

Crítica de la Razón Literaria

Jesús G. Maestro

El Materialismo Filosófico
como
Teoría, Crítica y Dialéctica
de la
Literatura

3 Tomos

Formato
digital
pdf

Editorial
Academia del Hispanismo

2017

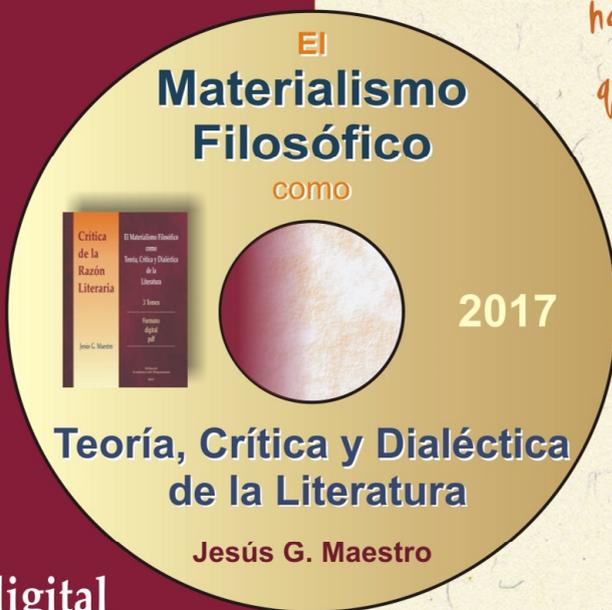
Crítica de la Razón Literaria

2017, 3.136 pp., 3 vols. / 100 €

*Una teoría literaria
que los estudiantes
han conocido antes
que sus profesores...*

Crítica
de la
Razón
Literaria

3 Tomos
en un
único
archivo digital



No te hagas
ilusiones...

Si no conoces
esta obra...
... no estás al día...

Recepción inmediata
por correo electrónico

Pulsa aquí:
www.goo.gl/Wuuj3N

Edición Digital PDF de la obra completa
2017, 3.136 pp., 3 vols. / 100 €
ISBN 978-84-16187-23-2

El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura

Jesús G. Maestro · 2017

3 Vols. / 3.136 págs. / 249,00 €

ISBN 978-84-16187-45-4

pedidos@academiaeditorial.com

Tomo I



ISBN 978-84-16187-46-1
 1.248 págs.

Tomo II



ISBN 978-84-16187-47-8
 1.048 págs.

Tomo III



ISBN 978-84-16187-48-5
 840 págs.

Teoría de la Literatura

1. Postulados fundamentales
2. Idea y concepto de Literatura
3. Genealogía:
 orígenes de la literatura
4. Ontología:
 los materiales literarios
5. Gnoseología:
 teoría del conocimiento literario
6. Ficción literaria
7. Genología:
 teoría de los géneros literarios
8. Literatura Comparada

Crítica de la Literatura

- 1
 Primitiva
 o Dogmática
- 2
 Crítica o Indicativa
- 3
 Programática
 o Imperativa
- 4
 Sofisticada
 o Reconstructivista

Dialéctica de la Literatura

1. Conceptos literarios
 2. Ideas literarias
 3. Teorías literarias
 4. Géneros Literarios
 en el *Quijote*
 5. Interpretaciones literarias
 6. Ciencias e Ideologías
- Glosario
 Videoteca
 Bibliografía

Crítica de la Razón Literaria

MATERIA: DS, DSA, HP, HPK

Literatura: Historia y Crítica · Teoría literaria
Filosofía · Filosofía: epistemología y teoría del conocimiento

MAESTRO, Jesús G., *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017 (3.136 págs.): 24 cm.

D. L.: VG 1-2017

ISBN de la Edición Digital: 978-84-16187-23-2

ISBN de la obra completa (3 vols.): 978-84-16187-45-4 · (3.136 págs.)

ISBN del Vol. 1: 978-84-16187-46-1 · (1.248 págs.)

ISBN del Vol. 2: 978-84-16187-47-8 · (1.048 págs.)

ISBN del Vol. 3: 978-84-16187-48-5 · (840 págs.)

© Editorial Academia del Hispanismo

© Jesús G. Maestro

NOTA BENE

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita y sellada de Editorial Academia del Hispanismo, titular del *copyright* de todos los textos impresos bajo su sello editorial, y según las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de sus publicaciones, por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos. Los autores se hacen responsables ante la ley del respeto a la propiedad intelectual, al reproducir en sus trabajos publicados por Editorial Academia del Hispanismo opiniones propias y materiales ajenos, sean ilustraciones, citas, fotografías, o cualquier otro tipo de documentación que pueda vulnerar derechos de autoría.

Colección

Crítica de la Razón Literaria, 3 vols.

Ilustración de contracubierta

Intervención del autor en la Fundación Gustavo Bueno,
sobre las *Novelas ejemplares* de Cervantes,
Oviedo, 28 de marzo de 2016.

Impresión

Tórculo Artes Gráficas, S.A.

ISBN de este vol. 1: 978-84-16187-46-1

Depósito legal: VG 1-2017

Editorial Academia del Hispanismo

Avda. García Barbón 48B. 4, 3º K
36201 Vigo · Pontevedra (España)
academia@academiaeditorial.com
www.academiaeditorial.com

CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA, CRÍTICA Y DIALÉCTICA DE LA LITERATURA

*Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica
sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades
del conocimiento racionalista de la literatura*

Jesús G. Maestro

t

Editorial
Academia del Hispanismo
2017

DEDICATORIA PERSONAL

*A Olga Gugliotta,
mi mujer, por nuestra vida juntos,
pletórica de salud, dinero y amor.
Porque la perfección no se puede repetir,
ni admite segunda parte.*

DEDICATORIA

I N M E M O R I A M

*A don Gustavo Bueno,
por su inteligencia, su magisterio y su filosofía.*

*Y a cuantos han dedicado su vida a defender
las verdades científicas y las ideas filosóficas
por encima de intereses personales, gremiales e ideológicos.*

*Y a cuantos nos acompañen y sucedan,
desde un racionalismo no idealista,
en la defensa de tales convicciones.*

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL DE LA OBRA COMPLETA

PRESENTACIÓN

· 53 ·

| | |
|-------------------------------------|----|
| Nota preliminar | 55 |
| Agradecimientos | 57 |
| Prólogo a la edición impresa | 59 |
| Preámbulo a la edición digital..... | 67 |

I

RAZÓN TEÓRICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

· 71 ·

| | |
|--|------|
| 1. LA ACADEMIA CONTRA BABEL. Postulados fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura..... | 77 |
| 2. ¿QUÉ ES LA LITERATURA? Idea y Concepto de Literatura desde el Materialismo Filosófico..... | 123 |
| 3. GENEALOGÍA DE LA LITERATURA. Origen, concepción y génesis de la Literatura..... | 169 |
| 4. ONTOLOGÍA DE LA LITERATURA. Los materiales literarios: Autor, Obra, Lector e Intérprete o Transductor ... | 305 |
| 5. GNOSEOLOGÍA DE LA LITERATURA. El conocimiento científico de la Literatura: crítica de las formas y materiales literarios..... | 493 |
| 6. EL CONCEPTO DE FICCIÓN EN LA LITERATURA | 823 |
| 7. GENOLOGÍA DE LA LITERATURA. Teoría de los Géneros Literarios. Idea y Concepto de Género en la investigación literaria..... | 893 |
| 8. IDEA, CONCEPTO Y MÉTODO DE LA LITERATURA COMPARADA..... | 1053 |

II

RAZÓN CRÍTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO CRÍTICA DE LA LITERATURA

· 1265 ·

| | |
|--|------|
| 1. Crítica de la Literatura Primitiva o Dogmática | 1269 |
| 2. Crítica de la Literatura Crítica o Indicativa | 1325 |
| 3. Crítica de la Literatura Programática o Imperativa..... | 1707 |
| 4. Crítica de la Literatura Sofisticada o Reconstructivista..... | 1893 |

III

RAZÓN DIALÉCTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO DIALÉCTICA DE LA LITERATURA

· 2315 ·

| | |
|--|------|
| 1. Dialéctica de Conceptos | 2319 |
| 2. Dialéctica de Ideas..... | 2361 |
| 3. Dialéctica de Teorías..... | 2409 |
| 4. Dialéctica de Interpretaciones | 2479 |
| 5. Dialéctica de los Géneros Literarios en el <i>Quijote</i> | 2615 |
| 6. Dialéctica entre Ciencia e Ideología..... | 2957 |

IV

CONCLUSIÓN

· 3009 ·

V

GLOSARIO

· 3011 ·

VI

VIDEOTECA

· 3017 ·

VII

BIBLIOGRAFÍA

· 3021 ·

COLOFÓN

· 3135 ·

ÍNDICE SINTÉTICO

ÍNDICE SINTÉTICO DE LA OBRA COMPLETA

PRESENTACIÓN

· 53 ·

| | |
|--------------------------------------|----|
| Nota preliminar | 55 |
| Agradecimientos | 57 |
| Prólogo a la edición impresa | 59 |
| Preámbulo a la edición digital | 67 |

I

RAZÓN TEÓRICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

· 71 ·

1

LA ACADEMIA CONTRA BABEL.

POSTULADOS FUNDAMENTALES

DEL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

| | |
|--|-----|
| 1.1. Preliminares | 77 |
| 1.2. El Materialismo Filosófico en el contexto de la teoría literaria contemporánea | 81 |
| 1.2.1. Degeneración y disolución de la Filología | 81 |
| 1.2.2. Crítica literaria impresionista o mundana | 82 |
| 1.2.3. Ideologías del intérprete vertidas sobre la literatura | 83 |
| 1.2.4. El Materialismo Filosófico como teoría literaria | 84 |
| 1.3. El Materialismo Filosófico como método de interpretación literaria | 85 |
| 1.3.1. Racionalismo | 87 |
| 1.3.2. Crítica | 89 |
| 1.3.3. Dialéctica | 100 |
| 1.3.4. Ciencia | 104 |
| 1.3.5. <i>Symploké</i> | 111 |
| 1.4. Coda postulante | 117 |

2

**¿QUÉ ES LA LITERATURA?
IDEA Y CONCEPTO DE LITERATURA
DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO**

| | |
|---|-----|
| 2.0. Preliminares | 123 |
| 2.1. Definición de Literatura desde el Materialismo Filosófico | 126 |
| 2.2. La interpretación de la Literatura en los espacios del Materialismo Filosófico..... | 127 |
| 2.2.1. La Literatura en el Espacio Antropológico..... | 130 |
| 2.2.2. La Literatura en el Espacio Ontológico..... | 133 |
| 2.2.3. La Literatura en el Espacio Gnoseológico..... | 142 |
| 2.2.4. La Literatura en el Espacio Estético | 147 |
| 2.3. La Literatura como Concepto..... | 155 |
| 2.4. La Literatura como Idea..... | 158 |
| 2.5. Coda nuclear | 162 |

3

**GENEALOGÍA DE LA LITERATURA.
ORIGEN, CONCEPCIÓN Y GÉNESIS DE LA LITERATURA**

| | |
|---|-----|
| 3.1. Preliminares | 169 |
| 3.2. Origen, expansión y crisis de la Literatura | 174 |
| 3.2.1. Génesis: el eje angular o el nacimiento de la Literatura | 174 |
| 3.2.2. Desarrollo: la Edad de la Literatura. El eje radial o la expansión tecnológica de la Literatura a través de las sociedades políticas..... | 208 |
| 3.2.3. Crisis: el eje circular o el triunfo de la sofística posmoderna. Una Literatura ilegible..... | 215 |
| 3.3. Genealogía evolucionista del conocimiento literario. La Literatura como forma poética suprema del Racionalismo humano..... | 225 |
| 3.4. Tipos, modos y géneros del conocimiento literario | 231 |
| 3.4.1. Literatura Primitiva o Dogmática..... | 233 |
| 3.4.2. Literatura Crítica o Indicativa..... | 238 |
| 3.4.3. Literatura Programática o Imperativa | 245 |
| 3.4.4. Literatura Sofisticada o Reconstructivista..... | 283 |
| 3.5. Modos evolutivos de la genealogía literaria..... | 289 |
| 3.6. Coda genealógica | 298 |

4

ONTOLOGÍA DE LA LITERATURA.

LOS MATERIALES LITERARIOS:

AUTOR, OBRA, LECTOR E INTÉRPRETE O TRANSDUCTOR

| | |
|--|-----|
| 4.0. Preliminares | 305 |
| 4.1. Crítica del concepto de <i>Autor</i> : la falacia descriptivista. La construcción de la literatura. Contra el <i>nihilismo mágico</i> de la deconstrucción | 316 |
| 4.2. Crítica del concepto de <i>Texto</i> : la falacia teoreticista. El texto literario como sistema de ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios | 361 |
| 4.3. Crítica del concepto de <i>Lector</i> : la falacia adecuacionista. Contra el idealismo metafísico de la <i>teología de la recepción</i> . Idea de Lector en el concepto de Espacio Estético | 392 |
| 4.4. Crítica del concepto de <i>Transductor</i> : la verdad circularista. La transducción literaria | 444 |
| 4.5. Coda ontológica: la Literatura en la Teoría del Cierre Categorical | 482 |

5

GNOSEOLOGÍA DE LA LITERATURA.

EL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO DE LA LITERATURA:

CRÍTICA DE LAS FORMAS Y MATERIALES LITERARIOS

| | |
|--|-----|
| 5.0. Preliminares | 493 |
| 5.1. El hundimiento de la Teoría de la Literatura. Condiciones y posibilidades de reconstrucción | 495 |
| 5.2. Ontología y Gnoseología de la Literatura..... | 553 |
| 5.3. Principios gnoseológicos del conocimiento de la Literatura | 582 |
| 5.4. Modos gnoseológicos del Conocimiento de la Literatura..... | 617 |
| 5.4.1. Modos científicos trascendentes de conocimiento literario: Descriptivismo, Teoreticismo, Adecuacionismo y Circularismo | 618 |
| 5.4.2. Modos científicos inmanentes de conocimiento literario: Definiciones, Clasificaciones, Demostraciones y Modelos..... | 655 |
| 5.5. Crítica de la Teoría de la Literatura..... | 693 |
| 5.5.1. Crítica academicista de la Teoría de la Literatura | 695 |
| 5.5.2. Crítica epistemológica de la Teoría de la Literatura | 696 |
| 5.5.3. Crítica gnoseológica de la Teoría de la Literatura..... | 700 |

| | |
|--|-----|
| 5.6. Teoría de la Literatura y Teoría del Cierre Categorical | 702 |
| 5.6.1. Ontología de las Ciencias según la Gnoseología Materialista | 710 |
| 5.6.2. El Cierre Categorical de la Teoría de la Literatura | 747 |
| 5.6.3. La Teoría de la Literatura como Ciencia Categorical de la Literatura .. | 750 |
| 5.7. Coda gnoseológica: crítica a las ordalías del psicologismo | 817 |

6

EL CONCEPTO DE FICCIÓN EN LA LITERATURA

| | |
|--|-----|
| 6.1. Preliminares | 823 |
| 6.2. El confusionismo conceptual de la idea de ficción | 824 |
| 6.3. Ontología materialista: el Ser es Material (o no es), aunque sea ficticio | 838 |
| 6.4. Ficción y Teoría de la Literatura: tres falsas teorías sobre la ficción literaria | 848 |
| 6.5. Demolición epistemológica de la idea aristotélica de ficción: Aristóteles no es nuestro colega | 855 |
| 6.6. La propuesta gnoseológica: la literatura no confirma ninguna verdad trascendente | 859 |
| 6.7. La construcción ontológica de la literatura: física, fenomenología y lógica .. | 861 |
| 6.8. La Literatura exige <i>una</i> Realidad | 868 |
| 6.9. La Poética no es soluble en la Retórica | 874 |
| 6.10. Coda y genealogía de la ficción literaria | 883 |

7

GENOLOGÍA DE LA LITERATURA.

TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

IDEA Y CONCEPTO DE GÉNERO EN LA INVESTIGACIÓN LITERARIA

| | |
|---|------|
| 7.0. Preliminares | 893 |
| 7.1. Idea y concepto de Género Literario | 896 |
| 7.2. Los Géneros Literarios como «esencias porfirianas». El género literario en función de la Especie: la <i>diferencia específica</i> | 922 |
| 7.3. Poética Histórica de los Géneros Literarios. El Género Literario en función de la Clasificación como figura de los <i>modi sciendi</i> : Taxonomías, Tipologías, Desmembramientos y Agrupamientos ... | 926 |
| 7.4. Los Géneros Literarios como «esencias plotinianas». El género literario en función del Género: <i>núcleo, cuerpo</i> y <i>curso</i> | 1022 |

| | |
|--|------|
| 7.5. Poética Gnoseológica de los Géneros Literarios. El género literario en función de la materia y de la forma literarias: <i>constitución, determinación e integración</i> de la Obra literaria, de su Género y de su Especie..... | 1029 |
| 7.6. Coda genológica | 1043 |

8

IDEA, CONCEPTO Y MÉTODO DE LA LITERATURA COMPARADA

| | |
|---|------|
| 8.0. Preliminares | 1053 |
| 8.1. Definición de Literatura Comparada..... | 1053 |
| 8.2. La Literatura Comparada en el Espacio Estético | 1061 |
| 8.3. Ontología de la Literatura Comparada | 1072 |
| 8.4. Gnoseología de la Literatura Comparada | 1167 |
| 8.5. Coda comparatista..... | 1242 |

II

RAZÓN CRÍTICA EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO CRÍTICA DE LA LITERATURA

· 1265 ·

1

CRÍTICA DE LA LITERATURA PRIMITIVA O DOGMÁTICA

| | |
|---|------|
| 1.1. La arquea literaria | 1269 |
| 1.2. <i>Antiguo Testamento</i> y formas literarias primitivas..... | 1271 |
| 1.3. Teogonías y teodiceas literarias..... | 1279 |
| 1.4. Del <i>Corán</i> | 1289 |
| 1.5. La regresión reformista de John Milton: <i>Paradise Lost</i> | 1291 |
| 1.6. Cuando el diablo es un bufón: Fausto, Goethe y Mefistófeles | 1297 |
| 1.7. La nostalgia literaria de un mundo mitológico: William Blake | 1315 |

2

CRÍTICA DE LA LITERATURA
CRÍTICA O INDICATIVA

| | |
|---|------|
| 2.1. La literatura homérica: «Tu valor te perderá» | 1325 |
| 2.2. La <i>Divina commedia</i> de Dante | 1333 |
| 2.3. Los <i>Cuentos de Canterbury</i> de Chaucer: | |
| el Buldero y la Comadre de Bath..... | 1345 |
| 2.4. Idea de Libertad en <i>La Celestina</i> | |
| desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura | 1353 |
| 2.5. El personaje nihilista en <i>La Celestina</i> | 1371 |
| 2.6. Idea de Libertad en <i>La Numancia</i> de Cervantes | 1395 |
| 2.7. <i>La Numancia</i> y la secularización de la tragedia: | |
| Cervantes no es soluble en agua bendita | 1407 |
| 2.8. Cervantes y la sofística del prólogo al lector de las <i>Novelas ejemplares</i> .. | 1429 |
| 2.9. Ética y Moral en <i>La gitaniilla</i> | 1441 |
| 2.10. Cristianismo e Islam en <i>El amante liberal</i> . | |
| Reconstrucción de la oposición etic / emic en el discurso narrativo | 1449 |
| 2.11. Iglesia, nobleza y delincuencia organizada en <i>Rinconete y Cortadillo</i> | 1477 |
| 2.12. Sociedad gentilicia y sociedad política en <i>La ilustre fregona</i> | 1483 |
| 2.13. Crítica de la culpa, como «ejercicio» y como«representación», | |
| en <i>Las dos doncellas</i> | 1503 |
| 2.14. Idea de la libertad y de la secularización de la libertad | |
| en <i>La señora Cornelia</i> | 1525 |
| 2.15. La dialéctica en <i>El licenciado Vidriera</i> | 1557 |
| 2.16. Fuerza y materia en <i>La fuerza de la sangre</i> de Cervantes..... | 1579 |
| 2.17. <i>El coloquio de los perros</i> : | |
| ficción moralista, realismo antropológico y farsa religiosa | 1591 |
| 2.18. Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo | 1617 |
| 2.19. Los <i>Sueños</i> de Quevedo | 1641 |
| 2.20. La comedia crítica de Molière: | |
| <i>Dom Juan, Le Misanthrope</i> y <i>Sganarelle</i> | 1647 |
| 2.21. Crítica de la literatura ilustrada: | |
| Feijoo frente a Montaigne, con una nota sobre Gracián..... | 1667 |
| 2.22. Larra: crítico, romántico y realista..... | 1679 |
| 2.23. Idea de Libertad en <i>Lope de Aguirre</i> , pieza teatral | |
| de Gonzalo Torrente Ballester | 1687 |
| 2.24. La dudosa literatura crítica del siglo XX..... | 1695 |

3

**CRÍTICA DE LA LITERATURA
PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA**

| | |
|---|------|
| 3.1. Platón, <i>República</i> , X | 1707 |
| 3.2. Teología y Literatura Programática o Imperativa | 1715 |
| 3.3. Idea de religión en la <i>Farsa del mundo y moral</i> de Hernán López de Yanguas | 1717 |
| 3.4. ¿Hay un Calderón trágico? | 1725 |
| 3.5. Política y Literatura Programática o Imperativa | 1755 |
| 3.6. El teatro del Siglo de Oro ante la idea y concepto de poder en la sociedad política | 1759 |
| 3.7. El teatro cómico breve de Calderón como teatro político..... | 1775 |
| 3.8. Calderón, entre la teología y el teatro programático: <i>El príncipe constante</i> | 1801 |
| 3.9. Obsolescencia del teatro político de Brecht: el caso de los <i>Einakter</i> | 1811 |
| 3.10. El mito de la poesía social: Gabriel Celaya..... | 1823 |
| 3.11. Vicente Aleixandre: «¿Para quién escribo?» | 1829 |
| 3.12. Poética y Literatura Programática o Imperativa | 1839 |
| 3.13. El <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega y la Literatura Programática o Imperativa..... | 1841 |
| 3.14. Creacionismo y Vanguardias: Vicente Huidobro..... | 1879 |

4

**CRÍTICA DE LA LITERATURA
SOFISTICADA O RECONSTRUCTIVISTA**

| | |
|---|------|
| 4.1. François Rabelais: de la risa acrítica a la utopía lúdica | 1893 |
| 4.2. El espacio teatral en <i>La casa de los celos</i> de Cervantes..... | 1905 |
| 4.3. Delirio mitológico. El <i>Viaje del Parnaso</i> como recreación crítica de las religiones secundarias o mitológicas | 1913 |
| 4.4. Viaje y aventura en el espacio antropológico de <i>La española inglesa</i> | 1931 |
| 4.5. <i>El celoso extremeño</i> : el sarcástico juramento de Loaysa..... | 1957 |
| 4.6. La mentira en <i>El casamiento engañoso</i> de Cervantes | 1961 |
| 4.7. Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral | 1975 |
| 4.8. Idea de Tragedia en Shakespeare y Lope: <i>Richard III</i> y <i>El castigo sin venganza</i> | 1993 |
| 4.9. El personaje nihilista en la tragedia de Shakespeare: <i>King Lear</i> y <i>Timon of Athens</i> | 2021 |

| | |
|---|------|
| 4.10. Sensibilidad ilustrada y racionalismo romántico: Shelley, Novalis, Foscolo, Keats, Lautréamont..... | 2031 |
| 4.11. La poética de la experiencia trágica en <i>Woyzeck</i> de Georg Büchner. Hacia el nihilismo del teatro contemporáneo..... | 2059 |
| 4.12. La poesía como provocación de la religión: <i>Teresa</i> (1924) de Unamuno | 2073 |
| 4.13. El Dios de los poetas. ¿Por qué «Dios está azul» en Juan Ramón Jiménez? | 2081 |
| 4.14. «El viaje definitivo» de Juan Ramón Jiménez en la versión musical de Federico Mompou..... | 2099 |
| 4.15. El teatro modernista de Lorca como negación de la sociedad política.... | 2125 |
| 4.16. Lorca y la renovación de la tragedia en el siglo XX. Pirandello. Ionesco. Beckett..... | 2137 |
| 4.17. Vicente Aleixandre, poeta del Materialismo Filosófico..... | 2159 |
| 4.18. <i>Pasión de la Tierra</i> de Vicente Aleixandre y <i>Das Lied von der Erde</i> de Gustav Mahler: Música y Literatura..... | 2179 |
| 4.19. Vicente Aleixandre: <i>Nacimiento último</i> y <i>Retratos con nombre</i> | 2213 |
| 4.20. El nihilismo de Samuel Beckett: <i>Actes sans paroles</i> y <i>Breath</i> | 2227 |
| 4.21. El poder de los poetas: Rilke, Hardy, Unamuno, Aleixandre, Pessoa, Borges, De Cuenca | 2235 |
| 4.22. Jaime Siles: el neoexistencialismo formalista de <i>Himnos tardíos</i> | 2263 |
| 4.23. El personaje nihilista en los dramas de Gonzalo Torrente Ballester | 2275 |
| 4.24. Ramiro Fonte, poeta novísimo..... | 2281 |

III

RAZÓN DIALÉCTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO DIALÉCTICA DE LA LITERATURA

· 2315 ·

1

DIALÉCTICA DE CONCEPTOS

| | |
|---|------|
| 1.1. La Literatura como construcción humana, racional y libre | 2319 |
| 1.2. La Literatura como realidad verbal, poética y ficticia | 2335 |
| 1.3. La Literatura como concepto pragmático, histórico y político | 2347 |

2

DIALÉCTICA DE IDEAS

| | |
|---|------|
| 2.1. Idea de Religión como objeto de interpretación literaria | 2361 |
| 2.2. Idea y concepto de Intelectual..... | 2385 |
| 2.3. Idea de Identidad en la posmodernidad | 2397 |

3

DIALÉCTICA DE TEORÍAS

| | |
|---|------|
| 3.1. El mito de la interpretación literaria | 2409 |
| 3.2. La literatura ilegible o el triunfo de la sofística posmoderna | 2447 |
| 3.3. Contra la sofística de Hillis Miller..... | 2457 |

4

DIALÉCTICA DE INTERPRETACIONES

| | |
|--|------|
| 4.1. Sobre la escuela morfológica alemana, el formalismo ruso, el psicologista <i>New Criticism</i> y el estructuralismo afrancesado..... | 2479 |
| 4.2. Sobre la denominada «ciencia empírica» de la literatura..... | 2527 |
| 4.3. Sobre el pensamiento literario de Hans-Robert Jauss | 2539 |

5

DIALÉCTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL QUIJOTE

| | |
|--|------|
| 5.1. Esencia o canon. El narrador del <i>Quijote</i> y el género literario | 2619 |
| 5.2. Metros y atributos. Personajes del <i>Quijote</i> y géneros literarios | 2657 |
| 5.3. Potencia. Idea de Parodia en el <i>Quijote</i> | 2675 |
| 5.4. Los Paradigmas o tipos de intensionalización: Géneros y Especies literarios intensionalizados en el <i>Quijote</i> | 2683 |
| 5.5. Las Facultades o modos de integración: Géneros y Especies literarios integrados en el <i>Quijote</i> | 2723 |
| 5.6. Propiedad. Idea de Locura en el <i>Quijote</i> | 2771 |
| 5.7. Don Quijote como prototipo literario: el don Quijote de Avellaneda..... | 2809 |
| 5.8. Características. La Dialéctica en el <i>Quijote</i> : Política y Religión..... | 2837 |
| 5.9. Accidentes. Las formas de la materia cómica en el <i>Quijote</i> | 2921 |

6

**DIALÉCTICA ENTRE CIENCIA E IDEOLOGÍA.
BIOCENOSIS LITERARIA Y NECROSIS ACADÉMICA:
LA DESTRUCCIÓN POSMODERNA DE LOS MATERIALES LITERARIOS**

| | |
|---|------|
| 6.1. Premisas conclusivas | 2937 |
| 6.2. La crítica literaria de lo sensible a lo inteligible | 2975 |
| 6.3. Los placeres de Babel. Hacia una Literatura sin intérpretes: «¡Fuera de la Academia!» | 2981 |
| 6.4. Sobre la destrucción de la Libertad de Cátedra | 2991 |
| 6.5. Diatriba contra la Universidad actual | 2999 |

**IV
CONCLUSIÓN**

· 3009 ·

**V
GLOSARIO**

· 3011 ·

**VI
VIDEOTECA**

· 3017 ·

**VII
BIBLIOGRAFÍA**

· 3021 ·

| | |
|------------------------------------|------|
| 1. Bibliografía literaria..... | 3023 |
| 2. Bibliografía metodológica | 3033 |
| 3. Bibliografía aberrante..... | 3131 |

COLOFÓN

· 3135 ·

ÍNDICE ANALÍTICO

ÍNDICE ANALÍTICO DE LA OBRA COMPLETA

PRESENTACIÓN

· 53 ·

| | |
|--------------------------------------|----|
| Nota preliminar | 55 |
| Agradecimientos | 57 |
| Prólogo a la edición impresa | 59 |
| Preámbulo a la edición digital | 67 |

I

RAZÓN TEÓRICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

· 71 ·

1

LA ACADEMIA CONTRA BABEL.

POSTULADOS FUNDAMENTALES

DEL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

| | |
|--|----|
| 1.1. Preliminares | 77 |
| 1.2. El Materialismo Filosófico en el contexto de la teoría literaria contemporánea | 81 |
| 1.2.1. Degeneración y disolución de la Filología | 81 |
| 1.2.2. Crítica literaria impresionista o mundana | 82 |
| 1.2.3. Ideologías del intérprete vertidas sobre la literatura | 83 |
| 1.2.4. El Materialismo Filosófico como teoría literaria | 84 |
| 1.3. El Materialismo Filosófico como método de interpretación literaria | 85 |
| 1.3.1. Racionalismo | 87 |
| 1.3.2. Crítica | 89 |
| 1.3.2.1. Doxografía | 95 |
| 1.3.2.2. Ideología | 96 |
| 1.3.2.3. Moral | 98 |

| | |
|------------------------------|-----|
| 1.3.3. Dialéctica..... | 100 |
| 1.3.4. Ciencia..... | 104 |
| 1.3.5. <i>Symploké</i> | 111 |
| 1.4. Coda postulante | 117 |

2

**¿QUÉ ES LA LITERATURA?
IDEA Y CONCEPTO DE LITERATURA
DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO**

| | |
|---|-----|
| 2.0. Preliminares | 123 |
| 2.1. Definición de Literatura desde el Materialismo Filosófico | 126 |
| 2.2. La interpretación de la Literatura en los espacios del Materialismo Filosófico..... | 127 |
| 2.2.1. La Literatura en el Espacio Antropológico..... | 130 |
| 2.2.2. La Literatura en el Espacio Ontológico..... | 133 |
| 2.2.3. La Literatura en el Espacio Gnoseológico..... | 142 |
| 2.2.4. La Literatura en el Espacio Estético | 147 |
| 2.3. La Literatura como Concepto..... | 155 |
| 2.4. La Literatura como Idea..... | 158 |
| 2.5. Coda nuclear | 162 |

3

**GENEALOGÍA DE LA LITERATURA.
ORIGEN, CONCEPCIÓN Y GÉNESIS DE LA LITERATURA**

| | |
|--|-----|
| 3.1. Preliminares | 169 |
| 3.2. Origen, expansión y crisis de la Literatura | 174 |
| 3.2.1. Génesis: el eje angular o el nacimiento de la Literatura | 174 |
| 3.2.2. Desarrollo: la Edad de la Literatura. El eje radial o la expansión tecnológica de la Literatura a través de las sociedades políticas..... | 208 |
| 3.2.3. Crisis: el eje circular o el triunfo de la sofística posmoderna. Una Literatura ilegible..... | 215 |
| 3.3. Genealogía evolucionista del conocimiento literario. La Literatura como forma poética suprema del Racionalismo humano..... | 225 |
| 3.4. Tipos, modos y géneros del conocimiento literario | 231 |

| | |
|--|-----|
| 3.4.1. Literatura Primitiva o Dogmática..... | 233 |
| 3.4.2. Literatura Crítica o Indicativa..... | 238 |
| 3.4.3. Literatura Programática o Imperativa..... | 245 |
| 3.4.3.1. La Literatura en la sociedad política o Estado..... | 254 |
| 3.4.3.2. La Literatura frente a la idea y concepto de poder en la sociedad política o Estado..... | 266 |
| 3.4.4. Literatura Sofisticada o Reconstructivista..... | 283 |
| 3.5. Modos evolutivos de la genealogía literaria..... | 289 |
| 3.6. Coda genealógica..... | 298 |

4

ONTOLOGÍA DE LA LITERATURA.

LOS MATERIALES LITERARIOS:

AUTOR, OBRA, LECTOR E INTÉRPRETE O TRANSDUCTOR

| | |
|---|-----|
| 4.0. Preliminares..... | 305 |
| 4.1. Crítica del concepto de <i>Autor</i> : la falacia descriptivista. La construcción de la literatura. Contra el <i>nihilismo mágico</i> de la deconstrucción..... | 316 |
| 4.1.1. El Autor desde la teología literaria constructivista o creacionista. La falacia descriptivista..... | 322 |
| 4.1.2. El Autor desde la teología literaria destructivista o nihilista. La falacia posmoderna..... | 328 |
| 4.1.3. Idea y Concepto de Autor desde el Materialismo Filosófico..... | 348 |
| 4.2. Crítica del concepto de <i>Texto</i> : la falacia teoreticista. El texto literario como sistema de ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios..... | 361 |
| 4.2.1. Idea de texto en las teorías formalistas de la Literatura..... | 361 |
| 4.2.2. Idea de texto en las ideologías posformalistas de la Literatura..... | 371 |
| 4.2.3. Concepto de texto según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura..... | 378 |
| 4.3. Crítica del concepto de <i>Lector</i> : la falacia adecuacionista. Contra el idealismo metafísico de la <i>teología de la recepción</i> . Idea de Lector en el concepto de Espacio Estético..... | 392 |
| 4.3.1. El concepto de lector en las teorías literarias del siglo XX..... | 400 |
| 4.3.2. La falacia adecuacionista de las poéticas de la recepción..... | 428 |

| | |
|--|-----|
| 4.3.3. Los conceptos de Lector y de Espacio Estético en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura | 431 |
| 4.4. Crítica del concepto de <i>Transductor</i> : la verdad circularista. La transducción literaria | 444 |
| 4.4.1. Reinterpretación de la semiología desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura..... | 445 |
| 4.4.2. La verdad circularista de la semiología literaria..... | 457 |
| 4.4.3. El concepto de transducción literaria | 460 |
| 4.4.4. El fenómeno de la transducción en la literatura teatral..... | 474 |
| 4.5. Coda ontológica: la Literatura en la Teoría del Cierre Categorical | 482 |

5

GNOSEOLOGÍA DE LA LITERATURA.

EL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO DE LA LITERATURA: CRÍTICA DE LAS FORMAS Y MATERIALES LITERARIOS

| | |
|--|-----|
| 5.0. Preliminares | 493 |
| 5.1. El hundimiento de la Teoría. Condiciones y posibilidades de reconstrucción | 495 |
| 5.1.1. Teoría del conocimiento científico y crítico de la Literatura: Ciencia y Filosofía | 504 |
| 5.1.2. El peligroso Mito de la Cultura frente a la realidad positiva de las Ciencias | 510 |
| 5.1.3. Hacia la constitución de las ciencias contemporáneas. Etapas de las Ciencias como construcciones de la realidad..... | 524 |
| 5.2. Ontología y Gnoseología de la Literatura..... | 553 |
| 5.2.1. Espacio Ontológico | 555 |
| 5.2.2. Espacio Gnoseológico | 563 |
| 5.2.2.1. Figuras sintácticas | 563 |
| 5.2.2.2. Figuras semánticas | 571 |
| 5.2.2.3. Figuras pragmáticas | 573 |
| 5.2.2.4. Construcciones objetuales y construcciones proposicionales | 575 |
| 5.2.3. Literatura y Espacio Gnoseológico..... | 576 |
| 5.2.3.1. La Literatura en el eje sintáctico del Espacio Gnoseológico | 576 |
| 5.2.3.2. La Literatura en el eje semántico del Espacio Gnoseológico..... | 578 |
| 5.2.3.3. La Literatura en el eje pragmático del Espacio Gnoseológico..... | 579 |
| 5.3. Principios Gnoseológicos del Conocimiento de la Literatura..... | 582 |

| | |
|---|-----|
| 5.3.1. Postulados fundamentales de la Teoría de la Literatura..... | 588 |
| 5.3.2. Concepto de Literatura..... | 590 |
| 5.3.3. Genealogía de la Literatura | 592 |
| 5.3.4. Ontología de la Literatura | 595 |
| 5.3.5. Gnoseología de la Literatura | 596 |
| 5.3.6. Concepto de Ficción en la Literatura | 603 |
| 5.3.7. Genología de la Literatura | 606 |
| 5.3.8. Literatura Comparada..... | 614 |
| 5.4. Modos Gnoseológicos del Conocimiento de la Literatura | 617 |
| 5.4.1. Modos científicos trascendentes de conocimiento literario..... | 618 |
| 5.4.1.1. Descriptivismo..... | 621 |
| 5.4.1.2. Teoreticismo..... | 629 |
| 5.4.1.3. Adecuacionismo | 641 |
| 5.4.1.4. Circularismo..... | 647 |
| 5.4.2. Modos científicos immanentes de conocimiento literario..... | 655 |
| 5.4.2.1. Definiciones..... | 656 |
| 5.4.2.2. Clasificaciones | 665 |
| 5.4.2.3. Demostraciones | 677 |
| 5.4.2.4. Modelos | 688 |
| 5.5. Crítica de la Teoría de la Literatura..... | 693 |
| 5.5.1. Crítica academicista de la Teoría de la Literatura..... | 695 |
| 5.5.2. Crítica epistemológica de la Teoría de la Literatura | 696 |
| 5.5.3. Crítica gnoseológica de la Teoría de la Literatura..... | 700 |
| 5.6. Teoría de la Literatura y Teoría del Cierre Categorial | 702 |
| 5.6.1. Ontología de las Ciencias según la Gnoseología Materialista | 710 |
| 5.6.1.1. Conceptos previos a la organización de las Ciencias | 713 |
| 5.6.1.1.1. Impugnación de las clasificaciones dicotómicas o binarias de las Ciencias..... | 713 |
| 5.6.1.1.2. Metodologías α -operatorias y Metodologías β -operatorias | 721 |
| 5.6.1.1.3. Procesos de Progresión (<i>progressus</i>) y Regresión (<i>regressus</i>) de las Ciencias..... | 726 |
| 5.6.1.1.4. Principio de Neutralización de Operaciones | 732 |
| 5.6.1.2. Organización gnoseológica de las Ciencias | 737 |
| 5.6.1.2.1. Ciencias Naturales o ciencias de regresión extrema (Metodologías α -1)..... | 738 |
| 5.6.1.2.2. Ciencias Computacionales o ciencias de progresión media-genérica (Metodologías α -2-I) | 738 |

| | |
|---|-----|
| 5.6.1.2.3. Ciencias Estructurales o ciencias de progresión media-específica (Metodologías α -2-II)..... | 739 |
| 5.6.1.2.4. Ciencias Reconstructivas o ciencias de regresión media-genérica (Metodologías β -1-I)..... | 739 |
| 5.6.1.2.5. Ciencias Demostrativas o ciencias de regresión media-específica (Metodologías β -1-II)..... | 740 |
| 5.6.1.2.6. Ciencias Políticas o ciencias de progresión extrema (Metodologías β -2)..... | 742 |
| 5.6.2. El Cierre Categorical de la Teoría de la Literatura..... | 743 |
| 5.6.3. La Teoría de la Literatura como Ciencia Categorical de la Literatura..... | 750 |
| 5.7. Coda gnoseológica: crítica a las ordalías del psicologismo..... | 775 |
| 5.7.1. La ciencia nunca puede ser signo de algo irreal..... | 775 |
| 5.7.2. Un ejemplo literario contra las ordalías del psicologismo: <i>Desolación de la Quimera</i> de Luis Cernuda..... | 798 |
| 5.8. Coda gnoseológica..... | 817 |

6

EL CONCEPTO DE FICCIÓN EN LA LITERATURA

| | |
|---|-----|
| 6.1. Preliminares..... | 823 |
| 6.2. El confusionismo conceptual de la idea de ficción..... | 824 |
| 6.3. Ontología materialista: el Ser es Material (o no es), aunque sea ficticio..... | 838 |
| 6.4. Ficción y Teoría de la Literatura: tres falsas teorías sobre la ficción literaria..... | 848 |
| 6.5. Demolición epistemológica de la idea aristotélica de ficción: <i>Aristóteles no es nuestro colega</i> | 855 |
| 6.6. La propuesta gnoseológica: la literatura no confirma ninguna verdad trascendente..... | 859 |
| 6.7. La construcción ontológica de la literatura: física, fenomenología y lógica... | 861 |
| 6.7.1. La impotencia de don Quijote: existencia estructural y existencia operatoria..... | 862 |
| 6.7.2. La ontología de la ficción literaria: la ficción es una (parte formal y material de la) realidad..... | 865 |
| 6.8. La Literatura exige una Realidad..... | 868 |
| 6.9. La Poética no es soluble en la Retórica..... | 874 |
| 6.10. Coda y genealogía de la ficción literaria..... | 883 |

GENOLOGÍA DE LA LITERATURA.

TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

IDEA Y CONCEPTO DE GÉNERO EN LA INVESTIGACIÓN LITERARIA

| | |
|--|------|
| 7.0. Preliminares | 893 |
| 7.1. Idea y concepto de Género Literario..... | 896 |
| 7.1.1. Definición. ¿Qué es el Género en la Literatura? | 896 |
| 7.1.2. El concepto de Género Literario en la Teoría de las Categorías | 897 |
| 7.1.2.1. Concepción de las totalidades | 898 |
| 7.1.2.2. Concepción de las partes..... | 905 |
| 7.1.3. Los Géneros Literarios en el Espacio Gnoseológico..... | 907 |
| 7.1.3.1. Los Géneros Literarios en el eje sintáctico del Espacio Gnoseológico.... | 908 |
| 7.1.3.2. Los Géneros Literarios en el eje semántico del Espacio Gnoseológico... | 912 |
| 7.1.3.3. Los Géneros Literarios en el eje pragmático del Espacio Gnoseológico.. | 917 |
| 7.2. Los Géneros Literarios como «esencias porfirianas». | |
| El género literario en función de la Especie: la <i>diferencia específica</i> | 922 |
| 7.3. Poética Histórica de los Géneros Literarios. El género literario en función de la Clasificación como figura de los <i>modi sciendi</i> : | |
| Taxonomías, Tipologías, Desmembramientos y Agrupamientos..... | 926 |
| 7.3.1. La poética de los géneros literarios en la Antigüedad | 929 |
| 7.3.2. El carácter heterogéneo de la genología medieval | 940 |
| 7.3.3. Consolidación de la poética clásica. Los siglos XVI y XVII. | |
| La teoría de la lírica en los tratadistas españoles de arte poética: | |
| Pinciano y Cascales | 944 |
| 7.3.4. Del normativismo neoclásico al autologismo romántico..... | 965 |
| 7.3.4.1. Hegel y su teoría de los géneros literarios | |
| reinterpretada desde el Materialismo Filosófico..... | 971 |
| 7.3.4.2. Hacia la disolución de las normas en el dialogismo romántico. | |
| El prefacio a <i>Cromwell</i> de Víctor Hugo..... | 987 |
| 7.3.4.3. Hacia la disolución de las normas en el autologismo romántico. | |
| Nietzsche y sus tesis irracionales sobre la tragedia griega..... | 992 |
| 7.3.5. Hacia la poética moderna. Los géneros literarios en el siglo XX. | |
| De las teorías formalistas a las retóricas de la renuncia y la impotencia .. | 1005 |

| | |
|--|------|
| 7.4. Los Géneros Literarios como «esencias plotinianas». | |
| El género literario en función del Género: <i>núcleo, cuerpo y curso</i> | 1022 |
| 7.5. Poética Gnoseológica de los Géneros Literarios. El género literario en función de la materia y de la forma literarias: <i>constitución, determinación e integración</i> de la Obra literaria, de su Género y de su Especie..... | 1029 |
| 7.5.1. Poética Gnoseológica de los Géneros Literarios (enfoque semiológico, en términos categoriales o conceptuales): | |
| el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura..... | 1031 |
| 7.5.2. Poética Gnoseológica de los Géneros Literarios (enfoque filosófico, en términos críticos o dialécticos): | |
| el Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura..... | 1033 |
| 7.5.2.1. La perspectiva lógico-formal..... | 1034 |
| 7.5.2.2. La perspectiva lógico-material..... | 1040 |
| 7.6. Coda genológica..... | 1043 |

8

IDEA, CONCEPTO Y MÉTODO DE LA LITERATURA COMPARADA

| | |
|---|------|
| 8.0. Preliminares..... | 1053 |
| 8.1. Definición de Literatura Comparada..... | 1053 |
| 8.1.1. La Literatura Comparada como Idea..... | 1055 |
| 8.1.2. La Literatura Comparada como Concepto..... | 1058 |
| 8.1.3. La Literatura Comparada según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura..... | 1059 |
| 8.2. La Literatura Comparada en el Espacio Estético..... | 1061 |
| 8.2.1. La Literatura Comparada en el eje sintáctico: medios, modos y objetos..... | 1062 |
| 8.2.2. La Literatura Comparada en el eje semántico: mecanicismo, genialidad y lógica..... | 1064 |
| 8.2.3. La Literatura Comparada en el eje pragmático: autologismos, dialogismos y normas..... | 1067 |
| 8.3. Ontología de la Literatura Comparada..... | 1072 |
| 8.3.1. Del <i>núcleo</i> y los orígenes del proyecto comparatista..... | 1072 |

| | |
|---|------|
| 8.3.1.1. Las poéticas de la Ilustración y el Romanticismo | 1074 |
| 8.3.1.2. La disolución de la poética mimética | 1079 |
| 8.3.1.3. La polémica entre <i>Clásicos</i> y <i>Románticos</i> | 1081 |
| 8.3.1.4. El liberalismo y el pensamiento idealista..... | 1085 |
| 8.3.1.5. Una nueva concepción romántica de la Historia | 1090 |
| 8.3.1.6. El desarrollo del método comparatista en las ciencias naturales..... | 1098 |
| 8.3.2. Del <i>cuerpo</i> ontológico y doxográfico del comparatismo literario | 1099 |
| 8.3.2.1. El dominio francés: desde la Historia Literaria | 1100 |
| 8.3.2.2. El Hispanismo alemán como Modelo Comparatista | 1107 |
| 8.3.2.3. El dominio norteamericano: hacia la Teoría Literaria | 1112 |
| 8.3.3. Del <i>curso</i> historiográfico de la Literatura Comparada | 1117 |
| 8.3.4. La Literatura Comparada es una invención europea, una construcción nacionalista y una interpretación <i>etic</i> de la literatura.. | 1126 |
| 8.3.4.1. Interpretación de la Literatura Comparada como invención europea.. | 1127 |
| 8.3.4.2. Interpretación de la Literatura Comparada como construcción nacionalista..... | 1143 |
| 8.3.4.3. Interpretación <i>etic</i> de la literatura en el contexto de la Literatura Comparada | 1154 |
| 8.4. Gnoseología de la Literatura Comparada | 1167 |
| 8.4.1. Crítica del concepto goetheano de <i>Weltliteratur</i> | 1168 |
| 8.4.2. Crítica del concepto tradicional de Literatura Comparada..... | 1181 |
| 8.4.3. Crítica del principio de identidad entre Teoría de la Literatura y Literatura Comparada..... | 1190 |
| 8.4.4. Crítica de modelos y taxonomías | 1198 |
| 8.4.4.1. Genología literaria: los géneros..... | 1203 |
| 8.4.4.2. Morfología literaria: procedimientos formales | 1208 |
| 8.4.4.3. Tematología literaria: los temas y motivos literarios | 1209 |
| 8.4.4.4. Las relaciones e influencias literarias: internacionalidad..... | 1211 |
| 8.4.4.5. Historia y periodología: las configuraciones históricas..... | 1214 |
| 8.4.5. Crítica gnoseológica de la Literatura Comparada | 1216 |
| 8.4.5.1. Principios y modos de las ciencias | 1217 |
| 8.4.5.1.1. Principios de las ciencias | 1220 |
| 8.4.5.1.2. Modos de las ciencias | 1222 |
| 8.4.5.2. El modelo gnoseológico de la Literatura Comparada..... | 1227 |
| 8.5. Coda comparatista..... | 1242 |

II

RAZÓN CRÍTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO CRÍTICA DE LA LITERATURA

· 1265 ·

1

CRÍTICA DE LA LITERATURA

PRIMITIVA O DOGMÁTICA

| | |
|---|------|
| 1.1. La arquea literaria | 1269 |
| 1.2. <i>Antiguo Testamento</i> y formas literarias primitivas | 1271 |
| 1.3. Teogonías y teodiceas literarias | 1279 |
| 1.4. Del <i>Corán</i> | 1289 |
| 1.5. La regresión reformista de John Milton: <i>Paradise Lost</i> | 1291 |
| 1.6. Cuando el diablo es un bufón: Fausto, Goethe y Mefistófeles | 1297 |
| 1.7. La nostalgia literaria de un mundo mitológico: William Blake | 1315 |

2

CRÍTICA DE LA LITERATURA

CRÍTICA O INDICATIVA

| | |
|---|------|
| 2.1. La literatura homérica: «Tu valor te perderá» | 1325 |
| 2.2. La <i>Divina commedia</i> de Dante | 1333 |
| 2.3. Los <i>Cuentos de Canterbury</i> de Chaucer: el Buldero y la Comadre de Bath | 1345 |
| 2.4. Idea de Libertad en <i>La Celestina</i> desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura | 1353 |
| 2.5. El personaje nihilista en <i>La Celestina</i> | 1371 |
| 2.6. Idea de Libertad en <i>La Numancia</i> de Cervantes | 1395 |
| 2.7. <i>La Numancia</i> y la secularización de la tragedia: Cervantes no es soluble en agua bendita | 1407 |
| 2.8. Cervantes y la sofística del prólogo al lector de las <i>Novelas ejemplares</i> .. | 1429 |
| 2.9. Ética y Moral en <i>La gitanilla</i> | 1441 |
| 2.10. Cristianismo e Islam en <i>El amante liberal</i> . Reconstrucción de la oposición etic / emic en el discurso narrativo | 1449 |

| | |
|--|------|
| 2.11. Iglesia, nobleza y delincuencia organizada en <i>Rinconete y Cortadillo</i> | 1477 |
| 2.12. Sociedad gentilicia y sociedad política en <i>La ilustre fregona</i> | 1483 |
| 2.13. Crítica de la culpa, como «ejercicio» y como«representación», en <i>Las dos doncellas</i> | 1503 |
| 2.14. Idea de la libertad y de la secularización de la libertad en <i>La señora Cornelia</i> | 1525 |
| 2.15. La dialéctica en <i>El licenciado Vidriera</i> | 1557 |
| 2.16. Fuerza y materia en <i>La fuerza de la sangre</i> de Cervantes..... | 1579 |
| 2.17. <i>El coloquio de los perros</i> : ficción moralista, realismo antropológico y farsa religiosa..... | 1591 |
| 2.18. Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo..... | 1617 |
| 2.19. Los <i>Sueños</i> de Quevedo..... | 1641 |
| 2.20. La comedia crítica de Molière: <i>Dom Juan, Le Misanthrope y Sganarelle</i> | 1647 |
| 2.21. Crítica de la literatura ilustrada: Feijoo frente a Montaigne, con una nota sobre Gracián..... | 1667 |
| 2.22. Larra: crítico, romántico y realista..... | 1679 |
| 2.23. Idea de Libertad en <i>Lope de Aguirre</i> , pieza teatral de Gonzalo Torrente Ballester..... | 1687 |
| 2.24. La dudosa literatura crítica del siglo XX..... | 1695 |

3

CRÍTICA DE LA LITERATURA PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA

| | |
|--|------|
| 3.1. Platón, <i>República</i> , X..... | 1707 |
| 3.2. Teología y Literatura Programática o Imperativa..... | 1715 |
| 3.3. Idea de religión en la <i>Farsa del mundo y moral</i> de Hernán López de Yanguas..... | 1717 |
| 3.4. ¿Hay un Calderón trágico?..... | 1725 |
| 3.5. Política y Literatura Programática o Imperativa..... | 1755 |
| 3.6. El teatro del Siglo de Oro ante la idea y concepto de poder en la sociedad política..... | 1759 |
| 3.7. El teatro cómico breve de Calderón como teatro político..... | 1775 |
| 3.8. Calderón, entre la teología y el teatro programático: <i>El príncipe constante</i> | 1801 |

| | |
|--|------|
| 3.9. Obsolescencia del teatro político de Brecht: el caso de los <i>Einakter</i> | 1811 |
| 3.10. El mito de la poesía social: Gabriel Celaya..... | 1823 |
| 3.11. Vicente Aleixandre: «¿Para quién escribo?» | 1829 |
| 3.12. Poética y Literatura Programática o Imperativa | 1839 |
| 3.13. El <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega y la Literatura Programática o Imperativa..... | 1841 |
| 3.14. Creacionismo y Vanguardias: Vicente Huidobro | 1879 |

4

CRÍTICA DE LA LITERATURA SOFISTICADA O RECONSTRUCTIVISTA

| | |
|--|------|
| 4.1. François Rabelais: de la risa acrítica a la utopía lúdica | 1893 |
| 4.2. El espacio teatral en <i>La casa de los celos</i> de Cervantes..... | 1905 |
| 4.3. Delirio mitológico. El <i>Viaje del Parnaso</i> como recreación crítica de las religiones secundarias o mitológicas | 1913 |
| 4.4. Viaje y aventura en el espacio antropológico de <i>La española inglesa</i> | 1931 |
| 4.5. <i>El celoso extremeño</i> : el sarcástico juramento de Loaysa..... | 1957 |
| 4.6. La mentira en <i>El casamiento engañoso</i> de Cervantes | 1961 |
| 4.7. Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral | 1975 |
| 4.8. Idea de Tragedia en Shakespeare y Lope: <i>Richard III</i> y <i>El castigo sin venganza</i> | 1993 |
| 4.9. El personaje nihilista en la tragedia de Shakespeare: <i>King Lear</i> y <i>Timon of Athens</i> | 2021 |
| 4.10. Sensibilidad ilustrada y racionalismo romántico: Shelley, Novalis, Foscolo, Keats, Lautréamont | 2031 |
| 4.11. La poética de la experiencia trágica en <i>Woyzeck</i> de Georg Büchner. Hacia el nihilismo del teatro contemporáneo..... | 2059 |
| 4.12. La poesía como provocación de la religión: <i>Teresa</i> (1924) de Unamuno | 2073 |
| 4.13. El Dios de los poetas. ¿Por qué «Dios está azul» en Juan Ramón Jiménez? | 2081 |
| 4.14. «El viaje definitivo» de Juan Ramón Jiménez en la versión musical de Federico Mompou..... | 2099 |
| 4.15. El teatro modernista de Lorca como negación de la sociedad política.... | 2125 |
| 4.16. Lorca y la renovación de la tragedia en el siglo XX. Pirandello. Ionesco. Beckett..... | 2137 |

| | |
|---|------|
| 4.17. Vicente Aleixandre, poeta del Materialismo Filosófico..... | 2159 |
| 4.18. <i>Pasión de la Tierra</i> de Vicente Aleixandre y <i>Das Lied von der Erde</i> de Gustav Mahler: Música y Literatura..... | 2179 |
| 4.19. Vicente Aleixandre: <i>Nacimiento último</i> y <i>Retratos con nombre</i> | 2213 |
| 4.20. El nihilismo de Samuel Beckett: <i>Actes sans paroles</i> y <i>Breath</i> | 2227 |
| 4.21. El poder de los poetas: Rilke, Hardy, Unamuno, Aleixandre, Pessoa, Borges, De Cuenca | 2235 |
| 4.22. Jaime Siles: el neoesencialismo formalista de <i>Himnos tardíos</i> | 2263 |
| 4.23. El personaje nihilista en los dramas de Gonzalo Torrente Ballester | 2275 |
| 4.24. Ramiro Fonte, poeta novísimo..... | 2281 |

III

RAZÓN DIALÉCTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO DIALÉCTICA DE LA LITERATURA

· 2315 ·

1

DIALÉCTICA DE CONCEPTOS

| | |
|---|------|
| 1.1. La Literatura como construcción humana, racional y libre | 2319 |
| 1.2. La Literatura como realidad verbal, poética y ficticia | 2335 |
| 1.3. La Literatura como concepto pragmático, histórico y político | 2347 |

2

DIALÉCTICA DE IDEAS

| | |
|---|------|
| 2.1. Idea de Religión como objeto de interpretación literaria | 2361 |
| 2.2. Idea y concepto de Intelectual..... | 2385 |
| 2.3. Idea de Identidad en la posmodernidad | 2397 |

3

DIALÉCTICA DE TEORÍAS

| | |
|--|------|
| 3.1. El mito de la interpretación literaria | 2409 |
| 3.1.1. Del mito de la interpretación literaria | 2410 |

| | |
|--|------|
| 3.1.2. La interpretación, ese acceso a un Significado Trascendente..... | 2419 |
| 3.1.3. No toda forma de lenguaje es una ficción..... | 2427 |
| 3.1.4. Literatura, Ciencia y Periodismo, ¿ficciones explicativas? | 2430 |
| 3.2. La literatura ilegible o el triunfo de la sofística posmoderna | 2447 |
| 3.3. Contra la sofística de Hillis Miller..... | 2457 |
| 3.3.1. ¿Crítica literaria o frivolidad posmoderna? | 2457 |
| 3.3.2. «Name-dropping» y figuras retóricas | 2458 |
| 3.3.3. ¿Qué es una novela posmoderna?..... | 2458 |
| 3.3.4. Literatura Comparada sin comparación literaria | 2460 |
| 3.3.5. Las ideas de Hillis Miller sobre <i>El coloquio de los perros</i> | 2464 |
| 3.3.6. Cinismo..... | 2467 |
| 3.3.7. Hermenéutica literaria y retórica para minorías posmodernas | 2471 |
| 3.3.8. Conclusión contra Hillis Miller | 2475 |

4

DIALÉCTICA DE INTERPRETACIONES

| | |
|--|------|
| 4.1. Sobre la escuela morfológica alemana, el formalismo ruso, el psicologista <i>New Criticism</i> y el estructuralismo afrancesado..... | 2479 |
| 4.2. Sobre la denominada «ciencia empírica» de la literatura..... | 2527 |
| 4.3. Sobre el pensamiento literario de Hans-Robert Jauss | 2539 |
| 4.3.1. Interpretación crítica de los postulados fundamentales de la teoría literaria de Hans-Robert Jauss..... | 2540 |
| 4.3.1.1. Crítica a la Idea de Texto en Jauss | 2547 |
| 4.3.1.2. Crítica a la Idea de Norma en Jauss..... | 2549 |
| 4.3.1.3. Crítica a la Idea de Estética en Jauss | 2551 |
| 4.3.1.4. Crítica a la Idea de Hermenéutica en Jauss..... | 2552 |
| 4.3.1.5. Crítica a la Idea de Historia en Jauss..... | 2555 |
| 4.3.1.6. Crítica a la Idea de Influencia en Jauss..... | 2558 |
| 4.3.1.7. Crítica a la Idea de Sociología en Jauss..... | 2560 |
| 4.3.2. Idea y Concepto de Literatura en Jauss | 2564 |
| 4.3.2.1. Jauss y su Idea de Literatura en el Espacio Antropológico .. | 2565 |
| 4.3.2.2. Jauss y su Idea de Literatura en el Espacio Ontológico | 2565 |
| 4.3.2.3. Jauss y su Idea de Literatura en el Espacio Gnoseológico.. | 2566 |
| 4.3.2.4. Jauss y su Idea de Literatura en el Espacio Estético..... | 2568 |

| | |
|--|------|
| 4.3.3. Ontología literaria. | |
| Los materiales literarios en la teoría literaria de Jauss | 2572 |
| 4.3.3.1. Idea y concepto de Lector en Jauss..... | 2574 |
| 4.3.3.2. La contribución decisiva de Jauss al cierre categorial de la Teoría de la Literatura como ciencia de la literatura | 2577 |
| 4.3.4. Gnoseología literaria: | |
| Fundamentos teóricos del pensamiento literario de Jauss | 2581 |
| 4.3.5. El concepto de ficción literaria en la obra de Jauss | 2590 |
| 4.3.6. Jauss ante la exigencia de una teoría de los géneros literarios | 2600 |
| 4.3.7. Idea y Concepto de Literatura Comparada en Jauss | 2607 |

5

DIALÉCTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL *QUIJOTE*

| | |
|--|------|
| 5.0. Preliminares | 2615 |
| 5.1. Esencia o canon. El narrador del <i>Quijote</i> y el género literario | 2619 |
| 5.1.1. El narrador del <i>Quijote</i> y el sistema retórico de los autores ficticios | 2620 |
| 5.1.2. El narrador del <i>Quijote</i> y el Principio de Discrecionalidad | 2644 |
| 5.1.3. El narrador del <i>Quijote</i> es un cínico y un fingidor | 2647 |
| 5.2. Metros y atributos. Personajes del <i>Quijote</i> y géneros literarios | 2657 |
| 5.3. Potencia. Idea de Parodia en el <i>Quijote</i> | 2675 |
| 5.4. Los Paradigmas o tipos de intensionalización: | |
| Géneros y Especies literarios intensionalizados en el <i>Quijote</i> | 2683 |
| 5.4.1. Novela de caballerías | 2684 |
| 5.4.2. Novela pastoril..... | 2690 |
| 5.4.3. Novela de aventuras o bizantina | 2692 |
| 5.4.4. Novela morisca | 2696 |
| 5.4.5. Novela renacentista italiana, novela sentimental o cortesana | 2698 |
| 5.4.6. Novela picaresca | 2701 |
| 5.4.7. Novela fantástica | 2703 |
| 5.4.8. Novela autobiográfica..... | 2714 |
| 5.4.9. Novela epistolar..... | 2717 |
| 5.4.10. La literatura gnomológica y la genología del <i>Quijote</i> | 2720 |
| 5.5. Las Facultades o modos de integración: | |
| Géneros y Especies literarios integrados en el <i>Quijote</i> | 2723 |

| | |
|---|------|
| 5.5.1. Facultades cervantinas de la narración como género literario | 2724 |
| 5.5.2. Facultades cervantinas del teatro como género literario..... | 2735 |
| 5.5.3. Facultades cervantinas de la poesía como género literario | 2748 |
| 5.5.3.1. Idea de la Lírica según don Quijote | 2749 |
| 5.5.3.2. La poética del conocimiento ante la Estética del Materialismo Filosófico..... | 2752 |
| 5.5.3.3. Coda sobre la lírica a propósito del <i>Quijote</i> | 2763 |
| 5.6. Propiedad. Idea de Locura en el <i>Quijote</i> | 2771 |
| 5.6.1. Crítica de la Idea de Locura | 2771 |
| 5.6.2. La locura como eximente | 2774 |
| 5.6.3. La locura como uso lúdico de la razón | 2775 |
| 5.6.4. La supuesta locura de Cardenio | 2779 |
| 5.6.5. La locura como uso patológico de la razón | 2781 |
| 5.6.6. Locura y cinismo | 2792 |
| 5.6.7. Locura, autologismo y dialogismo | 2793 |
| 5.6.8. Hacia la disolución de la locura en el <i>Quijote</i> de 1615..... | 2795 |
| 5.6.9. Molho y la idea de locura en el <i>Quijote</i> | 2803 |
| 5.7. Don Quijote como prototipo literario: el don Quijote de Avellaneda..... | 2809 |
| 5.7.1. La dialéctica entre <i>Quijotes</i> : Avellaneda <i>versus</i> Cervantes..... | 2811 |
| 5.7.2. El personaje literario: don Quijote como prototipo..... | 2818 |
| 5.7.3. El <i>Quijote</i> de Avellaneda como parodia del <i>Quijote</i> de Cervantes ... | 2827 |
| 5.7.4. El <i>Quijote</i> de Avellaneda como interpretación contrarreformista del <i>Quijote</i> de Cervantes. El fenómeno de la transducción literaria | 2830 |
| 5.8. Características. La Dialéctica en el <i>Quijote</i> : Política y Religión..... | 2837 |
| 5.8.1. La Dialéctica de Cervantes frente al <i>relativismo</i> de los cervantistas posmodernos | 2837 |
| 5.8.2. Dialéctica Religiosa en el <i>Quijote</i> | 2844 |
| 5.8.2.1. Lo numinoso o las consecuencias del desengaño | 2850 |
| 5.8.2.2. Lo mitológico o la farsa del espectáculo | 2858 |
| 5.8.2.3. Lo teológico en el <i>Quijote</i> : del silencio de Cervantes a la antesala de su ateísmo..... | 2863 |
| 5.8.3. Dialéctica Política en el <i>Quijote</i> | 2881 |
| 5.8.3.1. El ilusionismo de las minorías y las culturas minoritarias | 2883 |
| 5.8.3.2. Idea de Libertad | 2906 |
| 5.8.3.3. La Justicia ilegal..... | 2916 |
| 5.9. Accidentes. Las formas de la materia cómica en el <i>Quijote</i> | 2921 |
| 5.9.1. La risa..... | 2921 |

| | |
|--|------|
| 5.9.2. Lo cómico..... | 2924 |
| 5.9.3. La parodia..... | 2927 |
| 5.9.4. El chiste | 2928 |
| 5.9.5. Lo grotesco y lo ridículo | 2929 |
| 5.9.6. El escarnio y el sarcasmo..... | 2937 |
| 5.9.7. El supuesto carnaval..... | 2940 |
| 5.9.8. Humor, Ironía y Sátira según el Materialismo Filosófico | 2949 |

6

DIALÉCTICA ENTRE CIENCIA E IDEOLOGÍA.

BIOCENOSIS LITERARIA Y NECROSIS ACADÉMICA:

LA DESTRUCCIÓN POSMODERNA DE LOS MATERIALES LITERARIOS

| | |
|---|------|
| 6.1. Premisas conclusivas | 2957 |
| 6.1.1. El secreto más desafortunado de la Literatura | 2957 |
| 6.1.2. ¿Por qué la Literatura es siempre racional?..... | 2958 |
| 6.1.3. Poesía y racionalismo | 2959 |
| 6.1.4. La literatura es una trampa para quien no sabe razonar..... | 2959 |
| 6.1.5. Nadie aprende nada leyendo Literatura..... | 2960 |
| 6.1.6. Facultades de Letras y manicomios | 2960 |
| 6.1.7. El mundo académico es una falsificación del mundo real | 2961 |
| 6.1.8. La enseñanza de la Literatura en la Universidad actual..... | 2961 |
| 6.1.9. Universidad y barbarie | 2962 |
| 6.1.10. Una literatura sin intérpretes | 2963 |
| 6.1.11. ¿Obsolescencia literaria? | 2964 |
| 6.1.12. El lenguaje está sobrevalorado | 2966 |
| 6.1.13. Las lenguas son tecnologías, no signos de identidad cultural..... | 2967 |
| 6.1.14. El bienestar de la cultura es el malestar de la libertad..... | 2967 |
| 6.1.15. La Ciencia no es Cultura..... | 2968 |
| 6.1.16. La Cultura es la religión de los ateos de diseño..... | 2972 |
| 6.1.17. Literatura y Filosofía | 2973 |
| 6.2. La crítica literaria de lo sensible a lo inteligible | 2975 |
| 6.3. Los placeres de Babel. Hacia una Literatura sin intérpretes: | |
| «¡Fuera de la Academia!» | 2981 |
| 6.4. Sobre la destrucción de la Libertad de Cátedra | 2991 |
| 6.5. Diatriba contra la Universidad actual | 2999 |

**IV
CONCLUSIÓN**

· 3009 ·

**V
GLOSARIO**

· 3011 ·

**VI
VIDEOTECA**

· 3017 ·

**VII
BIBLIOGRAFÍA**

· 3021 ·

| | |
|------------------------------------|------|
| 1. Bibliografía literaria..... | 3023 |
| 2. Bibliografía metodológica | 3033 |
| 3. Bibliografía aberrante..... | 3131 |

COLOFÓN

· 3135 ·

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

PLATÓN
(*Sofista*, 249c)

*Ha de considerarse que no hay cosa más difícil de emprender,
ni de resultado más dudoso, ni de más arriesgado manejo, que
ser el primero en introducir nuevas disposiciones. Porque el
introductor tiene por enemigos a todos los que se benefician de
las instituciones viejas, y por tibios defensores a todos aquellos
que se benefician de las nuevas, tibieza que procede, en parte, de
la incredulidad de los hombres, y quienes no creen de verdad en
cosa alguna nueva hasta que la ratifica una experiencia firme.*

Nicolás MAQUIAVELO
(*El Príncipe*, IV, 1513/1976: 54).

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

Baruch SPINOZA a Albert Burgh
(*Epístola LXXVI*, La Haya, 1675).

*No [...] dejaré de decir lo que [...] la razón me muestra,
antes que aquello a que la pasión me incita...*

Miguel de CERVANTES
(*La Galatea*, III, 1585).

*Hagan todos lo que quisieren de mi libro,
pues yo he dicho lo que he querido de todos.*

Francisco de QUEVEDO
Sueños (1627/1984: 75).

*Este pretendido conocimiento se ha atribuido,
no obstante, el nombre de filosofía y nada ha alcanzado mayor
éxito cerca de los talentos y caracteres superficiales, nada que
acojan con más entusiasmo que esta doctrina de la impotencia
de la razón, por la cual su propia ignorancia y nulidad adquieren
importancia y vienen a ser como el fin de todo esfuerzo y de toda
aspiración intelectual. Que el conocimiento de la verdad nos es
rehusado y que lo que nos es dado a conocer es el ser contingente
y fenoménico; ved la doctrina que ha hecho y que hace siempre
ruido y que tiene hoy, como quien dice, en filosofía, vara alta.
Se puede decir que nunca [...] se había presentado la filosofía
bajo un aspecto tan vergonzoso, porque jamás una doctrina tal,
un tal abandono del conocimiento racional, había alcanzado
proporciones tales ni se había mostrado con igual arrogancia
[...]. Por mi parte, sostengo que la filosofía tiene un objeto, un
contenido real, y este contenido es el
que quiero exponer a vuestra vista.*

G. W. F. HEGEL
Discurso pronunciado
el 22 de octubre de 1818,
en la apertura del curso académico de la
Universidad de Berlín.

*La literatura es una materia
que puede y debe sin duda ser analizada mediante conceptos.*

Gustavo BUENO
(«Sobre el análisis filosófico del *Quijote*», 2007: 150).

PRESENTACIÓN

NOTA PRELIMINAR

Mi modesta biblioteca personal, la obra filosófica de Gustavo Bueno y un ordenador...

Esto fue todo lo que necesité para llevar a cabo, durante algo más de una década, esta obra, titulada *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*.

No necesité de más recursos.

Al contrario que muchos investigadores y universitarios contemporáneos, obligados a incluir en sus trabajos las referencias de los proyectos solicitados y subvencionados por tales o cuales ministerios de educación, cultura, industria, energía, igualdad, solidaridad, fraternidad, etc..., yo, sinceramente, no tengo nada que decir. Mi obra se ha desarrollado siempre al margen de la subordinación administrativa y de la subvención burocrática, cultural o política.

Asimismo, he de confesar además que mi labor investigadora se ha llevado a cabo de espaldas a la Universidad, una institución en la que trabajo desde 1994 —desde mis 26 años de edad, tras doctorarme a los 25 en Teoría de la Literatura—, y en la que laboralmente entré enfrentándome a la endogamia que siempre la ha corrompido. Una institución, además, cuyo estado actual, absoluta e irreversiblemente lamentable, la ha convertido en uno de los mayores obstáculos con los que hoy por hoy pueden encontrarse el conocimiento, la ciencia y el rigor académicos. La Universidad, en el desarrollo de mi labor investigadora, ha sido siempre un estorbo de los principales¹.

La investigación científica, como también la educación científica, es más una cuestión de contenidos que de recursos. No digo nada nuevo. Gustavo Bueno lo ha demostrado una y otra vez.

Y no tengo nada más que añadir, salvo proceder a la exposición de esta obra, en 3 tomos, que aquí presento como un tratado de investigación científica, crítica y dialéctica sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades del conocimiento racionalista de la literatura.

Jesús G. Maestro
Gijón —España—, 1 de diciembre de 2016

¹ Entre las instituciones que considero más nocivas —y perniciosas— para el desarrollo de la investigación científica en España, la ANECA es, sin duda, la más importante y sobresaliente. Su disolución es absolutamente necesaria para frenar el deterioro en el que hoy se encuentra la investigación científica en la Universidad española.

AGRADECIMIENTOS

A quien, *por sus obras*, los merezca.

Jesús G. Maestro

PRÓLOGO
A LA EDICIÓN IMPRESA
DE LA
CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA

El título de esta obra no pretende ser una mera perífrasis kantiana. Quien lo interprete retóricamente en esa dirección seguirá caminos errados. El título de esta obra es la designación de un método de interpretación rigurosamente racionalista de los materiales literarios. Es la exposición de una *Crítica de la Razón de ser y de estar de una Teoría de la Literatura* construida desde los criterios del Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento, y destinada a la interpretación científica, crítica y dialéctica de los materiales literarios: autor, obra literaria, lector e intérprete o transductor. Esta perspectiva no es kantiana, pues aunque sea racionalista no es idealista, sino materialista. Y tampoco será marxista —conviene advertirlo lo antes posible para evitar malentendidos—, pues aunque sea materialista y racionalista no es monista ni teológica, sino que se basa en el principio de *symploké*. Esta perspectiva, indudablemente, es platónica, escolástica, espinosista, hegeliana y buenista.

Esta obra se articula como una trilogía, cuyos tres tomos o volúmenes disponen, bajo el título general de *Crítica de la Razón Literaria*, una interpretación racionalista de la Literatura, en tres órdenes principales:

- Vol. 1. El Materialismo Filosófico como *Teoría* de la Literatura.
- Vol. 2. El Materialismo Filosófico como *Crítica* de la Literatura.
- Vol. 3. El Materialismo Filosófico como *Dialéctica* de la Literatura.

Se observará, pues, que la *Crítica de la Razón Literaria* se compone de tres partes:

- I. Razón Teórica.
- II. Razón Crítica.
- III. Razón Dialéctica.

I. La primera parte, el *Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, fundamenta la *Razón Teórica* de la interpretación literaria a lo largo de 8 capítulos, dedicados a las siguientes cuestiones:

- 1) Postulados fundamentales de la Teoría de la Literatura.
- 2) Definición de Literatura.
- 3) Genealogía u orígenes de la Literatura.
- 4) Ontología o materiales esenciales de la Literatura.
- 5) Gnoseología o teoría del conocimiento literario.
- 6) Genología o teoría de los géneros literarios.
- 7) Ficción literaria.
- 8) Literatura Comparada.

II. La segunda parte, el *Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura*, expone la *Razón Crítica* de la interpretación literaria a lo largo de 4 capítulos, organizados conforme a los cuatro tipos esenciales de Literatura:

- 1) Crítica de la Literatura Primitiva o Dogmática.
- 2) Crítica de la Literatura Crítica o Indicativa.
- 3) Crítica de la Literatura Programática o Imperativa.
- 4) Crítica de la Literatura Sofisticada o Reconstructivista.

Se desarrolla así una demostración práctica, sobre materiales literarios concretos (autores, obras, lectores e intérpretes), de cómo se ejerce la crítica literaria según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

III. La tercera parte, el *Materialismo Filosófico como Dialéctica de la Literatura*, expone la *Razón Dialéctica* de la interpretación literaria, en 5 capítulos, a lo largo de los cuales se despliega una crítica sistemática contra determinadas teorías literarias contemporáneas, en particular contra las pseudoteorías literarias posmodernas, sus limitaciones y deficiencias.

- 1) Dialéctica de Conceptos.
- 2) Dialéctica de Ideas.
- 3) Dialéctica de Teorías.
- 4) Dialéctica de Interpretaciones.
- 5) Dialéctica de los Géneros Literarios en el *Quijote*.
- 6) Dialéctica entre Ciencia e Ideología.

La *Crítica de la Razón Literaria* puede citarse según un sistema universal que responde a la siguiente fórmula: numeración romana, seguida de coma y de dos guarismos árabes, separados estos últimos por un punto (por ejemplo: I, 4.8). El número romano identifica cada uno de los 3 bloques en que se organiza la obra: Razón Teórica [I], Razón Práctica [II] y Razón Dialéctica [III]. El primer guarismo árabe identifica los capítulos integrados en cada uno de los 3 bloques (por ejemplo: I, 2. II, 7. III, 5, etc...) El segundo guarismo árabe identifica los epígrafes en que se subdivide cada uno de los capítulos constituyentes de cada uno de los 3 bloques principales (por ejemplo: I, 2.5. II, 7.6. III, 5.10, etc...)

§

Una cuestión de principio, no apta para talentos sensibles. Esta obra no se ha escrito porque su autor pretenda optar a nada. El autor no tiene ningún objetivo ni ningún interés en el mundo académico, universitario o gremial actualmente institucionalizado en diferentes ámbitos. Si esa fuera su pretensión, en lugar de haber elaborado este libro habría dedicado su tiempo a hacer labores de pasillo y de intriga universitaria, las actividades más y mejor valoradas y recompensadas, hoy y siempre, en la actual universidad española, europea y americana (sobre todo en esta última, tan jactanciosa a la hora de anunciar al mundo lo mucho que en ella se trabaja: una gran patraña). No, este libro no se escribe para dignificar a ninguna Universidad, ni para anunciar en sus páginas iniciales el agradecimiento a una institución pública o privada, estatal o gregaria, que haya aportado dinero o subvenciones contributivas a su posible elaboración o publicación. Ninguna institución, ni pública ni privada, ni ningún proyecto de investigación de ningún ministerio estatal, ni de ninguna consejería provincial o nacionalista (según se mire la geografía subestatal de cada territorio), ni ningún grupo económico, ni financiero, ni industrial, ni religioso, ni ideológico, ni políticamente correcto, ha sido solicitado ni requerido por el autor para auxiliar de ningún modo el proceso de elaboración ni de publicación de este libro. El autor no quiere contraer deudas indeseadas. Ni trato alguno con acreedores o explotadores profesionales de mecenazgos. Este libro tiene como objetivo algo muy simple: construir una teoría de la literatura destinada a la interpretación científica y crítica de la literatura, dado que en la actualidad no existe ninguna que el autor considere suficientemente solvente. En lugar de teorías literarias, lo que el lector interesado encuentra es ideología y psicologismo, o simplemente, tropología rupestre y necesidades nutridas de miseria. Eso ha sido y es esencialmente la posmodernidad: farsa, nulidad y nesciencia.

§

Esta obra, *Crítica de la Razón Literaria*, se escribe y publica en una época en la que se ultima la destrucción —sistemática e irreversible— del conocimiento históricamente institucionalizado en las Universidades y en las estructuras institucionales del Estado contemporáneo.

Es muy cierto que el conocimiento históricamente organizado y administrado desde las Universidades fue siempre muy discutible, pero era, hasta hoy al menos, el medio del que disponían los seres humanos para educarse científicamente más allá de su adolescencia. En nuestros días ya no es posible: la Universidad no es en estos momentos una institución científica, sino ideológica, degenerada y corrupta. Por razones que se explican en diferentes capítulos de esta obra², la Universidad ha

² Vid. en particular los capítulos I, 5.1 y III, 5.3, dedicados respectivamente a la constitución de las Ciencias contemporáneas y al estado actual de la Universidad.

reemplazado la Ciencia por la Ideología, y se ha inhabilitado a sí misma, especialmente en todo lo relacionado con las tradicionales «ciencias humanas», para el ejercicio del conocimiento y la investigación. Ciencia y docencia no tienen ya cabida ni sentido en los modelos actuales de Universidad, una institución cuyo fin de hecho es el entretenimiento y la disimulación del fracaso de una sociedad política que todavía hace posible su existencia —necrótica— como presuntos centros educativos o investigadores³.

¿Durante cuánto tiempo podrá sostenerse esta farsa? Lo ignoro. Imagino que mientras se disponga de dinero para subvencionar su puesta en escena. Ahora bien, ¿cómo puede sobrevivir la educación científica en un mundo gobernado por la ideología, incluso en sus instituciones académicas y universitarias? ¿Cómo contribuir al desarrollo efectivo del conocimiento, si las instituciones que deben ampararlo y desarrollarlo, como es el caso de la Universidad, renuncian a él de forma explícita?

§

Esta obra se publica en uno de los momentos más depresivos de la historia académica contemporánea. Lo sabemos. Sabemos también que tendrá más enemigos que lectores. Evidentemente, algo así no nos importa en absoluto.

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

Este libro expone, contra el agotamiento de lo que podría denominarse *el discurso de las musas de la ira*, cuyo origen más decisivo encontramos en la obra de Rousseau⁴, y que constituye una de las dimensiones medulares de la retórica posmoderna contemporánea, expone —digo— una Teoría de la Literatura basada en el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento.

³ Me permito citar las siguientes palabras de María Elvira Roca Barea, autora del libro *Imperiofobia y leyenda negra* (2016): «Siempre ha habido analfabetos, pero ahora salen de las universidades» (<https://goo.gl/rTv9bP>).

⁴ Vid. a este respecto la obra de González Cortés, *El espejismo de Rousseau. El mito de la posmodernidad* (2011), cuya lectura ha inspirado precisamente esta metáfora de genitivo —*las musas de la ira*—, tan representativa de las raíces del pensamiento posmoderno, y de la que me serví precisamente en uno de mis libros anteriores sobre el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura (Maestro, 2014).

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

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

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

Como se ha indicado antes sumariamente, la exposición del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se desarrolla aquí, en este primer tomo, a lo largo de 8 capítulos, que constituyen las áreas esenciales de este sistema de interpretación, al que está dedicado el primer bloque de este libro, la denominada Parte I o Razón Teórica. A esta Parte I, o Razón Teórica, siguen las partes o tomos II (Razón Crítica) y III (Razón Dialéctica), dedicadas respectivamente a la exposición de las demostraciones Críticas y Dialécticas del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, mediante el desarrollo de investigaciones referidas a obras, autores y materiales que consideramos de máxima importancia y referencia en la interpretación literaria.

El conjunto de estas contribuciones da lugar a un sistema de pensamiento interpretativo y crítico, destinado al examen racionalista de la literatura y sus materiales. El fin del arte es, en suma, la interpretación humana y normativa. Sin pautas de interpretación –sin criterios– no es posible ejercer la crítica literaria. Se ofrece de

este modo una obra declaradamente crítica y conscientemente diferente, una obra heterodoxa que tendrá que abrirse camino por sí misma, a través de una sociedad peligrosamente próxima a un «tercer mundo semántico», y en medio de una época que valora más la ideología que la ciencia, que está más seducida por la fe que por la razón, que prefiere la protesta escenificada a la crítica efectiva, que vive sin oasis en el espejismo del oasis, y que sobrevive entregada con frecuencia —sin querer asumirlo— al cultivo del autoengaño y de la autocensura.

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

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

§

Ha de insistirse en que la mayor parte de las teorías literarias desarrolladas en las últimas décadas no se ha enfrentado nunca directamente con la totalidad de los materiales literarios. A veces no se ha enfrentado ni siquiera a materiales literarios. Y en muchos casos no solo no se han enfrentado entre sí, como sistemas de interpretación literaria, sino que simplemente se ignoran de forma mutua y absoluta. Es decir, no ejercen ni la crítica ni la dialéctica. En la mayoría de los casos, son teorías literarias ablativas, que cercenan o amputan partes esenciales de los materiales literarios, o incluso materiales literarios completos, como el autor o el intérprete. En otros casos, se trata abiertamente de teorías literarias que se relacionan entre sí sin relacionarse con la literatura.

De un modo u otro, la actividad académica en España ha sido y es muy endogámica. Este hecho limita y empobrece toda posible investigación. El diálogo con la crítica solo se produce cuando los interlocutores han asegurado previamente su propia endogamia, es decir, cuando se han cerciorado de que ninguna crítica les será planteada. El resultado es una interpretación literaria muy endonímica. De hecho, la mayor parte de las denominadas teorías de la literatura ni siquiera son teorías. Se han gestado en el desconocimiento de la dialéctica e ignoran incluso la esencia misma del contraste y de la crítica.

Pero en el gremio de los «teóricos» de la literatura se habla endonímicamente de *teorías literarias*, aunque la mayor parte de ellas no resistirían ni una sola crítica gnoseológica. Exonímicamente, es decir, interpretadas desde fuera de ese gremio, la mayor parte de esas supuestas teorías no son sino ideologías y retóricas gregarias que, por diversas circunstancias acriticas, se han implantado en los medios académicos. Muchas de estas corrientes retóricas son de importación. En España, tras la estilística de Dámaso Alonso, no es posible reconocer a nadie que haya construido una Teoría

de la Literatura digna de este nombre. Y advierto que no conviene confundir la construcción de una teoría literaria original con la importación española de teorías literarias extranjeras, de manufactura eslava, francesa, alemana o angloamericana. Incluso la propia estilística española de los Alonso hunde sus raíces en el psicologismo de la filología alemana decimonónica. Mis colegas deben reconocerlo: se han dedicado masivamente, durante décadas, al cultivo y reproducción de teorías literarias importadas, traducidas, citadas y recitadas una y otra vez. ¿Dónde está la originalidad?

En realidad, muchas de estas teorías o pseudoteorías literarias, particularmente desarrolladas en el teoreticismo y el formalismo del siglo XX, y derivadas de sus consecuencias más idealistas, han circulado en una suerte de limbo hipertextual cuya relación con los materiales literarios ha sido, las más de las veces, nula. Este tipo de retórica pseudoliteraria, en sus manifestaciones más extremas, acaba por ser una retórica —francamente cursi en muchas ocasiones— de culturas, ideologías o identidades gremiales, cuyos contenidos, cuando resultan legibles, son por completo estériles para la literatura, el lenguaje y el conocimiento humano. A nadie sorprende, aunque nadie lo critica ni cuestiona, el hecho de que actualmente las corrientes «teórico-literarias», así como los discursos a través de los cuales se manifiestan y transmiten, exijan la adhesión ideológica de quienes las utilizan, de modo que es necesario ser mujer para ejercer la «teoría literaria» feminista, etc. Pensemos en el disparate que supondría exigir a un médico que fuera mujer para ejercer la obstetricia y la ginecología.

Dos hechos determinan hoy en día el futuro de la interpretación de la Literatura: 1) el idealismo irracionalista dominante en los estudios literarios actuales frente a un racionalismo crítico cada día más alejado de las instituciones académicas (*biocenosis literaria*), y 2) la disolución científica y la descomposición institucional de los sistemas universitarios (*necrosis académica*).

Estos hechos constituyen los dos tumores fundamentales de la investigación literaria actual. Ambas tendencias se mantienen de forma muy rentable y muy potente, por razones ideológicas, burocráticas y mercantiles, en nuestro más inmediato mundo contemporáneo y posmoderno.

La Universidad es un submundo aislado del mundo.

Las Ciencias han de enfrentarse hoy a las ideologías y a las culturas, si pretenden sobrevivir. A diferencia de lo que ocurría en pasados siglos, cuando las religiones y las creencias fideístas monopolizaban —y cercenaban— la actividad investigadora, hoy son las culturas y las ideologías quienes ejercen ese poder represor e involucionista. Transitamos tiempos en los que el irracionalismo de culturas e ideologías reprime y subvierte el racionalismo de las Ciencias y de la Filosofía. En este contexto, la Literatura solo resultará legible, es decir, solo sobrevivirá como tal, si sus intérpretes son racionales. El triunfo del irracionalismo es el fin de la Literatura y de sus posibilidades y condiciones de interpretación. El triunfo del irracionalismo es, también, el fin del género humano. No es posible sobrevivir de espaldas a la razón.

PREÁMBULO
A LA EDICIÓN DIGITAL
DE LA
CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA

La edición digital de esta obra, en sus tres tomos, está disponible parcialmente, de forma sumaria, en internet, en el siguiente enlace: <http://critica-de-la-razon-literaria.blogspot.com.es/>. Una versión abreviada del enlace, que remite a la misma página de internet, es la siguiente: <http://goo.gl/62LxDR>. Quien desee disponer de la obra en formato digital *pdf*, podrá hacerlo a través de la siguiente página de internet de Editorial Academia del Hispanismo: <https://academiaeditorial.com/colecciones/critica-de-la-razon-literaria/critica-de-la-razon-literaria/>. El enlace abreviado de acceso a esta última página es: <http://goo.gl/Wuuj3N>.

La edición digital de esta obra ofrece al lector, además, los accesos directos a tres contenidos muy importantes en el contexto de esta publicación: 1) un Glosario de Términos fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura; 2) una Videoteca, constituida por una serie creciente y abierta de vídeos docentes y académicos, grabados desde 2012 hasta hoy, en los que se expone de forma puntual cada uno de los temas, capítulos o apartados de esta obra, así como la totalidad de la actividad docente y de las clases y conferencias impartidas por el autor en las diversas Universidades, instituciones y centros de investigación en que ha intervenido o desarrollado su labor profesional; y 3) una Bibliografía crítica sobre Literatura, Teoría de la Literatura, Literatura Comparada, Crítica Literaria y Materialismo Filosófico permanentemente actualizada desde internet.

Los enlaces en la red internáutica de la edición digital de la *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*, son un complemento interactivo, actualizado y permanente, de los contenidos codificados y expuestos en esta edición impresa, publicada en 2017 por Editorial Academia del Hispanismo.

Jesús G. Maestro

CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO
COMO TEORÍA, CRÍTICA Y DIALÉCTICA
DE LA LITERATURA

TOMO I

RAZÓN TEÓRICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO
COMO
TEORÍA DE LA LITERATURA

I

RAZÓN TEÓRICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

La exposición del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se desarrolla en este primer tomo a lo largo de 8 capítulos, que constituyen las áreas esenciales de este sistema de interpretación, al que está dedicado el bloque I de este libro, la denominada Parte I o Razón Teórica.

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

2. En segundo lugar, se ofrece una delimitación precisa de la *Idea y concepto de Literatura*, desde los criterios del espacio antropológico, el espacio ontológico, el espacio gnoseológico y el espacio estético. Se trata, entre otras cuestiones, de la ya normativamente conocida «Teoría de los Cuatro Espacios» del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

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

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

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

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

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

8. En octavo y último lugar, se examina la *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*, a partir de la figura gnoseológica de la *relación* de materiales literarios, como criterio y pauta metodológica fundamental en el ejercicio de esta disciplina. Aquí se dará cuenta, entre otras cuestiones, de la crítica de los metros, prototipos, paradigmas y cánones literarios. Y se declarará la incompetencia de la posmodernidad para ejercer el comparatismo literario, desde el momento en que, si todas las literaturas son iguales, no hay nada que comparar.

La Academia contra Babel

Postulados fundamentales del Materialismo Filosófico
como Teoría de la Literatura

CAPÍTULO 1

ÍNDICE DE MATERIAS

- 1.1. Preliminares.
- 1.2. El Materialismo Filosófico en el contexto de la teoría literaria contemporánea.
 - 1.2.1. Degeneración y disolución de la Filología.
 - 1.2.2. Crítica literaria impresionista.
 - 1.2.3. Ideologías del intérprete vertidas sobre la literatura.
 - 1.2.4. El Materialismo Filosófico como teoría literaria.
- 1.3. El Materialismo Filosófico como método de interpretación literaria.
 - 1.3.1. Racionalismo.
 - 1.3.2. Crítica.
 - 1.3.2.1. Doxografía.
 - 1.3.2.2. Ideología.
 - 1.3.2.3. Moral.
 - 1.3.3. Dialéctica.
 - 1.3.4. Ciencia.
 - 1.3.5. *Symploké*.
- 1.4. Coda postulante.

LA ACADEMIA CONTRA BABEL

POSTULADOS FUNDAMENTALES DEL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

*Verum est factum.
La verdad está en los hechos.*

Giambattista Vico

1.1. PRELIMINARES

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

Metodológicamente, los presupuestos doctrinales del Materialismo Filosófico permiten construir una teoría de la literatura desde la que es posible interpretar en nuestro tiempo no solo los textos literarios, que constituyen una parte nuclear de la literatura, sino algo sustancialmente más importante incluso que los propios textos, y que son los *materiales literarios*. La ontología de la literatura, es decir, su esencia, está constituida por el *núcleo*, el *cuerpo* y el *curso* de los *materiales literarios*. El método

de interpretación literaria, es decir, la Teoría de la Literatura, será concebida, desde el Materialismo Filosófico, como aquella disciplina científica que tiene como objeto de conocimiento no la literatura, sino los *materiales de la literatura*.

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

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

La razón no ha existido desde siempre. El racionalismo no siempre se ha considerado y aceptado como método de creación, comunicación e interpretación de ideas. Sus orígenes pueden situarse en la Grecia del siglo VII antes de nuestra Era, y

su sistematización sin duda corresponde a la constitución de la Academia de Filosofía fundada por Platón en Atenas en 387 a.n.E.

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

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

En nuestro tiempo, los mitos, los irracionalismos y las creencias han cobrado nueva fuerza. No solo dominan la cultura contemporánea, sino también la política, la moral e incluso los límites de la ciencia. Desde la política se pide respeto hacia creencias irracionales, y desde la moral se exige el desarrollo de consignas científicamente inaceptables. El silencio del racionalismo, sea en nombre del falso respeto, de la tolerancia irresponsable, o de la mítica isovalencia de las culturas, no es nunca un silencio inofensivo. La razón es el más importante protector de la vida y de los derechos humanos. Y lo es muy por encima de todo tipo de creencias y credos, que solo podrán ser respetables en la medida en que sean respetuosos con el ser humano. Cuando se apagan las luces de la razón, las fuerzas del irracionalismo no conocen límites, y siempre dan lugar a los capítulos más amargos de la historia de la humanidad. Y no será el diálogo entre culturas lo que por sí solo pueda contrarrestar la sinrazón. Entre otras cosas, porque no se puede dialogar con quien no sabe razonar. Lástima que Habermas, al situar la razón en el diálogo, no se haya dado cuenta de esta minúscula y esencial evidencia.

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

campo de la teoría literaria, saturada de ideologías sofisticadas, creencias políticas y mixtificaciones culturales.

Por eso nadie puede construir responsablemente una interpretación sin definir crítica y racionalmente el método desde el que interpreta. Aquí se examinará la literatura desde el Materialismo Filosófico como método de interpretación, es decir, como una Teoría de la Literatura que se basa en los principios generales de una gnoseología materialista, teoría del conocimiento organizada desde la oposición materia / forma, cuyo *campo de investigación* es el conjunto de saberes contenidos en las obras literarias y con ellas relacionados, organizados sistemáticamente como *conceptos categoriales*, y cuyo *objeto de interpretación* son los *materiales literarios*, esto es, el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor. Advértase que las ciencias no están delimitadas por su *objeto* de investigación, sino por su *campo* de investigación. Las ciencias son realidades constituyentes del mundo y constituidas desde el mundo. Toda ciencia es, en suma, una ontología. Las ciencias son realidades que están no solo interpretando, sino sobre todo configurando y construyendo nuestro mundo. Si el conocimiento existe es porque las ciencias las hacen los seres humanos. Más que un *homo sapiens*, el hombre debería estar considerado como un *homo faber*. No puede aceptarse que la ciencia sea una *forma silogística* (Aristóteles), *apriorística* (Kant) o *lingüística / matemática* (Carnap). La ciencia es ante todo una realidad, un contenido, una materia, en la que vivimos, y a la que además podemos conocer mediante una educación reglada o difusa; pero es sobre todo una *materia* en la que vivimos a través de la praxis política, moral, ética, jurídica, técnica, poética, biológica, etc., praxis a través de la cual desarrollamos nuestra existencia a lo largo de la vida. De este modo la ciencia se convierte en una ontología *especial* (no general) y *categorial* (aborda la realidad por parcelas o categorías), que estudia el *ser*, esto es, la *materia*, en segmentos o áreas categoriales previamente determinadas, mediante operaciones humanas de construcción e interpretación ejecutadas siempre por un sujeto que, más que cognoscente o sabio, es un *sujeto operatorio*, esto es, gnoseológico (Bueno, 1992, 1995, 1995a). Las ciencias están determinadas por las categorías que constituyen su *campo* de investigación, en el cual se encuentran los *materiales* que son su objeto de conocimiento. De hecho, las categorías brotan de los materiales de las ciencias. Porque *Verum est factum*, es decir, como advirtió Vico en su *Ciencia nueva* (1725), la verdad está en los hechos.

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

1.2. EL MATERIALISMO FILOSÓFICO EN EL CONTEXTO DE LA TEORÍA LITERARIA CONTEMPORÁNEA

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

1.2.1. DEGENERACIÓN Y DISOLUCIÓN DE LA FILOLOGÍA

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

o feministas. Las ideas no tienen fuerza para subsistir por sí mismas. La creencia es hoy día una experiencia más fuerte que el conocimiento, es decir, la ideología atrae a la gente con más intensidad que la ciencia. Y esto sucede en el seno mismo de la Academia, dentro de nuestra Universidad, no en el teatro, ni en los circos, ni en los estadios deportivos. La Filología es hoy día la escolástica de la literatura. Un saber arqueológico. Por su parte, el segundo de estos modos, *histórico o etnológico*, ha sido —y a veces sigue siendo— una forma más de entender la literatura como algo ajeno al presente, y ha encontrado en el Historicismo decimonónico los caminos que conducen incesantemente ya no a un mundo intemporal, sino pretérito, histórico, donde la literatura resulta fosilizada, convertida en un saber arqueológico, sin implicaciones en el presente. Sus contenidos son, en el caso del historicismo decimonónico, los datos disponibles, registrados positivamente en las fuentes documentales, y a cuyo inventario ha quedado reducida con frecuencia la literatura y la cultura de una nación. La Historia de la Literatura representó durante décadas el cuerpo doctrinal de la literatura. Hoy constituye por excelencia un modelo de doxografía literaria.

1.2.2. CRÍTICA LITERARIA IMPRESIONISTA O MUNDANA

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

son a la Teoría de la Literatura lo que los libros de magia, autoayuda o pseudociencia, son a la Teoría de la Ciencia. En el mejor de los casos, pueden leerse como una parodia de la teoría literaria. Para el ignorante, el discurso racional, como el lenguaje científico, será siempre un discurso inexpressivo.

1.2.3. IDEOLOGÍAS DEL INTÉRPRETE VERTIDAS SOBRE LA LITERATURA

El conocimiento ideológico de los hechos tiene muy poco que ver con el conocimiento filosófico de esos hechos, y casi nada que ver con el conocimiento científico de los mismos hechos. En el marco de la llamada posmodernidad se ha desarrollado una serie de «teorías literarias», que se dan por supuestas como tales, y que en realidad funcionan como discursos ideológicos, cuyos presupuestos son creencias o ideales morales, y cuyos procedimientos no son científicos, sino sofisticos. No pueden aceptarse, pues, como teorías literarias, sino como *ideologías* que un intérprete vierte sobre la literatura y sus posibilidades de interpretación, es decir, como discursos sofistas que utilizan a la literatura, o en un sentido general a cualquier tipo de discurso humano —ya que en muchos casos no disponen ni manejan ningún concepto o idea consistente de lo que la literatura es—, para justificar su posición moral o ideológica en el mundo. No hacen crítica, sino ideología. Sus interpretaciones constituyen una teología de la literatura, una suerte de una *Summa Theologica* o *Summa Contra Gentiles*. Hablan para adeptos, para clientes, no para gentiles, no para miembros ajenos a su causa. La interpretación no es para ellos un conocimiento, sino una droga, un narcótico, un opiáceo. Así, por ejemplo, puede entenderse que *cosas*, o simplemente palabras —dada la indefinición con que se manejan y exponen—, como *identidad*, *memoria*, *cultura*, *género*, *pueblo...*, sean parte esencial del opio de la crítica posmoderna. La posmodernidad ha convertido a estas *cosas* en cuestión de opinión, de sentimientos, de política, etc., no de racionalismo científico y crítico, sino de sofisticada pseudocientífica y acrítica. En virtud de esa sofisticada degenerativa, la interpretación de pseudoliteraturas se convierte en análisis ideológico de doctrinas ya dadas, en rapsodias doxográficas inofensivas, o en teologías moralmente amaneradas, cuya función, de hecho, se reduce a suministrar criterios de selección para el reclutamiento de nuevos ideólogos orientados a la reproducción del gremio y del autismo gremial. La Identidad, tal como la plantean los lenguajes posmodernos, es un mito. En modo alguno ni esos pseudofilósofos ni esos pseudocientíficos de la Identidad ofrecen sistemas racionales de interpretación destinados a la solución material de problemas reales, pues lo que exponen son falsos problemas (sofística), que exigen soluciones también falsas. En cambio, lo que sí logran es encontrar modelos de manipulación de una gran importancia pragmática. Para la crítica posmoderna lo importante no es solucionar los problemas, sino sobrevivir a ellos mediante el control ideológico de las personas que, en el mundo acomodado, viven en la falsa creencia de ayudar moralmente a los que, en cualesquiera otros mundos, sufren sin tregua. Nada más teológico. Nada más cristiano. Las teorías literarias posmodernas son manuales de sofisticada en formato teológico. Así, por ejemplo, el nuevo historicismo reemplaza en muchos casos los datos del historicismo decimonónico por ideologías contrarias a las tradicionalmente impuestas, y nuevas creencias sustituyen a otras

ya obsoletas, de modo que aquellas quedan incorporadas al presente etnológico o al pretérito histórico mediante la *memoria*. La historia deja de ser por este camino objeto de conocimiento para convertirse en objeto de memoria, y de olvido, es decir, en objeto de ideología y de psicología. No es la historia contada por los vencedores, ni tampoco por los supervivientes. Es la historia contada por los sofistas: aquellos que viviendo en la conformidad material, económica y académica del sistema, fingen criticarlo formalmente, pero no funcionalmente, es decir, con palabras, que nunca con hechos. ¿Cómo llamar a este tipo de investigadores, sino sofistas, pues son capaces de convencer con argumentos falsos? Una forma muy curiosa de practicar este modo de historicismo etnológico consiste en reconstruir una región del pasado con el fin de convertirla en una fuente o referente de sabiduría. La literatura, o sus sucedáneos materiales, se convierten entonces en una fuente de revelación o interpretación trascendental, que revela o encuentra secretos ocultos, en una suerte de espíritu sapiencial y oprimido. De este modo se reduce la literatura a una exégesis o hermenéutica que se limita a sustituir los *materiales* —que han de ser objeto nuclear de estudio científico— por el discurso, el lenguaje, la teología, el diálogo, que se destila en la mente del intérprete de turno. Se estudian así las culturas precolombinas, los pueblos celtas, el judaísmo altomedieval catalán, el último escritor nacido hace veinte años en un pueblecito latinoamericano, o a María de Zayas, y el intérprete cifrará su misión en la hermenéutica, cada vez más *profunda*, de estas culturas o personajes sapienciales, en los que se tratará de ver el Ser, íntimo y hondo, y por supuesto trascendental, que revela la identidad de una etnia, una generación, un pueblo, una persona, un chamán, una nación, etc... El interés de estos trabajos dependerá, obviamente, de la retórica de cada intérprete y de la mística de cada lector. Es una forma —por otra parte muy ordinaria— de concebir la sustantividad legendaria del pretérito.

1.2.4. EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA LITERARIA

Enmarcado en el contexto de una filosofía materialista inmersa en el presente, cuyo contenido es *dialéctico*, al constituirse en el enfrentamiento entre las diferentes formas de organización del presente, y *crítico*, al desarrollarse exclusivamente a través del análisis *racionalista* y *científico*, el Materialismo Filosófico, como Teoría de la Literatura, se basa en los cinco postulados que exponemos más adelante —Racionalismo, Crítica, Dialéctica, Ciencia y *Symploké*—, y desde los cuales puede desarrollarse una interpretación de las obras literarias coherente con el *corpus* doctrinal del sistema filosófico en el que se sitúan sus principios generales. La filosofía crítica es siempre dialéctica, porque es un enfrentamiento con las ideas y con las relaciones sistemáticas entre ellas. Por su parte, la crítica (del griego *crinein*, cribar, separar) se entiende aquí como una estructura lógica, y ante todo como una operación de clasificación, discriminación, análisis y comparación contrastada. Los parámetros de la interpretación crítica son determinadas evidencias y demostraciones racionales, concretas, materiales, dadas en el presente, y ante las cuales es preciso tomar partido. Se trata de un conjunto de comprobaciones de naturaleza científica y positiva. Quien no comparta —por fideísmo, escepticismo, o simplemente por ignorancia— estos

criterios racionales y dialécticos no tendrá nada que ver con el racionalismo crítico, en el sentido en que aquí utilizamos este concepto, siguiendo la filosofía de Gustavo Bueno (1992). Las ideas no se pueden hipostasiar nunca, es decir, no se pueden situar fuera del tiempo y del espacio, no se pueden descontextualizar, ya que, como se explica en el capítulo siguiente, forman parte de una *symploké* o combinación racional y múltiple de elementos. Las ideas se elaboran a partir del contraste y de la relación, esto es, de la dialéctica, entre los conceptos, los cuales, a su vez, son elaborados y constituidos por las ciencias. No se puede interpretar una determinada idea sin tener en cuenta la totalidad de los conceptos científicos que la hacen posible. Por eso la crítica literaria —como la filosofía—, es un saber de segundo grado, ya que no tiene un contenido susceptible de ser explotado o descubierto en sí mismo y por sí mismo, al margen de los conceptos que le proporcionan las teorías de la literatura, como ciencias de la literatura. La Teoría de la Literatura actúa como una ciencia de la literatura en la medida en que genera, verifica y organiza un sistema de conceptos destinados a hacer posible el conocimiento científico de los materiales literarios. Tales conceptos son nociones categoriales dentro de las cuales la Teoría de la Literatura delimita o cierra —sistematizándolos— los materiales literarios en una *categoría científica*, a la que convierte en *objeto de estudio* desde el momento en que constituye su *campo* de investigación. La crítica literaria no es una ciencia, porque no genera Conceptos, sino que interpreta Ideas, las *Ideas* literarias (a partir del contraste dialéctico entre los *Conceptos* que le proporciona la Teoría de la Literatura y los *Materiales* contenidos en las obras literarias y con ellas relacionados), purificando racionalmente tales Ideas de la deturpación *doxográfica*, *ideológica* y *moralista*, cloaca de mitos, ideologías y vulgaridades de toda índole que se vierten sobre los materiales literarios, y que deforman inaceptablemente su interpretación científica. En la interpretación de la literatura no caben, de ninguna manera, los irracionalismos.

1.3. EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO MÉTODO DE INTERPRETACIÓN LITERARIA

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

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

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

En primer lugar, desde la teoría de la ciencia propuesta por el Materialismo Filosófico se postula que las ciencias no tienen *objeto*, sino *campo*. Campo biológico, antropológico, termodinámico, etc., son respectivamente los campos de investigación de la biología, la antropología y la termodinámica, por ejemplo. *Campo* es concepto gnoseológico destinado a eliminar el concepto de *objeto* aplicado a las ciencias. *Campo* designa aquí un conjunto de clases, de elementos enclasados, con relaciones entre ellas, de forma que se puedan establecer operaciones entre los términos o elementos de las distintas clases. Como señala Bueno (1992), con una clase única no habría más que tautologías. En suma, el *campo* de la literatura es el conjunto de *materiales* que constituyen la *totalidad atributiva* de las obras literarias junto con las entidades en ellas implicadas o relacionadas, en la que es posible identificar diferentes conjuntos o clases de términos (realidades físicas con las que trabaja la teoría literaria), entre los que un sujeto operatorio establece *operaciones* interpretativas (crítica literaria), de acuerdo con sistemas, reglas o estructuras de *relaciones* lógicas (metodología literaria)¹.

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

En tercer lugar, el *espacio* de una ciencia es el lugar o dimensión en el que está incluido el *material* con el que esa ciencia trabaja empíricamente. Desde un punto de vista histórico, el *espacio* de la Teoría de la Literatura se ha interpretado como

¹ *Términos*, *Relaciones* y *Operaciones* son los tres sectores del eje sintáctico del espacio gnoseológico (Bueno, 1992), es decir, el espacio en el que se sitúan los materiales que constituyen el campo de investigación de una ciencia.

un escenario codificado o canónico en el que hay que entender la literatura desde la mimesis aristotélica, la preceptiva clásica, la retórica, la filología, la lingüística, el historicismo, el psicoanálisis, el marxismo, la poética de lo imaginario, los formalismos y neoformalismos, la estética de la recepción, la semiología, la sociología, la deconstrucción, los feminismos, el nuevo historicismo, el multiculturalismo, entre un largo y contemporáneo etc. Cada teoría de la literatura ha codificado y diseñado su propio *espacio* para interpretar dentro de él lo que desea entender y autoriza a interpretar como Literatura, y ha prescindido, según sus intereses, gremiales o institucionales, científicos o ideológicos, de aquellos materiales y conceptos que no satisfacen plenamente sus orientaciones, creencias o presupuestos. Algunas teorías han situado el espacio literario en un lugar metafísico, hipostasiado, como la preceptiva aristotélica del Renacimiento y el Neoclasicismo; con idéntico rigor, otras teorías de nuestro tiempo han situado el *espacio* de la literatura en el contexto de las ideologías, monistas y megáricas, del mundo contemporáneo, como el feminismo y el nuevo historicismo, desarrollados al lado de creencias y exigencias constitutivas de un mundo social. De cualquier modo, no es posible entender la literatura solo desde la ciencia, la ideología, la religión o la antropología, ni tampoco desde la literatura misma, como pretendieron originariamente algunos comparatistas y más recientemente los formalistas del siglo pasado². El conocimiento de la literatura requiere la comprensión del *espacio* en el que están físicamente incluidos, en relaciones dialécticas y procesos constantes de *interacción, pluralidad y codeterminación*, la totalidad de sus materiales.

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

1.3.1. RACIONALISMO

Si alguna vez tienes que educar en la práctica a estos niños que ahora en teoría educas y formas, no permitirás que los gobernantes del Estado y las autoridades en las cosas supremas sean irracionales.

PLATÓN, *República*, VII (534d).

En la interpretación de la literatura no se puede aceptar la existencia de ideas que desborden los límites de la razón humana. No se puede admitir la posibilidad

² La literatura no se explica desde sí misma, sino que está rodeada de entidades que no son estrictamente literarias, así como de muchos otros elementos ajenos a ella. No se puede aceptar por tanto que toda la literatura sea inteligible exclusivamente desde los formalismos. La literatura no es absolutamente autónoma. Está inmersa en un espacio que no es exclusivamente literario, estético o poético, y del mismo modo que dentro de ese espacio no todo puede explicarse a partir de lo meramente literario, fuera de esa placenta envolvente, esto es, más allá de los límites de su campo categorial, la literatura tampoco resulta inteligible como tal. El *espacio literario* es un conjunto de realidades que envuelven a la literatura y que no son necesariamente literarias, pero gracias a ellas los materiales literarios pueden organizarse de forma científica e interpretarse de forma crítica.

de trabajar con ideas irracionales. Es irracional toda idea que, o bien provoca indefinidamente una suspensión en el juicio, es decir, que de forma constante inmoviliza al sujeto cognoscente en el escepticismo, o bien excluye soluciones, operaciones o interpretaciones racionales, aunque estas últimas resulten conflictivas, dialécticas o incompatibles entre sí. Las ideas son construcciones de la razón humana, están inmersas en el desarrollo de su propia historia, y ni sus orígenes ni sus consecuencias pueden situarse racionalmente fuera del espacio antropológico. No es posible dar por supuesta la esencia de algo —de la religión por ejemplo, esto es, de un dios, como núcleo esencial de ese algo—, si los saberes categoriales o científicos no pueden por sí mismos explicarla racionalmente, es decir, exponer de forma crítica, en qué se sustantiva esa esencia. En consecuencia, no se puede aceptar nunca el uso de las ideas como principios *a priori* en los que encajar una realidad que las desborda. Desde este punto de vista, se impugnarán como inaceptables todas las interpretaciones místicas o teológicas dadas sobre las obras literarias, de las que Cervantes ha sido objeto con excesiva frecuencia, al considerar al *Quijote* como expresión de la filosofía nacional de España, como la Biblia de tal o cual ideología, etc.; al igual que cualesquiera interpretaciones míticas de personajes emblemáticos: don Quijote como símbolo de la libertad, la paz o la solidaridad³. Este tipo de análisis literario es una simple visión metafísica, en el que se proyecta el psicologismo, la ideología, o simplemente el irracionalismo, de determinados grupos o individuos. El materialismo no puede aceptar que supuestas ideas metafísicas, propuestas por cualesquiera lectores, por muy autorizados, célebres

³ Desde esta perspectiva se puede desmontar, discutir y rechazar toda una serie de interpretaciones estultas y metafísicas que históricamente, y de nuevo en nuestros días, se reiteran sobre qué significa don Quijote para un lector del siglo XXI. Ontológicamente, don Quijote es un material literario creado por Cervantes en 1605-1615, en la novela que lleva su nombre. Los materiales literarios de que está formado hacen de él un personaje literario, interpretable desde los ejes sintáctico, semántico y pragmático del espacio semiológico. Hasta aquí, lo evidente. Una etapa de la interpretación trascendente comienza cuando se advierte que don Quijote, como material literario, se convierte en una *estructura* que desborda su *génesis*, es decir, se advierte cómo históricamente desarrolla un *cuerpo* muy superior a su *núcleo*. Tal es su potencia como personaje novelesco y como material literario. Así, nacido de los materiales literarios creados por Cervantes en 1605-1615, don Quijote se ha convertido en un material pictórico, escultórico, folclórico, histórico y geográfico, etc., e incluso médico (las autopsias psicoanalíticas que han hecho, o más bien tratado de hacer, algunos médicos con don Quijote son memorables...) Hasta aquí, la física. Metafísicamente, las interpretaciones de don Quijote renacen en nuestros días. Cuando esta estructura, don Quijote como material literario, que ha desbordado a lo largo de 400 años su génesis cervantina, se interpreta desligándose del núcleo, es decir, cuando se interpreta al margen de su material literario genético, primigenio, entonces sucede que *se desvertebra de su cuerpo, sale de su cuerpo material y...* (claro está) *sube a los cielos*: se hace metafísica, se hipostasía, se transubstancializa, y acaba por interpretarse desde un limbo. En lugar de hacerse forma y materia, lo que *ya* es, se hace mito, tótem, fetiche. Es un disparate equivalente al de concebir un hígado que metaboliza proteínas al margen del aparato digestivo, es decir, desposeído de toda vinculación con una realidad material de la que es funcionalmente inseparable. Don Quijote se convierte así en el dios de una teología literaria, o ni siquiera literaria, que puede ser de signo marxista, católico, protestante, posmoderno, feminista, culturalista..., porque cualquier fundamento sirve con tal que sea Monista o esté reducido a un único término. El resultado es todo menos interpretación literaria, científica, crítica o dialéctica, todo menos racionalismo.

o modélicos que estos sean, sustituyan ontológica y formalmente a la obra literaria y a su texto. Las interpretaciones teológicas o místicas de la literatura, saturadas de emociones trascendentes, no nos informan acerca de las obras literarias, sino acerca de las personas y sujetos que dicen interpretarlas para nosotros. Todas las ideas metafísicas actúan causalmente a través de ideas corpóreas y operatorias, que siempre son manejadas por los intérpretes del material literario. La literatura es un conjunto de materiales racionalmente inteligibles, porque son obra de la razón humana y porque por ello mismo exigen una interpretación humana y normativa. No se puede hacer crítica literaria sin criterios, es decir, al margen de la razón.

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

1.3.2. CRÍTICA

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

Es acrítico todo intento de definir la literatura o sus materiales mediante algún predicado permanente y global, tales como *identidad*, *tolerancia*, *memoria*, *cultura*, *solidaridad*, *negritud*, o cualesquiera *dioses* o *ismos* (homosexualidad, mestizaje, feminismo, multiculturalismo...), entre tantos ejemplos de *palabras mágicas*, estultamente bien vistas, y políticamente correctas, porque estos predicados son siempre abstractos, y presuponen ya la ideología o las creencias que se pretende derivar de ellos. Los materiales literarios no son una esencia rígida y lineal, inmutable o definitivamente dada, sino un contenido que *está haciéndose* y *reelaborándose* circularmente, esto es, dialécticamente, en cada experiencia que nos relaciona con ellos, a partir de un *núcleo* (la obra literaria), a través de un *cuero* (todos materiales

literarios que, como tejidos, forman parte del cuerpo o estructura de la literatura sistemáticamente organizada: lenguaje, cultura, sociedad, autores, editores, lectores, intérpretes críticos...), y a lo largo de un *curso* (la historia de los materiales literarios, su creación, difusión, evolución e interpretación) que transmite y transforma incesantemente la forma, el sentido y los materiales de la literatura.

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

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

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

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

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

sobre qué contenidos materiales está sistemáticamente construida. No se puede hacer una investigación científica de espaldas a la materia. Pues, en ese caso, ¿qué estamos estudiando? Fantasmagorías metafísicas.

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

En primer lugar, cabe referirse al *descriptivismo*, como teoría de la ciencia que sitúa la *verdad* científica en la *materia* constitutiva del campo de cada ciencia (hechos, fenómenos, observaciones...), e interpreta aquello que puede encontrarse asociado al proceso científico (lenguaje, instituciones sociales, razonamientos, libros, experimentos...) como *formas* que no contribuyen propiamente a la conformación de la verdad científica —que se supone ya dada—, sino que facilitan metodológicamente el acceso a las verdades manifestadas por las descripciones de los hechos o de los fenómenos. La idea de verdad que sostiene el descriptivismo equivale a la noción griega de *alétheia*, es decir, un descubrimiento de la realidad, un hallazgo desvelado de lo que es *tal como es*. Se supone de este modo que la verdad reside en la materia y que el científico no hace sino des-cubrirla, des-velarla, esto es, describirla. La materia, el objeto, es el lugar en el que reside la ciencia, y la forma (matemática, lógica, lingüística) no hace más que reflejarla o representarla. Desde este punto de vista, la ciencia estaría constituida por una *teoría*, es decir, por una *forma*, que da cuenta descriptiva de unos hechos o materiales objetivos y externos. Se trataría de una ciencia constituida por un tipo de *conocimiento* referido a una *experiencia*. Es una concepción científica dualista, que descansa en la distinción entre un objeto y un método. Ofrece un espacio epistemológico bidimensional. De este modo, los contenidos de una ciencia se entienden como reproducción o reflejo *teórico* y *formal* de un material *objetivo* y *externo*, que se supone previamente dado y autónomo (Aristóteles). En otros casos, ese mismo material puede ubicarse en la conciencia, el «pensamiento interior del hombre», la vida subjetiva, la fe, la vivencia, la memoria, etc., de modo que la teoría describe en este supuesto una experiencia *subjetiva* e *interna*, dada de forma espontánea o genial en la mente del individuo (Kant). Agustín de Hipona o Lutero hablarían en este caso de mística o revelación, como forma de acceso a la Verdad, divina y metafísica. El primero de los supuestos antemencionados remite a la epistemología aristotélica, en la que se basa la teoría de la mimesis o imitación de la naturaleza como principio generador del arte, mientras que el segundo de los casos remite a la epistemología kantiana, que sitúa el centro de gravedad de toda interpretación en la conciencia o subjetividad del yo. De un modo u otro, ambos procedimientos son epistemológicos (objeto / sujeto), no gnoseológicos (materia / forma), y su fin se limita a desvelar formalmente unos contenidos —sean exteriores al yo, sean dados en la inmanencia de su propia conciencia—, de modo que la naturaleza científica de su proceder se basa siempre en un mero descriptivismo. En su ensayo *La deshumanización del arte*, Ortega expresó con claridad esta diferencia que marca el paso de la mimesis aristotélica al idealismo kantiano: «de pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas» (Ortega, 1925/1983: 41). La epistemología descriptiva reconoce la presencia y función de las *formas* científicas, pero no las considera constitutivas de la *verdad* científica, y en esto se diferencia de la

gnoseología materialista. Tal es el caso del positivismo histórico, que en su aplicación literaria se limitó a describir el acontecer historicista de los hechos literarios (autores, fechas y obras), de la *fenomenología* de Husserl, del primer positivismo lógico del *Círculo de Viena* (Schlick y Carnap)⁴, o de la retórica y poética del psicoanálisis freudiano, por ejemplo.

En segundo lugar, hay que referirse al *formalismo* o *teoreticismo*, como teoría de la ciencia que sitúa la verdad científica en el proceso *formal* de construcción de conceptos, o de enunciados sistemáticos. Se basa en una idea de verdad próxima al concepto lógico y formal de *coherencia* de las construcciones científicas. Las ciencias se conciben de este modo como sistemas o teorías hipotético-deductivas. El formalismo surge al renunciar inicialmente a los axiomas evidentes, o verdaderos por sí mismos, y al establecer a continuación una equivalencia entre *axiomas* evidentes y *postulados* formales, pero carentes de contenido, en torno a los cuales comienza a enunciarse un sistema coherente de proposiciones derivadas. El teoreticismo alcanzó su máxima expresión en buena parte de las teorías literarias del siglo XX, a través del formalismo ruso, el estructuralismo, el neoformalismo francés y los posestructuralismos posmodernos. Lo mismo cabe decir del formalismo matemático de David Hilbert, o del paradigma kepleriano, auténtica aplicación extensiva del deductivismo matemático al terreno de la Astronomía y de la Física. Modernamente, la idea teoreticista de ciencia está ligada a la escuela del filósofo Karl Popper (1934, 1964, 1972), cuyo teoreticismo subraya la primacía de la forma sobre la materia en su definición de ciencia y de conocimiento científico, intensificando el componente teórico constructivo y operativo que se da de

⁴ El descriptivismo hace un uso muy relajado del término *ciencia*, como cuerpo organizado de conocimientos, algo que en sí mismo es equívoco e inútil. Se trata más bien de un sinónimo del término *disciplina*, que incorpora a sus contenidos una segunda acepción de ciencia, como cuerpo de conocimientos históricamente desarrollados. Además, excluye dos atributos esenciales de toda ciencia, que, desde Descartes, se reconocen como ineludibles: su carácter necesario y su fundamento verdadero. El punto débil de esta idea descriptivista de ciencia es que carece de posibilidades para discriminar conocimientos cuyo estatuto gnoseológico es claramente diferente. Se puede aplicar por igual a la Química y a la Matemática que a la Historia, la Jurisprudencia o la Teología (aun cuando esta última no es una ciencia, porque su objeto de conocimiento, Dios, es físicamente igual a cero). Además, se le pueden hacer otras dos objeciones importantes. La primera, que no da cuenta del proceso efectivo, operativo y constructivista, de las ciencias positivas, ya que ninguna ley universal puede derivarse de un número finito de datos experimentales. (La inferencia por abstracción no basta para fundamentar un conocimiento objetivo, verdadero y necesario). Y la segunda, que es pura ingenuidad gnoseológica pretender que, por una parte, haya unos hechos (materia) y, por otra, una teoría (forma); es decir, por un lado, unos hechos sensoriales y, por otro, sobrevalorándolos, o yuxtaponiéndose a ellos, una construcción racional (de apariencia lingüística, lógica o matemática). Muy al contrario de lo que suponen estas dos limitaciones, la razón, la construcción racional, es la reorganización misma de las percepciones, de los preceptos, que son los objetos mismos. La verdad está en los hechos, tal como reconoce la tradición filosófica racionalista (*verum est factum*). Vid. a este respecto la obra de Mondolfo (1971), quien recoge abundantes conceptos que apuntan en esta dirección, desde Anaxágoras («el hombre piensa porque tiene manos») hasta Vico («el criterio de tener ciencia de una cosa es efectuarla»). En este mismo contexto, cabe recordar las declaraciones de Pierre-Gilles de Gennes, Premio Nobel de Física (1991), al diario *El País* (22 de mayo de 1993): «Para pensar hace falta estar en contacto con la realidad». En todos los supuestos señalados, vid. siempre Bueno (1972, 1992, 1995, 1995a).

facto en la investigación científica. De este modo, se considera que los contenidos de una ciencia son algo esencialmente vinculado a las estructuras operatorias sintácticas, lingüísticas y lógico-formales, las cuales no se resolverían en el campo de los «datos» empíricos y materiales, sino en el terreno de las formas. De este modo, en última instancia, si algo falla, la realidad «está mal hecha». El conocimiento científico no procede, pues, por inducción, sino por operaciones hipotético-deductivas, formuladas para dar cuenta y razón de los fenómenos materiales. Sin embargo, el punto débil del teoreticismo popperiano reside precisamente en la conexión entre la *ciencia*, que se considera como mundo autónomo y creador (ámbito de la forma vivificadora), y la *realidad*, o mundo de los hechos (que se concibe como un mundo inerte, o de materia inerte, ante las formas vivas de la ciencia). Un nexo negativo une, pues, las teorías a los hechos. La teoría de la ciencia se desarrolla en virtud de su propia fuerza y coherencia interna, y cuando alguna de sus proposiciones no se ajusta o adapta al plano de los hechos, resulta desmentida, refutada, o falseada, hasta que se adapte.

Frente a Popper y su concepción teoreticista de la razón y la ciencia abstractas, utópicas y ucrónicas, que sobrevuelan la materia y la informan desde el exterior, cabe advertir que la racionalidad efectiva humana es propia de sujetos corpóreos individuales y operatorios, es decir, que operan e interactúan en el medio exterior, circundante y envolvente⁵.

En tercer lugar, el denominado *adecuacionismo epistemológico* se caracteriza por ser una teoría de la ciencia que distingue, en los cuerpos de las ciencias, una *forma* (lingüística, conceptual, teórica...) y una *materia* (empírica, real...), y porque define la verdad científica como una correspondencia o *adaequatio* entre las construcciones formales de las ciencias y la materia empírica o real constitutiva de sus campos. El adecuacionismo se basa, en consecuencia, en un postulado de correspondencia, concordancia o armonía, entre dos órdenes de componentes, mediante una hipóstasis o conversión metafísica que resulta inaceptable desde los presupuestos materialistas y racionalistas⁶. El adecuacionismo epistemológico es la teoría en la que se basa Hans-

⁵ Popper concibe la naturaleza como algo eterno (ucrónico) y sin lugar de reposo (utópico). No deja de ser irónico, para el teoreticismo, que las matemáticas, ciencias exactas por excelencia, no puedan nunca ser desmentidas por los hechos, habida cuenta de su naturaleza formal y abstracta. La racionalidad (tecnológica, científica y filosófica), no puede pensarse sin el lenguaje, pero esta misma racionalidad no puede reducirse exclusivamente al lenguaje. Como señala Bueno (1992), tan racional es el sistema métrico de numeración decimal como el uso humano de la pentadactilia para manipular objetos corpóreos y tangibles. El concepto de racionalidad está vinculado al concepto del comportamiento individual independiente, es decir, al sujeto humano corpóreo y operatorio.

⁶ Heredera de las formulaciones originales de Aristóteles, esta tendencia epistemológica supone que el conocimiento científico descansa de igual modo y en igualdad de condiciones sobre los dos fundamentos de toda ciencia: los componentes formales (*teoría*) y los componentes materiales (*empíria*). La verdad científica se define así por la relación de adecuación o correspondencia (isomorfismo) entre la forma proposicional desplegada por la lógica científica y la materia inerte a la que aquella forma va referida y referenciada. Es el caso de la conocida «teoría semántica de la verdad» formulada por Alfred Tarski. El adecuacionismo, con su postulado de la exacta correspondencia entre forma y materia, se presenta como una conjunción de la hipóstasis

Robert Jauss (1967, 1970) al exponer su estética de la recepción, de modo que establece una adecuación o yuxtaposición entre la obra literaria (materia), por una parte, y una idea fenomenológica y sociológica de lector (forma), por otra parte. Jauss impone la coordinación o adecuacionismo entre ambos términos –la obra como objeto y el lector como sujeto–, incurriendo en un extraordinario idealismo formalista y epistemológico, desde el momento en que postula la existencia, sin duda virtual, fenomenológica y teoreticista, de un lector «ideal» –que Iser (1972) denominará «implícito»–, y que será de todo menos un lector real y efectivamente existente. Será un lector sin cuerpo, sin biografía, sin existencia operatoria. El lector diseñado por Jauss es un lector que nunca ha aprendido *operatoriamente*, esto es, de forma efectiva, a leer ni a escribir (Maestro, 2010).

En cuarto y último lugar, hemos de referirnos al *circularismo gnoseológico* propuesto por Bueno (1992), como teoría de la ciencia que concibe y organiza los sistemas proposicionales o causales como multiplicidades de elementos relacionados entre sí, no según un orden lineal (de principios a consecuencias, de causas a efectos), sino según un orden *circular*, en el que las consecuencias o los efectos pueden desempeñar a su vez, en un momento dado del proceso, la función de principios o causas. El circularismo gnoseológico considera que la distinción entre materia y forma de las ciencias debe entenderse como la relación entre dos órdenes yuxtapuestos, nunca hipostasiados (adecuacionismo), con el fin de construir el lugar de la verdad en la ciencia, sin negar por reducción la forma en la materia (descriptivismo), y sin negar tampoco por reducción la materia en la forma (formalismo o teoreticismo), sino mediante una transformación o transducción (Maestro, 1994, 1996, 2002) mutua y circular, solidaria y conjugada (Bueno, 1978a), de la una en la otra, de modo que la *forma* constitutiva de la ciencia pueda presentarse como el nexo esencial de concatenación y relación, como identidad sintética, de las partes constitutivas de la *materia* de las ciencias y, por supuesto, como contenido mismo de la *verdad* científica. La gnoseología materialista es la ejecución del circularismo gnoseológico, que está en la base de los procesos de construcción, comunicación, interpretación y transducción de los materiales literarios (Maestro, 2007b)⁷.

(sustantivación metafísica) de la materia practicada por el descriptivismo y de la hipóstasis de la forma proyectada por el teoreticismo.

⁷ En consecuencia, la Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992) asume del *descriptivismo* la exigencia de una presencia positiva del material empírico de una ciencia, y del *teoreticismo* su afirmación de una realidad constructiva, operatoria, lógico-formal en toda ciencia. Sin embargo, pretende superar las limitaciones de estas concepciones epistemológicas mediante el *dualismo* entre materia y forma, y a través de la *disociación* entre una «forma lógica», supuesta depositaria de una racionalidad que se aplica a diferentes materias o contenidos empíricos. La Teoría del Cierre Categorial de Bueno (1992) considera que la forma lógica es solo el modo de organizar ciertos contenidos, el modo de establecer la conexión de unos materiales con otros en un contexto social. La racionalidad incluye la referencia a la materia, y no es disociable de ella de ningún modo. Porque materia y forma son conceptos conjugados, es decir, conexos internamente, e indisociables, pues no pueden darse por separado ni autónomamente (como sucede con otros conceptos conjugados: reposo / movimiento, espacio / tiempo, padre / hijo...) (Bueno, 1978a).

1.3.2.1. DOXOGRAFÍA

Doxografía es todo saber o conocimiento que resulta referido, situado o aislado acriticamente en un pasado histórico, o en un presente descriptivo irrelevante como tal presente. En el ámbito de la literatura, conduce a interpretaciones insulares, históricas, acriticas, ajenas al presente, distantes de toda incidencia en el mundo contemporáneo. Es un saber acerca de los textos de Homero, Rabelais, Goethe o Pessoa, desarrollado completamente al margen de su valor crítico en el espacio contemporáneo del intérprete. Doxografía literaria será, pues, toda interpretación acritica que se haga de los materiales literarios. El comentario doxográfico fosiliza el valor de la literatura, lo reduce a la expresión arqueológica de un mundo pretérito, históricamente consumido y críticamente clausurado. En este sentido, la Teoría de la Literatura no debe quedar reducida, a través de la crítica literaria, a una descripción históricamente clausurada y acriticamente inerte de la literatura ni de sus métodos de interpretación. La historia de las teorías literarias conforma el cuerpo doctrinal de la Teoría de la Literatura, históricamente reconocido, y que se constituye en disciplina histórica y filológica cuyo fin es el de interpretar, analizar, comparar, etc., los textos de las obras consideradas como literarias, así como sus autores, lectores e intérpretes o transductores. El uso históricamente cerrado de la teoría literaria es una doxografía, es decir, un análisis filológico, comentado, hermenéutico, pero aislacionista y anestesiado, diríamos incluso que sedado y domesticado, de los textos literarios. En el mejor de los casos puede llegar a ser una exposición histórica de los contenidos de la literatura, reduciendo con frecuencia la Historia a una «base de datos». Así desarrollada, la crítica literaria es una rapsodia doxográfica. En su aplicación a los materiales literarios, esta doxografía sería una suerte de filología o hermenéutica de los textos —a ellos quedan reducidas la pluralidad, exterioridad y codeterminación de los materiales literarios— en que se codifican las emociones, las ideas, a veces también las doctrinas, de autores del pasado. Sin embargo, el saber literario no puede limitarse acriticamente a un saber doxográfico, porque la literatura es un discurso superior e irreductible a este tipo de conocimientos acriticos y pretéritos. La literatura no es un fósil. No es tampoco un material que haya que mitigar o domesticar para convertirlo en un producto acritico, e ideológicamente digestivo ante tales o cuales sociedades y movimientos históricos. Por eso el saber literario es un saber acerca del presente y desde el presente. Es un saber de «segundo grado», porque presupone la existencia de saberes previos, de «primer grado» (poética, filología, lingüística, retórica, ecdótica...) Estos saberes previos constituyen un estado de las disciplinas literarias o ciencias categoriales suficientemente desarrollado para que la Teoría de la Literatura pueda constituirse como una ciencia definida capaz de interpretar *desde* ellos los materiales de la literatura. La Teoría de la Literatura no es un amor a la literatura, ni nada de eso, sino un saber sustantivo, un saber en sí mismo, un conocimiento científico de naturaleza crítica y dialéctica. El saber literario es siempre un saber contra alguien, un saber que nace y crece del conflicto dialéctico. Las ideas que interpretan la literatura surgen del conflicto dialéctico entre los diferentes conceptos que proporcionan las disciplinas literarias. Los conceptos son resultado de las ciencias, y definen categorialmente campos científicos cerrados; por su parte, las ideas son siempre objeto de una filosofía. En las universidades europeas persiste,

con insistencia cada vez mayor, el cultivo de géneros de investigación filológico-doxográficos completamente desconectados de la literatura inmersa en los problemas del mundo contemporáneo, mientras que en las universidades americanas dominan los géneros de interpretación política completamente desconectados de la literatura, pero estrechamente vinculados a creencias, etnias e ideologías blindadas por las leyes civiles, penales, y siempre intimidatorias, de lo políticamente correcto. Disponer de conocimientos literarios no equivale a saber interpretar los materiales literarios. Lo primero se llama doxografía; lo segundo, capacidad para ejercer la crítica literaria en términos científicos y dialécticos, es decir, en contra de los discursos ideológicos dominantes, que han de ser triturados desde criterios científicos, y en contra de los discursos morales «políticamente correctos» (como se ha dado en llamar), que han de ser desmitificados desde una dialéctica que demuestre su incompatibilidad con otros discursos morales, o incluso éticos⁸. La doxografía es, en suma, el procedimiento más eficaz para disolver, reducir o jibarizar todo contenido crítico que pueda objetivarse en el ejercicio de la interpretación literaria. Es la forma de escritura preferida por los cobardes y por los colaboracionistas. Aunque estos últimos siempre disponen de otra preferencia más eficaz: la *crítica ideológica*, dignificada bajo el mítico marbete del *compromiso*. Ocurre con frecuencia: los intelectuales, antes que estar comprometidos con la verdad y la crítica, son simples *colaboracionistas* del poder.

1.3.2.2. IDEOLOGÍA

Ideología es todo discurso basado en creencias, apariencias o fenomenologías, constitutivo de un mundo social, histórico y político, cuyos contenidos materiales están determinados básicamente por estos tres tipos de intereses prácticos inmediatos, identificables con un gremio o grupo social, y cuyas formas objetivas son resultado de una sofística, enfrentada a un saber crítico (ciencia o filosofía). La ideología incurre siempre en la deformación aberrante del pensamiento crítico, y por eso se enfrenta de este modo con la *ciencia* y con la *filosofía*. En efecto, una de las primeras transformaciones históricas que provoca el desarrollo del conocimiento científico es la crítica y la disolución del pensamiento mítico. Aun así, las cenizas de los mecanismos que generan los mitos sobreviven en las sociedades modernas y contemporáneas a la crítica de la razón —pura y práctica— bajo la forma y el contenido de las *ideologías*. Las ideologías son siempre plurales. Remiten en cada caso a una pluralidad en la que de alguna manera todas están implicadas. No hay civilización sin ideologías. Es una ficción hablar de una única ideología, como es una ficción hablar de un pensamiento único⁹. Las ideologías son representaciones organizadas lógicamente, capaces de

⁸ Para un enfoque dialéctico entre *ética* y *moral*, como términos disidentes, y con frecuencia incompatibles entre sí, *vid. infra*. Una exposición global de esta dialéctica puede verse muy detalladamente en Bueno (1996).

⁹ Un pensamiento único no es cuantificable como tal, por el mero hecho de que no sería perceptible como tal. Si solo hubiera un único discurso, no podríamos identificarlo. La unidad solo es visible,

expresar el modo en que las personas viven, comunican e interpretan la realidad en que están insertas. Al igual que los mitos en las culturas bárbaras, las ideologías contribuyen en las culturas civilizadas a asegurar la cohesión del grupo social en función de unos intereses prácticos inmediatos, es decir, de unos intereses políticos decisivos. Las ideologías incorporan materiales heterogéneos, desde los que disponen su propia justificación lógica —consecuencia del rigor impuesto por el desarrollo de los saberes críticos— ante las alternativas de otras ideologías opuestas y enfrentadas, a las que excluyen internamente y critican en público. Las ideologías asocian los Ideales (Libertad, Felicidad, Paz...) a las dimensiones psicológicas, lingüísticas, sociológicas..., del ser humano, y convierten en valores absolutos los resultados particulares y relativos que se derivan de tales asociaciones. La idea de la filosofía marxista, según la cual en toda sociedad civilizada hay una *ideología dominante* que refleja las ideas de estos grupos sociales dominantes, los cuales se las arreglan para imponerlas al resto de la sociedad por procedimientos más o menos coactivos y sofisticados, es hoy día plenamente vigente. Desde la sociología del conocimiento de K. Mannheim (1929) se considera que toda ideología es un fenómeno psicológico, una deformación o error que sufre un individuo o grupo social en alguna dimensión de su pensamiento. Algo así como un prejuicio o un conjunto sistemático de prejuicios bien organizados y justificados. Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico considera que toda ideología es una especie de engaño necesario e inconsciente, una deformación intencionada y total del pensamiento. La ciencia y la filosofía, en su ejercicio racional más estricto, confieren a la *ideología* un sentido crítico y negativo. Se acepta indudablemente que la ciencia y la filosofía no siempre están exentas de contaminaciones ideológicas, pero hay que afirmar rígorosamente que ninguna ideología puede identificarse nunca ni con la ciencia ni con la filosofía, disciplinas a las que aquella siempre reconoce como discursos críticos y subversivos de los intereses propios de una ideología contraria. Se considera aquí que toda ideología es siempre una deformación aberrante del pensamiento crítico, cuya naturaleza es esencialmente científica o filosófica. Esta deformación del pensamiento crítico se advierte —de forma especial en la interpretación literaria— en dos irracionalismos fundamentales: el Idealismo y el Dogmatismo. El primero es una deformación semántica de la interpretación científica; el segundo, su imposición pragmática. Uno y otro son los dos pilares fundamentales de la crítica posmoderna (Maestro, 2004a; Maestro y Enkvist, 2010).

y por tanto factible, desde la pluralidad, como mínimo, de dos pensamientos. De este modo, un discurso puede percibir al otro como una *unidad diferente* de la suya propia, pero no como una *exclusividad*, es decir, no como una realidad única, porque en ese caso el *otro* carecería de la conciencia de ser *diferente*. A esta elementalísima lección de lógica de clases todavía no han llegado quienes creen discutir, desde su anomia particular, la existencia falaz de un supuesto y paradójico «pensamiento único».

1.3.2.3. MORAL

Moral es el conjunto de normas destinadas a preservar de forma organizada la cohesión de un grupo. No se puede considerar científica la teoría literaria ejercida con fines morales, cuyo objetivo es la conservación invariable y acrítica de los ideales de un determinado gremio o escuela pseudoacadémica. El feminismo incurre positivamente en este imperativo, con más énfasis tal vez que ninguna otra «teoría literaria» del presente¹⁰. Con el fin de desterrar mediante criterios científicos la interpretación moral de la interpretación literaria, el Materialismo Filosófico distingue entre ética y *moral*, de acuerdo con la lógica de clases atributivas y distributivas, que equivale a distinguir respectivamente entre *disociación* y *separación* (actualización de la distinción de los escolásticos entre «distinción real» y «distinción formal»)¹¹. Dos realidades son *separables* cuando pueden distanciarse e incomunicarse una de otra, esto es, cuando forman parte de una totalidad distributiva. Dos realidades son *disociables* cuando no pueden distanciarse e incomunicarse entre sí, y cuando además cada una de ellas conserva siempre sus propias relaciones con otras realidades, es decir, cuando forman parte de una totalidad atributiva organizada en *symploké*. Ética y Moral son, pues, inseparables, pero disociables, porque responden a leyes distintas: el individuo no es separable del grupo, pero sí disociable de él. La ética no se define por el origen de la fuerza de obligación (que emana del grupo, del número de los individuos, es decir, de la moral), sino por el objetivo de la norma ética, algo mucho más positivo que el origen especulativo de la fuerza de obligación. Las normas éticas, por su objetivo, se caracterizan porque son normas dirigidas a la preservación de la vida de los seres

¹⁰ Feminismos y nacionalismos se han convertido en los fundamentalismos más respetados, por temidos, de nuestro mundo contemporáneo. Por más que la presumen, nada de izquierda solidaria hay en ellos. Marcan ante todo la diferencia y la frontera, la discriminación y la desigualdad. Hablan, además, como quien dispone de poder para hacer daño. Desean para sí la superioridad de la que han de carecer los demás. Quien vive solo o sola vive una vida de ficción. La vida real no es una isla habitada por Robinson Crusoe. Todo nacionalismo, es decir, todo egoísmo colectivo, es un nacionalismo fabuloso. El siglo XX se cierra con la desvertebración más lamentable del pensamiento izquierdista (Bueno, 2003; González Cortés, 2007). Cualquier tiempo pasado fue mejor. La izquierda ha perdido la vanguardia de las ideas contemporáneas. Durante décadas, ser de izquierdas era, popularmente, ser progresista: confiar en el futuro, desarrollar ideas que los prejuicios de otros grupos sociales prohibían desarrollar. En todas las épocas el futuro está, por naturaleza, en las personas jóvenes. La juventud es lo único que hace cambiar la realidad, para bien o para mal. Ningún imperativo más marxista que este. La vejez es, por naturaleza, conservadora. Chomski es hoy un hombre jubilado, un viejo ciudadano estadounidense. Saramago, un Premio Nobel (con esto está dicho todo), nunca ocultó sus simpatías por los dictadores. Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Herbert Marcuse, Theodor Adorno... Todos están muertos. De hecho, la «izquierda» es hoy un discurso indefinido. En el mejor de los casos, en el ejercicio de la política institucional, suele ser una *forma* cuyos *contenidos* pertenecen a la derecha.

¹¹ Así, por ejemplo, los días son inseparables de la semana, pero disociables de ella. Para una explicación más detallada de estos criterios, vid. más adelante las referencias a la *symploké*, en el punto 5 de la exposición de los postulados del Materialismo Filosófico como teoría literaria. En todos los supuestos aducidos, vid. siempre la obra de Bueno *El sentido de la vida. Seis lecturas de filosofía moral* (1996).

humanos, al margen de cualesquiera diferencias *a posteriori* (raza, nacionalidad, sexo, edad...) Desde este punto de vista, los delitos éticos mayores son el suicidio y el homicidio, incluyendo el martirio como una de las formas de suicidio autorizada por las religiones, y la guerra como una de las formas de homicidio legalizada por las democracias. La moral, como hemos dicho, designa el conjunto de normas destinadas a preservar la cohesión del *grupo*, y no la vida de los seres humanos, sino la *unidad del gremio*, cuya expresión más inmediata puede ser la pareja (matrimonio), la familia, el clan, el pueblo, la nación, y también una empresa, una organización terrorista, o un grupo mafioso, así como sectas, iglesias, congregaciones religiosas o gremios académicos, etc., y su expresión más amplia y compleja es, de hecho, el Estado. Los individuos están siempre incluidos en un grupo, y esto es lo que precisamente da lugar a un orden moral, cuyas normas tienen el objetivo de mantener la estructura o cohesión del gremio, cualquiera que sea. Por esta razón las normas éticas (defensa de la vida humana) y las normas morales (defensa de la unidad del grupo) están en conflicto, e incluso pueden llegar a ser incompatibles entre sí. La ética es autónoma, se da en la conciencia del sujeto, y no requiere un ordenamiento jurídico para existir (vemos a alguien que está herido y tratamos de ayudarlo). La moral es heterónoma, porque la fuerza de la obligación se impone desde fuera, desde un ordenamiento jurídico establecido por un grupo o sociedad que nos induce a comportarnos de un modo determinado. Los derechos humanos, tal como se han desarrollado tras la II Guerra Mundial, son derechos éticos. Representan un triunfo de la ética sobre la moral. Y constituyen un instrumento ideológico utilísimo. Los idealistas y los demagogos creen y hacen creer respectivamente que si se aplicaran los derechos humanos en todo el mundo se resolverían todos los problemas. Esta aplicación es imposible. Para implantar estos derechos humanos en todo el mundo habría que suprimir todos los Estados, desde el momento en que los estados representan sistemas *morales*, normas destinadas a la preservación de grandes grupos y sociedades humanas, que casi siempre están en conflicto con los sistemas éticos en que se objetivan los derechos humanos. Y es que los derechos humanos no se aplican porque no se pueden aplicar materialmente, porque es imposible. Ya es un logro enorme que hayan sido aceptados, al menos teóricamente, por muchos Estados. Su contenido no es nuevo, pues ya era defendido por la ética socrática o la ética cristiana. Considerar que los derechos humanos resuelven todo si los aceptamos todos es lo mismo que creer que si todos nos hacemos cristianos, o socialistas, o aristócratas, o jacobinos, o anarquistas, o islamistas, o feministas, o nacionalistas, llegará la paz perpetua y seremos felices. Es el ideal de diálogo de Habermas, de la posmodernidad y de otras mitologías por el estilo. Son —en palabras de Bueno (1996)— «ideas para distraerse» colectivamente, con frecuencia con fines terapéuticos. Es una forma de desentenderse de las cuestiones ontológicas, es decir, de la realidad. La ética tiene importancia y eficacia si está vinculada a la ontología, es decir, a la realidad de los hechos, pues en caso contrario es una mera receta, un puro formalismo ilusorio. En suma, no se puede presentar como científica una teoría literaria ejercida desde la *Moral*, para mantener la cohesión ideológica de un gremio, por muy académico que sea, porque el resultado no será una interpretación literaria, sino ideológica, y el gremio no será académico entonces, sino pseudoacadémico o babélico; ni tampoco se puede ejercer la crítica literaria desde la Ética, con el fin de

preservar la vida de los seres humanos, por decisiva que la vida es, porque el objetivo de la Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los materiales literarios, y no la curación de las enfermedades, que es uno de los fines de la Medicina, ni el premio a los seres solidarios o virtuosos, que es respectivamente la propaganda compensatoria de la teología secular de los Estados posmodernos y de la religión cristiana a lo largo de sus diferentes manifestaciones históricas.

1.3.3. DIALÉCTICA

Dime cuál es el modo del poder dialéctico, en qué clases se divide y cuáles son sus caminos.

PLATÓN, *República*, VII (532e).

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

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

Adviértase que la posmodernidad renuncia a toda correlación antitética de ideas, regresando constantemente a una correlación analítica, es decir, relaciona los objetos tomando siempre como referencia, bien su identidad acrítica ($A = A$), bien su diferencia armónica (todo es compatible con todo, pese a cualquier diferencia radical). De este modo se evita todo conflicto, en nombre de la tolerancia, del holismo armónico, de la isovalencia de las culturas, y de otros mitos dogmáticos de nuestro tiempo, entre ellos, el que consiste en afirmar que todo es relativo y que nada es dialéctico. Nótese cómo, por ejemplo, las interpretaciones posmodernas del *Quijote* negarán siempre la totalidad de las dialécticas efectivamente existentes y, en su lugar, afirmarán una y otra vez que todo es *absolutamente* relativo (Maestro, 2009b).

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

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

El objetivo del saber crítico, es decir, de las ciencias y de la filosofía en cuanto tales, es eliminar las *opiniones* y las *informaciones* que impiden el conocimiento (Platón, *Sofista*, 230d), destruir las creencias que obstruyen el desarrollo de las interpretaciones racionales, desenmascarar las informaciones falsas, desmitificar las ideologías que imposibilitan u ocultan la verdad de la ciencia. Sofista es quien perfecciona creencias, informaciones e ideologías que impiden el conocimiento científico. Platón lo definió, literalmente, como «un purificador de las opiniones que impedían que el alma pudiera conocer» (*Sofista*, 231e). Las creencias siempre tienen más fuerza que las ideas para extenderse por sí solas. De hecho, las creencias se imponen por sí mismas, mientras que las ideas, para consolidarse y desarrollarse, necesitan un sistema educativo eficaz (*paideía*), una organización de criterios y métodos de conocimiento que haga posible

su ejercicio y transmisión. Es mucho más fácil desarrollar creencias que conocimientos científicos. Las creencias provocan y fortalecen ideologías, mientras que el saber crítico solo es apto para el conocimiento científico y la desmitificación de creencias e ideologías. Uno de los secretos esenciales que explica la difusión de las doctrinas posmodernas reside precisamente aquí, es decir, en que la llamada posmodernidad es, más que un pensamiento crítico y racionalista, un conjunto variado y heterogéneo de mitos e ideologías, destinados a potenciar y fortalecer creencias dogmáticas e irracionales específicas del idealismo contemporáneo. Su idealismo reside precisamente en que son *formas* cuyo *contenido* no existe, salvo en las *formas* mismas que lo inventan y recrean para su consumo babélico, cuya industria editorial, mercantil y laboral ha crecido copiosamente en las últimas décadas.

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

Derrida se sitúa, desde el punto de vista del Materialismo Filosófico, entre aquellos que incurren en un monismo reductor, en un monismo axiomático de la sustancia («todo es texto»), de modo que todo queda limitado, convertido y jibarizado en un único elemento, el texto, cuya fenomenología son formas, palabras, lenguajes, culturas, comunicaciones, escrituras... Para Derrida todo es lenguaje, verbo, experiencia comunicativamente infinita, textualidad ilimitada, pero absurdamente, ya que los significantes no permiten objetivar significados comprensibles, estables, normativos o inteligibles. Con un planteamiento de esta naturaleza Derrida se iguala posmodernamente con la sofística de un Gorgias y su triple negación: nada existe; si existiera, no lo podríamos conocer, *pues conocemos por palabras, no por el ser*; y si lo conociésemos, no lo podríamos expresar, *pues expresamos palabras, y no el ser*. Este es el relativismo de Derrida, cual Gorgias de nuestra posmodernidad contemporánea, prestidigitadora, ilusionista y acomodaticia.

Pero es que además, desde el punto de vista de sus consideraciones sobre el ser, es decir, sobre la materia, las declaraciones de Derrida son de un irracionalismo exacerbado. ¿Por qué? Porque incurre en una reducción formalista primogénica, de tal modo que en su particular interpretación de la realidad todo se reduce a un

corporeísmo lingüístico, es decir, a lenguaje. Pero se trata de un lenguaje muy especial, porque es un lenguaje del que el significado ha huido. En suma, Derrida reduce la totalidad y la complejidad de la vida real humana a una entidad lingüística que carece de sentido. El mundo —o materia ontológica general (M)—, el nómeno en la terminología kantiana, no existe en la retórica derridiana, mientras que, a continuación, el mundo interpretado —o materia ontológica especial (M_1)—, el fenómeno según Kant, es una entidad exclusivamente lingüística y verbal, pero desposeída de valor significante. Derrida reduce el mundo interpretado o formalizado (M_1) a un solo y único género de materia, la denominada materia primogenérica o estrictamente física (M_1), a la que dota de una forma lingüística cuyo contenido es ininteligible como tal, de modo que solo puede ser reemplazado por experiencias fenomenológicas y psicológicas procedentes de una materia secundogenérica o subjetiva (M_2). El resultado es que la materia terciogenérica, de contenidos conceptuales y lógicos, resulta completamente desautorizada, negada y derogada. De este modo los escritos de Derrida exacerbaban toda posibilidad de reemplazar la Historia por el mito o la memoria, de reducir el conocimiento de la Literatura a una suerte de impresiones y reacciones fenomenológicas y psicológicas provocadas por la lectura de los textos, que resultarán isoivalentes a las reacciones que pueda provocar un cartel de circo, la lista de la compra o un código de barras. Así es como la posmodernidad ha reducido la realidad a lenguaje —la ontología especial a materia física ($M_1 > M_1$)— y el lenguaje a un erial en el que la sensibilidad emocional e ideológica ha sustituido y desterrado a la inteligencia científica y crítica ($M_1 > M_2$). Porque es imposible, según Derrida, dotar de significados inteligibles a las formas del lenguaje ($M_3 = \emptyset$). A partir de este momento la ciencia no es posible, porque toda experiencia lingüística se disuelve en el formato de las ideologías. Las teorías literarias posmodernas no son compatibles con la racionalidad crítica. De hecho, ni son teorías, ni son literarias, porque ni identifican como literarios los materiales estéticos ni disponen de recursos conceptuales o categoriales para desarrollarse sistemáticamente. En su lugar se sirven de metáforas, tropos y figuras retóricas que, lejos de explicar nada, exigen a su vez ser explicadas constantemente.

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

Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico se desarrolla metodológicamente a través de una dialéctica, es decir, no se presenta como una doctrina axiomática lineal y rígida, que procedente de principios revelados o empíricos, trata de descubrir el «fundamento de la realidad» sin dignarse a enfrentarse a otras alternativas. La teoría literaria así concebida nunca se presenta como una doctrina absoluta, hipostasiada, metafísica, sino materialista. La dialéctica que la teoría literaria materialista desarrolla metodológicamente exige explicar, desde sus propias coordenadas —y ahora sí para ejercer la crítica como una demolición—, toda posición que se

presente como alternativa. No se deconstruye la razón —lo cual es imposible, salvo desde la fantasía de los mitos teológicos, metafísicos o posmodernos—, sino que se deconstruyen dialécticamente, desde presupuestos racionales, críticos, científicos, las razones de la postura contraria, poniendo de manifiesto sus sofismas ideológicos, su doxografía acrítica o sus incompatibilidades morales. Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico no es una alternativa entre varias, es una alternativa *contra* otras alternativas. La crítica solo tiene sentido efectivo desde criterios definidos. La crítica literaria derivada de estos procedimientos dialécticos no podrá ser gremial, sino todo lo contrario: no argumentará desde la defensa de un lugar para el gremio, sino en contra de las posibilidades de legitimación científica de ese espacio ideológico y moral que se interpone como un obstáculo al desarrollo del conocimiento crítico, racional y humano. El objetivo de esta crítica literaria de fundamento materialista no es un objetivo teológico, moralista o de credibilidad —no dice al mundo por dónde tiene que dirigirse—; su objetivo es racionalista y crítico, para comprenderse formal y funcionalmente intercalada en el proceso del conocimiento. Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico niega que pueda existir el *consensus omnium* o el holismo armónico de un mundo desposeído de interpretaciones enfrentadas de forma crítica y científica, al desarrollarse dialécticamente, y ejercer su reflexión sobre contradicciones e inconmensurabilidades fenoménicamente dadas en los materiales de la literatura, así como sobre incompatibilidades gnoseológicamente presentes en la interpretación de tales materiales literarios.

1.3.4. CIENCIA

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

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

filosofía materialista, cuya teoría de la ciencia está formulada y justificada en la Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992; Maestro, 2007b).

Una teoría de la literatura de fundamento materialista ha de discriminar positivamente desde el comienzo el conocimiento dóxico (*doxa*) del conocimiento epistémico (*episteme*), con el fin de excluir el primero de ellos —la *doxa*— de todos sus planteamientos y desarrollos metodológicos. El conocimiento dóxico es un conocimiento sobre apariencias, no sobre realidades. Se construye sobre la opinión, el relativismo, la limitación, lo superficial y lo aparente. Es un pseudoconocimiento, basado, bien en la conjetura (*eikasía*, visión desde la caverna), bien en la fe o la creencia (*pístis*, imágenes de la realidad solidificadas por la imaginación). Por el contrario, el conocimiento epistémico es un conocimiento científico en sentido estricto, al constituir un saber *necesario* (penetra las causas y sus fundamentos), *objetivo* (depende de la naturaleza de los objetos y no de las construcciones artificiales del sujeto), y *sistemático* (está organizado según criterios lógicos y racionales). Platón distinguió en el saber epistémico dos tipos de conocimiento: *diánoia* o conocimiento discursivo (parte de hipótesis o presupuestos y deduce lógicamente sus consecuencias, procede por demostración, y su método es la matemática), y *noéma* o conocimiento intuitivo (trabaja con ideas en sí, teoremas, axiomas..., cuya transparencia estructural las convierte en verdades evidentes). Los axiomas de la ciencia son irrefutables, indiscutibles, no dejan libertad de elección: un triángulo es un polígono de tres lados, un endecasílabo es un verso de once sílabas métricas, por todo punto exterior a una recta discurre una paralela, etc. Contra gustos no hay argumentos; contra axiomas científicos, tampoco. La ciencia no es democrática.

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

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

y lo esférico. Es algo tan ridículo como afirmar que en Música «todo es sonido»¹². De este modo, sostener que «todo es ideología» equivale, en primer lugar, a obligarnos a ignorar la validez de los axiomas científicos (la hipotenusa al cuadrado equivale a la suma del cuadrado de los catetos, etc.); en segundo lugar, imposibilita absolutamente el ejercicio de cualquier actividad *crítica*, es decir, de todo ejercicio que trate de establecer criterios diferenciales, clasificatorios, identificadores, discriminatorios, es decir, *analíticos*; en tercer lugar, impone una reducción genérica de la totalidad a una de sus partes, de modo que lo absoluto deja de residir en el *sistema* para objetivarse y perpetuarse en uno de sus *elementos* relativos, el cual, sin renunciar en manos de la ideología del intérprete a su *relatividad*, se exhibe y manipula como término absoluto sobre la totalidad del cosmos: así se constituyen innumerables mitos posmodernos y numerosas falacias contemporáneas, como la isovalencia de las culturas, la igualdad formal o imaginaria de lo que es científica y materialmente diferente, la fragilidad del pensamiento contemporáneo, o *pensiero debole*, cuando actualmente nada hay de frágil en el Islam o en el Cristianismo, por ejemplo, etc. Afirmar que «todo es ideología» equivale a clausurar de modo acrítico y falaz el ejercicio de la interpretación, y a idealizar sus contenidos en un discurso exclusivamente formal, retórico y sofisticado, en el que las *formas* interpretativas están desposeídas por entero de referentes materiales y de contenidos objetivos, es decir, de *verdad*.

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

Las *creencias* son sistemas socializados y con frecuencia falsificados de Conceptos e Ideas que organizan la percepción de partes del mundo, o de su totalidad, en el que vive la sociedad de referencia. Las creencias pueden contener elementos míticos o religiosos, y también racionales, sin que ese racionalismo implique *verdad*, como sucede con la teología, por ejemplo, que se considera a sí misma una ciencia, aunque su objeto de conocimiento —Dios— no exista, pues todo dios es una *forma* carente de

¹² «Los conceptos y el encadenamiento de los conceptos, propios de una categoría dada, no agotan su campo, a pesar de que, con frecuencia, el «autismo gremial» tienda a pensar lo contrario. Y aun cuando, en consecuencia, tal autismo lleve al «imperialismo gremial», un imperialismo subjetivista, el que decreta, por ejemplo, que «todo es Química» o que «todo es Física» o que «todo es Psicología» o que «todo es Sociología». En realidad, el análisis de los conceptos y de la reflexión objetiva sobre ellos (reflexión como confrontación con conceptos de otras categorías) está siempre abierto, y no se agota en el recinto de cada gremio. De esta reflexión objetiva derivan las Ideas, y, por tanto, la filosofía» (Bueno, 2007: 148).

contenido material. El racionalismo de las creencias, en el caso de existir, suele ser siempre un racionalismo acrítico, un racionalismo cuya «crítica» se detiene siempre ante el umbral de sus dogmas, fideísmos y credos. Las *ideologías*, por su parte, son también sistemas de Conceptos e Ideas, igualmente socializadas, pero vinculadas de forma distintiva y específica a un grupo social (clase social, partido político, institución, corporación, *lobby*...) que se define en la medida en que se manifiesta en conflicto con otros grupos sociales. Las creencias no contienen necesaria y formalmente esta relación conflictiva o dialéctica que sí caracteriza a las ideologías.

Es pertinente aquí recuperar la idea de «falsa conciencia» (*falsches Bewusstsein*), que usan, aunque nunca definen, Marx y Engels en el contexto de su análisis de las ideologías, a las que consideran como resultado de «un proceso realizado conscientemente por el así llamado pensador, en efecto, pero con una conciencia falsa» (carta de Engels a Mehring, 14 de junio de 1893)¹³, por ello su carácter ideológico no se manifiesta inmediatamente, sino a través de un esfuerzo analítico, y en el umbral de una nueva coyuntura histórica, que permite comprender la naturaleza ilusoria del universo mental del período precedente.

La interpretación científica considera a las ideologías en su contexto dialéctico, es decir, las analiza desde una perspectiva crítica, lo que supone examinarlas como construcciones que tienen que ver con la verdad y la falsedad, y no solamente con la sociología, la psicología, el lenguaje, la pragmática o la política, por ejemplo, lo que equivaldría a tratar a *unas* ideologías desde los criterios de *otras* ideologías. Esta es la forma de operar del discurso posmoderno, para el que «todo es ideología», desde

¹³ *Apud* García Sierra («Falsa conciencia», 297), quien añade: «Marx entendió las ideologías como determinaciones particulares, propias (*idiologías*) de la conciencia, no como determinaciones universales, al modo de Destutt de Tracy. Y no solo esto: particulares o propias, no ya de un individuo, sino de un grupo social (en términos de Bacon: *idola fori*, no *idola specus*). La gran transformación que Marx y Engels imprimieron al problema de las ideologías consistió en haber puesto la temática de ellas en el contexto de la dialéctica de los procesos sociales e históricos, sacándolas del contexto abstracto, meramente subjetivo individual, dentro del cual eran tratadas por los «ideólogos» y, antes aún, por la «Teoría de las Ideas trascendentales» de Kant. Las ideologías, según su concepto funcional, quedarán adscritas, desde Marx y Engels, no ya a una mente (o a una clase distributiva de mentes subjetivas), sino a una parte de la *sociedad*, en tanto se enfrenta a otras *partes* (sea para controlarlas, dentro del orden social, sea para desplazarlas de su posición dominante, sea simplemente para definir una situación de adaptación). Lo que caracteriza, pues, la teoría de Marx y Engels, frente a otras teorías de las ideologías, es el haber tomado como «parámetros» suyos a las clases sociales («ideología burguesa» frente al «proletariado»); pero también pueden tomarse como parámetros a otras formaciones o instituciones que forman parte de una sociedad política dada, profesiones (gremios, ejército, Iglesia). Y, asimismo, podrá ser un «parámetro» la propia sociedad política («Roma», «Norteamérica», «Rusia») en cuanto es una *parte* de la sociedad universal, enfrentada a otras sociedades políticas (y así hablaremos de «ideología romana», «ideología yanqui», o «ideología soviética»). En cualquier caso, el concepto de ideología debe ser coordinado con el concepto de «conciencia objetiva» (conciencia social, supraindividual, no en el sentido de una conciencia sin «sujeto», sino en el sentido de una conciencia que viene impuesta al sujeto en tanto este está siendo moldeado por otros sujetos del grupo social). Y debe ser desconectado del concepto de conciencia subjetiva, que nos remite a una conciencia individual, perceptual, distinta y opuesta a la conciencia objetiva».

el momento en que sus criterios de interpretación son únicamente ideológicos, de forma exclusiva y deliberada —y también impúdica—, dada su incapacidad y abulia para actuar de forma crítica, dialéctica y científica. De este modo la posmodernidad ha sustituido la ciencia por la ideología, y simultáneamente ha borrado las diferencias y límites entre los ámbitos científicos o campos categoriales para sustituirlos por un holismo armónico o un monismo metafísico en el que, merced a un relativismo absoluto, todo es uno y lo mismo, todo está relacionado con todo, todo es compatible con todo, todo es igual e isovalente, todo es lenguaje, todo es diálogo, todo es cultura, todo es ideología, incluido el teorema de Pitágoras, la tabla de los números primos, la sílaba en anacrusis que singulariza al pentadecasílabo dactílico, o los cuatro bemoles que en la armadura musical constituyen la tonalidad de Fa menor... Y sin embargo, no todo es ideología, porque la ideología no es el único ingrediente del cosmos, y porque el cosmos mismo es superior e irreductible a cualquier ideología.

Por todas estas razones, el discurso ideológico es para el Materialismo Filosófico objeto de una gnoseología materialista, es decir, objeto de un análisis crítico y dialéctico de las posibilidades de conocimiento, análisis que toma como referente fundamental la relación de verdad entre la *forma* de expresión del discurso ideológico y los *referentes* objetivos contenidos en esa *forma*, es decir, su *realidad material*. La relación de falsedad que con frecuencia *une* retóricamente el lenguaje en que se expresan las ideologías con el contenido material que las constituye pragmáticamente es la revelación objetiva de su *sofística*. Solo así el crítico posmoderno puede convencer con argumentos falsos, es decir, mediante el uso de formas retóricas cuyos contenidos no son reales, porque su verificación material es inexistente, imposible o científicamente insostenible. Así se ha construido la hermosa y confortable mentira de la posmodernidad. Solo un mundo plenamente satisfecho de la explotación que lo ha hecho posible es capaz de desarrollar una ideología cuyo objetivo fundamental reside, en primer lugar, en mantener con vida y esperanza al explotado para perpetuar su explotación, y, en segundo lugar, en sanear sofisticadamente la conciencia del explotador con discursos ideológicos *ad hoc*. Mientras todo sea ideología, no será necesario resolver *materialmente* ningún problema. Bastará hacerlo con palabras. Es el mismo procedimiento que utilizan los magos y los santos. Unos hacen prestidigitación —es decir, mueven prestamente los dedos a la vez que pronuncian palabras sin sentido ni referente—, y otros obran milagros —es decir, son capaces de convencer a alguien para que nos cuente verosímilmente una historia maravillosa y sobrenatural—. Ambos viven del espectáculo, y ambos confían a la palabra todo el poder de transformación de la realidad. Lástima que unos y otros, junto con sus clientes y sus devotos, ignoren algo fundamental: que la realidad no está hecha de palabras. La realidad es *materia*. Lo demás es retórica.

Las ciencias, dentro de las cuales la Teoría de la Literatura ocupa un lugar específico, instauran un orden y un nivel de racionalidad —la racionalidad científica— que analiza, reduce, sintetiza, rotura..., un campo o categoría de la realidad. En el caso que aquí nos concierne, el campo o categoría de la Teoría de la Literatura es el que ocupan los materiales literarios. Las ciencias son en este sentido sectoriales, regionales, categoriales. El Materialismo Filosófico distingue en la semiología de la ciencia tres ejes fundamentales, que corresponden con la sintaxis, la semántica y la pragmática (Bueno, 1992). En el eje sintáctico, la teoría literaria registra tres elementos

operativos, basados en la autonomía de la racionalidad, que hace uso de 1) términos específicos, 2) relaciones necesarias y 3) operaciones sistemáticas. Los *términos* son configuraciones específicas cuyo contenido material está establecido empíricamente (autores, obras, lectores, intérpretes, transductores, lenguaje, personajes, acciones o funciones, tiempos, espacios...) Las *relaciones* son estructuras lógicas que se establecen racionalmente entre los términos mediante una combinación exhaustiva. Las *operaciones* son transformaciones sistemáticas de los términos relacionados, ejecutadas por un intérprete o sujeto operatorio que las construye y desarrolla en los límites de un sistema categorizado. El eje semántico de la Teoría de la Literatura está constituido por referentes materiales o categoriales específicos (el texto literario y la totalidad de los referentes en él contenidos), que podrán considerarse de acuerdo con los tres géneros de materia ontológico-especial: interpretación física (M_1 : el texto), psicológica (M_2 : las impresiones del lector) y lógica o conceptual (M_3 : las interpretaciones críticas) de los materiales literarios. El eje pragmático constituye una dimensión fundamental para el materialismo, al hacer referencia a la organización social, histórica y política del conocimiento literario, y a los sujetos operatorios en él implicados, desde los criterios del autologismo (pensamiento individual del yo), el dialogismo (pensamiento corporativo o gremial del nosotros) y las normas (sistema de interpretación científica que se impone sobre la voluntad del individuo y sobre las intenciones gregarias del gremio o *lobby*).

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

Es función de la filosofía de la ciencia distinguir los componentes materiales de las ciencias de sus componentes formales (aquellos que, como las piezas de un puzle, conservan la forma de su integración en el todo). Las ciencias han de conceptualizar o definir categorialmente sus materiales. Concepto será, pues, lo que define categorial o científicamente la esencia, como núcleo, cuerpo y curso, de una clase de materiales que son objeto de interpretación científica. Los conceptos emanan siempre de las ciencias categoriales. No es posible dar por supuesta la esencia de una realidad física mientras los saberes categoriales no puedan por sí mismos explicarla racionalmente. Los conceptos son claros y distintos siempre, como en Geometría lo es el teorema de Pitágoras, o como en Teoría de la Literatura un endecasílabo es un verso de once sílabas métricas. Resultantes de los cierres categoriales de las ciencias, los conceptos literarios surgen de la Teoría de la Literatura como disciplina científica organizada sistemáticamente y cerrada categorialmente. Sin embargo, la Teoría de la Literatura, en su desarrollo y aplicación prácticos, es decir, como Crítica Literaria, funciona como una Filosofía, cuyo objeto de interpretación no son ya los conceptos elaborados por la ciencia de la literatura, sino las Ideas resultantes de la aplicación de estos conceptos sobre los diferentes materiales literarios. La Teoría de la Literatura proporciona *Conceptos* (teoremas, teorías, axiomas...); la Crítica de la Literatura, *Ideas*. No puede haber crítica sin teoría, es decir, no podemos construir ideas si carecemos de conceptos. Y no podremos desarrollar tales ideas si no las hacemos interactuar dialécticamente

con los contenidos de los materiales literarios (autores, obras, lectores, intérpretes y transductores), hechos materiales nucleares sobre los que la ciencia de la literatura construye sus conceptos categoriales. En caso contrario, el intérprete manipulará *formas sin contenido*, esto es, *ideas* a las que no corresponde ningún *material*. Tal es la retórica mitopoyética de la deconstrucción, matriz de los innumerables idealismos teológicos que pueblan las ficciones posmodernas, destinadas a hacer más comfortable el cada vez más sofisticado irracionalismo de Babel. Por esta razón la Crítica de la Literatura es un saber de «segundo grado», ya que requiere la conceptualización que le ofrece la Teoría de la Literatura, como saber de «primer grado», para proceder a la interpretación literaria. La Teoría de la Literatura es una ciencia categorial, mientras que la Crítica de la Literatura actúa como una filosofía, cuyo objeto de interpretación es todo aquello que, perteneciente a la literatura, no está conceptualizado, es decir, todo aquello que, sin formar parte del campo categorial y cerrado de las teorías literarias, resulta del contraste dialéctico de sus conceptos. Las ideas son objeto de la filosofía, y surgen del enfrentamiento dialéctico entre los conceptos de las distintas ciencias categoriales. Del mismo modo que la Teoría de la Literatura solo puede concebirse como tal en los términos de una ciencia de la literatura, la crítica literaria se desenvuelve operativamente de acuerdo con los procedimientos de una filosofía de la literatura¹⁴. Al igual que la filosofía, la crítica literaria es un saber sustantivo, cuyo campo ontológico está constituido por las ideas, organizadas en *symploké*. Si al igual que la filosofía, la crítica literaria es efectivamente *crítica*, lo es porque posee criterios ontológicos objetivos. Frente a la Teoría de la Literatura, que se organiza categorialmente como un sistema cerrado de conceptos, la crítica literaria no es una ciencia, y, del mismo modo que la filosofía, no necesita serlo para ejercer sus funciones críticas. A diferencia de las ciencias, ni la filosofía ni la crítica literaria se comportan según el modelo del cierre categorial, paradigma lógico interno característico y definitorio de los sistemas científicos. Al igual que la filosofía, la crítica literaria trabaja con *Ideas* —que en su caso particular, como disciplina literaria, proceden de la dialéctica de los conceptos elaborados por las diferentes teorías de la literatura—, las cuales *Ideas* se interpretan guiadas por la noción de *symploké*.

¹⁴ Como ha señalado Gustavo Bueno (1995), la Idea, en el sentido preciso de Idea Objetiva, constituye el contenido material de la Filosofía, y surge de la confluencia de conceptos que se conforman en el terreno de las categorías (matemáticas, biológicas, literarias...) o de las tecnologías (políticas, industriales, económicas...) El análisis sistemático de las Ideas constituye una filosofía. El concepto de Libertad puede definirse categorial o científicamente por la sociología, el derecho o la política. Pero cuando este concepto se analiza sin estar reducido a una de estas u otras ciencias en concreto, es decir, cuando se analiza fuera un campo categorial concreto, y por relación a la confluencia entre varios campos categoriales, entonces se convierte en una Idea, es decir, en el objetivo positivo de la filosofía.

1.3.5. *SYMPLOKÉ*

La literatura tiene que ver con todo. No puede separarse de la política, de la religión y de la moral. Es la expresión de las opiniones de los seres humanos sobre todas las cosas. Como todo en la naturaleza, es a la vez efecto y causa. Describirla como un fenómeno aislado es no describirla.

Benjamin CONSTANT (1800-1813, III, 1: 527).

Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la noción de *symploké* puede definirse, en su sentido más elemental, como una relación racional y múltiple de Ideas¹⁵. La *symploké* remite siempre a un espacio racionalista y al menos tridimensional. Un espacio con dos ejes hace imposible componer las figuras de un eje con independencia constructiva del otro. Sin embargo, un espacio con tres ejes permite construir figuras bidimensionales abstrayendo alternativamente el tercer eje. Gustavo Bueno (1992) recupera este concepto platónico y lo convierte en una noción fundamental de la gnoseología materialista. De este modo, organizadas en *symploké*, las ideas constituyen totalidades trascendentales. *Totalidades*, porque sus partes atributivas, los conceptos, quedan atrapadas en ellas. *Trascendentales* (no en sentido kantiano, relativo a traspasar los límites de una experiencia posible, sino en el sentido de la lengua española, relativo a cuanto se extiende y comunica provocando consecuencias), porque desbordan o trascienden cada uno de los conceptos particulares que las constituyen. Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico concibe el espacio literario, en el que se sitúan los materiales de la literatura, como una totalidad de partes que, organizadas en *symploké*, se disponen en consecuencia como una totalidad atributiva.

Los grupos, los conjuntos, las sociedades, los organismos, las estructuras, los sistemas..., es decir, cualquier *totalidad* puede ser atributiva o distributiva. Las totalidades atributivas se definen por la relación sinalógica entre sus partes, dado que su unidad procede de la composición entre partes diferentes. El aparato digestivo, las instituciones administrativas de un Estado, las categorías sintácticas de la novela como género literario (personajes, funciones, tiempo y espacio), son totalidades atributivas que conectan o relacionan partes desemejantes o diferentes entre sí. Las totalidades distributivas se definen por la relación de analogía o semejanza entre sus partes: un conjunto de cerillas dispersas sobre una mesa es una totalidad distributiva, como también lo es la agrupación de todas las universidades estadounidenses, o una antología de sonetos clásicos como formas métricas uniformemente definidas (catorce versos

¹⁵ Platón enuncia en el *Sofista* el principio de *symploké* en los siguientes términos: «Si todo estuviera conectado con todo, o si nada estuviera conectado con nada, el conocimiento sería imposible» (*Sofista*, 250e, 255a, 259c-e, 260b). Bueno lo recupera desde el Materialismo Filosófico insistiendo en que Platón describe así la estructura del mundo, que concibe como una red trascendental de relaciones racionales y lógicas, no limitadas por la experiencia empírica y en ningún caso determinadas por la metafísica. Platón concibe el mundo como una totalidad o estructura atributiva, organizada en clases diferentes, cada una de las cuales cumple una función específica dentro del sistema, de modo que unas están relacionadas con otras, pero jamás una lo está con todas, ni ninguna prevalece desconectada de las demás.

endecasílabos dispuestos en dos cuartetos y dos tercetos). En una totalidad atributiva, a cada parte del todo se le atribuye una función específica, esencial e insustituible (lo que hace el hígado no lo puede hacer el pulmón). Totalidades atributivas son aquellas cuyas partes están relacionadas unas con otras (pero no una con todas), ya simultánea, ya sucesivamente, en el momento de su participación en el todo. En una totalidad distributiva, un conjunto de características comunes se distribuye de forma semejante entre todas las partes del todo. Totalidades distributivas son aquellas cuyas partes se muestran independientes las unas de las otras en el momento de su participación en el todo.

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

En consecuencia, como teoría literaria, el Materialismo Filosófico considera los materiales de la literatura como una totalidad atributiva, cuyas ideas han de interpretarse críticamente siguiendo la disposición combinatoria de una *symploké*¹⁶.

La *symploké*, como combinación tridimensional o multidimensional de ideas, tiene como objetivo fundamental en la interpretación literaria evitar el monismo metafísico y el holismo armónico, es decir, toda esa suerte de interpretaciones que idealizan los textos literarios, toda esa serie de discursos emocionantes sobre personajes, referentes o ideales contenidos en la literatura, hasta convertirlos en fetiches, credos religiosos, biblias o cánones consagrados en los que se identifica la esencia de un pueblo, la hipóstasis que simboliza la identidad de una cultura anterior a la civilización, los espacios y tiempos míticos en los que se cree descubrir la pureza de tales o cuales naciones, las singularidades absolutas y exclusivas de un exclusivo y excluyente sexo humano, las experiencias místicas producidas por la lectura de obras literarias como si fueran grimorios o pentáculos, libros de magia, religión o culto, etc... La *symploké* evita, en primer lugar, la transubstanciación de las ideas, es decir, su desvinculación de la realidad material, que permite explicarlas, pues es origen de su causa, transformación y desarrollo, y en segundo lugar, su conversión en dogmas metafísicos, ideales, irracionales, sagrados, inmutables, eternos, hipostasiados, sobre los que no es posible discutir científicamente, sino solo creer en ellos al margen de la razón. En ese momento, el crítico literario queda reemplazado por el teólogo de la literatura y, por supuesto, la teoría literaria se convierte en una teología, cuyos dioses son la Nación, la Mujer, la Memoria¹⁷, la Negritud, la Homosexualidad, o el Espíritu Santo, por ejemplo.

La ligazón racional y material entre las ideas impide su evanescencia metafísica, es decir, evita su desenlace definitivo del mundo racional, su divorcio de la realidad, su disolución metafísica. El irracionalismo triunfa cuando las ideas se distancian o separan del mundo real, cuando el conocimiento se construye sobre ideas desconectadas,

¹⁶ No es aceptable atribuir a una Idea (por ejemplo, la de materia) el formato de los conceptos unívocos. Las ideas han de definirse como géneros combinatorios (*symploké*), no como géneros abstractos: «Si queremos ser respetuosos con la diversidad de acepciones o usos del término *materia* en filosofía y, a la vez, alcanzar una idea capaz de anudar tal diversidad de un modo interno, será necesario atribuir a esta idea un formato no unívoco. Y será preciso también renunciar a la pretensión de ofrecer una definición global de la idea de algún modo previa a todas las ulteriores especificaciones. Tampoco el concepto de número puede ser expuesto en una definición conspectiva global: es preciso comenzar por los números naturales y, gradualmente, ir rebasando el campo inicial hasta alcanzar el campo de los números complejos, que envuelve a los precedentes, pero no ya como un género abstracto (o negativo) sino como un género combinatorio» (Bueno, 1990: 23).

¹⁷ El Gobierno de España (2004-2008) trató de promulgar una Ley de Memoria Histórica, según la cual la Historia de España —referida esta Historia casi exclusivamente a la Guerra Civil (1936-1939) y a la dictadura de Francisco Franco (1939-1975)— se interpreta no científicamente, sino psicológicamente. De este modo, por imperativo legal de un Gobierno, la Historia deja de ser conocimiento científico de materiales históricos, y se convierte en psicología individual o gremial. La Historia es ahora lo que dice la psicología de cada individuo o de cada gremio, y no lo que demuestra y acredita la ciencia o el conocimiento conceptual de los materiales históricos.

migratorias, peregrinas, no relacionadas racionalmente entre sí, separadas del todo del que forman parte, desustancializadas, hipostasiadas, teologizadas, ubicadas en un trasmundo, en un limbo o en un espacio nihilista, es decir, en una ficción. El monismo —suponer que nada está relacionado entre sí (atomismo), o que todo está unido umbilicalmente con un todo fundamental (monismo)— es pura mitología.

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

El formalismo dota a las Ideas objetivas de una legalidad teológica, independiente de los procesos materiales, y las refiere de hecho a una conciencia objetiva, cual «centro metafísico de la realidad» —en expresión de Hegel—, con respecto a la cual la materia aparece como negatividad pura. Es lo que tienen en común las doctrinas que resuelven los problemas formalmente, mediante el lenguaje, el texto, las palabras, el diálogo, es decir, discursos como la teología de la liberación, la izquierda indefinida, la posmodernidad, etc., movimientos que constituyen sistemas de interpretación profundamente teológicos y monistas. El Materialismo Filosófico vuelve del revés estos formalismos, ya presentes en Marx y en Hegel¹⁸, y apela a realidades positivas

¹⁸ Precisamente por estas razones, como señala Bueno en varios lugares de su dilatada obra (1991, 1995a, 1995b, 2003), la materia no es para Marx la simple *res extensa* cartesiana o atomística, no es una realidad que pueda dársenos como una entidad absoluta previa e independiente de la actividad práctica humana, que se lleva a efecto principalmente por medio de la actividad industrial. Marx concibe la materia como inmediatamente determinada por tipos o escalas diversas de organización, interacción y conflicto dialéctico. En el marxismo clásico el Materialismo Filosófico distingue la *dialéctica general* y la *dialéctica de la naturaleza*. El marxismo nos empuja hacia una concepción del mundo completamente metafísica. Y utópica. El marxismo hipostasía la materia, y le atribuye la función de sujeto de las leyes de la dialéctica (funciona —como advierte Bueno— dentro de los términos hegelianos), la cantidad, la cualidad, la ley de la doble negación y de la contradicción, etc... El marxismo clásico fue un hegelianismo materialista, con todo el progresismo y el teleologismo, la negación de la *symploké*, la afirmación de la correlación de fuerzas y el subsiguiente monismo. De este modo, el marxismo se convierte en un completo monismo, como el cristianismo y como la teología secular. Por otro lado, hay que subrayar que el marxismo no tiene una filosofía de la religión (respecto a la cual lo único que dijo Marx fue que era el opio del pueblo, nada más). Tampoco desarrolló una filosofía del Estado, al que simplemente consideró como un mecanismo de la lucha de clases destinado a mantener la explotación del proletariado.

—no negativas— que codeterminan a la propia conciencia humana y a las ideas que la conforman.

El racionalismo ejercido al margen de toda materialidad es un formalismo que conduce dogmáticamente a los más diversos idealismos y teologías. El materialismo gnoseológico constituye una crítica al formalismo lógico, que pone en la derivación formal de teoremas el núcleo de la actividad científica: los *Segundos analíticos* de Aristóteles representan una crítica materialista al formalismo implícito en los *Primeros analíticos*. A su vez —léase a Bueno (1995)— el formalismo lógico procede por la evacuación de los contenidos de las relaciones causales.

La expresión *Literatura* es una forma gramatical sustantiva —de la que nos servimos desde la Ilustración— que sugiere la unidad global perfecta de su referente, y que es capaz de eclipsar la heterogeneidad constitutiva e imperfecta del material literario que tal expresión realmente encubre. No es posible reconstruir formalmente, históricamente, poetológicamente, etc., la *Literatura* a partir de rasgos aislados analíticamente (un soneto, una novela, el arte barroco, un endecasílabo, un haiku, la poesía épica, una tragedia griega, la sátira, un personaje, un motivo folclórico, un grafito...) En tales casos, el intérprete finge, o cree, situarse en una «quinta dimensión» realmente inexistente. La historia es un conjunto de complejos cursos de procesos en desarrollo (cierres categoriales), de partes que actúan espacialmente según fuerzas propias, y que al alcanzar un cierto grado de complejidad dan lugar a nuevos espacios. Jauss habló a este respecto de *horizontes de expectativas*.

El material literario asume la forma de una totalidad (atributiva) muy compleja, y no se puede hablar de la *Literatura* a partir de un rasgo concreto o de un hallazgo particular. Sería una sinécdoque, una hipóstasis de lo particular y relativo como si fuera un todo o un absoluto. La perspectiva analítica es siempre previa a la formación de la síntesis, y ha de renovarse constantemente a partir de sucesivas e integradoras síntesis parciales. Análisis y síntesis son dos sentidos opuestos a través de los cuales la interpretación de los conceptos se abre camino dialécticamente. Por eso un grafito no es *literatura*, y un tebeo tampoco, porque aceptar que lo son equivale a convertir un hecho particular en una generalidad absoluta, es decir, en una falacia, en una idea hipostasiada, desconectada de toda realidad física y de toda materialidad. El grafito y el cómic, al igual que el endecasílabo heroico, no son *literatura* por expresar formas verbales estéticas, desarrollar una historia o fábula, o contener once sílabas métricas con acentos en cuarta, sexta y octava, sino porque en determinadas condiciones dadas pueden formar parte de un *material literario* suficientemente consistente como para resistir el ejercicio crítico de la interpretación literaria, así como la consiguiente constitución de un conjunto de saberes y conocimientos útiles para el progreso de las ciencias. Pues todo conocimiento que de alguna manera no contribuye al progreso del saber racional es un conocimiento inútil, falaz o simplemente acrítico, como se ha señalado al comienzo de este capítulo.

Tal es el caso de las formas sofisticadas del conocimiento, a través de las cuales se manifiestan en las culturas bárbaras la magia, el mito y la religión, y en las culturas civilizadas las pseudociencias, las ideologías y las teologías. Son las formas de la

insipiente¹⁹ contemporánea. Acaso también de la doxosofía²⁰ académica en que vivimos. Diremos, para ir concluyendo este apartado, que el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se basa en una Idea de Materia filosóficamente consistente y coherente, capaz de exponer la concepción materialista desde la Teoría de las Ideas de Platón.

Como se ha señalado, Platón se sirve del principio de *symploké* para demostrar que si todo estuviera conectado con todo, o nada estuviese conectado con nada, el conocimiento sería imposible. Unas ideas están conectadas con otras, pero no todas con todo. Este es el axioma básico del *Sofista*, la comunión, combinación o comunicación, racional entre las Ideas, de modo que unas Ideas pueden combinarse racionalmente entre sí, y otras no pueden hacerlo de ninguna manera. Platón va aún más lejos, y sostiene que *la relación entre las Ideas es la causa del Logos*: «Intentar separar todo de todo es, por otra parte, algo desproporcionado, completamente disonante y ajeno a la filosofía [...]. La aniquilación más completa de todo tipo de discurso consiste en separar a cada cosa de las demás, pues el discurso se originó, para nosotros, por la combinación mutua de las formas» (Platón, *Sofista*, 259e)²¹. El sofista habla de lo falso, es decir, de lo que no puede existir real y verdaderamente. Y para ello combina las Ideas de forma falaz. En esto consiste el engaño de su técnica y su apariencia de sabiduría. En engañar con la imagen aparente —y por tanto falsa— de la verdad. El sofista pretende demostrar que existe lo que no es, y poner de manifiesto la existencia de formas que corresponden al no-ser. Es falso lo que es diferente de lo verdadero. Es falso el discurso que dice «lo que no es», lo que no existe: «Lo falso en el pensamiento y en los discursos no es otra cosa que juzgar o afirmar el no-ser [...]. Y cuando existe lo falso, existe el engaño [...]. Y cuando existe el engaño todo se llena necesariamente de imágenes, de figuras y de apariencias» (Platón, *Sofista*, 260c). Gracias al sofista, lo falso existe en el discurso y en el juicio. El fundamento de la doctrina platónica del discurso es ontológico, porque el objeto del lenguaje es expresar un juicio sobre un estado de cosas que es siempre complejo, es decir, resultado de una serie de combinaciones (*symploké*), pues nada está absolutamente aislado en la cosmovisión platónica, ni en el mundo de las Ideas ni en su defectuosa imitación cavernícola. El sofista queda finalmente reducido a un orador popular (*demologikón*), afín al demagogo. Es un simple imitador de sabios, un

¹⁹ Es término que pretende traducir el término griego *hamartía*, en el sentido particular con que lo usa Platón en el *Sofista* (229c) para designar ausencia de *saber*, entendido como conjunto de conocimientos sistemáticos.

²⁰ «Especie de sabiduría» (vulgarmente hablando diríamos «culturilla», o «cultura general»). Platón menciona este concepto en el *Sofista* (231b) como «vana apariencia de sabiduría», y en el *Fedro* (275b), al ponerlo en boca del rey de Egipto, quien lo usa para referirse a la invención de la escritura como algo que aleja a los sabios de la auténtica realidad. El pensamiento falso es para Platón aquel que expresa lo que no es, lo que no existe. Platón se refiere a estas ideas a través de la cuestión del ser y del no-ser, cuyo análisis gnoseológico-discursivo lleva a cabo en el *Sofista*. En suma, quien aduce conocimientos falsos, pretende que de algún modo exista lo que de ningún modo es (*Sofista*, 240e).

²¹ «Discurso» es aquí *logos*. El traductor transcribe *forma* como sinónimo de *Idea*.

simulador de conocimientos, un ilusionista del lenguaje. Pero es también alguien que logra convencer: con argumentos falsos.

1.4. CODA POSTULANTE

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

¿Qué es la literatura?

Idea y Concepto de Literatura
desde el Materialismo Filosófico

CAPÍTULO 2

ÍNDICE DE MATERIAS

- 2.0. Preliminares.
- 2.1. Definición de Literatura desde el Materialismo Filosófico.
- 2.2. La interpretación de la Literatura en los espacios del Materialismo Filosófico.
 - 2.2.1. La Literatura en el Espacio Antropológico.
 - 2.2.2. La Literatura en el Espacio Ontológico.
 - 2.2.3. La Literatura en el Espacio Gnoseológico.
 - 2.2.4. La Literatura en el Espacio Estético.
- 2.3. La Literatura como Concepto.
- 2.4. La Literatura como Idea.
- 2.5. Coda nuclear.

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

G.W.F. HEGEL, *Fenomenología del espíritu* (1807/2004: 44-45).

¿QUÉ ES LA LITERATURA? IDEA Y CONCEPTO DE LITERATURA DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

2.0. PRELIMINARES

La Literatura siempre contiene sustancias venenosas. Es un discurso cuyos materiales resultan con frecuencia tóxicos para personas singularmente comprometidas, ideologías ansiosas de lo políticamente correcto, grupos minoritarios —pero con pretensiones imperialistas— y siempre adolecentes de hiperautismo gremial. Estos grupos desarrollarían su actividad gregaria más cómodamente si la presencia formal y material de la Literatura fuera otra muy diferente de la efectivamente existente en el Canon Occidental, expresión redundante donde las haya, ya que es el único que hay. Hablar de canon literario es hablar de canon literario occidental. Hasta el momento presente, el americocentrismo de la posmodernidad contemporánea solo nos ha proporcionado psicologismo, retórica e ideología. Esto es, cosquillas al canon. Vanas pretensiones por elaborar, merced a la industria editorial y universitaria de los Estados Unidos, un antídoto contra ese canon literario. Por este camino, la Academia, como institución universitaria, solo puede convertirse y comportarse como una academia *de corte y confección*. El resultado será sin duda la indumentaria propia de un trampantojo, de una farsa, algo así como un carnaval en Babel¹.

Los escribas posmodernos aún no se han desengañado (es decir, viven en el engaño): contra los venenos de la Literatura no hay antídoto posible. La Historia de la Crítica y de la Teoría de la Literatura, desde el dogmatismo luminoso de Platón hasta la miseria imperial de la posmodernidad contemporánea, ha sido la historia de la búsqueda de varios antídotos, analgésicos y purgantes, para hacer asequible, digestiva, controlable, habitualmente so capa de explicación y doctrina, ante diferentes gremios sociales e instituciones humanas, la formalización y materIALIZACIÓN que la Literatura hace del mundo —del *mundo interpretado* (M_i)— en que vivimos.

¹ Resulta interesante en este punto aludir al artículo de Levinson (1997), quien habla incrédulamente de «The Death of the Critique of Eurocentrism», en la línea de homicidios metafísicos iniciada por el retórico Barthes («La mort de l'auteur»), y a la que también se apuntó el sapientísimo Steiner (quien, reputado especialista en literatura comparada, nunca ha escrito, al menos hasta la fecha, nada legible sobre literatura española), con su fantástica *The Death of Tragedy* (1961). Vid. más adelante la nota en que nos referimos a las ideas de Brioso (2005) sobre el americocentrismo.

Un mundo que pretenda organizarse desde los presupuestos ideológicos de lo «políticamente correcto» está en perfectas condiciones de considerar a la literatura como una de las formas sustancialmente más venenosas con las que una sociedad humana pueda entrar en contacto. Toda institución social, política, académica incluso, organizada conforme a objetivos exclusivamente morales, no estará nunca en condiciones de digerir ni la realidad de la literatura —de ninguna literatura—, ni la verdad de la vida real. Semejante ingestión será imposible, y tendrá efectos comparables a los de un tósigo de consecuencias irreversibles. La literatura, al igual que su interpretación racional, es decir, crítica, filosófica y científica, es incompatible con el dogmatismo moral. Sin embargo, ningún moralismo, por muy poderoso y muy correcto que políticamente se manifieste o se imponga, ha podido jamás convertirse en un antídoto definitivo frente a los múltiples e infinitos venenos de la literatura.

Platón fue uno de los primeros autores en condenar, en nombre incluso de la razón, el discurso literario, al negar en el ejercicio de la poética toda forma posible de inteligencia². La Iglesia cristiana, cuyas necesidades imperiales la llevaron siempre a ocuparse muy materialmente de todas las cosas mundanas, se unió bien pronto a aquella parte de la actividad literaria que le fue completamente imposible derogar: el teatro. Los feminismos contemporáneos, ante la imposibilidad de travestir a Shakespeare o a Cervantes, niegan la legitimidad de estos autores en un supuesto canon occidental —en realidad, lo subrayo de nuevo, el único canon efectivamente existente—, promulgando una suerte de «nihilismo mágico», en virtud del cual fuera posible borrar de un plumazo al orondo Falstaff, al omnipresente *Quijote*, o al mismísimo Canon Occidental, auténtica *koiné* de la literatura universal, diga lo que quiera el americocentrismo posmoderno³.

Y como todo tósigo, las toxinas de la literatura acaban por envenenar, sin reservas y sin remedio, a todos los moralismos. La literatura es, por su propia naturaleza, un

² «Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia» (Platón, *Ion*, 534b).

³ De máximo interés resulta en el este punto el decisivo trabajo de Héctor Briosio (2005), en el que, tras una crítica racionalista, rigurosa y demoledora, del libro de Diana de Armas Wilson, titulado *Cervantes, the Novel, and the New World* (Oxford University Press, 2003), advierte con toda razón que «la lectura de este libro me hace pensar seriamente en las ideas de Brett Levinson sobre un nuevo colonialismo intelectual *al revés*, en el que los antiguos colonizados *colonizan* ahora figuradamente nuestros estudios occidentales y algunos estudiosos etnocentristas los *re-colonizan* a ellos por segunda vez. Hay, en efecto, un punto a partir del cual la crítica del etnocentrismo se vuelve, a su vez, falsamente compensatoria de agravios históricos y, por tanto, etnocéntrica de nuevo, al cabo de los siglos» (Briosio, 2005: 31). Añadamos que Briosio considera, con acierto, que libros como el de Diana de Armas sobre Cervantes nos sitúan «ante un nuevo hispanismo que permanece voluntariamente ajeno al positivismo de los *inventarios* y de las demostraciones empíricas. Más bien se atiende a otro tipo de razonamientos de corte poético, filosófico [en el sentido de una retórica y una sofística] y especulativo, fundados en muestras muy selectas, a veces de unas pocas palabras, tomadas de algunos textos de un solo escritor, en ese caso Miguel de Cervantes. En esta novedosa alquimia de las ideas, basta con una gota de oro para dorar un nuevo sistema ideológico que convierte a Cervantes en un americanista *avant-la-lettre*» (Briosio, 2005: 31).

discurso provocativo, heterodoxo, comprometido, desafiante. La literatura es un veneno que carece de antídoto. Platón no pudo contrarrestarla. Su *República* es un libro, y muy literario, por cierto, que a pesar de su excelente geometría filosófica no eclipsa otras obras literarias a él contemporáneas. Los santos padres de la Iglesia católica, apostólica y romana, alcanzaron la cima de su impotencia en sus pretensiones de domeñar los contenidos de la literatura. La poética clásica, de fraudulenta atribución aristotélica, pretendió, a su vez, controlar la totalidad de las formas literarias, desde la imposición preceptiva de determinados conceptos decorosos, estilísticos, unívocos, unitarios, retóricos... Semejante falacia no soportó la experiencia crítica de la Ilustración y el Romanticismo europeos. Finalmente, nuestro tiempo nos deleita con un mensaje de salvación posmoderna, en el que las ideologías y los psicologismos de una teología de la literatura tratan de reemplazar los conocimientos críticos y científicos de una teoría de la literatura, a la vez que pretenden hacernos creer que, si practicamos determinadas interpretaciones de lo supuestamente literario —interpretaciones solidarias, humanistas, sexuales, étnicas o racistas—, seremos buenos y nos iremos a algún cielo benefactor, mientras que, si no lo hacemos, seremos, metodológicamente, artífices de lecturas equivocadas (*misreading*), es decir, malos lectores, y éticamente, insolidarios, es decir, malas personas.

Buena parte de las gentes que se dedican contemporáneamente a practicar lo que se denomina «teoría de la literatura», en realidad, se sirven de la psicología panfilista, de la tropología de la liberación y del idealismo metafísico, para difundir una suerte de antídoto o analgésico capaz de contrarrestar aquella semántica literaria que su ideología no les permite digerir. Es decir: no pueden con la literatura, y construyen una moral, naturalmente gregaria y autista, que, desde pretensiones imperialistas —no por casualidad usan el inglés como lengua preferente—, pretende imponer a los demás una interpretación dogmática de lo que la literatura es, y debe seguir siendo, en la subjetividad cavernícola de sus conciencias. Actúan como si la literatura no fuera, ni pudiera ser, una realidad ontológica diferente de la que ellos necesitan imponer para justificar, y hacer posible, el mundo ideal —y absurdo por irracional— en el que creen vivir. En realidad, la literatura es, para cualquier ideología, una sustancia venenosa y provocativa que ninguna forma —ninguna política, por muy correcta y edulcorante que sea— puede neutralizar de modo definitivo.

Hegel no escatimó palabras, de plena actualidad, para censurar el uso fraudulento y frívolo de los saberes filosóficos:

Cuando transcurre por el tranquilo cauce del sano sentido común, el filosofar natural produce, en el mejor de los casos, una retórica de verdades triviales. Y cuando se le echa en cara la insignificancia de estos resultados, nos asegura que el sentido y el contenido de ellos se hallan en su corazón y debieran hallarse también en el corazón de los demás, creyendo pronunciar algo inapelable al hablar de la inocencia del corazón, de la pureza de la conciencia y de otras cosas por el estilo, como si contra ellas no hubiera nada que objetar ni nada que exigir (Hegel, 1807/2004: 45).

La retórica, como el sofista, satisface más la curiosidad y la ociosidad que el conocimiento. La teoría literaria contemporánea, anquilosada en la retórica

posmoderna (género, identidad, indigenismo, feminismo, neohistoricismo, memoria histórica, negritud, etc..., palabras baúl en las que cabe todo, y nombres consigna —Barthes, Derrida, Foucault, Lévinas, Eagleton...—, cuyas obras se leen acríticamente), carece de criterios que permitan definir e interpretar de forma rigurosa lo que la Literatura es como Idea y como Concepto, es decir, como realidad formal y material. A continuación, expongo estas definiciones, que, como punto de partida, son imprescindibles en toda Teoría de la Literatura e inexcusables en cualquier tipo de investigación literaria. ¿Cómo puede hablar de Literatura alguien que no sabe explicar, en términos materiales y formales, lo que la Literatura es?

2.1. DEFINICIÓN DE LITERATURA DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

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

Desde el momento en que la Historia no se explica solo con palabras, sino con *pruebas históricas*, los hechos no se explican solo con el lenguaje. Del mismo modo, la literatura no puede explicarse meramente a través de palabras, es decir, solo con el lenguaje, porque los referentes materiales de la literatura son *referentes reales*. La materia referida formalmente en la literatura es materia real o *no* es. El amor, los celos, el honor, la guerra, la religión, la ciudad sitiada, la ejecutoria de hidalguía, la expulsión de los moriscos, Roma, Argel, Numancia, Constantinopla, la libertad y el cautiverio, las ventas y los mesones, la Inquisición y la Reforma, los rosarios de cuentas sonadoras, los pícaros y las cárceles, los avispones y los renegados, los delatores y los judíos, los locos y las damas «de todo rumbo y manejo», los soldados fanfarrones y los milites cercenados, los rufianes y los curas, las brujas y las alcahuetas, y hasta los perros más andromorfos o los más comunes animales, todos, absolutamente todos, son referentes reales cuya materialización puede y debe analizarse mediante conceptos, porque solo a partir de su *materialización en el mundo* es posible su *interpretación en la literatura*. Las explicaciones meramente lingüísticas o formalistas, exentas de contenido o carentes de referencia material, solo explican la psicología de quien las formula, pero no aquello a lo que su artífice pretende referirse. Ninguna retórica ha albergado jamás una sola explicación gnoseológica consistente. La hermenéutica doxográfica, tampoco. Las figuras retóricas no son figuras gnoseológicas. Divorciadas de la Poética, solo son doxografía y sofística, es decir, discurso acrítico, ora ideológico (político), ora confesional (religioso). El lenguaje solo puede explicar aquella realidad cuya materialidad pueda probar o comprobar un sujeto hablante, convertido entonces en un sujeto gnoseológico, es decir, en un intérprete de la ciencia, de la crítica y de la dialéctica.

En consecuencia, la definición de Literatura que voy a exponer y justificar en esta obra será aquella que considera la Literatura como una *materia* que puede

ser analizada como Concepto, es decir, gnoseológicamente, desde una perspectiva científica (Teoría de la Literatura), y como Idea, es decir, ontológicamente, desde una perspectiva filosófica (Crítica de la Literatura).

2.2. LA INTERPRETACIÓN DE LA LITERATURA EN LOS ESPACIOS DEL MATERIALISMO FILOSÓFICO

La Literatura es una construcción humana que existe real, formal y materialmente, y que puede y debe ser analizada de forma crítica mediante *criterios* racionales, *conceptos* científicos e *ideas* filosóficas⁴. Como *construcción humana*, la Literatura se sitúa en el ámbito de la Antropología; como *realidad material* efectivamente existente, pertenece al dominio de la Ontología; como *obra de arte*, constituye una construcción en la que se objetivan valores estéticos, que exigen enjuiciarla, desde una Estética o filosofía del arte, en un *espacio estético*; y como *discurso lógico*, en cuya materialidad se objetivan formalmente Ideas y Conceptos, es susceptible de una Gnoseología, es decir, de una interpretación basada en el análisis crítico de las relaciones de conjugación —que no ruptura— entre la Materia y la Forma que la constituyen como tal Literatura⁵.

⁴ De máxima pertinencia son aquí las palabras de Bueno, a propósito del *Quijote*, al definir la literatura como «una materia que puede y debe sin duda ser analizada *mediante conceptos*» (Bueno, 2005: 150). El lector debe tener en cuenta que el padre del Materialismo Filosófico considera que solo *lo conceptual* puede ser objeto de interpretación científica. Quiere esto decir que con tal declaración Bueno está reconociendo en la Literatura la existencia de una materia que ha de ser estudiada científicamente, es decir, interpretada como tal por una ciencia categorial ampliada, que aquí se identificará con la Teoría de la Literatura. Sobre esta cuestión volveré inmediatamente con más detalle.

⁵ Materia y Forma son *conceptos conjugados* (Bueno, 1978a), es decir, conexos internamente, e insolubles, pues no pueden darse por separado ni autónomamente (como sucede con todos los conceptos conjugados: reposo / movimiento, espacio / tiempo, padre / hijo...). *Conceptos conjugados* son aquellos pares de conceptos que mantienen una oposición *sui generis*, la cual no puede interpretarse como relación entre términos contrarios, contradictorios o correlativos, sino *conjugados*, es decir, como entretreídos o interrelacionados. La conjugación puede ser *diamérica* o *metamérica*. Una conjugación diamérica supone que uno de los elementos del par puede considerarse como si estuviera fragmentado en partes homogéneas que quedan relacionadas a través del otro término del par. Diamérico (*diá*, a través de, y *meros*, parte) es un esquema de conexión entre dos conceptos conjugados (A / B), cuando estos pueden fragmentarse en partes homogéneas ($A = a_1, a_2, \dots, a_n$, y $B = b_1, b_2, \dots, b_n$), de modo que las relaciones entre ellos (A / B) se dan a través de las relaciones entre sus partes respectivas (a_n, b_n), bien porque B es un resultado que segrega las partes de A, bien porque las partes b_n soportan como un tejido intercalado las partes disgregadas de A. Metamérico (*metá*, más allá de, y *meros*, parte) es un esquema de conexión entre dos conceptos conjugados (A / B), que toman a estos como todos enteros, sin analizarlos en sus componentes o partes. Las relaciones metaméricas son holistas y globales. Las relaciones metaméricas son relaciones operatorias cuando entre dos términos hay yuxtaposición, reducción de un concepto a otro, fusión de dos conceptos en un tercero, o articulación de dos conceptos a través de una instancia independiente.

Adelanto aquí un postulado fundamental que reiteraré más adelante como conclusión, y que subrayaré con frecuencia a lo largo de estas páginas: desde el Materialismo Filosófico, la Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los *materiales literarios*, es decir, el análisis conceptual y categorial de los materiales contenidos y formalizados en las obras literarias y con ellas relacionados, los cuales delimitan su *campo* de investigación y constituyen su *objeto* de conocimiento, a cuya comprensión se accede a través de una metodología científica, de naturaleza *crítica* y *dialéctica* (no doxográfica, ni moral, ni ideológica), la cual se fundamenta a su vez sobre una gnoseología y una ontología, en el marco de una filosofía materialista, cuya teoría de la ciencia está formulada y justificada en la Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992, 1995a; Maestro, 2004-2015).

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

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

b) En segundo lugar, se considerará que la *Teoría de la Literatura es, en consecuencia, el conocimiento científico de los materiales literarios*. Se tratará, por lo tanto, de un conocimiento conceptual o categorial, es decir, de un conocimiento científicamente construido. La Teoría de la Literatura es, pues, una ciencia categorial ampliada, como conjunto sistemático de ciencias categoriales específicas que estudian, cada una desde su propia categoría gnoseológica, una determinada *forma de materiales literarios* (la palabra, el signo, el autor, el lector, la métrica, el personaje, el tiempo, el espacio, etc...) La Teoría de la Literatura da lugar a conceptos, porque opera como

una Ciencia. Quienes niegan la posibilidad de estudiar científicamente la Literatura deberían exponer, en primer lugar, cuál es su Concepto y su Idea de Ciencia, y, en segundo lugar, deberían explicarnos cómo se pueden definir, por ejemplo, los conceptos de Narrador, Cronotopo, Endecasílabo o Signo teatral, al margen de la Narratología, la Métrica o la Semiología del teatro. Quien no sea capaz de distinguir entre conocimiento científico (basado en conceptos categoriales), conocimiento filosófico (basado en ideas organizadas lógicamente) y conocimiento ideológico (basado en prejuicios psicológicos), hará bien en acudir a una escuela o centro de enseñanza primaria. A ser posible, con el Capricho 37 de Goya bien grabado en su mente, pues no es magisterio todo lo que reluce.

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

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

- 1) La Literatura, que es una Ontología, en la cual se objetivan física (M_1), psicológica (M_2) y lógicamente (M_3) Materiales y Formas literarios, construidos por un autor e interpretables por un lector y un transductor.
- 2) La Teoría de la Literatura, que es una Ciencia categorial, la cual construye *conceptos científicos* destinados a la interpretación de los materiales y las formas literarias.
- 3) La Crítica de la Literatura, que es una Filosofía, la cual dispone una organización crítica, racional y lógica (*symploké*) de las Ideas formalizadas en los materiales literarios.

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

libertades, ni es políticamente correcta. Y si yo sé bien que la Literatura no está hecha de triángulos, no ignores tú, a su vez, que esa misma Literatura no está exenta de Geometría, es decir, de Razón.

A partir de estos criterios, y antes de enunciar la definición de Literatura como Idea y como Concepto, voy a exponer cuál es el lugar que ocupa la Literatura, como realidad material y formal, en los ejes fundamentales del *espacio antropológico*, del *espacio ontológico*, del *espacio gnoseológico* y del *espacio estético*.

2.2.1. LA LITERATURA EN EL ESPACIO ANTROPOLÓGICO

Toda reflexión sobre el lugar que ocupa la Literatura en el *espacio antropológico* es inicialmente una cuestión muy complicada, porque sin duda este lugar ha sido y es un *lugar históricamente variable*. Con todo, no resultará difícil clarificar algunas consideraciones que, por otra parte, tienden a imponerse por sí mismas. Definamos, en primer lugar, siguiendo a Bueno (1978), qué es el *espacio antropológico*.

Espacio antropológico es el lugar, el territorio —diríamos, y no metafóricamente—, en el que está incluido el material antropológico, es decir, es el *campo* en el que se sitúan los *materiales antropológicos*. La Literatura es una parte esencial de ese material antropológico. Tradicionalmente se ha interpretado este *espacio* como un escenario que hay que entender desde la Naturaleza, desde Dios o desde el Hombre mismo. Sin embargo, el espacio antropológico no es un lugar metafísico, hipostasiado, monista, sino un lugar físico, terrenal, material. No es posible entender al ser humano solo desde la Naturaleza, o solo desde Dios, ni tampoco desde el hombre mismo de forma exclusiva y excluyente⁶.

El ser humano no se explica desde sí mismo, sino que está rodeado de realidades naturales, de entidades que no son él mismo, de muchas otras cosas ajenas a él, y por tanto no se puede aceptar que todo lo que existe sea inteligible exclusivamente desde lo humano. El Hombre no se explica por sí mismo, no es absolutamente autónomo. El ser humano está inmerso en un espacio que no es exclusivamente humano: fuera de este espacio envolvente, el Hombre no puede explicarse; y dentro de ese mismo espacio, no todo puede explicarse a partir de lo meramente humano. El espacio antropológico es un conjunto de realidades que envuelven al Hombre y que no son necesariamente humanas (los animales, la naturaleza inerte...), y sin embargo gracias a ellas precisamente el material antropológico puede ser organizado e interpretado.

El Materialismo Filosófico distingue tres ejes en el espacio antropológico:

- 1) El *eje circular* o de los seres humanos.
- 2) El *eje radial* o de la naturaleza (lo inanimado e inhumano).

⁶ Esta última tendencia —advierte Bueno (1978)— es la que representa el sistema filosófico idealista de Fichte, en el que todo se interpreta desde el *yo* humano (no desde el *yo* divino). El espacio antropológico no tendría aquí ninguna dimensión, es el *yo* absoluto. No hay otro espacio. Es también la postura de Cassirer, al considerar que la cultura, creada por el Hombre, puede comunicarse como algo universal, exclusivamente humano, etc. El canto del cisne del idealismo alemán.

3) El *eje angular* o de la religión (lo animado e inhumano, esto es, los animales, como núcleo de la experiencia religiosa, que evolucionará según la numinosidad, la mitología y la teología)⁷.

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

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

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

Las líneas más importantes del Materialismo Filosófico, determinadas en función del *espacio antropológico* (en tanto este espacio abarca al «mundo íntegramente conceptualizado» de nuestro presente, al que nos venimos refiriendo) pueden trazarse siguiendo los tres ejes que organizan ese espacio, a saber, el *eje radial* (en torno al cual inscribimos todo tipo de entidades impersonales debidamente conceptualizadas), el *eje circular* (en el que disponemos principalmente a los sujetos humanos y a los instrumentos mediante los cuales estos sujetos se relacionan) y el *eje angular* (en el que figurarán los sujetos dotados de apetición y de conocimiento, pero que sin embargo no son humanos, aunque forman parte real del mundo del presente).

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

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

⁷ Se trata aquí de los animales en tanto que criaturas numinosas, es decir, de los animales que han mantenido con los seres humanos relaciones que no han sido ni circulares ni radiales, sino angulares. Este es el origen de la religión (Bueno, 1985). Los animales percibidos como númenes. No son humanos, pero forman parte anímica de la naturaleza y de la sociedad.

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

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

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

En primer lugar, desde el punto de vista del *eje circular*, la Literatura adquiere ante todo una dimensión pragmática, histórica y política, a partir del momento en que los seres humanos construyen, intercambian, reciben e interpretan construcciones literarias, dotadas formalmente de contenidos materiales (oralidad, manuscritos, libros, soportes digitales...), psicológicos o fenomenológicos (fabulación, historias ficticias, personajes ideales, relatos míticos, explicaciones imaginarias...), y lógicos o conceptuales (la literatura como forma de conocimiento y de expresión de ideas, reflexiones, conceptos).

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

En tercer lugar, desde el punto de vista del *eje angular*, la Literatura siempre ha tenido la posibilidad de concebirse como construcción, expresión y comunicación de referentes trascendentes, numinosos, metafísicos: personajes mitológicos, héroes inmortales, hombres divinizados, dioses sacrificados, titanes abatidos... No en vano el evehmerismo queda, por ejemplo, desde esta perspectiva, vinculado a una concepción angular del hecho literario. Lo mismo cabría decir de una interpretación fideísta o confesional de las *Sagradas Escrituras*, o incluso de una lectura teológica y cristiana del *Quijote*⁸, por ejemplo, en plena Edad Contemporánea.

⁸ Este tipo de interpretaciones literarias son racionalmente intolerables y científicamente insostenibles. No se puede aceptar la existencia de ideas que desborden los límites de la razón humana. El agnosticismo, por ejemplo, se convierte en algo completamente ridículo al aceptar, en nombre de la razón, ideas que trascienden el racionalismo del espacio antropológico. No se puede suspender, en nombre de un escepticismo supuestamente racionalista, un juicio que se

Adviértase que de aceptarse este último planteamiento, relativo al emplazamiento de la Literatura en el *eje angular* del espacio antropológico, se estaría enunciando el núcleo de toda una teoría explicativa de los orígenes materialistas de la Literatura, es decir, el núcleo de una etiología o genealogía materialista de la Literatura (Maestro, 2012). La génesis del hecho literario residiría entonces en la construcción fabulosa de personalidades numinosas, en la invención de figuras heroicas, seres supremos, mitos, titanes, semi-dioses o dioses, génesis que coincide precisamente con las etapas preliminares de las religiones secundarias o mitológicas (Bueno, 1985), la cual se manifiesta de forma específica y concreta en la Grecia antigua, en el mismo lugar y durante el mismo período en los que comienza a codificarse y a constituirse para Occidente la génesis de lo que desde entonces conocemos como el Canon literario, es decir, la Literatura. Una explicación detallada de esta génesis, explicativamente consagrada al nacimiento del discurso literario, constituye el primer paso hacia una Genealogía de la Literatura, como se explicará más adelante.

2.2.2. LA LITERATURA EN EL ESPACIO ONTOLÓGICO

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

La Literatura existe ontológicamente porque existe material y formalmente. Está implicada de forma plena en los tres géneros de materialidad (M_1 , M_2 y M_3), que paso a exponer siguiendo a Bueno (1972). A cada uno de estos géneros de materialidad ha correspondido con frecuencia, sobre todo a lo largo del siglo XX, una o varias teorías de la literatura, que de forma exclusiva y excluyente, es decir, idealista y formalista, han pretendido ocuparse de una *parte* de la totalidad de los materiales literarios. A estas teorías literarias me referiré más adelante —en el apartado 5, al exponer la Gnoseología de la Literatura—, como teorías literarias insulares, o incluso gremiales, que de forma monista y fundamentalista pretenden reducir la totalidad y la complejidad de la Literatura a una categoría única, que manipulan como fundamento indiscutible, convirtiendo la relatividad de esa categoría particular en un valor absoluto, trascendente y metafísico. Desembocan de este modo en un total idealismo, es decir, en

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

una ficción interpretativa. En otras palabras, incurren en una falacia epistemológica. El resultado no es un discurso crítico ni científico, sino acrítico y retórico. Pero no adelantemos acontecimientos, y centrémonos ahora en el lugar de la Literatura en el espacio ontológico, es decir, en el terreno estricto de la constitución y organización de los materiales literarios.

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

1) el de la *Ontología General*, cuyo contenido es la «materia indeterminada», el Mundo (M) como totalidad, caótica incluso, de todo cuanto existe, incluido lo no conocido o interpretado todavía, la materia en sí, o materia prima en sentido absoluto, como *materialidad* que desborda todo contexto categorial y se constituye en materialidad trascendental; y

2) el de la *Ontología Especial*, cuyo contenido es la «materia determinada», es decir, la materia manipulada, transformada, roturada en las diferentes parcelas y campos categoriales de la actividad humana: el Mundo Interpretado (M_i) o categorizado por las ciencias, el conocimiento y la razón.

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

De este modo, en primer lugar, la Ontología General (M), como sustancia constitutiva del Mundo (M), corresponde a la Idea de Materia Ontológico General, definida como *pluralidad, exterioridad e indeterminación*. La Ontología General (M) es una pluralidad infinita, y desde ella el Materialismo Filosófico niega tanto el monismo metafísico (inherente al Cristianismo y al Marxismo) como el holismo armónico (propio de las ideologías panfilistas, entregadas al diálogo, el entendimiento y entretenimiento universales, la paz perpetua o la alianza de civilizaciones). En segundo lugar, la Ontología Especial (M_i), como Mundo Interpretado (M_i), es una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad, en que se organiza el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo conocido (M_i) (Bueno, 1972)⁹.

$$M_i = M_{i1}, M_{i2}, M_{i3}$$

⁹ La arquitectura trimembre de la Ontología Especial mantiene una estrecha correspondencia con la estructura ternaria del eje sintáctico del espacio gnoseológico, cuyos sectores son los *términos* de las ciencias (realidades físicas), las *operaciones* que ejecutan los sujetos gnoseológicos (realidades fenomenológicas), y las *relaciones* que permiten a los sujetos operatorios la manipulación de los términos, de acuerdo con criterios sistemáticos, normativos, estructurales, preceptivos, legales, etc. (realidades lógicas) (Bueno, 1992).

El primer género de materialidad (M_1) está constituido por los *objetos del mundo físico* (rocas, organismos, satélites, bombas atómicas, mesas, sillas...); comprende materialidades físicas, de orden objetivo (las dadas en el espacio y en el tiempo).

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

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

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

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

Ha de advertirse desde el primer momento que para el Materialismo Filosófico la literatura no es en absoluto un mundo posible (Maestro, 2006a). Semejante declaración solo puede interpretarse como una ridiculez. Ni don Quijote, ni Ulises, ni Robinson, ni Julien Sorel, ni Dante en los Infiernos, ni el príncipe Hamlet en su isabelina corte danesa han pertenecido ni pertenecerán jamás a ningún mundo que tenga la menor *posibilidad* de existir. Para el Materialismo Filosófico la literatura es un *discurso sobre el mundo real y efectivamente existente*, que exige ser interpretado *desde el presente* y a partir de la singularidad de las *formas estéticas* en que se *objetivan textualmente sus referentes materiales*. Toda interpretación literaria ha de estar implantada en el presente, porque la literatura no es una arqueología de las formas verbales, y aún menos la fosilización de un mundo pretérito y concluido. La lectura y la interpretación literarias no son en absoluto las formas de una autopsia. A su vez, la singularidad de las formas estéticas en que se objetiva el hecho literario hace de la Filología una ciencia imprescindible para cualquier pretensión interpretativa, de la que el Materialismo Filosófico no puede prescindir. La Filología vincula explícitamente la Literatura con la realidad ontológica misma que la sustantiva como Materia y Forma literarias. Prescindir de la Filología a la hora de interpretar la Literatura equivale a ejercer la crítica sin criterios, es decir, a actuar desde la *ignorancia objetiva*, al convertir la ciencia literaria en una retórica de la escritura, al crítico en un escriba o sofista, y a la educación científica en una terapia de grupo, en la que el «grupo» es un gremio

ideológico y autista, al servicio de intereses ajenos a la Literatura y a la Teoría de la Literatura, y comprometidos con ideologías pragmáticas muy al uso, de todos bien conocidas (indigenismo, feminismo, nacionalismo, sexismo, pacifismo, fideísmo, panfilismo, etnocracias...)

La *teoría literaria* en la que ha de basarse la *crítica* de los materiales literarios (autores, obras, lectores, transductores...) tendrá que estar construida sobre los criterios de la Filología y de la Filosofía, y tomará como núcleo de sus interpretaciones los que considera contenidos materiales de la investigación literaria, esto es, *los referentes de las formas literarias*, en tanto que *Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios*. El núcleo de toda interpretación literaria reside en última instancia en el análisis formal de sus referentes materiales, es decir, de los referentes materiales de la literatura, de los referentes materiales contenidos y apelados formalmente *en y por* la realidad literaria¹⁰. Y esto ha de ser así necesariamente porque los referentes materiales de la literatura se sitúan en el mundo real, por más que sus referentes formales se limiten a la estructura textual de los materiales literarios objetivados en la poética de cada obra literaria. Como se ha indicado con anterioridad, es necesario salir de la Literatura para interpretar la Realidad. Los referentes materiales de la Literatura no son una posibilidad, son una realidad. Pertenecen al mundo de los *hechos*, y no solo al de las interpretaciones. Su combinatoria formal sin duda da lugar a una fábula, a una invención, a una ficción, pero como tales referentes, como tales materiales en sí mismos considerados, *son reales* más allá de la literatura y *existen real y efectivamente* en el Mundo, es decir, de modo específico y tangible, actúan operatoriamente en el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo Interpretado (M_i). El Materialismo Filosófico como teoría literaria estudia la realidad tal como está formalizada y construida poética, filológica y semiológicamente en términos literarios, es decir, interpreta la *realidad* de la Literatura, cuyo referente es —no puede olvidarse— la realidad humana, y lo hace desde la organización filosófica de las Ideas, esto es, desde criterios racionales, lógicos y dialécticos. Por eso es completamente cierto y coherente afirmar que la literatura está hecha de realidades. Si no sucediera así, no sabríamos a qué se refiere una obra literaria, ni de qué nos habla, ni siquiera sabríamos decir cuáles son sus contenidos. La ficción no existe sin alguna *forma* de implicación en la realidad. La literatura, de hecho, no existe al margen de la realidad. La literatura nace de la realidad y nadie ajeno a la realidad puede escribir obras literarias ni interpretarlas. Literatura y Realidad no son términos dialécticos u opuestos, sino *conceptos conjugados* o interrelacionados. La literatura no es posible en un mundo *meramente* posible. Muy al contrario, la literatura solo es factible en un mundo real, como hecho creativo y como hecho interpretativo. Los materiales de la literatura son reales o no son. Los referentes de la literatura remiten siempre a un

¹⁰ Una demostración práctica de estos criterios, es decir, de la aplicación del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, puede verse en mi monografía sobre la narrativa breve de Miguel de Cervantes, *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el Materialismo Filosófico* (2007) y mi *Crítica de los géneros literarios en el Quijote* (2009).

mundo real, actual y efectivo. Porque la Literatura es siempre una *partitura* de la realidad, que exige ser interpretada de forma sensible, racional y lógica.

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

Don Quijote, por ejemplo, es un ente de ficción, es decir, es una *materia de ficción*, una materia verbal —una materia literaria que puede estudiarse conceptualmente—, pero su cabeza, su tronco y sus extremidades, como su adarga y su caballo, como su ama y su sobrina, remiten respectivamente no solo al primer género de materialidad (M_1), en el que nosotros, seres humanos de carne y hueso, reconocemos y comprobamos la existencia real y efectiva de nuestra cabeza, tronco y extremidades, sino que también remiten al segundo y al tercer género de materialidad, a los que pertenecen, respectivamente, la locura y la fama (M_2), por ejemplo, y las ejecutorias de hidalguía o el decreto de expulsión de los moriscos (M_3), referentes materiales imprescindibles todos ellos en la interpretación del *Quijote*¹¹. Diré, en síntesis, que, desde la ontología materialista, la ontología literaria quedaría constituida y organizada del modo siguiente:

¹¹ Todas las obras literarias de Cervantes conducen inevitablemente al lector al tercer género de materialidad, el constituido por los *objetos lógicos*, y dentro de él se exige al intérprete reflexionar de forma crítica sobre sus contenidos, desde criterios rigurosamente racionales y lógicos. La originalidad de las *Novelas ejemplares*, por ejemplo, desde el punto de vista de las exigencias críticas a que nos conduce y obliga el autor —que no el narrador, quien es una mera creación autorial— dentro del mundo de los objetos lógicos (M_3), radica en el antropomorfismo del mundo contenido en sus formas literarias. En las *Novelas ejemplares* de Cervantes, el espacio antropológico queda reducido al eje circular, es decir, al mundo de las relaciones que mantienen los seres humanos consigo mismos, al margen completamente del eje angular (los referentes numinosos como realidades religiosas vivas) y del eje radial (los objetos de la naturaleza como protagonistas de los hechos narrados). No hay dioses, sino teoplasmas, esto es, manifestaciones inertes de divinidades estériles; no hay creencias naturales, sino religiones dogmáticas o teológicas (religiones terciarias); no hay realidades numinosas vivas, ni siquiera bajo la forma de mitos zoomorfos, como sí sucederá lúdicamente en el *Persiles*; no hay en las *Ejemplares* una mitificación de la Naturaleza, ni siquiera una mínima idealización, lejos ya de las utopías renacentistas postuladas en la crisálida de *La Galatea* o en el incipiente barroquismo del primer *Quijote*; no hay tampoco mitos andromorfos que, al modo del *Viaje del Parnaso*, rehabiliten el delirio mitológico del paganismo clásico. En las *Ejemplares* solo habitan el Hombre y la Mujer, frente a sí mismos. Sin dioses, sin paraísos ideales, sin ángeles custodios, y siempre a merced de los elementos más terrenalmente materiales. Esa es la gran y singular lección de las *Novelas ejemplares* en el conjunto de la creación literaria cervantina: la cúspide del *antropomorfismo* en su relación crítica con los objetos lógicos (M_3) y su materialización en las formas literarias de la narrativa aurisecular. Ese es el Cervantes de las *Ejemplares*. Un Cervantes único en el conjunto de su creación literaria. Un Cervantes que es precursor del racionalismo ateísta de Baruch Spinoza.

1) *Primer género de materialidad literaria* (M_1): la Literatura como realidad física (la materialidad del lenguaje, de la oralidad y de la escritura; la sustancia y la forma de la expresión literaria; los soportes físicos de construcción, difusión e interpretación literarias, históricamente desarrollados, litografías, tablillas de cera o plomo, papiros, pergaminos, códices, incunables, libros, soportes digitales, CD, tabletas informáticas, etc.)

2) *Segundo género de materialidad literaria* (M_2): la Literatura como discurso en el que se objetivan material y formalmente contenidos psicológicos y fenomenológicos, cuyos referentes fundamentales son los personajes y las acciones, es decir, los sujetos y la fábula, como depositarios de mitos, historias, invenciones, peripecias, experiencias psicológicas, relatos fantásticos o maravillosos, narraciones legendarias, discursos míticos, episodios ficticios...

3) *Tercer género de materialidad literaria* (M_3): la Literatura como discurso en el que se objetivan Ideas, Conocimientos y Conceptos, es decir, la Literatura como una materia que puede y debe ser examinada mediante *Conceptos*, y por lo tanto analizada científicamente desde una Teoría de la Literatura, y mediante *Ideas*, y por lo mismo interpretada filosóficamente desde una Crítica de la Literatura.

Adviértase que el segundo género de materialidad literaria (M_2) es la única parte *esencialmente* ficticia de la Literatura, desde el momento que en su primer género de materialidad (M_1) la Literatura es una realidad física perfectamente manipulable, en sus formas y materias de expresión, construcción, difusión e interpretación, mediante los más variados soportes y materialidades. Lo mismo cabe decir del tercer género de materialidad literaria, es decir, de la Literatura como discurso en el que se objetivan Ideas y conocimientos que forman parte de los materiales literarios *solo* porque *previamente* forman parte de la *realidad humana* exterior a la literatura, es decir, de la realidad humana del Mundo Interpretado (M_i) o conocido por el ser humano. En la Literatura no está presente nada que antes no esté de alguna manera presente en el mundo real, esto es, en la *realidad* del Mundo Interpretado. La cucaracha de Kafka existe en *La metamorfosis* de Gregorio Samsa porque en el mundo real hay cucarachas. Y cuando la literatura presenta criaturas o hechos extraordinarios, en sí mismos imposibles o inexistentes en el mundo conocido o interpretado (M_i), como sucede con frecuencia en la *Ilíada*, la *Odisea* o la *Divina commedia*, los ofrece siempre a partir de la combinación de elementos y realidades efectivamente existentes en el mundo real, conocido o interpretado. Es el caso de la denominada Literatura sofisticada o reconstructivista (Maestro, 2012), que confiere operatoriedad, es decir, impone relaciones reales, a términos ideales. El resultado sería un insecto que narra muy racionalmente sus propias experiencias (Kafka) o dos perros que, como Cipión y Berganza, dialogan con extraordinaria lucidez crítica sobre la sociedad española aurisecular (Cervantes). No hay monstruo sin atribuciones humanas. Incluso el propio Dios¹², como monstruosidad metafísica capaz de crear, recrear y exterminar a su antojo todo tipo de seres humanos.

¹² De hecho, la denominada «ciencia ficción» no es sino la *interpretación adulterada* del Mundo no conocido (M), a partir de hipótesis no verificadas (si estuvieran verificadas pertenecerían al

Y ha de tenerse en cuenta que el tercer género de materialidad de la Literatura se ha negado con frecuencia. Platón fue el primero en hacerlo, y en proclamarlo enérgicamente en el *Ion* (534b), al negar al poeta toda inteligencia en el uso de sus facultades literarias, es decir, al construir (*poiein*) el discurso literario como un discurso meramente retórico, e incapaz de organizar de forma lógica y racional contenidos, referentes o ideas. Análogos ideas encontramos en el célebre libro X de la *República*. Sin embargo, y frente a este platonismo incapaz de ver en los materiales literarios la objetivación de sistemas racionales de ideas, ha de afirmarse que la Literatura, como la Ciencia y como la Filosofía, es un discurso en el que cabe la formalización lógica y racional de Ideas, por más que estas Ideas gocen en el texto de la obra literaria de una libertad formal de la que carece, sin lugar a dudas, el discurso de la Ciencia y el de la Filosofía. Por eso la Literatura es superior en este punto a cualquier forma de discurso —incluidos por supuesto el científico y el filosófico—, porque sin renunciar nunca a la Razón, incorpora a sus posibilidades de expresión, comunicación e interpretación, es decir, a sus posibilidades efectivas de materialización, la Poética. Y me refiero a una Poética definida en términos racionales, conceptuales y críticos, no a una fantasía onírica que no da cuenta de nada ni a nadie. La Razón, incluida por supuesto la Razón literaria, no sueña: piensa. Los monstruos no son hijos de la Razón, sino del irracionalismo, de la mitología y de la teología, de la sofística y de la verborrea, de la retórica sin contenidos materiales y de las ideologías de ignorantes y nigromantes de todo tiempo y lugar (cuyo número, como comúnmente suele decirse, es infinito).

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

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

ningún reparo en escribir cientos de páginas dedicadas al tiempo como Idea, para concluir que al final de la vida resulta que vamos a morir todos...). Impotencia porque renuncian a la materialidad terciogenérica de la Literatura (la Literatura como *Idea*), al reducir lo literario a una ontología primogenérica (la Literatura como *escritura*): formas lingüísticas, cada vez más dispersas, diaspóricas, diseminadas, de modo que no hay Ideas, sino palabras sin contenido, sintaxis sin semántica... (Barthes es el primer retórico de la posmodernidad, a quien debemos el haber sustituido la teoría de la literatura por la retórica de la escritura: una excelente derogación de la semántica literaria que ha seducido irracionalmente a miles de personas). Impotencia porque renuncian a la sistematización científica de la interpretación literaria, descoyuntando fantasiosamente la articulación entre Materia y Forma literarias, y reduciéndolo todo a una sintaxis sin semántica, en la que las «cosas» —ya no hay materiales literarios— están ahí, como en un limbo, formando un *texto* sin pies, ni cabeza, ni tronco, ni principio, ni fin, ni nada de nada (Derrida nos conduce, cual prestidigitador de una Academia posmoderna de *corte y confección*, hacia una suerte de «nihilismo mágico» en el que desaparece la escritura, el autor, la obra y sus límites, el lector, el intérprete, la literatura, todo..., todo menos Derrida, naturalmente). Impotencia porque renuncian a la realidad de la dialéctica contemporánea, sustituyendo elementos reales del proceso dialéctico por otros elementos fraudulentos, y creando de este modo falsos problemas que exigen soluciones también falsas: Foucault renuncia a la tradición filosófica occidental —de la que él mismo procede—, y concluye en que no existe posibilidad alguna de hablar en términos de *verdad*, porque todo es ideología y textualidad vacía de contenido inteligible. En la misma línea se sitúan en ciencia Feyerabend (al renunciar a la idea de verdad), Adorno en filosofía (al renunciar a la síntesis hegeliana), Vattimo en hermenéutica (al renunciar al pensamiento sistemático, en nombre de esa sinestesia que el acomodado europarlamentario denomina «pensiero debole»). Todos estos autores se expresan mediante figuras retóricas, pues los contenidos de su discurso no existen como tales en el Mundo Interpretado por las ciencias (M_i), esto es, como contenidos materiales, sino en la psicología de las masas que los leen de forma acrítica e irracional, es decir, ideológica y autísticamente, sin percibir el serrín y la oquedad de formas, tropos, palabras, diálogos, metáforas, sinestias..., destinadas a adornar una posmodernidad límbica y metafísica. Incapaces de afrontar la Literatura como discurso crítico, depositario de Ideas y Conceptos, renuncian a la Razón en favor de la ideología, la psicología y la retórica. Escriben como lo que son: sofistas¹³.

¹³ En todo el debate que se desarrolló en torno al canon literario, en el que participó Harold Bloom con un libro tan famoso como inocuo, cuyo título reproduce otra figura no menos retórica que las usadas por su adversarios —insisto en que hablar de *canon occidental* es un pleonismo, porque no hay más canon literario que el de Occidente—, debe advertirse que apenas se han logrado algunos avances. La crítica de Bloom a Derrida o Foucault es completamente inane, inconsistente y retórica. Bloom está a la altura de sus adversarios. Como ellos, gusta de la infraestructura editorial y académica del imperio norteamericano. La literatura es, para unos y otros, una fuente de materia primogenérica, esto es, un negocio. No les interesa el conocimiento de la literatura —en sus libros no hay apenas ideas originales—, sino su explotación mercantil —ganan mucho dinero y popularidad, publicando vacuidades—.

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

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

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

2.2.3. LA LITERATURA EN EL ESPACIO GNOSEOLÓGICO

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

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

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

1.1. Los *Términos* literarios componen y configuran los respectivos campos de actividad categorial de la Teoría de la Literatura. Los Términos pueden ser simples (un personaje, un autor, un lector, un pentasílabo adónico...) o complejos (el texto literario considerado como totalidad, como texto envolvente de otros textos, el cronotopo de la novela de aventuras, el soneto como género literario, el conjunto de las obras narrativas de Cervantes...). También pueden ser constantes, si se mantienen formalmente estables (los sonetos de Quevedo o Garcilaso, don Quijote como protagonista de la novela que lleva su nombre...), variables (la historia del verso blanco en la lírica española, el concepto de personaje literario en el teatro europeo...).

1.2. Las *Relaciones* se producen siempre entre los Términos literarios del espacio gnoseológico, es decir, entre Términos del campo en el que se sitúan los materiales literarios, y que un sujeto gnoseológico trata de examinar científicamente a partir de las relaciones lógicas entre su materialidad y su forma: es el caso de las relaciones

dialécticas que pueden establecerse entre dos o más textos (el *Quijote* de Cervantes y el *Quijote* de Avellaneda, el teatro de Cervantes y el teatro de Lope de Vega), entre texto y contexto (la *Divina Commedia* y la Florencia del siglo XIII), entre autor y lector (Cervantes y Unamuno, Hölderlin y Heidegger, Cortázar y los lectores de *Rayuela*...)

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

2. El *eje semántico* del espacio gnoseológico incluye respecto a la Literatura tres sectores fundamentales: fiscalista o referencial, fenomenológico o psicológico y esencial o estructural.

2.1. Como sabemos desde Frege (1892), el lenguaje no solo tiene *sentido*, tiene también *referencia*. Siguiendo a Bueno, hablaremos de *Referentes* o *Referenciales* para designar los componentes fiscalistas del campo de la literatura: litografías, papiros, manuscritos, libros, sonidos, signos lingüísticos, discos compactos, etc. Diremos, en suma, que toda ciencia requiere referentes fiscalistas explícitos, es decir, una materialidad primogenérica. Como hemos visto, el M_1 de la literatura son los libros, el lenguaje, los soportes lingüísticos, orales, gráficos, literarios... La razón del sector fiscalista no se debe tanto a cuestiones ontológicas («todo lo real es corpóreo»), o epistemológicas («solo lo corpóreo es cognoscible o perceptible»), sino estrictamente gnoseológica: si las operaciones son físicas, esto es, materiales, una ciencia solo podrá ser operatoria cuando tenga ante sí un sector fiscalista, es decir, cuando trabaja con materiales específicos de su campo categorial.

2.2. A su vez, se hablará de *Fenómenos literarios* para designar aquellos rasgos distintivos que son característicos de cada material literario particular o específicos de cada obra literaria concreta, como por ejemplo la Mancha de don Quijote, el castillo de Kafka, el limbo o el *Paradiso* dantescos, la Troya homérica, la Numancia cervantina, la corte del rey Segismundo o del príncipe Hamlet, la psicología del doctor

Fausto o la vida sexual de Julien Sorel. Esta fenomenología puede proyectarse sobre materialidades primogénicas, como la estructura misma de una obra de teatro o de una octava real. Lo fenoménico designará aquí a todo un conjunto de representaciones subjetivas o apariciones diversas –diversas por la diversidad de sujetos que reaccionaran subjetivamente ante tales fenómenos– procedentes de un mismo objeto o referente físicamente dado. La lectura del *Quijote* provocará tantas experiencias fenomenológicas distintas cuantos lectores distintos se acerquen a este libro. La misma obra provocará diferentes experiencias sensibles o fenomenológicas, que resultarán interpretables en términos inteligibles o esenciales, según los procedimientos dados en el tercero de los sectores del eje semántico del espacio gnoseológico, el eje de las esencias o estructuras.

2.3. Así, en tercer lugar, dentro del eje semántico, denominaremos *Esencias* a aquellas estructuras literarias que son necesariamente esenciales en la constitución y caracterización de determinados materiales literarios, y que hacen posible su inteligibilidad científica y crítica, bien como conceptos categoriales o científicos (Teoría de la Literatura), bien como ideas filosóficas (Crítica de la Literatura). Es el caso, por ejemplo, de personajes, funciones, tiempos y espacios, en la constitución de la novela como género literario. Lo mismo podríamos decir de los catorce versos endecasílabos esenciales en la constitución de un soneto aurisecular. También las Ideas objetivas que representan y ejercen los personajes serían *esencias*, pues hemos desbordado entonces al personaje como fenómeno para referimos ahora a él a partir de los componentes que lo constituyen e identifican de forma distintiva: la locura que en don Quijote implica una crítica de la razón teológica, la picaresca que en el Lazarillo otorga el protagonismo a un paria y parásito del Estado español aurisecular, la cólera que en Aquiles hace cambiar el curso de la guerra de Troya, la burla que en don Juan compromete por entero la libertad humana y desafía las leyes de la metafísica cristiana... Y lo mismo podríamos decir respecto a aspectos formales de la literatura, que en la dialéctica de dos horizontes de expectativas pueden resultar profundamente transformados: los libros de caballerías ridiculizados en el *Quijote*, los autos sacramentales prohibidos por la política de la Ilustración española, la secularización que lleva a cabo Cervantes frente a la tragedia antigua al componer una obra como *La Numancia*, la demolición del *realismo social* que provoca Luis Martín Santos al escribir en 1962 su *Tiempo de silencio* e implantar en la narrativa española el denominado «realismo crítico». Las esencias literarias se comportan como estructuras, indudablemente materiales, en las que confluyen y actúan diversos cursos operatorios, ejecutados por diferentes sujetos, en tanto que autores, lectores, críticos... Las esencias constituyen la unidad dialéctica de los fenómenos a través de sus referencias fiscalistas. De este modo, las *Esencias* literarias son independientes de los sujetos que las manipulan (plano fenomenológico), a la vez que permiten reconstruir los objetos o referentes (plano fiscalista), confiriéndoles el sentido de *identidades materiales sintéticas* (Bueno, 1992) a través, como he indicado, de distintos cursos operatorios llevados a cabo por los sujetos autoriales, receptores y transductores o críticos.

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

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

3.2. Por su parte, son *Dialogismos* aquellas operaciones cognoscitivas llevadas a cabo por sujetos gnoseológicos numéricamente diferentes. Los Dialogismos exigen la existencia de una *comunidad científica* (de un gremio, o incluso de un *lobby*), en el seno de la cual se expresan, comparten, difunden y critican los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por los distintos sujetos operatorios y gnoseológicos. Los Dialogismos implican la existencia de otras interpretaciones realizadas sobre los mismos materiales literarios, interpretaciones que siempre hay que tener en cuenta, para criticarlas, verificarlas, reiterarlas, perfeccionarlas... Como sujeto dialógico, el sujeto gnoseológico forma parte de una comunidad de individuos, científicos, investigadores, colegas, etc., con los que interactúa. De este modo, el eje pragmático da cuenta de la comunicación de los sujetos gnoseológicos en el contexto de la actividad científica. Los procesos de transmisión del saber y de la educación científica institucional son aquí decisivos. Sin una estructura educativa sistemática destinada a la organización y transmisión del saber literario, la Literatura dejaría de existir en tanto que material literario perceptible como tal. Por esta razón, la Academia, como institución científica y crítica, debe enfrentarse a Babel, como lugar de inconsistencia, confusión e ignorancia, en la lucha por la investigación rigurosa de los materiales literarios (Maestro, 2006).

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

científica, los autologismos y dialogismos. Las normas se imponen gnoseológicamente sobre la voluntad individualista del *yo* (autologismo) y sobre la volición gregaria del *nosotros* (dialogismo).

El espacio gnoseológico no es, pues, un espacio epistemológico. La gnoseología trabaja con materias y formas, como conceptos conjugados o entrelazados, no dialécticos o antitéticos, mientras que la epistemología enfrenta dialécticamente —a veces incluso solo dialógicamente— al sujeto con el objeto, de tal modo que esta relación acaba por disolver de forma subjetiva e idealista, en la conciencia del sujeto cognoscente, un objeto que ha de interpretarse en términos científicos, y que sin embargo resulta interpretado en términos subjetivos e idealistas. Como consecuencia de esta disolución ideal del objeto en el sujeto, toda objetividad resulta anulada, adulterada, fraudulenta. El Materialismo Filosófico rechaza la interpretación epistemológica de la literatura, de génesis aristotélica y heredada desde la *Poética*, que resulta radicalizada por la epistemología kantiana del idealismo romántico alemán, y la reemplaza por la interpretación gnoseológica, de corte materialista, y expuesta en la Teoría del Cierre Categorical de Gustavo Bueno (1992)¹⁴. Ya he insistido en otro lugar en que *Aristóteles no es nuestro colega* (Maestro, 2006, 2006a).

La gnoseología excluye o segrega en la medida de lo posible al sujeto cognoscente del proceso mismo del conocimiento, desde el momento en que sitúa la interpretación en la conjugación de Materia y Forma literarias, y no en el espacio epistemológico de un sujeto que impregna o eclipsa con su subjetividad las posibilidades de conocimiento científico de los objetos literarios. Un endecasílabo es un verso de once sílabas métricas, al margen de que su autor sea Quevedo, Hölderlin o Neruda, y muy al margen de que sus lectores o intérpretes sean de izquierdas o de derechas, banqueros o truhanes, curas o terroristas, etíopes o esquimales¹⁵.

¹⁴ Como advierte Bueno (1992), la perspectiva epistemológica hace referencia principal al eje pragmático, especialmente a su momento normativo, que afecta al sujeto cognoscente (del cual es un caso particular el sujeto gnoseológico). Las cuestiones epistemológicas giran en torno a los procesos que determinan normativamente la actitud del sujeto cognoscente (estados de duda o certeza). La perspectiva gnoseológica hace referencia al eje semántico, y en especial a su momento ontológico. Las cuestiones gnoseológicas giran en torno a los procesos que determinan la «identidad sintética» de unas partes objetivas del campo respecto a otras. Entre los criterios que permiten distinguir el espacio gnoseológico del espacio epistemológico figuran los tres ejes siguientes, de carácter semiológico, de la gnoseología general analítica del cierre categorial: a) *eje sintáctico*, que considera los signos desde el punto de vista de su relación con sujetos y objetos (consta de tres sectores: Términos, Relaciones y Operaciones); b) *eje semántico*, que considera a los objetos desde el punto de vista de su relación a través de los signos (sus tres sectores son: Referentes o Referenciales, Fenómenos y Esencias); c) *eje pragmático*, que considera los sujetos en la medida en que se relacionan a través de signos (sus tres sectores son: Autologismos, Dialogismos y Normas).

¹⁵ Así, por ejemplo, los intentos posmodernos y gremiales por cambiar el nombre de las cosas no añaden nada a las ciencias, sino que caracterizan epistemológicamente —y también ideológicamente— a los sujetos que esgrimen tales cambios. Por ejemplo, en inglés, la *History* sigue designando el mismo referente que en español conocemos con el hombre de Historia, muy al margen de la denominación que el gremio feminista le asigna al usar la palabra *Hertory*, cuyo

2.2.4. LA LITERATURA EN EL ESPACIO ESTÉTICO

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

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

Llegados a este punto conviene delimitar una cuestión de máxima importancia. ¿Qué es un material estético? Con frecuencia se ha definido la literatura, desde el punto de vista de las poéticas de la recepción, como aquel discurso que una determinada sociedad, en tal o cual época histórica, considera «literario». Igualmente se ha reconocido, en este sentido, que el valor de lo literario es un fenómeno socialmente cambiante e históricamente variable. Semejantes afirmaciones no son sino tesis de

contenido material es \emptyset , porque su forma solo es significativa en la medida en que identifica a sus artífices como feministas. Lo *Hertory* no existe, salvo formalmente, para identificar como feministas a sus usuarios. Es pura retórica. La retórica de un conjunto vacío. Lo mismo sucede en español al utilizar la arroba @ como morfema de género. Es un signo que solo puede designar *lo* hermafrodita singular, es decir, una realidad materialmente inexistente en el género humano, y solo posible en algunas especies zoológicas, como los caracoles, por ejemplo, u otras especies de moluscos, que en un mismo cuerpo atesoran activamente órganos sexuales masculinos y femeninos. Los ejemplos se multiplican casi a diario: las feministas hablan de *feminario*, en lugar de *seminario*. Término poco original para designar la reclusión o clausura espacial de las mujeres. Los griegos ya lo denominaron *gineceo*.

psicología social. Como si la literatura dependiera de las decisiones numéricas de una social democracia. El Materialismo Filosófico considera que solo son estéticos aquellos materiales que son resultado de una gnoseología, es decir, de un análisis científico que los conceptúa como estéticos. Del mismo modo sucede con la literatura. Son literarios aquellos materiales que son resultado de una gnoseología literaria, es decir, de un análisis científico y categorial que los conceptualiza, desde criterios lógicos y materiales, como *materiales literarios*. Decir que algo es literario porque así lo decide un público determinado, social o históricamente dado, es una vulgaridad extraordinaria. El público, sin más, no dispone de competencias para determinar qué es literario y qué no es literario. Ni le interesa saberlo. El público no selecciona ni escoge: recibe lo que le dan, y lo consume. El público aporta a la literatura una dimensión espectacular y social, de consecuencias desbordantes en múltiples campos, de naturaleza económica, política, ideológica, demográfica, lingüística, religiosa, etc., pero no confiere por sí solo ninguna *literariedad* a ningún tipo de material. Quienes hacen de una *obra* una *obra de arte literaria* —nos guste o nos disguste admitirlo— son las universidades y las instituciones académicas destinadas a su estudio, interpretación y difusión, así como a la formación de nuevos lectores, estudiosos e intérpretes de los materiales literarios. Son las instituciones académicas las que convierten unos materiales determinados en materiales literarios definidos. Incluso puede afirmarse que fuera de las instituciones académicas y universitarias la literatura no existe como tal. Existen libros y lectores, pero no necesariamente literarios, ni de obras de arte literarias. El canon literario comienza cuando determinadas instituciones políticas —y la Universidad es una de ellas (no hay universidades sin Estado, sean públicas o privadas)— canonizan una serie de obras literarias y disponen e implantan determinados códigos de lectura. Los autores de la denominada «literatura de consumo» saben muy bien que para triunfar, es decir, para vender sus productos, han de llegar a una serie de cohortes: los periodistas que hacen las veces de publicistas de las editoriales a las que sirven sus periódicos o medios de información, las editoriales comerciales que sirven a su vez a determinadas opciones e intereses políticos, y, en última instancia, los profesores de universidad que, atraídos por la ideología de los autores y por los intereses políticos personales, incorporan en sus programas académicos obras pseudo-literarias para consumo universitario de sus discentes¹⁶. Así se explica que algunos de nuestros colegas se atrevan en 2003 a impartir un curso sobre la historia de la novela española en el siglo XXI, ignorantes de que solo es objeto de conocimiento histórico aquello que ha dado lugar a consecuencias históricas, y especialmente a consecuencias históricamente relevantes. En suma, la literatura es una realidad ontológica que no existe al margen de un lector científicamente preparado para leerla como tal. La literatura puede percibirse fenomenológicamente en su dimensión primogénica o física (M_1), como lenguaje

¹⁶ Vid. a este respecto la valiosa obra del hispanista alemán Gero Arnscheidt (2005), en la que desmitifica el éxito de la narrativa de un autor como Muñoz Molina, así como justifica la propagación de su obra como resultado de la industria editorial de grupos económicos y financieros muy poderosos, que hacen de las obras escritas por este autor productos comerciales de rentabilidad internacional.

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

Desde esta perspectiva, siguiendo el pensamiento de Bueno (1992), en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura será posible distinguir tres secciones en el espacio estético: 1) sintácticamente, al hacer referencia a los *modos*, *medios* y *objetos* o *fin*es de la formalización, elaboración o construcción de los materiales estéticos; 2) semánticamente, al generar los significados de acuerdo con los tres géneros de materialidad propios de la ontología especial (*mecanicismo*, M_1 ; *genialidad*, M_2 ; y *logicidad*, M_3); y 3) pragmáticamente, al ejercer los procesos semióticos de construcción, comunicación e interpretación de los materiales estéticos, los cuales pueden determinarse de acuerdo con *autologismos*, *dialogismos* y *normas*.

En primer lugar, ha de advertirse que tomo de Aristóteles los conceptos de *modo*, *medio* y *objeto* o *fin*, siguiendo los planteamientos que este filósofo expone en su *Poética* en relación con la definición de tragedia desde el punto de vista de la teoría de la mimesis como principio generador del arte (*Poética*, 6, 1449b 24-28), si bien aquí los utilizo para reinterpretados sintácticamente desde los criterios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. En segundo lugar, los criterios de *mecanicismo*

(M_1), *genialidad* (M_2) y *logicidad* (M_3) que propongo hacen referencia al concepto de espacio ontológico de Gustavo Bueno —y a su ontología especial, en la que se inspiran—, expuesto en sus *Ensayos materialistas* (1972) y en su *Teoría del Cierre Categorical* (1992), que aquí reinterpreto desde las posibilidades y condiciones de una semántica de los materiales estéticos. En tercer lugar, las nociones de *autologismo*, *dialogismo* y *norma* —igualmente de elaboración buenista— se incorporan al espacio estético como procedentes del eje pragmático del espacio gnoseológico, enunciado por el mismo Bueno en las obras antemencionadas, pero reinterpretado ahora desde el punto de vista de la elaboración, transmisión, interpretación y transformación de los materiales literarios¹⁷.

Así, en el eje sintáctico del espacio estético, los *medios* designan, en primer lugar, los diferentes géneros de expresión estética de que pueden servirse las obras de arte para exteriorizarse como tales, según utilicen la palabra (literatura), los signos no verbales (teatro, danza, mímica...), el canto (ópera), el sonido (la música), la imagen filmica (el cine), el volumen (la escultura), el color (la pintura), la proyección de edificios (arquitectura), etc. Desde este punto de vista, la Literatura Comparada registraría una de las concepciones más abiertas, al admitir en su campo de investigación la presencia de las denominadas «bellas artes», junto con el cine, el teatro, la música, etc. En segundo lugar, los *modos* designan de forma específica las realizaciones ulteriores de los medios o géneros, es decir, que permitirán identificar dentro de cada género artístico las diferentes especies o subgéneros que lo constituyen y desarrollan. Así, por ejemplo, la literatura, como una de las artes que se manifiesta por medio del uso estético de la palabra y las formas verbales, se dividirá en este apartado en diferentes modos, especies o subgéneros, tales como la novela de aventuras, el *Bildungsroman*, la tragedia, el entremés, el soneto o el caligrama. En tercer lugar, el *objeto* de las distintas especies o modalidades literarias está determinado por la finalidad de su construcción formal, es decir, por los objetivos inmanentes que disponen su formalización como obra de arte. Por su objeto, las obras literarias presentarán determinadas características y propiedades formales que son punto de mira, es decir, objetivo, de los estudios comparatistas. No por casualidad Bajtín identificó en el cronotopo una forma determinante en el estudio de la novela en sus diferentes especies (novela griega, de aventuras y pruebas, novela costumbrista de aventuras, novela antigua biográfica y autobiográfica, novela de formación). Las diferentes formas de materializar métricamente el discurso lírico remiten sin duda, como no dejó nunca de reconocer la Estilística, a diferentes sentidos objetivables en la interpretación de los materiales literarios: las coplas de pie quebrado apelan a una ruptura del ritmo que remite a una marcha fúnebre, los versos de cabo roto adquieren implicaciones lúdicas y reticentes, etc. Los diferentes subgéneros teatrales del Siglo de Oro español remiten inequívocamente a diversos *finis operis*, que determinan, en

¹⁷ En 2007 publiqué mi primera exposición del espacio estético. Agradezco a la Fundación Gustavo Bueno la posibilidad que en 2009 me ofreció de exponer y debatir estos conceptos en un seminario sobre Materialismo Filosófico y Literatura, cuyos contenidos pueden verse en internet: <http://www.fgbueno.es/act/acto29.htm> (30 abril 2009).

un marco definido por personajes planos y acciones prototípicas, la interpretación de cuanto sucede en la pieza, pues entremés, mojiganga, loa, baile y jácara, instituyen en cada caso una concepción específica de representación escénica.

A su vez, el eje semántico del espacio estético se corresponderá —aplicando el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno (1972)— con la ontología especial del Mundo interpretado (M_1), cuyos tres géneros de materialidad hacen posible la interpretación de la obra literaria o estética, esto es, objetivan operatoriamente la inteligibilidad y comprensión de su construcción, comunicación y recepción, dada en términos físicos (M_1), fenomenológicos (M_2) y conceptuales o lógicos (M_3). De acuerdo con esta perspectiva ontológica-especial, la Teoría de la Literatura procederá a examinar los materiales estéticos —autores, obras, lectores e intérpretes o transductores—, según su implicación —nunca reducción, pues algo así destruiría la *symploké* inherente a la ontología de todo material artístico— en los tres géneros de materialidad, lo que da lugar a una concepción *mecanicista* o estrictamente formalista de la literatura (M_1), a una visión de la creación literaria como propia de un genio o de una mente psicológicamente superdotada o superior (M_2), o a una interpretación de los materiales literarios basada en criterios programáticos y lógicos (M_3), como puede ser el arte que se articula en preceptivas literarias (poética mimética, teatro español aurisecular, *Naturmachahmung...*), en cánones rigurosos e inmutables, de fundamento metafísico (teoría de las esencias, teología cristiana...) o estatal (marxismo soviético, arte socialista...), y modelos de arte vanguardista (futurismo de Marinetti, manifiestos surrealistas de Breton, creacionismo de Huidobro, dadaísmo de Tzara...), entre tantos ejemplos que podrían aducirse, particularmente en el ámbito de la denominada Literatura programática o imperativa (2012). La interpretación artística tiende a percibir la genialidad como una forma inédita de racionalismo, una forma superior de razón, que exige a sus receptores contemporáneos mejorar las premisas racionales vigentes o preexistentes. Con todo, no conviene olvidar que la sociedad solo acepta y reconoce a los genios cuando ha controlado —incluso domesticado o normalizado— las consecuencias de sus genialidades. El *mecanicismo* suele resultar determinante en la Literatura sofisticada o reconstructivista (creacionismo, surrealismo, futurismo...), así como en la programática e imperativa (comedia española aurisecular, literatura comprometida...); la *genialidad* es un atributo fundamental en los autores de las literaturas crítica o indicativa (Dante, Cervantes...) y sofisticada o reconstructivista (Rabelais, Shakespeare...); finalmente, la *logicidad* es imprescindible en las literaturas programáticas (Brecht, Sartre...) y por supuesto críticas (*Lazarillo*, Galdós, Baroja...) (Maestro, 2012).

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

de la voluntad de corrientes y movimientos estéticos (dialogismos) y capaz de eclipsar incluso la genialidad de autores y figuras individuales (autologismos).

El *autologismo* nos sitúa ante la obra concreta y particular de autores que con frecuencia quieren *cambiar el mundo* desde la escritura de obras literarias, poetas que pretenden escribir para un emperador o mecenas cuyas grandezas imperiales o políticas cantan en sus obras, o que simplemente escriben con la esperanza o el acierto genial de fundar un nuevo movimiento literario, a partir de una obra cumbre o matriz de un género a ellos debido. Desde poetas imperiales como Virgilio o Fernando de Herrera, hasta poetas, dramaturgos y novelistas sociales como Celaya, Sastre o Sender, pasando por fundadores de paradigmas literarios y estéticos como la *comedia nueva* lopesca, el teatro épico brechtiano o el esperpento valleinclinanesco, el autologismo literario está por antonomasia en la base de la creación estética verbal, cuyos criterios programáticos pueden ser utilizados, o no, por un grupo más amplio de autores y escritores interesados en recibir y ampliar sus influencias. Sin el ejercicio constante de los autologismos, la originalidad de la creación literaria sería imposible. El autologismo trata de socavar siempre los componentes basales o canónicos de los materiales estéticos y literarios.

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

En tercer lugar, ha de advertirse que cuando los dialogismos se desarrollan estética y también políticamente, alcanzan un valor *normativo*, de forma que se convierten en programas y modelos —con frecuencia estatales— de arte y literatura, en muchos casos con consecuencias imperativas. Es lo que ocurre con la *Poética* de Aristóteles durante el Renacimiento europeo, y prácticamente hasta el siglo XVIII, con la desintegración de la *Naturnachahmung* alemana, último canto del cisne de la poética clasicista en Europa. Fue también lo que ocurrió con el éxito de la poética lopesca en el siglo XVII español, tras el triunfo del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Las *normas* poéticas hacen posible la constitución de cánones literarios, pero nunca al margen de una Política. Es más, no hay Canon literario sin Política estatal o incluso imperialista. Todo Canon exige un Imperio (o varios). Cuando una norma literaria no rebasa los límites de un individuo (autologismo) y su obra, hablaremos de *prototipo* (el hábito de Juan Ramón Jiménez de grafiar con *j* el fonema velar fricativo sordo); si la norma se limita al ámbito de un grupo literario, social o ideológico (dialogismo), hablaremos de *paradigma* (literatura feminista, nacionalista, o indigenista o etnocrática); y solo cuando las normas literarias se instituyen en cánones, y operan desde la estructura basal de un sistema político capaz de preservarlos y de imponerlos sobre la voluntad de individuos (autologismo) y gremios (dialogismo), hablaremos de Canon (Maestro, 2008).

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

Sin embargo, los presupuestos gnoseológicos destinados a la interpretación del arte no son invariables, y desde luego no siempre han sido los mismos, ni permanecido intactos o inmutables. La situación del intérprete de los materiales literarios es muy

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

El éxito de Lope de Vega como dramaturgo se explica, desde los criterios del Materialismo Filosófico, desde el momento en que su genialidad, es decir, el autologismo de su arte, rebasa toda dimensión psicológica y social, es decir, rebasa su contexto de descubrimiento, para desarrollarse y articularse en un contexto de justificación, de tal modo que su nuevo arte de hacer comedias es una construcción *legible* y *valorable* no solo personal o socialmente, esto es, individual (autologismo) o gremialmente (dialogismo), sino sobre todo legible y valorable *normativamente*, *canónicamente*, *sistemáticamente*. Cuando la genialidad se limita a un ámbito psicológico y social estamos ante mera retórica. Lo «genial» no es *lo que la gente dice que es genial*, sino lo que como tal es posible articular e interpretar normativamente, esto es, sistemáticamente. El «genio» no es una cuestión psicológica, subjetiva, sociológica, gremial o autista (M_2), sino lógica, objetiva y crítica (M_3). La genialidad que no se puede explicar desde una gnoseología, desde una perspectiva lógico-material conceptualmente articulada, es mera retórica publicista, resonancia de una psicología social propia de masas subordinadas y otros agentes populistas. La «genialidad» que no se justifica normativamente es un fraude. El *descubrimiento* que no se *justifica* de acuerdo con normas lógicas es un trampantojo psicológico o sociológico. Una tomadura de pelo. La genialidad, cuando lo es de veras, no se da como un mero autologismo, sino también como un dialogismo (extra-gremial) y como un sistema de normas (social), y

en relación indisociable con los ejes sintáctico y semántico del espacio estético, como lo fue, y como se desarrolló, por ejemplo, en su tiempo, la genialidad de un Lope de Vega.

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

2.3. LA LITERATURA COMO CONCEPTO

Como se ha dicho, la *Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los materiales literarios*. Se trata, por lo tanto, de un conocimiento conceptual o categorial, es decir, de un conocimiento científicamente construido. Un Concepto es un término o referente definido de acuerdo con criterios científicos, categoriales o lógicos. Dicho de otro modo, un Concepto es un referente material que resulta categorial o científicamente delimitado, del mismo modo que una Idea es un referente material, pero definido en términos críticos, dialécticos o filosóficos, esto es, trascendentales, en tanto que las Ideas trascienden los campos categoriales o científicos: las Ideas se construyen a partir de la relación crítica y dialéctica —filosófica— entre los conceptos científicos. Por eso la Filosofía es un saber de *segundo grado* frente al saber de *primer grado* que constituyen las Ciencias (Bueno, 1995). No es posible hacer Filosofía, ni crítica de las Ideas, de espaldas a los conocimientos de las Ciencias. De este modo, el concepto define siempre, categorial o científicamente, la esencia o núcleo de un referente. Los conceptos emanan siempre de las ciencias categoriales, es decir, de las ciencias o saberes que estudian la realidad material en sus diferentes parcelas, ámbitos o categorías. En suma, los conceptos son referentes científicos o categoriales materialmente fundamentados o acreditados en la realidad efectivamente existente. De hecho, no hay realidades inmateriales. Por el momento, los dioses no existen. No se puede dar por supuesta la esencia de algo mientras los saberes categoriales no logren por sí mismos explicarlo racionalmente. Los conceptos son claros y distintos siempre, como es en Geometría el teorema de Pitágoras, o como es en Métrica la definición de endecasílabo.

Ideas, Conceptos y Categorías son figuras gnoseológicas diferentes que conviene discriminar con claridad.

Una Categoría es, gnoseológicamente, una *totalidad atributiva* en la que ha sido posible enlazar o concatenar, mediante cierres operatorios, unas clases de elementos con otras, es decir, unas *partes* con otras, en círculos de radio más o menos amplio, intercomunicados entre sí. Las categorías constituyen la ejecución del principio platónico de la *symploké* (*Sofista* 259 c-e). No constituyen círculos o esferas independientes (megáricas), sino círculos tejidos por Términos y Proposiciones vinculados conceptualmente, es decir, científicamente.

Las Ideas, por su parte, atraviesan varias categorías (o todas ellas, en algunos casos), de ahí que –siguiendo a Bueno (1970, 1972, 1995, 1995a)– se hable de ideas trascendentes, no en el sentido kantiano, sino en el de la lengua española, es decir, ideas que trascienden los contenidos conceptuales de varias categorías. Las ideas no permiten una construcción científica estricta, ya que su estudio corresponde a la filosofía, no a la ciencia. Las ciencias se mantienen en los diferentes recintos categoriales, y constituyen el criterio más adecuado para determinar una lista o tabla de categorías.

Desde un punto de vista gnoseológico, los Conceptos se utilizan en correlación con las Ideas. De este modo, se habla de *concepto objetivo* (y no de concepto subjetivo, considerado por los escolásticos como resultado del primer acto de la mente), como de toda determinación (delimitada frente a otras) de cualquier contenido (Término, Relación, Operación) dado en un proceso de cierre categorial (Bueno, 1992, 1995, 1995a). En efecto, los conceptos objetivos se mantienen en el ámbito de una categoría, del mismo modo que las ideas se conforman gnoseológicamente sobre conceptos que pertenecen a categorías diferentes. Las ciencias positivas utilizan *conceptos* objetivos; la filosofía, *ideas* objetivas. Así es como la Teoría de la Literatura, como ciencia de la literatura, *construye* conceptos objetivos para interpretar los materiales literarios, y la Crítica Literaria, como ejecución interpretativa de esta ciencia, *se sirve de* los conceptos objetivos *elaborados* por la teoría literaria (gnoseología) y *contenidos* en las formas y materiales de la Literatura (ontología). La ciencia es a la Teoría de la Literatura lo que la filosofía es a la Crítica Literaria. Las primeras se ocupan de conceptos; las segundas, de ideas. La Teoría de la Literatura es una Ciencia, pero la Crítica Literaria, al igual que la Filosofía, no es una Ciencia, y no necesita serlo para ejercer sus funciones críticas, como se desprende de las palabras de Bueno (1992). Las Ideas objetivas constituyen el campo de la Filosofía. Son determinaciones resultantes de la confluencia de diversos conceptos, y se conforman en el terreno de las categorías (matemáticas, biológicas, poéticas...) y de las tecnologías (políticas, industriales, económicas...), como las ideas de Causa, Materia, Ser Humano, Ciencia, Libertad, Estructura... El análisis de las Ideas es el objetivo positivo de la Filosofía, del mismo modo que el análisis de las Ideas literarias es el objetivo positivo de la Crítica de la Literatura, mientras que el de la Teoría de la Literatura es el de la elaboración de los Conceptos objetivos, a partir de las categorías en las que se encuentran los materiales literarios. El análisis de las Ideas ha de estar orientado, en Filosofía y en Crítica Literaria, a establecer un sistema de relación e interpretación entre tales Ideas, operación que siempre desborda los métodos de las ciencias positivas particulares.

En un nivel conceptual, es decir, considerada como concepto, la Literatura se convierte necesariamente en el objeto de conocimiento de una ciencia categorial

(Sociología, Antropología, Etnología, Historia...), que interpretará los *materiales literarios* —objetos, formas, referentes literarios— como Términos delimitadores de su campo gnoseológico. Se advierte de este modo que existen diferentes conceptos de Literatura, y aún conceptos positivos, que se suponen siempre ligados denotativamente a sus correspondientes fenómenos y manifestaciones, los cuales se delimitan y configuran en un determinado campo categorial o científico, de tipo etnológico, sociológico, histórico o incluso psicológico (Bueno, 1992; Maestro, 2007a).

La consideración de la Literatura como Concepto nos sitúa inequívocamente en el *espacio gnoseológico*, y nos exige responder a esta cuestión: *cómo interpretar conceptualmente, esto es, formalmente, los materiales literarios*.

De este modo, podemos formular y confirmar las siguientes premisas.

En primer lugar, *gnoseológicamente*, la Literatura es el conjunto sistemático de materiales literarios que pueden ser analizados conceptual o categorialmente por la Teoría de la Literatura e interpretados filosóficamente por la Crítica de la Literatura. Toda Literatura exige un intérprete cualificado. Al margen de ese intérprete científicamente educado, la Literatura se convierte en un discurso ilegible, es decir, en lo que Derrida denomina groseramente *escritura*. Un lector incompetente reducirá el *Quijote* a *escritura*, sin ningún tipo de pudor. La ignorancia siempre fue hermana reconocida de la osadía. La Literatura no existe como tal al margen de un espacio gnoseológico que dote al ser humano de la capacidad interpretativa necesaria para analizar en términos científicos y conceptuales el sistema que constituyen los materiales literarios. La arquitectura de este espacio gnoseológico no es otra cosa que un sistema científico y educativo, al que los griegos dieron modestamente el nombre de *paideía*. La Literatura es una «invención» de la crítica literaria, y no existe al margen de un mundo lógico (M_3) capaz de interpretarla como tal. La Literatura no existe en la posmodernidad, porque el discurso posmoderno es un mundo meramente psicológico y fenomenológico (M_2), cuya retinosis pigmentaria impide ver en la *escritura* cualquier forma de Literatura. Hablar de «literatura posmoderna» es hablar de un oxímoron.

En segundo lugar, *metodológicamente*, es decir, como método de interpretación literaria, el Materialismo Filosófico permite desplegar una Teoría de la Literatura basada en los *principios generales de una gnoseología materialista*, teoría del conocimiento literario organizada en torno a la distinción Materia / Forma, cuyo *campo de interpretación* está constituido por el conjunto de los términos literarios fundamentales y globales (autor, obra, lector y transductor), operatoriamente relacionados entre sí, como *conceptos categoriales*, por un intérprete o sujeto gnoseológico, cuyo *objeto de interpretación* y *conocimiento* son los materiales de la Literatura, es decir, el conjunto de saberes conceptuales contenidos en las obras literarias y con ellas relacionados, organizados sistemáticamente.

En tercer lugar, *críticamente*, desde el Materialismo Filosófico la Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los *materiales literarios*, es decir, el análisis conceptual y categorial de los materiales literarios (autores, obras, lectores, intérpretes, sociedades, períodos históricos...), los cuales delimitan su *campo* de investigación y constituyen su *objeto* de conocimiento, a cuya comprensión se accede a través de una metodología científica, de naturaleza *crítica* y *dialéctica* (no doxográfica, ni moral, ni

ideológica), la cual se fundamenta a su vez sobre una gnoseología y una ontología, en el marco de una filosofía materialista, cuya teoría de la ciencia está formulada y justificada en la Teoría del Cierre Categorical (Bueno, 1992, 1995).

2.4. LA LITERATURA COMO IDEA

La *Crítica de la Literatura* es la *interpretación de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios*. En tanto que interpretación de *Ideas*, toda Crítica de la Literatura habrá de estar fundamentada en una Teoría de la Literatura, como ciencia categorial de los materiales literarios, y habrá de ejercerse como una Filosofía, es decir, como un saber efectivamente crítico, capaz de rebasar los conceptos literarios y de enfrentarlos con múltiples Ideas que atraviesan o trascienden diversos campos categoriales.

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

Una Idea es un término o referente considerado en términos críticos, trascendentales o universales, esto es, no científicos ni categoriales, es decir, no limitado de forma exclusiva a un ámbito o categoría científica, sino en relación –de trascendencia y de implicación– con varios campos categoriales. Las Ideas son referentes críticos o filosóficos materialmente fundamentados o acreditados en la realidad racional humana.

El Materialismo Filosófico no admite la existencia de Ideas que desborden los límites del racionalismo humano¹⁸. Las ideas son construcciones de la razón humana, y poseen su propia genealogía y construcción, que es posible interpretar y explicar históricamente. Las ideas no pueden desbordar los límites del espacio antropológico. Ni los orígenes ni las consecuencias de las Ideas están fuera del espacio racional humano, ni más allá de sus posibilidades de conocimiento. No cabe hablar, pues, ni de ideas irracionales, ni de ideas metafísicas. Las Ideas, o tienen un referente material que las justifica y hace posibles, o son una falacia propia de sofistas y digna de pánfilos. Las ideas son totalizaciones atributivas que se organizan, modulan y configuran a través

¹⁸ El agnosticismo, como advierte Bueno, acepta la existencia de ideas que desbordan los límites de la razón humana, de ideas que no se pueden explicar. En consecuencia, el agnosticismo no nos conduce a nada, salvo a la figuración de un mundo ignoto, igual a o.

de la historia humana. Las ideas se organizan en *symploké*, a partir de la relación (conflictiva, contradictoria, a veces incluso incompatible...) de los conceptos, los cuales, a su vez, proceden de la actividad científica.

Considerada como sistema de Ideas objetivadas formalmente en un material estético o poético, la Literatura es plenamente objeto de una Filosofía. No hablaremos aquí de Teoría de la Literatura, ni de la Literatura como objeto de ciencia categorial alguna. La Literatura como Idea solo puede ser objeto de una Filosofía, desde el momento en que toda filosofía o es una *saber crítico* o no es una filosofía, es decir, no será una *ideología* (que justifica acríticamente tal o cual opción gremial), ni será una *filosofía confesional* (destinada a sostener, de forma igualmente acrítica o fideísta, tal o cual orientación religiosa en la interpretación de un autor u obra literaria).

Hay múltiples ideas de Literatura, es decir, múltiples esquemas de coordinación de los conceptos positivos de Literatura, elaborados por las diferentes teorías literarias históricamente desarrolladas. Tómese, por ejemplo, como referencia la doctrina de las tres ideas fundamentales sobre las que se ha construido la teoría literaria de la Edad Contemporánea —las ideas de *autor*, *mensaje* y *receptor*—, una vez superada la poética mimética de corte aristotélico, y al margen de la implantación del intérprete o transductor, no considerada por Jakobson (1960) en su reducción estructuralista del hecho literario. Desde los criterios del Materialismo Filosófico, las diferentes Ideas de Literatura que se han dado hasta finales del siglo XX podrían reducirse a tres fundamentales, a las que me refiero en su lugar (Maestro, 2007b y 2015), y que, de hecho, es posible encontrar en la doxografía académica, y aún en las opiniones comunes, mejor o peor expresadas en términos mundanos. La superación de este esquema tripartito tiene lugar al incorporar al *intérprete* o *transductor* (Maestro, 1994) como cuarto y último término del campo categorial de la Teoría de la Literatura, de acuerdo con la ontología materialista puesta en *Los materiales literarios* (Maestro, 2007b).

Obsérvese que la Literatura como Idea nos sitúa, en primer lugar, en los tres ejes antemencionados del *espacio antropológico*: *circular* o humano (política, sociedad...), *radial* o natural (naturaleza, cosmos...), y *angular* o religioso (numinoso, mitológico, teológico, metafísico...); y, en segundo lugar, nos emplaza igualmente en los tres géneros de materialidad constitutivos del *espacio ontológico* en tanto que materia ontológica especial (M_1) o Mundo Interpretado: lo Físico (M_1), lo Psicológico y Fenomenológico (M_2) y lo Lógico o Conceptual (M_3).

Así pues, en primer lugar, la Literatura como Idea, desde el punto de vista del *espacio antropológico*, se define a partir de tres inferencias o ideas fundamentales:

a) Una *Idea estrictamente antropomórfica de Literatura*, que es la que sostiene el Materialismo Filosófico, según la cual la Literatura es una construcción humana que, determinada por múltiples causas, utiliza signos del sistema lingüístico a los que confiere formalmente un valor estético y un estatuto ficcional, y cuyo discurso, en el que se objetivan ideas y conocimientos que exigen ser objeto de interpretación científica, se inscribe en un proceso comunicativo pragmático y social. Esta es una Idea de la Literatura fundamentada en el eje circular y humano del espacio antropológico.

b) Una *Idea formalista, o incluso naturalista y cósmica, de la Literatura*, que identifica en la *obra* o *texto* el material literario fundamental, y acaso exclusivo y excluyente, de la totalidad del complejo sistema constitutivo de la Literatura y constituido desde ella. La obra sería un *cosmos* o *mapamundi* capaz de hacer legible el mundo en todas sus dimensiones. El texto literario, con todos sus ingredientes formales, se percibe ahora como una imitación o mimesis de la naturaleza o del mundo interpretado: es el caso de Platón, y sobre todo de Aristóteles, así como de la preceptiva renacentista europea, la *Naturnachahmung* alemana, el neoclasicismo francés... Es una Idea de la Literatura que persiste en la cultura europea hasta el teatro trágico de un Vittorio Alfieri, en pleno Romanticismo europeo. Desde un punto de vista aristotélico, la Naturaleza sería aquí el referente fundamental de la construcción literaria, en la cúspide de un proceso dentro del cual el ser humano quedaría reducido a un simple intermediario entre *natura* y *texto*. En el caso de las poéticas formalistas y estructuralistas, desde el punto de vista de Barthes, por ejemplo, el ser humano resultaría radicalmente derogado (pese a ser en sí mismo causa eficiente de otros materiales literarios posteriores, de los que resulta indisoluble), en principio, bajo el pretexto de la supremacía de las formas literarias, aunque en consecuencia —y en realidad— su presencia sea *solo* anulada por las pretensiones de supremacía efectiva y omnipotente del crítico o transductor, esto es, Roland Barthes, Hans Georges Gadamer, Wolfgang Iser, Umberto Eco, Michel Foucault o Harold Bloom, entre otros tantos «santos inocentes» de la interpretación literaria y de la hermenéutica textual. Esta es una Idea profundamente formalista de la Literatura, proyectada hacia el eje radial —la naturaleza o el mundo como formas textuales, de modo que *todo es texto*— del espacio antropológico. Son teorías literarias que desembocan en la hipóstasis de las formas, es decir, en el idealismo epistemológico, en la metafísica de la interpretación.

c) Una *Idea teológica de la Literatura*: la obra literaria se concibe ahora como expresión de un mundo suprasensible y trascendente. Se abstraen o derogan ideológicamente los materiales literarios que no interesan al intérprete, convertido en un ideólogo que sirve a intereses puramente gremiales. Así, por ejemplo, se excluyen los materiales literarios cuyos artífices son hombres blancos, heterosexuales, europeos, etc...; las obras literarias canónicas; los textos literarios escritos en las lenguas del Imperio; las obras literarias que contrarían o perturben el autismo gremial, o la moral de los miembros del grupo (las listas de lecturas prohibidas contemporáneamente por el *Opus Dei*, la Iglesia católica, o el mundo musulmán, etc., constituyen un canon fuertemente codificado de lo que no debe leerse al margen de los permisos facilitados por un «padre espiritual»). Solo en términos teológicos, es decir, monistas y holistas, que defienden un fundamento único y dogmático con pretensiones de totalidad, cabe la exaltación irracional y acientífica que practican posmodernamente múltiples movimientos ideológicos. Esta Idea teológica de la Literatura está y ha estado en la base de mucha literatura religiosa, nacionalista, mística (no en vano el nacionalismo es contemporáneamente una de las experiencias místicas de las masas sociales). Es la poética como mito o referente de una realidad suprahumana, inaprensible, incognoscible o inefable incluso. Es también la interpretación literaria como la revelación de saberes ocultos, esencias numinosas, misterios irracionales, creencias fideístas. Es el intérprete que penetra la literatura en busca de lo oscuro, cual Heidegger

—gran amigo de lo oscuro— con una «linterna» nietzscheana en busca del Ser, a la caza de logos todopoderosos o de todo lo contrario —*pensieri deboli* vattimianos—, sea el espíritu puro o absoluto, sea la esencia de los pueblos, la identidad de los indígenas o el sexo de los ángeles, etc. Heidegger, Derrida, Vattimo...

Y en segundo lugar, la Literatura como Idea, desde el punto de vista del *espacio ontológico*, también puede definirse a partir de tres inferencias o ideas fundamentales:

a) La *idea cósmica*, de corte fisicalista o formalista, de Literatura, proyectada sobre el primer género de materialidad: el mundo físico. Esta idea interpreta la Literatura como un sentimiento de idealismo o descriptivismo conciliador del hombre con la Naturaleza (Aristóteles) o con el Mundo (Derrida). Es la idea aristotélica que identifica a la Literatura como imitación de la Naturaleza (la mimesis como principio generador del arte). Es también la idea formalista (o incluso materialista, en su sentido más primario y grosero, tal como la practica Siegfried Schmidt, 1980), del mundo unificado en un *texto*, en una línea que, en otro de sus segmentos, nos conduce al formalismo primogenérico de un Derrida o un Paul de Man, cuya ontología reduce falazmente el Mundo a una sintaxis de formas —esto es, a un *texto*— carentes de significado y de dimensión semántica, en un intercambio pragmático de referentes absurdos, pues se trata de formas sin contenido¹⁹.

b) La *idea subjetiva*, psicologista o anímica, de la Literatura se proyecta, a su vez, sobre los fenómenos de la vida interior, es decir, sobre el segundo género de materialidad (las realidades psicológicas explicadas materialmente). La Literatura se convierte ahora en una expresión de los «anhelos del alma», en una búsqueda del reconocimiento de la independencia o de la libertad, del amor, de la inmortalidad, de los complejos de la infancia o de las limitaciones de la madurez, de los impulsos frustrados o de las ambiciones sociales y psicológicas, en suma, de cualesquiera pulsiones personales o trascendentes. Es la Idea psicologista de Literatura que había sostenido Platón en el *Ion*, al referirse al poeta como un demente, si bien en la *República* parece situarse en una perspectiva más propia de la lógica y de la filosofía crítica, al enjuiciar los géneros literarios. Es también la Idea de la Literatura que sostiene el propio Gustavo Bueno en casi toda su exposición de la Teoría del Cierre Categorial (1992), que apenas ha considerado a la Estética como objeto de jurisdicción de la gnoseología materialista. Y es sobre todo la Idea de la Literatura que sostiene el psicoanálisis freudiano, jungiano o lacaniano, la mitocrítica de los Bachelard, Mauryon, Durand, Starobinski, Frye... A una aventura psicologista ha reducido la posmodernidad la Idea de Literatura: «la Literatura es lo que a mí se me ocurre decir después de haber leído cualquier cosa que

¹⁹ Derrida disfrutaba construyendo metáforas. Algunas de ellas dignas de la poesía creacionista. El Mundo es un Texto... Lástima que de las innumerables metáforas de que está preñada la obra de Derrida ninguna de ellas sintetice la analogía entre dos términos reales. El Mundo será un Texto cuando los seres humanos seamos criptogramas. Cada uno diferente del vecino. Solo así la comunicación sería materialmente imposible, y Babel sería una realidad, al quebrarse el principio de *symploké*: nada estaría conectado con nada. En tales condiciones no sería posible hablar de sociedad. No sería posible hablar. Solo en un mundo así, nulo, nihilista y sin ideas, Derrida podría ser un dios. O algo parecido.

yo considere que es Literatura». La interpretación se convierte así en pura psicología, en fenomenología rupestre, en vulgar opinión, en doxa insostenible, es decir, en términos platónicos puros: en un *discurso cavernícola*.

c) La *idea lógica* de Literatura se proyecta, sin embargo, sobre el tercer género de materialidad, al estar articulada de acuerdo con objetos lógicos, abstractos y teóricos. Es la idea sin duda más tradicional, filológica y filosófica, científica y crítica, al considerar que la Literatura es una materia que debe y puede ser analizada formalmente mediante Conceptos, examinados por las ciencias categoriales, y mediante Ideas, criticadas desde la *symploké* del pensamiento filosófico. Es la Idea de Literatura desde la que Baruch Spinoza examina, por vez primera en la historia de la exégesis bíblica, las *Sagradas Escrituras*, desde una perspectiva crítica y racionalista, de corte materialista, en su *Tratado Teológico-Político* (1670). Es también la Idea de Literatura desde la que Hegel enjuicia la tragedia griega en su *Fenomenología del espíritu*. Es la Idea de Literatura que sostiene el Materialismo Filosófico, tal como lo he expuesto en mis trabajos de teoría literaria, a partir de la obra de Gustavo Bueno.

Debo añadir finalmente que esta última Idea de Literatura, que propugno y desarrollo en mis obras, como discurso lógico y crítico, es precisamente la que la deconstrucción de Derrida trata de negar de forma completamente grotesca y estéril. Porque la Literatura, desde sus orígenes hasta el momento mismo de escribir y de leer estas líneas, es una materia que puede estudiarse e interpretarse conceptualmente. Digan lo que digan los textos escritos por alguien que, como Derrida, pasó su vida –al igual que Rousseau– escribiendo para condenar la escritura, es decir, negando los medios que hacían posible sus fines. Pese a ellos y contra ellos, la Literatura exige un saber conceptual, científicamente categorizable y racionalmente explicable.

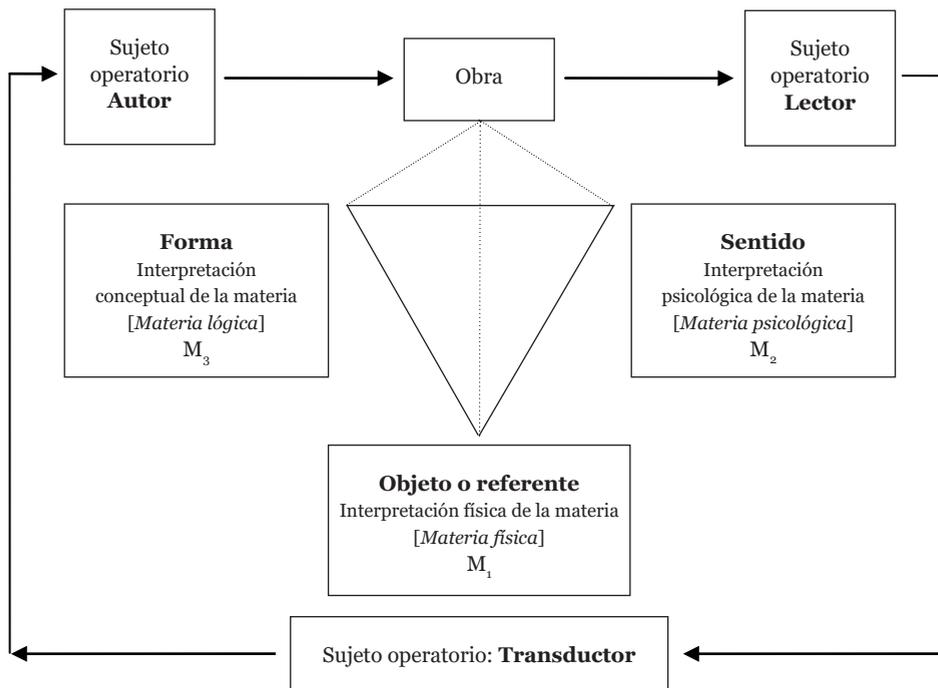
2.5. CODA NUCLEAR

Adviértase que, en toda obra literaria, el estudio del *espacio antropológico* da cuenta ante todo de la dimensión política, histórica, geográfica y religiosa de los materiales literarios (Maestro, 2007); a su vez, el análisis del *espacio ontológico* permite determinar toda una teoría de la ficción literaria, aquella que se objetiva en la realidad estructural de la obra literaria (Maestro, 2006); por su parte, el *espacio gnoseológico* indica el lugar que ocupa esa misma obra en una Genealogía de la Literatura (Maestro, 2012); finalmente, el *espacio estético* da cuenta de la Genología de la Literatura, esto es, del texto en sí y de las propiedades clasificatorias de sus materiales literarios en una Historia de la Literatura y en una Teoría de la Literatura (Maestro, 2009a).

Finalmente, ha de advertirse que los términos de un campo categorial o científico han de figurar siempre identificados y delimitados frente a otros, en clases organizadas, susceptibles de operaciones y relaciones sistemáticas. Esta situación pragmática exige dar nombre a los términos mediante signos, porque un término ontológicamente real, es decir, físicamente existente, no puede «entrar en estado puro», es decir, en su dimensión estrictamente material, en el campo científico, sino que ha de entrar en él como materia formalizada, esto es, como materia interpretada conceptualmente, de modo tal que su entrada será una entrada *semiológica*. Por esta razón los

términos *son* materiales de un campo científico en tanto que términos formalizados o conceptualizados por sujetos operatorios mediante operaciones semiológicas.

INTERPRETACIÓN DE LA ONTOLOGÍA LITERARIA
 DESDE LA SEMIOLOGÍA Y LA GNOSEOLOGÍA MATERIALISTAS



Los términos conceptualizados son manipulados como signos, esto es, como formas o conceptos lógicos (M_3) que remiten a objetos o referentes fisikistas (M_1), susceptibles de ser percibidos fenomenológicamente bajo un determinado sentido psicológico y subjetivo (M_2), el cual habrá de segregarse o excluirse, en la medida de lo posible, del proceso de investigación científico, llevado a cabo por los sujetos operatorios que manipulan los términos del campo categorial, mediante un sistema de relaciones y de operaciones entre ellos. Es así como el Materialismo Filosófico reproduce, desde sus propias coordenadas, la totalidad y complejidad de la semiología, que queda de este modo incorporada a los procesos de constitución, relación y

operatividad de los elementos formales y materiales constitutivos de una ciencia. Es indudable que la *forma* sensible del signo es su conceptualización o interpretación de la realidad a la que se refiere (M_3), que el objeto o referente del signo es la *materia* real a la que se refiere (M_1), y que el sentido o contenido psicológico del signo es lo que identifica, o le atribuye, la conciencia del sujeto operatorio (M_2). Esta triple dimensión del espacio semiológico se da, por supuesto, en *symploké*. Por esta razón, cuando un sujeto operatorio trabaja con términos que carecen de dimensión física (M_1), y resultan conceptualizados (M_3) al margen de la realidad material que los hace posible, el único contenido que permite identificarlos y predicarlos será un contenido psicológico (M_2), donde la fe, la creencia, la imaginación o la teología campeen por sus respetos. Cuando un sujeto «opera» con signos que no están relacionados con el mundo físico (M_1), este sujeto se sitúa en un mundo meta-físico, es decir, hace Metafísica en lugar de Ciencia, razona idealmente en lugar de razonar materialmente, no permite que sus palabras puedan ser verificadas en el mundo interpretado por las ciencias, sino en un mundo dogmatizado por la Teología²⁰. En tales casos, el sujeto se comporta como un *retor*, no como un científico, es decir, actúa como un sofista, no como un filósofo. En suma, estamos ante un impostor. Un farsante.

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

A continuación, voy a referirme, en primer lugar, a la *Genealogía de la Literatura* (cap. 3), es decir, a los orígenes de los materiales literarios y a su configuración anterior a toda posible historia de las literaturas nacionales; en segundo lugar, me referiré a la *Ontología de la Literatura* (cap. 4), es decir, a los *materiales literarios* constituyentes del campo categorial de la Teoría de la Literatura —Autor, Obra, Lector y Transductor Literarios—; y, en tercer lugar, a la *Gnoseología de la Literatura* (cap. 5), es decir, a la *conceptualización científica o formalización crítica* de tales materiales, lo cual exigirá una clasificación y una crítica gnoseológicas de las ciencias categoriales de la Literatura, así como de los procedimientos, principios y modos de tales ciencias.

²⁰ No olvidemos que el Materialismo Filosófico razona así: si las Ideas están ahí —incluida la idea de un dios inexistente y metafísico— es porque *algo* material y realmente existente las ha originado. De ahí la explicación de Bueno (1985) sobre el origen de las religiones, a partir de las esencias plotinianas, cuyo núcleo originario serían los animales numinosos.

Genealogía de la Literatura

Origen, concepción y génesis de la Literatura

CAPÍTULO 3

ÍNDICE DE MATERIAS

3.1. Preliminares.

3.2. Origen, expansión y crisis de la Literatura.

3.2.1. Génesis: el eje angular o el nacimiento de la Literatura.

3.2.2. Desarrollo: la Edad de la Literatura. El eje radial o la expansión tecnológica de la Literatura a través de las sociedades políticas.

3.2.3. Crisis: el eje circular o el triunfo de la sofisticada posmoderna.
Una Literatura ilegible.

3.3. Genealogía evolucionista del conocimiento literario.

La Literatura como forma poética suprema del Racionalismo humano.

3.4. Tipos, modos y géneros del conocimiento literario.

3.4.1. Literatura Primitiva o Dogmática.

3.4.2. Literatura Crítica o Indicativa.

3.4.3. Literatura Programática o Imperativa.

3.4.4. Literatura Sofisticada o Reconstructivista.

3.5. Modos evolutivos de la genealogía literaria.

3.6. Coda genealógica.

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse...
«Nadie ha surcado el agua que navego...»

Dante ALIGHIERI,
Divina commedia, «Paradiso» (II, 7).

*No vale la pena interesarse en lo que dice o piensa
quien solo dice o piensa lo que otro ordena.*

John LOCKE,
Ensayo sobre el entendimiento humano (1690).

I must create a system, or be enslaved by another man's.
«Debo crear un sistema o ser esclavo del de otro hombre...»

William BLAKE,
Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion
(1804-1820).

*Si no se ha de decir algo nuevo,
no hay derecho para hacer perder el tiempo al prójimo...*

Vicente HUIDOBRO,
El arte del sugerimiento (1914).

3

GENEALOGÍA DE LA LITERATURA

ORIGEN, CONCEPCIÓN Y GÉNESIS DE LA LITERATURA

3.1. PRELIMINARES

La duda siempre es el efecto que la novedad ejerce sobre la ignorancia.

Samuel JOHNSON

La literatura tiene que ver con todo. No puede separarse de la política, de la religión y de la moral. Es la expresión de las opiniones de los seres humanos sobre todas las cosas. Como todo en la naturaleza, es a la vez efecto y causa. Describirla como un fenómeno aislado es no describirla.

Benjamin CONSTANT (1800-1813, III, 1: 527).

Los hechos exigen siempre una interpretación. La Literatura, también. Demostrar que la Literatura es inteligible, conforme a criterios racionales y lógicos, y de acuerdo con sistemas de pensamiento críticos y dialécticos, es uno de los objetivos esenciales de la interpretación literaria en general y de la Teoría de la Literatura en particular. Por estas razones, para alcanzar resultados metodológicos amplios y consistentes, se hace necesario trascender determinados ámbitos y especialidades. El conocimiento interdisciplinario, filosófico por naturaleza, exige salir de limitados espacios y categorías para ver más y para interpretar mejor, y de este modo regresar a ellos con más sofisticados instrumentos de análisis y de síntesis, es decir, con mejores facultades para el ejercicio de la dialéctica. La crítica es superior e irreductible a un determinado dominio o categoría del saber humano. No se puede pensar ni criticar, es decir, establecer dialécticamente valores y contravalores, sin estar en contacto con todo aquello que de un modo u otro *forma* —o ha formado— parte *material* de la realidad. No se puede ejercer la crítica sin criterios, ni de espaldas a los hechos materiales que forman parte de nuestra investigación.

A veces hay que salir de la Historia para interpretar la Literatura. Pero salir de la Historia no significa abandonarla, sino todo lo contrario: divorciarse de la Historia exige haberla atravesado antes retrospectivamente. ¿Qué ocurriría si rebasáramos la Historia de la Literatura penetrando en los materiales literarios desde sus más genuinos orígenes, interrogándonos acerca de su primigenia concepción? ¿Por qué

nace la Literatura? ¿Cuál es su genealogía? ¿Qué y quiénes la engendran? ¿Cuál es su núcleo? ¿Por qué su desarrollo estructural se abrió camino a través de sociedades políticas y racionales, y no a través de sociedades irracionales, primitivas y bárbaras? ¿Cuál ha sido y es la relación entre Literatura y Religión? ¿Por qué la censura de poderosos moralistas, junto a regímenes autoritarios feroces, no ha logrado extinguir la construcción, comunicación e interpretación de materiales literarios (autores, obras, lectores, intérpretes o transductores)? ¿Por qué hoy la Literatura se niega como objeto de conocimiento científico, sobre todo en las universidades, de las que pronto será definitivamente expulsada, a la par que, con obstinada insistencia, en nombre de esa falacia de la *political correctness*, se exige su interpretación a la sombra de una determinada ideología feminista, indigenista, nacionalista o etnocrática? ¿Por qué hemos pasado del mito de la «literatura comprometida» al imperativo de una literatura *comprometidamente interpretada* en favor de esta o aquella fraternidad, *lobby* o gremio político-social? En este capítulo III de la *Crítica de la Razón Literaria* se trata de dar una respuesta a estas y otras cuestiones, aún más críticas, provocativas y necesarias, que las que se han antemencionado.

Convencionalmente se impone la idea de que la literatura, los sistemas y géneros literarios, las lenguas y las culturas, pueden ordenarse filogenéticamente, es decir, asumiendo la disposición o la trayectoria de una paulatina y sofisticada perfección histórica¹. Esta tendencia a la filogénesis se debe sobre todo a que la literatura, por razones históricas y críticas, siempre se define retroactivamente, porque el conocimiento de los materiales literarios, de forma inevitable, es resultado de una interpretación *a posteriori*, es decir, es consecuencia de una interpretación *etic* o distante, en el tiempo y en el espacio, de un material *emic*, cuyo estado original hay que reconstruir una y otra vez desde la actualidad del intérprete (Pike, 1982; Bueno, 1990). La literatura necesita madurar para ser susceptible de ofrecer al lector interpretaciones fértiles. Dicho de otro modo: los materiales literarios han de superar la prueba fundamental de la supervivencia histórica e interpretativa. A la literatura solo podemos acercarnos desde una posición adulta, evolucionada, transducida, crítica. La interpretación literaria, esto es, la transducción, es siempre una interpretación retroactiva y *etic*. Por estas y otras razones de las que se irá dando cuenta paulatinamente, la Teoría de la Literatura exige siempre una cita inexcusable con una cuestión que apenas se ha planteado jamás: la Genealogía de la Literatura.

En este libro se da prioridad a los hechos antes que a las interpretaciones, por una razón absolutamente fundamental: porque los hechos son más importantes que sus interpretaciones. Y porque no mienten los hechos, sino sus intérpretes. La

¹ Semejante idea cobró una fuerza especial en el Romanticismo europeo, a través de obras como *De la littérature* (1800), de Madame de Staël, quien contribuye a acreditar el concepto de «progreso» aplicado a las artes, incluidas las literarias, al estimar, por ejemplo, que la tragedia senequista era más perfecta que la griega clásica, simplemente porque fue posterior en el tiempo, o, por la misma razón, que la escultura o la música renacentistas resultaban más «progresistas» que las de la Edad Antigua. Postulados de esta naturaleza estaban en la base de la argumentación que desencadenó la *querelle des anciens et des modernes*, con objeto de defender la originalidad, emancipación y supremacía del arte romántico frente al clasicismo secular hasta entonces imperante.

realidad jamás es falsa ni fraudulenta. La realidad nunca engaña: son sus intérpretes quienes (nos) engañan *falsificándola formalmente*. En palabras de Giambattista Vico, *verum est factum*: la verdad está en los hechos. La realidad no tiene jamás intención de engañar. Son sus intérpretes quienes hacen de la *voluntas fallendi* —quienes hacen de la sofística— una profesión. No es aceptable culpar a la *apariencia* de la incapacidad humana para disociarla de la realidad, ni es de recibo renunciar abúlicamente o cobardemente a nuestra responsabilidad profesional, como profesores, investigadores y críticos, de interpretar esa realidad en términos científicos y racionales, en lugar de hacerlo psicológicamente según dictados ideológicos o imperativos gregarios, de signo religioso, sexual o etnocrático, confitados en la cursilería de la retórica posmoderna.

Esta reivindicación de los materiales literarios, como fundamento realmente efectivo de los hechos literarios, resulta inexcusable, y constituye una de las premisas esenciales de este libro sobre el origen y la genealogía de la Literatura.

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

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

Siguiendo —como se verá, con ciertas modificaciones— a Bueno (1978), en el espacio antropológico es posible distinguir tres ejes: 1) *eje circular o humano*: designa las relaciones entre los seres humanos, dadas en una sociedad natural o preestatal (una tribu), en una sociedad política (Estado), o en una sociedad post-estatal, gentilicia o gremial (una mafia, una multinacional, un paraíso fiscal, un Estado como el Vaticano, una organización religiosa o terrorista transnacional, etc.); 2) *eje radial o de la naturaleza*: se refiere a la relación que el ser humano mantiene con entidades inanimadas pertenecientes a la naturaleza (minerales, agua, flora, fuentes de energía, etc.); y 3) *eje angular o religioso*: apela a las relaciones del ser humano con referentes religiosos, sean numinosos (animales), mitológicos (divinidades antropomorfas) o teológicos (una religión articulada filosóficamente, desde un racionalismo idealista, como el Catolicismo, por ejemplo).

En consecuencia, puede afirmarse que la literatura, desde el punto de vista del eje circular, solo existe como tal en las sociedades políticas organizadas como Estado, donde las relaciones políticas entre sus miembros han hecho posible una relación entre

autores, obras, lectores e intérpretes o transductores (editores, críticos, profesores, agentes mercantiles, etc...) De acuerdo con el eje radial, la literatura ha experimentado evoluciones decisivas, poniendo al servicio de su difusión todo tipo de soportes que la evolución tecnológica y científica ha hecho posible, desde la oralidad hasta el disco compacto, pasando por la litografía, las tablillas de cera, el papiro, el pergamino, el papel y la imprenta, y actualmente los diversos soportes informáticos, desde el pdf hasta el libro electrónico. Por último, desde el punto de vista del eje angular, la fuerza de la razón, a través de disciplinas como la Filología (Valla, 1440) y la Filosofía (Spinoza, 1670), ha permitido discutir, y negar completamente, el estatuto de sacralidad que determinadas escrituras o textos, particularmente los más primitivos escritos de temática religiosa, como los libros veterotestamentarios, por ejemplo, se arrogaban de forma exclusiva y excluyente².

El planteamiento que aquí se expone, basado en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, sostiene la triple tesis de que 1) la Literatura *nace* en el eje angular, es decir, en el contexto de un conjunto de conocimientos propios de culturas no desarrolladas todavía racionalmente, y que basan sus saberes en el mito, la magia, la religión y la técnica; 2) que la Literatura se *desarrolla* según la expansión radial de los materiales literarios, es decir, de acuerdo con la aplicación racional y científica que hace posible construir soportes de difusión y comunicación literaria cada vez más sofisticados, desde la piedra o el papiro hasta la imprenta o la edición electrónica; y 3) que la Literatura alcanza su *máxima dimensión* en el eje circular, es decir, en aquel espacio en el que los seres humanos actúan, esto es, *operan*, como autores, lectores e intérpretes o transductores (editores, críticos, promotores, difusores, filólogos, etc.) de los materiales literarios.

En consecuencia, se distinguirán tres estados fundamentales en los que se objetiva una Genealogía de la Literatura, relativos 1) al origen de la Literatura, cuyo *núcleo* estaría como génesis en el eje angular (conocimientos irracionales de las culturas bárbaras); 2) a la expansión tecnológica y científica de los materiales literarios, dada sobre todo en el eje radial, y cuyo *cuerpo* estaría constituido histórica y estructuralmente por lo que es una Ontología de la Literatura; y 3) al cierre categorial de los materiales literarios, es decir, a la constitución de una Gnoseología de la Literatura, que daría cuenta de

² El gran triunfo en esa primera intervención racionalista del material histórico fue el descubrimiento del fraude de la supuesta «Donación de Constantino», según la cual el emperador había entregado al papa Silvestre y a sus sucesores la autoridad sobre Roma y todo el Imperio de Occidente. Lorenzo Valla (1407-1457), humanista al servicio del rey de Nápoles (enfrentado a las pretensiones políticas del papado), descubrió la superchería mediante una demoledora crítica interna del documento, mostrando su anacronismo respecto al latín del siglo IV y sus errores e inexactitudes gramaticales, jurídicas, geográficas y cronológicas. De hecho —como señala Moradiellos (2001)—, se trataba de una burda falsificación del siglo VIII que había servido para inducir a Pepino el Breve a reconocer la soberanía territorial del Papa. No cabe minusvalorar la importancia de estos hechos: por vez primera, la crítica documental lograba una verdad histórica, aunque fuese negativa, demostrando el carácter fraudulento de unos documentos; es decir, se destituía a los mismos de su condición de reliquia histórica. Y en este sentido, es justa la afirmación de que Petrarca y Valla son «padres fundadores de la erudición histórica moderna» (Moradiellos, 2001: 133). Sobre el hallazgo de Valla, vid. Kelly (1970, 1991).

las diferentes posibilidades de interpretar formalmente los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor), y cuyo *curso* solo puede apreciarse con plenitud en el contexto del eje circular del espacio antropológico, donde el poder de determinadas instituciones políticas, esto es, dadas en una sociedad política o Estado, es determinante (Academia, Universidad, editoriales, prensa, teatros, Ministerios de Cultura, Institutos de investigación, etc...)

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

CONTEXTUALIZACIÓN METODOLÓGICA
DE UNA
GENEALOGÍA DE LA LITERATURA

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

La Genealogía de la Literatura se expone aquí en un contexto paralelo a lo largo de cinco órdenes o ámbitos coordinados entre sí: 1) el *espacio antropológico*, con sus ejes angular o religioso, radial o de la naturaleza y circular o político; 2) las *esencias plotinianas*, desde las que se conciben los materiales literarios como elementos de una misma familia o tronco, en cuyo conjunto esencial es posible distinguir un núcleo genético, un cuerpo estructural y un curso evolutivo o histórico; 3) los *estadios metodológicos* que, a partir de un momento inicial o de génesis, disponen el examen de los materiales literarios atendiendo, en primer lugar, a su constitución de hecho (Ontología), y, en segundo lugar, a la construcción de sus interpretaciones lógico-formales y lógico-materiales (Gnoseología); 4) a la *filogénesis de los materiales literarios*, desde sus configuraciones más primigenias y primitivas, en torno al mito, la magia, la religión y las técnicas de la oralidad y la incipiente escritura, pasando por su desarrollo tecnológico a lo largo de la Historia de la Humanidad (litografías, tablillas de cera o arcilla, papiros, pergaminos, códices, imprenta, libro, pdf, libro informático, soportes electrónicos...), hasta desembocar en la constitución moderna y

contemporánea de los cuatro materiales literarios fundamentales (autor, obra, lector e intérprete o transductor). La integración en paralelo de estos cuatro dominios culmina en 5) una Genealogía de la Literatura, desde la que es posible reconocer y examinar, en primer lugar, el origen o nacimiento angular y nuclear de la Literatura, esto es, su Génesis; en segundo lugar, la expansión radial de los materiales literarios, en un cuerpo que, *de facto*, constituye su Ontología literaria, abierta tecnológicamente a lo largo de la Historia; y en tercer lugar, el cierre categorial de esos materiales literarios, que se produce en el eje circular o humano del espacio antropológico, como consecuencia de la culminación del curso histórico y su evolución, así como de la constitución de las formas metodológicas de interpretación que hacen posible e inteligible su operatividad en las figuras del autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor.

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

3.2. ORIGEN, EXPANSIÓN Y CRISIS DE LA LITERATURA

*Ahora ve, escríbelo en una tabla en presencia de ellos
e inscribelo en un libro,
por que sirva para el día postrero
de testimonio eterno...*

ISAÍAS (30, 8).

*Unendlich war die Erde - der Götter Aufenthalt, und ihre Heymath...*³

NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, V (1800).

Los descubrimientos científicos solo pueden considerarse tales retrospectivamente, cuando hayan sido justificados.

Gustavo BUENO (1999: 147).

3.2.1. GÉNESIS: EL EJE ANGULAR O EL NACIMIENTO DE LA LITERATURA

En cuanto al filósofo, para escapar del ámbito de la génesis, debe captar la esencia, sin lo cual jamás llegará a ser un buen calculador.

PLATÓN, *República*, VII (526b).

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

³ «La tierra era infinita, morada y patria de los dioses...» (Novalis, *Himnos a la noche*, V, 1800/1998: 72).

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

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

Con el desarrollo de los conocimientos racionales, tanto científicos como filosóficos, la Literatura se dispone paulatinamente al servicio de los nuevos saberes críticos. El resultado es el abandono progresivo del mito, la religión o la magia como fuentes únicas y exclusivas sobre las que fundamentar el conocimiento objetivado en las obras literarias. El universo semántico de la Literatura se abre a los saberes y conocimientos racionales y críticos, en los que no caben intactos los mitos, credos y magias primitivos. No desaparecen, pero en adelante se recrearán de forma lúdica, reconstruyéndose desde los más variados motivos estéticos, para replantearse precisamente de formas críticas y heterodoxas, como soportes segregados de un mundo que, interpretado y categorizado por las ciencias, los percibe como ficciones, es decir, como realidades ajenas a la operatoriedad efectiva de los seres humanos. Cuando la Literatura se racionaliza, los númenes, y tras ellos los mitos y demás figuraciones religiosas, se convierten en ficciones⁴. ¿Qué significa algo así? Significa que pierden

⁴ Y como tales ficciones los númenes religiosos pueblan infinidad de obras literarias. El racionalismo literario, lejos de conjurar estas criaturas, o de prescindir de ellas, las recrea, con frecuencia desde formalizaciones afines a la estética de lo maravilloso. Así, por ejemplo, como advierte David Roas, lo *maravilloso cristiano* determina «aquellas narraciones literarias —habitualmente en forma de leyenda— en las que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa» (Roas, 2011: 51). Aquí no cabe hablar propiamente de lo fantástico, pues lo sobrenatural se explica conforme a un orden religioso objetivado en una teología, es decir, en un racionalismo idealista de naturaleza confesional. Los hechos sobrenaturales se explican —y se admiran— con el fin de confirmar la supremacía de Dios. Habitualmente, el narrador de lo maravilloso cristiano nunca ha estado en contacto directo con lo sobrenatural. Con frecuencia se trata de narradores que cuentan historias o relatos a los que han tenido acceso. Sin embargo, en narraciones ancestrales, como el *Antiguo Testamento*, no es infrecuente que se relate de forma mimética o dramatizada el encuentro de

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

El despliegue racionalista no se limitó a la superación, transformación y sofisticación estética de los mitos, númenes y magias de la Antigüedad, sino que se desarrolló decisivamente en la expansión radial de los materiales literarios: desde las más primitivas culturas ágrafas hasta la interdicción gráfica impuesta en determinadas sociedades antiguas, cual si de un tercer mundo semántico se tratara, la escritura, como sistema gráfico de signos destinado a la comunicación humana, no ha dejado de experimentar evoluciones y transformaciones⁵, pasando por toda suerte de pictogramas, pictografías y mitogramas, como signos de la escritura de figuras o dibujos que icónicamente remiten a un objeto, idea o situación (porque exigen al receptor una percepción conjunta y en simultaneidad, al no expresarse de forma lineal o sucesiva, de modo que la relación entre las figuras gráficas ha de establecerla el observador); de ideografías, logografías o ideogramas, como dibujos o conjunto de dibujos que, más simbólicos y esquemáticos que realistas, remiten a un objeto, ser, idea o situación (caso de la escritura cuneiforme y de la escritura jeroglífica egipcia), pero no mediante palabras o frases codificadas que los expresen (Hooker, 1990; Mosterín, 1993). Progresivamente, el grafema, como unidad gráfica mínima con valor distintivo

determinados personajes con la fuente de lo sobrenatural, con frecuencia Dios o sus númenes más directos, como ángeles y arcángeles.

⁵ La posmodernidad, retóricamente, reduce todo a *escritura*, interpretándola como texto, lenguaje, producción simbólica, e incurriendo en una suerte de monismo axiomático de la sustancia, propio de un pensamiento presocrático («todo es agua» [Tales de Mileto], «todo es aire» [Anaxágoras]..., «todo es texto» [Derrida]). Pero el fin de la escritura no es alcanzar su propio desvanecimiento, en una suerte de texto absoluto, sin principio ni fin, sino algo mucho más práctico y evidente para cualquier mortal locuaz o silencioso: la escritura tiene, entre sus fines inmediatos y fundamentales, el de reproducir fielmente la lengua hablada en un soporte físico, cuya forma y materia son históricamente variables. La gramatología, o teoría de la escritura, es término propuesto por Gelb en 1952, si bien resulta posteriormente deturpado —*con gran éxito*— por Derrida en su obra homónima. «El primer centro que Derrida analiza es el habla, que ha marginado a la palabra escrita. Su libro *De la Gramatología* traza la historia de cómo, en Occidente, el habla siempre fue central y natural y, en contrapartida, la escritura fue marginal y artificial. La tradición occidental, desde Platón, es *logocéntrica*: favorece el habla. Muy judaicamente, Derrida emprende el rescate de la palabra escrita» (Perednik, 2011: 1).

en un sistema de escritura, objeto de la grafémica⁶, dispone las posibilidades de la escritura silábica y de la escritura fonética, de modo que cada sílaba y cada fonema corresponden respectivamente a un elemento gráfico. De la escritura jeroglífica sobre piedra se pasa al uso del papiro, de este al pergamino (siglos III-VI), de este al papel (1440), en todas sus formas y tratamientos, y de aquellos a los soportes informáticos de la más avanzada elaboración y reproducción cibernética.

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

Entre la oralidad y la escritura, la Literatura opta sin reservas por esta última. Pero el acceso a la escritura —desde una arcaica tradición oral—, como tecnología de la representación gráfica y visual, esto es, formalmente grafémica⁷, de materiales determinantes en la experiencia humana, tiene su particular historia, y sus complejos umbrales, según geografías y culturas. Según Gibson (1971-1982), la cultura judía experimenta el paso de la oralidad a la escritura en el tránsito de los siglos IX a VIII a.n.E., a juzgar por las escrituras hebreas más antiguas. Entre los fenicios, la misma transición habría sido algo más anterior, mientras que en Grecia el uso de la escritura no se habría generalizado hasta mediados del siglo VIII, y siempre a partir del alfabeto fenicio: «La sorprendente difusión de la épica homérica en la sociedad de la Hélade, en tiempos en los que todavía no se había generalizado la escritura, responde a la intensa educación oral característica de la época preliteraria» (Trebolle, 2008: 156-157). Esta «época preliteraria» corresponde a una *literatura oral*, de la que sin duda brota la semilla de obras como *Iliada* y *Odisea*. Parry (1971) ha demostrado que los textos fechados con anterioridad al año 675 a.n.E. corresponden a los comienzos escriturarios de formas preexistentes de literatura oral, con frecuencia de contenido épico y elegíaco, cuyo origen ha de situarse en tradiciones arcaicas. No por casualidad la Biblia reitera con insistente frecuencia múltiples referencias a la escritura, frente a la *Iliada* y la *Odisea*, cuyos personajes y protagonistas parecen vivir en un mundo ágrafo, donde la escritura apenas ni se usa ni se menciona, dada la impronta de la tradición oral en que tales obras parecen haber sido incubadas.

Los soportes de la escritura literaria han sido, desde su origen, los mismos que sirvieron al resto de formas gráficas de las actividades humanas y de sus ámbitos categoriales, desde la economía y el comercio hasta la geometría y la medicina: litografías

⁶ El término grafémica se introduce a fines de la década de 1950 por los estudios de Lingüística entonces en boga (Cardona, 1981/1999: 29 ss). Como resulta fácilmente observable, se trata de una fórmula estructuralista.

⁷ Se considera que el origen del lenguaje oral data de al menos unos 100.000 años (Lieberman, 1975). La genealogía de la escritura, como sistema gráfico de comunicación humana, no alcanza tal antigüedad, aunque el uso de los primeros signos sí podría situarse incluso en el paleolítico inferior (Cardona, 1981).

en construcciones colosales⁸, tablillas enceradas, tablillas de arcilla con caracteres cuneiformes en Mesopotamia⁹, rollos de papel en lenguas del Asia central¹⁰, documentos grabados en corteza de abedul en Novgorod, láminas de plomo¹¹, papiros escritos en latín y griego, descubiertos en Herculano en 1750, papiros en arameo, demótico y copto¹², descubiertos en Egipto en los siglos XVIII y XIX¹³, vitela y papel de vitela, o pergaminos de alta calidad y resistencia¹⁴.

⁸ En palabras de Julio Trebolle (2008: 154), «las inscripciones en piedra o en otros materiales duros ofrecen un material de gran valor para reconstruir la historia política y social del antiguo Israel y los orígenes y desarrollo de la lengua hebrea. Hoy se conoce un número muy considerable de inscripciones semítico-occidentales, como también de las específicamente hebreas». Respecto a la cultura egipcia, «los jeroglíficos son una escritura monumental, pomposa, hecha para ser esculpida con gran cuidado y por consiguiente muy lenta y poco apta para los materiales de escritura corrientes como el ostracon o el papiro y el cálamo» (Cardona, 1981/1999: 72).

⁹ Según Cardona (1981/1999: 67-68), las más antiguas formas de escritura parecen haber quedado registradas en tablillas de cera, que permiten inventariar unos 1.500 textos conservados, procedentes de ciudades de los actuales estados de Siria e Irán. Cardona alude a un repertorio de unos dos mil signos, que reproducen figuras de objetos y animales, y de un millar de símbolos abstractos, en su mayoría utilizados en el registro de transacciones comerciales. La escritura cuneiforme, cuyos orígenes se sitúan en la baja Mesopotamia, unos 3.500 años a.n.E., se sirvió ampliamente de las tablillas de cera: «Dada la escasez y caducidad de todos los otros materiales de escritura, que sin embargo los mesopotámicos conocían, la elección de la tablilla de arcilla representaba la solución más económica y duradera. Una vez trazados los caracteres deseados con un estilo de caña cortada en forma de pico, las tablillas se dejaban secar al sol o bien se las cocía en hornos, y esta simple técnica permitió que se conservaran por millares hasta el día de hoy» (Cardona, 1981/1999: 68-69). Sobre la escritura cuneiforme, es imprescindible la obra de Hooker (1990).

¹⁰ Sobre la escritura en Medio Oriente, vid. Driver (SW: 8-87). Los orígenes de la escritura china parecen remontarse a unos veinte siglos antes de nuestra Era, aunque las primeras pruebas documentales de su existencia se sitúan hacia el año 1.400 a.n.E. Sobre la escritura en las sociedades orientales en general, y en China y en el Tíbet en particular, desde los orígenes de la Era cristiana, vid. Jesper Trier (1972). En relación con la cultura clásica y medieval, sigue siendo de referencia obligada la obra de Wilhelm Wattenbach (1871), así como la de E. G. Turner (1968) y Turner, Kleberg y Cavallo (1975).

¹¹ «Se pueden esculpir materiales duros como piedra, el hueso, el metal, la madera, etc.; si se usan pigmentos de colores puede uno valerse de cualquier superficie apta: papiro, pergamino, piel de animal, tela, terracota, papel, hojas de árbol, estuco, etc. En las varias culturas la elección del soporte o base está naturalmente dictada por lo que se tiene a disposición en el ambiente, pero cuando es posible escoger, los materiales se especializan y se elaboran técnicas adecuadas y diferenciadas [...]. En lo que se refiere al mundo antiguo, el tiempo ha decidido por nosotros al permitir sobrevivir por lo general solo a los materiales más resistentes. Durante mucho tiempo y a partir del redescubrimiento del mundo antiguo los únicos documentos conocidos eran los códices, latinos y griegos, muchos de ellos redescubiertos por los humanistas en las bibliotecas monásticas, otros llevados a Occidente por hombres doctos fugitivos de Constantinopla después de 1453» (Cardona, 1981/1999: 50-51).

¹² La escritura fenicia se forma en Biblos, durante el siglo XIV a.n.E., en el período correspondiente a la Edad de Bronce tardía. Esta escritura determina el origen y configuración de muchas otras, como la hebrea (moabita), la aramea, la amniótica y la griega, decisivamente influyente en la etrusca, la latina y la cirílica.

En suma, desde su nacimiento en el seno del mito, la religión y la magia, desde sus brotes acaso exclusivamente orales, la Literatura no ha dejado de desarrollarse racional y radialmente en todas las direcciones posibles y factibles. Ha sacrificado unas formas en favor de otras, según épocas y contextos, pero siempre ha optado por formalizaciones radiales o soportes formales que potencian su preservación y su expresividad: la escritura frente a la oralidad, la complejidad frente a la simpleza, la pluralidad de lenguas y contenidos frente a toda posible reducción, la adopción de amplias formas de representación, abriéndose al teatro en todos sus géneros trágicos y cómicos, superando normativas y preceptivas e incorporando todo tipo de formas lúdicas para objetivar la materia risible o de formas luctuosas para escenificar la materia trágica; ha agudizado la razón y el ingenio para sortear la censura, elaborando formas de fabulación y composición capaces de superar la inquisición de un racionalismo —sea político, sea religioso— supuestamente más poderoso y sutil; ha dado lugar al nacimiento de géneros que, reaccionado contra los imperativos de la preceptiva, certificaron la muerte y la inconveniencia de los héroes cuando las sociedades políticas comenzaron a valorar más la vida del *individuo* (ética) que la vida del *grupo* (moral), desplazando así con la novela a la épica; se ha abierto y desenvuelto radialmente en el campo del comparatismo, también con otras artes no literarias, como la música, la pintura, la escultura o el cine, demostrando que ni una sola literatura podrá codificarse nunca completamente por sí sola y por sí misma, ni de forma biunívoca en otra literatura, porque las literaturas, como las lenguas y las culturas, no son isovalentes ni isonómicas entre sí; incluso supo la Literatura adoptar muy bien las formas de lo irracional para disfrazar la difusión y promoción de ideas que pudieran resultar inconvenientes o censurables en sociedades y épocas que minusvaloraron la razón como código de acceso al conocimiento de lo sensible y de lo inteligible, acudiendo a poéticas artificialmente irracionales, como pueden parecerlo en principio el surrealismo, el absurdo o lo fantástico.

La Literatura, en su despliegue racionalista, creció disociada de las restantes formas de saber y conocimiento, pero creció rebasándolas a todas. Ajena a la Historia, la Filosofía, la Medicina o la Economía, las incorporó sin reservas a sus potenciales contenidos semánticos. No nos engañemos: lo que no cabe en la Literatura no existe en la realidad. Incluso la Literatura puede incorporar estructuralmente, esto es,

¹³ «Hay que reconocer que han sobrevivido relativamente pocos documentos históricos y administrativos del antiguo Egipto si los comparamos con los de Mesopotamia, tal vez porque en Egipto escribían muy frecuentemente sobre una sustancia vegetal frágil y perecedera, el papiro, mientras que en Mesopotamia usaban la arcilla, de mayor duración, con frecuencia cocida» (Barnett, 1975/2033: lxxxiv).

¹⁴ Heródoto (V, 58) señala que los jonios escribían sobre pieles curtidas, a las que daban el nombre de *diphthérai*, término de singular relevancia, ya que está en la etimología de la voz latina *littera*, de la que procede el vocablo *literatura*, y también en el origen de una familia de palabras orientales que designan los conceptos de «libro», «registro» o «documento» (*daftar* en pahlavi, *defter* en persa, *däftär* en turco antiguo, *debter* en mongol...) (Cardona, 1981/1999: 51). Sobre la etimología del término *littera*, vid. E. Peruzzi (1973: 9-53). Sobre la etimología del vocablo *literatura*, desde presupuestos muy determinados por la sociología, vid. Escarpit (1958).

ficcionalmente, formas operatorias que jamás tendrán la más pequeña posibilidad de existir en ningún mundo posible¹⁵.

La poética literaria recorrió libérrimamente trayectorias cada vez más amplias y variopintas. Nacida de la numinosidad más nebulosa, no tarda en rendir culto primero a los mitos y más tarde a los dioses codificados por el racionalismo idealista de la Teología, fundamentalmente cristiana, aunque no de modo exclusivo ni excluyente¹⁶. Cada uno de estos tránsitos ha estado marcado siempre por el nacimiento y la disolución de formas literarias específicas, y por supuesto de géneros históricos y canónicos. El paso de la plegaria al poema convierte al orante en un rapsoda. He aquí el primer impulso de la secularización que protagoniza la Literatura. Es la objetivación estética del primer ateísmo no enunciado presocráticamente (Tales de Mileto: «todo está lleno de dioses»)¹⁷ o filosóficamente (el Dios de la ontoteología de Aristóteles, ignorante incluso de su propia existencia). El rapsoda es el primer intérprete que identifica a los dioses como ficciones, es decir, como entidades que, solamente estructurales, carecen en efecto de toda competencia operatoria. Los dioses son ahora, con la rapsodia del poeta, sujetos de fábulas. Platón no podía aceptar semejante impiedad. Solo para el orante los dioses no son una ficción. Cuando el orante se transforma en rapsoda, los dioses dejan de existir operatoriamente y pasan a poblar un mundo de ficciones. La Metafísica deja de ser operatoria solo cuando el ser humano interpreta el mundo desde la realidad efectivamente existente (M_r), una realidad en la que los dioses no son seres vivos, sino representaciones materiales de entidades no operatorias.

La Literatura convierte entonces al numen, al dios, en un personaje literario más. En un objeto de ficción. La razón humana, a través del logos literario, disocia al numen del mundo operatorio, retira al mito su capacidad de intervención en una realidad que, desde ahora, será intervenida por las ciencias y la filosofía —esto es, por los saberes críticos—, los cuales la convertirán en un mundo interpretado (M_i). Desde este momento, la Literatura pone a los dioses en su sitio: y su sitio es, ahora y para siempre, la ficción, es decir, *la realidad no operatoria*. Los dioses habitan en la estructura del mito, en la forma de la fábula, pero no en la materia operatoria del mundo interpretado. La razón antropológica, objetivada en la Literatura —y de forma muy particular en la literatura cervantina (Maestro, 2007)—, deja de temer al irracionalismo numinoso y mitológico, e incluso se dispone a desmitificar los imperativos idealistas de la razón teológica. Aunque esta última operación resultará históricamente más costosa, y se verá interrumpida en el Romanticismo, cuando los idealistas, que hasta entonces

¹⁵ Pese a Dolezel (1998) y a todas sus teorías acerca de mundos posibles, las cuales no disponen en muchos casos ni siquiera de existencia estructural definida (por deficiencia de forma: que no llega a objetivarse ni en la mente de un autor o creador), cuanto menos de existencia operatoria que los haga mínimamente posibles en ninguna parte (por nulidad absoluta de relación entre sus términos materiales: ni don Quijote ni Hamlet pueden relacionarse con nadie fuera de las obras literarias que llevan su nombre).

¹⁶ Advértase la importancia del politeísmo contemporáneo: Dios, Yahvéh, Alá, Buda...

¹⁷ Si todo está lleno de dioses, si todo es dios, entonces nada es dios. El panteísmo idealista equivale al ateísmo materialista.

habían formado parte de los teólogos y religiosos confesionales —Reformadores y Contrarreformistas—, se transfugan al bando de lo secular y laico, llenándolo de fantasmas, visiones, deseos, impulsos, anhelos, ideales, es decir, inflamándolo de ilusionismo. Las musas de la ira y las hormonas del psicoanálisis están disponibles. Los nuevos dioses se codifican desde el siglo XIX no en la religión, sino en la cultura, en mitos renovadores y revolucionarios, como la Nación, el Espíritu del pueblo, en sus espacios territoriales vitales, en sus líderes populistas que como mitos de consumo masivo buscan caudillos en los que encarnarse, en sus derechos innatos a cuantos privilegios vayan surgiendo, o, en nuestro tiempo, en el derecho natural a llevar una «vida a la carta», en la exhibición de una solidaridad indefinida, o en la verborrea de un socialismo organizado a la medida particular de cada nacionalismo. Hoy, en las sociedades occidentales, el Dios es el Yo roussoniano y nietzscheano de cada individuo que se cree con derecho a todo. Porque cuanto más miserable es el mundo, más fascinante se proclama el Yo de cada individuo.

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

Volvamos a la cuestión central, la Genealogía de la Literatura, ahora en sus citas con la escritura, es decir, preguntémonos acerca de la necesidad de hacer

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

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

Sin embargo, lo que se pretende plantear e inquirir aquí y ahora es lo siguiente: ¿por qué la Literatura quiere hacerse legible? ¿Por qué la Literatura quiere aliarse con la escritura? ¿Por qué la Literatura está dando este paso, su primer paso objetivo, para asociarse a una de las formas más elementales del racionalismo humano, el sistema de los signos gráficos? Porque a partir de cierto momento a la Literatura no le basta la oralidad como medio exclusivo de expresión. La Literatura quiere preservarse más allá del acto del habla, más allá del individuo, más allá de la representación rapsódica o teatral. *Verba manent*. La literatura se solidifica. Quiere un soporte solidario con el eje radial: la *escritura*. No solo es cuestión de demostrar el poder de los materiales literarios más incipientes, delegados en la potestad de un autor —concepto terriblemente social, y no tanto moderno, como pretendía hacer creer Barthes¹⁸—, sino la de preservarse en su objetividad, en la exigencia de otorgar permanencia a unos contenidos que rebasan la oralidad del rapsoda, el ritual del mito retransmitido de generación en generación, o

¹⁸ El *autor* es un concepto propio de un mundo organizado social y políticamente, sea en la Atenas clásica, sea en la Roma de Augusto, y determinado mucho más por un espacio político-social que por una época histórica presuntamente moderna, renacentista o reformista. La idea de *autor* es indudablemente más importante en la sociedad grecolatina que en la Europa medieval, y lo es ante todo porque en esta última la sociedad política estaba mucho más fragmentada y debilitada que en la época del imperio romano o de las ciudades-estado griegas. La modernidad hace del autor un concepto eminente no tanto por razones de evolución histórica, sino sobre todo por la relevancia política y social que la institucionalización de esta figura adquiere en un mundo determinado por el Estado y sus organismos públicos, ante los cuales la celebridad, actividad e instrumentalización ideológica del individuo adquieren una presencia cada vez más poderosa e influyente. El *autor* es una entidad que debe más a la Política que a la Poética. Entre la más reciente bibliografía sobre el autor, remito a Blasco *et al.* (2010) y a Tietz *et al.* (2011).

la voluntad del individuo en la plegaria, la narración o el canto. En suma, la Literatura se hace legible por las mismas razones que mueven a perpetuarse al documento económico, al imperativo religioso o a la legislación política: la operatividad social de sus exigencias y la preservación histórica de sus contenidos¹⁹.

Adviértase además que de estas cuatro actividades operatorias —Religión, Economía, Poética y Política— la más racionalista de todas, desde su más incipiente origen, es la Economía, mientras que la Religión y la Literatura son, sin duda, las más genuinamente irracionales (y aún más la Religión que la Literatura, pues aquella exigió para sí un estatuto sagrado que la Poética siempre rechazó, incluso desde la ironía y hasta la profanación), a la vez que la Política adoptará diferentes grados, desde el más bárbaro e irracional, como las tribus, tiranías o satrapías persas (sociedades preestatales), hasta el más exigentemente racionalista, como la Democracia, cuyo origen, en su forma más elemental y *sui generis*, está en la Atenas clásica (sociedades políticas estatalizadas). La Religión ha asumido el formato de la razón —si bien desde un racionalismo idealista— a través de la Teología, y después de haber atravesado estadios numinosos (religiones primarias) y mitológicos (religiones secundarias) (Bueno, 1985)²⁰. La Política, a su vez, se torna más racional en la medida en que es más democrática, desde el momento en que solo las sociedades políticas más abiertas o más demócratas son también las más racionales, mientras que las más irracionales e idealistas suelen conducir, respectivamente, al matadero (guerras, sacrificios tribales, antropofagia, pogromos, campos de exterminio...) o a la utopía (Estados imposibles). Por su parte, la Economía brota siempre, desde sus orígenes, del racionalismo más materialista y menos idealista. Ahora bien, ¿por qué la Literatura ha optado por evolucionar y expresarse históricamente siempre en paralelo, cuando no literalmente de la mano, de la razón? La Historia de la Literatura es siempre la historia de un *racionalismo literario*, de una Razón Literaria que exige ser interpretada críticamente.

¹⁹ «En Israel, al igual que en Grecia, los primeros textos orales que adquirieron forma escrita fueron narraciones de carácter épico o legendario y leyes ancestrales transmitidas antes por vía oral. El *Pentateuco* está integrado básicamente por textos de estos dos géneros, el narrativo y el jurídico. Constituye un libro de historia (*history*) hecha de colecciones de relatos (*stories*) y, a la vez, un cuerpo de leyes del pueblo de Israel» (Trebolle, 2008: 159).

²⁰ Adviértase que la religión ha influido con frecuencia mucho más intensamente en la escritura de lo que ha podido hacerlo incluso la política. Léanse las siguientes palabras de Jesús Mosterín: «Aunque la escritura es la tecnología de la representación gráfica o visual de la lengua, se trata de una tecnología en la que el diseño y la optimización racional han desempeñado un papel menor que la tradición, el azar, la política y la religión. Muchos sistemas de escritura complicadísimos e ineficientes se mantienen contra toda lógica. Muchas ortografías quedaron anquilosadas y fosilizadas en un estadio de la evolución de la lengua que transcriben que esta ya dejó atrás hace mucho tiempo. Y cuando se producen cambios en la escritura, con frecuencia ellos se deben al tipo de planteamientos científicos usuales en tecnologías menos cargadas de tabúes. Incluso regímenes sumamente revolucionarios con frecuencia se han mostrado extremadamente conservadores cuando se ha tratado de la escritura [...]. La grandes religiones (y sobre todo el judaísmo, el cristianismo y el Islam, «religiones del libro») han solido basarse en libros sagrados o canónicos. Por ello la propagación de un cierto tipo de escritura con frecuencia ha ido de la par con la propagación de una determinada religión (la que lo emplea para sus escritos sagrados o litúrgicos)» (Mosterín, 1993: 139).

La mente de un poeta, en tanto que autor de obras literarias, razona mucho más de lo que parece y mucho mejor de lo que él mismo pretende hacer creer a cualquier lector, intérprete o espectador. El poeta nunca delata sus razonamientos, jamás descubre las cartas de su razón, y siempre se esmera, retóricamente, en hacer creer a todo lector que ni sabe, ni quiere, ni puede, *razonar*. Es una de sus más ancestrales falacias. El poeta siempre pretende hacer creer que su discurso es en todo momento superior e irreductible a la razón. Que ni él ni su obra son solubles en el racionalismo. Y es evidente que solo un lector incapaz de razonar puede aceptar, a modo de consolación de su insipiencia, semejante embuste. Los límites de la poesía son los límites de la razón. Diga el poeta lo que quiera. Al buen poeta se le permiten las más grandes mentiras. La Literatura y la Poesía brotan de la razón humana, son construcciones del pensamiento humano y su finalidad es la interpretación humana y normativa. Lo demás es retórica e ideología. Cuando no pura exhibición narcisista de la propia ignorancia, confitada con demagogia académica. Fuera de las normas de la razón humana, todo cuanto pueda existir es ilegible e ininterpretable. Y la Literatura, como toda obra de arte, exige siempre una interpretación, que, o será racional, o no será *posible*.

La Literatura necesita hacerse legible, porque exclusivamente a través de la oralidad no puede perseverar en sus logros ni codificar fidedignamente el acceso al conocimiento. La Literatura necesita la escritura para hacerse inteligible, y para preservarse en la exigencia de ser inteligible histórica y geográficamente.

La escritura es solo un atajo para poder recordar las cosas en un determinado momento; la memoria se descarga de su propio peso [...]. En la cultura oral todo está en la memoria y no se puede decir que uno sabe algo si efectivamente no lo recuerda; el resto queda perdido para siempre. De manera que la masa de conocimientos de que dispone la comunidad no puede exceder la capacidad de la memoria de los individuos [...]. En la cultura escrita, en cambio, la memoria pierde casi todo su valor, cada conocimiento que no sea de uso inmediato, cotidiano, se pasa a algún documento (Cardona, 1981/1999: 128).

La escritura de un texto, especialmente el científico y el literario, hace posible un análisis que la oralidad de ninguna manera permite llevar a cabo. El conocimiento científico exige, por su propia naturaleza crítica e interpretativa, el soporte escrito. Lo mismo ocurre con la Literatura, particularmente desde el momento en que se convierte en objeto de interpretación conceptual o científica, con la *Poética* de Aristóteles. Sin embargo, a diferencia del discurso científico, la Literatura no nace con el objetivo de ser interpretada ni analizada. Pero lo que con el paso del tiempo se denominó *Literatura*, y como tal se interpretó, fue en sus orígenes un *contenido* de materiales y formas que, genuinamente, en absoluto se concibió destinado a una interpretación científica, sino a una expresión antropológica de naturaleza ritual y, acaso más adelante, también espectacular. La Literatura es, en consecuencia, el nombre que la intervención científica y conceptual ha dado a determinados materiales antropológicos cuya crítica racionalista, esto es, la intervención de la razón, ha convertido en *literarios*. La escritura científica sí nació con el claro objetivo de constituirse como conocimiento, pero la Literatura, lo que hoy llamamos Literatura, no. La Literatura como conocimiento es una invención muy posterior al nacimiento de la Literatura —esa suerte de materiales antropológicos

que el desarrollo histórico calificará de *materiales literarios*, y como tales los codificará e institucionalizará—, y solo debido a la intervención de este conocimiento crítico (Filosofía: Crítica de la Literatura) y conceptual (Ciencia: Teoría de la Literatura), los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor), es decir, lo que llamamos hoy Literatura, se convierten en un instrumento de prospección de la realidad del Mundo Interpretado por la inteligencia humana.

Sin embargo, por paradójico que resulte, cuando la escritura es intervenida por la literatura, se produce la desacralización de la escritura. ¿Por qué la Literatura constituye ante todo la desacralización de la escritura? Porque la Literatura no se adentra en la escritura por sí sola, sin más, sino que lo hace en alianza con el racionalismo crítico. El abandono de la oralidad supone también, de modo muy determinante, el adiós a muchas formas propias de una mitología irracional y afines a una magia y a una religión numinosa que la tecnología de la escritura comienza a disolver en el cuerpo y en el curso de la experiencia literaria. De hecho, la Literatura seculariza progresivamente todos los dogmas. Y no tarda en ser objeto de la ira de los moralistas de todos los tiempos, desde la filosofía política del Platón de la *República* hasta la inquisición posmoderna de lo políticamente correcto, exigida por feministas, reformadores ideológicos de la realidad histórica o etnócratas y nacionalistas que pescan en ríos revueltos, pasando por los patriarcas de la Iglesia, desde el Medioevo inquisitorial hasta la contemporánea constitución de la Congregación para la Doctrina de la Fe. En sus orígenes, la escritura había brotado en muchos aspectos directamente unida a vivencias rituales y experiencias religiosas de tipo numinoso (primero) y mitológico (más tardíamente). El numen siempre precede al mito, y jamás desaparece en ninguno de los procesos de mitificación de cualesquiera referentes, dando lugar a las tres manifestaciones de lo sagrado (númenes, fetiches y santos) (Bueno, 2001). El desarrollo del racionalismo humano ha ido disociando casi irreversiblemente esta primitiva relación entre la escritura y lo sagrado. Solo desde algunas formas contemporáneas y posmodernas de pseudociencia se ha tratado de invocar este vínculo genealógico, de origen angular, nuclear, entre la Literatura y la Religión numinosa (que no hay que confundir con las religiones mitológicas y teológicas).

En este sentido, no por casualidad en un artículo «en busca del libro sagrado», sobre «novela y religión en *Cien años de soledad*», su autor, Aníbal González, trata de recuperar, en términos que, francamente, no se comprenden muy bien, una extraña idea de «libro sagrado» aplicable a la novela hispanoamericana, tomando como referencia o prototipo *Cien años de soledad*. A partir de una cita fetichista de Borges, según la cual «un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado» (*Otras inquisiciones*, 1996, II: 91), el autor se adentra en el terreno de lo sacro, lo santo, la religión, lo secular, la literatura y la novela con extraordinaria fragilidad bibliográfica, conceptual y metodológica. La tesis fundamental de González consiste en afirmar que, «pese a sus orígenes decididamente seculares, a medida que la novela va alcanzando su madurez también se va revistiendo de aspectos que la acercan a lo sagrado» (2011: 51), y que, en este contexto, *Cien años de soledad* evoca «muchos de los elementos comunes a los textos considerados «santos» por las diversas religiones del mundo» (50).

Lo primero que hay que señalar es que las «diversas religiones del mundo» no responden, en absoluto, a los mismos criterios o conceptos de santidad, sacralidad

o divinidad. No se puede hablar de «religiones» sin distinguir las complejidades dialécticas que separan a unas de otras formas de organización de creencias y de religaciones humanas a experiencias numinosas (religiones primarias), mitológicas (religiones secundarias) y teológicas (religiones terciarias) (Bueno, 1985).

La única referencia bibliográfica en la que se apoya González es el libro del teólogo protestante Rudolf Otto, para llegar a una conclusión de lo más evidente, desde el momento en que está determinada por la reducción —en que incurre siempre el protestantismo— del normativismo teológico de la razón al psicologismo o subjetivismo autológico de la fe individualista: «aparte de toda argumentación racional en torno a la idea de Dios, la experiencia religiosa tiene un componente irracional de tipo emotivo» (González, 2011: 51). Evidentemente. De lo contrario, Otto no sería un luterano. La conclusión que formula González, y que aplica nada menos que a *Cien años de soledad*, en particular, y a la novela hispanoamericana del llamado *boom*, es la tesis que enfrentó a Lutero con la Iglesia de Roma. Y es también uno de los gérmenes fundamentales del pensamiento de Nietzsche. Y de Freud. Y de Heidegger. Y de Hitler²¹.

A nadie formado en filosofía materialista puede sorprenderle la presencia del psicologismo en el discurso luterano y reformista. Lo que sí sorprende es que en una obra como *Cien años de soledad* se pueda hablar de una idea de «libro sagrado» que resulta ser de manufactura y formato protestantes. Lo cierto es que las tesis de González resultan muy frágiles, y en suma están basadas en una experiencia extremadamente psicológica y subjetiva. Afirmar que «estas obras [desde el *Ulysses* (1922) de Joyce, *À la recherche du temps perdu* (1912-1922) de Marcel Proust y las variadas ficciones de William Faulkner, hasta *Rayuela* (1964) de Julio Cortázar, *La casa verde* (1965) de Mario Vargas Llosa, *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez] buscarán causar no solo el escándalo y el asombro, sino también una veneración análoga a la devoción religiosa, pues se trata de textos que prometen un saber trascendente y que *exigen una lectura devota*, atenta, *informada por algún tipo de fe*; una lectura que es menos una experiencia de placer que un *ejercicio ascético de purificación* o una *prueba iniciática*» (González, 2011: 54, cursiva mía), me parece un retroceso manifiesto desde cualquier punto de vista de la investigación literaria contemporánea. No puede aceptarse que la interpretación literaria, que ha

²¹ Léanse las siguientes palabras de Gustavo Bueno: «La Iglesia católica es filosofía griega y derecho romano. En el catolicismo hay mucho más racionalismo que en el luteranismo, que es nulo, y que en el islamismo. El luteranismo conduce a los campos de concentración porque es el imperativo categórico. Hitler tenía su imperativo categórico, sus valores éticos, como cualquier otra persona. El ataque a los judíos viene de Lutero, que empezó en serio ese proceso. Lutero es el mal dentro de la cristiandad. Considera que el hombre es un individuo que está solo con Dios. Una idea de tipo neoplatónico. Solo con el Solo, que decía Plotino. Lutero, que tenía accesos de terror, de histerismo, en sus éxtasis místicos compara a Dios con un dragón. El luteranismo no tiene sacerdotes, no hay domingos, todos los días son domingo. Marx dice que esa frase de Lutero sonaba muy bien a los capitalistas, que la interpretaban como que todos los días eran laborables. Es el subjetivismo completo, es la conciencia. Creo que el luteranismo ha empezado a triunfar después de Hitler. Esas campañas contra la pena de muerte responden al terror de los alemanes por lo que hicieron. Pero es un puro formalismo», en <<http://www.fgbueno.es/hem/2000a09.htm#mag>> (22 enero 2012).

de ser racional, crítica, científica, sistemática y dialéctica, esté determinada por un «ejercicio ascético de purificación» o haya de concebirse como una «prueba iniciática». Proponer algo así es, con toda franqueza lo diré, invocar un disparate.

Desde el nacimiento de la Filología como ciencia —evitaré hablar de hermenéutica, a la que estimo, en muchas de sus manifestaciones, una suerte de retórica confitada de pseudofilosofía metafísica, muy adecuada para hormonar todo tipo de alegorías—, la escritura deja progresivamente de ser el repositorio de lo sagrado. El triunfo de la Literatura exige la secularización de las palabras. Y de sus realidades y contenidos referenciales. No obstante, en los orígenes de la Genealogía de la Literatura nada de esto, relativo a la secularización y a la desmitologización, era concebible. Hoy, sin embargo, resulta racionalmente inaceptable atribuir a la escritura —a cualquier tipo de escritura— un valor sobrenatural, mágico o apotropaico. Las concepciones sobre el origen de la escritura, determinadas por el uso de los contenidos transcritos, invocaban genealogías legendarias y míticas, cuyo emplazamiento y realidad se situaban siempre fuera de la historia y de la existencia humanas, es decir, fuera del mundo interpretado por lo positivamente conocido. Dioses y mitos —que no seres humanos— eran los creadores o inventores de la escritura²². Sin embargo, no

²² Son bien conocidas las legendarias palabras del Fedro platónico: «Oí que había por Náucratis, en Egipto, uno de los antiguos dioses del lugar al que, por cierto, está consagrado el pájaro que llaman Ibis. El nombre de aquella divinidad era el de Theuth. Fue este quien, primero, descubrió el número y el cálculo, y, también, la geometría y la astronomía, y, además, el juego de damas y el de dados, y, sobre todo, las letras. Por aquel entonces, era rey de todo Egipto Thamus, que vivía en la gran ciudad de la parte alta del país, que los griegos llaman la Tebas egipcia, así como a Thamus llaman Ammón. A él vino Theuth, y le mostraba sus artes, diciéndole que debían ser entregadas al resto de los egipcios. Pero él le preguntó cuál era la utilidad que cada una tenía, y, conforme se las iba minuciosamente exponiendo, lo aprobaba o desaprobaba, según le pareciese bien o mal lo que decía. Muchas, según se cuenta, son las observaciones que, a favor o en contra de cada arte, hizo Thamus a Theuth, y tendríamos que disponer de muchas palabras para tratarlas todas. Pero, cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: «Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría». Pero él le dijo: «¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad». Así pues, el que piensa que al dejar un arte por escrito, y, desde la misma manera, el que lo recibe, deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa ingenuidad y, en realidad, desconoce la predicción de Ammón, creyendo que las palabras escritas son algo más, para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura [...]. Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o

nos consta que la invención de la Literatura se haya atribuido jamás a un dios, un numen o un mito. ¿Por qué? Porque cuando la Literatura se concibe y se identifica como tal, las divinidades genesíacas, con todas sus teogonías y teodiceas, ya han sido trituradas por la razón. Cuando la Literatura toma conciencia de sí misma, los dioses genesíacos llevan siglos muertos. La conceptualización de lo literario es muy posterior a la muerte de los dioses. La Literatura es una construcción provocativamente humana y astutamente racionalista. Los dioses son de todo menos literatos²³. La idea más perfecta que el ser humano ha dado de la sinrazón, de la locura o del irracionalismo, es una idea de *diseño* genuinamente literario, no científico, ni filosófico, ni mucho menos religioso o mágico. Las mejores locuras se han construido en los talleres de la Literatura, y no en los sanatorios psiquiátricos —Foucault me disculpará—, ni en las iglesias, sinagogas o mezquitas, ni en las tribus primitivas o contemporáneas (sociedades bárbaras o incívicas, a la las que hoy se

vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas» (Platón, *Fedro*, 274d-275b).

²³ Es propio de los dioses mostrar la fuerza de su poder, de su ira o su misericordia, de su capacidad de sacrificio incluso, pero muy pocas veces nos dan muestras de su inteligencia. Sobrevivientes en la nada, desde una soledad eterna y poderosa, dominan el todo. A veces, algunos de sus súbditos primigenios, los ángeles por ejemplo, traicionan incomprensiblemente su magnificencia; el hombre y la mujer por él creados no tardan en engañarle y mostrarse desagradecidos...; como consecuencia de ello disponen un mundo deliberadamente imperfecto, cuyo resultado es el caos más irremediable. ¿Es esta una labor de la que se deba estar especialmente orgulloso? Los dioses, pues, hacen alarde de su poder, pero pocas veces de su inteligencia. Todo se reduce para ellos a una cuestión moral. No entienden, diríamos, de gnoseología. Solo de ética. De una ética que descarta, por supuesto, cualquier experiencia cómica. Por el uso de la inteligencia los dioses se asemejan a los seres humanos; y por una ambición desmesurada los propios seres humanos acaban por creerse, fraudulentamente, semejantes a un dios. Los númenes divinos no ofrecen pruebas de inteligencia, sino simplemente de poder o de sacrificio, según pretendan deslumbrarnos o seducirnos. Sus obras son obras de fuerza, no de sabiduría. No en vano la inteligencia se orienta esencialmente hacia la persuasión y la crítica, actividades sin duda mucho más humanas que divinas. Como la Literatura. La inteligencia hace al ser humano; la ficción, a los dioses. Sin embargo, ambos están unidos, por el deseo, en una relación trágica. Ansiedad humana de trascendencia y deseo divino de posesión y dominio sobre lo terrenal. Todos los dioses necesitan hacer milagros para revestirse periódicamente de cierta autoridad, pero solo los seres humanos son capaces de contar esos milagros. Los númenes divinos necesitan de profetas y narradores para articular su propio discurso. ¿Quizá la modestia les impide hablar de sí mismos? Lo cierto es que los dioses necesitan la escritura. El fruto de la más humana de las invenciones: dar nombre y sentido a las cosas. He aquí la acción primigenia y adánica de ese primer hombre. Los dioses que no están en los libros, que no están en las escrituras, no existen. En consecuencia, residen en la lectura, y se confirman en la experiencia trágica —y espectacular—, para sublimarse en ella ante los ojos mortales. Los dioses son fugitivos y persistentes visitantes de la literatura. Toda su mitología está destinada a poblar un mundo visible, que la ficción poética ha hecho muchas veces comprensible y verosímil en su fuerza y sensorialidad. Sin embargo, la poética no es la casa de los dioses, sino su laico camposanto, su cementerio civil, su territorio de ultratumba. La literatura, discurso pagano y secular por excelencia, no habla su mismo lenguaje, normativo y moralista, sino que instituye una voz de libertad y laicismo, de heterodoxia y desmitificación, que ha hecho de los númenes divinos su principal osamenta. La poética ha convertido a todos los dioses en el osario de la literatura. Sin duda un enriquecido tesoro de influencias trascendentes.

llama eufemísticamente «indígenas»). Chamanes, augures, arúspices, druidas, visionarios, profetas, ornitoscopistas, etc., razonan desde la ignorancia. Lo suyo es una lección retórica de insipiencia. La Literatura, sin embargo, construye locos inteligentísimos, cuya sagacidad y astucia postula una Idea de Locura (*diseñada para ser*) superior al común racionalismo humano. En suma, ha sido la Filología, frente a la hermenéutica, es decir, el conocimiento científico de la palabra escrita, frente a la adulteración imaginaria o simbólica del sentido de esas mismas palabras, astuta y sofisticadamente descontextualizadas, y desvertebradas de la genuina *symploké* histórica en la que están insertas, quien ha contribuido de forma decisiva a disociar la escritura de lo sagrado. Porque en la Genealogía de la Literatura, lo sagrado era la placenta de la escritura. En palabras de Cardona, la escritura, desde sus orígenes,

está cargada de connotaciones sagradas muy vigorosas. En muchas culturas su inventor es un dios: así, para los griegos es Hermes, para los babilonios es Nabû, para los egipcios Thoth (en la época alejandrina identificado con Hermes); los jeroglíficos egipcios se llaman «palabras de los dioses» (en egipcio, *mdw ntr* y a veces simplemente «dioses», *ntr*). El texto sagrado puede ser revelado, dictado por la divinidad a los hombres para que estos lo escriban, pero también puede ser entregado más tangiblemente en la forma de un escrito; o, de todas maneras, el paso desde la palabra revelada a su transcripción es tan inmediato que ese mismo acto está cargado con toda la solemnidad de la revelación y se sacraliza: «Sí, hemos hecho descender a ti el Libro con la Verdad», dice el dios del Corán (XXXIX, 2), de suerte que el Libro es el signo tangible de la palabra divina (Cardona, 1981/1999: 148).

Las culturas antiguas, o incluso arcaicas, obsesionadas —sin alternativa racionalista— por la fe hacia sus respectivos dioses, atribuían al texto escrito una autoridad superlativa y, en consecuencia, sagrada (Leeuw, 1933; Leipoldt y Morenz, 1953). La fórmula «está escrito» es lugar común en la retórica novotestamentaria, invocada y reproducida como un imperativo del destino que marca y exige la divinidad. No se atribuye a tales textos una inspiración humana, sino divina. El ser humano es un mero transmisor o retransmisor, una suerte de médium o intermediario entre el dios y su supuesto pueblo. El *copyright* de las sagradas escrituras compete siempre a los dioses, quienes revelan a ciertos humanos, patriarcal o apostólicamente elegidos, los dictados de tales libros, siempre con consecuencias legales, sagradas, autoritarias, y jamás lúdicas, irónicas o críticas. La Literatura, sin embargo, no tendrá dioses que la revelen, sino musas que la inspiran. La autoría de la Literatura siempre se reconoció como exclusivamente humana. Frente a la palabra poética, los papiros religiosos se convertían en auténticos fetiches y objetos numinosos.

Un texto bíblico no podía tirarse como un desperdicio cualquiera; los textos deteriorados o defectuosos o con errores no podían ser destruidos, sino que se los depositaba en la *genizah* ('desván'), situada cerca de la sinagoga, para ser luego sepultados en el cementerio hebreo. Los textos sagrados hacen impuras las manos de quien los toca e imponen una purificación ritual; no pueden desglosarse ni encuadernarse en diferentes tomos; en una casa en la que se haya conservado el *Pentateuco* no se pueden practicar relaciones sexuales: el que escribe o vende los rollos de la ley «no verá signo de bendición» (Cardona, 1981/1999: 148-149).

La teología cristiana comparte con el paganismo romano, y en cierto modo hereda de él, una idea de magia como experiencia ajena a la religión. Y por lo tanto en competencia o disidencia con ella (Maestro, 2005). Las religiones teológicas, gracias a la presión que sobre ellas ejercen la Ciencia y la Filosofía, perciben la magia como una actividad condenable y sin fundamento racional (Bueno, 1985)²⁴.

Sucede, sin embargo, que en muchas de las culturas antiguas, completamente anteriores al surgimiento de las religiones teológicas (religiones terciarias), y sí en connivencia con creencias religiosas de tipo numinoso (religiones primarias) y mitológico (religiones secundarias) (Bueno, 1985), la magia se servía de la escritura como soporte e instrumento, a la vez que la escritura trataba también de este modo de revestirse de una naturaleza sagrada. La escritura era, en consecuencia, un constituyente de la magia.

La forma simple y difundida del uso mágico de la escritura es la de los amuletos y talismanes; en algunos casos, la escritura es solo el refuerzo de un amuleto, de suyo operante por sí mismo, pero las más de las veces la escritura es el fundamento mismo, la fuente de la potencia operativa del objeto mágico (Cardona, 1981/1999: 157).

Talismanes, pentáculos, filacterias y alfabetos mágicos, servían de soporte a determinadas formas de escritura con pretensiones de sacralidad o poderes sobrenaturales. Las religiones teológicas, articuladas desde un racionalismo idealista, pero suficientemente crítico, erradicarán estas formas de expresión fideísta, propias de culturas arcaicas. Baste recordar que el judaísmo veterotestamentario justificaba todavía un uso sobrenatural de la escritura, tal como se exige en el *Deuteronomio* (VI, 4-9), especialmente al afirmar:

⁴ Escucha Israel: Yahvéh, nuestro Dios, Yahvéh es uno. ⁵ Amarás, pues, a Yahvéh, tu Dios, con todo tu corazón, con toda tu alma y con toda tu fuerza. ⁶ Estas palabras que hoy te ordeno estarán grabadas sobre tu corazón; ⁷ las inculcarás a tus hijos y hablarás de ellas cuando estés sentado en tu casa y cuando vayas de camino, al acostarte y al levantarte. ⁸ Las atarás como señal sobre tu mano y

²⁴ Pocos autores literarios han sido tan críticos como Cervantes con la magia, al considerarla sistemáticamente en su obra como la representación de una farsa que debe ser desacreditada racionalmente por la inteligencia humana y la interpretación de la ciencia. No será necesario mencionar aventuras quiijotescas como la del mono adivino o la cabeza encantada, pasajes de las *Novelas ejemplares* como el de la demente y engreída bruja Cañizares, o un sinnúmero de episodios del *Persiles* en los que se ironiza, parodia y critica el uso de la magia, la superstición y por supuesto la milagrería. Pero sí convendrá recordar las explícitas palabras de dos protagonistas de *La Numancia* respecto a las prácticas de los chamanes: «Que todas son ilusiones, / quimeras y fantasías, / agüeros y hechicerías, / diabólicas invenciones. / No muestres que tienes poca / ciencia en creer desconciertos; / que poco cuidan los muertos / de lo que a los vivos toca» (Leoncio a Morandro: II, 1097-1104). Cito según la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey, que señalo en la bibliografía. El discurso de Leoncio enfrenta la voluntad humana con la metafísica, y niega el valor del destino y sus imperativos sobre las facultades volitivas del ser humano, presididas siempre, desde el punto de vista cervantino, por el ejercicio de la libertad (Maestro, 2000, 2004).

servirán como frontales entre tus ojos. ⁹ También las escribirás sobre las jambas de tu casa y en tus puertas (*Biblia*, Cantera e Iglesias, 1975).

Es posible que el origen de lo que hoy denominamos Literatura hubiera brotado del mismo tronco común del que nacieron también formas deprecativas como la oración, la plegaria, u otros oficios suplicatorios, con frecuencia con pretensiones rituales destinadas a adquirir facultades y poderes sobrenaturales, de naturaleza catártica, purgativa o conjurada. Pero a la Literatura, sea oral, sea escrita, le ocurrió lo mismo que a los materiales religiosos: descubrió que el verdadero poder estaba en su alianza con el racionalismo. Los seres humanos no tardan en descubrir que la religión crece en poder y eficacia en la medida en que se hace cada vez más racional, si bien dentro de una filosofía idealista y confesional, es decir, de una Teología. Si fuera materialista, no sería Teología, sino, simplemente, Filosofía, es decir, relación racional de ideas real, operatoria y efectivamente existentes. La literatura, por su parte, se disocia no solo de formas afines a la plegaria o el conjuro, sino también de todo tipo de rituales metafísicos (numinosos, primeramente; mitológicos, después; y, en época moderna, también teológicos). Podría decirse, sin temor a exagerar, que la Literatura y la Economía fueron, probablemente, las primeras formas de secularización de la escritura²⁵. Pero no hay que olvidar que la Literatura no nació con nombre propio. La idea de Literatura es un concepto moderno, y sobre todo Ilustrado, instituido en realidad en la Edad Contemporánea, y cuya conceptualización última no se debe a los creadores, escritores o artistas, ni siquiera a los lectores, amanuenses, copistas o bibliotecarios, sino a los críticos, es decir, a los intérpretes o transductores, esto es, a quienes tienen poder efectivo e institucional para tipificar y constituir como *literarios* determinados materiales que, hasta entonces, eran simplemente materiales antropológicos o poéticos.

El término *literatura* procede directamente del étimo culto latino *litteratūra*, que, según Quintiliano (*Institutio Oratoria*, II, 2, 4), designaba la idea griega de *grammatiké*, es decir, los elementos constituyentes de una lengua, así como sus posibilidades de codificación, combinación e interpretación. El término *literatura* nace, pues, designando una *técnica* característica de usos lingüísticos en los que cabe observar algún tipo de implicación artística, relativa a la instrucción en la lectura, escritura o composición. Su paso a las diferentes lenguas románicas de Europa está determinado por una tradición culta, no popular, y está configurado además no por los autores de obras literarias, sino por sus críticos o intérpretes más cultos, lo que explica que su introducción haya sido profundamente tardía. Tanto, que basta remontarse a la segunda mitad del siglo XVIII para constatar la expansión y generalización de su uso actual desde los ámbitos académicos, donde se impone como cultismo y desde donde se difunde como un término explícitamente distintivo del ejercicio de una investigación consagrada a autores y obras —y más adelante también a lectores— literarios. El uso y

²⁵ Autores como Walker han señalado, con convicción, una tesis unánimemente aceptada: «La escritura fue inventada con la finalidad de registrar actividades económicas en el primitivo Próximo Oriente» (Walker, 1990/2003: 17). No cabe, pues, origen más profano y menos divino.

el sentido modernos, contemporáneos, actuales, del término y concepto de *literatura* se deben al papel que los intérpretes de la Ilustración europea ejercieron sobre los materiales literarios que se propusieron examinar, organizar e institucionalizar académicamente. No es un término que debemos a los autores de obras literarias, sino a sus críticos o intérpretes ilustrados. Los autores —poetas, dramaturgos, narradores también— hablaban ordinariamente de *poesía* para designar, de Aristóteles a Lessing, lo que desde Goethe —y pese a Dante, quien eludió todo étimo culto en su elogio de la lengua vulgar— hoy llamamos Literatura.

El uso del término *poética* para designar los materiales literarios es genuinamente helénico, resulta sistematizado por Aristóteles en la obra que lleva este nombre, y justifica ante todo una actitud propia del autor o artífice de unos hechos literarios, cuya elaboración se lleva a cabo según una técnica (*téchnee*) de imitación (*mimesis*) o reproducción formal de la materia dada en la Naturaleza. En suma, la *poética*, como concepto que designa las artes que imitan una realidad externa —apriorísticamente dada— mediante el uso del lenguaje, no puede seguir siendo operativo más allá de la disolución ilustrada de la idea de *mimesis* o imitación, que la hizo posible cinco —o más— siglos antes de nuestra Era. A esta profunda transformación gnoseológica en la interpretación de la «Naturaleza», sufrida tras la Física de Newton, que hace inviable el uso de un término descriptivista —*poética*— ante una realidad mecanicista —y por lo tanto operable y susceptible de ser intervenida—, hay que añadir nuevos y poderosos factores. El autor ya no está solo en el contexto de elaboración artística, sino que la irrupción de la figura del crítico, del intérprete, del transductor, impone la insuficiencia de seguir usando un vocablo que, como el de *poética*, o *poesía*, resultará en adelante muy limitado. No basta designar un momento del acontecer artístico, llámese composición poética, inspiración o expresión verbales. Es necesario codificar todo el proceso, desde la creación o construcción autorial hasta la interpretación o codificación ejecutada por lectores no solo cultamente preparados, sino dotados además de un explícito poder institucional y académico, es decir, político, para difundir, promover, o incluso derogar, en nombre del Estado moderno y contemporáneo, lo que la *poética* era y lo que, desde ahora, será la Literatura. La Estética —de inspiración germana (Baumgarten, 1750-1758)— reemplazará como disciplina moderna a las antiguas Poéticas y Retóricas, el crítico pretenderá dominar al autor y el autor tendrá que convertirse en crítico e intérprete de su propia obra para defender y hacer valer cuanto ha escrito ante intermediarios y transductores cada vez más poderosos: los impresores se harán editores, las leyes del mercado marcarán las pautas que antes estaban en manos de las normas del arte clásico o romántico, los Estados desplegarán formas de censura cada vez más sofisticadas, particularmente en el establecimiento de las democracias posrevolucionarias, mediante la figura de periodistas, críticos sociales, cronistas o, directamente, censores políticos, y en el mundo académico se impondrán normas, *peer reviews*, y comités científicos, siempre destinados a controlar (ideológicamente) lo que se publica (científicamente), pues si ya no se puede prohibir o sofocar lo que se escribe, límitese al menos, en la medida de lo posible, su edición o difusión dentro de aquellos ámbitos de poder (académico) todavía disponibles o susceptibles de intervención. En suma, el término *literatura* es un concepto culto, ilustrado, contemporáneo, cuyo triunfo y expansión es indisoluble

de la institucionalización de la figura del crítico, intérprete o transductor como analista y pontífice de los materiales literarios. Mme. de Staël no puede publicar, ya en 1800, un libro que, con pretensiones de modernidad y actualidad, se titule *De la poétique*²⁶. Staël no es una tratadista del Renacimiento. Desde la Ilustración europea la poética se ha convertido en una estructura cuya génesis resulta rebasada. La *poética*, que es ya superior e irreductible al autor, y que exige la figura del crítico como lector cualificado e intérprete esencial en el proceso global de los materiales literarios, se impone ahora como *Literatura*.

Pero los orígenes fueron bien diferentes. Como se iba diciendo antes de este excursus, el poder numinoso que algunas culturas antiguas atribuían a los talismanes, pentáculos o filacterias, convertía a estos objetos en auténticas armas defensivas asociadas a la escritura. En este sentido, la escritura se transfiguraba en un ingrediente esencial de este género de objetos numinosos, supuestamente dotados de poderes sobrenaturales, mágicos o religiosos. Metonímicamente, como parte de ese todo extraordinario, la escritura se transubstancializaba en un instrumento numinoso de poder. «La inscripción —en palabras de Cardona (1981/1999: 165)— obra por sí misma como una fuente de irradiaciones y beneficia a quien la lleva».

La escritura como instrumento de comunicación con seres sobrenaturales era otra de las funciones que practicaban numerosas culturas de la Antigüedad, al atribuir a los signos gráficos la potestad de hacerse metafísicamente legibles.

Sin duda la función esencial de la escritura fue entonces la de establecer, en la adivinación y en las prácticas religiosas, algún tipo de comunicación con el mundo de los dioses y de los espíritus (Gernet, 1982: 35-36).

De cualquier modo, no hay que perder de vista el hecho fundamental de que estas funciones que ejerce la escritura en el mundo arcaico no brotan de la escritura misma, sino de la actividad humana que, primero en la oralidad, y después en la escritura, se ejecuta siempre con los mismos fines: disponer el logro y la consecución de determinados objetivos, la satisfacción de particulares deseos, desde la comunicación con los dioses hasta la posesión de tales o cuales poderes o facultades. Incluso este tipo de «funciones» atribuidas a la escritura rebrotan en la ilusionista retórica del psicoanálisis freudiano, cuando su artífice califica a la escritura misma de satisfacción alucinatoria de deseos.

En tales circunstancias, desde un punto de vista sociológico, el dominio de la escritura equivale en el mundo arcaico a disponer de una licencia muy especial en el uso de un poder clave. Sacerdotes, druidas, hechiceros, chamanes, y demás figuras religiosas, se disputan el monopolio de una escritura, que, en última instancia, circunscribirá y preservará a los de su propia casta.

²⁶ Ni si quiera lo había hecho, casi una década antes, Marmontel, con sus *Eléments de littérature* (1787). Y con mayor anterioridad a los autores franceses el propio Lessing, con la publicación entre 1759 y 1765 de sus *Briefe die neueste Literatur betreffend*.

En muchos casos el mensaje confiado a la escritura no se dirige de un dios al hombre o de un hombre a otro hombre, sino que antes bien se dirige de los hombres a los dioses. Conocemos muchos casos de escrituras concebidas para que jamás puedan ser leídas por ojos humanos: las inscripciones de las tumbas egipcias o etruscas que luego se sellaron; la inscripción de Darío de Behistun sobre una roca cortada a pico y de varias decenas de metros de altura, etc. De manera que, aun siendo la escritura accesible solo a unos pocos expertos, se la hacía deliberadamente de manera tal que nadie pudiera jamás leerla; producida por muy pocos especialistas (investidos estos de facultades sagradas) e instrumento de los sacerdotes, la escritura se dirigía solo a los dioses y no por el instante que dura la palabra pronunciada, sino por toda la eternidad (Cardona, 1981/1999: 166-167).

Semejante poder numinoso, atribuido a la escritura, exige de ella que obre por sí misma, al estimarla con facultades y competencias operatorias sobre la realidad. El origen de la Literatura, que acabará —a medida que su alianza con el racionalismo crítico se hace irreversible— construyendo sistemas lingüísticos cuyas complejas estructuras formales —o mundos de ficción— objetivan en su interior sujetos operatorios —o personajes literarios—, no está en absoluto al margen de esta ambición numinosa que en las culturas arcaicas se exigía a la escritura: que *obre* por sí misma. El postulado es idéntico al que esgrimían los estructuralistas y formalistas de la teoría literaria del siglo XX: la autonomía operatoria de la escritura. Un postulado que concluyó, como no podía ser de otro modo, en el idealismo formalista más absoluto: la retórica de la *deconstrucción* posmoderna. Si el *texto obra por sí mismo*, la realidad es innecesaria: puede derogarse.

En consecuencia, este propósito de atribuir a la escritura un poder extraordinario, sea de naturaleza numinosa, como pretendieron las culturas antiguas, sea de naturaleza puramente lógica —una textualidad absoluta—, como defendieron los formalistas del siglo pasado, comparte un postulado fundamental: concebir la escritura, y el alfabeto mismo, como un potente operador. Mágico, según los antiguos, o estructural (sin límites que lo disocien de la realidad efectivamente existente, cuya efectividad se niega o se discute), según los formalistas y neoformalistas del siglo pasado, a este extraordinario operador que es la escritura se le exigirá siempre cumplir, respectivamente, con fines apotropaicos (magia) y con expectativas que comenzaron siendo poéticas (teoría de la literatura) y acabaron siendo retóricas (sofística de la literatura). En medio de tales procedimientos se han desarrollado históricamente varias manifestaciones de la denominada *hermenéutica* (alegórica, gnóstica, religiosa, teológica...).

En la época helenística (siglos IV-V d. de C.) en el ámbito pitagórico, hermético, neognóstico el alfabeto llega a ser un punto central de reflexión filosófica; se elaboran teorías según las cuales entre letras y elementos primordiales existe una estrecha correspondencia (en griego *stoikheion* designa tanto 'letra' como 'elemento'), y en las obras esotéricas tienen un lugar las colecciones de alfabetos a menudo con variantes gráficas ideadas para aumentar su connotación mágica (Cardona, 1981/1999: 170).

Consideremos ahora la escritura como instrumento de adivinación y de diagnóstico. La concepción idealista y formalista de la escritura, propia tanto de culturas arcaicas

como de corrientes posmodernas contemporáneas, impone la percepción del texto como un microcosmos en el que se contiene o reproduce, de unas u otras formas, la «estructura» del mundo, la cual habrá de contener, mejor o peor «condensados», no solo acontecimientos pasados o futuros —al sentir de profetas o chamanes—, sino también sentidos y significados «profundos», que el uso de la razón por sí solo resulta incapaz de comprender, de manera que solo desde una «revelación» de variado pelaje —fideísta o luterana, nietzscheana o dionisiaca, psicoanalítica o freudiana (o lacaniana), deconstructivista o derridiana, etnocrática, feminista, «neohistoricista», etc.— resultará legible a la Humanidad a través de los nuevos médiums de la hermenéutica ideológica posmoderna. Sin embargo, los antecedentes de tan sutiles usos retóricos en la interpretación de los textos escritos es, si cabe, más arcaica que la cábala, la lectura adivinatoria, o el cálculo supersticioso, de pretensiones místicas o alegóricas, en los que tales «hermenéuticas» hundan sus raíces y procedimientos²⁷.

²⁷ La hermenéutica literaria procede con frecuencia a través de la falacia de la afirmación del consecuente, en virtud de la cual las Ideas de un texto literario —sustancializado y segregado del resto de los materiales literarios (autor, lector y transductor, pues los dos últimos quedan convertidos en «hermeneutas»)— resultan articuladas y apoyadas internamente en la teoría literaria que se está utilizando, cuando en realidad no es así, porque las ideas que se aducen son ya de naturaleza metafísica, alegórica o teológica, de manera que las tales ideas postulan, a título de consecuentes, interpretaciones literarias que de hecho no se fundamentan sobre los materiales literarios. Han de ser los hechos o materiales literarios los que permitan construir formalmente las ideas, y no a la inversa, como habitualmente sucede desde la Hermenéutica literaria. Como bien explica Gustavo Bueno, la *falacia de la confirmación sistemática, o afirmación de la consecuencia*, exige, desde criterios lógicos, aceptar la verdad necesaria de que lo contrario también lo es. Se llama así porque erróneamente se concluye que el segundo término de una premisa consecuente establece también la verdad de su antecesora. Si se expone que un hecho A es consecuencia de un hecho B, resulta que, con todo error, se puede deducir que B exige o implica A. Ejemplo: «Si estoy dormido tengo los ojos cerrados, entonces si tengo los ojos cerrados debo estar dormido» (Bueno, 1971/1987: 121). No en vano el modo más recurrente para sostener concepciones metafísicas de la literatura es la Hermenéutica literaria. La hermenéutica y la alegoría son formas de interpretación relativamente próximas y asequibles. La alegoría, que como bien sabemos es la expresión simbólica de una idea abstracta, constituyó durante siglos, y aún sigue siéndolo —con la única excepción de los escolásticos medievales—, el instrumento de análisis preferido por los adversarios del racionalismo científico. La alegoría encierra siempre una pública suma de secretos morales, revelados por el hermeneuta, en funciones de sacerdote de la interpretación literaria, en cuya mente todo queda reducido a una suerte de psicologismo simbolista, moralista y trascendente. La exigencia de la alegoría no reside en realidad en la devaluación de lo sensible, sino en la deturpación o destrucción de lo literal. Pero la alegoría siempre impone demoliciones muy hermosas y seductoras. La literalidad del texto —y con ella sus referentes— queda desaliñada y deshabitada, al resultar intervenida por un sentido alegórico, el cual siempre será una *intención* ejecutada y atribuida por el intérprete, como exégeta o como transductor, sea al difunto autor, sea a un texto al que se desampara de la Filología, sea al sumiso lector. De un modo u otro, la alegoría no puede prescindir de lo simbólico, pues de este último adquiere su valor emblemático y moral. Las interpretaciones alegóricas están en la base de buena parte de la hermenéutica textual de todos los tiempos, desde la lectura y transmisión de los más tempranos escritos hebreos hasta la más inocua posmodernidad contemporánea, pasando, por supuesto, por la difusión y enseñanza de la literatura homérica, que acude precisamente a la lectura alegórica para evitar conflictos con las impiedades religiosas observables en la

No será necesario acudir a los profetas de la tradición bíblica. Leamos a Agustín de Hipona, transductor del racionalismo platónico al formato de la teología cristiana como filosofía idealista y confesional. Este precursor de Lutero, como fundamentalista de la teología dogmática medieval, al situar la fe por encima de la razón, declara en sus confesiones que, sumido en una de sus crisis espirituales durante una de sus jornadas de trabajo intelectual, oye una voz infantil procedente de una casa contigua que le dice «Tolle, lege; tolle, lege». Agustín de Hipona asume este imperativo en su sentido más literal —y categórico—, de modo que, cual si de un presagio se tratara, coge el Evangelio y lee un pasaje que resulta ser la *Epístola a los romanos* (XIII, 13-14):

Decía esto y lloraba con amarguísima contrición de mi corazón —confiesa Agustín de Hipona—. Y he aquí que oigo una voz de la casa vecina acompañada de canto, como de un niño o niña, no lo sé, que decía y sin parar repetía:

—Toma, lee; toma, lee.

Y al momento, mudando mi semblante, con gran concentración comencé a pensar si de verdad los niños solían canturrear cosas tales en algún tipo de juego, o no, y no recordaba en absoluto haberlo oído jamás, y tras contener el empuje de las lágrimas me levanté, interpretando que por orden divina no se me ordenaba otra cosa que abrir el código y leer el primer capítulo que encontrase. De hecho, en relación a Antonio, había oído que a partir de una lectura del Evangelio a la que este había ido a dar por casualidad, se le había aconsejado, como si se refiriese a él lo que estaba leyendo: *Vete, vende todo lo que tienes, dáselo a los pobres y tendrás un tesoro en los cielos; y ven y sígueme*, y con tal vaticinio se había vuelto inmediatamente hacia ti.

Así pues, apresurado, volví al lugar donde Alipio permanecía sentado, pues allí había puesto el código del apóstol después de levantarme de allí. Lo tomé en las manos, lo abrí y leí en silencio el párrafo sobre el que primero se lanzaron mis ojos:

Iliada y la *Odisea* (Dahan y Goulet, 2005; Fletcher, 1964; Heráclito, 1989; Platón, *República*, II, III, X, y sobre todo III 390c). La hermenéutica autoriza a una comunidad de intérpretes a sobreentender Ideas y Principios en los que están garantizadas las consecuencias interpretativas de todo texto «revelado» por el hermeneuta de turno. De este modo, determinados principios teológicos, ideológicos o fideístas, con frecuencia *praeter-rationales*, pueden instaurar una fértil —y hormonada— lectura de los materiales literarios, a la sazón reducidos con frecuencia a uno solo y único: el texto (naturalmente a merced del hermeneuta). La Hermenéutica literaria queda convertida de este modo en un poderoso instrumento al servicio de una dogmática teológica y metafísica del más alto atractivo. Toda creencia contiene entre sus dogmas múltiples dispositivos para hacerse compatible con cualquier género de resultados científicos. No por casualidad casi todos los fideísmos encuentran alguna *sofisticada razón* para sobrevivir a las impugnaciones de la Ciencia. La Hermenéutica suele actuar con frecuencia como el principal abogado de estos *idola tribu* e *idola fori* (Bacon, 1620). Como una alternativa a la Filosofía, incluso, se ha presentado la Hermenéutica, prefigurada en los cínicos griegos, perfeccionada en la lengua de los sofistas, probada y disputada entre los cristianos medievales, reformada para sí por luteranos y protestantes de todos los tiempos, sazónada por la jerga insuperable del psicoanálisis lacaniano y la retórica sutilísima de un protoestructuralismo de talla, como el de Paul Ricoeur (1975), Jacques Derrida (1971) o Paul De Man (1979). Como radio infinito de una circunferencia por completo desvanecida, la hermenéutica alcanza en la posmodernidad su expresión máxima, gracias a figuras europarlamentarias como Gianni Vattimo, quien en la plenitud de la fortaleza del pensamiento Islámico y Vaticano nos habla de su *pensiero debole*.

Ni en fiestas ni en borracheras, ni en alcobas y desvergüenzas, ni en la rivalidad y la emulación, sino vestíos de nuestro señor Jesucristo y no hagáis providencia de la carne en las concupiscencias.

Ni quise leer más ni hacía falta. Lo cierto es que al mismo tiempo que el final de esta misma frase, como si se hubiera infundido a mi corazón una luz de seguridad, todas las tinieblas de la duda se desvanecieron (Agustín de Hipona, *Confesiones*, VIII, 29: 414-416).

Lo que Agustín de Hipona nos expone aquí es cómo se practica la *bibliomancia*. Los gérmenes de este ejercicio se remontan a los orígenes más tempranos de la escritura. Sin duda este tipo de comportamiento en un patriarca de la Iglesia tan decisivo teológicamente como Agustín de Hipona debería dejar sorprendido a cualquier racionalista. Sin embargo, semejante sorpresa se disipa pronto, si tenemos en cuenta que, como teólogo dogmático contrapuesto a la Escolástica, Agustín sitúa la fe muy por encima de la razón, bien al contrario que Tomás de Aquino, y en perfecta consonancia con el luteranismo, movimiento que en la historia del racionalismo humano supuso uno de los mayores retrocesos históricos vividos en la Edad Moderna. Y más allá de ella también. Una larga cadena de autores, acaso no casualmente anclados en la tradición germana, ha defendido la fe, en tales o cuales ideales, al margen de toda razón, negando, con frecuencia, los hechos y derechos del racionalismo humano. Sin duda uno de los más tempranos fue Lutero, quien definió la razón como la mayor de las putas que tiene el diablo («Die Vernunft ist die höchste Hure, die der Teufel hat» (Martin Luther, *Werk-Ausgabe*, Bd. 51, s. 126). Pero el de Eisleben no fue el único visionario. Luteranismo y protestantismo incubaron un imperativo fideísta e idealista que Kant salvaguardó en sus tres críticas, asegurando al Dios cristiano una legitimidad teológica o nouménica, una especie de *sala vip* en la metafísica moderna. Paradójicamente, en nombre de la nada más absoluta, Nietzsche convierte, solo gracias a la poética y la retórica de sus escritos, el panteísmo de la metafísica tradicional en el nihilismo idealista de las nuevas corrientes de pensamiento, que, aglutinadas cada una a su manera, tratan de oponerse al todopoderoso positivismo decimonónico. Dios se convierte entonces en el nombre que los creyentes dan a la Nada. La *sala vip* de diseño kantiano queda ahora completamente vacía. Plagiando y ocultando las ideas de Nietzsche, Freud hace de Dios un ser «Inconsciente», o lo que es lo mismo, se inventa la idea de un Inconsciente a imagen y semejanza del dios nihilista de Nietzsche, artificio retórico que hace fortuna en la casi totalidad de las mentes que a lo largo del siglo XX deciden acreditar su inteligencia en los más diversos campos del saber humano no estrictamente científico (Onfray, 2010). No en vano la Medicina niega al completo el mito del «Inconsciente» de Freud, del mismo modo que tampoco confiere a los escritos de este soñador ningún valor científico. A esta serie de visionarios hay que añadir la figura de otro gran retórico del siglo XX, Martin Heidegger, que hizo de la filosofía no un refranero, como Nietzsche, sino una cábala posmoderna en busca de un Ser «formalmente inmaterial», y al parecer muy paciente y sufrido, llamado *Da-Sein*. Pero el canto del cisne del idealismo alemán, y particularmente de la bibliomancia de raíces luteranas, alcanza nada menos que a Hans-Robert Jauss, el fundador de la estética de la recepción germana, quien, apurando el formalismo del siglo XX, postula nada menos que la existencia ideal de lectores capaces de construir el sentido histórico de los textos literarios, los cuales carecen de significado hasta que ese lector incorpóreo e inmaterial,

en realidad fantasmagórico, y teofánico, llamado con arte pletórica *implícito* (Iser, 1972), y *explícito* (Villanueva, 1984), y *autorizado*, e *ideal*, e *informado* (Fish, 1970), e *implicado* (Bronzwaer, 1978; Genette, 1989), y *pretendido* (Wolff, 1971), y *modélico* (Eco, 1979), y *archilector* (Riffaterre, 1971)..., se lo da. De este modo, un lector que no lee, porque no tiene órganos, ni cuerpo, ni cabeza, ni cerebro, ni ha recibido educación literaria o intelectual alguna, porque no es ni puede ser *operatorio*, se convierte en el mejor lector que la literatura ha conocido jamás. Jauss, que creyó, como la mayor parte de sus seguidores y exégetas, haber superado el formalismo estructuralista, no es más que su última consecuencia, porque su lector es una idea estructural y fenoménica, y no un sujeto operatorio. El único lector real y efectivamente existente es el lector de carne y hueso, el que opera físicamente, psicológicamente y conceptualmente con los materiales literarios (Maestro, 2010). Lo demás es retórica literaria, no Teoría de la Literatura.

La bibliomancia o *sortes* (*suertes* en latín) era una práctica muy difundida en las edades Antigua y Media, utilizando como soporte la escritura, preferentemente de textos bíblicos, y también virgilianos (*sortes virgilianae*) (Lampridii, 1740). El bibliomante, bien abre al azar el ejemplar del libro seleccionado, bien lo hojea hacia la mitad y lo expone al viento o a la intemperie, para ver después qué página permanece abierta. Lee un pasaje y a partir de él pronostica o diagnostica sobre un evento. A este pronóstico o diagnóstico, el bibliomante, en funciones de hermeneuta, lo llama *interpretación*. Lo grave es que, en muchos casos, la hermenéutica posmoderna no deja de ser una suerte de bibliomancia intertextual, muy sofisticada, y confitada de ideología, de modo que unos libros se interpretan azarosamente a través de lo que el intérprete de turno lee en otros libros, sin relación lógica alguna entre ellos, salvo la casualidad de que tal o cual ejemplar haya caído en sus manos fortuitamente. El contexto ideológico, sociológico y psicológico, siempre acrítico, hace que semejante «interpretación» resulte fácilmente asimilable, incluso como científica, en diferentes medios académicos, institucionales o profesionales (Maestro e Enkvist, 2010)²⁸.

Junto con la bibliomancia, algunas tribus bárbaras de la Edad Antigua practicaban el arte de la interpretación mediante «formas combinatorias». Tácito las describe así, en el año 98 d.n.E., en *Del origen y costumbres de los pueblos germánicos* (*De origine et situ Germanorum*, X), cuando dice de los germanos que son máximos observadores de los vaticinios y presagios («Auspicia sortesque ut qui maxime observant»). La *Germania* de Tácito sedujo prontamente a Lutero, como no podía ser de otro modo en un fraile agustino obsesionado por el fideísmo psicologista y anti-racional, al igual que a Hitler, quien solicitó a Mussolini la entrega del único manuscrito del siglo I conservado de esta obra (Krebs, 2011)²⁹.

²⁸ Sobre la presencia de las actividades pseudocientíficas en el seno mismo de las instituciones académicas y universitarias, vid. la siguiente información publicada en el diario *El País*, el 22 de enero de 2012, «La fe del escéptico mueve montañas», en <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/fe/esceptico/mueve/montanas/elpepisoc/20120122elpepisoc_1/Tes>, así como la página de internet de Fernando Frías, sobre el mismo tema, bajo el expresivo título de «la lista de vergüenza», en <<http://listadelaverguenza.blogspot.com/>> (25 enero 2012).

²⁹ Según expone Krebs (2011) en su obra, el único pergamino que ha perdurado es el *Codex Aesinas Latinus 8* (E), descubierto en 1902 en la biblioteca privada del conde Aurelio Guglielmi

Nadie les supera en observancia de auspicios y oráculos. El procedimiento de sus oráculos es sencillo: arrancan una rama a un árbol frutal, la cortan en trozos, y, tras señalarlos con ciertas marcas, los esparcen al azar, según caen, sobre una tela blanca. En seguida el sacerdote de la ciudad, si se consulta oficialmente, o el propio padre de familia si en privado, tras invocar a los dioses y mirando al cielo, cogen tres trozos, de uno en uno, y los interpretan conforme a la marca que se les ha hecho previamente. Si la respuesta es desfavorable, ya no se hace ninguna consulta sobre el mismo asunto en el resto del día; si es favorable, se exige la confirmación de los auspicios (Tácito, *Germania*, 10, 1-3).

Como resulta fácilmente observable, Tácito describe la práctica de la grafomancia, consistente en atribuir a grafías alfabéticas un valor profético. Cuando en lugar de letras se usan números, en correspondencia o no con grafías onomásticas, el mismo ejercicio se denomina aritmomancia, al conferir a los signos numéricos un valor numinoso, trascendente o cabalístico. De forma más o menos sofisticada o retórica, un procedimiento parejo u homologable es el que utiliza Freud en su interpretación de los sueños, al leer en clave erótica los signos oníricos estipulados por su personal código psicoanalítico.

Ahora bien, a toda esta serie de figuraciones y formas de conocimiento imaginario, propias de culturas bárbaras, basadas en la magia, el mito, la religión y las técnicas más arcaicas, de los que inicialmente brota la génesis nuclear de la Literatura, se enfrenta la propia Literatura en su desenvolvimiento estructural, racionalista y crítico, desde el momento en que, aliada del discurso científico y filosófico, discurre en paralelo a estos dos saberes críticos —la Ciencia y la Filosofía—, y desarrolla una desacralización creciente de los valores de lo sagrado, en particular, y de lo religioso, en general³⁰. Siguiendo a Bueno, aquí se considerará lo sagrado como un concepto funcional respecto de sus valores o especificaciones, de modo que una crítica de los valores de lo sagrado se concibe, desde el Materialismo Filosófico, como una interpretación de las tres especies constituyentes del género sacro: los númenes, los fetiches y los santos. Un análisis de estos valores permite demostrar que la Literatura³¹, al incorporarlos formalmente a sus propios materiales estéticos, los somete a un proceso histórico determinado por el racionalismo crítico, desde el cual se llega incluso a recrear lo sobrenatural, lo

Balleani de Jesi. En 1936, dada su importancia simbólica para el nazismo, Hitler requiere a Mussolini el manuscrito encontrado en Jesi. Mussolini, tras acceder inicialmente a la entrega, acaba por no donar el manuscrito. En 1944, Himmler envía un destacamento de las SS al *palazzo* de los Balleani en Fontedamo, cerca de Ancona, con el objetivo de hacerse con el manuscrito, que nunca lograron encontrar, pese a hallarse en un baúl en los sótanos del *palazzo* de Jesi. La Biblioteca Nazionale de Roma lo adquiere en 1994. Allí se conserva en la actualidad como *Cod. Vitt. Em. 1631.11.1*.

³⁰ No se puede identificar, como se hace en los lenguajes naturales, lo *religioso* y lo *sagrado*. Apelar a los «usos del lenguaje» equivale a incurrir en un peligroso formalismo, que exige resolverlo todo según los reduccionismos de la filosofía analítica. Extensionalmente, lo sagrado designa un campo más amplio que lo religioso. Lo sagrado rebasa semánticamente lo religioso. Y ontológicamente también.

³¹ Sigo a Bueno cuando entiende por *valor* los valores de una función. No es el sentido del término *valor* en la axiología de Max Scheler (1954) o Nicolai Hartmann (1926).

maravilloso o lo fantástico, desde criterios que salvaguardan su coherencia inmanente o estructural, lo que equivale a reconocer y a postular, explícitamente, su imposibilidad operatoria y efectivamente real fuera de las formas de los materiales literarios.

Como advierte Bueno, lo sagrado y sus diversos valores están siempre contenidos en el espacio antropológico, si bien tales valores no afectan a la totalidad de este espacio, desde el momento en que lo sagrado está dialécticamente limitado y conformado por lo profano³². Si todo fuera sagrado, lo sagrado mismo se desvanecería. El monismo absoluto es idealismo puro. En consecuencia, a partir de los tres modos de lo sagrado es posible hablar de cuatro géneros de religación. En primer lugar, porque las relaciones de religación pueden clasificarse según 1) la *naturaleza de las relaciones* (inmanentes / trascendentes) y según 2) la *naturaleza de los términos* (personales / impersonales). Y en segundo lugar porque pueden a su vez codificarse según sendos criterios: 1) el *criterio de inmanencia o trascendencia* a los materiales antropológicos, y 2) el *criterio de subjetividad o de impersonalidad*. Al cruzar criterios y relaciones, se obtienen cuatro géneros de religación de lo sagrado:

1. Primer género de religación o *religación cultural*: designa las relaciones inmanentes entre términos humanos pero impersonales (*fetiches*) del espacio antropológico (*eje radial*). Es el caso del prepucio de Jesucristo, por ejemplo, que se trataría de un trozo humano, pero impersonal. Lo mismo podría decirse de cualquier hueso o miembro físico de alguien cuyo cuerpo se haya considerado como sagrado. Se trata de realidades físicas humanas que son objeto de sacralización³³.

³² Bueno (2001) distingue tres tipos de teorías reductoras de lo Sagrado a 1) lo *santo* (las teorías del «humanismo de lo sagrado», como el evemerismo, el Kant de la *Crítica de la razón pura...*); a 2) lo *numinoso* (teorías religiosas de lo sagrado, como la de Agustín de Hipona); y a 3) los *fetiches*, que serían la fuente de todo lo sagrado, incluyendo lo santo y lo numinoso (las teorías pan-babilonistas, del pensamiento de De Brosses, Von Schöder o E. Siecke).

³³ A título de ilustración, fijémonos en estos dos ejemplos. En primer lugar, en las siguientes palabras de Carlos Fuentes sobre Felipe II, hacia quien el escritor mexicano no parece mostrar excesivas simpatías, sin duda para hacerse él mismo simpático al lector: «En 1598, Felipe II, llamado 'El Prudente' por su dificultad en tomar decisiones, muere de una muerte atrozmente dolorosa y excrementicia en el sombrío palacio, monasterio y necrópolis de El Escorial. Le rodean los tesoros que el Monarca aprecia por encima de toda la plata y el oro del mundo: las calaveras, las canillas y las manos disecadas de santos y mártires, las reliquias de la corona de espinas y de la cruz del Calvario (Fuentes, 1976/1994: 65)». En segundo lugar, obsérvese este fragmento del *Persiles* de Cervantes: «Apenas hubieron puesto los pies los devotos peregrinos en una de las dos entradas que guían al valle que forman y cierran las altísimas sierras de Guadalupe, cuando, con cada paso que daban, nacían en sus corazones nuevas ocasiones de admirarse, pero allí llegó la admiración a su punto cuando vieron el grande y suntuoso monasterio, cuyas murallas encierran la santísima imagen de la emperadora de los cielos; la santísima imagen, otra vez, que es libertad de los cautivos, lima de sus hierros y alivio de sus pasiones; la santísima imagen que es salud de las enfermedades, consuelo de los afligidos, madre de los huérfanos y reparo de las desgracias. Entraron en su templo, y donde pensaron hallar por sus paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos, después de haber caído en el suelo de las miserias,

2. Segundo género de religación o *religación personal*: identifica las relaciones inmanentes entre términos humanos y personales (*santos*) del espacio antropológico (*eje circular*). Es el caso de las relaciones que los seres humanos pueden establecer o haber establecido con personas que la Iglesia católica santifica en un momento dado, como José María Escrivá Albás (autodenominado Josemaría Escrivá de Balaguer) o Karol Józef Wojtyła (posteriormente papa Juan Pablo II). Se trata de seres humanos que son objeto de sacralización.

3. Tercer género de religación o *religación cósmica*: son las relaciones trascendentes establecidas entre términos impersonales (*fetiches*) del espacio antropológico (*eje radial*). Es, por ejemplo, el caso de profesión de fe o de veneración a un árbol (dendrología), al que se puede ritualizar incluso en un sentido político o social, como el Árbol de Guernica, en Vizcaya, o el Carbayón de Oviedo, en Asturias, robles los dos, el primero, como símbolo de las «libertades vascas», y el segundo, como emblema de la ciudad. Se trata de realidades físicas no humanas, sino procedentes de la naturaleza no antrópica, y que son objeto de sacralización.

4. Cuarto género de religación o *religación religiosa*: constituidas por las relaciones trascendentes dadas entre términos personales no humanos (*númenes*) del espacio antropológico (*eje angular*), como sería el caso de los ángeles, arcángeles, querubines, demonios, diablos, y otras figuras numinosas reconocidas por la teología cristiana. Se trata de entidades espirituales, sin posibilidad operatoria alguna, ya que solo son

ya vivos, ya sanos, ya libres y ya contentos, merced a la larga misericordia de la madre de las misericordias, que en aquel pequeño lugar hace camppear a su benditísimo hijo con el escuadrón de sus infinitas misericordias (III, 5: 471)». Otro pasaje semejante el lector puede encontrarlo en el viaje a Italia que protagoniza el Licenciado Vidriera en la novela ejemplar homónima. Una gran distancia irónica separa en Cervantes la simbología religiosa de la realidad literaria. Aunque autores tan autorizados como Carlos Romero rechazan una interpretación irónica de esta secuencia, personalmente creo que no es posible comprenderla sin acudir a la ironía. Son partidarios de una lectura irónica de este pasaje Américo Castro (1925: 359) y Mercedes Blanco (1995: 632-633). El texto es genuinamente barroco: disolución de todas las utopías, incluidas las religiosas, y exposición de la realidad más imperfecta y terrenal. El discurso del narrador delata cierta decepción en las expectativas de los peregrinos: «donde pensaron hallar...» una cosa, hallaron otra, muñones, ojos de cera, mortajas, miserias... El arte manierista se caracteriza por su pretensión de ocultar los problemas y las crisis de los personajes detrás de una acción sensacional, o incluso extraordinaria, de modo que el protagonista no se manifiesta como responsable de una relación lógica entre su *yo* y su *circunstancia*. Semejante ocultación o disimulación se objetiva formalmente en una distancia irónica entre la idea deseada y la realización material. La interacción de planos variables de la realidad, entre los que se interpenetran lo real y lo ficticio, lo fantástico y lo maravilloso, lo natural y lo sobrenatural, es una consecuencia de estos contrastes. Este retablo de mortajas y muñones que aquí nos ofrece Cervantes a la vista de los peregrinos es un ejemplo deformante y en cierto modo grotesco de la belleza que esperaban hallar en el interior de la capilla. Estamos aquí muy lejos de la idealización de la belleza funeraria encarnada en pinturas como *El entierro del Conde de Orgaz*. Los peregrinos, en palabras del irónico narrador del *Persiles*, están «en el suelo de las miserias» (III, 5: 471). Es lo que escribe Cervantes. He aquí la muestra de una sensibilidad religiosa exasperada, que desplaza toda belleza o deleite, en favor de una decoración funeraria y lúgubre, de miembros y mutilaciones, de mortajas y miserias.

formas sin materia, formas incorpóreas. Esta es la religación religiosa en sentido estricto, de la que hablamos comúnmente cuando hablamos de *religión*. En este género, es clave identificar la naturaleza de los términos (subjetales o personales) de la relación. Bueno denominó a estos términos, dados en la religación del cuarto género, *númenes*, y distinguió en su obra *El animal divino* las tres etapas fundamentales de su desarrollo: religiones primarias o propiamente numinosas, religiones secundarias o mitológicas, y religiones terciarias o teológicas (Bueno, 1985).

GÉNEROS DE RELIGACIÓN
(Ejes del espacio antropológico)
Especies o modos de lo sagrado

| <i>Relación</i> \ <i>Términos</i> | Impersonales u objetuales | Personales o subjetales |
|-----------------------------------|--|---|
| Inmanente | RELIGACIÓN CULTURAL <i>Fetiches</i> (eje radial) | RELIGACIÓN PERSONAL <i>Santos</i> (eje circular) |
| Trascendente | RELIGACIÓN CÓSMICA <i>Fetiches</i> (eje radial) | RELIGACIÓN RELIGIOSA <i>Númenes</i> (eje angular) |

Si emplazáramos la Literatura en cada uno de estos cuatro géneros de religación de lo sagrado, el resultado sería el siguiente:

1. En primer lugar, el material literario como fetiche inmanente (*religación cultural*) apela a su uso estipulado como necesario en nombre de la institucionalización de la literatura, su enseñanza reglamentada política y académicamente; la bibliofilia, la biblioteca como lugar destinado a la organización, almacenamiento y uso de los libros; los derechos de autoría y *copyright* de las obras de creación e interpretación literarias... Se trata, en suma, de las normas del «juego» literario en las contemporáneas sociedades políticas.

2. En segundo lugar, el material literario como autoridad sagrada (*religación personal*) remite a la canonización o sacralización del autor, mediante premios nobeles, institucionalizaciones académicas y políticas, historias de la literatura, manuales, programas docentes, guías de lectura, medios de información de masas, etc.; lectores y críticos literarios que se premian entre sí, se nombran académicos y se galardonan mutuamente...; profesores universitarios que se promocionan, con frecuencia también entre sí, endogámicamente, etc., generando un cuerpo gremial de «funcionarios

literarios» o «ejecutivos de la literatura», auténticos «sacerdotes» de los tribunales académicos y rituales institucionales, que se arrojan las licencias y facultades para codificarla, interpretarla, difundirla, manipularla, o editarla, así como para premiar, silenciar, criticar, condenar o enaltecer a determinados autores, lectores o intérpretes de obras literarias.

3. En tercer lugar, el material literario como fetiche trascendente (*religación cósmica*) remite, en sentido estricto, a la bibliomanía, en todas sus formas históricas conocidas (litografías, tablillas enceradas, papiros, códices, pergaminos, primeras ediciones, manuscritos originales, cartas personales...). Este tipo de *religación* está en la base del precio que algunas obras del arte de la literatura o de la escritura pueden llegar a alcanzar en el mercado. Con frecuencia, muchas de estas piezas —o de estos fetiches—, como el manuscrito del *Cantar del Cid*, el *Códice Calixtino* o la edición príncipe del *Quijote*, suelen poblar las salas de archivos y museos estatales o eclesiásticos, así como las bibliotecas privadas de adinerados coleccionistas. Aquí entraría también la tan traída y llevada teoría —ilusionista— de Walter Benjamin (1914-1936) sobre el *aura* de los productos artísticos originales, o incluso las concepciones estructuralistas de un Mukarovski (1936, 1936a), entre los formalistas rusos, sobre la noción de «artefacto». Se observará que muchos de estos conceptos teórico-literarios —«aura», «artefacto»...—, cuando se examinan desde perspectivas críticas externas a su propia retórica metodológica, resultan muy disminuidos, y en ocasiones hasta cursis.

4. En cuarto lugar, el material literario como obra o resultado de la intervención operatoria de una divinidad, que la ejecuta, escribe, entrega, transmite o inspira a los seres humanos (*religación religiosa*), se proyecta sobre textos divinos, sagradas escrituras, Biblia, Corán..., filacterias, pentáculos, jeroglíficos... Con frecuencia, los textos fundacionales de una determinada religión se dan a la custodia de un patriarca, merced a la intervención numinosa de un dios o criatura trascendente, como ocurre en el episodio bíblico en el que Yahvéh entrega a Moisés las Tablas de la Ley. Piénsese también en el tema apócrifo de la carta de Cristo que cae del cielo, o en el rollo o papiro entregado directamente a los apóstoles, por ejemplo³⁴. Aquí habría que incorporar los llamados «libros sagrados», que lo serán por la fe, es decir, por la *deficiencia de razón* —que eso es la fe— de quienes se sometan a semejante religación religiosa,

³⁴ Motivos de esta naturaleza están difundidos en todas las tradiciones cristianas de Oriente y de Occidente: «La idea de la existencia en el cielo de unas tablas en las que estaban escritos los destinos era una de las concepciones más características de la religión mesopotámica. Marduc arrebató a Kingu as «Tablilla de los Destinos», y, tras estamparla con su propio sello, se la puso al pecho (*Enuma Elish* IV 120-121)» (Trebolle, 2008: 179). En este sentido, Cardona señala que «alrededor del siglo VI comenzó a difundirse y a traducirse la llamada «Carta del domingo», que invita a santificar el día festivo; según una versión, la carta cae en Roma, sobre el altar de Pedro, y según otra en Jerusalén, junto con una piedra» (Cardona, 1981/1999: 178). Todos estos motivos de la *traditio legis* estarán muy presentes en la iconografía cristiana, que proporciona numerosos ejemplos y manifestaciones de ello.

movidos por el «aura» del fetichismo (Benjamin), o del «artefacto» (Mukarovski). Los denominados «libros sagrados» se considerarán aquí bajo la forma de lo que más adelante (vid. capítulo siguiente) se conceptualiza como *Literatura primitiva* o *dogmática*, es decir, una literatura característica, en la genealogía evolucionista del conocimiento literario, de sociedades arcaicas, primitivas o bárbaras, incívicas, pre-rationales, renuentes o anteriores a la civilización —a veces incluso incapaces de ella—, las cuales todavía no se han organizado o constituido como Estado en el momento de llevar a cabo sus presuntas construcciones literarias.

Pero lo sagrado no solo puede considerarse desde un criterio sistemático o *etic*, tal como se acaba de enunciar, siguiendo a Bueno, y proyectando sus ideas filosóficas sobre nuestros materiales literarios, sino que también puede plantearse desde una perspectiva histórica, evolucionista, es decir, *émicamente*. Un modelo evolucionista o *emic* de interpretación de lo sagrado en el espacio antropológico exige tener en cuenta los siguientes aspectos de la sacralidad, dada en las religiones numinosas, mitológicas y teológicas³⁵.

1. En las religiones primarias o numinosas, lo sagrado se manifiesta en la actividad de sociedades tribales o pre-estatales, con frecuencia ágrafas, o que limitan el uso de la escritura a un grupo minoritario de dirigentes. La santidad no tiene cabida ni sentido aquí, pues en el eje circular o humano, los «jefes» de estas sociedades o filarquías son los más fuertes físicamente, o los más astutos. Por lo que

³⁵ Bueno inicia el modelo emic de interpretación de lo sagrado haciendo referencia a la clasificación de la religión en las tres etapas evolutivas que señala en *El animal divino* (1985). Estas son sus palabras: «Podríamos intentar la exposición de la serie de los grandes modelos generales de distribución de los valores de lo sagrado desde una perspectiva evolutiva (que, al mismo tiempo, pueda ser aplicada a la simultaneidad de las regiones del campo antropológico). Distinguiremos tres grandes etapas o fases que hacemos coincidir con las etapas en las cuales fue presentado el desenvolvimiento de las religiones (aunque los criterios podrían ser otros puesto que, en virtud de lo dicho no habría por qué conferir, en principio, privilegio alguno, dentro de lo sagrado, a los valores religiosos): la fase primaria, desde el 60.000 a.C. hasta el 12.000 a.C. (comprendiendo el Musteriense hasta el Neolítico y el Bronce; el descubrimiento de las cavernas de Chauvet, obligaría a retroceder casi 30.000 años), la fase secundaria, desde el 12.000 a.C. hasta el 1000 a.C., y la fase terciaria, desde el 1.000 a.C. en adelante, dividida esta última en dos subetapas, la etapa antigua (hasta el 1500 d.C.) y la etapa moderna (las sociedades industriales y sus precursoras). *Grosso modo*, la fase primaria se corresponde con la etapa de los cazadores recolectores (el salvajismo de Morgan), la fase secundaria es la época neolítica y la del bronce, la fase de las sociedades tribales o agrícolas asentadas; la fase terciaria es la época de las sociedades estatales e imperialistas. Desde el punto de vista de la distribución de los valores de lo sagrado, cabría aventurar que las sociedades primarias son sociedades eminentemente religiosas, y no porque en ellas no brillen los valores sagrados fetichistas, sino porque los más representativos compactos valores de lo sagrado serían los valores numinosos. Las sociedades secundarias representarían sobre todo el ascenso extraordinario de los valores sagrados del fetichismo y, con él, de la hechicería y de la magia. En las sociedades terciarias, en cambio, los valores de lo santo (mezclado con el culto a los héroes y a los semidioses) serían los más representativos, sin perjuicio de la gran importancia que podrían conservar los otros valores de lo sagrado» (Bueno, 2001: 422).

respecta al eje radial o de la naturaleza, lo sagrado no se manifiesta tampoco aquí en los fetiches. Puede haber atribuciones religiosas a fenómenos atmosféricos, como el rayo o el trueno, pero lo religioso no recae esencialmente sobre lo fetichista. Los valores fundamentales de lo sagrado y lo religioso en las sociedades más primitivas se explicitan en el eje angular o numinoso, al tomar como fuente de referencia los animales vivos (de voluntad aún no controlada ni domesticada por el hombre), a los que se considera auténticos dioses, con capacidad de relación e interacción con el ser humano, cuya vida depende de su connivencia con los animales, a muchos de los cuales confiere un valor sagrado (Bueno, 2001).

En este contexto, si reducimos los materiales literarios a lo numinoso, el resultado es la exaltación o adoración fetichista de determinados textos y manuscritos originales, o de aquellos soportes en que fueron elaborados: tablas o tablillas, como las tablas de la Ley de Moisés, en que figuran los Diez Mandamientos, litografías o escrituras jeroglíficas sobre piedras sagradas o monumentales, el fetichismo de la escritura en pentáculos y filacterias, los contenidos de textos y escrituras sagradas, libros santos, y un largo conglomerado de materiales normativamente vinculados a creencias, iglesias y sociedades religiosas de las que la historia y la antropología pueden dar cuenta. Advértase que lo sagrado se objetivaría aquí en el soporte físico de los materiales literarios, esto es, en su M_1 (tablillas, pergaminos, litografías, papiros, manuscritos originales, textos hológrafos...), al que se atribuye un valor fetichista.

2. En las religiones secundarias o mitológicas, lo sagrado se disocia de la numinosidad animal, que prácticamente desaparece, al ser reemplazada por sus representaciones figurativas corpóreas. El animal pierde valor numinoso con la domesticación. Cuando Hércules vence al león, la fuerza de la fiera pasa al ser humano que lo domina. Es el primer paso hacia la concepción antropomorfa de los dioses, propia del politeísmo de las religiones mitológicas (Zeus, Ares, Afrodita, Hermes, Palas Atenea...). De este modo, en el eje circular, los seres humanos, sacralizados, resultan mitificados o divinizados, de forma que no se consideran hombres o mujeres, sino divinidades. La santidad no cabe tampoco en este tipo de sociedades religiosas, desde el momento en que es resultado del racionalismo inherente a la teología católica. A su vez, el eje radial representa ahora el triunfo del fetichismo como depositario de los valores sagrados. Los elementos de la naturaleza adquieren el valor de fetiches: la Tierra, la Luna, el Sol, los astros en general... Lo mismo ocurrirá con los fenómenos que afectan a la agricultura, la industria, la navegación, y la totalidad de las actividades humanas, sociales o políticas, de modo que las aguas, los campos, los mares, los ríos, los volcanes, adquieren un estatuto sagrado. La naturaleza se sacraliza no solo en dólmenes, menhires u otras configuraciones megalíticas, sino a través de la vegetación, la dendrología, la orografía, los mares, los límites de la tierra conocida... La zarza ardiente de Moisés, el Santo Prepucio, el Santo Grial, son figuras sacras que se consolidan en el seno de las religiones secundarias o mitológicas, o como consecuencia de ellas. Todo elemento natural es entonces susceptible de convertirse en una realidad numinosa. Finalmente, en el eje angular, los sujetos operatorios, que en las religiones primarias poseían el núcleo de la numinosidad —los animales—, ahora lo han perdido por completo. Su primitiva sacralidad la adoptan aquí representaciones figurativas,

iconográficas, escultóricas, arquitectónicas. Lo sagrado se deposita en el objeto —en el fetiche—, mas ya no en el sujeto (Bueno, 1985, 2001). Los dioses, como sujetos operatorios, se alejan, se petrifican, se fosilizan, se desvanecen en la apraxia.

En este caso, la sacralidad de los materiales literarios repercute esencialmente sobre la figura del autor —más recientemente también del intérprete—, al que psicológica y sociológicamente se valora como a un dios. Es la tesis sobre la que se fundamenta la sacralización del autor, que según proclamaba retóricamente Barthes se inicia con la Reforma y el Renacimiento, para alcanzar su máxima expresión en el Romanticismo, cuando en verdad el éxito del autor ha dependido siempre de la prosperidad de la sociedad política que individualiza los valores que la hacen posible, desde la Roma de Augusto, con Virgilio, hasta las ciudades-estado de la Italia de fines del siglo XIII, con Dante. La idea del autor como genio, como signo distintivo de una cultura estatal y política, de una literatura nacional, constituye el triunfo del psicologismo y del sociologismo que ha hecho posible el desarrollo de las teorías literarias destinadas tanto a exaltar esta figura —desde el positivismo histórico del siglo XIX hasta el psicoanálisis y la crítica biográfica—, endiosándolo (teología del autor), como a negar su existencia, desde la retórica vacua de los movimientos destructivistas y posmodernos, los cuales proclaman absurdamente la «muerte del autor» (nihilismo mágico), de la mano de Barthes (1968) y Foucault (1969) principalmente. Ha de advertirse que lo sagrado se explicita aquí en la dimensión más psicológica del autor como material literario de referencia, es decir, en el M_2 de la mitología poética, literaria y sociológica. Los nuevos dioses olímpicos son, en este altar de materiales literarios sacrosantos, los genios de la creación literaria, es decir, figuras como Sófocles, Virgilio, Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Tolstoi, Lorca o Borges, por ejemplo. Son las divinidades del *canon literario*.

3. En las religiones terciarias o teológicas, lo sagrado está intervenido por la crítica, la ciencia, el racionalismo, y se manifiesta en connivencia con formas acríticas de conocimiento, como son la ideología, la tecnología —piénsese en lo que supuso para muchos artistas la irrupción del mecanicismo en el siglo XVIII o del futurismo en el XX—, las pseudociencias y la teología, como filosofía idealista y confesional. En consecuencia, los contenidos de lo sagrado se polarizan en formas propias de la santificación de los valores, lo que hace que se objetiven con frecuencia en seres humanos, dados en el eje circular, y en quienes se identifican tales *valores de santidad* o *canonización literarias*, en el caso que nos ocupa. El culto a los santos, frente a los animales en las religiones primarias (numinosas) o frente a la exaltación épica de los héroes en las religiones secundarias (mitológicas), es más propio de las sociedades religiosas terciarias (teológicas), donde la santidad se codifica según criterios racionales e idealistas (que no materialistas) administrados por una Iglesia. Algo así es posible porque en este tipo de sociedades el eje circular está dominado por el culto al individuo (a la memoria de los muertos, de los caídos en las guerras, a los políticos carismáticos y populistas, a los líderes de organizaciones solidarias gubernamentales o no gubernamentales, a los jefes de bandas terroristas o mafiosas, a los santos, beatos, guerrilleros, etc.). La propia Iglesia católica acelera cada vez más el proceso de santificación de sus elegidos (Escrivá de Balaguer, Juan Pablo II...) En un contexto

de esta naturaleza, los ejes radial y angular pierden todo valor numinoso, en favor respectivamente del desarrollo industrial de las sociedades políticas y de la propaganda socializante y solidaria de las iglesias, credos o gremios políticos y financieros, que combinan con extraordinaria habilidad la explotación de la miseria, la explotación de la riqueza y la exhibición propagandística de sus propias «virtudes», exigidas como sagradas en el eje circular (humano, social, político). Es la depredación ejercida en nombre de la solidaridad. Y que nadie se atreva a discutir ni cuestionar³⁶, porque es muy rentable para todos, excepto para quienes de veras la critican.

Nótese que en este ámbito la sacralización de los materiales literarios se proyecta sobre las ideas y los conceptos que hacen posible su interpretación, es decir, se explicita en su M_3 , como conjunto de referentes, temas, motivos, elementos, personajes, figuras, épocas, geografías..., presentes en textos y obras literarias, o en cualesquiera otro tipo de materiales estéticos ideal y conceptualmente identificables: la Mancha de don Quijote, el Infierno y el Paraíso, el Mar Rojo y el río Jordán, Delfos y el Oráculo, Jerusalén y Nuestra Señora de París, la catedral de Oviedo como símbolo de Vetusta, el Madrid de Galdós y de Lope, el Dublín de Joyce, el Falstaff de la tradición dramática inglesa, la Celestina en el intertexto del teatro español, el don Juan en la literatura

³⁶ «En las sociedades antiguas, el primado de lo sagrado circular se manifiesta en el culto a los penates, a los antepasados, a los difuntos, por un lado; pero también en el culto a los santos y, por supuesto, en el respeto y la veneración de las virtudes santas de los reyes capaces de curar la escrófula y de los hombres-medicina que actúan como santos (el caso de San Roque). Lo sagrado fetichista permanece sin duda, pero bajo el interdicto de la superstición, cuando no reabsorbido por lo numinoso (como ocurre con el cuerpo de Cristo). En cambio, lo numinoso seguirá manteniendo su prestigio cada vez más lejano, aunque en la religión positiva lo numinoso estricto se presentará en las formas de los ángeles y los arcángeles (bien distinguidos de los santos), representados plásticamente en una imaginería sagrada muy ambigua, ya sea por sus indudables componentes fetichistas, ya sea por la presencia cotidiana de los dioses astrales (como en Aristóteles o entre los musulmanes). Pero en la sociedad moderna, la sociedad industrial que determina un incremento imprevisto de la cultura extrasomática, que llega a inundar el eje radial del espacio antropológico, lo numinoso divino se alejará cada vez más, y la naturaleza del mecanicismo alejará a Dios más allá del Mundo. Los valores sagrados de orden político y social, que son valores emparentados con lo santo, pasarán al primer plano de la escena. En nuestros días, en resumen, los ángeles, arcángeles y otros númenes espirituales tomarán la forma de extraterrestres, con un «coeficiente sacro» muy pequeño. Los animales también se aproximarán a los hombres, como hermanos suyos (Proyecto Gran Simio), tanto o más como herederos de los númenes paleolíticos. Los santos se diluirán también al confundirse con lo numinoso. Recíprocamente: las iglesias subrayarán sus componentes sociales, y la sociabilidad prevalecerá sobre cualquier otro tipo de interés por lo sagrado. En cambio, los valores sagrados fetichistas experimentarán un incremento asombroso. Los Museos, en los que se custodian y exhiben obras de arte incomprensibles, que ocupan el centro de enormes salas-ostensorios, van poco a poco sustituyendo a los templos. Son bultos, cuerpos, esculturas, pinturas las que se custodian en ellos y se respetan por sí mismas, por su propia estructura individual, idiográfica, corpórea, y no por cualquier espíritu residente en ellas, ni siquiera por su estructura morfológica repetible. Esto es lo que mejor acredita su condición de fetiche. El *Guernica* de Picasso podría ser imitado hoy de manera que técnicamente fuese indiscernible del original. Solo por procedimientos de análisis físicos que exceden los métodos de los críticos de arte, sería posible su diferenciación. Sin embargo, ningún museo (menos aún el Guggenheim de Bilbao) colgaría en una de sus salas una copia indiscernible del *Guernica*, porque lo que ellos buscarían sería el original, el fetiche» (Bueno, 2001: 425-426).

europaea... Asistimos aquí a una sacralización de ideas, conceptos, valores y personajes literarios explicitados en los textos y en sus posibilidades de interpretación.

3.2.2. DESARROLLO: LA EDAD DE LA LITERATURA.

EL EJE RADIAL O LA EXPANSIÓN TECNOLÓGICA DE LA LITERATURA A TRAVÉS DE LAS SOCIEDADES POLÍTICAS

*Ich bin daher immer beschämt oder verdrüßlich geworden, wenn ich zum
Nachteil der Kritik etwas las oder hörte.*

Gotthold Ephraim LESSING (1767-1769/1995: 506)³⁷.

No amount of theory, not even good theory, can rescue bad criticism.

James L. CALDERWOOD (1971: 3).

La relación entre Razón y Literatura constituye genealógica e históricamente un matrimonio de amor y de interés en el que ninguna forma de adulterio logra prosperar, si bien no han faltado tentativas, sobre todo en el ámbito acrítico de la Literatura programática o imperativa.

Sin embargo, desde su alianza primigenia, Razón y Literatura no se han divorciado nunca, aunque circunstancialmente tanto la Razón como la Literatura han mostrado su capacidad para disociarse de la Crítica, y dar lugar a un género de conocimiento literario de orden acrítico y racionalista, que se objetiva en la Literatura programática, imperativa, o adjetiva, a la que compromete con una determinada ideología gremial o credo fideísta. Con la excepción de la Literatura dogmática o primitiva, de naturaleza irracional y acrítica, toda forma literaria genealógicamente posterior ha sido siempre racionalista o pseudoirracionalista. ¿Cómo interpretar, pues, esta transformación y evolución genealógica de la Literatura desde el punto de vista de las figuras o ejes del espacio antropológico?

El resultado de esta sustancial alteración inicial y posterior preservación racionalista de los materiales literarios revela que, a partir de su génesis o nacimiento en el eje angular o religioso del espacio antropológico, en concreto dentro del ámbito de lo numinoso —pues la mitología y la teología serán experiencias muy posteriores al nacimiento de lo genuinamente literario—, la Literatura experimenta un extraordinario desarrollo a través del eje radial o de la naturaleza, mediante el aprovechamiento tecnológico, primero, y científico, después, de todo tipo de descubrimientos y materiales que incorpora, como soportes y estructuras, a su propia difusión, desenvolvimiento e implantación en el eje circular o humano del espacio antropológico. La expansión radial de la Literatura resulta desmesurada e irrefrenable, en particular desde el descubrimiento, difusión y sofisticación de la escritura, hallazgo que permite superar

³⁷ Siempre me ha resultado vergonzoso y hasta irritante que se hable o se escriba en detrimento de la crítica.

los límites de la oralidad, y servirse de soportes cada vez más eficaces en los procesos de transmisión y transformación —es decir, de transducción— de los materiales literarios: litografía, papiro, códice, pergamino, papel, imprenta, libro, soporte digital... Muchos de estos elementos, materiales y registros no siempre sobrevivirán a las culturas que genealógicamente los originaron, como litografías, tablillas de cera o plomo, rollos de papiro, códices de las más tempranas encuadernaciones, o incluso los más tardíos pergaminos, pues pertenecen a épocas pretéritas, y hoy en día solo se manipulan como componentes *arcaicos*, propios de sus períodos históricos originarios. Otros de estos elementos son simplemente *antiguos*, como ocurre con los libros elaborados con posterioridad a 1440, tras los incunables, y los impresos en los siglos XVI, XVII y XVIII, principalmente. No obstante, del libro puede hablarse en realidad como de un concepto basal —o crónico—, pues la idea de una escritura formalmente objetivada sobre un material que la hace legible, a través de líneas, páginas, secuencias o pantallas sucesivas, está presente, de modo más o menos explícito, desde las tablillas de cera hasta las tabletas informáticas. En términos *basales*, estamos hablando del mismo procedimiento: una tablilla o tableta que permite escribir, comunicar e interpretar de forma recurrente materiales gráficos y literarios, organizados, encuadernados, empastados o entablillados en conjuntos unitarios.

Pero hay algo más, y muy importante: el *desarrollo radial* de la Literatura desemboca en su *cierre circular*, es decir, en la institucionalización de la Literatura, en su implantación oficial y tecnológica, y por supuesto también política e industrial, dada en nuestras sociedades contemporáneas.

La Literatura, en su desarrollo genealógico y en su desenvolvimiento histórico, abandona el eje angular o religioso —muy espiritualista— del que brota originariamente, para sistematizarse, desde criterios y articulaciones muy racionales y sofisticados, a través de tecnologías y configuraciones políticas que se constituyen en partes esenciales de los Estados modernos y contemporáneos. La Literatura abandona su génesis angular (religiosa) para desarrollarse radialmente (*a través de* la ciencia y la tecnología) y circularmente (*a través de* sociedades políticas) conforme a un racionalismo cada vez más sofisticado.

En su implantación progresiva en los Estados o sociedades políticas contemporáneas, la Literatura manifiesta múltiples usos, de orden Humanista («literatura del Renacimiento», del «Barroco»...), Académico (interpretaciones epistemológicas / gnoseológicas de los hechos literarios), sexual («literatura feminista»), etnocrático («literatura indigenista»), nacionalista (literatura española, francesa, vasca, andaluza, argentina, congoleña, nacionalsocialista alemana [Nadler, 1938-1941]...), mercantil («literatura infantil», destinada al consumo de padres, educadores o pedagogos...), clasista (literatura para aristócratas, para «minorías selectas» [Ortega, 1925], «para señoritas», para obreros...), ideológico («literatura comprometida» o *engagée*), confesional o fideísta («literatura religiosa»), destructivista o deconstructivista (la Literatura no existe, porque —según la sofística de Derrida— «todo es texto», y tanto vale el *Quijote* como un código de barras), etc... Todas estas denominaciones y atribuciones, usos adjetivos, en suma, que se aplican a la Literatura, tienen como objetivo instrumentalizarla al servicio de las ideologías o ámbitos de poder que se desenvuelven, histórica y geográficamente, en el seno de las sociedades políticas, dentro

de las cuales la Literatura adquiere relevancia institucional, mercantil o gregaria. En este contexto, la Literatura vive en una especie de *biocenosis*, en cuyo seno disputan de forma dialéctica y conflictiva diferentes y antagónicos usos, conceptos e ideas de lo que la Literatura es, de forma que en este conflicto de fuerzas unas y otras tendencias tratan de imponerse o devorarse entre sí, en virtud del poder de los diferentes grupos humanos que luchan por imponer, cada uno a su manera, su propia instrumentalización de la Literatura. Sin embargo, los materiales literarios son superiores e irreductibles a cada uno de estos *lobbies* o parcelas que tratan de potenciarse y dignificarse a costa del arte verbal, manipulando la figura de autores, obras, lectores o intérpretes y transductores.

Sea como fuere, lo cierto es que la expansión radial o tecnológica de la Literatura se vierte e impone de forma plenaria a lo largo del eje circular o humano de las sociedades políticas que le sirven de escenario en sus procesos de construcción, comunicación, interpretación y consumo. Por esta razón es necesario reconocer que el desenvolvimiento tecnológico de la Literatura resulta indisoluble de las sociedades políticas o circulares que —como Estados o Imperios— hacen posible su reproducción radial o industrial. Histórica y geográficamente hablando, uno de los centros fundamentales en la expansión radial y tecnológica de la Literatura se situó progresivamente en Asia Menor, el Mediterráneo, Europa y, en su conjunto, lo que convencionalmente suele llamarse Civilización Occidental, desde donde se exportó hacia el resto del mundo sobre el cual esta civilización se impuso según las formas políticas propias de cada época. En consecuencia, puede afirmarse, con todo rigor histórico y geográfico, que la Literatura es una construcción europea, y que desde Europa se impuso política y científicamente sobre el resto del mundo intervenido por la Civilización Occidental. En la época histórica en la que escribo estas palabras, semejante argumentación está condenada por las ideologías de moda y por los protocolos retóricos de lo «políticamente correcto», de manufactura e intereses posmodernos. Pero el conocimiento científico no está hecho para satisfacer a los ideólogos de cada época, ni para plegarse a la retórica intimidatoria de quienes invaden las instituciones académicas y políticas del Estado con el fin de subvertirlas al servicio de sus intereses gremiales, fideístas o propagandísticos. No escribo para caer simpático, ni para hacer amigos, ni siquiera para convencer a nadie de la validez de las ideas que utilizo. Escribo para exponer racionalmente un sistema de interpretación de los materiales literarios, con el fin de demostrar que la Literatura es inteligible como Idea, es decir, desde la Filosofía, en tanto que Crítica de la Literatura (o conocimiento de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios), y como concepto, esto es, desde la Ciencia, en tanto que Teoría de la Literatura (o conocimiento científico de los materiales literarios). Nada más. Nada menos.

En consecuencia, considero que la Literatura es una construcción europea, cuya génesis es esencialmente helena, y como tal se articula racionalmente disociada de los dominios hebreo e islámico, obsesionados por el desenlace disciplinario y legalista de sus sociedades humanas, con frecuencia organizadas como filarquías o fraternías, que no como Estado, frente a la idea de *polis* griega, consolidada ya en el siglo VIII a.n.e. Advértase además que las primeras manifestaciones literarias chinas son posteriores en miles de años a las tradiciones literarias halladas en Egipto y Oriente Próximo, y que los sinogramas más tempranos, que aparecen inscritos en caparazones de tortuga,

y más tarde también en planchas de bronce, ofrecen contenidos que no son literarios, sino más bien religiosos, dadas sus referencias a lo adivinatorio y a la práctica de oraciones sagradas (dinastía Shang, siglos XVI-XI a.n.E.). Los primeros testimonios sinológicos más afines a lo que podríamos considerar como materiales literarios no aparecen hasta la dinastía Zhou (siglos XI-III a.n.E.). Varios de ellos se reproducen a través de impresiones xilográficas, procedimiento que permite estampar sobre telas y otros materiales hasta tres mil sinogramas, en su mayoría recopilaciones de enunciados poéticos, crónicas históricas o legendarias, y declaraciones morales o pretendidamente filosóficas destinadas a un uso terapéutico y psicológico (Gernet, 1982).

Por todas estas razones puede afirmarse que, como materia susceptible de interpretación conceptual o categorial, esto es, científica, filológica o poética, la Literatura se exporta desde Europa al resto del mundo. El núcleo de partida de esta expansión gnoseológica fue, como es bien sabido, la *Poética* de Aristóteles. Guste o no —la ciencia no se hace para dar gusto (para esos menesteres hay otros instrumentos más baratos, y mucho más asequibles que las ontologías científicas)—, sin el desarrollo tecnológico de manufactura occidental, la Literatura no sería hoy día lo que como tal conocemos, leemos, consumimos e interpretamos. El uso de la impresión xilográfica en China, cuyos testimonios conservados más antiguos son del siglo III a.n.E., mientras que en Egipto se han hallado restos de xilografías de los siglos VII-VI, así como el uso sinológico de tipos móviles de impresión, cuya invención se atribuye supuestamente a Bi Sheng, que vive durante el primer siglo de la dinastía Shong (siglos X-XIII), no son comparables de ninguna manera a la extraordinaria revolución tecnológica que desencadenó el uso de la imprenta de Gutenberg desde 1440 hasta la contemporánea revolución digital. Es innegable, en consecuencia, que la tecnología literaria occidental ha permitido desarrollar e imponer histórica, social y políticamente la idea y el concepto de Literatura que actualmente manejamos. Y desde Europa esta tecnología se ha exportado histórica y geográficamente al resto del mundo, siempre desde las formas de la colonización (1492-1990), sea política (desde el nacimiento del Imperio Romano, y los sucesivos imperios, hasta el presente), sea antropológica (desde la Ilustración), sea solidaria (desde la actualidad posmoderna: antes de la expansión de las posmodernas ong's, el monopolio de esta «solidaridad» lo usufructuaba casi en exclusiva la Iglesia católica, hoy día la explotación de la miseria es una presa que todos los poderes se disputan, pues acaso genera más ingresos, para mucha gente, que la mismísima explotación de la riqueza). De hecho, la expansión de la denominada Literatura Comparada no es otra cosa que la interpretación *etic*, es decir, desde las coordenadas de una literatura propia, de la literatura *emic* hallada en la cultura geográfica e históricamente intervenida por el antropólogo, el filólogo, el «misionero», o el comparatista de los materiales literarios (Maestro, 2008). Son las sociedades políticas, en particular los Imperios, quienes hacen progresar radial o tecnológicamente lo que la Literatura es, hasta implantarla en toda la amplitud del eje circular o humano por el que se extiende territorial y políticamente como sociedad humana, operatoria e intervencionista. Si Cervantes no hubiera formado parte del Imperio español, es posible que su obra pasara inadvertida durante siglos para el Canon literario. Y si Descartes, como filósofo, ha sido históricamente más influyente que Spinoza, es gracias al Estado francés más que a los contenidos de su

propio sistema de pensamiento, desde el momento en que el racionalismo del judío apátrida, expulso de la sinagoga en la libérrima Holanda y condenado al *Jerem* por sus propios correligionarios, fue la obra de un hombre que vivió, sobrevivió y escribió sin sociedad política que lo amparase, promocionase o reconociera como tal. Piénsese que si san Pablo no hubiera apostado por el modelo político del Imperio Romano para su Iglesia, que desde muy temprano se pretendió católica, esto es, universal —siendo solo, geográficamente, mediterránea—, el cristianismo no habría tenido jamás su capital en Roma, sino acaso en Nazaret o en Jerusalén, ni —por supuesto— habría sobrevivido socialmente a la ejecución de su fundador, para desintegrarse como una más de las sectas judaicas de su época. De no haber sido por el Imperio Romano, el cristianismo no habría salido de Palestina. El progreso, o es imperialista —y capitalista—, o no es.

La crítica contra la emporofobia ha crecido en los últimos años. Baste citar la obra de Gustavo Bueno *España frente a Europa* (1999), *La tiranía de la penitencia* (2006) de Pascal Bruckner, o *El mito del multiculturalismo. Distopías de la utopía* (2010) de Teresa González Cortés. No hay que olvidar que la Historia es —en palabras de Bueno— un «proceso operatorio», en el que interactúan dialécticamente ortogramas prolépticos, planes de construcción (o de destrucción), llevados a cabo por seres humanos, y

determinado por factores que actúan «por encima de la voluntad de los hombres» —para decirlo con las palabras de Marx—, sin embargo, solo pueden actuar causalmente a través de los *planes y programas* de unos grupos humanos, en conflicto siempre con los *planes y programas* de otros grupos diferentes, aunque mutuamente codeterminados (Bueno, 1999: 18).

No menor fuerza confiere a sus argumentos Pascal Bruckner, al atacar y discutir las ideas posmodernas de culpa y arrepentimiento que se imponen desde la retórica y la sofística de buena parte de los intelectuales que se dicen de «izquierdas», una mitología política que, como la «derecha», apenas significa poco más que un retórico juego de apariencias para seducir cada vez a menos gente:

«¡Arrepentíos!». Este es el mensaje que, detrás del proclamado hedonismo, nos repite machaconamente la filosofía occidental desde hace medio siglo, la cual desea ser a la vez un discurso emancipador y la mala conciencia de su tiempo. Lo que nos inocular, respecto al ateísmo, no es más que la vieja noción del pecado original, el antiguo veneno de la condenación. En tierras judeocristianas no hay un combustible tan potente como el sentimiento de culpa, y cuanto más agnósticos, ateos y librepensadores se declaran nuestros filósofos y sociólogos, tanto más amplían las creencias que rechazan (Bruckner, 2006/2008: 9-10).

Lo primero que hay que hacer ante la idea de culpa es desmitificar por completo la experiencia del arrepentimiento, y acreditarla como lo que es, una falsa virtud, una suerte de narcisismo de la sumisión falaz. Ha de recordarse aquí la máxima espinosista según la cual el arrepentimiento no es ninguna virtud, desde el momento en que se trata de la secuela o consecuencia de un error: «El arrepentimiento no es una virtud, o sea, no nace de la razón; el que se arrepiente de lo que ha hecho es dos veces miserable o impotente» (Spinoza, *Ética*, IV, 54, 1677/2004: 345). Como ordalía del psicologismo antioccidental, la retórica de la culpa y la sofística del arrepentimiento

son de origen y tradición francesas: nacen con Montaigne y llegan hasta Sartre, pasado decisivamente por individuos como Rousseau. Vertidas originariamente en formato negrolendario contra el Imperio Español y la envidiada empresa del descubrimiento, conquista y colonización de América, que Francia, Holanda e Inglaterra hubieran deseado protagonizar —con un potencial exterminador del que habría estado excluida la alianza sanguínea con la población colonizada—, la misma retórica confeccionada para la Leyenda Negra alcanza en el siglo XX a la Alemania que sobrevive al Nazismo, a la Francia impotente que no sabe qué hacer tras las guerras de Argelia, a la Inglaterra que es artífice contemporáneo de incontables conflictos poscoloniales (Palestina, Israel, Afganistán, Corea, Irán, Irak, etc...), por no hablar de los Estados Unidos de América, cuya política exterior ha sido cuantiosamente desastrosa. A Pascal Bruckner le impresiona, sin sorprenderle, «el talento con el que la clase de los filósofos recrea e inventa la culpabilidad» (28). Bruckner está pensando en «la fusión entre la extrema izquierda atea y el radicalismo religioso» (29). ¿Por qué?, porque

si la ultrazquierda corteja con semejante constancia a esta teocracia totalitaria, tal vez sea menos por oportunismo que por afinidad real. Ella, que no ha hecho jamás el duelo por el comunismo, demuestra una vez más que su verdadera pasión no es la libertad, sino la servidumbre en nombre de la justicia (Bruckner, 2006/2008: 30).

Bruckner critica insistentemente lo que califica la «contrición inextinguible» (33) de Europa, la rentabilidad de la autodenuncia, y el «orgullo singular de ser los peores» (37), a la vez que se silencia el hecho innegable de que si el Viejo continente «cometió las peores atrocidades», también «habilitó los medios para erradicarlas» (33) a diferencia de lo que ha sucedido y sigue sucediendo en otros continentes. Europa, frente a otros territorios, es consciente de su leyenda negra. Sin embargo, esta épica negrolendaria proporciona posmodernamente un placer vanidoso, un narcisismo masoquista, que se objetiva en la supremacía de la expresión del odio hacia uno mismo, aparentando de este modo una apariencia de virtud. En realidad, tras este simulacro virtuoso se esconde el monopolio de la *propia barbarie*: Europa «solo admite su propia barbarie, esa es su arrogancia, pero se la niega a los demás, encuentra para ellos circunstancias atenuantes (lo cual solo es una manera de negarles toda responsabilidad)» (38). Y todo protagonismo en el crimen.

Son demasiados los países de África, de Oriente Próximo y de América Latina en los que se confunde la autocrítica con la búsqueda de un chivo expiatorio cómodo que explique sus desgracias. Nunca es culpa suya, siempre se atribuye a un tercero importante (Occidente, la globalización, el capitalismo) [...]. Al negar a los pueblos de los trópicos o de ultramar toda responsabilidad en su situación, se los priva en consecuencia de toda libertad, se los devuelve a la situación de infantilismo que inspiró toda la colonización (Bruckner, 2006/2008: 43).

Por su parte, Teresa González Cortés, en su obra *El mito del multiculturalismo. Distopías de la utopía* (2010), critica la mitificación de la idea de cultura, en la línea del pensador Gustavo Bueno (*El mito de la cultura*, 1997), y desemboca en una crítica, no menos poderosa, de la idea de multiculturalismo como una de las formas

de la utopía posmoderna. No debe resultar exagerado afirmar que los sueños son la venganza del irracionalismo contra la vida cotidiana, racional y civilizadora de la vigilia. Quien vive soñando no solo vive con los ojos cerrados a la realidad, vive ante todo tramando cómo poner en peligro la vida de los demás, con frecuencia bajo la forma de la utopía, esa cara bonita que adopta la pesadilla cuando florece en la vigilia de las sociedades políticas, por boca de sus profetas y mesías. El racionalismo de la vigilia de las sociedades civilizadas es lo único capaz de limitar los excesos de la mística del soñador que pretende imponer sus utopías mitológicas. Porque no hay utopía que no haya terminado en un matadero. Toda mitología exige que se cumplan sus ilusiones. La mitología es, esencialmente, una explicación ideal e imaginaria de hechos. No es científica, ni crítica. Con todo, la mitología está destinada a poblar un mundo visible. A poblarlo de irrealidades, naturalmente. Los utopistas saben que un mito basado solo en ficciones muere. El mito necesita una base real: es decir, unos intereses ideológicos, políticos, religiosos, siempre prácticos, siempre inmediatos, siempre terrenales. El multiculturalismo considera que las culturas tienen derechos propios, inalienables, los cuales están por encima de los derechos de las personas, es decir, que los gremios étnicos deben ser respetados por sus costumbres, incluso aunque tales costumbres destruyan los derechos de los individuos que forman parte de sus colectividades. La etnocracia estaría por encima de la democracia. Esto explicaría que una cultura «tiene el derecho» de cortar el clítoris a las mujeres que forman parte de ella, porque el derecho de los seres humanos está eclipsado por el derecho de las culturas. Así es como la barbarie se puede imponer legalmente en Occidente en nombre del mito del multiculturalismo y de los monstruosos derechos que, en algunas culturas subdesarrolladas, indigenistas y retrógradas, exigen sus etnarcas. De esta forma, sofisticadamente, en nombre de un idealismo culturalista, en nombre de un mitológico multiculturalismo, se impone a los seres humanos, mediante la figura del patriarca, el etnarca o el filarca, unas normas culturales que limitan sus libertades humanas esenciales: ablación femenina, matrimonios concertados, prácticas tribales, rituales lesivos de iniciación... En nombre de la cultura y del multiculturalismo se puede vulnerar posmodernamente los derechos humanos más fundamentales, con la placidez y complicidad vergonzosas de Occidente. Es lo que sucede, en palabras de Teresa González Cortés, cuando la cultura queda en manos de sofistas, quienes, en defensa de las etnarquías, tratan de esgrimir una retórica culturalista para convencer con argumentos falsos.

El racismo se multiplica a una velocidad exponencial entre grupos y comunidades, los tabúes se vienen abajo, todo se explica desde el punto de vista físico, de la identidad, de la pureza y la diferencia [...], triunfo de las especies humanas incompatibles entre sí (Bruckner, 2006/2008: 74).

En medio de toda esta biocenosis histórica y geográfica, de conflictos y dialécticas entre los más diversos elementos culturales, componentes literarios y sujetos operatorios, la Literatura se ha abierto camino a través de una genealogía en la que es posible determinar la presencia de cuatro materiales literarios fundamentales, que han sobrevivido indisolubles a todas estas revoluciones y transformaciones:

autor, obra, lector e intérprete o transductor. Estos materiales literarios se imponen genealógicamente a los procesos de *oposición*, *absorción* e *inserción* entre los diferentes elementos, términos e incluso sistemas literarios, culturales y políticos, desplazando a muchos otros factores, por *descomposición*, *segregación* e incluso *deserción*, como se verá en el apartado siguiente.

3.2.3. CRISIS: EL EJE CIRCULAR O EL TRIUNFO DE LA SOFÍSTICA POSMODERNA. UNA LITERATURA ILEGIBLE

En virtud de nuestro método no se sigue, pues, que el vulgo tenga que atenerse al testimonio de intérpretes. [...] El vulgo se contenta con esta percepción —la que se expresa en términos muy comunes y usuales—, pero no con el testimonio de intérpretes.

Baruch SPINOZA, *Tratado teológico-político* [VII, 4] (1670/1986: 218).

Criticar es, ante todo, dar muestras de desagrado. Para explicar este desagrado uno puede remitirse a sus sensaciones o fundamentar esas sensaciones en sus razonamientos.

Gotthold Ephraim LESSING (1948/1977: 27).

Agotados los hechos, nacen las palabras. ¡Si habrá épocas de palabras, como las hay de hombres y de hechos! ¡Si estaremos en la época de las palabras!

—Palabras del derecho, palabras del revés, palabras simples, palabras dobles, palabras contrahechas, palabras mudas, palabras elocuentes, palabras-monstruos. Es el mundo. Donde veas un hombre, acostúmbrate a no ver más que una palabra. No hay otra cosa. No precisamente a palabra por barba; tampoco. Despacio. A veces en uno verás muchas palabras, tantas, que aquel solo te parecerá cien hombres; en cambio, otras veces, y será lo más común, donde creas ver cien mil hombres, no habrá más que una sola palabra.

Mariano José de LARRA³⁸

La razón es la capacidad de interpretar la realidad a través de ideas y de conceptos relacionados entre sí de forma lógica, y compartidos intelectual y socialmente por los demás seres humanos. Cuando los criterios —los medios— para pensar e interpretar no se comparten como es debido, es decir, de forma coherente y lógica, entonces no será posible razonar. La razón exige un mundo compartido.

Ha de suponerse que la sociedad humana, concretamente la sociedad política, es decir, lo que en teoría al menos sería la forma más sofisticada y eficaz de relación humana, es ese mundo compartido, necesario e imprescindible al desarrollo de la razón, una facultad que no puede desarrollarse ni ejercerse aisladamente. El racionalismo requiere un tejido humano, social y político, que solo la Ciencia y la Filosofía pueden asegurar. Al margen de un conocimiento científico, crítico y dialéctico, es imposible

³⁸ Larra, «Cuasi. Pesadilla política», *Revista Mensajero*, 9 de agosto de 1835.

razonar. Y al margen de una sociedad humana y política donde ese racionalismo se despliega es imposible el ejercicio de la interpretación literaria.

La Literatura exige un mundo social y razonablemente compartido. Como se ha expuesto en capítulos anteriores, la máxima expresión y expansión de los materiales literarios se alcanza de hecho en el cierre circular —en el eje circular o político— de la sociedad humana. Sucede, sin embargo, que precisamente al alcanzar su máxima amplitud, en el eje circular o humano del espacio antropológico, la Literatura puede llegar a convertirse en un discurso ilegible frente al triunfo del principal enemigo de la razón, que no es el irracionalismo, como suele creerse erradamente, sino la sofística. El irracionalismo es consecuencia de la ignorancia, pero no de la sofística. La sofística obedece en cada caso a un racionalismo muy poderoso, ampliamente seductor, y siempre adulterado, cuyos efectos resultan siempre perversos, a veces incluso devastadores, pero absolutamente convincentes. Sofista es el que convence con argumentos falsos.

El principal adversario del racionalismo literario contemporáneo es la sofística posmoderna, desde la que se postula una relación de isovalencia e isonomía entre los materiales literarios y cualesquiera productos «culturales», de modo que Shakespeare y un código de barras son *lo mismo*. Toda crítica resulta bastante estéril en un contexto de esta naturaleza, porque las ideas sufren el infortunio de ser inasequibles a la ignorancia de sus disidentes. No se puede dialogar con quien no sabe razonar, porque desde la insipiencia y la nesciencia se carece de criterios, es decir, de medios, para compartir un mundo de conocimientos sobre los cuales han de discurrir cualesquiera interpretaciones racionales. La ignorancia genera un mundo fragmentado y babélico.

Sin embargo, la fuerza que en la actualidad alcanzan la ignorancia, la insipiencia y la nesciencia, en su alianza con las ideologías, la sofística posmoderna y los imperativos inquisitoriales de lo políticamente correcto, ha penetrado activamente en todos los órdenes de la vida académica y, en opinión de quien escribe, la han desnaturalizado por completo, sin mejorarla en absoluto.

El episodio que en 1996 protagonizó Alan Sokal (1997, 2008) al publicar en la revista —al parecer tan prestigiosa— *Social Text* su artículo titulado «Transgressing the Boundaries. Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity», que era una parodia de los disparates que la «filosofía» posmoderna estaba desplegando —y sigue desplegando— sobre las denominadas ciencias humanas y ciencias naturales, es un hecho que, por su propia naturaleza, debería haber desacreditado para siempre al mundo académico que se inspira en tales criterios de selección y evaluación investigadora. Sin embargo, ocurrió precisamente lo contrario: trabajos de investigación que carecen de toda calidad, y que nadie leerá jamás, son objeto de acreditación pública, particularmente en materia de Letras, donde «todo vale». Pero lo cierto es que las instituciones académicas y universitarias están —si es que aún están— profundamente desacreditadas, porque todos sus miembros sabemos sobre qué criterios, y desde qué formas, se construye el gran retablo de las maravillas que es la Universidad actual y el teatro de sus proyectos de investigación en materia de Letras. Lo que sorprende es que nadie quiere verlo y, aún menos, reconocerlo. Vivimos los problemas de la Universidad como los personajes chejovianos de *El jardín de los cerezos*, recreándonos en un poético y plácido final. Como *todo es texto*, no pasa nada.

La posmodernidad, ese acrítico sedante, en su eclipse total de la realidad en el lenguaje encuentra solución para todo en las palabras. Basta acudir a una cita de Heidegger o Derrida, cual grimorios de nuestro tiempo, para conjurar todas las crisis:

La teología apofática es una teoría del lenguaje que conlleva una crítica de todo lenguaje, religioso o místico, y también de todo pensamiento, teológico, filosófico o metafísico. Según Heidegger, en el lenguaje del poeta no habla el hombre, sino el lenguaje mismo, y en este, el ser. El silencio es el que permite escuchar al ser, por lo que el abandono (*Gelassenheit*) en el ser es la única actitud correcta que puede tomar el hombre (Trebolle, 2008: 281).

Estas palabras de Trebolle expresan la reducción formalista en que incurre la posmodernidad, al hacer soluble la realidad en la retórica de un lenguaje cuyo significado, sentido y referencia, en última instancia, es una suerte de nada absoluta, que individuos como Heidegger han calificado irracionalmente de *Sein*. En un contexto de esta naturaleza, la Literatura carece de todo significado. Es más, carece de sentido. ¿Qué se ha hecho desde las universidades e instituciones académicas para legitimar científicamente lo que la Literatura es? ¿Qué se ha hecho, en España y fuera de España, en Teoría de la Literatura para mejorar las condiciones científicas de interpretación literaria? Particularmente, cada cual sabrá lo que ha hecho. Universitariamente, burocráticamente, políticamente..., lo único visible es la negación institucional de la Literatura y su disolución como objeto de interpretación científica y académica en los planes de estudio. El proyecto de Bolonia no es la causa de todo esto, sino una más de sus consecuencias (Armesilla, 2008). Es, en realidad, la depredación –en plena biocenosis política europea– del modelo de universidad mediterránea y napoleónica por un sistema de manufactura anglosajona y francoalemana. En este contexto tiene lugar el triunfo de la ilegibilidad de los materiales literarios en manos de la sofística posmoderna. La Literatura se ha sustituido por la Cultura –por una idea mitificada e involucionista de cultura (Bueno Sánchez, 2012)–, y el conocimiento científico y crítico de la Literatura se ha visto eclipsado por el triunfo de ideologías gremiales que, en nombre de lo políticamente correcto, se disputan el control del mundo académico.

La mayor parte de las teorías literarias desarrolladas en las últimas décadas no se ha enfrentado nunca directamente con la totalidad de los materiales literarios. A veces no se ha enfrentado ni siquiera a materiales literarios. Y en muchos casos no solo no se han enfrentado entre sí, como sistemas de interpretación literaria, sino que simplemente se ignoran de forma mutua y absoluta. Es decir, no ejercen ni la crítica ni la dialéctica. La actividad académica en España es muy endogámica. Este hecho limita y empobrece toda posible investigación. El diálogo con la crítica solo se produce cuando los interlocutores han asegurado previamente su propia endogamia, es decir, cuando se han cerciorado de que ninguna crítica les será planteada. El resultado es una interpretación literaria muy endonímica. De hecho, la mayor parte de las denominadas teorías de la literatura ni siquiera son teorías. Se han gestado en el desconocimiento de la dialéctica e ignoran incluso la esencia misma del contraste y de la crítica. Pero en el gremio de los «teóricos» de la literatura se habla endonímicamente de *teorías literarias*, aunque la mayor parte de ellas no resistirían ni una sola crítica gnoseológica.

Exonímicamente, es decir, interpretadas desde fuera de ese gremio, la mayor parte de esas supuestas teorías no son sino ideologías y retóricas gregarias que, por diversas circunstancias acrílicas, se han implantado en los medios académicos. Muchas de estas corrientes retóricas son de importación. En España, tras la estilística de Dámaso Alonso, no es posible reconocer a nadie que haya construido una Teoría de la Literatura digna de este nombre. En realidad, muchas de estas teorías o pseudoteorías literarias, particularmente desarrolladas en el teoreticismo y el formalismo del siglo XX, y derivadas de sus consecuencias más idealistas, han circulado en una suerte de limbo hipertextual cuya relación con los materiales literarios ha sido, las más de las veces, nula. Este tipo de retórica pseudoliteraria, en sus manifestaciones más extremas, acaba por ser una retórica —francamente cursi en muchas ocasiones— de culturas, ideologías o identidades gremiales, cuyos contenidos, cuando resultan legibles, son por completo estériles para la literatura, el lenguaje y el conocimiento humano. A nadie sorprende, y nadie lo critica ni cuestiona, el hecho de que actualmente las corrientes «teórico-literarias», así como los discursos a través de los cuales se manifiestan y transmiten, exijan la adhesión ideológica de quienes las utilizan, de modo que es necesario ser mujer para ejercer la «teoría literaria» feminista, etc.

Dos hechos determinan hoy el futuro de la Literatura: 1) el idealismo irracionalista dominante en los estudios literarios actuales frente a un racionalismo crítico cada día más alejado de las instituciones académicas (*biocenosis literaria*), y 2) la disolución científica y la descomposición institucional de los sistemas universitarios (*necrosis académica*).

Estos hechos constituyen los dos tumores fundamentales de la investigación literaria actual. Ambas tendencias se mantienen de forma muy rentable y muy potente, por razones ideológicas, burocráticas y mercantiles, en nuestro más inmediato mundo contemporáneo y posmoderno. ¿Por qué?

En primer lugar, porque la supuesta «crítica literaria» contemporánea, dominada por el idealismo y el irracionalismo, es mucho más atractiva psicológicamente y estimulante socialmente que la crítica literaria racionalista, basada en criterios científicos, materialistas y dialécticos. Dicho de otro modo, la ideología vende más que la Filología: Michel Foucault seduce más que Gustavo Bueno. Si no tienes ideas, tendrás prejuicios. Y no hay nada más rentable que un prejuicio: no lo combatas, explótalo.

En segundo lugar, el espectáculo de la decadencia, la exaltación del ocaso, la plenitud del Apocalipsis, atrae a más público que cualquier empresa o proyecto destinado a resolver los problemas reales de la supuesta decadencia. Es mucho más *poético* y *dramático* usar la retórica para convertir un problema concreto en el eslabón de un itinerario hacia el Apocalipsis que usar la inteligencia —razón teórica— y la voluntad —razón práctica— para resolver *de hecho* el posible problema. La Realidad está en los hechos, no en las interpretaciones, donde habitualmente residen las apariencias. Y hay que salir de las interpretaciones para intervenir en la Realidad. Nada más marxista que interpretar la realidad para transformarla, y nada más nietzscheano que renunciar a los hechos para no hacer nada sino vivir de la falsa interpretación de falsos problemas que sin duda exigirán soluciones también falsas. Es preferible contemplar el Apocalipsis que interrumpir su escenificación. El gusto por el hundimiento seduce mucho más que el esfuerzo de evitar el naufragio. Por eso para mucha gente es preferible leer a Jordi

Llovet en su *Adiós a la universidad* que resolver los problemas de la Universidad. Pero sobre Llovet y su libro volveremos más adelante.

Una de las ordalías del psicologismo más comunes sobre el estado actual de la interpretación de la Literatura es la que apela a una suerte de crisis y lisis permanente de los materiales literarios, cuyo apocalipsis no cesa de anunciarse en medio de múltiples fatalidades. En su obra *La literatura en peligro* (2007), Todorov critica el uso que actualmente se está haciendo de lo que, en otro tiempo, cabría calificar de «Teoría de la Literatura», y que, hoy, el autor de este libro solamente concibe como «métodos de análisis» que tratan de usurpar el protagonismo de la obra literaria, cuando no reemplazarla por completo. Así, considera que «en la escuela no se aprende de qué hablan las obras, sino de qué hablan los críticos» (2007/2009: 22). La frase es brillante, pero sofista. Porque, ¿cómo se puede saber de qué habla una obra literaria, si no se dispone de criterios para saber «leerla»? Dicho de otro modo, ¿cómo se puede ejercer la crítica sin criterios? ¿Cómo razonar sin instrumentos? ¿O es que la literatura ha de juzgarse simplemente por el amor, el entusiasmo o la emotividad que nos inspira, y no por el grado de racionalismo e inteligencia que nos exige como obra de arte humana y normativa? La literatura es objeto de interpretación *inteligible*, y no solo de interpretación *sensible*. Las ideas literarias rebasan la emotividad humana individual y exigen una interpretación conceptual que pueda objetivarse en razones que van más allá del mero entusiasmo, estado de ánimo o reino de la subjetividad más personal y autológica. Todorov invita a un retroceso en los procedimientos de interpretación literaria, al reducir lo inteligible de las ideas objetivadas en la literatura a lo sensible de la emoción que subjetivamente emana de su lectura. Todorov demuestra en esta obra que su teoría de la literatura ya no es una teoría literaria contemporánea, y que, en el momento de escribir este libro, no dispone de una teoría capaz de enfrentarse a los actuales movimientos teórico-literarios, y aún menos de explicarlos.

De hecho, la única respuesta que parece ofrecer Todorov es la de una mística de la interpretación literaria, es decir, la de una retórica de las emociones de la lectura. Desde Platón, y también desde Aristóteles, sabemos que la literatura es particularmente sensible a las emociones humanas. Uno y otro filósofo exigieron a la literatura, entonces llamada poesía, como arte que imita la realidad mediante el lenguaje, que fuera una construcción inteligible, y no meramente sensible. Platón renuncia pronto a ello, proponiendo el destierro de los poetas. Aristóteles, sin embargo, es —por lo que sabemos— el primero en explicar conceptualmente, esto es, científicamente, lo que son los materiales literarios, tomando como modelo de ellos la tragedia griega. El resultado fue el nacimiento de la Teoría de la Literatura como ciencia. Todorov, por su parte, al mostrar su distancia y recelo frente a las «teorías literarias» posmodernas (Maestro y Enkvist, 2010), adopta una posición que, lejos de ser crítica y explicativa, resulta mística y emotiva. Y por lo tanto regresiva, cuando no retrógrada.

No tengo la menor duda de que volver a centrar la enseñanza de las letras en los textos se ajustaría al deseo secreto de la mayoría de los profesores, que eligieron su oficio porque aman la literatura, porque el sentido y la belleza de las obras les conmueven, y no hay razón para que repriman esta pulsión. Los responsables de que se hable de la literatura de esta manera ascética no son los profesores (Todorov, 2007/2009: 26-27).

En primer lugar, centrar la enseñanza de la literatura en el *texto* es incurrir en la reducción característica de los formalismos, e ignorar los otros tres materiales literarios fundamentales: autor, lector e intérprete o transductor (Maestro, 2007b). Sería lo mismo que ejercer una Medicina centrada exclusivamente en el corazón, o el pulmón, o el páncreas, ignorando el hígado, la tiroides o el bazo, por ejemplo. O una Química que se ocupara solamente del sodio o el bario. He insistido mucho en esta evidencia, pero los teóricos de la literatura siguen perpetuando y reproduciendo sus propios errores.

Seguir a Todorov es, también, incurrir en la falacia teoreticista, en virtud de la cual la *forma* (de la interpretación) resulta hipostasiada frente a la *materia* (de la literatura), de modo que el método es inerrante, y si algo falla, la culpa la tiene la realidad, porque la teoría nunca se equivoca (Bueno, 1992).

Y en segundo lugar, la que apunta Todorov no es una manera ascética de interpretar la literatura, sino una modalidad completamente mística: la exultación emotiva del sujeto, la sacralización de las emociones del yo en contacto con la «magia» de la literatura. Es decir, aquello que Platón condenaba por enajenamiento de las capacidades racionales del poeta y sus oyentes: la primacía de lo sensible frente a la exigencia de lo inteligible. Cada cual se queda con *su propia* «emoción» de lo literario y deja de prestar atención a las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor).

Todorov llega incluso a negar como fin en sí el conocimiento de la literatura, es decir, a desautorizar la posibilidad de una ciencia específica, categorial, propia, de los hechos y materiales literarios. La literatura no sería, pues, objeto de conocimiento, sino de mística. No será objeto de razón, sino de emoción. Sin más. ¿Estamos leyendo al mismo autor de *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (1965), *Littérature et signification* (1966), «La grammaire du récit» (1968), *Poétique de la prose* (1971), *Théories du symbole* (1977), entre otras muchas obras históricamente decisivas?

El conocimiento de la literatura no es un fin en sí, sino una de las grandes vías que llevan a la realización personal. El camino por el que en la actualidad se ha adentrado la enseñanza de la literatura, que da la espalda a este horizonte («esta semana hemos estudiado la metonimia, y la semana que viene pasaremos a la personificación»), corre el riesgo de conducirnos a un callejón sin salida, por no decir que difícilmente podrá desembocar en el amor a la literatura (Todorov, 2007/2009: 28).

Todorov propone aquí ideas de dudosísimo rigor: la literatura como forma de terapia de grupo o de individuo, como *libro de autoayuda* («la realización personal»); la retórica como «callejón sin salida» (estudio de la metáfora, de la metonimia...) (¿qué dirían Wheelwright, Ricoeur, Le Guern, Frey, Dámaso Alonso...?); y la mística como forma de «conocimiento» o «saber» literario («el amor a la literatura»). Como si *amar* la literatura fuera *saber de* literatura. ¿Se imaginan que cada médico tuviera que enamorarse del paciente de turno para curarlo?

Pero no todo es mística en las palabras de Todorov. Su crítica a la teoría literaria posmoderna comienza con un reproche fundamental, que a juicio del autor también

estaba presente en los estudios literarios anteriores a los formalismos, lo cual, desde un punto de vista histórico y consecuente, no es cierto:

La tradición universitaria no consideraba que la literatura fuera ante todo la materialización de un pensamiento y de una sensibilidad, o una interpretación del mundo. Esta tendencia, que ha durado mucho tiempo, es la que ha recuperado y exacerbado la fase más reciente de los estudios literarios (Todorov, 2007/2009: 34).

¿Quiere esto insinuar que los formalismos y estructuralismos fueron una suerte de ínsula en un mar de corrientes interpretativas que negaban la literatura como sistema de ideas y sentimientos? No es admisible algo así. En este contexto, Todorov rechaza ante todo la concepción de la literatura como una «ilustración de los medios necesarios para analizarla» (35). Sin embargo, un patriarca del estructuralismo debería tener sumo cuidado al hablar en tales términos, porque más de un lector podrá disponer de razones para pensar que Todorov está hablando de los «pecados» de su propia escuela. No en vano por los caminos del idealismo teoreticista de los formalismos se desembocó en las últimas décadas en la nueva metafísica de la sofisticada posestructuralista y posmoderna, de la que Todorov se distancia explícitamente, pese a haber sido —sin duda sin pretenderlo— uno de sus promotores.

La tendencia que se niega a ver en la literatura un discurso sobre el mundo ocupa una posición dominante y ejerce una notable influencia en la orientación de los futuros profesores de francés. La reciente corriente de la «deconstrucción» no conduce en otro sentido. Es cierto que sus representantes se cuestionan la relación de la obra con la verdad y los valores, pero solo para constatar —o más bien para decidir, ya que lo saben de antemano, porque ese es su dogma— que la obra es inevitablemente incoherente, que por lo tanto no consigue afirmar nada y que subvierte sus propios valores. A esto lo llaman deconstruir un texto. A diferencia del estructuralista clásico, que dejaba de lado la cuestión de la verdad de los textos, el posestructuralista sí quiere examinarla, pero lo que invariablemente comenta es que jamás se encontrará respuesta (Todorov, 2007/2009: 36).

Semejante nihilismo cognoscitivo, representado comúnmente por una retórica y una tropología vacía y ruidosamente inconsistente, es algo que desagrada a las concepciones teoreticistas de Todorov, quien se sirve del término *solipsismo* para designar la actitud de estos pseudoteóricos de la literatura que, en realidad, lo único que hacen es hablar de sí mismos:

Cuanto más repugnante es el mundo, más fascinante es uno mismo. Y además, hablar de uno mismo no elimina ese placer, ya que lo fundamental es hablar de uno, y lo que se diga es secundario. Entonces la literatura (en este caso mejor decir la «escritura») no es más que un laboratorio en el que el autor puede estudiarse a sí mismo cuando le plazca e intentar conocerse (Todorov, 2007/2009: 39).

Y no solo conocerse, sino casi exclusivamente exhibirse. (Si el ser humano tratara de reconocerse mediante la literatura, su uso aún respondería a cierto y cínico imperativo socrático). Mas si la obra y la realidad, si el arte y el mundo, no guardan

relación, porque se niega posmodernamente todo valor referencial del uno al otro, entonces la única relación de la que cabe hablar es la del Yo con el tema del que el yo habla, sea este estético, cultural, o simplemente textual. Para Todorov,

Es evidente que el nihilismo y el solipsismo van de la mano. Ambos se apoyan en la idea de que el yo y el mundo están radicalmente separados, es decir, que no existe un mundo en común. Solo puedo afirmar que la vida y el universo son del todo insoportables si previamente me he excluido de ellos. Y de forma recíproca, decido dedicarme en exclusiva a describir mis propias experiencias solo si considero que el resto del mundo no tiene valor, y además no me incumbe [...]. Lo que se niega o se desprecia es el mundo exterior, el mundo que el yo comparte con los demás (Todorov, 2007/2009: 39).

Y en este punto Todorov ha objetivado una de las mejores definiciones de la posmodernidad y de su nihilismo gnoseológico, es decir, del narcisismo de su sofistería. Es, en suma, la tesis megárica, según Gustavo Bueno (1997), propia de quienes se atenían a una ontología equivocista, en la que nada estaba conectado ni relacionado con nada, de modo que cada cual constituía un «mundo» aparte y disponía de toda la libertad —psicológica, por supuesto— para considerarse el ombligo de ese mundo.

El nacimiento de la Estética es indisociable de la secularización de los valores religiosos y de la sacralización fetichista de los objetos supuestamente artísticos³⁹. A partir de esta premisa, por otro lado muy afín al pensamiento de Bueno, Todorov formula una incisiva crítica contra la teoría estética kantiana, en la que constata una forma de «romper con la visión clásica», consistente «en decir que la finalidad de la poesía no es ni imitar la naturaleza, ni instruir y complacer, sino producir belleza» (46). Así es como el artista está cada vez más cerca de sustituir a Dios. Estamos ante la estética de una teología secularizada: «lo que hace que el creador se asemeje a Dios no es ya su libertad, sino la perfección de su obra» (47).

Sin embargo, esta es solamente la premisa del idealismo estético kantiano, al fijar en el yo del artista, creador y autor, el valor del arte. La consecuencia, curiosamente, ya estaba explícita en la *Aesthetica* de Baumgarten (1750-1758), al subjetivar en el receptor la ejecución de la experiencia estética. «La consecuencia inmediata —señala Todorov (2007/2009: 49)— es que las artes, separadas del contexto de su creación, exigen que se establezcan lugares en los que puedan consumirse». Así es como una obra se convierte en una obra de arte: en el momento en que solo sirve para ser exhibida y contemplada por un público que ni siquiera tiene por qué entenderla. Y es que semejante concepción del arte implica que una obra estética puede resultar incluso incomprensible, ilegible o explícitamente irracional. Lo curioso es cómo se puede definir como «artístico» algo que ni siquiera se puede comprender o explicar. ¿Cómo se puede saber que es arte algo que no se sabe lo que es? ¿Cómo atribuir valor estético

³⁹ Todorov atribuye a Shaftesbury (1790/2000, III: 150-151) la iniciativa de aplicar el lenguaje teológico y religioso a la experiencia estética y la contemplación artística, «como un medio para aprehender la armonía del mundo y acceder a la sabiduría» (Todorov, 2007/2009: 56). Para un examen atento acerca de las formas de secularización de los valores religiosos aplicados al mito de la cultura y su construcción contemporánea, vid. Bueno (1997).

a lo que ni siquiera ofrece coherencia ontológica? Sofistas tiene la posmodernidad que lo saben argumentar en cada una de sus apariciones. Lo cierto es que en su crítica a la estética kantiana, idealista y alemana, Todorov tiene toda la razón:

Lo que transforma un objeto cualquiera en obra de arte es su inclusión en un museo o en una galería, porque para que se desencadene la percepción estética basta con exponer el objeto (Todorov, 2007/2009: 50).

La idea de belleza que exige la Estética resultante de la secularización de los valores teológicos, nacida del Idealismo alemán, de la mano de Baumgarten (1750-1758) y Kant (1790), se limita y delimita en la armonía emocional y psicológica de los elementos constituyentes de la supuesta obra de arte. La objetividad del arte se reduce a la subjetividad de su contemplación. Porque el objeto estético «solo sirve para» *ser contemplado* emocionalmente. Sin más. En esta línea se sitúa el pensamiento de Moritz, cuando afirma:

La finalidad del verdadero arte no es imitar la naturaleza, sino crear belleza [...]. En la medida en que un cuerpo es bello, no debe significar nada, hablar de nada que le sea externo; solo debe hablar, con ayuda de sus superficies externas, de sí mismo, de su ser interior, debe convertirse en significante de sí mismo (Moritz, 1962: 112).

Demasiada locuacidad exige Moritz a una obra de arte. Muchas habilidades de ventrílocuo ha de tener el intérprete. La hermenéutica pronto acudiría en su ayuda, de la mano de Heidegger, Gadamer o Vattimo... Sin embargo, este idealismo que atribuye al arte tal autonomía va a verse interrumpido en la historia del siglo XX por diferentes acontecimientos políticos, que impondrán en la creación artística, a través de regímenes como el nazismo y el marxismo, una vinculación inderogable, no con la naturaleza (Aristóteles), ni con el didactismo deleitoso (Horacio), ni con la Ciudad de Dios (Agustín de Hipona), ni con una preceptiva clásica (Castelvetro, Scaligero, Pinciano, Boileau, Luzán...), sino con el Mito y la Utopía, es decir, con retóricas y sofisticas atroces, desde las que se impondrán premisas falsas tanto en antropología («raza aria») como en sociología («utopía comunista»). El arte tendrá que servir, en los territorios ocupados por el nazismo y por el marxismo, a tales intereses. Con la derrota del primer movimiento en 1945 y la caída del segundo en 1990, el único que permanece decrépitamente en pie sigue siendo el derivado de las ficciones tropológicas y narrativas del psicoanálisis, primero con Freud y más tarde con Lacan, quienes han proporcionado a la deconstrucción derridiana y a los posestructuralismos subsiguientes un arsenal de tropos y figuras imaginativas aptas para perpetuar su irracionalismo en una suerte de tercer mundo semántico incubado en el mundo académico.

Y se afirmará que el arte y la literatura no mantienen ninguna relación significativa con el mundo. Este es el presupuesto común de los formalistas rusos (a los que el régimen bolchevique combate y no tarda en reprimir), de especialistas en estudios estilísticos o «morfológicos» en Alemania, de los discípulos de Mallarmé en Francia y de los partidarios del Nuevo Criticismo en Estados Unidos (Todorov, 2007/2009: 76).

Al Romanticismo europeo y particularmente al Idealismo alemán competen la iniciativa de introducir en la interpretación de los hechos literarios una exigencia demoledora: la supremacía de los juicios de valor estético contruidos no sobre conceptos científicos, sino sobre experiencias subjetivas. Dicho en términos de Materialismo Filosófico: la valoración de la obra de arte se hace según impulsos emocionales y psicológicos (M_2), en lugar de hacerlo según criterios lógicos y conceptuales (M_3) (Bueno, 1972; Maestro, 2006, 2007b, 2009a). De este modo, el conocimiento subjetivo de la obra de arte se considerará más valioso y de mejor calidad que su conocimiento objetivo, el cual, a su vez, resultará progresivamente muy desacreditado. Con la irrupción y el éxito de la obra freudiana, la idea de subjetividad buscará cobijo en las formas de expresión del llamado *inconsciente*, una magnífica invención destinada refugiar en sus laberintos tropológicos todo aquello que quiere evitar el juicio, la norma o el examen de la razón. El inconsciente será desde su invención el búnker del libre arbitrio contemporáneo. Artificio ultraluterano, en el inconsciente cabe todo y de todo. El inconsciente freudiano y lacaniano será de este modo el arsenal en el que se hace fuerte la metafísica y la retórica posmodernas. He aquí la legalización del irracionalismo, que desde el Romanticismo a las Vanguardias encontrará en el arte su expositor más comfortable.

La realidad efectivamente existente no solo se presentará como falsa y engañosa, sino sobre todo como represora y malvada. El bien residirá en el inconsciente, empero dañado por el impacto de la perversa razón humana, y el mal se afincará en el mundo consciente, civilizador y destructor de la inocencia de todos y cada uno de nosotros. La razón, el lenguaje, las normas..., son desde ahora aliados del mundo consciente y pervertidos atributos suyos. El artista, si quiere ser buena persona, tendrá que romper todo lazo de unión con el nuevo demonio: el Logos. A la sazón, occidental. El irracionalismo es ahora la forma suprema de conocimiento. Los locos saben del mundo más y mejores cosas que los cuerdos. El triunfo de la metáfora está servido, y puede aplicarse a todo tipo de binomios: Bien / Mal (Moral), Mujer / Hombre (Feminismo), Ignorancia / Razón (Gnoseología), Barbarie / Civilización (Antropología), Minoría / Mayoría (Sociología), «Raza negra» / «Raza blanca» (Etnia), etc...

El pensamiento literario del último Todorov concluye, a mi juicio muy desafortunadamente, con una suerte de ataque de mística literaria, o cosa parecida. Semejante experiencia arranca de una cita de la *Autobiografía* de John Stuart Mill, en la que se declara lo siguiente:

Me parecieron [los poemas de Wordsworth] como una fuente de la que extraía la alegría interior, los placeres de la simpatía y de la imaginación, que todos los seres humanos podían compartir [...]. Necesitaba que me hicieran sentir que en la contemplación tranquila de las bellezas de la naturaleza hay una felicidad verdadera y permanente. Wordsworth me lo enseñó no solo para apartarme de la consideración de los sentimientos corrientes y del destino común de la humanidad, sino redoblando el interés que sentía por ellos (Mill, 1873/1969: 81 y 89).

Desde la página 82 hasta el final de su obra las palabras de Todorov resultan crecientemente decepcionantes, porque la idea de literatura que transmite el que fuera introductor en la Europa democrática de las teorías literarias de los formalistas rusos

es propia de un libro de autoayuda. La literatura se convierte en un laxante, en un valium o trankimazin, etc.

La literatura puede hacer mucho. Puede tendernos la mano cuando estamos profundamente deprimidos, conducirnos hacia los seres humanos que nos rodean, hacernos entender mejor el mundo y ayudarnos a vivir. No es que sea ante todo una técnica de curación del alma, pero en cualquier caso, como revelación del mundo, puede también de paso transformarnos a todos nosotros desde dentro (Todorov, 2007/2009: 84).

En este sentido, la obra de Todorov *La literatura en peligro* concluye en el extravío psicologista más rotundo de todo racionalismo literario. Es una muestra viva de una biocenosis literaria que conduce a la necrosis académica. Porque la Literatura, fuera de la Universidad, se queda sin intérpretes.

3.3. GENEALOGÍA EVOLUCIONISTA DEL CONOCIMIENTO LITERARIO.

LA LITERATURA COMO FORMA POÉTICA SUPREMA DEL RACIONALISMO HUMANO

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

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

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

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

En primer lugar, la Literatura habría sido imposible, en su constitución genuina y en su desarrollo histórico, al margen de la infraestructura recibida del eje radial del espacio antropológico, es decir, del uso que le ha sido brindado, merced a la actividad humana, por los recursos del mundo material e inerte de la naturaleza. Desde la piedra hasta el soporte informático, pasando por el papiro, el pergamino y el papel, la Literatura se ha servido de todos aquellos recursos que han hecho posible su formalización y materialización en un amplísimo género de soportes capaces de asegurar su difusión, transmisión, comunicación e interpretación. Este tipo de estructuras físicas ha experimentado muy importantes transformaciones a lo largo de la historia, y ha ido

configurando, en suma, lo que hoy constituye el núcleo y la esencia de los cuatro materiales literarios fundamentales, o términos globales, del campo categorial de la Teoría de la Literatura: el autor, la obra literaria, el lector y el intérprete o transductor. A la expansión radial de la Literatura se refiere el apartado segundo de este capítulo (I, 3.2.2: 208), relativo al proceso de construcción histórica de los materiales literarios.

En segundo lugar, el conocimiento literario ha evolucionado siempre siguiendo una genealogía cuya trayectoria coincide con la de la Razón humana. Lejos de disociarse del racionalismo más explícito, la Literatura ha servido siempre a la razón. Y más concretamente, a la razón antropológica, mucho más que a la razón teológica (idealista por su propia naturaleza ficcional), más que a la razón ideológica de tal o cual movimiento social y gremial (sofista por su «falsa conciencia» gregaria), o más que a la razón mitológica (irracional por su carencia de fundamento científico), por citar solo algunos ejemplos. Se me objetará inmediatamente que la Literatura expresa en innumerables ocasiones «los estados interiores del alma humana», «el rechazo de la razón y la civilización», «la opresión del mundo consciente frente a las libertades del inconsciente...», etc. Todo esto se discutirá, en su momento, con las debidas razones. Baste ahora decir que tal contenido, supuestamente criticado por una «literatura irracional» —alma, interior, inconsciente, represión, etc.—, no es otra cosa que la reconstrucción, por otro lado *muy racional*, de referentes atribuidos de forma imaginaria a un mundo que se pretende irracional, pero que no lo es en absoluto. No se puede usar el lenguaje, uno de los instrumentos por excelencia más racionales de cuantos existen, para construir o reconstruir la parte irracional de un mundo, curiosamente bastante racional en su diseño, y demostrar de este modo su supuesta falta de significado, sentido o coherencia. Porque este tipo de irracionalismo tiene un diseño muy racional. El surrealismo es, sin duda, una de las mejores obras del racionalismo vanguardista. La razón y la sinrazón saben disfrazarse muy bien. Y codearse aún mejor. Forman un tándem perfecto, porque la sinrazón siempre brota de la razón. Lo irracional en el arte siempre es resultado del más sofisticado diseño racional. Cuando la razón quiere perder la cordura, suele adoptar el disfraz de la locura. Y del juego. Y lo sabe. Nada más lúdico que jugar a perder la razón, es decir, la cordura. De hecho, los locos pueden perder la cordura, pero no con ella la razón. Y mucho menos el juicio. Conservan siempre sus usos más sofisticados, audaces, sorprendentes. En todo caso, los locos adoptan las formas de un racionalismo patológico. Pero no inexistente. Por otro lado, cuando el irracionalismo quiere hacer de las suyas, se disfraza muy astutamente con sentidos y aspectos coherentes, racionales y lógicos. Los mayores disparates de la historia de la humanidad, desde el nazismo hasta el marxismo, pasando por toda suerte de utopías y mataderos humanos, llevan la firma de una razón que ha sido el mejor disfraz de un irracionalismo muy preciso, capaz de funcionar en la plenitud del ejercicio de su poder. Los locos más peligrosos no son aquellos que delatan, o exhiben, su locura, esto es, los usos patológicos de su razón, sino aquellos que saben ocultarla y disimularla, aquellos que disfrazan su irracionalismo con prédicas muy racionales y convincentes, y que saben adiestrarse profesionalmente muy bien en el uso de las ideas que pretender destruir: el loco más peligroso es aquel que sabe fingir la cordura mucho mejor de lo que cualquier artista cuerdo puede interpretar una locura. El

irracionalismo siempre se disfraza con astucia de formas y apariencias racionalmente muy convincentes.

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

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

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

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

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

Por su parte, los conocimientos naturales son aquellos que no requieren de ningún sistema educativo destinado a su práctica o aprendizaje. No necesitamos ir a la escuela para aprender a llorar o reír. Son actividades naturales que el ser humano, por el hecho de ser humano, sabe y puede hacer, en condiciones normales de nacimiento y existencia, de forma completamente natural⁴⁰.

2. *Culturas bárbaras y culturas civilizadas.* Según los *modos de construcción* y de acuerdo con los *medios de transmisión* de los conocimientos culturales, estos dan lugar a *culturas bárbaras* y a *culturas civilizadas*. Los modos de construcción del conocimiento pueden ser técnicos o tecnológicos. Son conocimientos técnicos los que se basan en una actividad artesanal, en función de la cual el ser humano se

⁴⁰ Cuestión diferente es el comportamiento social y cultural que el ser humano desarrolla en la ejecución de sus conocimientos naturales, de acuerdo con las normas sociales, morales y culturales del grupo humano al que pertenece el individuo, es decir, de la sociedad en la que el sujeto se *educa* cultural y científicamente, esto es, *políticamente*.

adapta a la naturaleza y sus exigencias. Son conocimientos tecnológicos aquellos que se basan en una actividad científica, en virtud de la cual la naturaleza y sus recursos se adaptan a las exigencias del ser humano. Por los medios de transmisión, los conocimientos culturales pueden ser sistemáticos y objetivos o asistemáticos y subjetivos. Son conocimientos sistemáticos y objetivos los que se dan en el mundo de las materialidades lógicas (M_3) o terciogenéricas, es decir, los que son independientes de la psicología individual, están organizados y transmitidos de acuerdo con criterios lógicos y racionales, y cuyas explicaciones dan cuenta comprensible de sus causas y fundamentos. Son conocimientos culturales asistemáticos y subjetivos aquellos que se dan exclusivamente en un mundo psicológico o fenomenológico (M_2), escenario de materialidades psíquicas de naturaleza segundogenérica (Bueno, 1972; Maestro, 2006, 2009). Este tipo de conocimientos se basa en creencias públicamente codificadas, en imágenes solidificadas por la conciencia, en discursos ideológicos no verificados científicamente, en opiniones indiscutidas y autorizadas, en fideísmos acríticos, en psicologismos históricos. Se trata, en suma, de conocimientos dóxicos, cultivados en la opinión, en la apariencia, es decir, en lo que Platón denominó la visión desde la caverna. Podríamos decir, en consecuencia, que se trata de un conocimiento o una cultura cavernícolas: un tercer mundo semántico.

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

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

Se manejan aquí nociones abiertamente implicadas en el ámbito de la Política. Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la Política es un sistema de Ideas y realidades que afectan directamente a la constitución y eutaxia de un Estado. De hecho, la Literatura es política en tanto que constituye y dispone sistemas de Ideas implicadas en la Ontología del Estado, ideas que determinan la integración y relación del individuo en la realidad material de una sociedad política. La Política queda así configurada como aquella *symploké* de ideas que dispone la forma de vida del individuo en el seno de la vida social y material del Estado (Bueno, 1991, 1995b). El sistema de relaciones (lógico-materiales) entre el individuo y una sociedad estatal constituye lo que denominamos Política. Una tribu, una sociedad bárbara, o incluso un feudo, no dan lugar a una Política efectiva, sino a una filarquía o a una fraternía. Se trata de sociedades naturales o gentilicias, no de sociedades políticas (Maestro, 2007: 186-209). Una tribu no es una *polis*. Ni un feudo es un Estado. Aquí, de hecho, entendemos por política la administración del poder, es decir, la organización de la libertad.

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

4. *Tipología del conocimiento en las culturas civilizadas.* En las culturas civilizadas, los conocimientos se organizan en dos tipos fundamentales, según sean conocimientos críticos o conocimientos acrítricos. Son críticos los conocimientos que se basan en conceptos científicos y en criterios filosóficos, es decir, en sistemas de pensamiento racionales y lógicos (M_3). Son acrítricos aquellos conocimientos culturales basados en argumentos sofisticos, es decir, en un racionalismo idealista y en una lógica ideológica, pero no en un racionalismo materialista y en una lógica científica o filosófica. Ideología, Teología y Pseudociencia son los tres tipos principales de conocimiento cultural y sofista característicos de una cultura civilizada. A estos tres tipos de saberes ha de añadirse un cuarto, ajeno a la sofística, y por entero implicado en un racionalismo materialista y lógico-científico: la Tecnología.

La *ideología* es un discurso basado en creencias, apariencias o fenomenologías, constitutivo de un mundo social, histórico y político, cuyos *contenidos materiales* están determinados básicamente por estos tres tipos de intereses prácticos inmediatos, identificables con un gremio o grupo social —autista y en última instancia fundamentalista—, y cuyas *formas objetivas* son resultado de una sofística, enfrentada a un saber crítico (ciencia o filosofía). La ideología es resultado de la fragmentación que las mitologías experimentan como consecuencia del desarrollo del pensamiento

racionalista y la investigación científica. La ideología es siempre una *deformación aberrante* del *pensamiento crítico* (ciencia y filosofía). Toda ideología remite al idealismo y al dogmatismo, y a un grupo social que se repliega sobre sí mismo, frente a otros grupos, por oposición a los cuales construye idealmente la que considera su propia «identidad».

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

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

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

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

porque están organizados de acuerdo con criterios normativos, lógicos y racionales, que rebasan la voluntad de un individuo (*yo*) o de un grupo social (*nosotros*).

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

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

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

3.4. TIPOS, MODOS Y GÉNEROS DEL CONOCIMIENTO LITERARIO

Advierto a quien me lea que procure no hacerse una idea vaga y, con más razón, falsa de las bellezas de la literatura que voy deshojando en el desarrollo, excesivamente veloz, de mis frases...

Conde de LAUTRÉAMONT, *Los cantos de Maldoror* (1869/1998: IV, 240).

Los saberes literarios pueden organizarse según el *tipo* y el *modo* de conocimiento. Por el tipo de conocimiento, serán *pre-rationales* o *praeter-rationales*, si se han constituido con anterioridad al pensamiento sistemático racionalista o de espaldas a él, y serán *rationales*, si se han concebido desde criterios y premisas científicos o filosóficos, basados en una crítica y en una dialéctica necesariamente dada en

symploké. Por el modo de conocimiento, los saberes literarios podrán ser *críticos*, si se construyen sobre presupuestos capaces de disponer el análisis y la síntesis de sus materiales de estudio mediante el establecimiento discriminatorio de valores y contravalores, y serán *acríticos*, si no lo hacen, es decir, si evitan el enfrentamiento dialéctico con aquello que se proponen interpretar.

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

ORGANIZACIÓN DE LOS SABERES LITERARIOS
EN LA GENEALOGÍA DE LA LITERATURA

| SABERES LITERARIOS | | <i>Tipos de conocimiento</i> | |
|------------------------------|-----------------|--|--|
| | | <i>Pre-racional</i> | <i>Racional</i> |
| <i>Modos de conocimiento</i> | <i>Acrítico</i> | <p>Literatura Primitiva o dogmática</p> <p>Mito Magia Religión Técnica</p> | <p>Literatura Programática o imperativa</p> <p>Ideología Pseudociencias Teología Tecnología</p> |
| | <i>Crítico</i> | <p>Literatura Sofisticada o reconstructivista</p> <p>Psicologismo Sobrenaturalismo Animismo Reconstructivismo</p> | <p>Literatura Crítica o indicativa</p> <p>Desmitificación Racionalismo Filosofía Ciencia</p> |

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

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

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

3.4.1. LITERATURA PRIMITIVA O DOGMÁTICA

*Quiero dar a conocer a mi país a aquel que todo lo ha visto,
a aquel que ha conocido lo profundo, que ha sabido todas las cosas,
que ha examinado en su totalidad todos los misterios...*

ANÓNIMO, *Poema de Gilgamesh* (Tablilla I, Columna I, vv. 1-3).

*Borraré de sobre la haz del suelo al hombre que creé, desde los hombres a
las bestias, los reptiles y las aves del cielo inclusive, pues estoy arrepentido de
haberlos hecho.*

Soliloquio de Yahvéh barruntando el diluvio (*Génesis* 6, 7).

*Vemos, repito, cómo los teólogos se han afanado, las más de las veces, por
hallar la forma de arrancar de las Sagradas Escrituras sus ficciones y antojos
y avalarlos con la autoridad divina, y que nada hacen con menor escrúpulo y
mayor temeridad, que interpretar las Escrituras o mente del Espíritu Santo.*

Baruch SPINOZA, *Tratado teológico-político* [VII, 1] (1670/1986: 191).

*Si no hubiesen llegado hasta nosotros los monumentos de la cultura antigua,
y si la poesía de la religión del mundo antiguo se hubiese extinguido al mismo
tiempo que sus creencias...*

Percy Bysshe SHELLEY, *Defensa de la poesía* (1840/1986: 56).

Todos los siglos estaban ahí...

Víctor HUGO, *La leyenda de los siglos* (1859).

Denominaré *Literatura primitiva o dogmática* a aquella literatura cuyos modos y tipos de conocimientos son, respectivamente, *acríticos* e *irracionales*, es decir, cuyos saberes, característicos de sociedades pre-estatales o *praeter-rationales*, se basan en el mito, la magia, la religión y la técnica. Los ejemplos más sobresalientes

y representativos de Literatura primitiva o dogmática son la Biblia y el Corán. Con todo, la mayor parte de la literatura de todos los tiempos está penetrada de fragmentos e intertextos que reproducen, de forma explícita e intencional, saberes acrílicos e irracionales, desde la *Divina commedia* de Dante hasta la poesía creacionista de las vanguardias novecentistas, pasando por *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, los *Les Chants de Maldoror* (1869) de Isidore Ducasse o *Pasión de la Tierra* (1935) de Vicente Aleixandre.

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

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

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura trabaja con tres Ideas fundamentales, de configuración explícitamente buenista: la Idea de Mundo (M) indeterminado formalmente como materia ontológico-general, la Idea de conciencia o Ego trascendental (E), y la Idea de Mundo Interpretado (M_i), esto es, determinado formalmente, como materia ontológico-especial. Los artífices de este tipo de Literatura, primitiva o dogmática, tienden a interpretar el mundo desde una ontología general

(M), es decir, desde una metafísica. Su esquema corresponde al modelo de una filosofía próxima al monismo axiomático de la sustancia, previa al pensamiento socrático y a la filosofía académica de Platón (Bueno, 2004)⁴¹. En el caso de los antiguos griegos, este modelo correspondía a la Metafísica presocrática, la cual tomaba el Mundo no interpretado (M) como premisa del sistema de pensamiento, de tal modo que M era un elemento único, del cual emanaba todo lo demás («todo es agua»: M = agua; «todo es aire»: M = aire, etc...). Las culturas hebrea y árabe dirán, respectivamente que M es Yahvéh y M es Alá. La lectura de la fórmula seguirá en este caso la siguiente disposición, en la que el Mundo (M) incluye al Mundo interpretado (M_i), y este, por último, al sujeto cognoscente (E):

← - - - - -

$$E \subset M_i \subset M$$

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

La Antigüedad (los mil años que transcurren desde el 575 hasta el 475, como fechas convencionales aproximativas —el eclipse de Sol que predijo Tales de Mileto en 575 a. C. y la caída del Imperio romano de Occidente, con Rómulo Augústulo—) referida a una civilización atécnica, en la que no cabía hablar del control tecnológico (por el hombre) de los fenómenos (políticos, cosmológicos) del *mundus adspectabilis* que, a su vez, se concebía como «incluido» en una Realidad impersonal (Caos, Apeiron, Sphairios eleático, Migma, Acto Puro, Cosmos atomístico, Heimarmene) habría determinado una «ideología metafísica de fondo», ejercida, más que representada, en la cual los elementos egoiformes E (hombres, démones, dioses) se tratan como si estuvieran incluidos en el mundo de los fenómenos (M_i), a su vez envuelto en una Realidad impersonal M (Bueno, 2004: 1).

Desde este modelo, previo a la constitución misma de la Filosofía, y propio de un pensamiento presocrático, Hesíodo compone su *Teogonía*, la cultura hebrea el *Viejo Testamento* y el Islam su *Corán*. Solo una futura expansión del racionalismo humano, merced al progreso de la ciencia y la filosofía crítica, negará la posibilidad de explicar

⁴¹ «El Materialismo Filosófico utiliza un sistema de coordenadas definibles en torno a los tres términos ya referidos (E, M_i, M), en función de los cuales distingue seis alternativas sistemáticas abstractas (desplegadas ulteriormente en dieciocho modalidades) a partir de las cuales cabrá diferenciar las tres grandes épocas sucesivas en las que convencionalmente suele ser dividido el curso histórico del pensamiento occidental (Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna), así como también los pares de orientaciones correspondientes a cada edad. Y no solo sucesivamente, sino también en coexistencia polémica (Presocrática / Época clásica, Teología dogmática / Escolástica, Idealismo-Espiritualismo / Materialismo)» (Bueno, 2004: 1).

la existencia humana desde la retórica de un mito cosmogónico o de una legislación metafísica, monoteísta y dogmática. Los artífices de este tipo de Literatura toman como premisa o punto de partida una realidad trascendente e impersonal (M) que, dada por supuesta, permite obtener e imponer un mundo sensible e inteligible, dentro del cual el ser humano queda religado a un monismo axiomático y subordinado al dogma de un mito o de un numen.

Ha de advertirse —siguiendo a Bueno (1974)— que con frecuencia se ha interpretado el pensamiento presocrático, incluso por los propios filósofos —no digamos ya por los filólogos, que con frecuencia tienden a hacer una interpretación por completo retórica, cuando no poética, de los textos de Filosofía— como un pensamiento cosmológico, relativo a una naturaleza esencial, cuya unidad se pretendía. Semejante interpretación es de una reducción tan aparente como inaceptable. El pensamiento presocrático, si es metafísico, difícilmente puede ser cosmológico, y si es cosmológico, no podrá ser metafísico. La escuela milesia no se ocupó de las cuestiones de la naturaleza en sí, ni siquiera desde pretensiones exclusivamente especulativas y exentas de los intereses e implicaciones humanas, sino todo lo contrario. A Tales le interesa la naturaleza y el cosmos en tanto que objeto de dominio por parte del ser humano. Y desde este punto de vista será más coherente hablar de pensamiento antropológico de contenidos cosmológicos que de pensamiento cosmológico de contenidos metafísicos⁴².

Estas exigencias de los milesios de la antigua Grecia no están ni en el judaísmo ni en el Islam. Árabes y hebreos se disocian en este punto de la metafísica presocrática. La Biblia y el Corán no son, ni quieren ser, la *Teogonía* de Hesíodo, ni los *Trabajos y días*, ni mucho menos el *Poema de Gilgamesh*. La Literatura primitiva o dogmática no está en función del ser humano, sino que se basa en imperativos míticos y religiosos, y es por completo renuente a interpretaciones racionales. Sus objetivos remiten una y otra vez a la presencia, función y destino de un Dios que interviene furiosamente en el terrenal mundo del Hombre, un Dios al que este Hombre queda por completo religado. La naturaleza, en los antiguos griegos, está en función del ser humano, y su protagonismo es un antropomorfismo delegado inicialmente a través del pensamiento presocrático, que se expone siempre desde una perspectiva humana.

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

⁴² Sigo a Bueno en su concepción de la metafísica presocrática: «Es una comprensión «desde el Cosmos», pero en la que se contiene un interés por las cuestiones antropológicas pragmáticas, de primer orden. La doctrina de los ciclos cósmicos, del eterno retorno, tan frecuente entre los presocráticos, no es una simple especulación motivada por una curiosidad *desinteresada*. Es una doctrina ligada a intereses culturales muy profundos» (Bueno, 1974: 31).

*La Literatura primitiva o dogmática
constituye la primera de las secuencias de la Genealogía de la Literatura*

Secuencia 1



En suma, nos hallamos ante un tipo de Literatura que exige y postula interpretaciones dogmáticas. Es religiosamente preceptiva. De ella no puede extraerse una Poética de la Literatura. Ni el *Éxodo* ni el *Deuteronomio* se escribieron para leerse como literatura de ficción. Ninguno de sus destinatarios hebreos inmediatos se habría atrevido jamás a interpretarlo desde lo que hoy conceptualizamos como ficción. Los pueblos primitivos no disponen de la misma Idea de Ficción que nosotros, por la sencilla razón de que tampoco disponen de la misma Idea de Realidad de la que nosotros nos servimos. El irracionalismo, o simplemente la ignorancia de la meteorología, hace que un ser humano del siglo VIII a.n.E. viva en la convicción de que un rayo es demostración de la ira de su dios, y no una descarga eléctrica atmosférica. Por eso ha de insistirse en que este tipo de Literatura es de naturaleza dogmática, al brotar nuclearmente del eje angular (creencias metafísicas) y expresarse a través de componentes arcaicos, que carecen de valor genuino y operativo en nuestro mundo contemporáneo, desde el momento en que ya no escribimos ni sobre piedra ni en papiros, sino mediante el uso de instrumentos informáticos. En consecuencia, la Literatura primitiva o dogmática impone en el intérprete el uso de una hermenéutica alegórica, destinada a justificar dogmas y fideísmos, así como evita toda posible interpretación crítica y normativa que pueda socavar o cuestionar la fragilidad o la retórica de sus fundamentos irracionales. La obra de Spinoza, su *Tratado teológico-político* (1670), constituyó en este punto un

feroz sacrilegio, que le valió la inmediata condena de la Sinagoga de Ámsterdam, el *Jerem*, la más dura de las excomuniones que concibe el judaísmo (por no hablar de su destierro y de su intento de asesinato). La Literatura primitiva o dogmática rechazará, en consecuencia, toda interpretación científica capaz de poner en tela de juicio su preceptiva moral, mitológica o religiosa. Todo lo que no ratifique sus dogmas será condenado y combatido. A la razón solo se la puede intervenir, bien con una razón más amplia y potente, que englobe a la precedente (y en este caso hablaríamos propiamente de una reconstrucción racionalista), bien mediante la destrucción ontológica, es decir, a través de la desintegración y destrucción de sus realidades y posibilidades materiales de desarrollo, cuya máxima expresión es la que puede ejecutar la operatoriedad o actividad del ser humano, el sujeto racional por excelencia. Las fetuas contemporáneas no son una broma retórica.

3.4.2. LITERATURA CRÍTICA O INDICATIVA

Tu valor te perderá.

HOMERO, *Iliada* (VI, 407).

Es necesario que un buen poeta, si va a componer debidamente lo que compone, componga con conocimiento.

PLATÓN, *República* (X, 598e).

[...] echando a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia.

Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* (II, 25).

*Designaremos a esta filosofía como filosofía crítica, pero tomando el término crítica no ya en el sentido característico que le dio Kant (y que es indisoluble de su idealismo trascendental), sino en el sentido propio que el término tiene en el español, muy anterior a Kant, tal como aparece por ejemplo en la obra principal de Feijoo, *Teatro crítico universal*.*

Gustavo BUENO, *¿Qué es la filosofía?* (1995: 43).

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

Este tipo de Literatura es resultado explícito del racionalismo crítico y dialéctico. Incide de forma específica en el eje circular o humano del espacio antropológico, desde el momento en que sus valores literarios se objetivan ante todo sobre un racionalismo antropológico, frente al irracionalismo de las culturas preestatales o bárbaras, y frente al racionalismo teológico de las sociedades políticas confesionalizadas, en nombre de un credo religioso o de un fideísmo gremial e ideológico más o menos sofisticado. El protagonismo de esta Literatura no recae en los dioses (eje angular) ni en la naturaleza (eje radial), sino en el ser humano (eje circular). Por ello precisamente se trata de una Literatura indicativa, explicativa e interpretativa de sí misma, como hecho estético, y de la complejidad de la vida humana real y efectivamente existente que, como material literario, en ella se objetiva. No es una literatura esencial o exclusivamente idealista, confesional, bucólica, o comprometida. No. Es una literatura crítica y dialéctica, en la que se sustantivan componentes basales, los cuales preservan y codifican propiedades que determinan el núcleo, cuerpo y curso de la ontología literaria, esto es, de valores literarios constituyentes de cánones⁴³.

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

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

⁴³ Para una crítica detallada de la idea y concepto de *canon literario*, vid. mi libro *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada* (2008).

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

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

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

----->

$$M_i \subset E \subset M$$

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

Las filosofías idealistas toman siempre como premisa el Mundo en su concepción más trascendente y metafísica (M), en el que estaría implantado un Ego o conciencia trascendental (E), en cuya mente tiene lugar la construcción del Mundo interpretado (M_i). Para los idealistas, este Ego ya no es Dios, sino el Ser humano, en cuya conciencia —o *inconsciencia*, según Freud— está contenida la interpretación del Mundo (M_i). Frente a semejante idealismo trascendental, las filosofías materialistas toman como premisa el Mundo interpretado (M_i) por un Ego (E) que no será trascendental, en tanto que metafísico y espiritual, sino corpóreo y operatorio, esto es, terrenal y humano. Este último modelo es el asumido por el Materialismo Filosófico, como sistema de pensamiento (Bueno, 1972) y como Teoría de la Literatura (Maestro, 2006-2009), y es también el modelo filosófico formalmente objetivado en la Literatura crítica o indicativa, canónica o sustantiva.

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

Desde este modelo filosófico, la realidad del mundo sensible, terrenal y humano, se concibe como superior e irreductible a toda conciencia individualista, y exige un sistema normativo capaz de interpretarla más allá de la voluntad individual (autologismo) y de la voluntad gremial (dialogismo). El conocimiento y sus soluciones no están en la conciencia de un yo ideal, luterano o kantiano, sino en la legitimidad y la coherencia de un sistema de normas de validación e interpretación, sistema siempre trascendente a los impulsos individuales (autologismo del *yo*) y a los intereses gremiales (dialogismo del *nosotros*). Este sistema de valores normativos es algo insoportable e inaceptable para los afanes egoístas, gregarios e insolidarios de los movimientos posmodernos, articulados en *lobbies* y colectivos gremiales de orden ideológico, artificial y retórico, y constituidos con el fin de satisfacer intereses económicos inmediatos, en nombre del feminismo, la homosexualidad, la etnocracia, el ecologismo, la tolerancia indefinida, el primitivismo disfrazado de indigenismo, la defensa nesciente de los animales (de unos más que de otros), el nacionalismo, la confusión o alianza acrítica entre civilización y barbarie, etc.

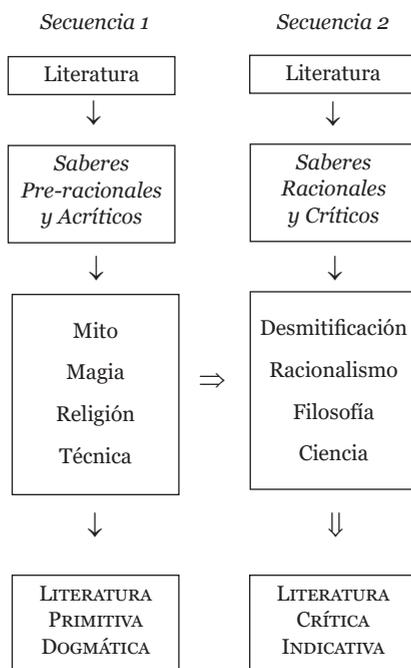
Las filosofías materialistas hacen una lectura progresiva de la fórmula antemencionada, porque parten siempre de la realidad del mundo, es decir, del terrenal mundo de los fenómenos (M_1), en el que vivimos, y que se va construyendo como una racionalidad ligada al ser humano, como sujeto corpóreo y operatorio, pero nunca limitada o reducida a la experiencia psicológica individualista de un sujeto exclusivo y excluyente, lo que sí hace, en efecto, el idealismo, al recorrer de forma regresiva el sentido de la secuencia gnoseológica. En palabras de Bueno, el idealismo es «aquella filosofía que, partiendo de un concepto indeterminado, de un absoluto, de una necesidad indeterminada (M), se apoya en la conciencia (E) para resolver en el mundo (M_1)» (Bueno, 1974: 33). Dicho de un modo más expresivo, respecto a las ideologías posmodernas: el idealismo contemporáneo construye su supuesta racionalidad a partir de una conciencia subjetiva cada vez más irracional, cuyo referente último es un mundo no interpretado, donde los contenidos son formas o conjuntos vacíos (tolerancia, paz, justicia, amor, armonía, solidaridad, libertad, felicidad, ecologismo...). El idealismo posmoderno tiende, en suma, al monismo axiomático de la conciencia, cuyas formulaciones sobresalientes se manifiestan en las formas más simples del pensamiento, el lema o la consigna: «no a la guerra», «sí al aborto», «no al hambre en el mundo», «sí a la huelga», «probablemente Dios no existe. Deja de preocuparte y disfruta la vida», «nucleares, no gracias», «otan no», y otros pensamientos de análoga profundidad. Baste añadir aquí que el pensamiento simple se caracteriza esencialmente por la pérdida de toda dialéctica. Sustituye, de hecho, la *dialéctica* materialista por una *dialógica* idealista. Piénsese, por ejemplo, que la Literatura crítica o indicativa es inconcebible e ininterpretable al margen de la dialéctica⁴⁴.

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

⁴⁴ La izquierda marxista, de hecho, es también insostenible e inconcebible al margen de la dialéctica. Por eso resulta ridícula toda ideología que, declarándose de «izquierdas», reemplaza la dialéctica por la dialógica. Una izquierda pacífica y acrítica es lo que siempre ha deseado una derecha neoliberal y depredadora. Dicho de otro modo: la izquierda posmoderna contemporánea es la más perfecta izquierda que ninguna derecha histórica haya preferido jamás.

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

*La Literatura crítica o indicativa
constituye la segunda de las secuencias de la Genealogía de la Literatura*



Una Literatura crítica o indicativa apunta a la desmitificación de todos estos referentes, se basa en conocimientos racionalistas acumulados a lo largo de la historia —esto es, en componentes basales que preservan valores y elementos nucleares de los materiales literarios—, sitúa su horizonte de saberes en el contexto de la Ciencia de su

tiempo, a la que no da la espalda, al igual que a la Filosofía, a la que se atiene de forma no idealista, lo que exige, entre múltiples consecuencias, una reacción dialéctica frente a todo contenido religioso, sea numinoso, mitológico o teológico, al que responde desde una secularización crítica. Dicho de otro modo, toda Literatura canónica o crítica supera y tritura el mito, la magia, la religión y la técnica de la Literatura primitiva o dogmática, respectivamente, desde la desmitificación, el racionalismo, la filosofía y la ciencia de su tiempo, en cuyo horizonte de expectativas se sitúan los agentes literarios que la construyen, comunican, consumen e interpretan. Se trata, en suma, de los mismos modos y formas de conocimiento con los que, simultáneamente, reacciona esta Literatura crítica frente a los presupuestos ideológicos, pseudocientíficos, teológicos y tecnológicos, de los que se sirve la Literatura programática o acrítica, a la que me refiero en el apartado siguiente.

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

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

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

3.4.3. LITERATURA PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA

[...] *donde cuanto se escribe es contra el arte...*

Félix LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hazer comedias* (1609, v. 135).

Il est douloureux de noter que nous trouvons des erreurs semblables dans deux écoles opposées : l'école bourgeoise et l'école socialiste. Moralisons! Moralisons! S'écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires. Naturellement l'une prêche la morale bourgeoise et l'autre la morale socialiste. Dès lors l'art n'est plus qu'une question de propagande.

Charles BAUDELAIRE, «Les drames et les romans honnêtes» (1857)⁴⁵.

El teatro, la literatura, el arte han de crear, por el contrario, la «superestructura ideológica» para las transformaciones reales y efectivas en el modo de vivir de nuestro tiempo...

Bertolt BRECHT, *Escritos sobre teatro* (1957/2004: 63).

Literatura programática o imperativa es aquella que se construye sobre un *racionalismo acrítico*, es decir, que sus artífices, obras y agentes trabajan en la combinación de tipos de conocimiento *racional* y modos de conocimiento *acrítico*. Sus saberes y contenidos son propios de sociedades políticas muy avanzadas y sofisticadas (Estados e Imperios), que hacen, allí donde conviene, un uso adulterado, esto es, *acrítico*, del conocimiento racional. De este modo, reemplazan los referentes de la Literatura crítica o indicativa —racionalismo, desmitificación, Ciencia y Filosofía— por sus respectivas adulteraciones o devaluaciones, que, en la Literatura programática o imperativa, se corresponden con las Pseudociencias, las Ideologías, las Tecnologías y la Teología. Se observa fácilmente que estas cuatro formas de conocimiento son el resultado del uso *acrítico* del racionalismo, es decir, del aprovechamiento deturpado del avance de la razón. Se razona, pero sin criticar. Esta es la base de la sofística: la argumentación acrítica. Sofista es el que convence con argumentos falsos. El que razona con paralogramas, movido por intereses crematísticos, naturalmente. Para él —o ella— es más importante tener éxito que tener razón. Pero el sofista es siempre una criatura muy racional. Y muy astuta. Retórica y arteria son los instrumentos de su *voluntas fallendi*, de esa voluntad tan suya de engañar, y que está en la base de toda mentira, desde el hecho de silenciar (la crítica de) verdades necesarias al conocimiento hasta el acto de comunicar

⁴⁵ «Es doloroso constatar que encontramos errores parejos en dos escuelas opuestas: la burguesa y la socialista. ¡Moralicemos! ¡Moralicemos!, exclaman una y otra con fiebre misionera. Naturalmente, la una predica la moral burguesa y la otra la moral socialista. En tales circunstancias el arte no es más que una cuestión de propaganda». Texto publicado por vez primera en 1857, en el número de noviembre de *La Semaine Théâtrale*, y disponible gracias a S. Pestel en las publicaciones electrónicas de la Bibliothèque Municipale de Lisieux, en <<http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/drames.htm>> (17.07.2012). Reproducido también en el volumen que, con el título de *L'art romantique: littérature et musique*, Lloyd James Austin preparó de los escritos y ensayos literarios de Charles Baudelaire (1968).

impunemente falacias que desembocan en un tercer mundo semántico. Con todo, no hay que asumir ni afirmar que la denominada Literatura programática o imperativa sea siempre e invariablemente una sofistería, pero sí que, en todos y cada uno de sus casos, es el resultado de un uso *acrítico* de la razón.

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

Y hay que subrayar, con insistencia, que la Literatura programática o imperativa no se manifiesta solo y siempre *metaméricamente*, es decir, en obras literarias que son *por entero*, de forma única y absoluta, de principio a fin, idearios, programas, manifiestos o prontuarios textuales en los que se codifica una ideología (Pablo Neruda, Bertolt Brecht, Gabriel Celaya...), una teología (Dante, Calderón, Milton...), una visión pseudocientífica del mundo (Marinetti y su *Manifiesto futurista*, Breton y su *Manifiesto surrealista*...), o una interpretación demagógica de determinadas tecnologías (a favor o en contra de la energía nuclear, la telefonía móvil o las tabletas informáticas, por ejemplo). No, la Literatura programática o imperativa se manifiesta también, y sobre todo, de forma *diamérica*, de modo que dada una obra literaria, no toda ella, no en su totalidad —lo que implicaría una concepción metamérica—, sus objetivos son puntual o parcialmente —pero *no enteramente*— programáticos, imperativos, acríticos o adjetivos de ideologías sociales, credos religiosos o fideístas, retóricas sexuales o indigenistas, discursos etnocráticos o clasistas, esto es, de un modo u otro, falsificaciones acríticas del conocimiento histórico, científico o filosófico. No. La mentira, para ser más eficaz, ha de estar mezclada con verdades. Porque la ilusión siempre resulta más engañosa en la realidad cuanto más evidencia parece alcanzar en la mente de un receptor. Y el engaño, la falacia, el ilusionismo, la seducción, son formas retóricas que requieren siempre el apoyo y el auxilio de razón, la cual, divorciada de la crítica, adultera y degrada el conocimiento —en este caso— de la Literatura. Debe quedar, pues, muy claro, que la Literatura programática o imperativa es, ante todo, más diamérica (relaciones entre partes) que metamérica (relaciones entre totalidades enterizas), es decir, se manifiesta con mayor frecuencia en partes formales, secuencias y fragmentos de materiales literarios —desde las declaraciones, discursos y formas de comportamiento, sobre todo verbal, de sus autores, promotores y reseñadores— que en la construcción de obras literarias absolutamente programáticas de principio a fin. Por esta razón podría incluso hablarse de una Literatura programática

metamérica, en la que la totalidad de la obra persigue imperativamente un fin preceptivo, un ideario estético, ideológico o religioso, como el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega, la poesía social de Gabriel Celaya, o la literatura ideológica de Pablo Neruda, por no mencionar melodramas martiroológicos auriseculares como *El príncipe constante* (1629) de Calderón, o los varios manifiestos dadaístas, futuristas, creacionistas y surrealistas de Tzara, Marinetti, Huidobro y Breton en las vanguardias del siglo XX. En consecuencia, habría que distinguir también una Literatura programática diamérica, en la que es posible observar e interpretar como programáticos y acríticos determinados pasajes o intertextos, explícitos en obras cuya estructura global rebasaría la reducción a una ideología política, un credo religioso o una preceptiva estética. Es el caso, por ejemplo, de obras como la *Divina commedia* de Dante o *Paradise Lost* de Milton, o la totalidad —el holema— de la obra dramática de Lope de Vega, materiales literarios todos ellos en los que la complejidad y riqueza de ideas críticas rebasa estructuralmente el planteamiento programático nuclear y originario.

En suma, diremos que la Literatura programática o imperativa sirve a un racionalismo acrítico, sofista e idealista. Es una literatura hecha desde el adulterio, o adulteración, de la razón, que queda desposeída de sus competencias y posibilidades críticas. Es, en suma, una literatura que nace de una voluntad sofista y de un uso demagógico de las posibilidades conquistadas por el pensamiento humano, el cual, neutralizada o desvanecida la crítica, queda subordinado a los intereses de una ideología, un credo, un grupo o *lobby* al que mueven específicamente propósitos gregarios y crematísticos. Surgen así productos, no siempre estéticos, en los que la literatura suele servir herilmente de pretexto para difundir contenidos ajenos al arte, de modo que los materiales literarios adjetivan formas completamente insolubles en ellos, pero tan variadas como atrayentes: «literatura infantil» (que es un invento de editores y pedagogos para vender libros a padres y educadores), «literatura feminista» (que no existe sino como reclamo ideológico y sexista en el contexto de una actividad comercial, editorial y académica), «literatura religiosa» (desde la cual se hace propaganda de una fe, como la católica o la protestante)⁴⁶, «literatura comprometida» (que alcanza su máxima expresión en la mitología marxista *sui generis* de un Sartre o en la escritura narrativa de un Camus *ad usum* de revolucionarios de salón), e

⁴⁶ Pero en este punto, el cristianismo, de signo católico y protestante, demuestra ser una religión más avanzada que otras. Al decir más *avanzada* no quiero decir más «progresista», sino más *racional*. La expresión «literatura islámica» hará pensar en una literatura escrita en árabe —dejemos aparte la broma del *Quijote* y de Cide Hamete—, pero no en una literatura destinada a la lectura que los talibanes puedan hacer de ella, desde el momento en que la mente de un fanático no puede comprender la complejidad de conceptos tan racionales y exigentes como «ficción», «poética» o «libertad». El fundamentalismo islámico, como el hebreo, no aceptará nunca una lectura *literaria* ni del Corán ni de las Sagradas Escrituras veterotestamentarias, pues si aceptaran tal premisa dejarían de ser lo dogmáticos que son. Y no se puede dialogar con quien no sabe razonar. Por eso cuando se habla de «literatura religiosa» se puede pensar en Gonzalo de Berceo, Dante —*ma non troppo*—, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz o Calderón, pero no en los artífices de la Biblia o el Corán, que nunca aceptarían ser leídos como literatos.

incluso podría hablarse de una «literatura ecologista» (pero no sé si los llamados, con su propio consentimiento, «Verdes» se han ocupado todavía de la literatura pastoril, o si tienen interés por las *Bucólicas* de Virgilio, la *Arcadia* de Sannazaro, *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor o *La Galatea* de Cervantes: de cualquier modo, no conviene confundir un género literario —la novela pastoril— con el uso retórico de una ideología en curso —la propaganda ecologista—. Sea como fuere, el uso *adjetivo* de la Literatura suele desembocar en discursos imperativos, de contenido sofista, destinados a preservar o potenciar acríticamente los intereses gregarios de grupos sociales, políticos, religiosos, ideológicos, etnocráticos, feministas, financieros, solidarios, ecologistas, oenegeístas, etc. La llamada «literatura comprometida», que busca su originalidad y valor en la crítica «a la derecha», es completamente acrítica cuando construye esa supuesta crítica «a la derecha» desde la supresión o disimulación de toda crítica «a la izquierda» —y viceversa—, de modo que termina por preservar a una opción ideológica, la suya propia, de todo enfrentamiento con la interpretación dialéctica efectiva y con la realidad categorizada por las ciencias.

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

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

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

← - - - - -

$$M_1 \subset E \subset M$$

Obsérvese que en el Idealismo filosófico, al igual que en la Literatura programática o imperativa, el Mundo no interpretado (M) es la premisa o punto de partida del sistema de pensamiento. Este modelo de filosofía es de manufactura típicamente alemana, y encuentra en Lutero a uno de sus principales precursores y artífices. Procede por subrogación y por subversión del modelo de filosofía medieval [$M_1 \subset M \subset E$]: por *subrogación* de Dios por el Ser humano como Ego trascendental (E) —ahora es el Hombre quien toma conciencia del Mundo interpretado (M_1), frente a Dios—, y por *subversión* de su lugar en el sistema de pensamiento —el Ego deja de ser la premisa de partida para ser su punto de articulación fundamental en el proceso, y convertirse de este modo en el obrador que centraliza toda posible interpretación frente al Mundo y sus fenómenos. Este modo de pensar tiene como finalidad salvaguardar la Fe de los «peligros» de la Razón, poniendo la creencia individual a buen recaudo, de forma tal que la conciencia del sujeto particular siempre pueda alegar su «derecho natural» a imponerse a las normas de una colectividad mayoritaria, externa y ajena. Dicho de otro modo: el Papa tendrá (la) Razón, pero Lutero tendrá (la) Fe. Y la Fe, la creencia, la conciencia, la imaginación, en suma, es mucho más importante que la Razón, las normas o incluso la realidad misma, y *de facto* más importante que las obras, que los propios hechos (que al decir de Nietzsche no existirán, porque solo es aceptable hablar de interpretaciones, ¿fundamentadas en qué?), y, por supuesto, la Fe será mucho más importante que la castigada y negada —por el protestantismo— libertad humana. Lutero justifica de este modo la libertad, sí, pero la libertad de imaginar al margen de la realidad: la tan cacareada «libertad de conciencia» es, para el Protestantismo, el producto más sofisticado de la imaginación humana. He aquí la auténtica cara de lo que desde la Reforma se ha dado en llamar precisamente así, la «libertad de conciencia»: una «libertad» que no se materializa en hechos legales y normativos, sino que se convierte en la ilusión más estimulante de nuestra imaginación individual y de los deseos de la más humana intimidad. La libertad luterana es una libertad de corral. Freud tenía el camino muy transitable, desde Lutero y Nietzsche. Y la habilidad de su retórica se lo permitió⁴⁷. La supremacía de la filosofía kantiana, esto es, los fundamentos del Idealismo alemán, pretendió entre sus más preciados objetivos salvar la Teología cristiana de la trituration a la que el Racionalismo científico de la Ilustración la había sometido. Al final de sus tres críticas, Kant consigue justificar científicamente la totalidad de los procedimientos

⁴⁷ Lo único verdaderamente sorprendente es que el consenso de las críticas contra la fabulación y la retórica de los escritos freudianos solo haya alcanzado cierto reconocimiento casi un siglo después de que se haya publicado la mayor parte de ellas. Vid., entre lo más reciente, la monografía de Michel Onfray (2010).

característicos de las llamadas «ciencias naturales», dejando al descubierto, desde los presupuestos del Idealismo, los flancos y fragilidades de las «ciencias culturales», mientras que la Teología quedaba reducida a una retórica o, en el mejor de los casos, a una Escolástica. Con todo, el Idealismo alemán había conseguido imponer un hecho fundamental, iniciado con Lutero y consolidado con Herder, Kant y Hegel: la secularización de la Teología cristiana bajo la forma de una «cultura laica». Si Marx en su momento pudo afirmar que «la religión es el opio del pueblo», no en vano hoy Gustavo Bueno puede sostener que «la cultura es el opio del pueblo».

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

Esta tendencia, tan propia del idealismo de los modelos de pensamiento manufacturados en Alemania, a dotar al individuo de una convicción en virtud de la cual tiene derecho natural a creer en lo que quiera y como quiera frente a toda norma, así como a leer como libremente desee cualquier texto —porque la fe en sus ideales está por encima de la razón de cualquier colectividad ajena (ajena, porque se exige a una sociedad que someta su razón, sin cuestionarlos en absoluto, a los imperativos fideístas de sus dirigentes, de modo que la libertad consistirá en adaptarse a los imperativos categóricos de la mayoría)—, es decir, a interpretar como le dé la gana cualquier hecho, es algo que se ha visto confirmado en la obra poética y retórica de sofistas como Nietzsche, y en la Teoría de la Literatura de fines del siglo XX en los escritos de Hans-Robert Jauss (Maestro, 2010). La posmodernidad no ha hecho más que darle vueltas una y otra vez a estas mismas ideas, confitadas con ingredientes de moda, para facilitar su digestión en las mentes más simples (cuestiones de «género» —palabra que usan las lenguas anglosajonas para no llamar al sexo por su nombre—, ecologismo trascendental, defensa violenta del pacifismo, organizaciones terroristas criminales que asesinan en nombre de la segregación pseudonacionalista, triunfalismo del discurso etnarquista, etc...) (González Hevia, 2004; Perednik, 2006; Santiago Sánchez, 2010). Todo esto es lo que sucede cuando se parte metafísicamente de un mundo que se ignora (M) y a la vez se dota al sujeto individual de plenos poderes, como si reemplazara a un auténtico dios, para interpretar, desde la conciencia más subjetiva, lo que verdaderamente es la complejidad del mundo real y efectivamente existente (M₁), cuya ontología se niega o se cancela («no hay hechos, sino solo interpretaciones» o «todo es texto», como dirán Nietzsche y Derrida). Idealista es el que se toma la ficción en serio, es decir, el que empieza por creerse las mentiras ajenas y acaba creyéndose

las propias. El idealismo es la forma más eficaz de perpetuarse en la vivencia de un tercer mundo semántico. Es también la forma más directa de postular una utopía que, como todas, acaba por desembocar en un matadero. De Lutero a Auschwitz hay mucha menos distancia de la que se cree⁴⁸.

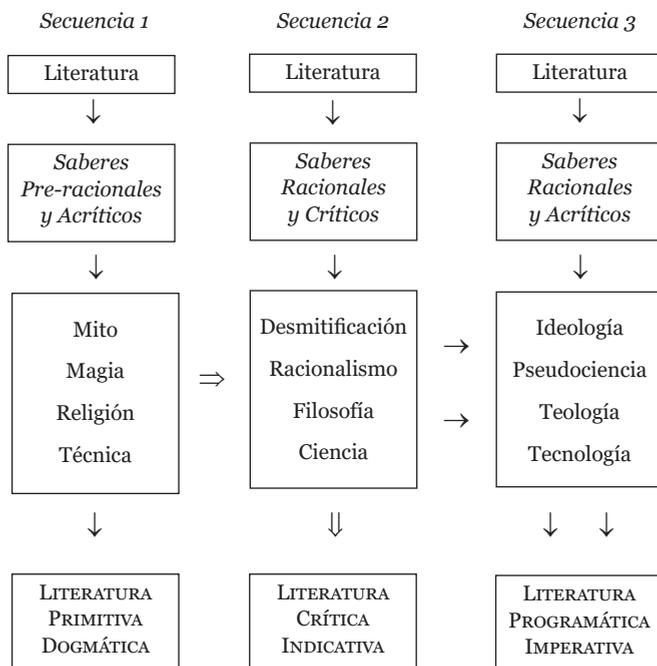
← - - - - -

$$M_1 \subset E \subset M$$

La Literatura programática o imperativa constituye la tercera de las secuencias de la Genealogía de la Literatura, al desarrollarse siempre como consecuencia del uso *acrítico* de la razón, lo que la convierte en una especie de Literatura parasitaria, paratextual o hipotextual de la Literatura crítica o indicativa, de cuyo Logos o Razón se servirá total o parcialmente —esto es, metamérica o diaméricamente—, pero siempre desde la segregación, disolución o neutralización de toda dimensión *crítica*. La Literatura programática será siempre posterior a la Literatura crítica, porque necesita disponer de la razón estructurada críticamente en unos materiales literarios preexistentes, que con frecuencia resultan canónicos o basales, y siempre de referencia, es decir, de segura difusión entre un público al que se pretende acceder, para actuar sobre ellos sirviéndose del racionalismo que estos materiales le proporcionan, y utilizarlo en beneficio de intereses propios de clase, personales (autologismo: el *yo* individual) o colectivos (dialogismo: el *nosotros* gremial), y en defensa de ideologías gregarias, de fideísmos y credos religiosos, de identidades indigenistas (que en el fondo solo disimulan y ocultan formas de vida primitivas, con frecuencia degradadas, e incompatibles con el racionalismo crítico contemporáneo), de privilegios sexistas, nacionalistas o etnocráticos. Así es como se desposee a la Razón de sus facultades críticas, a través de una retórica que adultera la poética, de una demagogia que hace posible el éxito de la *voluntas fallendi* —engaño consentido o inapreciable—, y de una sofisticada que dispone el aliciente de la más seductora falacia.

⁴⁸ En 1543, Lutero escribía: «Por lo tanto cuídate de los judíos, sabiendo que donde sea que tengan sus sinagogas, no se encuentra otra cosa que una guarida de demonios en la que se practican maliciosamente y sin escrúpulos el envanecimiento total de uno mismo, la pedantería, las mentiras, la blasfemia, y la difamación de Dios y los hombres. La ira de Dios los ha consignado a la presunción de que su fanfarronería, su arrogancia, su difamación contra el Señor, su insulto a todos los pueblos son una verdad y un gran servicio rendido al Señor —todo lo cual es muy pertinente y apropiado a sangre tan noble de los padres y santos circuncisos. En esto creen a pesar de saber que están inmersos intencionalmente en vicios manifiestos, de la misma manera que los demonios. Y donde veas o escuches a un judío enseñando, recuerda que no estás escuchando otra cosa que a un basilisco venenoso que envenena y mata gente, gustoso de atraparla. Y no obstante, claman estar haciendo lo correcto. ¡Cuídate de ellos!» (Lutero, *Sobre los judíos y sus mentiras*, 1543, en <<http://www.herenciacristiana.com/luther/chap3.html>> (17.08.2012).

*La Literatura programática o imperativa
constituye la tercera de las secuencias de la Genealogía de la Literatura*



Las Ideologías, como la Teología y las Pseudociencias, comprometen la Literatura. ¿Con qué? Con contenidos que formalmente no son solubles en los materiales estéticos, sino que se mantienen sustantivamente como implantes o prótesis grumosas en ellos injertos, trasplantados o superpuestos, pero siempre identificables, disociables y separables. Las Ideologías han comprometido la literatura de todos los tiempos, desde la configuración de utopías hasta el mito de la poesía social, el feminismo, las etnocracias, los nacionalismos, etc.; las Pseudociencias han propiciado todo tipo de géneros, entre los cuales los relativos a la ciencia-ficción resultan ser siempre los más populares; la Teología —católica y protestante— ha dado lugar a lo más célebre de la literatura confesional europea, desde Gonzalo de Berceo y Dante Alighieri hasta Calderón de la Barca o John Milton, pasando, entre otras innumerables formas, por la literatura homilética cristiana, que en sus modelos más arcaicos encontraría su origen en los *aggadah* de la Literatura primitiva o dogmática; asimismo, las hoy denominadas «nuevas tecnologías» tratan de justificar la existencia de un nuevo «género literario» —la literatura en Internet—, determinada más por el medio que hace posible su supuesta difusión que por los contenidos efectivamente literarios que en ella pudieran objetivarse y formalizarse, desde el momento en que toda literatura internáutica

intenta eludir la exigencia del intermediario —crítico, intérprete o transductor—, con objeto de llegar directamente a un público cuya efectividad interpretativa y crítica está por demostrar. En la literatura genuinamente internáutica, la que nace en las páginas de internet, el autor y el transmisor (transductor) son la misma persona, la cual asume también con frecuencia funciones de crítico o intérprete de sí mismo. El resultado es una supuesta literatura que se sustrae, inicialmente, a la crítica institucional, es decir, a aquella entidad que, histórica y geográficamente, dispone *para los demás* lo que es literario y lo que no lo es. El lector de la literatura internáutica todavía no ha demostrado su potencial crítico, sino, en todo caso, solo estadístico, lo cual no es, por el momento, sino el dato de una relatividad absoluta, en el seno de un mercado de consumo informático económicamente irrelevante, desde el punto de vista de una producción literaria siempre presupuesta.

La Literatura programática o imperativa tiene una cita inexcusable con la Política. Si la Literatura como tal es inconcebible al margen de una sociedad política o Estado —que, aunque no la haga posible, pues hay literatura en sociedades humanas bárbaras o preestatales, sí la hace legible, codificable e interpretable, en términos de conocimiento institucional, crítico o científico—, la Literatura programática o imperativa representa ante todo la conciencia política de los agentes literarios —autores, lectores, transductores o intérpretes—, y exige siempre un procedimiento político, incluso aunque su actividad se limite a postular un nuevo movimiento estético, literario o poético, desde la *comedia nueva* de Lope de Vega hasta los movimientos futuristas o surrealistas en las vanguardias históricas del siglo XX. La Literatura programática o imperativa es inconcebible al margen de la Política, del mismo modo —no se engañe nadie— que la Poética también lo es. La Literatura puede nacer y existir fuera de la geografía —e incluso de la historia— de una sociedad estatal, organizada políticamente, pero la Literatura programática o imperativa no, porque su razón de ser es, ante todo y sobre todo, una razón política, aun cuando sus planteamientos incidan fundamentalmente sobre motivaciones y declaraciones literarias, artísticas o poéticas. Por todas estas razones, la Literatura programática o imperativa incide de forma dominante en el eje circular o político del espacio antropológico, se caracteriza por su orientación sofista, retórica y programática, y por la negación de los componentes *basales* o canónicos de los materiales literarios, contra los que con frecuencia reaccionará, tildándolos de «conservadores», «tradicionales», «clásicos», al identificarlos con componentes *antiguos* o incluso *arcaicos*, que es necesario superar, o incluso destruir, en nombre de la «libertad del arte», de la «supremacía de un nuevo concepto de hombre» —o «de mujer»—, de una «sociedad sin clases», de un arte capaz de «sustraerse al dominio de la razón», etc... Todos estos argumentos se han esgrimido muy programáticamente desde la *República* de Platón hasta los ideales neoinquisitoriales de una posmodernidad basada en lo «políticamente correcto», pasando por quienes en el siglo XVII cultivaron un arte contrario a los preceptos del clasicismo, o por quienes en el incipiente Romanticismo europeo desencadenaron la *querelle des anciens et des modernes*, sin olvidar a toda esa «literatura» que a lo largo del siglo XX pretendió satisfacer los ideales fascistas, marxistas y socialistas de su geografía política. La naturaleza acrítica de esta Literatura programática la convierte en una realidad imperativa y preceptiva, que ha buscado siempre el apoyo de una sociedad política para hacerse visible y efectiva. Pese

a estar inducida por un ilusionismo hipercrítico, basado con frecuencia en el error de sostener de forma dogmática, preceptiva o imperativa, argumentos a partir de hipótesis retóricamente muy discutibles, o incluso engañosas, es una Literatura completamente acrítica en todas y cada una de sus manifestaciones, desde las más extremadamente políticas (Milton, Büchner, Brecht...) o religiosas (Berceo, Dante, Calderón...), sobre todo, hasta las mejor conformadas y representadas según los fundamentos estéticos o artísticos que les sirven de referencia (Lope de Vega, Breton, Marinetti...).

La Literatura programática o imperativa exige, pues, examinar el funcionamiento de la Literatura —es decir, de los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor)— en la sociedad política o Estado, y considerar las relaciones de analogía, paralelismo o dialéctica que pueden establecerse entre Literatura y Política. Esta última se interpretará aquí como el conjunto de facultades y potestades efectivas que administran —a través de múltiples categorías (Historia, Geografía, Economía, Ciencia...)— las realidades materiales de un Estado, entre ellas, la Literatura.

3.4.3.1. LA LITERATURA EN LA SOCIEDAD POLÍTICA O ESTADO

En el contexto de una sociedad política estatalmente articulada, los saberes sobre la Literatura pueden organizarse según tres géneros bien diferenciados.

1) En primer lugar, a través de ciencias positivas que proporcionan conocimientos categoriales relacionados con los materiales literarios (Historia, Lingüística, Antropología, Filología, Retórica, Sociología, Economía...)

2) En segundo lugar, en obras doctrinales que codifican e interpretan conocimientos teóricos sobre materiales literarios, y que desde Aristóteles reconocemos como Poéticas. Este tipo de obras examinan la Literatura en términos conceptuales y lógicos, es decir, pretenden una interpretación científica de los materiales literarios.

3) En tercer lugar, los saberes sobre la Literatura en una sociedad política o Estado pueden organizarse de acuerdo con saberes filosóficos sobre la Literatura, cuyo objetivo es la interpretación crítica y dialéctica de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. Estas obras constituyen una Filosofía de la Literatura, que se construye, como saber crítico y de segundo grado, a partir de unos conocimientos científicos adquiridos sobre los materiales literarios, como saber conceptual de primer grado. *Laocoonte o de los límites de la escultura y de la poesía* (1766) de Lessing es una de las primeras obras consagradas por entero a la filosofía crítica de la literatura.

La Literatura programática o imperativa exige considerar, desde el punto de vista del espacio gnoseológico, el tratamiento de los materiales literarios en el seno de una sociedad política o Estado. Como sabemos (Bueno, 1972, 1992), el espacio gnoseológico se articula en tres ejes —sintáctico, semántico y pragmático—, dentro de los cuales es posible examinar el papel de la Literatura dentro del Estado como máxima expresión de la sociedad política.

1. El *eje sintáctico* se dispone en tres sectores: *términos, relaciones y operaciones*. Se trata, en suma, de identificar en primer lugar la existencia operatoria de seres humanos o agentes literarios que, como *términos* dados en una sociedad política, se relacionan institucionalmente, en un ámbito académico, universitario, periodístico, financiero, editorial, empresarial, o meramente social (clubes de lectores). Los términos fundamentales —autor, obra, lector e intérprete o transductor— son términos holóticos, es decir, anteriores a los demás términos partitivos, y por ello precedentes de las partes que constituyen la totalidad en ellos dada, como términos complejos de los que se derivan términos más simples (obra es término que engloba a soneto, cuarteto, endecasílabo, sílaba métrica, fonema...).

Las *relaciones* entre los agentes literarios pueden estar determinadas por vínculos de clase social (marxismo), de alianza (contrato), de fe (Iglesia), de ideología (partidos políticos), de gremio (movimientos literarios), de profesión (corporativismo), de cronología (grupos generacionales), de sexo (feminismo), de raza (indigenismo y etnocracias)... Este tipo de relaciones nunca son isonómicas ni isovalentes, sino todo lo contrario, son desiguales, cambiantes y dialécticas, de tal forma que configuran una auténtica biocenosis, o lucha por la supervivencia de las diferentes especies que comparten un mismo medio o espacio, a través de la geografía y de la historia por la que circulan en su desenvolvimiento y desarrollo los materiales literarios. Las relaciones políticas determinan el grado de poder que detentan las diferentes partes en conflicto y en interacción. La Literatura, con frecuencia, lejos de ser causa de este tipo de poderes, es casi siempre consecuencia derivada del curso y evolución de tales conflictos. El artista suele buscar con frecuencia un mecenas triunfante y poderoso. En otros casos, la derrota suele convertirse en fuente de inspiración o de exaltación, si bien en una geografía o en una época histórica donde la censura no lo impida y la libertad lo haga posible⁴⁹. De un modo u otro, los materiales literarios nunca están solos en la biocenosis literaria, es decir, en la lucha por la supervivencia de tales o cuales objetivos y programaciones, en los que la literatura y el arte pretenden desempeñar un papel de referencia, sino que con frecuencia se encuentran muy bien asesorados por poderes políticos y fuerzas ideológicas, cuando no por credos religiosos, que de alguna manera resultan beneficiados en sus posibles relaciones de alianza con la Literatura o de dominio sobre ella.

En términos políticos, las *operaciones* suponen el ejercicio de un poder que indudablemente influye de modo efectivo sobre los materiales literarios. La censura, la economía, las leyes, los programas educativos y académicos, la interdicción informática, etc., son operaciones que, desde la quema de libros hasta la clausura de páginas de internet, pasando por el deterioro deliberado de los planes de estudio universitarios, pueden influir de forma decisiva en el desarrollo de la construcción e interpretación

⁴⁹ La Cataluña actual celebra su fiesta nacionalista el día 11 de setiembre de cada año natural, efeméride de la histórica derrota sufrida, en una Guerra de Sucesión, que no de secesión, contra Felipe V y sus tropas aliadas francesas, por defender a Carlos de Austria como rey de España frente a la dinastía borbónica. Un ejemplo esperpéntico de cómo interpretar la Historia de forma tan ridícula como nesciente.

de los materiales literarios. La vida política es indisoluble de cualesquiera otras formas de vida. Por eso resulta ridículo que se afirme la separación entre cultura, deporte y política, cuando la razón misma de ser de las actividades culturales, y de las competiciones deportivas internacionales, es precisamente la existencia de los Estados como organismos capaces de promover este tipo de actividades instructivas, atléticas u olímpicas, cuando no también olímpicas.

2. En el *eje semántico* se disponen tres sectores: *referentes, fenómenos y esencias*. En primer lugar, una vez más, los *referentes* de la Literatura en una sociedad política son los autores, las obras, los lectores y los intérpretes o transductores. Todos ellos son entidades corpóreas y operatorias, tanto material como formalmente. Proclamar la «muerte» de cualquiera de ellas, como hizo Barthes en 1968, o su pulverización material, para reducirla a un mero formalismo retórico, como siguió haciendo Foucault desde 1969, es, sinceramente, una memez, incluso en la forma más esbelta que pueda adquirir cualquier posible metáfora de tal *boutade*, cuyo origen no es otro que el fragmento 125 de *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882), en el que Nietzsche proclama poéticamente la muerte de Dios, y niega, de este modo, con la razón teológica, toda posible razón antropológica: o Dios, o la Nada. Nietzsche no reconoce, en consecuencia, ningún lugar donde el ser humano pueda legitimarse por sí mismo como tal. Sin embargo, y pese a que toda sociedad política en la que se desarrolla la Literatura exige siempre un conjunto operatorio de entidades o términos físicos, referenciales, relacionados entre sí, no han faltado, desde la propia Literatura, pretensiones de establecerse en el ámbito de una *política metafísica*, en la que una jerarquía de potestades numinosas o mitológicas se articulan bajo una divinidad manifiesta: Padre, Hijo, Espíritu Santo, querubines, serafines, ángeles y arcángeles, demonios, etc... Pensemos en los estamentos de la olímpica mitología pagana del mundo grecolatino, en la geografía ultraterrena de la *Divina comedia*, y más explícitamente aún en la jerarquía metafísica de *Paradise Lost* de Milton, donde los ángeles del bien luchan como un ejército bestial contra los demonios malignos, o en las incontables narraciones populares y cuentos maravillosos de todos los tiempos, desde las más antiguísimas fábulas hasta novelas como *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez. Junto a esta *política metafísica*, la Literatura también ha dado cuenta de una *política utópica*, al plantear obras narrativas, poéticas y teatrales, en las que es posible un mundo humano sin conflictos políticos ni injusticias sociales: la literatura bucólica y la pastoril, de Virgilio a Sannazaro, o *La dama del alba* de Alejandro Casona, son ejemplos muy transparentes. En la misma línea utópica podría situarse *La Numancia* cervantina, con anterioridad a la invasión romana, que destruye la situación política preexistente entre los arévacos y convierte la historia de este pueblo en una tragedia de pretensiones universales. ¿Qué decir de una obra como *Émile, ou De la éducation* (1762) de Rousseau? No menos utópica es la novela de Gerhart Hauptmann, *Die Insel der grossen Mutter; oder, Das Wunder von île des Dames; eine Geschichte aus dem utopischen Archipelagus* (1921), traducida al español en 1925 con el título de *La prodigiosa isla de las damas: historia de un archipiélago imaginario*, donde se instaura una sociedad humana constituida exclusivamente por mujeres supervivientes a un naufragio. Apenas dos años antes, en 1919, Ramón Gómez de la Serna publica la primera parte de su drama vanguardista

titulado precisamente *La Utopía*⁵⁰. E incluso es posible aducir además obras literarias que expresan una *política alegórica*, objetivada con frecuencia en figuras de animales, desde las antiguas fábulas esópicas hasta *Rebelión en la granja* (*Animal Farm*, 1945) de Georges Orwell, obra que constituye la demostración más rotunda de una sociedad política basada en la alegoría como forma de interpretación de sus propias crueldades y excesos. Toda utopía constituye siempre el relato de una ficción política, y ha de advertirse que la Literatura, tanto como la Filosofía o incluso más, ha cultivado el género de lo utópico, y que de forma a veces más programática que crítica, y acaso más imperativa que indicativa, ha simpatizado con esta suerte de linaje literario propio de la política-ficción, especialmente en los ámbitos de la literatura teológica y de la literatura marxista.

En segundo lugar, ha de advertirse que los *fenómenos* desempeñan en toda sociedad política o Estado funciones capitales y decisivas, pues, como señala Bueno (1991: 82), «los procesos políticos no pueden abrirse camino si no es a través del ámbito fenoménico, aunque no se agoten en él». Y es que una parte muy importante de la vida política y de la vida social transcurre en el ámbito de lo fenomenológico, es decir, en el delicado terreno de las *apariencias*. Como sabemos, una apariencia es la representación formalmente simulada de una realidad operatoriamente inexistente, cuyo correcto diseño fenomenológico no solo no permite el descubrimiento de la falacia que oculta, sino que además resiste con eficacia toda interpretación crítica que trate de desenmascararla y deslegitimarla. En el ámbito de la política, y también en el de la literatura, las apariencias, como suele decirse, engañan, pero de forma muy rentable y sofisticada. Y es que la fenomenología, las apariencias, el psicologismo colectivo, las creencias e imaginaciones constitutivas de un mundo social, que están en la base de las ideologías y de la vida política de toda sociedad humana, constituyen un terreno fundamental sobre el que se desenvuelve y actúa la totalidad de los procesos políticos. En política, como en literatura, las apariencias no pueden ser ignoradas jamás, aunque ni la Política ni la Literatura se agoten en ellas, puesto que las rebasan siempre. Pero a trascender lo *aparente* y lo *fenomenológico* no llegan siempre ni todos los políticos ni todos los autores, lectores o intérpretes de obras literarias. Es más, el terreno de lo fenomenológico y de lo aparente es el caldo de cultivo preferido por los sofistas, tanto de la actividad política como de la interpretación literaria. De hecho, el sector fenomenológico del eje semántico del espacio gnoseológico constituye la sala vip de la sofística de todos los tiempos, desde Gorgias hasta Foucault. El sofista siempre trata de hacer creer a los demás que la *apariencia* es la *realidad*. Dicho de otro modo, que el *fenómeno* es la *esencia*. El sofista siempre trata de evitar el desengaño de sus oyentes o lectores, esto es, la crítica como experiencia interpretativa. Y el sofista más artero es aquel que engaña haciendo creer que desengaña. De esta manera asegura en el destinatario un sentimiento de superioridad y de crédito, al hacerle creer convictamente que cuenta con capacidades para desenmascarar el fraude, cuando, en realidad, es víctima del más *sofisticado* trampantojo o embeleco. El sofista tiene mucho de terapeuta, de psicólogo de masas,

⁵⁰ Sobre utopía, teatro y vanguardia, vid. Huerta Calvo (2004).

de tranquilizante o sedante social. No hay señuelo sin golosina. El fraude se ofrece siempre en un entorno seductor. La Literatura programática o imperativa, también. Suele ser por ello mismo una literatura que se presenta como estimulante paliativo contra «determinadas circunstancias», ante las que es necesario reaccionar, a fin de introducir cambios y transformaciones socialmente muy necesarios, sugestivos, extraordinariamente tentadores y por supuesto fascinantes. En este contexto de fenomenología política y literaria operan a sus anchas las teorías políticas de inspiración psicologista, de ascendencia nietzscheana y formato freudiano, lacaniano o foucaultiano, desde las que se postula la existencia de perversas e ignotas estructuras de poder —estatales y sectarias o gentilicias—, redes de control y dominio de las mentes de los individuos, censura y represión de la inteligencia de la población (a la que se supone en muchos casos más que superdotada, y cuya inteligencia hay que domar y castigar), así como de su sensibilidad creativa, comunicativa y, por supuesto, sexual. La cruda realidad suele revelar que la sociedad, las más de las veces, es en realidad mucho menos inteligente de lo que a sí misma se cree, mucho menos creativa también, y, por suerte o por desgracia, más necesitada de viágrafos de lo que quisiera.

Decepciones aparte, lo cierto es que los fenómenos y las apariencias solo son relevantes cuando se desmantelan, es decir, cuando se identifican como realidades falsas o representaciones fraudulentas, porque cuando no sucede así no se interpretan tampoco como fenómenos, sino como esencias, esto es, más precisamente, como estructuras o realidades que, adulteradas, contienen un fraude y un error que se ignoran. He aquí la impostura, cuyo desconocimiento sitúa al intérprete en un tercer mundo semántico. La Literatura programática o imperativa suele estar inicialmente muy próxima a la impostura intelectual, y solo cuando la rebasa, es decir, cuando da lugar a consecuencias históricas literariamente relevantes, puede valorarse por sus componentes críticos e indicativos, más allá de sus programas y preceptos originales. Hoy leemos el *Arte nuevo* de Lope de Vega (1609) porque existe toda una *comedia nueva* en el teatro español aurisecular que encuentra en este breve tratado lopesco su justificación teórica y programática. En caso contrario, el escrito de Lope ante aquella academia del Madrid de los Austrias habría quedado reducido a un panfleto de circunstancias. Del mismo modo, todavía hoy leemos las obras dramáticas de Brecht como una demostración práctica de sus teorías acerca del teatro épico. Asimismo, nadie puede negar que la *Divina commedia* de Dante contiene fidedignamente el programa medieval de la filosofía Escolástica, a la vez que hay que reconocer que *literariamente* la rebasa por completo en todas sus dimensiones. En consecuencia, se observará que la mayor parte de las obras literarias programáticas responden en su origen a una génesis que se ha desarrollado estructuralmente de tal modo que ha rebasado el núcleo original y las premisas de partida, y que ha dado lugar, en última instancia, a obras de arte verbal cuyas dimensiones críticas e indicativas han sido, a fin de cuentas, constituyentes de un canon universal (no solo occidental). No en vano los políticos y los artistas saben muy bien que los fenómenos y las apariencias disponen de una fuerza motriz muy superior a la que ofrece la realidad descarnada, pura y cruda, con la que nadie quiere encontrarse, y todo el mundo es renuente a interpretar. Por ello el arte es, con frecuencia, la más estimable terapia social de la

que pueden disponer los Estados contemporáneos, haciendo de la cultura el opio preferido de Occidente⁵¹.

En tercer lugar, las *esencias* designan la realidad operatoria tal como es, es decir, los hechos no maquillados ni edulcorados, exentos de sofística —no *sofisticados*—. Las esencias identifican en este contexto las estructuras motrices de los materiales políticos y literarios. En este punto, el marxismo había distinguido las nociones de *base* y *superestructura*, y había identificado la primera con lo que aquí —siguiendo a Bueno (1991: 83 ss)— denominamos *esencia* y la segunda con lo que consideramos fenómeno o apariencia. El motor material de la sociedad, que se iba desplegando históricamente, constituía para Marx una *base*, cuyas diversas apariencias y manifestaciones fenomenológicas eran las *superestructuras*. De un modo u otro, son estas fuerzas basales o esenciales las que impulsan el desenvolvimiento de los hechos políticos y literarios, y, francamente, quienes los determinan con el concurso operatorio y dialéctico de los seres humanos. La realidad —literaria y política— siempre se mueve en un espacio fenoménico, que es necesario rebasar y trascender, para interpretar gnoseológicamente sus estructuras basales o esenciales. El centro de gravedad de los hechos nunca reside en las apariencias o fenomenologías, sino en sus esencias o estructuras basales. La Literatura programática o imperativa, en la mayor parte de los casos, reduce o limita el acceso a tales esencias o componentes basales, disponiendo de forma acrítica el contenido y la forma de los materiales literarios. La dramaturgia brechtiana objetiva una «crítica» a la «derecha» (burguesa), pero es completamente acrítica con la «izquierda» (proletaria). El feminismo expone un programa crítico contra el machismo, pero es por entero acrítico con sus propios dogmas ideológicos. La literatura teológica y confesional de un Dante o un Calderón detiene todo su efectivo potencial crítico ante los dogmas eclesiásticos que trata de preservar de toda controversia y discusión. El uso nacionalista de las lenguas y de las literaturas se impone a través de programas y discursos que eluden todo enfrentamiento crítico con los mitos que les resultan absolutamente necesarios para seguir subsistiendo fabulosamente como tales nacionalismos, entre ellos el mito del multiculturalismo (González Cortés, 2010). En las sociedades humanas del presente, caracterizadas por la disolución geográfica de las fronteras y la eculización de los límites de convivencia, gracias al inédito desarrollo alcanzado por los medios de transporte y comunicación de masas, así como por los movimientos de población a escala mundial, es absolutamente ridículo hablar de la imposibilidad de cohabitación de las diferentes culturas, desde el momento en que este hecho tiene lugar cada día en todos los puntos del globo. En términos esenciales, el único multiculturalismo del que cabría hablar sería el existente entre la especie humana y los extraterrestres (si bien cuando estos últimos tengan a bien, o a mal, manifestarse públicamente).

Ahora bien, ¿dónde se ha situado la esencia de la Literatura desde el punto de vista programático o imperativo de una sociedad política o Estado? Los resultados desde los que es posible responder a esta pregunta son sumamente reveladores. Para ello

⁵¹ Sobre la Idea de Cultura como Mito —como opio del pueblo—, secularizada a partir de la teología de la Ilustración europea, es capital el libro de Bueno *El mito de la cultura* (1997).

me serviré de los criterios expuestos por Gustavo Bueno en su *Primer ensayo sobre las categorías de las 'Ciencias Políticas'* (1991), que reelaboro aquí críticamente, desde presupuestos propios, para aplicarlos a los materiales literarios. De este modo, distinguiré cuatro tipos de teorías explicativas de la esencia de la Literatura en el seno de una sociedad política o Estado: 1) teológicas, 2) psicológicas, 3) culturales y 4) estatales. Las tres primeras se caracterizan por emanar y desarrollarse desde estructuras sociales gentilicias, esto es, de gremios o microsociedades humanas que operan dentro de sociedades políticas o estatales más amplias, con frecuencia parasitaria o concertadamente, como es el caso de la Iglesia católica, que es una sociedad internacional incrustada en la estructura operativa de todos los países del mundo⁵²; de organizaciones terroristas internacionales, como Al Qaeda; de grupos financieros y empresariales igualmente multinacionales; o de microsociedades pseudonacionalistas, que dentro de determinados Estados políticos desarrollan sus singulares planes de independencia geográfica, incluso con organizaciones terroristas propias, etc. Por su parte, el cuarto grupo, constituido por las teorías estatales, remite a la estructura y morfología política de sociedades articuladas como Estados o Imperios, es decir, Estados estos últimos con competencias de intervención y poder efectivo sobre otros Estados contemporáneos a ellos.

Las teorías teológicas, como no puede ser de otro modo, sitúan la esencia de lo literario en el terreno de la religión, sea numinosa (literaturas arcaicas), mitológica (literaturas antiguas) o teológica propiamente dicha (literaturas confesionales, desde la Edad Media hasta nuestros días). Pertenece a este género todos aquellos materiales literarios cuyos contenidos postulan, de forma más o menos explícitamente programática o imperativa, una sociedad religiosa que les sirva de referencia, sentido o fundamento. Autores como Agustín de Hipona, Berceo, Dante, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, Milton, Calderón, son en este terreno figuras señeras, así como todo tipo de literatura homilética, hagiográfica, mística o sufí, entre otros múltiples ejemplos que pueden aducirse, por no apelar a la presencia de ensayos o escritos crítico-programáticos, como *Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás* (1626) de Quevedo o *El Político* (1640) de Gracián. La Teología funcionaría aquí como modelo de canon literario.

Por su parte, las teorías psicológicas programarían, desde el punto de vista político, la esencia de la Literatura, en la conciencia subjetiva del individuo en tanto que miembro de una sociedad organizada políticamente. La máxima expresión de este tipo de teorías psicológicas de la Literatura se alcanza con el Humanismo renacentista, en la Europa católica, y con el Luteranismo, en la Europa protestante. Figuras como Montaigne y Erasmo, por una parte, y Lutero o Calvino, por la suya, diseñaron procedimientos de pensamiento fundamentales destinados a legitimar, en la experiencia subjetiva y personal de cualquier ser humano, toda posible interpretación del mundo. Abrieron las puertas al relativismo gnoseológico del humanismo moderno —no así al cientifismo

⁵² La Iglesia Católica comienza a estructurarse y organizarse como una sociedad supraestatal desde el siglo IV, a partir de las concepciones políticas de emperadores romanos como Constantino (ca. 272-237) y Teodosio (346-395).

tecnológico, que no se ha detenido jamás ante ninguna relatividad (pese a la retórica posmoderna de Feyerabend)— y al idealismo trascendental justificado por Kant doscientos años después. El resultado contemporáneo de estas teorías psicológicas es la concepción posmoderna del *egoísmo humanista*, tanto en su concepción individualista (el yo que se considera a sí mismo superdotado e infravalorado, un auténtico genio incomprendido, un artista ignorado, etc.) como en su acepción socialista (el nacionalismo como egoísmo colectivo, el feminismo como «clase social» que reemplaza la idea de *medios de producción y consumo* por la idea corporal de *genitales y hormonas*, las etnocracias o indigenismos que pretenden arrogarse privilegios gremiales argumentando mitologías multiculturalistas, cuando en el fondo lo que ocultan es el primitivismo que siguen practicando colectivos humanos excluidos de la civilización, es decir, culturas bárbaras, etc.). Esta reducción psicológica de la esencia de la Literatura, legible y exigible en términos políticos, alcanza en nuestros días su máxima expresión en las normas, propias de la más inquisitorial preceptiva, de lo *políticamente correcto*. Nada, pues, más programático y más imperativo que una Literatura que exige ser construida e interpretada conforme a este tipo de normas y preceptos. En este contexto, son las interpretaciones posmodernas de los materiales literarios las que constituyen, hoy en día, las demostraciones políticamente más agresivas, imperativas y programáticas, de esta forma suprema de egoísmo humanista y de egoísmo colectivo, destinado uno y otro a asegurarse en la vida política —que ha de ser común para todos— la construcción de espacios individuales, autónomos o incluso socialmente privados, así como a imponer ideológicamente, sobre el conocimiento científico de los hechos, la exclusiva y excluyente posición moral que, ante los demás, quieren arrogarse para sí determinados grupos gregarios de poder, en un mundo que es de todos, y no solo de ellos, ni histórica ni geográficamente. Ninguna ideología puede privatizar el tiempo ni el espacio, es decir, la Historia o la Geografía.

A su vez, las teorías culturales consideran que todos los materiales literarios son, en general, y de forma indiscriminada y acrítica, materiales culturales, cuyo tratamiento resultará indistinto de cualesquiera otros materiales antropológicos, desde la lista de la compra hasta un código de barras, pasando por los incomprensibles objetos, supuestamente artísticos —pese a su carencia de significado—, que se exhiben en los museos a la contemplación de turistas y visitantes ociosos. El uso de la Literatura como forma de entretenimiento de masas, reducida a una suerte de «opio del pueblo», lejos de satisfacer las exigencias de conocimiento científico que requieren los materiales literarios, se explica desde este uso culturalista, ocioso y acríticamente sedante, de las obras de arte verbal, de modo que las aventuras de Harry Potter, las vivencias de Alicia en Wonderland, los viajes de Gulliver, los trabajos de Wilhelm Meister o la vida de Pascual Duarte, serían, *culturalmente hablando*, lo mismo.

Finalmente, dentro de las teorías explicativas de la esencia de la Literatura en la sociedad política o Estado, hay que hacer referencia a las teorías estatales propiamente dichas, es decir, a aquellas que tipifican de forma normativa o canónica, y por supuesto de modo programático y también imperativo, qué es la Literatura y para qué sirve, cómo ha de construirse y de qué modos ha de interpretarse. Sin duda el tratado más perfecto y ejemplar a este respecto es la *República* de Platón, en particular el libro X, donde las funciones de la Literatura están programáticamente determinadas por

los filósofos —en realidad por Platón—, quienes constituirían de forma indiscutida la clase dirigente, sostenida por una poderosa fuerza militar. Solo el marxismo logró materializar, en su modelo de sociedad soviética, unos planteamientos homologables a los platónicos, *mutatis mutandis*, en el ámbito de la literatura, el teatro, la música, la pintura, la arquitectura, el cine y, en suma, la totalidad de las artes humanas.

Sin embargo, la validez de los cánones artísticos y literarios no se mide por años, como la vida de los regímenes políticos, sino que se mide por siglos, como la historia de algunos Estados. Un canon que dura unos años no es un *canon*, sino un *prototipo* (resultado de un autologismo, debido a un *yo* más o menos célebre o influyente) o un *paradigma* (promovido por un *nosotros*, como dialogismo o movimiento gremial, tempranamente precedero). La vida política de la Literatura está vinculada a la vida política de los Estados, y por supuesto de los Imperios, a los que puede sobrevivir, sin duda, pero *en* la Historia, nunca jamás fuera de ella. A partir de la constitución de un Estado, no se puede salir de la Historia para acceder a la Literatura y a sus posibilidades de interpretación. Y antes de que comience la Historia, tampoco puede hablarse de Literatura en términos políticos, sino solamente genealógicos. Porque la Historia es indisoluble del Estado, del mismo modo que la interpretación de la Literatura también lo es. Una sociedad preestatal o tribal puede componer obras literarias, por supuesto, pero estas no se interpretarán como tales hasta la irrupción de un colonizador, antropólogo o transductor, formado en el Estado de una cultura políticamente invasora. Los pueblos sin Estado son pueblos que no disponen de recursos propios y solventes para reconstruir e interpretar su historia anterior, es decir, su prehistoria, que se codifica en el mito, la fábula y la oralidad. Solo desde el Estado es posible interpretar una Literatura construida preestatalmente y reconstruir una Historia codificada con anterioridad en la retórica del mito, la magia, la técnica y la religión. Porque no hay Estado sin Historia, ni hay Historia sin escritura, como no hay Literatura sin Genealogía⁵³.

⁵³ Por eso resulta completamente ridículo, por científico y acético, y por psicólogo y pseudológico, situar la «identidad nacional» de un grupo humano en la prehistoria de su geografía. Es por completo ridículo acudir a lo céltico para buscar en ello la esencia de lo gallego o de lo asturiano. Sería más lógico acudir a lo neandertálico o a lo cromañónico para encontrar la esencia de lo humano, como han hecho en Atapuerca (que resulta que está en Burgos) con cuatro especies distintas de homínidos (*Homo sp.* de la Sima del Elefante, *Homo antecessor*, *Homo heidelbergensis* y *Homo sapiens*), muy anteriores a los celtas todas ellas. Mística y nacionalismo tienen mucho en común, pues con frecuencia nada de cuanto se relaciona con la identidad gremial puede explicarse al margen del *misticismo nacionalista*. Hay sociedades humanas que, dentro de determinadas sociedades políticas debilitadas o fragmentadas, se mantienen unidas fundamentalmente gracias a una «asistencia mística» (Bueno, 1991: 19), es decir, a una experiencia psicológica colectiva, y no a una realidad política, económica o cultural efectivamente existente. Bueno aduce a este respecto los ejemplos del islamismo, el euskalherrismo o el yanomamismo. Respecto a las falacias asociadas a la huera mitología roussoniana del buen salvaje (González Cortés, 2012), conviene citar de forma directa las siguientes palabras de John Lubbock: «Los que no han consagrado gran atención a esta materia creen que el salvaje posee una ventaja, por lo menos, sobre el hombre civilizado: la de disfrutar de una libertad mayor que los individuos pertenecientes a las más cultas sociedades. No puede darse mayor error. El salvaje no es libre en ninguna parte. Su vida diaria aparece reglamentada, en todo el mundo, por un

3. *Eje pragmático*. En el eje pragmático del espacio gnoseológico hay que distinguir tres sectores: *autologismos*, *dialogismos* y *normas*. Aquí, siguiendo a Bueno (1991: 102 ss), voy a aplicar estos criterios a la esencia de los materiales literarios en el contexto de una sociedad política o Estado.

En primer lugar, el *autologismo* nos sitúa ante la obra concreta y particular de autores que quieren *cambiar el mundo* desde la escritura de obras literarias, poetas que pretenden escribir para un emperador o mecenas cuyas grandezas imperiales o políticas cantan en sus obras, o que simplemente escriben con la esperanza o el acierto genial de fundar un nuevo movimiento literario, a partir de una obra cumbre o matriz de un género a ellos debido. Desde poetas imperiales como Virgilio o Fernando de Herrera, hasta poetas, dramaturgos y novelistas sociales como Celaya, Sastre o Sender, pasando por fundadores de paradigmas literarios y estéticos como la *comedia nueva* lopesca, el teatro épico brechtiano o el esperpento valleinclanesco, el autologismo literario está por antonomasia en la base de la creación estética verbal, cuyos criterios programáticos pueden ser utilizados, o no, por un grupo más amplio de autores y escritores interesados en recibir y ampliar sus influencias. Sin el ejercicio constante de los autologismos, la originalidad de la creación literaria sería imposible. Es innegable que cuando el sujeto que desarrolla tales autologismos cuenta con el apoyo de una sociedad política o de un grupo político programático las posibilidades de expansión de su obra son mucho mayores. El mero hecho de escribir en latín en la época de Augusto suponía disponer de más lectores que escribir en arameo, del mismo modo que hoy publicar en español o en inglés asegura, solamente por la demografía de la población hispanohablante o anglófona, un mayor potencial de lectores que si se escribe en noruego, alemán o francés. Por esta razón el éxito de una Literatura es indisociable histórica, geográfica y estructuralmente del éxito de una Política. Si Pablo de Tarso no hubiera logrado llegar al emperador de Roma, el cristianismo jamás habría sido la religión oficial de ningún Estado y, probablemente, no habría evolucionado sino como la creencia colectiva de una secta judía más, incapaz de sobrevivir al siglo I de nuestra Era.

En segundo lugar, el *dialogismo* se manifiesta cuando el autologismo de un autor cuenta con el apoyo programático y político de un gremio o sociedad gentilicia, es decir, cuando dispone de la infraestructura de un *nosotros*, bien a través de un movimiento generacional (grupo del 98, generación del 14, del 27, del 50, etc...), con sus variados artistas, revistas y suplementos literarios, tertulias, manifiestos estéticos (surrealistas, dadaístas, futuristas...); un movimiento ideológico o social, con su ideario políticamente programático, de acciones, intervenciones y reformas (realismo socialista, arte fascista, estética marxista, literatura nazi, etc...); un grupo de escritores al que unen

mecanismo complicado y a veces muy embarazoso de costumbres tan obligatorias como leyes, y de prohibiciones y privilegios extravagantes» (Lubbock, *Orígenes de la civilización*, apud Bueno, 1991: 149). Y añade Bueno, en la misma página: «En cualquier caso, esta libertad es solo negativa. Es libertad de inmunidad de coacción respecto de las obligaciones inherentes a un nivel posterior de la sociedad humana [...]. Decir que el ser humano disfrutaba de libertades políticas cuando todavía no hay política es tanto como decir que no ha llegado al estadio de sociedad política».

intereses sexuales, indigenistas, nacionalistas, etnocráticos, lingüísticos, etc..., que se celebran y premian gremialmente entre sí, de forma endogámica y autopromocionada. Los dialogismos suelen mantener una relativa estabilidad interna, que garantiza su cohesión —moralmente exigida—, frente a una manifiesta beligerancia externa, de enfrentamiento con otros grupos o gremios ideológicos contra los que compete en la biocenosis política y literaria. La fuerza de muchos de estos grupos radica en el ejercicio antagónico con otros, que desde todos los puntos de vista resultan imprescindibles, sobre todo cuando una «identidad» ideológica se define más por sus adversarios que por los propios contenidos del grupo literariamente beligerante. Piénsese que a finales del siglo XVI pueden reconocerse hasta cinco tendencias teatrales que se disputan el éxito de público: el teatro popular, comercial y de creciente profesionalización, promovido por Lope de Rueda; el teatro cortesano y palaciego procedente de Encina, Naharro, Gil Vicente, Lucas Fernández, Sánchez de Badajoz...; el teatro eclesiástico y de colegio, cultivado por miembros de órdenes religiosas, principalmente jesuitas; un teatro de ascendencia humanista, al que se entregan los tragediógrafos de la generación de 1580, y al que está próxima una obra como *La Numancia* de Cervantes; y el incipiente teatro lopesco, con toda su variedad de subgéneros (comedia de capa y espada, comedia de santos, comedia histórica, comedia de enredo...), que se convertirá en el modelo dominante desde el punto de vista social y artístico, al contar de forma decisiva con el apoyo del público, lo que finalmente confirmará su triunfo sobre todas las demás corrientes, en cierto modo aglutinándolas y superándolas por completo en el formato de la *comedia nueva* aurisecular.

En tercer lugar, ha de advertirse que cuando los dialogismos se desarrollan estética y también políticamente, alcanzan un valor *normativo*, de forma que se convierten en programas y modelos —con frecuencia estatales— de arte y literatura, en muchos casos con consecuencias imperativas. Es lo que ocurre con la *Poética* de Aristóteles durante el Renacimiento europeo, y prácticamente hasta el siglo XVIII, con la desintegración de la *Naturnachahmung* alemana, último canto del cisne de la poética clasicista en Europa. Fue también lo que ocurrió con el éxito de la poética lopesca en el siglo XVII español, tras el triunfo del *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* (1609). Las *normas* poéticas hacen posible la constitución de cánones literarios, pero nunca al margen de una Política. Es más, no hay Canon literario sin Política estatal o incluso imperialista. Todo Canon exige un Imperio (o varios). Cuando una norma literaria no rebasa los límites de un individuo (autologismo) y su obra, hablaremos de *prototipo* (el hábito de Juan Ramón Jiménez de grafiar con *j* el fonema velar fricativo sordo); si la norma se limita al ámbito de un grupo literario, social o ideológico (dialogismo), hablaremos de *paradigma* (literatura feminista, nacionalista, o indigenista o etnocrática); y solo cuando las normas literarias se instituyen en cánones, y operan desde la estructura basal de un sistema político capaz de preservarlos y de imponerlos sobre la voluntad de individuos (autologismo) y gremios (dialogismo), hablaremos de Canon (Maestro, 2008).

No hay que olvidar que es precisamente en el ámbito de la pragmática donde, desde un punto de vista político, el imperativo marxista de transformar el mundo adquiere su máxima expresión: «los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de diferentes modos, pero lo que hay que hacer ahora es transformarlo». He aquí la

célebre tesis XI de Marx sobre Feuerbach⁵⁴. Hoy en día, las normas de interpretación de los materiales literarios están más determinadas y condicionadas por la Política que por la Ciencia. No son sujetos gnoseológicos quienes las dictan, sino sujetos ideológicos. Sofistas, o simplemente ideólogos. Las normas son —en este contexto gnoseológico— pautas relativas a una pragmática del conocimiento, no a una retórica de la ideología. El conocimiento ha de estar fundamentado siempre sobre la práctica de su propia génesis, y su fundamento teórico habrá de desarrollarse estructuralmente sin disociarse en ningún caso de aquellos materiales sobre los que la teoría se ha construido. El conocimiento no puede convertirse nunca en un fin en sí mismo, como se pretende desde algunas posiciones afines al Humanismo, del Renacimiento a la posmodernidad, ya que toda disociación cognoscitiva de una praxis se convierte en un puro formalismo, idealista, acrítico y retórico, basado exclusivamente en una *implantación gnóstica* (Bueno) de la Filosofía y de la Ciencia, es decir, en la ilusión o invención de un conocimiento que se desenvuelve por entero de espaldas a la realidad material, política, económica, histórica, etc., en el que la subjetividad de la conciencia solo se relaciona consigo misma, tal como procede Montaigne en sus ensayos. Hay que salir, objetiva y normativamente, del *yo* —y sus circunstancias— para interpretar la realidad. Es la única forma de superar el idealismo y el egoísmo en el que con frecuencia viven enquistados los Humanistas. Por esta razón el autologismo ha de ejercitarse como una operación *lógica* individual, y no como una simple afirmación de la conciencia subjetiva. Los materiales literarios —autor, obra, lector e intérprete o transductor— están *políticamente implantados* en la realidad del mundo, y de ninguna manera el conocimiento que se ejerce sobre ellos puede disociarse de las condiciones materiales

⁵⁴ Sin embargo, como advierte Bueno (1991: 109), «la tesis de Marx no hace justicia a Platón. En política este requerimiento nos devuelve al tema platónico del *filósophos basileus*, del filósofo rey, o filósofo político, cuya *norma* habría de ser la política real efectiva». Y ha de señalarse además, cuando se habla de sociedad política, Estado, Literatura programática, preceptiva literaria, etc., que instituciones e ideologías como la Iglesia Católica —y sobre todo el Cristianismo en general—, el Islam, el Marxismo, etc., se diseñaron convictamente *para cambiar el mundo* —algo que hoy acaso hace reír, sin duda, pero que en otros tiempos, no tan lejanos, podía hacer temblar—, y no para que el mundo, pecaminoso e indómito, las cambiara a ellas. Porque ninguna de ellas ha sido ni es una organización o una ideología dispuesta al cambio voluntario y acrítico, no, sino todo lo contrario: jamás han sido totalidades evolutivas, con la segura excepción de la Iglesia católica, sino maquinarias monolíticas de estructuración programática y global, concebidas para imponerse de forma absoluta sobre todo aquello que no formara *parte* de su propia y uniformada *totalidad*. Cuando estas instituciones o ideologías acuden a la Literatura, lo hacen siempre con una intención programática e imperativa, para servirse herilmente de ella, utilizándola como soporte e instrumento de imposición y difusión de sus propios dogmas, y jamás con pretensiones evolutivas y regeneradoras sobre sí mismas, sino con objetivos regresivos y represores respecto a toda libertad ajena al monopolio absolutista de sus más gremiales intereses. Esto es lo que siempre han tenido en común la Iglesia Católica y el Marxismo, cuya forma de unión más extravagante ha sido la denominada teología de la liberación. En cuanto al Protestantismo, el movimiento más regresivo que ha conocido Europa desde el Renacimiento, es un irracionalismo religioso tan exacerbado que, como ha señalado Gustavo Bueno, solo puede conducir a los campos de exterminio nazis. Vid. al respecto sus afirmaciones en el siguiente enlace: <<http://www.fgbueno.es/hem/2000a09.htm#mag>> (22 enero 2012).

que lo hacen formalmente posible. La Literatura es inconcebible e ininteligible al margen de la realidad Política, pero bajo ningún concepto puede reducirse a los límites simplistas y de bajísimo nivel fenomenológico que exigen las ideologías. No hay Poética sin Política, pero una y otra han de imponerse a las ideologías para preservar el desarrollo de la ciencia literaria, porque el saber gnoseológico sobre la Literatura no puede sobrevivir en la pobreza de umbrales fenomenológicos acríticos, desde el momento en que exige y requiere una implantación —y una interpretación— crítica y dialéctica.

3.4.3.2. LA LITERATURA FRENTE A LA IDEA Y CONCEPTO DE PODER EN LA SOCIEDAD POLÍTICA O ESTADO

La Literatura programática o imperativa siempre emana de un grupo de poder, que brota originariamente de un gremio o sociedad gentilicia, la cual, incrustada en una sociedad política o estatal más amplia y envolvente, aspira a crecer y a fagocitar el entorno en el que opera. Al poder solo se le puede seducir, vencer o burlar. Cada una de estas formas de conducta ha dado lugar en la literatura a construcciones literarias sumamente fértiles, que van desde la más temprana lírica amorosa europea hasta la épica más antigua y reciente, pasando por todas las formas de los géneros teatrales cómicos. No en vano el teatro puede considerarse como uno de los géneros literarios y espectaculares cuyas relaciones con el poder, en todas sus diversas variantes y fórmulas, han sido siempre de analogía, de paralelismo o de dialéctica, según pretendiera identificarse con él, discurrir acriticamente sin interferirlo, o enfrentarse de forma sistemática a sus fundamentos esenciales.

La idea de poder se examinará aquí como Idea filosófica, de naturaleza crítica y dialéctica, y no como Concepto científico, es decir, será considerado como una Idea que trasciende, que rebasa, campos categoriales concretos y cerrados (Sociología, Derecho, Antropología, Física, Política, Historia...), y que requiere, para su interpretación, la síntesis —crítica y dialéctica— de haces de Ideas diversas pertenecientes a distintos ámbitos y dominios. Se parte de una Idea de Poder definido como la capacidad —facultad o potencia— de vencer obstáculos para ejercer la libertad propia, así como también de crearlos para limitar o destruir la libertad ajena. El poder es un hecho indisoluble de muchos otros hechos e ideas, como la libertad —personal, gremial o estatal—, el Estado o el individuo. El poder nunca es impersonal. Y con frecuencia casi nunca se ejerce al margen del individuo, del gremio (*lobby*) o del Estado, principales aglutinantes de sus diferentes formas de representar materialmente la sintaxis, la semántica y la pragmática del poder, es decir, sus formas efectivas de constitución, interpretación y ejecución o representación.

Si se toma como referencia el espacio ontológico (Bueno, 1972), la Idea de Poder exige analizarse desde los criterios de los tres géneros de materialidad que constituyen el espacio del ser, es decir, el espacio de cuanto *es* y *está* materialmente (ónticamente) presente en el mundo interpretado (M_i). Porque el ser, o es material, o no es. El espacio ontológico del Mundo interpretado, también llamado ontología especial (M_i),

por relación conjugada con la ontología general⁵⁵, o mundo no interpretado (M), está constituido por tres géneros de materialidad, irreducibles entre sí, incommensurables, plurales y dialécticos (Bueno, 1972)⁵⁶. Si procedemos a la interpretación de la Idea de Poder en cada uno de estos géneros de materialidad, que —ha de insistirse en ello— nunca se dan aisladamente ni reducidos unos a otros, se constatará lo siguiente.

Como materia primogénica (M_1), el Poder ha de contar con una fuerza física que lo ejerza. Aquí podrá hablarse del poder destructivo de la naturaleza, por ejemplo, en una catástrofe meteorológica; y también del poder efectivo —constructivo o destructivo— de un individuo (un asesino, un mecenas, un benefactor...), un gremio (un grupo terrorista, una ONG, una multinacional, una secta, etc.), o un Estado (con su policía, su ejército, sus fuerzas institucionales...) El Poder ha de tener siempre causas y consecuencias físicas. Es decir, ha de explicitarse en un agente o sujeto operatorio que lo ejerce de forma física y efectiva.

Como materia segundogénica (M_2), el Poder ha de manifestarse y objetivarse psicológicamente, es decir, de forma subjetiva, fenoménica, psíquica, mediante el impacto de mitologías, creencias, ideologías, credos, espectáculos, rituales, ceremonias de todo tipo, que funcionarán como formas destinadas a materializar un mundo social y psicológicamente efectivo, cuyos fundamentos pueden ser reales o imaginarios, realmente existentes o meramente ilusorios. El Poder necesita siempre representar sus contenidos psicológicamente en la mente o conciencia de aquellos seres humanos sobre los que pretende imponerse y ejercerse, bien como forma disuasoria o terapéutica, bien como forma educativa o estructurante. Las célebres tesis sociológicas de Maravall (1972, 1975) sobre el teatro áureo incurrir precisamente en este psicologismo reductor, que trata de explicar la literatura y el espectáculo de los géneros dramáticos y espectaculares del siglo XVII limitando su esencia tanto al psicologismo social de las masas de espectadores como al de los dramaturgos (autores) y al de los «autores de comedias» o directores de compañías teatrales (transductores)⁵⁷. En el mismo reducto psicologista, y aún con mayores deficiencias formalistas y tropológicas, incurrir las tesis de Foucault (1972) sobre la idea posmoderna de Poder.

⁵⁵ De este modo, en primer lugar, la Ontología General (M), como sustancia constitutiva del Mundo (M), corresponde a la Idea de Materia Ontológico General, definida como *pluralidad, exterioridad e indeterminación*. La Ontología General (M) es una pluralidad infinita, y desde ella el Materialismo Filosófico niega tanto el monismo metafísico (inherente al Cristianismo y al Marxismo) como el holismo armonista (propio de las ideologías panfilistas, entregadas al diálogo, el entendimiento y entretenimiento universales, la paz perpetua o la alianza de las civilizaciones). En segundo lugar, la Ontología Especial (M_1), como Mundo Interpretado (M_1), es una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad, en que se organiza el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo conocido (M_1). La fórmula del espacio ontológico sería la siguiente: $M / M_1 = M_1, M_2, M_3$.

⁵⁶ Estos tres géneros de materialidad son heterogéneos e incommensurables entre sí (Bueno, 1990). Son también coexistentes, ninguno va antes que otro y ninguno se da sin el otro: se codeterminan de forma mutua y constante, y ninguno de ellos es reducible a los otros. Quiere esto decir que estos tres géneros de materialidad están dados y organizados en *symploké*.

⁵⁷ Sobre el concepto de transducción, vid. Maestro (1994, 2000).

Como materia terciogenérica (M_3), el Poder exige organizarse de forma racional, conceptual y lógica, es decir, de forma sistemática. Ha de contar con una estructura capaz de hacerse racionalmente efectiva, orientada hacia una eutaxia, u orden político correcto y duradero, en el caso de un Estado bien organizado; fundamentada en un código moral más o menos férreo, capaz de mantener la cohesión del grupo o gremio, y preservar así la vida gregaria del *lobby* frente a otros *lobbies* o grupos de poder financiero, ideológico o religioso. El Poder no puede ejercerse de espaldas a la razón, porque inmediatamente ese poder irracional sucumbiría ante el racionalismo de un poder más efectivo por mejor organizado, es decir, por disponer de un *logos* de mejor calidad. El poder es más duradero y eficaz cuanto mayor sea su grado de racionalismo, un racionalismo que habrá de explicitarse de forma crítica, filosófica, científica, dialéctica, tecnológica y, por supuesto, operatoria.

Desde el punto de vista ontológico, el Poder no puede ejercerse al margen de alguno de los tres géneros de materialidad que se acaban de explicitar. Sin fuerza física no hay poder efectivo. No basta tener razón: hay que disponer de los medios operatorios para imponer la razón que se dice tener. Porque la razón, como el Poder, no está hecha solamente de palabras. El racionalismo, como el Poder, no es una tropología. Del mismo modo, el Poder requiere una psicología y un sociologismo. Como se ha indicado, muy en particular el teatro, y en términos generales todo tipo de Literatura programática o imperativa, ha servido a innumerables regímenes políticos, siempre y cuando se encontraran dotados de un racionalismo suficientemente desarrollado como para controlar el racionalismo del espectáculo teatral, de los materiales literarios y de su impacto social. Y cuando así no fuera, la alternativa era ya no su difusión, sino su censura. El racionalismo que el poder no puede controlar o dominar solo puede ser censurado. Por eso la libertad del teatro solo se puede desarrollar allí donde la libertad del Estado la puede envolver y controlar. Ninguna obra teatral o literaria podrá ejercer, como ningún individuo o gremio tampoco podrá hacerlo, una libertad que rebase las libertades autorizadas por una sociedad política que las hace posibles y factibles, como tales obras de arte.

En consecuencia, procede recuperar aquí, para aplicarlos a los materiales literarios, los criterios que señala Bueno (1991: 240 ss) en relación con las capas de toda sociedad política estatalmente organizada. Distinguiremos así los elementos *basales*, *conjuntivos* y *corticales* que, en una sociedad política o Estado, pueden determinar los contenidos formales y materiales de una Literatura programática o imperativa.

Las capas *basales*, *conjuntivas* y *corticales* operan en el núcleo, cuerpo y curso de una sociedad política, y naturalmente en ellas pueden objetivarse y explicitarse los materiales literarios. En primer lugar, expondré las ideas de Bueno sobre la función que desempeñan estas capas en la constitución genética y evolutiva de una sociedad política o Estado, y, en segundo lugar, procederé a su aplicación a la interpretación de la Literatura en general y de la Literatura programática o imperativa en particular.

Bueno (1991) distingue entre sociedades políticas primarias, secundarias y terciarias. Las sociedades políticas primarias son aquellas que se desarrollan sobre una capa basal y sobre una capa conjuntiva, es decir, aquellas que se basan en un grupo natural de individuos, los cuales comparten un territorio geográficamente no delimitado, y a veces incluso desconocido en sus propios límites (capa basal), y que se

disponen estructuralmente (capa conjuntiva) de forma filárquica o tribal, según clanes, fratrías o jefaturas no articuladas todavía estatalmente, sino al modo de agrupaciones o sociedades gentilicias. Las sociedades políticas primarias son sociedades preestatales o bárbaras, y su actividad literaria suele ser oral, o desarrollarse en formas de escritura técnicamente muy elementales. Por su parte, las sociedades políticas secundarias son aquellas que se desarrollan en el formato del Estado, de tal manera que a las capas basal y conjuntiva añaden una tercera capa, la cortical, «formada por una trama de naturaleza militar, por un ejército diferenciado (en las sociedades primarias es la propia capa conjuntiva aquella que asume las funciones de defensa y ataque), cuyas relaciones con el poder central «conjuntivo» constituirán uno de los principales argumentos de la historia de los Estados» (Bueno, 1991: 253). Las sociedades políticas secundarias o estatales —en ocasiones capaces también de funcionar como imperios, al imponer sus competencias sobre otros Estados— disponen estructuralmente de las tres capas (basal, conjuntiva y cortical), y desarrollan las literaturas que histórica y geográficamente identificamos como «literaturas nacionales». Por último, las sociedades políticas terciarias son aquellas que operan con un grado extraordinario de autonomía, como los grandes grupos financieros o terroristas internacionales (mafias, multinacionales, organizaciones transnacionales varias...); o que sufren marginación y dependencia, como sería el caso de comunidades de exiliados, desplazados o deportados (comunidades errantes de judíos durante casi veinte siglos, exiliados políticos, jesuitas expulsos...); o que incluso son capaces de alcanzar una soberanía explícita, como ocurre con el Estado de la Ciudad del Vaticano, o de principados como Mónaco o Andorra, o de determinados «paraísos fiscales», etc. Hablaríamos en tales casos de sociedades u organizaciones políticas postestatales, en las que, por su propia naturaleza (mafiosa), intereses (religiosos) o deficiencias (económicas), no siempre cabe el desarrollo y la posibilidad de algún tipo de actividad literaria explícita.

Si se observa la tipología ternaria de las sociedades humanas que se acaba de exponer, tomando como referencia la obra de Bueno (1991), se constata que, según los criterios políticos determinantes de la organización del poder, los seres humanos están obligados a vivir organizados bajo alguna de estas tres formas de relación natural, política o administrativa:

1. Sociedades naturales o bárbaras: *preestatales*.
2. Sociedades políticas o civilizadas: *estatales*.
3. Sociedades protopolíticas o gentilicias: *postestatales*.

En primer lugar, son naturales o bárbaras aquellas sociedades humanas no organizadas políticamente, es decir, no constituidas en Estado. Se tratará de sociedades cuyos conocimientos se organizan en torno a la magia (chamanismo, augurios, hechicerías...) frente a la Ciencia, a la religión (numinosa o mitológica) frente a la Teología, a la técnica frente a la Tecnología y al mito frente a la Historia. Las sociedades humanas que carecen de organización estatal o política suelen constituirse en filarquías, fratrías o tribus. El poder suele corresponder a un patriarca o etnócrata, practican más el ritual (vinculado a ciclos de la naturaleza) que la ceremonia (actos cuyo sentido político no está relacionado necesariamente con fenómenos naturales o

estacionales), y carecen de escritura, porque al ser ágrafos no escriben su Historia, sino que la entregan a la memoria colectiva o a la deturpación oral de los relatos míticos. En este tipo de sociedades, la libertad, al gozar de su estado más natural, la ejerce el más fuerte físicamente, y suele estar concentrada en sus fuerzas más genitivas (*libertad de*), sin que nada la coarte, salvo la violencia física de alguien más fuerte.

En segundo lugar, las sociedades civilizadas o políticas son aquellas que se organizan y se constituyen en Estado, con base territorial definida, y con una eutaxia, o correcta ordenación de sus estructuras, dispuesta en sus tres capas esenciales, en las que se objetiva, y a través de las que opera, el cuerpo de toda sociedad política: capa conjuntiva, capa basal y capa cortical. La sociedad política habrá desarrollado *saberes críticos* (Ciencia y Filosofía) y *saberes acríicos*: la Ideología frente a la mitología, las Pseudociencias modernas frente a las formas de magia antigua o primitiva, las Tecnologías frente a las técnicas ancestrales del saber hacer, y la Teología moderna desde la que articular racionalmente (aunque desde un racionalismo idealista) las supersticiones de las religiones primitivas. Son sociedades que se sirven de la escritura como forma suprema de codificación de sus conocimientos, y desarrollan complejos sistemas de organización política en sus capas conjuntiva, basal y cortical. Se reproduce a continuación el esquema propuesto por Bueno (1991: 324) en su ensayo sobre las categorías de las ciencias políticas.

| Capas del poder Ramas del poder | Conjuntiva | Basal | Cortical |
|------------------------------------|--------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| Operativo | <i>Poder ejecutivo</i> | <i>Poder gestor</i> | <i>Poder militar</i> |
| Estructurativo | <i>Poder legislativo</i> | <i>Poder planificador</i> | <i>Poder federativo</i> |
| Determinativo | <i>Poder judicial</i> | <i>Poder redistribuidor</i> | <i>Poder diplomático</i> |

En tercer lugar, las sociedades protopolíticas o gentilicias⁵⁸ son aquellas sociedades humanas que se han constituido como consecuencia de haber sintetizado, trascendido y segregado determinadas propiedades políticas de una sociedad estatal precedente, de la cual se han parasitado con anterioridad para disociarse o separarse de ella después de forma más o menos progresiva. Es el caso del Stato della Città del Vaticano respecto del Imperio Romano, desde un punto de vista histórico, o del actual Estado italiano,

⁵⁸ Tomo aquí el término *gentilicio* del antropólogo Lewis H. Morgan, concretamente de su obra *Ancient Society* (1877), para reconstruirlo y reinterpretarlo desde los fundamentos doctrinales del Materialismo Filosófico (Bueno, 1972) como Teoría de la Literatura (Maestro, 2006).

desde una perspectiva contemporánea. Es el caso igualmente de organizaciones terroristas, nacionalistas o secesionistas, que germinan en el seno de Estados que las hacen posibles, y que a partir de un momento dado, cuando están dotadas de suficientes recursos estructurales, plantean una escisión o una yuxtaposición frente al todo del que forman parte material y formal. Es el caso también de sociedades financieras, empresariales o industriales, que trascienden todo tipo de fronteras naturales, nacionales y estatales, y que constituyen auténticas organizaciones protopolíticas e hipersofisticadas, cuyos miembros viven en sorprendentes «reservas» geográficas, donde sus empleados tienen a su disposición todo tipo de servicios de ocio, consumo y trabajo. Paraísos fiscales, grupos financieros que, como importantes asociaciones mafiosas, manipulan presupuestos económicos superiores a los de muchos Estados, territorios nacionalistas, geografías dominadas por guerrillas y grupos terroristas (como la parte de Colombia controlada por las FARC), estados constituidos por solteros o célibes, donde la reproducción biológica no es la fuente o materia prima de ingreso o constitución de nuevos ciudadanos, como de hecho sucede en el Vaticano⁵⁹, etc., son algunos ejemplos de sociedades protopolíticas o gentilicias⁶⁰.

La sociedad política es un ejemplo sobresaliente del espacio antropológico: los tres ejes —circular o humano, radial o de la naturaleza y angular o religioso— se manifiestan visiblemente en ella, es decir, en la estructura de un Estado (Bueno, 1991). El eje circular (los tres poderes: ejecutivo, legislativo y judicial) constituye la *capa conjuntiva* de la sociedad política. El eje radial supone el aprovechamiento de la naturaleza, el trabajo, la producción, los tributos..., y constituye la *capa basal*. El eje angular remite a los símbolos de animales que nutren banderas (leones, águilas, serpientes...), lemas, blasones, escudos, los cuales proyectarían su fuerza numinosa (*vis numinis*) sobre la colectividad que los ostenta... Los iconos de animales se manipulan así, como si sus referentes fueran dioscellos o númenes, cuales seres dotados de poderes superiores a los meramente humanos. El eje radial constituye la *capa cortical* que determina la separación de un Estado frente a otro, cuyos miembros serán considerados bárbaros o extranjeros, y podrán dar lugar a relaciones de alianza o animadversión⁶¹.

⁵⁹ El Vaticano es el único Estado del mundo que sobrevive con un índice de natalidad igual a cero. No se registran nacimientos en la Santa Sede.

⁶⁰ «Las sociedades multinacionales, aunque sean prácticamente universales, siguen apoyándose en los Estados, sin los cuales no podrían subsistir; no son de ningún modo sociedades totales, perfectas y previas al Estado, sino sociedades parciales y fragmentarias y muchas veces parásitas de los mismos Estados que quieren mantener a raya» (Bueno, 1991: 354).

⁶¹ El espacio antropológico es, pues, un instrumento teórico de análisis del material antropológico, donde la constitución y organización de cada material en cada eje abre múltiples combinaciones posibles de interpretación. Cito a Bueno: «Las líneas más importantes del Materialismo Filosófico, determinadas en función del *espacio antropológico* (en tanto este espacio abarca al «mundo íntegramente conceptualizado» de nuestro presente, al que nos venimos refiriendo) pueden trazarse siguiendo los tres ejes que organizan ese espacio, a saber, el *eje radial* (en torno al cual inscribimos todo tipo de entidades impersonales debidamente conceptualizadas), el *eje circular* (en el que disponemos principalmente a los sujetos humanos y a los instrumentos mediante los cuales estos sujetos se relacionan) y el *eje angular* (en el que figurarán los sujetos dotados de

Si se procede a interpretar la Idea de Poder por relación a los tres ejes del espacio antropológico, se obtiene una circunscripción mayor dentro de la ontología especial del Mundo interpretado (M_1). El poder ahora ejercido se centrará en la figura del ser humano, como sujeto operatorio capaz de ejercer ese poder sobre otros seres humanos (eje circular) —en una sociedad natural o bárbara, civilizada o estatal, o gentilicia o post-estatal—, sobre la naturaleza (eje radial) —bien para explotar sus recursos energéticos, bien para destruirla o esquilmarla—, o sobre la experiencia religiosa de otros seres humanos (eje angular) —mediante lo numinoso, lo mitológico o lo teológico, según el grado de racionalismo de la sociedad humana sujeta a esa actividad religiosa—.

¿Qué papel desempeña la Literatura en cada uno de estos ejes y capas? Indudablemente está presente en los tres, desde el momento en que la Literatura es una actividad característica de las sociedades civilizadas o estatales, y puede imponerse o suprimirse como forma de representación, comunicación o interpretación de valores, ideas, normas, credos, etc. (*eje circular*). Piénsese que en el caso del teatro se requiere la construcción de un edificio o espacio teatral, arquitectura que ha ido cambiando y evolucionando desde sus orígenes griegos en el siglo V a.n.E., en la que la cávea se adaptaba a la ladera de una colina situada de espaldas a la polis, hasta las más modernas construcciones contemporáneas (Rubiera, 2005, 2009; Mazzucato, 2010) (*eje radial*), herederas con frecuencia del teatro a la italiana, por más que puedan reproducir todo tipo de ámbitos y espacios teatrales (en O, en X, en T, en U, etc...). Por último, resulta imposible negar la importancia que desde sus orígenes hasta hoy el teatro ha adquirido y ha exigido en relación con la experiencia religiosa, numinosa, mítica, e incluso teológica —cuyo punto álgido se alcanza precisamente en el Siglo de Oro con el auto sacramental—. El teatro, como construcción literaria y espectacular, guarda siempre una estrechísima relación con todo material antropológico relacionado con el eje angular. Las relaciones entre teatro y religión son abrumadoras, no solo por sus paralelismos históricos o sus analogías ideológicas o fideístas, sino también, y sobre todo, por sus dialécticas críticas⁶².

Es indudable que el Siglo de Oro español constituye el ejemplo de una sociedad política muy propicia para ilustrar el funcionamiento de la Literatura en el seno de un estado imperialista. Esta es una época de sociedades políticas absolutistas, es decir, de estados fuertemente estructurados, con un enérgico poder legislativo, planificador y federativo. Es también época de sociedades *gentilicias*, muy abundantes, pero escasamente poderosas, salvo la Iglesia cristiana (Católica, Protestante y Anglicana). Se trata por lo común de grupos humanos que suelen funcionar al modo de las denominadas *sociedades naturales*, al carecer de una infraestructura solvente, competitiva y con capacidad de integración (etnocracias gitanas, jábegas rufianescas, sectas religiosas, gremios moriscos, guetos judíos ubicados extramuros de las ciudades, etc.)

apetición y de conocimiento, pero que sin embargo no son humanos, aunque forman parte real del mundo del presente)» (Bueno, 1995: 83).

⁶² Vid. a este respecto el vol. 14 de *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, monográfico dedicado a *Teatro y religión* (Maestro, 2012).

Según los presupuestos del Materialismo Filosófico expuestos por Bueno (1995a), las *sociedades naturales humanas* son aquellas que no alcanzan la forma de *sociedades políticas*. Diremos, pues, que una *sociedad política* es una sociedad humana desarrollada, articulada y fundamentada en un Estado. Una *sociedad natural* es aquella que no constituye un Estado, y que por tanto carece de formas de organización política orgánicamente desarrolladas. Las sociedades naturales, bien pueden ser previas a la constitución de un Estado, al que dan lugar tras épocas de desarrollo, bien pueden ser contemporáneas a la existencia de un Estado, que con frecuencia las envuelve subordinándolas a las exigencias, necesidades e intereses de la sociedad estatal políticamente constituida. Las sociedades naturales pueden clasificarse u organizarse por relación a la procedencia de sus componentes o individuos, atendiendo a su origen geográfico, a la ascendencia de su familia o linaje, a sus prácticas religiosas no institucionalizadas, a sus costumbres etológicas, etc., es decir, en suma, a lo que podemos considerar como su *identidad gentilicia*, que será, en este caso, una identidad *constitutiva* (de su sociedad como tal) y *distintiva* (frente a otras sociedades políticamente constituidas). Las sociedades gentilicias se caracterizarán, pues, por dos atributos fundamentales: en primer lugar, por la carencia —voluntaria o forzosa, según los casos— de una organización política estatalizada y, en segundo lugar, por la insolubilidad de sus estructuras naturales y genuinas en la sociedad política dentro de la cual subsisten, es decir, dentro de cuyo Estado *actúan*. Las sociedades gentilicias son nuclearmente insolubles en los Estados de las sociedades políticas, aunque sí pueden penetrarlo profundamente, y de hecho lo hacen, a veces de forma muy organizada, en el curso de sus ramificaciones pragmáticas, corporales y operativas, bien de forma parasitaria, bien de forma subversiva, entre otras formas posibles de intromisión, interacción o injerencia (pacifismo, terrorismo, fideísmo, mercantilismo, mano de obra industrial...)

Son sociedades gentilicias en el Siglo de Oro varias de las que, como tales, pueblan ficcionalmente las obras literarias del momento. Piénsese por ejemplo en la dramaturgia o en la novelística de Cervantes: conversos, gitanos, moriscos, pícaros y rufianes, locos y anómicos, exmilitares, pequeña burguesía urbana, hidalgos y personajes del más bajo estamento nobiliario, etc. En coexistencia asimétrica con estos referentes históricos y literarios, algunos de ellos auténticos arquetipos culturales, son miembros de pleno derecho, podríamos decir, de la sociedad política aurisecular la milicia, el clero y la alta nobleza. Y cabe advertir que el clero, es decir, la Iglesia, tanto en la época de Cervantes como en el momento de escribir estas líneas, actúa como un tipo de sociedad plenamente mixta, al operar tanto como *sociedad gentilicia* (que da «a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César», y capaz por tanto de separarse del Estado) cuanto como *sociedad política* (integrada en el corazón funcional del Estado, bien porque recibe de él subvenciones directas para sus miembros y empresas, bien porque pide a sus fieles el voto para tal o cual partido político en períodos electorales, bien porque se ofrece como intermediario «negociador» entre Estados y organizaciones terroristas, etc.).

Todo lo contrario a las sociedades naturales humanas son las sociedades protopolíticas, cuya sofisticada y artificial *identidad gentilicia* pretenderá ser constituyente de una *identidad distintiva* de la sociedad política de la cual pretende

brotar o emanciparse. Las sociedades gentilicias protopolíticas son siempre posteriores al Estado del que proceden, por descomposición, segregación o deserción. Epicúreos y cristianos constituyeron los primeros grupos humanos que trataron de operar como sociedades humanas gentilicias postestatales o protopolíticas, pese a sus escasos o mínimos recursos iniciales. Desde la Antigüedad puede ya reconocerse la presencia de dos fuentes distintas, pero complementarias, en el origen de la distinción entre una sociedad política y una sociedad natural humana con pretensiones de sociedad gentilicia o apolítica —en el sentido de instituirse con posterioridad a la organización política de un Estado del que se segrega—, intencionalmente exenta de un ordenamiento jurídico estatal⁶³. Estas dos fuentes son el epicureísmo y el cristianismo (Bueno, 1995a).

Frente a los estoicos, que propugnaron la identificación de la sociedad humana con una sociedad política que estuviese orientada hacia la constitución de un Estado único universal —una «Cosmópolis»—, los epicúreos pretendieron el repliegue de la sociedad política con objeto de constituir comunidades «de derecho privado», en las cuales pudiera llevarse a cabo una vida personal y feliz. Se trataba, sin embargo, de comunidades instaladas parasitariamente en las ciudades, como «jardines» o «huertos», que llegaron a extenderse por todo el Mediterráneo. Este modelo epicúreo de sociedad no política, ni familiar, sino más bien comunal, es uno de los primeros prototipos para la formación de la idea de una sociedad civil o gentilicia distinta y exenta de la sociedad política (Bueno, 1995a)⁶⁴.

La Iglesia romana, por su parte, especialmente después de Constantino (ca. 272-337), constituyó una sociedad *inter-nacional* sin precedentes en el mundo antiguo —y hoy solo comparable a la fuerza de los grupos financieros multinacionales—, que no podía circunscribirse a las coordenadas de una sociedad política —porque las rebasaba—, y que tampoco podía considerarse desde las categorías antiguas de la familia —a la que subvertía por completo, puesto que esta sociedad cristiana, a partir de los siglos IV y V, está formada por individuos célibes, los curas o sacerdotes—. De este modo, la Iglesia católica, a medida que se consolida en el transcurso de los siglos, se presenta como una alternativa permanente a todo tipo de sociedades políticas sucesoras del Imperio romano⁶⁵. Hoy día estas ideas vuelven a resurgir a través de

⁶³ La Mafia, junto con la Iglesia católica, constituye uno de los ejemplos más perfectos y acabados del concepto que aquí se expone de *sociedades gentilicias* o apolíticas, las cuales se articulan y desenvuelven como exentas del ordenamiento jurídico de un Estado.

⁶⁴ Otra cuestión, muy discutible, es hasta qué punto las comunidades epicúreas —y análogamente las comunas de nuestros días— solo son posibles en el marco de una sociedad política que las tolera como tales, y les suministra infraestructura y aun instrumentos de defensa ante terceras sociedades externas. Vid. a este respecto la interpretación de Bueno (1995a).

⁶⁵ «La mejor formulación de esta situación nos la ofreció San Agustín en su contraposición entre las dos ciudades, la Ciudad terrena (Babilonia, Roma, es decir, la Sociedad política) y la Ciudad celestial o Ciudad de Dios (Jerusalén). Es precisamente esta Ciudad celestial —que, dicho sea de paso, desde una perspectiva positiva, no tenía nada de celestial puesto que era una «sociedad terrestre», aunque dispersa por el Imperio, y después por los reinos sucesores, a saber, la Iglesia romana— la que habrá que considerar, por consiguiente, como el verdadero núcleo en torno al cual se formará el concepto de sociedad civil. En este sentido el concepto de una sociedad civil, en

las denominadas «minorías», que pretenden funcionar como sociedades gentilicias dentro de un Estado, y adquirir derechos gremiales particulares, o incluso segregarse de tales Estados, aduciendo pretensiones nacionalistas, etnocráticas, lingüísticas, etc. Tales tentativas provocan una suerte de *feudalismo posmoderno* —de signo nacionalista, sexual, racial, económico, oenegeísta, etc.— que se basa precisamente en la fragmentación de la sociedad política y de sus leyes estatales. El debilitamiento del Estado es imprescindible para el bienestar de las minorías, auténticas sociedades gentilicias postestatales o protopolíticas, que actúan como emulsionantes de la sociedad política en que viven. Ellas son los nuevos feudos —*feudos posmodernos*— de nuestro tiempo. Las sociedades gentilicias son siempre las ascuas de un Imperio a ellas reducido.

Pues bien, a cada uno de estos géneros de sociedad política, acaso con la única excepción de algunas formas estructurales de sociedades postestatales —como la Ciudad del Vaticano, por ejemplo— corresponde un determinado tipo de actividad literaria y, por supuesto, de Literatura programática o imperativa. ¿Cómo se organiza esta Literatura según las capas basal, conjuntiva y cortical de una sociedad política? El siguiente esquema sintetiza la explicación que procedo a exponer sobre el funcionamiento de la Literatura en la sociedad política:

| <i>Política</i> | <i>Espacio Antropológico</i> | <i>Literatura</i> | <i>Procedimientos o modos</i> |
|-----------------|------------------------------|--------------------------|-------------------------------|
| Basal | Radial | Basal o fundamental | Estructurantes |
| Conjuntivo | Circular | Conjuntivo o transversal | Operatorios |
| Cortical | Angular | Disyuntivo o cortical | Determinantes |

Toda sociedad política, como toda Literatura programática o imperativa, pretende por encima de todo su propia preservación como sistema, mediante operaciones recurrentes destinadas a relacionar los términos fundamentales dados en sus diferentes

cuanto contrapuesto al concepto de la sociedad política, manifiesta claramente las huellas de su estirpe teológica. Estas fuentes teológicas del concepto de sociedad civil constituyen la inspiración permanente, incluso en nuestros días, de las democracias cristianas y, en general, de la política preconizada incluso por los teólogos de la liberación, que tienen siempre el pensamiento puesto en la liberación del Estado opresor, del Estado causante del «pecado colectivo», mediante la constitución de una sociedad apolítica entendida como la sociedad verdaderamente viva y espiritual que sería la sociedad civil (sobrentendiendo esta civilidad como la que es propia de las personas que forman la sociedad de la Ciudad de Dios)» (Bueno, 1995a).

capas (basal, conjuntiva y cortical). Cada una de estas capas estatales puede hacerse corresponder, respectivamente, con cada uno de los ejes del espacio antropológico (radial, circular y angular). En el caso de la Literatura, estas capas se constituyen a través de 1) componentes *basales o fundamentales*, que, de naturaleza estructurante a lo largo y ancho de una geografía literaria definida, constituyen normalmente la base de las denominadas «literaturas nacionales»; 2) componentes *conjuntivos o transversales*, que actúan de forma operatoria en el seno de una sociedad humana históricamente cambiante y evolutiva, merced a la labor de autores, editores, lectores, críticos, intérpretes...; y 3) *disyuntivos o corticales*, que se disponen como determinantes de los materiales literarios en la dialéctica dada entre dos o más literaturas (Literatura Comparada, traducciones, influencias, intertextualidad, colonialismo...).

Ha de advertirse de que hablamos, en principio, de la Literatura en términos generales. Y de que los componentes basales o fundamentales apelan ante todo al *espacio*, a la Geografía, en la que se implanta una sociedad humana —gentilicia o estatal— dentro de la que tiene lugar la expansión radial de unos materiales literarios. Piénsese en este sentido en lo que supuso para la literatura española el descubrimiento de América, y la posibilidad de expansión estructural de su actividad literaria en el Nuevo Mundo. La capa basal dispone siempre el terreno para expansión de la Literatura, un terreno que no se limitará exclusivamente a un espacio físico, sino también a una fuerza económica, energética incluso, que impulsa el proceso de toda actividad editorial y lo canaliza hacia sus destinos más adecuados. No es lo mismo escribir en inglés o en español, y publicar en la lengua del imperio dominante, que difundir una literatura a través de lenguas orales o tribales, sin recursos escriturarios, editoriales, financieros o políticos. El territorio es siempre un componente basal de primer orden, ya que determina el grado, amplitud y extensión normativa de la Ley y de su Literatura. A su vez, los componentes conjuntivos o transversales remiten, émica o endogámicamente, a los sistemas operativos vigentes dentro de una determinada sociedad literaria, delimitada siempre por sus recursos económicos, políticos y culturales. No hablamos aquí ya solo de Geografía, sino también de Historia, es decir, de la historia de autores, obras, lectores, editores, intérpretes y críticos o transductores, que operan en los límites inmanentes de lo que convencionalmente podemos identificar como «literaturas nacionales». Sin duda el teatro de Shakespeare debe buena parte de su éxito al hecho de haber sido escrito en inglés, y de haber pertenecido su autor a un estado creciente e imperialista, como fue la Inglaterra de la Edad Moderna y Contemporánea. Se apela aquí a un tejido conjuntivo o trasversal, dado sobre todo en la actividad literaria que se registra en el eje circular o humano del espacio antropológico, al margen del cual es imposible materializar la expansión y el triunfo de una obra de arte. El imperativo de la *political correctness*, como forma de protección y censura ante cualquier ataque contra el feminismo militante o la etnocracia indigenista, es un ejemplo patente y operatorio de cómo el tejido conjuntivo de una sociedad política cede a la presión de minorías y sociedades gentilicias astutamente organizadas⁶⁶. Por último, los

⁶⁶ «Minoría es siempre la expresión cardinal de la parte lógica, y en política puede ser la parte dominante; lo que es tanto como decir que minoría —una cantidad pequeña, unos pocos

componentes disyuntivos o corticales actúan como determinantes de unas literaturas frente a otras, tomando como referencia las sociedades —políticas o gentilicias— que las hacen posibles. La ejecución de tales determinaciones sigue un procedimiento *etic* o exogámico, resultante de la interacción, siempre intertextual, y con frecuencia dialéctica y crítica, que experimentan las relaciones literarias transnacionales o internacionales. La labor de los traductores y comparatistas es aquí de especial resonancia. Toda traducción es siempre una «perforación» de la capa cortical que separa —y une— dos sistemas literarios, lingüísticos o culturales, y actúa como emulsionante de la capa conjuntiva en la que penetra y a través de la cual se difunde. Componentes disyuntivos o corticales fueron los metros endecasílabos italianos introducidos en la literatura española del Renacimiento por Boscán y Garcilaso, frente al tradicional verso del romance octosílabo. Es lo que ocurre cuando se incorporan materiales literarios exógenos que desbordan, rebasan o amplían la capa conjuntiva. Piénsese igualmente que con su *Divina commedia*, Dante está imponiendo el dominio cortical del italiano toscano sobre la totalidad de cualesquiera otras disyuntivas lingüísticas, no solo frente al latín, sino ante todo contra las demás variantes dialectales del italiano peninsular (lombardo, napolitano, siciliano, calabrés...) ⁶⁷.

Ante semejantes estructuras de poder político, la Literatura no es insensible. Y aún lo son menos sus autores, intérpretes y preceptistas. No resultará, pues, sorprendente, que la Literatura programática o imperativa brote de los componentes o capas basales, conjuntivas y corticales de una determinada sociedad política, capaz de intervenir en los materiales literarios con intenciones estructurantes, operatorias y determinantes. La Iglesia Católica lo ha intentado en numerosas ocasiones a lo largo de la Historia. La Unión Soviética se convirtió durante décadas en un Estado que impuso funcionalmente la más firme teoría marxista sobre la ontología del arte. La poética de Aristóteles se erigió normativamente desde el Renacimiento europeo hasta fines de la Ilustración en todo lo relativo a la escritura e interpretación de la literatura y el teatro. Se trata seguramente de los tres ejemplos más poderosos de Literatura programática o imperativa que pueden aducirse en el terreno de la Teología, la Política y la Poética. La literatura sabe esconder, bajo la apariencia de su belleza y de su estética, una

(*holígoi*)— es un concepto cuantitativo abstracto, sincategoremático, que solo alcanza su significado político enmarcado en una estructura combinatoria, a la que se refiere seguramente el término “cualidad” en la expresión: “la cantidad solo significa por las cualidades que lleva adheridas”» (Bueno, 1991: 366).

⁶⁷ La frase atribuida a Heráclito —«es más importante para la ciudad defender sus leyes que sus murallas», permite comprender rápidamente el alcance de las diferencias entre la capa conjuntiva o trasversal y la capa disyuntiva o cortical. La capa conjuntiva es inmanente, *emic* —diría Pike (1982)— o endogámica, pues remite a relaciones internas de la propia sociedad política o literaria. Por su parte, la capa cortical implica relaciones trascendentes, *etic* según Pike, o exogámicas, es decir, relaciones que nos sitúan disyuntivamente en la frontera o límite de un escenario propio y otro ajeno, en el seno de cuyas interrelaciones es necesario actuar y operar. Las «leyes» a las que apela Heráclito remiten a la capa conjuntiva o inmanente (el interior de la ciudad), mientras que las «murallas» delimitan corticalmente el perímetro que nos separa de la alteridad con la que interactuamos.

embrionaria y normativa clasificación de las formas de poder político y religioso. No por casualidad Platón desconfió para siempre de los encantos y excelencias de la Poesía.

Con objeto de intervenir políticamente en los poderes de la Literatura, y de rentabilizarlos en las actividades basales, conjuntivas o corticales de un Estado, se han desarrollado numerosas formas de Literatura programática o imperativa, mediante la administración institucional, gremial o incluso individual, de facultades reglamentarias, normativas o preceptivas. El siguiente esquema dispone gnoseológicamente formas y contenidos fundamentales de la Literatura programática o imperativa, al distinguir, por un lado, en el eje horizontal o de abscisas, las formas pragmáticas u operatorias, dadas en la pragmática del espacio gnoseológico (autologismos, dialogismos y normas), y por otro lado, en el eje vertical o de ordenadas, los materiales o contenidos programáticos, dados en los ámbitos teológico o religioso, político o ideológico y estético o poético.

ESQUEMA GNOSEOLÓGICO SOBRE LAS FORMAS Y MATERIALES
DE LA LITERATURA PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA

| <i>Formas pragmáticas</i> <i>Materiales programáticos</i> | Autologismo individual | Dialogismo Gremial | Norma estatal o institucional |
|--|------------------------|------------------------|-------------------------------|
| Teológicos | Calderón de la Barca | Mester de Clerecía | Iglesia Católica |
| Políticos | Bertolt Brecht | «Literatura» feminista | Unión Soviética |
| Estéticos | Lope de Vega | Surrealismo | Preceptiva aristotélica |

Desde el punto de vista del autologismo, es decir, a título personal o individual, numerosos autores han ejercido una Literatura programática o imperativa en el ámbito de la religión o la teología. Calderón es un exponente máximo, pero sin duda pueden mencionarse muchos otros, como Berceo, Dante, Luis de León, Juan de la Cruz, Teresa de Jesús o John Milton. Si nos adentramos en el ámbito gremial del dialogismo religioso o teológico, se observa que grupos como el mester de clerecía, la mística cristiana o los autores auriseculares de autos sacramentales, constituyen perfectas corporaciones o congregaciones de poetas y dramaturgos a los que une en cada caso un mismo fin literario y religioso. De este modo, desde un punto de vista normativo, la institución que sanciona finalmente el modelo o canon de literatura religiosa, de acuerdo con un programa teológico definido, sería, en relación con los

autores que se han citado, la Iglesia Católica. A su vez, si nos atenemos al ámbito político e ideológico, los paralelismos resaltan por sí solos: autológicamente, nos encontramos con figuras y obras como John Milton y su *Areopagítica* (1644), Georg Büchner y *Der hessische Landbote* (*El Mensajero de Hesse*, 1834), Bertolt Brecht y todo su teatro épico; dialógicamente, el gregarismo de la literatura ideologizada o «comprometida» (*engagée*) es copioso, pues acaso no ha habido nunca un grupo político que no haya buscado en los materiales literarios una forma de soporte y expansión (jacobinos, marxistas, fascistas, feministas, nacionalistas, indigenistas, etc...); finalmente, si hubiera que identificar un Estado que en el curso de la historia ha llegado más lejos que ningún otro en la instauración de los postulados de un arte literario programático, sin duda ha de citarse a la desaparecida Unión Soviética (1922-1991). Por último, situados en el dominio de la poética y la estética de la literatura, los ejemplos autológicos de autores y artífices de planteamientos artísticos de naturaleza programática son extraordinarios, si bien no siempre todos ellos han alcanzado los triunfos o consecuencias deseados. Lope de Vega compone, por sí solo, un brevísimo tratado de poética dramática desde el que se explica toda la comedia española aurisecular, el *Arte nuevo* (1609). No tuvo la misma fortuna Víctor Hugo en su *Hernani* (1830) para hacer triunfar los postulados del arte romántico. De autologismos cabe considerar los sucesivos manifiestos futuristas (1909, 1910), creacionistas (1914, 1925), dadaísta (1918) y surrealistas (1924, 1930, 1946), de Filippo Tommaso Marinetti, Vicente Huidobro, Tristan Tzara y André Breton, cuya expansión artística y literaria daría lugar a movimientos y grupos (dialogismos) decisivos en el período de entreguerras. Con todo, sin duda el movimiento programático más poderoso que la Literatura ha conocido en la historia de la Poética ha sido la instauración preceptista del aristotelismo, llevada a cabo desde el Renacimiento europeo hasta los últimos coletazos de la *Naturnachahmung* alemana de fines del siglo XVIII, y que operó como un canon absoluto, cuya normativa se mantuvo vigente durante casi veinticinco siglos, sobre la base de la *mimesis* o imitación como concepto generador del arte.

Resulta importante señalar que la duración o preservación de una determinada estructura, tanto literaria como política, dependerá de su eutaxia (Aristóteles, *Política*). Este es un concepto que resulta capital en relación con la Literatura programática o imperativa. La eutaxia designa ante todo la buena o correcta ordenación entre las partes que constituyen duraderamente una totalidad. Si el núcleo de la sociedad política es —como se ha demostrado— el ejercicio del poder, y si a este ejercicio sirve normativamente la Literatura programática o imperativa, con frecuencia a través de un proceso de sumisión diferida, mediante la disposición en una cadena de poderes y mandos, resultará evidente que la preservación de todo este mecanismo político-literario dependerá del buen funcionamiento de cada una de sus partes, y de la correcta relación entre ellas. La eutaxia implica la operatividad de sistemas normativos coherentes. La Literatura programática o imperativa requiere siempre una eutaxia, es decir, un sistema normativo o preceptivo, articulado en planes, objetivos y programas, constituyentes de un *finis operantis*. La eutaxia es a la Literatura programática o imperativa lo que la dialéctica a la Literatura crítica o indicativa. El cese de la eutaxia, de la planificación efectiva y preceptiva, supone el desencadenamiento de la distaxia, es decir, de la descomposición del programa literario y sus imperativos efectos políticos.

No por casualidad la Literatura programática o imperativa, merced a sus componentes acrílicos, postula siempre una suerte de inerrancia racionalista respecto a sus propias premisas, al considerarse exenta de error o distaxia.

La duración de la eutaxia de una Literatura programática o imperativa es un criterio objetivo que permite determinar la solidez preceptiva de este tipo de construcciones literarias, las cuales, por lo común, no generan influencias literarias esenciales más allá de sí mismas. La eutaxia de la poética mimética estuvo vigente, merced a la labor de los filólogos alejandrinos, de determinados copistas religiosos medievales, y de los teóricos del Renacimiento, así como a la persistencia decisiva de homogéneos modelos de sociedad política, casi durante dos mil quinientos años, hasta la consumación de la Ilustración europea; la poética de la *comedia nueva* de Lope de Vega prevalece durante todo el Barroco español; los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo XX no sobreviven a las consecuencias de la segunda conflagración mundial, y el teatro épico de Brecht parece hoy completamente eclipsado tras la muerte de su artífice. En todos los casos, la eutaxia literaria se confirma como indisoluble de una eutaxia política. Sin embargo, mientras que una sociedad eutáxica prevalece siempre más que una distáxica, con la Literatura ocurre precisamente lo contrario: una Literatura eutáxica subsistirá siempre menos que una distáxica, porque un arte programático es un arte definitivamente retenido por sus propias normas e indispuesto al cambio, es decir, se trata de un arte que dispone en cada una de sus obras la fosilización y el agotamiento de la integridad de su género. Toda Literatura que no evolucione de forma discontinua, crítica y dialéctica, está destinada a consumirse en la obsolescencia más inmediata, y conduce, más temprano que tarde, a un callejón sin salida. Esta es la razón por la que la Literatura programática o imperativa está destinada a encallar en sí misma y a anquilosarse en el maniatado dispositivo de sus propias ligaduras. En una sociedad política, la eutaxia es la más eficaz disposición de sus componentes para preservarse en el tiempo, pero en una Literatura los elementos eutáxicos operan como coagulantes capaces de precipitar la necrosis de su horizonte de expectativas. La Literatura programática o imperativa es, después de la primitiva o dogmática, la menos eviterna de todas, pues sus límites son los horizontes de la sociedad política (estatal) o gremial (gremial) que la hacen socialmente posible y —a la vez— estéticamente perecedera.

Ocurre además que la Literatura programática o imperativa no es política por sus contenidos, sino por el uso que la Política —estatal o gremial— hace de ella. Es, en suma, en muchos casos, una Literatura completamente adjetiva, pues antes que una Literatura política, de la que puede ser artífice un autor, se trata de una Política literaria, dentro de cuyos dictados programáticos operan diversos autores⁶⁸.

⁶⁸ Como señala Bueno, «todas las técnicas de conquista y conservación del poder político giran en el vacío si no responden a la realidad de las fuerzas sociales y económicas. La política no es un sistema cerrado de operaciones; presupone una materia social. Y aquí es donde Marx ha conocido la necesidad de las divergencias, y divergencias antagónicas, que él considera de naturaleza económica, para que pueda hablarse de política. La idea de que la política implica la divergencia entre las partes sociales, y aun la lucha de clases, es la idea más importante de Marx» (Bueno, 1991: 277-278).

La política no germina en un mundo no humano y asocial, sino todo lo contrario: siempre comienza *in medias res*, como organización de situaciones conflictivas y dialécticas dadas en una sociedad humana. La Literatura programática o imperativa, por el contrario, puede situarse en un mundo ajeno al ser humano y a sus problemas esenciales, como se ha visto en relación con obras literarias que plantean formalmente una política metafísica, utópica o simbólica, es decir, una política insoluble en la realidad efectiva. Como linaje literario adscrito a la filosofía idealista

← - - - - -

$$M_i \subset E \subset M$$

es capaz de comenzar en un mundo metafísico (M) y de implantar su fábula en la ucronía de la utopía, insistiendo solamente en aquellos aspectos críticos que interesen a su programa teológico, político o poético, y eclipsando los demás.

Por todo ello resulta muy fácil, tanto en literatura como en política, incurrir en reducciones formalistas y materialistas, desde las que sustraerse a determinadas críticas, haciendo creer al lector, quien siempre se tendrá por culto, que se le está abriendo los ojos ante la negación de sus derechos, libertades o deseos. La Literatura programática o imperativa siempre objetiva en términos políticos alguna forma de reducción formalista o materialista. El *formalismo político*, por ejemplo, incurre en psicologismo explícito al reducir la actividad política al eje circular o humano (social) del espacio antropológico, cuando algo así no es nunca materialmente posible, ya que implicaría la abolición de toda ocupación y actividad radiales (recursos energéticos y naturales) y de cualquier quehacer angular (relación del ser humano con animales numinosos, fetiches, elementos mitológicos, religiosos, teológicos...).

La sociobiología de Wilson, que se inclinará a ver en la política un simple caso del juego de los impulsos de dominación, puede considerarse también como un psicologismo etológico; y son también psicologistas los enfoques de quienes al modo de Nietzsche, pero también del Camus de *Calígula*, o de Foucault, solo ven en la vida política el despliegue voluntarista del Poder, con mayúscula, o de la «microfísica del poder» (Bueno, 1991: 277).

En efecto, toda la obra de Foucault incurre precisamente en un reduccionismo político formalista, pues, como advierte Bueno, «es inconcebible un programa de gobierno que ignore por completo los problemas económicos, religiosos, los asuntos exteriores y que solo se ocupe de desarrollar mecanismos de dominio, de presión o de disciplina» (Bueno, 1991: 292). Contra todas estas teorías psicológicas sobre el poder político, Bueno (1991: 278) recuerda que «no hay una voluntad de poder incorpórea o espiritual, ni tampoco cabe hablar de ella como una entidad metafísica que se «expresa» en forma corpórea».

Frente al formalismo político se encuentra el igualmente idealista *materialismo político*, que tiene lugar por reducción a los ejes radial (la Naturaleza) y angular

(la Metafísica) de toda actividad política. Los materialistas políticos atribuyen al corporeísmo de la naturaleza el motor histórico de los Estados, como fue el caso de Rousseau, y particularmente de Marx y Engels, quienes, en su dialéctica entre Base y Superestructura, identificaron la Base con una suerte de determinismo histórico cuyos contenidos esenciales están dados en el eje radial del espacio antropológico. La otra cara del materialismo político la representan los teólogos e idealistas metafísicos, desde Agustín de Hipona hasta Martin Heidegger —pasando por Nietzsche—, quienes consideran que la vida histórica y política, existencial o nihilista, de los seres humanos está determinada por contenidos esenciales dados en el eje angular, bien determinados por un Dios providencial, bien por un ser para la muerte (*Dasein*), bien por un nihilismo trascendental.

Ha de señalarse en este punto una de las diferencias capitales entre Marxismo y Materialismo Filosófico. El Marxismo considera que los contenidos esenciales de los ejes radial y angular actúan de forma determinante en el curso de la Historia. Por su parte, el Materialismo Filosófico niega de forma radical —oponiéndose a ella— semejante premisa, al sostener que ninguno de los contenidos radiales y angulares determina la operatoriedad del ser humano en las actividades llevadas a cabo en el eje circular del espacio antropológico. El Marxismo identifica la Base o esencia de la Historia con los ejes radial y angular, que estima inmutables y determinantes, y que finalmente explica y hace legibles en términos de Economía política, a la vez que interpreta la Superestructura como una fenomenología cambiante, modificable y manipulable. Por su parte, el Materialismo Filosófico niega todo poder inmutable y determinante en cualesquiera ejes del espacio antropológico, y no subordina ninguno de ellos a cualquier otro⁶⁹.

De cualquier manera, el primer teórico de la Literatura programática o imperativa fue Platón, quien en el libro X de su *República* se pronunció al respecto con toda claridad.

⁶⁹ En palabras de Bueno, «lo que necesitamos volver del revés no son los mismos componentes hegelianos que Marx utilizó y transformó al invertirlos, sino los componentes de su nuevo materialismo histórico (los contenidos de los ejes del espacio antropológico, los conceptos de base y superestructura). La «vuelta del revés» de la que aquí hablamos consiste en alterar las relaciones entre las ideas de base y estructura de suerte que la base no sea pensada como un sistema dado objetivamente (prácticamente por la Naturaleza, o por la historia) que se impone por encima de la voluntad a las subjetividades individuales; sino como el sistema de fines de las propias operaciones subjetivas. Dicho de otro modo, los contenidos *angulares* (que no serán meramente superestructurales) y *radiales* (por ejemplo, el territorio, con sus riquezas naturales) no podrían considerarse en sí mismos como factores básicos de un determinado modo de producción [...]. Por ello los contenidos radiales y angulares no se concebirán aquí como «envolventes» que actúan subterráneamente, sino como instrumentos o escenarios de los procesos circulares y, sobre todo, como objetivos de los mismos procesos circulares, en tanto son procesos operatorios» (Bueno, 1991: 283-284).

3.4.4. LITERATURA SOFISTICADA O RECONSTRUCTIVISTA

Tritón tí ἀὐθιγῆ ἀλληζεία.

PLATÓN, *República* (X, 602).

*Oh! einsam steht und tiefbetriibt,
Wer heiß und fromm die Vorzeit liebt....*⁷⁰

NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, VI, vv. 17-18 (1800).

*Mientras más razone la imaginación, más hermosa será la imaginación
de la razón.*

Vicente HUIDOBRO, «Yo encuentro» (1925)⁷¹.

La poesía es el álgebra superior de las metáforas.

José ORTEGA GASSET, *La deshumanización del arte* (1925/1983: 36).

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

⁷⁰ «Quien amó con piedad el mundo pasado / no sabrá ya qué hacer en este mundo...» (Novalis, *Himnos a la noche*, VI, vv. 17-18, 1800/1998: 79).

⁷¹ Reed. en *Manifiestos*, Huidobro (1914-1925/2009: 80).

En la Literatura sofisticada o reconstructivista, el autor formaliza estéticamente, mediante reconstrucciones tan artificiosas como reflexivas, los componentes arcaicos o antiguos de un mundo indudablemente pretérito y ya inasequible, con frecuencia distante y exótico, pero que la Literatura recupera, sofisticadamente, desde un formato crítico, merced a una experiencia racional que se disimula tras un aparente y seductor irracionalismo. De este modo, la Literatura sofisticada reconstruye el mito desde una experiencia estética absolutamente psicológica: Alberti sabe que no existen los ángeles cuando escribe su poemario *Sobre los ángeles* (1929), y también es consciente de que cuanto expone está destinado a un público que no cree en la existencia operatoria de los númenes celestes de ninguna religión. La mitología resulta soluble en la psicología de la Literatura sofisticada, pero solo en la medida en que la fortalece y la formaliza lúdica y críticamente. En segundo lugar, esta Literatura sofisticada habla de episodios y acontecimientos en los que la magia, lo imposible o lo extraordinario desempeñan una actividad fundamental y decisiva: Kafka sabe que ningún ser humano dispone de la más pequeña posibilidad de despertarse convertido en un insecto, y sin embargo escribe en 1915 una novela en la que Gregor Samsa cuenta cómo es su vida tras haberse transformado, sin que se explique cómo, en un animal que parece ser una cucaracha. La magia de las culturas antiguas —y de las literaturas primitivas o dogmáticas— se sofistican aquí en un discurso sobrenaturalista —propio de las literaturas reconstructivistas, formalistas o esteticistas—, en el que caben lo fantástico y lo maravilloso con todas sus variantes. Kafka no es Apuleyo: aquí no interviene la magia, sino lo sobrenatural aceptado como tal. En tercer lugar, la Literatura sofisticada introduce figuras que reemplazan la religión por el animismo puro: Wenceslao Fernández Flórez, en *El bosque animado* (1943), sabe que ni uno solo de los númenes a los que da vida en su escritura operan en la realidad de Galicia. También lo saben sus lectores. Pero nadie desautorizará la novela por esta razón. Ni tampoco por otra aún más grave, incluso para la época en que se publica, cual es el hecho de que las figuras sobrenaturales que la protagonizan carecen de todo fundamento religiosamente ortodoxo, para asumir en su lugar un animismo por completo intransitivo. Son númenes, pero no númenes sagrados, aun cuando la mayoría de ellos está envuelta en una cultura religiosa de signo católico. La religión de las literaturas primitivas pierde en las literaturas sofisticadas su valor sagrado, que resulta intervenido ahora por un animismo puro, en cierto modo neutro, sin duda incrédulo, y jamás teológico. Algo semejante ocurre en buena parte de la obra de otro escritor gallego, como es Gonzalo Torrente Ballester. En su *Ifigenia* (1949), los dioses mitológicos, propios de las religiones secundarias, se comportan como númenes que parecen haber sido educados en un mundo contemporáneo al del autor. No hay en los dioses de Torrente ningún valor sagrado ni religioso. Lo mismo cabe decir de los elementos maravillosos y sobrenaturales que pueblan las páginas, extraordinariamente lúdicas y desmitificadoras, de su *Don Juan* (1963) o de *La saga/fuga de J.B.* (1972). Las literaturas sofisticadas disuelven la experiencia religiosa arcaica y antigua en la estética formalista de un animismo basal. Y en cuarto y último lugar, ha de advertirse que este tipo de literaturas se sirve de todas las técnicas posibles para someter los materiales literarios a procesos de reconstrucción y sofisticación cada vez más complejos y efectistas, desde un relato como *Oficio de tinieblas 5* (1973) de Camilo José Cela hasta una novela como *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel

García Márquez o *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, por no hablar de los *Caligramas* (1913) de Apollinaire, del pastiche como género literario específicamente reestructurista (las *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* de Cela, 1944), o las más actuales formas de literatura digital, en la que el texto puede leerse dentro de un intertexto artístico mucho más amplio y complejo, dentro del cual se yuxtaponen y coordinan digitalmente, a través de la pantalla informática, la palabra escrita —u oral— la música y la pintura (Gullón, 2010).

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

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

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

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

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

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

←----- *Idealismo*

$$M_i \subset E \subset M$$

Materialismo -----→

Ahora bien, conviene advertir aquí, a propósito del trayecto idealista que toma como punto de partida el mundo irracional como referente o repositorio de una «verdad» superior y trascendente, que las supuestas formas irracionales de la Literatura sofisticada o reconstructivista, tan invocadas en obras como la poesía de William Blake, John Keats, *Les chants de Maldoror*, los versos de Rainer-Maria Rilke, el surrealismo bretoniano, el teatro de Lorca, o las formas estéticas de la literatura fantástica y maravillosa, son componentes arcaicos recuperados con frecuencia por la contemporaneidad de su esplendor estético y numinoso. Lo cierto es que de este modo el autor acaba por perpetuar, desde el racionalismo más metafísico, la presencia

del eje angular en la creación literaria *contemporánea*. La mitología y la numinosidad están destinadas a poblar un mundo visible y, paradójicamente, *racional*. ¿Por qué? Pues porque, en realidad, todo irracionalismo es un racionalismo *de diseño*. El irracionalismo es, como la imaginación y la fantasía, obra de la razón humana.

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

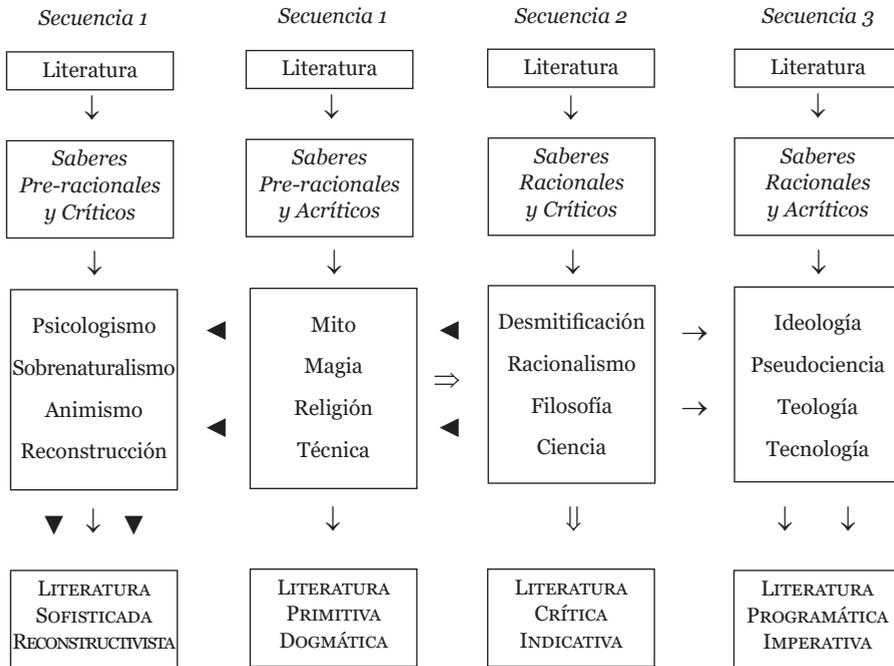
El surrealismo es una estética y una poética cuyo diseño es absolutamente racional. El surrealismo es obra de una razón insatisfecha. Es realmente inconcebible al margen de la razón, desde el momento en que es una de las formas de la que se sirve la razón humana para restaurar en el arte y en el mundo contemporáneos la nostalgia del mito. Hablar de surrealismo equivale a hablar de una recuperación racionalista del mito que, una vez restaurado, se presenta en sus formas como ajeno a la razón que lo ha reconstruido y diseñado, es decir, que lo ha hecho posible y sensible, además de inteligible. Los contenidos de la estética surrealista se presentan formalmente como si, en lugar de ser una consecuencia racional del logos humano, fueran un impulso acrítico y apriorísticamente dado, que resultara descubierto *inocentemente* por una especie de «inconsciente» —auténtica fantasmagoría metafísica y retórica, además de altamente poética, esgrimida por la tropología freudiana, con objeto de someter a la totalidad del género humano a una suerte de dependencia insuperable, procedente de una realidad todopoderosa e incontrolable, la cual, lejos de ser divina y trascendente, resulta ser muy humana y muy inmanente, y, al contrario que todo dios, resistente a cualquier posible negación, so pena de ser acusado el nihilista que se atreva de incredulidad, ignorancia o enfermedad represiva de variado género y pelaje. El surrealismo no es sino un movimiento estético que encierra y articula una crítica específica y rigurosa contra una muy determinada idea de racionalismo humano, precisamente aquel que afirma la simplicidad del ser humano y que niega la decisiva complejidad del pensamiento subjetivo, tratando ese racionalismo chato de hacer legible el pensamiento humano en términos propios de un pensamiento simple. En una democracia en la que no hubiera nada que ocultar, el surrealismo no tendría ni la más ínfima posibilidad de existir. Dicho de otro modo, no tendría razón de ser. Resultaría implantable, por innecesario. El surrealismo es fruto y obra de una razón oprimida —no de una razón que reprime—, que ha de buscar para manifestarse, desarrollarse y preservarse, formas ilegibles e imperceptibles a la razón opresora. El surrealismo es una de las alternativas dialécticas de las que se sirve la razón humana para enfrentarse a aquellas otras formas racionales que, en un determinado momento, pueden resultar inconvenientes al ejercicio de determinadas facultades estéticas, sociales o políticas. Cuando el arte no encuentra

apoyos en el racionalismo establecido, busca formas nuevas, inéditas y alternativas de razonar, es decir, busca la sistematización de un racionalismo *diferente*. El arte es la forma a través de la cual razonan quienes superan las deficiencias y limitaciones de las ciencias. Surrealismo es, pues, razón contra razón, es decir, dialéctica, pero en absoluto es obra o resultado de la sinrazón. Del irracionalismo no sale nada susceptible de ser inteligible. Ni en las ciencias ni en las artes.

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

No por casualidad la Literatura sofisticada o reconstructivista constituye el cuarto y último estadio de la Genealogía de la Literatura, desde el momento en que sus componentes son resultado de la combinación de tipos de conocimiento crítico, conformados en el modelo de la Literatura crítica o indicativa, y modos de conocimiento pseudoirracional, es decir, de inspiración y origen irracional —según el modelo de la Literatura primitiva o dogmática—, pero siempre diseñados racionalmente, con frecuencia desde un racionalismo idealista, cuya elaboración y formato sigue el modelo de la Literatura programática o imperativa. En suma, podría afirmarse que a una Literatura sofisticada solo se llega plenamente tras haber atravesado la genealogía de las precedentes familias o linajes literarios. De este modo se explica que el mito, la magia, la religión y la técnica (Literatura primitiva o dogmática), tras haber conocido el impacto de los conocimientos críticos, respectivamente se desmitifique, se racionalice, se enfrente a la filosofía y se desarrolle en paralelo a la ciencia (Literatura crítica o indicativa); que al contacto con un idealismo acrítico se convierta el mito en ideología, la magia dé lugar a pseudociencias, la religión se articule en una teología, y la técnica alcance una expansión tecnológica; así, como último estadio, la Literatura es capaz, de forma muy sofisticada y racional, de recuperar el mito a través de la psicología del lector, de reproducir la magia a través del sobrenaturalismo evocado en los referentes literarios, de retrotraernos a la religión numinosa merced al animismo de la naturaleza, y de recrearse lúdicamente en la generación y regeneración de técnicas y formas experimentales de la estética verbal a través de la reconstrucción de todo tipo de materiales literarios, desde el pastiche hasta la imitación poética o la continuación intertextual. Psicologismo (surrealismo, creacionismo...), Sobrenaturalismo (literatura fantástica y maravillosa), Animismo (Goethe, Blake, Keats, Rilke, Alexandre...) y Reconstructivismo (pastiche) son las principales configuraciones poéticas de la denominada Literatura sofisticada o reconstructivista.

*La Literatura sofisticada o reconstructivista
 constituye la cuarta de las secuencias de la Genealogía de la Literatura*



3.5. MODOS EVOLUTIVOS DE LA GENEALOGÍA LITERARIA

La cita con la Literatura sofisticada o reconstructivista constituye el estadio más adecuado de la Genealogía de la Literatura para explicar la construcción final de las cuatro familias constituyentes del genoma literario, en tanto que hulema o totalidad en que se objetiva precisamente su desarrollo o evolución genealógica:

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

¿Cuáles son los mecanismos que han determinado esta genealogía o sistema evolutivo de lo que podríamos denominar el genoma o núcleo de lo literario? Dos han

sido los mecanismos o procedimientos que los materiales literarios han desarrollado formalmente en su evolución genealógica: los *coagulantes* o *consolidantes* y los *transductores* o *generadores*. Me explico.

a) *Procedimientos coagulantes o consolidantes de los materiales literarios (en la Genealogía de las Literaturas primitiva o dogmática y programática o imperativa)*. En primer lugar, ha habido materiales literarios que han sido sometidos a rigurosos procesos de codificación, objetivados en preceptivas de carácter dogmático, y que en consecuencia se han conservado y perpetuado en estructuras muy sólidas y rígidas, que al fin y al cabo los han preservado histórica e incluso genealógicamente. Este es un procedimiento coagulante o consolidante de los materiales literarios, que en última instancia podríamos calificar de preservativo y conservador. Es el mecanismo que caracteriza sobre todo a la *Literatura primitiva o dogmática* y a la *Literatura programática o imperativa*, es decir, a aquellas formas más disciplinadas, normativas y doctrinales de concebir los materiales literarios. Este sistema operativo es el que calificaré de coagulante o consolidante. Se basa en el modelo de las esencias porfirianas —como explicaré a continuación—, al proceder mediante la afirmación del género próximo o dado y la diferencia específica o diferencia subgenérica: novela es el relato de la historia de un antihéroe (Cervantes), poesía es la creación de una realidad formalmente alternativa (Huidobro) o un «arma cargada de futuro» (Celaya), teatro es el arte de narrar un drama (Brecht). En el caso de la Literatura, este procedimiento tiende a la fosilización formalista de los materiales literarios, al disponer la creación de secuencias, estructuras o sistemas literarios formalmente cerrados por su propia preceptiva, o bien estéticamente clausurados por principios fideístas, ideológicos o dogmáticos, o incluso por razones políticas, teológicas o estéticas. Criterios imperativos o preceptistas disponen en este caso la preservación o consolidación de la esencia de los materiales literarios, limitando su evolución y clausurando su desarrollo. La consecuencia fue, genealógicamente hablando, por un lado, la disolución o desvanecimiento de la Literatura primitiva o dogmática, hoy día imposible de llevar a cabo, porque no se dan las condiciones irracionales y acríicas para ejercerla, y, por otro lado, el inventario de los diferentes tipos de Literatura programática o imperativa, que con frecuencia han dado lugar a obras literarias precintadas sobre sí mismas o a sistemas literarios definidos por su capacidad para clausurar toda posible transformación de sus partes esenciales, como estructuras o preceptivas diseñadas para proscribir e invalidar cualquier desarrollo ajeno a su propio horizonte de expectativas, como el *Génesis* veterotestamentario o el *Apocalipsis* de Juan, la literatura de los libros de caballerías del Renacimiento o la *comedia nueva* de Lope, la tragedia jansenista francesa del XVII, la poesía creacionista de las vanguardias o el teatro épico de Brecht.

b) *Procedimientos transductores o generadores de los materiales literarios (en la Genealogía de las Literaturas crítica o indicativa y sofisticada o reconstructivista)*. En segundo lugar, hay materiales literarios que se han concebido y desarrollado desde la pugna más explícita o desde la dialéctica mejor simulada posible contra todo intento de preservación preceptiva, programática o dogmática. Numerosos autores, obras, lectores e intérpretes se han resistido o negado a someterse a los procesos de codificación objetivados en preceptivas, poéticas, imperativos teológicos o programas políticos e ideológicos. El resultado ha sido la construcción y difusión de obras y

materiales literarios estructuralmente abiertos y generadores, críticos y cada vez más sofisticados, con objeto de sortear censuras y limitaciones, así como de sustraerse a sistemas de racionalismo inquisitivo, prohibitivo o represor. Este tipo de Literatura ha desencadenado procedimientos abiertamente cambiantes y transformadores, no solo por la necesidad de «agudizar el ingenio» a la hora de expresarse y sortear la interdicción poética —vigente desde la *República* de Platón—, sino ante todo por la extraordinaria capacidad de sus autores para construir sistemas literarios de interpretación muy superiores a los preexistentes o vigentes en su tiempo, es decir, para elaborar nuevos sistemas de normas de construcción e interpretación de los materiales literarios, ampliando, renovando y transformando de este modo los «horizontes de expectativas» dados apriorísticamente en el momento en que irrumpen con sus propias ideas y construcciones literarias. Estamos aquí ante un modo de proceder caracterizado por la transducción o transformación de las estructuras nucleares y esenciales de los materiales literarios. Todo lo contrario a los procedimientos coagulantes o consolidantes de las preceptivas literarias y de los programas o imperativos políticos, teológicos o ideológicos destinados a determinar, ceñir o incluso clausurar el quehacer estético. El modo operativo de la transducción, o transmisión con transformación (Maestro, 1994), está en la base generadora de la *Literatura crítica o indicativa* y de la *Literatura sofisticada o reconstructivista*, es decir, de aquellas formas que disponen la construcción e interpretación de los materiales literarios de modo abierto, crítico y generador, promoviendo estructuras y sistemas de ideas que se relacionan de forma dialéctica, interactiva y reproductiva, con otros sistemas envolventes. La crítica no admite preservación. La Literatura crítica e indicativa tampoco. Está llamada a reproducirse, a generarse y regenerarse a través de transformaciones históricas y alteraciones estructurales permanentes, aun conservando el *filum* genealógico —lo crítico y lo racional— de su rama o linaje familiar. Del mismo modo opera la Literatura sofisticada o reconstructivista, originada en la re-construcción o re-composición —esto es, en la transducción— artificial, sintética, industriosa o tecnológica —en el sentido más genuinamente artístico (*téchnee*) del término—, siempre transformada y re-elaborada, de materiales literarios procedentes de un mundo irracional, antiguo o imaginario, que resulta racionalmente recuperado para el ejercicio contemporáneo de una crítica social, religiosa o estética, desde formas audaces, lúdicas, originales o inéditas. El mecanismo de la transducción en el que se basan la *Literatura crítica o indicativa* y la *Literatura sofisticada o reconstructivista* sigue el modelo de las esencias plotinianas —a las que me refero inmediatamente—, al proceder mediante la transformación del núcleo generador de la esencia, y no por preservación o fijación del género inmediato y de una de sus características específicas. Dicho con un ejemplo: si el teatro solo puede ser, como afirmaba Brecht, la *narración* de hechos trágicos (o cómicos), el género teatral nunca podrá sobrepasar el imperativo preceptista de prescindir de este rasgo *específico*, esto es, de lo *narrativo* como cualidad de una *especie* que actúa como determinante esencial del género, es decir, que se convierte en el elemento preservador más poderoso de la esencia del teatro como género literario, clausurando su inmutabilidad. En el modelo de las esencias porfirianas, la cualidad de la especie (un rasgo específico, como lo narrativo en el teatro épico) se convierte en una estructura que pretende —y que impone— la inmutabilidad del género (el teatro

épico), preservándolo como sistema y asegurando la inmunidad de su supervivencia en la Historia, al negar, programáticamente, cualesquiera otras formas posibles de teatro que no cumplan con la observancia del rasgo específico de referencia (en este caso, la *narración* del hecho dramático). En el contexto de la Literatura, el procedimiento de la transducción tiende a la expansión formalista y regeneración crítica de los materiales literarios, al disponer la creación, generación e interpretación de obras, estructuras y sistemas literarios formalmente abiertos a asumir y disponer transformaciones, merced a su propia naturaleza crítica y dialéctica. En términos de genealogía literaria, la consecuencia es la expansión y difusión de los materiales literarios a través de la crítica, mediante la elaboración e interpretación de obras que instituyen nuevos horizontes de expectativas, particularmente en el caso de la Literatura crítica o indicativa (*Divina commedia*, *The Canterbury Tales*, *Lazarillo de Tormes*, *Don Quijote de la Mancha*, *Faust*, *Woyzeck*, *Madame Bovary*, *Crimen y castigo*, *El hombre sin atributos*, *La ciudad y los perros...*), así como la génesis, en el caso de la Literatura sofisticada o reconstructivista, de obras de arte verbal inconcebibles al margen de la combinación y de la transformación de materiales preexistentes, que resultarán ahora literariamente formalizados desde nuevos criterios y perspectivas (Rabelais, el culteranismo gongorino, Blake, Yeats, Verlaine, Baudelaire, *Les Chants de Maldoror*, Leopardi, la estética del esperpento valle-inclaniano, la *Primera antología poética* de Juan Ramón Jiménez, la novela intelectual de Pérez de Ayala, creacionismo, ultraísmo, surrealismo, dadaísmo, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, la narrativa de Kafka, Borges, Cortázar, la obra poética de Luis Alberto de Cuenca...).

Si recapitulamos lo que se ha expuesto, tendríamos que, respecto a las cuatro familias o linajes constituyentes de la Genealogía de la Literatura, se desprenden dos procedimientos o mecanismos que las hacen posibles, según el núcleo de sus componentes esenciales resulte ser un elemento coagulante o consolidante de materiales literarios clausurados o un dispositivo generador o transductor de estructuras cambiantes, dialécticas y críticas. En el primer caso, los materiales coagulantes siguen el procedimiento de las esencias porfirianas, preservándose a través de la inmutabilidad de un rasgo específico que asegura la inmunidad de la esencia genérica. En el segundo caso, los materiales generadores siguen el modelo de las esencias plotinianas⁷², disponiendo la evolución estructural de los elementos genéticos y nucleares del género, que actúa aquí como un auténtico *género generador* de nuevas ideas y sistemas literarios. En consecuencia, se observa que las cuatro familias genealógicas de la Literatura pueden organizarse en dos grupos, determinados, en primer lugar, por su disposición al desvanecimiento o disolución (Literatura primitiva o dogmática), o a su clausura o preservación preceptiva (Literatura programática o imperativa), y, en segundo lugar, por su operatividad hacia la transducción crítica y dialéctica (Literatura crítica o indicativa), o hacia la recreación y regeneración estética, lúdica o poética, de sus propias formas y materiales (Literatura sofisticada o reconstructivista).

⁷² «Las sustancias derivan de otro modo: por consecución» (Plotino, *Enéadas*, VI, 1, 3).

| | |
|---|---|
| <p>Modelos literarios Coagulantes o preceptistas <i>(Esencias porfirianas)</i></p> | <p>Modelos literarios Generadores y críticos <i>(Esencias plotinianas)</i></p> |
| <p>Literatura primitiva o dogmática <i>[Taxones clausurados]</i></p> | <p>Literatura crítica o indicativa <i>[Semillas críticas]</i></p> |
| <p>Literatura programática o imperativa <i>[Tipos y prototipos preceptivos]</i></p> | <p>Literatura sofisticada o reconstructivista <i>[Composiciones artificiales]</i></p> |

Las especies de un género pueden concebirse de forma distributiva o porfiriana, mediante taxonomías (clasificaciones descendentes distributivas) y tipologías (clasificaciones ascendentes distributivas), es decir, como se ha indicado, tomando como referencia la especie (distributivamente considerada en el género); pero también pueden interpretarse de forma atributiva o plotiniana, es decir, identificando un *orden genético* entre ellas (las especies atributivamente consideradas), lo que equivale a tomar como referencia el género, en tanto que en él y a su través se engendran, generan y regeneran múltiples especies subsiguientes.

Si se aplican estos criterios a la Genealogía de la Literatura se constata, en primer lugar, que la Literatura primitiva o dogmática se desvanece en la Historia —y sobre todo al adentrarse *en* la Historia—, tras haber dado lugar a una serie de obras que resultan fosilizadas, en el mejor de los sentidos, ante el paso del tiempo, ya que las condiciones críticas y racionales desarrolladas por la Ciencia y la Filosofía no permiten la construcción de nuevas obras literarias donde la magia, el mito, la religión numinosa y las técnicas primitivas se conserven intactas o inmutables, como en el siglo X a.n.E., por ejemplo (nadie escribe hoy día poesía sobre piedra, ni sobre tablillas de cera o plomo). Hablamos, en este contexto, de *taxones clausurados*.

En segundo lugar, se advierte que la Literatura programática o imperativa resulta objetivada en materiales literarios específicos, es decir, en obras literarias en las que se *objetivan*, material y formalmente, los rasgos de *especies* literarias que constituyen en sí mismos tipos y prototipos preceptivos de *cómo ha de ser* una determinada forma programática de hacer literatura —de «hazer comedias», dirá Lope de Vega (1609), o de «crear poemas», según Huidobro en *El espejo de agua* (1916), o de narrar el teatro (Brecht, 1957)—, la cual se agotará en su propio horizonte de expectativas, es decir, en su propia «familia», o por decirlo en términos de la teoría (porfiriana) de las clasificaciones, en su propia *tipología*.

Si se permite el uso de una metáfora biológica o biogenética, diríamos que la Literatura primitiva o dogmática está constituida por individuos (obras) sin descendencia, es decir, por materiales literarios únicos, relacionados entre sí alotéticamente (es lo que relaciona rasgos distintos de entes distintos), como especie que ha brotado al margen del género, y que en un momento dado se ha detenido sin ulterior reproducción, conservándose como un taxón clausurado en sí mismo. Si se aplica la misma metáfora biológica a la Literatura programática o imperativa, el resultado se amplía del individuo (la obra literaria) a la familia (el horizonte de expectativas), es decir, que la descendencia se limita no solo a un ámbito genético (como en la Literatura primitiva), sino también estructural (el de la Literatura programática) y genérico (las obras literarias que pertenecen a una misma familia o género: los libros de caballerías, la *comedia nueva*, la poesía social, el teatro épico...), cuyos límites están programados y clausurados preceptivamente de antemano. Por eso de la Literatura programática o imperativa podría hablarse siempre en términos de «planificación familiar», de preceptiva poética o incluso de política literaria que delimita y ciñe todo desarrollo estructural capaz de contravenir los fundamentos normativamente previstos por el grupo, género o familia literaria de referencia. La Literatura programática no admite ni transformaciones internas, ya que sus presupuestos acrílicos y basales no se discuten, ni expansiones externas que supongan una alteración de sus premisas nucleares, por mínima que esta sea. La Literatura programática es autotética: remite siempre a lo que tienen en común los elementos de un mismo conjunto, el de su propia preceptiva, que trata de preservarse inmutablemente en el tiempo y en el espacio. Pero el precio de esta inmutabilidad es su disección histórica: su preservación es la esterilidad de la familia, es decir, del género literario, el cual, al no renovarse o transformarse, se anquilosa histórica y geográficamente, esto es, en los límites de su propia política literaria. Ocurre que la Literatura programática se *impone* (políticamente), pero no se *transforma* (estéticamente). Porque si interactuara políticamente sería Literatura crítica o indicativa, y si se transformara estéticamente se convertiría en Literatura sofisticada o reconstructivista. En consecuencia, de la Literatura programática o imperativa corresponde hablar en términos de *tipos y prototipos preceptivos*.

En tercer lugar, se observa que la Literatura crítica o indicativa opera desde la proliferación de obras literarias que, a modo de *semillas críticas*, fructifican constantemente, interactuando con su entorno e incluso contra él, es decir, que se reproducen de forma generadora y regeneradora a través del ejercicio crítico y dialéctico de la totalidad de los materiales literarios enfrentados con el mundo interpretado (M). La Literatura crítica procede, diríamos, por desmembración incesante y multiplicación regeneradora de los materiales literarios en su interacción histórica y geográfica con la realidad envolvente. Dispone su desarrollo a través de las formas estructurales de un evolucionismo discontinuo y dialéctico. Es una literatura fertilizada por la crítica y enriquecida por inseminación dialéctica de ideas racionales de carácter conflictivo, beligerante, contestatario. Su evolución es plotiniana, no porfiriana, es decir, tiene lugar a través de las propiedades troncales de sus cualidades genéricas (atribución), y no a través de las ramificaciones singulares y aisladas de sus características específicas (distribución). De este modo, avanza potenciando el género

generador, no las capacidades insulares de sus posibles especies y subespecies (como sí hace la Literatura sofisticada o reconstructivista). La Literatura crítica e indicativa progresa dialécticamente apuntalando un tronco o linaje común en sus múltiples regeneraciones, y preservando evolutivamente dos propiedades fundamentales: la razón y la crítica. En términos «biológicos», puede afirmarse que el genoma de la Literatura reside en la Literatura crítica o indicativa.

En cuarto lugar, la Literatura sofisticada o reconstructivista procede por agrupamiento, esto es, por *composición* o *recomposición*, de materiales literarios relativamente preexistentes —con frecuencia amalgamados con otros procedentes de un mundo imaginario o primitivo, donde la magia, el mito, la religión y la técnica resultaban determinantes—, y a los que confiere y otorga una formalización literaria original, singular e inédita. La Literatura sofisticada o reconstructivista da lugar con frecuencia a obras de «orfebrería literaria», es decir, a materiales literarios *de diseño*. Se trata convencionalmente de obras que obedecen a una muy cuidada y atenta labor de artesanía verbal, de elaboración estética, de virtuosismo poético, de fabulación extraordinaria. Autores como Mukarovski (1936) hablarían aquí de *artefacto literario*, o incluso, más modestamente, de «literatura experimental». De un modo u otro, la Literatura sofisticada o reconstructivista engloba en una misma familia o linaje todo este tipo de variantes, ya que procede, de acuerdo con el modelo plotiniano, autotéticamente, esto es, a través de la generación de especies que avanzan conservando los rasgos del género, y transformándolos de forma sintética en obras de arte de diseño único por su extremada y alta calidad. Lo autotético del ser humano sería, por ejemplo, el genoma. Lo autotético de la Literatura sería el *genoma literario*, es decir, la idea esencial de Literatura que se ha tomado como referencia en esta Genealogía, una construcción humana que se abre camino dialécticamente en el tiempo y en el espacio, que utiliza signos del sistema lingüístico a los que confiere un valor estético, otorga un estatuto de ficción, e inscribe en un proceso comunicativo histórico, pragmático y político. En este contexto, la Literatura sofisticada o reconstructivista suele ser expresión que aglutina o sintetiza componentes previos, materiales preexistentes, a los que confiere una forma inédita, la cual, con frecuencia, se detiene sin ulteriores reproducciones —salvo el *Kitsch*—, y no porque no influyan tales creaciones en nuevos autores y obras, sino porque no hay nuevos autores capaces de escribir *a posteriori* obras que mejoren o superen las precedentes: una novela como *El coloquio de los perros* (1613) de Cervantes sintetiza decisivas tradiciones y elementos precedentes, desde la fábula esópica hasta la más inmediata novela picaresca del Siglo de Oro, pero cualquier forma de imitación de esta pieza cervantina ha sido y será una parodia de sí misma (como el *Quijote* de Avellaneda lo es respecto del genuino), que nadie se atrevería a publicar o a suscribir; el culteranismo de Góngora ha conocido imitadores, pero no poetas que lo hayan aventajado; el esperpento de Valle-Inclán ha inspirado a muchos autores, pero ninguno ha podido superar el modelo de arte primigenio que Valle confecciona a partir de la síntesis crítica y sofisticada de formas literarias, teatrales y pictóricas (Goya) muy anteriores a él; surrealismo, dadaísmo, ultraísmo, creacionismo y cubismo son formas de arte reconstructivista muy sofisticado, y lustrosamente influyentes, tras su éxito en las vanguardias europeas, en la interpretación de la crítica literaria posterior, pero tras su disolución histórica en la segunda posguerra mundial no se

han reproducido en ninguna otra parte y momento. Lo mismo cabría decir de muchos otros movimientos estéticos y literarios que, sintetizadores de materiales y tradiciones precedentes, cristalizan en obras de referencia histórica y poética que no dejan ninguna descendencia posteriormente, salvo imitaciones siempre devaluadas ante la superioridad irremplazable del original. La Literatura sofisticada o reconstructivista es sintética y conjuntiva, aglutina términos y componentes preexistentes en el género, *superdotándolos*, para hacerlos cristalizar en obras estéticas de diseño único. En términos de metáfora biológica, diríamos que la Literatura sofisticada o reconstructivista es un linaje literario de «hijos únicos» singularmente geniales.

De cualquier modo, resulta curioso observar cómo se comporta la Literatura cuando los saberes racionales y críticos —cuando la Filosofía y la Ciencia— impactan sobre ella. En unos casos, la Literatura se desvanece ante la crítica, como ocurre con la Literatura primitiva o dogmática, que no puede sobrevivir constructivamente (aunque sí como objeto de interpretación) en un mundo intervenido por la razón y la ciencia, mientras que en otros casos, como acontece con la Literatura crítica o indicativa, esta se regenera y multiplica de forma tan dialéctica como recurrente. Por su parte, la Literatura programática o imperativa fagocita el racionalismo, pero para eclipsar la crítica, y proponer de este modo un programa de construcción e interpretación literarias exento de objeciones y censuras, que con frecuencia sirve de soporte a intereses políticos, ideológicos o teológicos, y acaso en muy menor medida también poéticos o artísticos. En el caso de la Literatura sofisticada o reconstructivista, la crítica se ejerce y se preserva, incluso adoptando formas fenomenológicamente propias de un mundo irracional, imaginario, fantástico o incluso maravilloso, en el que la razón sirve, de forma paradójica, al diseño de lo imposible y de lo absurdo. La única genealogía literaria que no se expone a la crítica es la programática o imperativa, como consecuencia de lo cual resultará perecedera, e incluso obsoleta, tan pronto como la sociedad política se vea obligada a asumir un hecho cuya interpretación crítica disuelva o triture la inmunidad de su preceptiva. Desengáñese todo lector: lo que no se enfrenta a la razón, lo que pretende constituirse de espaldas a la razón, no sobrevive a nada, por grande que sea la fuerza con la que trate de imponerse.

Resulta también sumamente revelador que, si se aplican a la Genealogía de la Literatura los *modi sciendi* señalados por Bueno en su Teoría del Cierre Categorial (1992), la correspondencia que se establece es de absoluta nitidez. Los *modi sciendi* designan cuatro modalidades de ejecutar los procesos operatorios de las ciencias (*definiciones, clasificaciones, demostraciones y modelos*). Si se aplican tales procesos operatorios a las cuatro familias genealógicas de la Literatura, se advierte el siguiente resultado.

1. En primer lugar, la *Literatura primitiva o dogmática* se desarrolla conforme a procedimientos *determinantes*, es decir, construye Términos a partir de Términos preexistentes ($T < T$), de tal modo que, a partir de un momento dado de la Historia, detiene su producción literaria y se desvanece, ya que no puede disponer de Términos o materiales literarios nuevos, desde el momento en que el racionalismo crítico y científico no permite su elaboración, lo que supone el agotamiento y disolución de este tipo de literatura, o la exigencia de su transformación en un nuevo linaje o familia.

Se trata, en suma, de una construcción literaria que no puede prosperar en sí misma, porque las condiciones sociales y políticas, filosóficas y científicas, que la originaron han experimentado cambios tan radicales e irreversibles que su preservación y supervivencia como Literatura son imposibles. La Literatura primitiva o dogmática es el resultado de *determinaciones* no evolutivas (*Poema de Gilgamesh, Viejo Testamento, Corán...*), aunque sí pueden ser poderosamente influyentes, como ocurre de hecho con los textos bíblicos y mitológicos de la Antigüedad.

2. En segundo lugar, la *Literatura programática o imperativa* procede según mecanismos *estructurantes*, que sin duda actúan de forma altamente *coagulante* y *consolidante*, como se ha explicado. Siguen el sistema operativo de las *clasificaciones* programáticas, planificadas, preceptivas, que, como procedimientos *estructurantes*, dan lugar a Términos a partir de Relaciones (T < R). Tiene en común con la Literatura primitiva o dogmática su vocación *determinante* (constituyen Términos, pero a partir de Relaciones estructurantes, no de otros Términos preexistentes). Así procede Bertolt Brecht en la concepción de su teatro épico, o Lope de Vega en el diseño de su *comedia nueva*, al generar un nuevo tipo de teatro en el que se estructuran, consolidan y amalgaman, de forma sólida y preceptiva, una serie de relaciones —dadas entre materiales literarios— que se establecen y objetivan eficazmente en sus creaciones literarias. La Literatura programática o imperativa es resultado de la elaboración de *estructuras clasificatorias* muy sistemáticas y concluyentes, bien organizadas y reglamentadas, con frecuencia también clausuradas sobre sí mismas, y que no pretenden ser evolutivas —de hecho casi nunca lo han sido—, sino estéticamente preceptivas, políticamente imperativas y religiosamente dogmáticas.

3. En tercer lugar, la *Literatura crítica o indicativa*, se construye mediante procedimientos *operativos*, de naturaleza *solidarizante* o *contextualizante*, que constituyen Relaciones a partir de Términos (R < T). Su objetivo no es la determinación —el Término—, como sucede con las literaturas primitiva y programática, ni tampoco la estructuración preceptista, como es el caso de las literaturas programáticas o imperativas, sino la configuración de un Modelo operativo, que partiendo de términos (T) se construye sobre relaciones (R), en torno al cual se contextualizan y solidarizan complejos sistemas de ideas críticas y dialécticas. Sigue un proceso operatorio, más que estructurante, porque, a diferencia de la Literatura programática o imperativa, se construye a través de operaciones abiertas, dialécticas y críticas, es decir, modélicas, y no clausuradas, capaces de generar y regenerar críticamente nuevas estructuras literarias. El resultado es la constitución de obras que funcionan como cánones del arte verbal, al ser fuente y referencia de inspiración de nuevos autores y obras, los cuales, a su vez, generan sucesivas consecuencias en el desarrollo histórico de las formas y materiales literarios. Es el caso de estructuras literarias como la *Iliada* y la *Odisea*, la *Divina commedia*, *Don Quijote de la Mancha* o *Faust*, obras que constituyen modelos estéticos o cánones históricos de lo que la Literatura es. En suma, la Literatura crítica o indicativa desencadena obras literarias de una extraordinaria capacidad de influencia. Es un modelo de arte que cobra importancia y significación por las *consecuencias* poéticas a las que da lugar históricamente, en función de aquellos sistemas críticos de

ideas que resultan formalizados en materiales literarios posteriores. Es una literatura que preserva su raíz genérica en un estado evolutivo constante, merced al ejercicio crítico y dialéctico de los sistemas de ideas que moviliza en sus contenidos textuales. Lejos de desvanecerse en el tiempo, adquiere influencia y repercusión debido a su constante relación dialógica y dialéctica con el entorno humano que la hace posible. Es la forma más intensamente racionalista y crítica de concebir la Literatura. De hecho, es una Literatura que, por su potencial crítico y racional, sobrevive a la Historia.

4. Por último, en cuarto lugar, la *Literatura sofisticada o reconstructivista* se objetiva formalmente a través de procedimientos *predicativos, explicativos o descriptivos*, es decir, dispone la construcción de nuevas Relaciones a partir de Relaciones ya existentes ($R < R$), con frecuencia en ámbitos propios de un mundo arcaico o numinoso, antiguo o mitológico, imaginario, extraordinario, fantástico o incluso irracional, pero siempre recuperado de forma crítica y, por supuesto, racionalista. La figura gnoseológica que identifica las formas de la Literatura sofisticada o reconstructivista es la *demonstración*, que consiste en exponer relaciones nuevas a partir de relaciones preexistentes entre términos que proceden de ámbitos empíricos superados por el paso del tiempo. Es una Literatura que se sustrae *racionalmente* a la razón para ejercer la crítica más sofisticada y astuta, ocultando sus procedimientos o incluso burlándose de lectores e intérpretes de forma muy sutil, siempre fascinante, lúdica en ocasiones y con harta frecuencia también cínica. En suma, la Literatura sofisticada o reconstructivista da lugar a obras de arte verbal que elaboran y reelaboran materiales literarios en los que se objetivan estructuras poéticas únicas, segmentos artísticos en cierto modo insulares, que más allá de sí mismos no dejan secuelas o consecuencias, porque, entre otras razones, son irrepetibles como tales obras de arte, y no admiten clonación, reproducción o imitación que no incurra en una degradación de sí misma. Dadaísmo, ultraísmo, futurismo o surrealismo, no han dado lugar a una descendencia que los iguale o supere; nadie imita, tras el siglo XVII, la tragedia jansenista de un Racine, y ni siquiera los admiradores gongorinos del 27 pretendieron rehabilitar el culteranismo en la creación poética contemporánea. Mientras que la Literatura programática o imperativa suele ser con frecuencia un callejón sin salida, la Literatura sofisticada o reconstructivista es más bien un escaparate sobresaliente y único. En síntesis, gnoseológicamente hablando, las Literaturas primitiva y programática son *determinantes*, la Literatura crítica es *operatoria*, y la Literatura sofisticada es *demonstrativa*.

3.6. CODA GENEALÓGICA

Hay que subrayar que en este capítulo no se ha tratado de establecer una Historia de la Literatura —primitiva o dogmática, programática o imperativa, crítica o indicativa y sofisticada o reconstructivista—. Aquí se ha tratado de exponer y de explicar una Genealogía de la Literatura, es decir, una interpretación del origen de la Literatura, de su génesis nuclear, de su desarrollo en un cuerpo ontológico de obras, autores, lectores e intérpretes, y de su curso o desenvolvimiento en momentos nodulares de su historia,

siempre a través de cuatro modalidades, familias o «linajes» esenciales de lo que es el genoma literario, «linajes» en los que es posible identificar unos materiales literarios basales, de los que toda literatura es deudora y heredera.

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

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

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

4

Ontología de la Literatura

Los materiales literarios:
Autor, Obra, Lector e Intérprete o Transductor

CAPÍTULO 4

ÍNDICE DE MATERIAS

- 4.0. Preliminares.
- 4.1. Crítica del concepto de *Autor*: la falacia descriptivista.
La construcción de la literatura. Contra el *nihilismo mágico* de la deconstrucción.
 - 4.1.1. El Autor desde la teología literaria constructivista o creacionista.
La falacia descriptivista.
 - 4.1.2. El Autor desde la teología literaria destructivista o nihilista.
La falacia posmoderna.
 - 4.1.3. Idea y Concepto de Autor desde el Materialismo Filosófico.
- 4.2. Crítica del concepto de *Texto*: la falacia teoreticista.
El texto literario como sistema de ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios.
 - 4.2.1. Idea de texto en las teorías formalistas de la Literatura.
 - 4.2.2. Idea de texto en las ideologías posformalistas de la Literatura.
 - 4.2.3. Concepto de texto según el Materialismo Filosófico
como Teoría de la Literatura.
- 4.3. Crítica del concepto de *Lector*: la falacia adecuacionista.
Contra el idealismo metafísico de la *teología de la recepción*.
Idea de Lector en el concepto de *Espacio Estético*.
 - 4.3.1. El concepto de lector en las teorías literarias del siglo XX.
 - 4.3.2. La falacia adecuacionista de las poéticas de la recepción.
 - 4.3.3. Los conceptos de Lector y de Espacio Estético en el Materialismo Filosófico
como Teoría de la Literatura.
- 4.4. Crítica del concepto de *Transductor*: la verdad circularista.
La transducción literaria.
 - 4.4.1. Reinterpretación de la semiología desde el Materialismo Filosófico como
Teoría de la Literatura.
 - 4.4.2. La verdad circularista de la semiología literaria.
 - 4.4.3. El concepto de transducción literaria.
 - 4.4.4. El fenómeno de la transducción en la literatura teatral.
- 4.5. Coda ontológica: la Literatura en la Teoría del Cierre Categorical.

ONTOLOGÍA DE LA LITERATURA

LOS MATERIALES LITERARIOS: AUTOR, OBRA, LECTOR E INTÉRPRETE O TRANSDUCTOR

La literatura es una materia que puede y debe sin duda ser analizada mediante conceptos.

Gustavo BUENO (2007: 150).

4.0. PRELIMINARES

Partimos de la definición de Literatura dada desde la ontología materialista, como *construcción humana y racional*, que se abre camino hacia la *libertad* a través de la *lucha* y el *enfrentamiento dialéctico*, que utiliza *signos del sistema lingüístico*, a los que confiere un *valor estético* y otorga un *estatuto ficcional*, y que se desarrolla a través de un proceso comunicativo de dimensiones *históricas, geográficas y políticas*, cuyas figuras fundamentales son el *autor*, la *obra*, el *lector* y el *intérprete o transductor*.

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

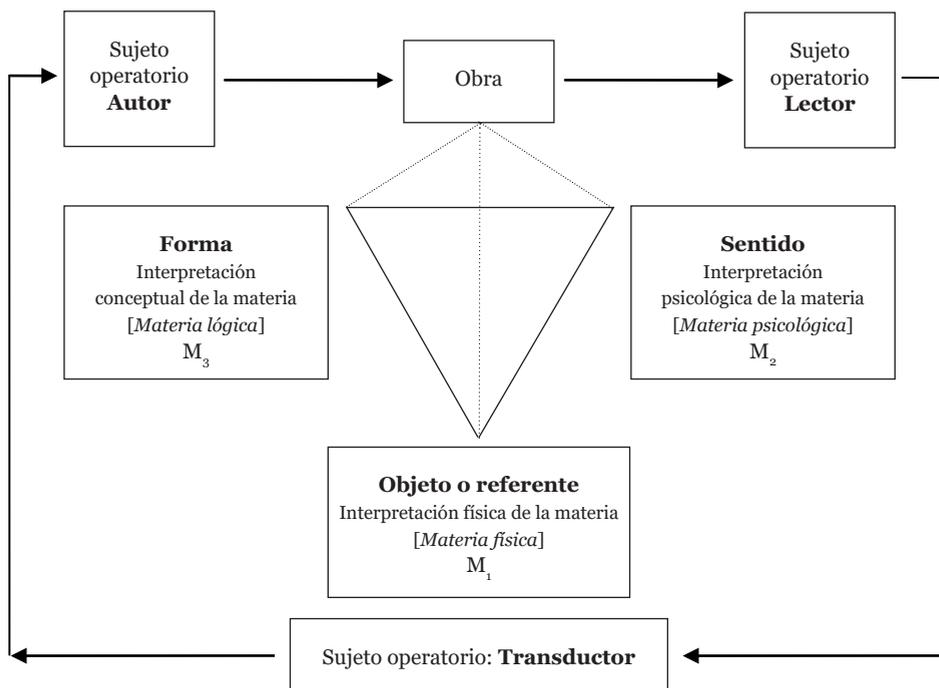
La literatura es inconcebible al margen del complejo procesual en el que se articula y sustantiva su expresión, comunicación e interpretación. El Materialismo Filosófico concibe la pragmática de la literatura como una totalidad atributiva procesual, cuyas partes materiales y formales se articulan en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

AUTOR → OBRA → LECTOR → TRANSDUCTOR

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

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

INTERPRETACIÓN DE LA ONTOLOGÍA LITERARIA
DESDE LA SEMIOLOGÍA Y LA GNOSEOLOGÍA MATERIALISTAS



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

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

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

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

3) *Adecuacionismo*: su impacto se ha reflejado sobre todo en la estética de la recepción alemana (Jauss, 1967; Iser, 1972), así como en sus antecedentes fenomenológicos (Ingarden, 1931) y hermenéuticos (Gadamer, 1960) y en sus consecuentes posmodernos más inmediatos (Barthes, 1968; Eco, 1979). Considera que el conocimiento surge de la yuxtaposición de la materia y la forma (la verdad como *correspondencia*, como «encaje»). Forma y materia se hipostasian primeramente por separado, y solo después se postula su «engranaje»,

coordinación o adecuación. La conexión entre materia y forma es metamérica, al plantearse entre totalidades enterizas (obra / lector), de modo tal que la obra literaria se concibe como una materia que un lector ideal o modélico, implícito o implicado, es decir, absolutamente hiperformalizado e irreal, interpreta en términos adecuacionistas (obra / lector = materia / forma). La forma deja de este modo de estar objetivada en la estructura –«ausente», dirá Eco– de la obra literaria, que queda convertida en objeto material de examen, para ubicarse en la mente o conciencia de un lector ideal, operatoria o empíricamente inexistente. La estética de la recepción alemana no es sino una fuga de las formas –y de los formalismos– a través de la conciencia subjetiva de sujetos ideales. El estructuralismo pasa del texto al lector, de la obra al receptor, para postular desde la *Rezeptionsästhetik* una adecuación entre ambos.

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

Adelanto que el *circularismo* es la teoría de la ciencia que propugna el Materialismo Filosófico, al negar toda disociación entre materia y forma. Por su parte, el teoreticismo pone la verdad científica fundamentalmente en la coherencia formalista. Renuncia a la verdad como algo capaz de dar cuenta objetivamente de hechos, y aspira a un sistema teórico con enunciados coherentes y no contradictorios entre sí. El descriptivismo, a su vez, postula una realidad exterior objetiva e independiente del hombre, y sostiene que la verdad consiste en aprehender tal realidad a través de enunciados científicos. El descriptivismo tratará de ir perfeccionando el conocimiento humano de una realidad a la que considera inmutable y positiva. Simplemente concibe el entendimiento humano como una herramienta más para descifrar la realidad. Su diferencia con el adecuacionismo es que mientras en el descriptivismo la realidad exterior lo es todo, el adecuacionismo reconoce que los hechos se ven afectados por el entendimiento humano: no en el sentido de «hechos transformados», sino de hechos en los que se reconoce la importancia del contexto gnoseológico para el establecimiento de verdades. La adecuación requiere un contexto en el que producirse y un punto sobre el que articularse. Por esta razón considera que, si bien la materia es fundamental, la *forma* de acercarnos a ella y de organizar nuestros conocimientos es igualmente importante. Nuestra constitución gnoseológica y nuestra organización del conocimiento son decisivas a la hora de tratar esa realidad objetiva. El adecuacionismo propugna un contexto epistemológico que permita una mejor adecuación de nuestro entendimiento a la naturaleza. El circularismo, finalmente, es puro constructivismo:

remite a conceptos conjugados (forma y materia), y supone que efectivamente hay una realidad, la cual resulta decisivamente afectada por las operaciones humanas: conocer es operar y operar es construir y transformar.

La razón por la cual expongo estas cuatro teorías de la ciencia se debe a que, históricamente, desde la teoría de la literatura se ha tratado de interpretar cada uno de los cuatro materiales literarios a los que aquí voy a referirme —autor, obra, lector e intérprete o transductor— a través de una de estas teorías. Así pues, como trataré de justificar, la idea de autor se ha examinado a partir de teorías literarias claramente descriptivistas, desde Aristóteles hasta el positivismo histórico más reciente; a su vez, la idea de texto, mensaje u obra literaria, acaparó siempre la atención de teorías de la literatura de corte fuertemente teoreticista o formalista, desde la decimonónica escuela morfológica alemana hasta varias corrientes posestructuralistas y posmodernas; por lo que se refiere al lector, es muy evidente que fueron teorías literarias de naturaleza adecuacionista las que pretendieron, no siempre con éxito, establecer una correspondencia o diálogo entre la obra literaria y el receptor, incurriendo en muchísimos casos en una fenomenología de consecuencias metafísicas, la cual ha afectado, en mayor o menor grado, a casi todas las corrientes metodológicas aglutinadas en torno a las poéticas de la recepción; finalmente, la compleja verdad de la comunicación literaria, interpretada en su sentido más pragmático, exige el reconocimiento y análisis de la figura del transductor, esto es, un sujeto que opera con materiales literarios, en tanto que intérprete que transmite y transforma tales materiales para disponerlos ante nuevos lectores, análisis que nos sitúa ante una teoría circularista —el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura—, al reconocer en el itinerario de construcción, comunicación e interpretación literario un proceso circular, incesante y dialéctico, en el que están implicados de forma continuada y global *todos* los materiales de la literatura.

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

Así pues, cuatro son los materiales literarios fundamentales o de referencia, insolubles, irreductibles e inderogables, en la constitución ontológica del campo categorial de la Literatura: autor, obra, lector e intérprete o transductor. La cancelación, supresión o desaparición de uno solo de ellos supone la destrucción del conocimiento literario, así como de la Literatura como hecho y realidad efectivamente existente. Del mismo modo que la Medicina no es tal si prescinde del estudio del hígado o del pulmón, como término fisicalista de su campo categorial, o la Química no puede operar como ciencia si suprime de la tabla periódica de sus elementos el wolframio o el bario, no cabe hablar de Teoría de la Literatura al margen del autor (como hicieron

estructuralistas como Barthes (1968) o posmodernos como Foucault [1969]), ni de los valores literarios de la obra (como hacen, por ejemplo, quienes estudian la vida de los artrópodos [*sic*] en el *Quijote* [Montserrat, 2011]), ni de la figura del lector real (en nombre de un lector ideal, implícito o irreal, al estilo de fenomenólogos e idealistas que, como Iser (1972), siguen las teorías jaussianas de la estética de la recepción), ni la operatividad del intérprete o transductor (ignorada por el propio Jakobson en su sobrealorada ponencia del congreso de Indiana en 1958 sobre «Lingüística y poética» [1960]).

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

En primer lugar, desde un punto de vista plotiniano, podríamos decir, siguiendo a Bueno, que estos cuatro términos constituyen una *totalidad atributiva*¹, la Literatura, dentro de la cual autor, obra, lector e intérprete desempeñan, cada uno de ellos, una función insustituible y única, que ningún otro término del campo categorial de la Literatura puede asumir o absorber, del mismo modo que las funciones metabólicas del hígado no pueden ser reemplazadas en el organismo humano por las actividades renales del riñón, y al igual en el campo categorial de la Música la tonalidad de Do sostenido menor no puede ser reemplazada, ni transportada a otra tonalidad, sin las debidas alteraciones, sea en la armadura, sea en el curso de la escritura musical. Autor, obra, lector e intérprete o transductor son, pues, términos atributivos, constituyentes de la Literatura como totalidad atributiva. Cervantes, Shakespeare, Dante, Joyce, Borges, Leopardi, Homero, etc., son términos del campo categorial de la Literatura, así como sus respectivas obras, lectores e intérpretes, de modo que cada uno de ellos y de ellas posee su propio y particular valor atributivo en el conjunto de la totalidad —literaria— de la que forma parte.

En segundo lugar, hay que advertir que estos términos (autor, obra, lector, intérprete) mantienen entre sí una *relación sinalógica*. ¿Qué significa esto? Significa

¹ Como señala Bueno en su *Teoría del cierre categorial* (1992), las *totalidades atributivas* son aquellas en las que a cada parte del todo se le atribuye, y desempeña, una función específica e irremplazable por cualquiera de las otras partes del mismo todo. *Distributivas* serán aquellas totalidades en las que cada parte del todo desempeña una función idéntica a la desempeñada por cualquiera de las restantes partes. Una hora, por ejemplo, es una totalidad distributiva de 60 minutos, cada uno de los cuales es idéntico a todos los demás, pues todos disponen de 60 segundos. La escala cromática, o escala dodecafónica, es una totalidad atributiva, en la que cada sonido desempeña una función específica y posee su propio tono, con su correspondiente notación musical (Do, Do sostenido o Re bemol, Re, Re sostenido o Mi bemol, Mi, Fa, Fa sostenido o Sol bemol, Sol, Sol sostenido o La bemol, La, La sostenido o Si bemol, Si).

que están relacionados de forma directa, física y operatoria, es decir, que están en contacto, dado que son términos conectados, apotéticos o interrelacionados (Bueno, 1992). Es evidente que el autor mantiene una relación operatoria con la obra literaria de la que es artífice, del mismo modo que el lector usa su cuerpo —las manos, los ojos, el oído, la mente, la sensibilidad, la inteligencia— para acceder a los contenidos e ideas objetivados formalmente en la obra literaria de referencia, y que lo mismo hace el intérprete o transductor. Es un hecho que autores, lectores e intérpretes mantienen entre sí diversas relaciones operatorias, en torno a la sociología, la psicología, la promoción académica y comercial de las obras —y de sí mismos—, como agentes literarios o simplemente como sujetos implicados en los procesos de autoría, lectura y recensión de materiales literarios.

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

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

Adviértase, por ejemplo, que la unidad entre los elementos sintácticos de una novela (personajes, tiempos, espacios, acciones o funciones narrativas y diálogo) es sinalógica, mientras que la unidad entre los elementos sintácticos homólogos de novelas diferentes es isológica (los personajes del *Quijote* de Cervantes respecto al *Quijote* de Avellaneda, a *Tom Jones* de Henry Fielding o *Ana Karenina* de Tolstoi). Las obras literarias son unidades sinalógicas, construidas a partir de términos relacionados entre sí formal y materialmente (es decir, gnoseológicamente), mientras

que las interpretaciones de tales o cuales términos constitutivos de cada obra literaria en particular serán unidades isológicas, esto es, totalidades construidas a partir de términos que, pertenecientes a unidades literarias distintas, mantienen entre sí relaciones de analogía, semejanza u homología.

De acuerdo con criterios plotinianos, las *especies* que pertenecen a un mismo *género* forman *una misma familia*, no porque se parezcan entre sí, analógicamente, sino porque proceden de un mismo tronco o esencia común, sinalógicamente². Es lo que ocurre, por ejemplo, con todas aquellas formas literarias en las que se objetiva un narrador: pertenecen al género de la narrativa, en sus diferentes especies (novela, cuento, relato breve, *novella*, novela de aventuras, autobiográfica, epistolar, *Bildungsroman*, novela lírica, etc...) Así procede la teoría de los géneros literarios desarrollada por el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura (Maestro, 2009). Los miembros, o las especies, resultantes de un mismo tronco común constituyen una familia cuyas ramificaciones individuales (cada obra literaria particular) se desenvuelven entre sí de forma dialéctica y conflictiva. Los géneros literarios se explicitan históricamente en un desarrollo estructural, y en este desenvolvimiento, conflictivo y dialéctico, han de examinarse e interpretarse, no en su concepción estática nuclear e inmutable. El conflicto es una de las formas evolutivas más enérgicas y efectivas de toda genealogía. Por eso es posible afirmar que la Literatura es, genealógicamente hablando, la dimensión estructural e histórica de una génesis numinosa, más en concreto: es una expansión radialmente tecnológica y circularmente política de una experiencia angularmente numinosa o religiosa, de la que la propia Literatura se va *segregando*, en la misma medida en que el racionalismo científico y filosófico resulta *absorbido* por unos materiales literarios cada vez más explicativos, menos acrílicos y mejor interpretados.

En relación con los criterios de sinalogía e isología, Bueno (1992: 509-512 y 1431-1432) se sirve también de las nociones de autotético y alotético. El término autotético remite a lo que tienen en común los elementos de un mismo conjunto, por ejemplo, en el caso de la Literatura, las diferentes especies de novelas (bizantina, lírica, epistolar, autobiográfica, realista, fantástica o maravillosa...) que pueden identificarse en la *narración* como género literario. A su vez, el término *alotético* remite a los criterios que ponen en relación un elemento de un conjunto con otro elemento de otro conjunto, por ejemplo, la idea de personaje literario, tanto en la narrativa inglesa del siglo XIX como en el teatro español del Siglo de Oro, por ejemplo. Bueno interpreta lo autotético como concepto plotiniano, esto es, como una especie (particular) que avanza conservando los rasgos del género (común), o transformándolos: lo autotético del ser humano sería el genoma; en la novela, el narrador; en el teatro, el diálogo; en la lírica, el verso, etc. A su vez, se concibe lo alotético como concepto porfiriano, es decir, como aquella especie que avanza (diferencialmente) al margen del género

² Sigo el modelo de Bueno (1992) en el tratamiento y consideración de las esencias plotinianas y porfirianas, que él utiliza de forma ejemplar en su libro *El animal divino* (1985). Siguiendo sus criterios lo apliqué en 2006 en mi obra *La Academia contra Babel*, y desde entonces en las sucesivas obras que constituyen la serie de la *Crítica de la razón literaria* (2006-2009).

(próximo): lo alotético del ser humano es lo que relaciona rasgos semejantes de seres humanos distintos (altura, color de ojos, rasgos faciales...), en tanto que proceden de clases, conjuntos o matrices diferentes; en la Literatura, son alotéticos todos aquellos rasgos o propiedades distintivas de una obra literaria particular, frente a los rasgos extensionales o integrantes (un personaje, un tiempo, un espacio, una forma cómica recurrente...), que la definirían frente a la *especie* a la que pertenece (entremés, novela bizantina, comedia nueva, soneto, tragedia absoluta, pastiche, tragicomedia...), y frente a los rasgos intencionales o determinantes (narrador en novela, diálogo en teatro, verso en poesía lírica...), que la delimitaría frente al *género* al que pertenece (narración, drama, lírica...) (Maestro, 2009).

En tercer lugar, los materiales literarios ejecutan el cierre circular del campo categorial de la Teoría de la Literatura. Es la tesis que expuse en mi libro *Los materiales literarios* (2007b). Así, desde el punto de vista del espacio antropológico, autor, lector e intérprete o transductor son los sujetos operatorios que en el eje circular o humano protagonizan los procesos de construcción, comunicación e interpretación de las obras literarias, las cuales constituyen el término de referencia que, en el eje radial, como resultado de la expansión tecnológica de la civilización humana, es objeto de las operaciones de los sujetos literarios (emisor, lector, transductor). Desde el punto de vista del eje angular o religioso, el racionalismo académico contemporáneo no reconoce —a pesar de todo lo que reconoce, que no es poco— la intervención de una voluntad metafísica o una inspiración divina, dotada de competencias operatorias, cuya autoría se pueda reconocer en los materiales literarios convencionales. Por otro lado, desde el punto de vista del espacio gnoseológico, será posible distinguir, como ya se ha hecho a partir de la filosofía de Bueno (1992) (Maestro, 2007b, 2009a), un eje sintáctico, en el que los *términos* (autor, obra, lector e intérprete o transductor) se *relacionan* críticamente, mediante *operaciones* llevadas a cabo por los seres humanos que manipulan los materiales literarios; un eje semántico, en el que es posible distinguir la dimensión *física* de las obras literarias (oralidad, escritura, textos, libros, soportes digitales) (M_1), su expresión *psicológica*, sensorial o fenomenológica (la valoración personal o social que el ser humano hace del sentido de los materiales literarios) (M_2), y su interpretación *científica*, conceptual o lógica (explicación racional y crítica de los materiales literarios) (M_3); y un eje pragmático, en el que se explicitan los autologismos (interpretación literaria individual, articulada desde el *yo*), los dialogismos (análisis de los materiales literarios que proponen determinados grupos humanos, gremios, comunidades académicas, ideologías, credos, *lobbies*..., y que constituyen la interpretación del *nosotros*), y las normas (interpretaciones basadas en pautas gnoseológicas y científicas que rebasan la voluntad de individuos y grupos sociales).

Se observará, pues, que cada uno de estos términos mantiene, dentro de su propia categoría, es decir, aislógicamente, por referencia a los de su misma clase (autor con autor, obra con obra, etc.), relaciones dialécticas de oposición (Cervantes *versus* Avellaneda, el *Quijote* de 1605 frente al *Quijote apócrifo* de 1614...), paralelas de contigüidad histórica o geográfica (Cervantes y Shakespeare, *Il Cortegiano* de Castiglione y los coloquios de Erasmo *De recta Graeci et Latini sermonis pronuntiatione*, ambos de 1528...), o correspondencia de analogías (*Iliada* y *Divina comedia*, Erasmo

y Montaigne, Calderón y Goethe, Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry, Unamuno y Borges como lectores del *Quijote*...) Este tipo de relaciones son fundamentales en el estudio de la Literatura Comparada, y dan lugar a los denominados *metros*, que resultan de relacionar críticamente términos isológicos (pertenecientes a la misma clase, sea de autores, obras, lectores o intérpretes) y atributivos (con valor específico propio: Dante, Cervantes, Milton, Büchner, Tolstoi, Alexandre; *Decamerón*, *La vida es sueño*, *Werther*, *Ulysses*...) (Maestro, 2008).

Las relaciones isológicas dan lugar al reconocimiento de oposiciones, contigüidades y analogías, es decir, se basan en la dialéctica, el paralelismo metonímico y la correspondencia metafórica, pero excluyen la absorción y la inserción, es decir, Goethe es insoluble en Cervantes, y a la inversa, del mismo modo que Hölderlin no puede interpretarse nunca como una prótesis de William Blake o de Ugo Foscolo, por ejemplo. El procedimiento para hacer legibles las relaciones de *absorción e inserción* es otro, y se basa en el establecimiento de sinologías, es decir, en el reconocimiento de configuraciones integradoras de términos simples que, sofisticadamente, van constituyendo términos más complejos. Tomemos el ejemplo del soneto clásico, término literario en el que se insertan dos cuartetos y dos tercetos, los cuales son a su vez términos literarios más simples, en los que se insertan versos de arte mayor cuya disposición métrica será normativamente *abba abba cdc dcd*. Lo mismo ocurre con infinidad de términos como el de personaje literario, como sujeto operatorio dentro de la estructura formal de obras literarias narrativas y dramáticas, que se identifica como uno de los elementos sintácticos de la fábula o discurso, junto con el tiempo, el espacio, las formas de comunicación verbal, y las acciones, funciones o situaciones: los personajes literarios pueden figurar insertos en todo tipo de obras narrativas y teatrales, incluso también poéticas y líricas, desde la epopeya antigua hasta el teatro del absurdo, pasado por los sonetos de Shakespeare, el *Cancionero* de Petrarca o los *Sonetos a Orfeo* de Rainer-Maria Rilke. Este tipo de términos literarios, insertos estructural y formalmente, esto es, como partes formales suyas, en otros términos más amplios y complejos, constituyen las dimensiones integrantes o extensionales que caracterizan a unas especies literarias frente a otras del mismo género, es decir, a una novela de aventuras (Persiles y Sigismunda) frente a un *Bildungsroman* (Wilhelm Meister, Stephen Dedalus o Alberto Díaz de Guzmán), a un entremés frente a un paso, una loa o una jácara, etc. Las mayores evoluciones y transformaciones de los géneros literarios se producen precisamente por las alteraciones que experimentan las partes extensionales o integrantes de las obras literarias, las cuales, en su desarrollo como términos —en principio simples— dan lugar a términos cada vez más complejos, al recibir inserciones o «injertos» de nuevas formas o términos literarios con los que entran en interacción. En otros casos, estas formas de interacción no son solamente intertextuales, ni se limitan a operar mediante el procedimiento de inserción o incorporación que se acaba de describir, sino que proceden directamente por absorción. En este contexto, los ejemplos más visibles son los que constituyen las influencias de una literatura en otra, como fue el caso de la absorción del endecasílabo italiano en la lírica española del Renacimiento, a través de los sonetos, églogas y lirias de Garcilaso y de Boscán, frente al casticismo del romance y del octosílabo castellano. Pero el procedimiento más contundente de absorción no se manifiesta tanto en contextos históricos cuanto

en contextos estructurales, es decir, aquellos en los que los términos en cuestión están en contacto a través de relaciones integradoras, recursivas y envolventes: Chaucer, Fernando de Rojas, Rabelais, Quevedo o Chéjov, quedan absorbidos, pese a todas sus manifiestas diferencias, en la categoría de *autores*, del mismo modo que Fernando de Herrera (en tanto que comentarista de Garcilaso), Menéndez Pelayo, Américo Castro, Borges (como autor de *Nueve ensayos dantescos*) o Harold Bloom, resultan absorbidos en la clase constituida por los *intérpretes* o *transductores* de los materiales literarios. Como se observará, el procedimiento que estamos siguiendo en estos ejemplos es el que corresponde a los agrupamientos, es decir, a las clasificaciones que siguen un orden ascendente en la relación de términos atributivos, con el fin de constituir una totalidad (el conjunto de *autores*, u *obras*, o *lectores*...) cuyas partes (Cervantes, Víctor Hugo, Galdós, Leopardi, Thomas Mann / *La gitánilla*, *Los miserables*, *Fortunata y Jacinta*, *Cantos*, *La montaña mágica*...) poseen un valor específico e insoluble, esto es, atributivo.

De este modo es posible identificar los términos constituyentes de la Ontología de la Literatura, así como la delimitación del cierre circular del campo categorial de la Teoría de la Literatura, disciplina que efectivamente exige el ejercicio de una Gnoseología de la Literatura³.

³ De hecho, si nos centramos en el *espacio gnoseológico* del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, y dejamos ahora a un lado los otros tres espacios (antropológico, ontológico y estético), se observará que el espacio gnoseológico se dispone en tres ejes (sintáctico, semántico y pragmático), como se ha señalado (Bueno, 1992). En este capítulo, dedicado a la ontología literaria, me refiero particularmente al primero de ellos, al eje sintáctico, en el que es posible distinguir tres sectores: *términos*, *relaciones* y *operaciones*. En el caso de la Literatura, los Términos son los cuatro antemencionados (autor, obra, lector y transductor); las Relaciones, las que sea posible establecer entre ellos de forma racional, lógica y sistemática, esto es, en *symploké*, en tanto que materiales literarios que constituyen el campo de nuestra investigación y el objeto de nuestro conocimiento conceptual y crítico; las Operaciones, a su vez, son las interpretaciones efectivas que puede objetivar el ser humano en tanto que sujeto operatorio o gnoseológico que analiza y sintetiza los materiales literarios relacionados. Pues bien, estos procedimientos permiten distinguir al menos cuatro modos de ejecutar los procesos operatorios de las ciencias, que Bueno (1992) ha denominado *modos sciendi* o modos científicos inmanentes de conocimiento literario: *definiciones*, *clasificaciones*, *demonstraciones* y *modelos*. Así los ha codificado Bueno en su *Teoría del Cierre Categorial*, y así los reinterpretamos aquí, en el capítulo dedicado a la Gnoseología, en su aplicación a los materiales literarios.

4.1. CRÍTICA DEL CONCEPTO DE *AUTOR*: LA FALACIA DESCRIPTIVISTA.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA LITERATURA.
CONTRA EL *NIHILISMO MÁGICO* DE LA DECONSTRUCCIÓN

Cuando leemos el 'Quijote', leemos a Cervantes.

Francisco Rico

La figura del autor en la Literatura se ha recuperado inteligentemente en los últimos tiempos, superando la etapa estructuralista y neoformalista que decretaba de forma sofista su «muerte» (Barthes, 1968) o su disolución (Foucault, 1969). La deconstrucción postulaba de este modo una suerte de *nihilismo mágico* desde el que trataba de suprimir formalmente la presencia del autor. Pero como han señalado muchos críticos, entre ellos Dámaso López García, «al autor, como a la materia, le cuesta desaparecer» (1993: 64). Dicho de otro modo: el autor es una realidad ontológicamente inderogable. Y como tal, exige gnoseológicamente una formalización crítica capaz de explicarlo.

Uno de los últimos libros publicados a este respecto es el consagrado a *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, a cargo de Manfred Tietz (*et al.* 2011). Este volumen contiene más de treinta contribuciones sobre el tema monográfico del autor en la literatura española aurisecular, y constituye una publicación de referencia en este campo⁴.

En *La deshumanización del arte* (1925/1983: 35), Ortega recuerda etimológicamente que «autor viene de *actor*, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio». La autoridad del autor parece emanar de su capacidad para incrementar un poder efectivo sobre una parte inédita de la realidad. Sin embargo, como consecuencia de las ideas kantianas acerca de la autonomía de la obra de arte, el siglo XX irá introduciendo cada vez con mayor intensidad la deshumanización de los materiales literarios, y el primero de ellos será

⁴ Entre los diferentes hispanistas que intervienen, Claudia Hammerschmidt ha sintetizado valiosamente algunas de las contribuciones que sobre el autor se han publicado en los últimos años: «Para un concepto del autor escolástico medieval: Minnis (1984); para el desarrollo del concepto de autor profesional en el Siglo de Oro español: Strosetzki (1987); para la autoconciencia poética de Boscán a Góngora y las estrategias editoriales: Ruiz Pérez (2009); para una sociología del autor en el siglo XVII francés: Viala (1985); para una historia de la autoconcepción del autor desde 1630 a 1900: Goulemot y Oster (1992); desde la Ilustración hasta la actualidad (sobre todo en la literatura alemana): Selbmann (1994)» (Hammerschmidt, 2011: 157-158). En la misma dirección cabe situar el trabajo de Pedro Ruiz, al advertir que el proceso de recuperación del autor «fue estudiado por Chartier (2000) y desmontado por Burke (1992) y López García (1993), a los que siguió el rotundo libro de Bernas (2001). Mientras Bénichou (1996) o Couturier (1995) reconstruían desde distintas perspectivas la figura del autor y su discurso, se desarrollaban numerosos estudios centrados en la constitución del autor, la formación de su conciencia y la proyección de su discurso en las prácticas literarias y la formalización de los textos en diferentes espacios históricos y culturales, no faltaban revisiones de conjunto, como las recopiladas en los volúmenes de Jacques-Lefèvre (2001) y Brunn (2001), o reconstrucciones de este proceso en el marco jurídico y legal (Edelman, 2004)» (Ruiz Pérez, 2011: 360). Sobre el autor como «material literario», vid. mi monografía al respecto (Maestro, 2007b).

precisamente el autor. Así lo hicieron las vanguardias históricas durante el primer cuarto del siglo XX, y así lo hicieron también desde su segunda mitad las corrientes neoformalistas de teoría y crítica literarias. La deshumanización del arte se saldó apenas dos o tres décadas después con la irrupción de teorías de la interpretación literaria desde las que se consideraba que deshumanizar consistía en suprimir al autor del campo categorial o científico de la investigación literaria. Situaron la deshumanización no en el método —científico—, sino en el objeto —de conocimiento—. Si la Medicina hubiera hecho lo mismo, habría prescindido del paciente. La Literatura, sin embargo, gracias estos críticos idealistas y sofistas, quedó reducida —y desde entonces así ha permanecido para toda mentalidad neoformalista y posmoderna— a un único material literario: el texto. Un texto ideal (porque es ilegible), absoluto (porque no tiene límites), e ininteligible (puesto que si todo es texto y todo es soluble en la retórica de la textualidad, incluyendo incluso realidades como Auschwitz o las monstruosas guerras contemporáneas, entonces no hay nada que interpretar, porque «no hay hechos»)⁵.

Desde el punto de vista del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, el autor es el artifice de los contenidos lógico-materiales, ideas y conceptos, objetivados formalmente en un texto que, de ser literario, interpretamos como literatura. Esto significa que el autor exige ser interpretado como materia y como forma, es decir, desde criterios gnoseológicos (lógico-materiales), y no desde una perspectiva meramente epistemológica (idealista), que enfrenta, tras haberla reducido psicológicamente a un puro Objeto de conciencia, la figura del autor a la figura de un Sujeto receptor, ambos retóricamente aderezados.

El enfoque gnoseológico identifica en el autor una realidad lógico-material de componentes materiales y formales, inseparables en sí mismos (ontológicamente), pero disociables en la medida en que pueden analizarse mediante conceptos (gnoseológicamente). Por su parte, el enfoque epistemológico, seguido de forma acrítica desde el idealismo kantiano prácticamente hasta nuestros días, ofrece una idea de autor por completo idealista, como no puede ser de otro modo, al manipularlo como una figura construida desde la conciencia de un sujeto receptor que, cuanto más cualificado y modélico se presenta, más irreal y metafísico resulta. El autor no puede reducirse, pues, a una dimensión exclusivamente formal o textual, como han pretendido tantos idealistas de la cultura, fenomenólogos de la literatura y teólogos de la escritura, ignorantes «de lo que pasa en la calle», desde el momento en que el autor es una persona materialmente física, psicológica y lógica, es decir, pertenece materialmente al género físico (M_1), al género psicológico (M_2) y al género lógico (M_3), y por lo tanto es *autor* de materialidades físicas, psicológicas y lógicas, esto es, artifice de formas o textos, experiencias o hechos reales o ficticios, e ideas o conceptos racionalmente analizables.

⁵ La tropológica muerte del autor, tan cacareada por las teorías neoformalistas, estaba trazada ya en las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX: «¿Qué puede hacer entre estas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Solo una cosa: desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderos protagonistas de la empresa lírica. Es pura voz anónima, mero substrato acústico del verso, es la voz del poeta, que sabe aislarse de su hombre circundante. Por todas partes salimos a lo mismo: huida de la persona humana. Los procedimientos de deshumanización son muchos» (Ortega, 1925/1983: 35-36).

El autor, pues, no es autor exclusivamente de formas o textos. Esta paupérrima y grosera noción de Autor es la que, desde una suerte de primer mundo retórico y tercer mundo semántico, han sostenido sofistas como Barthes, Derrida o Foucault, entre muchos otros posmodernos y preposmodernos (por llamarlos de alguna manera, como Eliot, Forster, Wimsatt o Beardsley). Pero no es esta noción la que sostenemos quienes, siguiendo los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, reconocemos la evidencia de que el autor de obras literarias es un ser humano, esto es, un sujeto operatorio, que es Autor precisamente porque lo es de formas verbales estéticamente relevantes (M_1), de experiencias psicológicas esencialmente humanas (M_2), y de ideas y conceptos lógicos absolutamente inderogables (M_3). Si para lectores como Barthes, Derrida o Foucault, la autoría de ideas y conceptos lógicos formalmente objetivados en las obras literarias es algo que, en su indefinida, acrítica y acientífica noción de «texto», les resulta ilegible, *sua culpa est*. No me cabe duda de que los seguidores de estos escribas posmodernos adolecerán de la misma miopía a la hora de leer las ideas objetivas contenidas formalmente, esto es, estéticamente, en los textos literarios. Si el autor no es *autor de ideas*, no habrá ideas legibles para ningún lector. Solo habrá formas, indudablemente, vacías de contenido, que el lector ignorante de ideas podrá henchir con alegre arbitrariedad —es decir, sin dar cuenta de sus actos interpretativos a ningún código racional o científico— de psicologismos e ideologías del más variado pelaje, vertederos que el discurso posmoderno abastece y mantiene siempre pletóricos de contenido. Pero la interpretación científica de la Literatura no puede convertirse en un vertedero histórico de ideologías.

El concepto de autor que sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura —el autor como artífice de contenidos materiales, ideas y conceptos, objetivados formalmente en una obra literaria— exige considerar la Idea de Autor desde la cuádruple perspectiva que ofrecen el espacio antropológico, el espacio ontológico, el espacio gnoseológico y el espacio estético (Maestro, 2009a).

A lo largo de la Edad Contemporánea, la figura del autor ha sido objeto de dos tipos de falacias. Así, la falacia descriptivista sometió al autor a un *creacionismo teológico*, de modo que postuló su descripción como si se tratara de un dios, es decir, de una divinización del yo del artista, del poeta, del creador. Fue el procedimiento de la crítica tradicional, prácticamente desde la Edad Moderna hasta la culminación del Romanticismo y la intervención de las vanguardias históricas y los formalismos teórico-literarios del siglo XX. En el otro extremo del péndulo se sitúa la falacia negacionista, una suerte de *nihilismo mágico* diseñado por la posmodernidad, de la mano de figuras como Barthes, Derrida o Foucault, quienes proclamaban de forma retórica e imaginaria la «muerte del autor», a imitación neonietzscheana de la «muerte de Dios». Ninguno de los dos extremos es aceptable, el primero por su idealismo descriptivista y teológico, y el segundo por su negacionismo, deconstructivismo o nihilismo igualmente idealista y falaz⁶.

⁶ «Si se tomara por la palabra a algunos representantes de la deconstrucción, se les podría devolver su actitud teórica sobre el concepto de autoría haciendo entrar en contradicción su práctica con sus propias ideas. Se podría describir en sus textos el concepto de autoría como

El autor es el artífice de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, y como tal es un término ontológico fundamental del campo categorial de la Teoría de la Literatura.

En 1990, un volumen impreso en los Estados Unidos, con el que acaso se pretendía dar cuenta de significados científicos, todavía se refiere al autor de obras literarias como un término que connota autonomía, invención, creatividad, autoridad, originalidad y dominio sobre una creación (Pease, 1990). La figura del autor seguía identificándose con el acto de creación de una realidad subordinada a su creador. Tal idea de autor, que ha dominado y sigue dominando la mente de muchos lectores y críticos reconocidos, es completamente psicologista, metafísica y teológica. Y lo es incluso para quienes niegan, desde terrenos no menos metafísicos y teológicos —como es el caso de Barthes— la existencia del autor⁷.

Si exceptuamos ciertas corrientes estilísticas, la mayor parte de los estudios formalistas de la obra literaria trató de separar el texto literario del control del autor. Entre los primeros en haber propuesto la ruptura de esta relación lógica y fundamental figuran los *New Critics* norteamericanos Wimsatt y Beardsley (1954). Considero, frente a estos dos autores, que la «falacia autorial» no está en hacer un uso racional de los conocimientos de que disponemos acerca del autor de una obra literaria, sino en *negar* el uso de tales conocimientos, o incluso en *negar* la figura misma del autor, como material literario, el cual, además, es *causa eficiente* de la obra literaria misma, auténtico núcleo de la dimensión pragmática y social de la Literatura. Archiconocida es la proclamada «muerte del autor» (Barthes, 1968), simplemente porque el autor es, desde siempre, el primer obstáculo para una interpretación libre del texto por parte del crítico literario. En contra de opiniones muy generalizadas, sostengo que Barthes no fue un teórico de la literatura, sino un retórico de la escritura. Cualquier frase escrita por este hombre, incluso las mejores de ellas —las «mejores» de ellas sobre todo— son solo metáforas. Y casi siempre metáforas fraudulentas, por lo que a la gnoseología de la literatura se refiere. Su supuesta *teoría* es una manifiesta *retórica*. Sus escritos son meras metáforas verbales, destinadas a explicar conceptos e ideas superiores e irreductibles a una tropología literaria, incompatibles con la sistematización científica y la crítica filosófica que exige la interpretación de las Ideas contenidas en la literatura. No en vano Barthes es un tropoturgo, un artífice de metáforas hipnóticas, un sofista, estrecho puente retórico que no conduce más que a las puertas falsas de la deconstrucción, la diseminación y la posmodernidad, es decir, al psicologismo gregario y al autismo gremial.

Por estos caminos, la crítica y la teoría literarias del siglo XX han desembocado en una progresiva y creciente dominación del *crítico literario* (transducción) en

concepto reprimido, desplazado, aniquilado; incluso se podría pensar que el tratamiento que hace Derrida del concepto de autoría lleva sobre sí la marca del logocentrismo» (López, 1993: 31).

⁷ «La identificación del autor con un dios, católico más que cristiano, que tiene una responsabilidad limitada sobre su propia creación, es una inquietud muy antigua; y muy poco provechosa» (López, 1993: 27).

los diferentes estadios de la pragmática de la comunicación literaria⁸. Al *autor* se le declara, quiéralo o no, muerto (estructuralismo francés). De la *obra* se dice que, como *escritura* (!) que es, no puede ser interpretada objetivamente, de modo transparente, debido a que sus autores e intérpretes siempre estarán implicados en un contexto histórico que ha de enturbiar las posibilidades de comprensión del texto escrito. Solo un «sujeto sabio» estará en condiciones de «dialogar» —me atrevo a añadir que como una especie de *médium*— con la escritura de la obra literaria (Gadamer, 1960). Por su parte, el *lector* ha sido sometido por el crítico estructuralista y posestructuralista a un proceso tal de idealización que ha llevado a su disolución y despersonalización más absolutas, en una suma de abstracciones encarnadas en lectores ideales, modélicos, archilectores, lectores implicados, implícitos, explícitos, etc... Demasiados lectores para que ninguno de ellos sea auténticamente real. He aquí buena parte de la herencia de las poéticas de la recepción. Como consecuencia de todo esto, el crítico literario, o transductor, es la figura que sale fortalecida, dada la desaparición o, por mejor decir, la *desautorización* del autor; dada la limitación de las posibilidades de acceso a la interpretación de los textos, que desde Heidegger y Gadamer solo son legibles y asequibles a la preparación selecta de un *sujeto sabio y cualificado*, que deja sin voz al lector común, el cual leerá solo por placer y por consumo, pero sin posibilidad de interpretar Ideas; y dada la idealización, hasta la abstracción teórica y la disolución empírica, de la figura del lector, que será cualquier cosa menos un ser humano. Al final de semejante trayecto lo que queda es, en primer lugar, y ante todo, la figura de un crítico transductor, que domina la transmisión de las interpretaciones literarias y la posibilidad de comprensión de las obras de arte verbal, y, en segundo lugar, la realidad de un conjunto de masificados lectores sin voz, de lectores comunes, supuestamente carentes de la formación adecuada para la comprensión de los textos literarios, y que han de requerir el consejo indiscutido de los críticos, transductores, o gobernadores de la opinión —que no ciencia— codificada y publicada sobre los textos literarios⁹.

En este contexto, los movimientos posestructuralistas han supuesto en cierto modo una posible recuperación de la figura del autor, es decir, más concretamente, diríamos que determinados críticos posestructuralistas, culturalistas, feministas, etc., con objeto de justificar sus personales o gremiales valores ideológicos o axiológicos, y con objeto de buscarles un lugar visible y populista en el que hacerlos valer, en el proceso de la pragmática de la comunicación literaria, han tratado de recuperar la figura heterodoxa, homosexual, culturalista, neohistoricista, feminista, etc., marginal, diríamos, respecto a una tradición canonizada a lo largo del tiempo, de un autor. Se recupera en este caso la figura de un autor, pero no como afirmación de la literatura o del ser humano, sino como medio de justificar, apoyándose en personajes morales

⁸ «The critic is the real beneficiary of the separation of an author from a text» (Pease, 1990/1995: 112).

⁹ Sin embargo, como ha advertido sabiamente Dámaso López, «no se puede pensar que el camino del autor al texto está interrumpido, mientras que el que va del texto al autor está abierto para el crítico» (López, 1993: 142).

y más o menos populistas, formas de conducta rechazadas por la tradición. Se rescata una idea de autor, sí, pero para revestirlo o travestirla de nuevas interpretaciones, para manipularlo o adulterarla como un instrumento psicológico y sofista al servicio de las nuevas ideologías.

A lo largo de los últimos años, especialmente en Estados Unidos, y América en general, el pensamiento literario se ha alimentado de inanidades. Ideologías varias, psicologismos sectarios y retóricas gremiales han sido su principal fuente de abastecimiento y organización. El resultado es y sigue siendo un discurso que apenas expresa absolutamente nada acerca de la literatura. Con frecuencia es un discurso solo legible desde el estrecho formato de las psicologías gremiales. Lo que yo no entiendo, y me gustaría que alguien me lo explicara, es por qué semejantes vacuidades gozan de respeto, e incluso de «prestigio», en el mundo académico contemporáneo¹⁰.

Las ideologías posmodernas, que pretenden pasar fraudulentamente por teorías literarias, no solo han renunciado a la Idea de Verdad en la interpretación científica, sino que han pretendido *imponer* esa renuncia en todas las metodologías a través de las que se desarrolla la investigación académica contemporánea. Del mismo modo, han renunciado también a la Idea de Sistema, con objeto de sustraerse a cualquier organización coherente y racional del pensamiento humano, lo que sin duda permite y facilita la expresión atomizada, inconexa y arbitraria de cualquier afirmación, que nunca podrá ser debidamente verificada. Lo asistemático se construye siempre sobre simetrías engañosas, sobre arbitrariedades gratas a la vista, y sobre apariencias científicamente insostenibles, pero ideológicamente convincentes. Lo asistemático nos entrega un universo sin calificar, un cosmos por interpretar, esto es, un *tercer mundo semántico*. La renuncia a las ideas de Verdad y de Sistema legaliza la posibilidad de afirmar cualquier tipo de discurso gramatical o políticamente correcto, de tal modo que tan verdadero es proferir que «el autor ha muerto» (Barthes, 1968) como que «Dios es Amor» (Benito XVI, 2006). Uno y otro enunciado no son más que sendas metáforas verbales, porque ni el Autor muere como Idea —aunque su cuerpo fenezca físicamente— (seguimos estudiando a Cervantes, pese a quien pese, y no como forenses), y porque todo dios es pura psicología individual o colectiva, por muy poderosas y numerosas que sean las sectas que se sirven de tal invención psíquica para abastecerse económicamente. Expresarse mediante *metáforas fraudulentas* —como las aducidas por Barthes o Benito XVI— es labor propia de poetas frustrantes y de sofistas consumados, pero no de científicos ni de filósofos materialistas, es decir, es un procedimiento indigno de personas racionalistas. La *metáfora fraudulenta* es tropo que identifica siempre a un embaucador. Son fraudulentas todas aquellas metáforas cuya relación de semejanza entre los términos propuestos es falsa, ya que gnoseológicamente no puede ejecutarse

¹⁰ Coincido plenamente con las siguientes palabras de Dámaso López García, en su *Ensayo sobre el autor* (1993: 17): «El problema de una buena parte de la crítica no es el sopor al que invita al lector, sino la vacuidad, el alejamiento de los problemas centrales de la literatura, su dispersión y quizá su ingenuidad, teñida de añoranzas de lingüística, psicologismo, psicoanálisis, fraseología hegeliana, marxista, historicismo, sociologismo, antropología, etc. [...]. El campo propio de la literatura no puede someterse alegremente al monismo de moda que cualquier teórico desee utilizar».

jamás, bien porque uno de los dos términos —a veces incluso ambos— no existe ni real ni materialmente, bien porque se pretende exponer en términos científicos lo que solo es válido en términos gramaticales o retóricos. La metáfora fraudulenta es el núcleo vertebrador de la sofística. La relación que el embaucador establece entre los términos de este tipo de metáfora es en sí misma una *falacia*. En el caso que nos ocupa, porque el Autor existe siempre como Idea, y porque ningún Dios ha existido jamás (y menos como un dios amoroso, siendo, como es propio de los dioses, ser crueles y homicidas). La singularidad de las hipótesis posmodernas reside sobre todo en que son inverificables, es decir, no pueden refutarse jamás. Una hipótesis no verificable carece de todo valor científico y funcional. Vale menos que una pésima metáfora.

En consecuencia, aquí se considerará al autor como una propiedad esencial de la Literatura, un atributo indisoluble de ella y absolutamente necesario a ella misma. Por otro lado, no se olvide que cuando una teoría literaria se convierte en un ejercicio retórico de exclusiones no es una teoría literaria: es una ideología gremial.

4.1.1. EL AUTOR DESDE LA TEOLOGÍA LITERARIA CONSTRUCTIVISTA O CREACIONISTA. LA FALACIA DESCRIPTIVISTA

Hace falta un sentido particular de la discriminación para saber cuándo se debe hablar del autor y cuándo se puede prescindir de él.

Dámaso LÓPEZ GARCÍA (1993: 15).

Cuando la crítica literaria toma conciencia del Autor como objeto de interpretación literaria, lo hace desde los presupuestos de un *descriptivismo* incesante y creciente, es decir, se ocupa del Autor como de una reconstrucción colectiva y global, de amplísimas resonancias personales, sociales, históricas, psicológicas..., e incluso metafísicas, cuyas referencias determinan la obra literaria y sus posibilidades de conocimiento.

Este descriptivismo ha sido y sigue siendo un *descriptivismo epistemológico*, es decir, se basa en la oposición Objeto / Sujeto, de modo tal que el *objeto* de conocimiento es el autor de una obra literaria y el *sujeto* cognoscente es el lector que lo reconstruye psicológicamente a partir de tales o cuales materiales (documentos biográficos, datos históricos, pruebas sociológicas...), mejor o peor combinados según la *descripción autorial* que se pretenda conseguir. Se trata, pues, de un descriptivismo epistemológico (Objeto / Sujeto), y nunca de un descriptivismo gnoseológico (Materia / Forma), ya que este último solo es posible y factible en la *symploké* (circularista) de la comunicación literaria, la cual vincula, de forma dialéctica y circular, al autor con el resto de los materiales literarios: obra, lector y crítico o transductor. El descriptivismo epistemológico desemboca las más de las veces en pura fenomenología, cuando no en vulgar idealismo teológico o rupestre topología metafísica. En esta última incurre el archicitadísimo Bajtín, al afirmar la siguiente vacuidad, que deja a tantos lectores con la boca abierta y el cerebro limpio de polvo y paja:

Encontramos a un autor (lo percibimos, entendemos, sentimos) en cualquier obra de arte. Por ejemplo, en una obra pictórica siempre percibimos a su autor (el pintor), pero nunca lo vemos de la misma manera como vemos las imágenes representadas por él. Lo percibimos como un principio representante abstracto (el sujeto representador), y no como una imagen representada (visible). También en un autorretrato no vemos, desde luego, al autor que lo ejecuta, sino apenas una representación del artista. Estrictamente hablando, la imagen del autor es *contradictio in adiecto*. La supuesta imagen del autor, a pesar de ser imagen especial, diferente de las demás imágenes de una obra, es siempre una *imagen* que tiene un autor que la había creado. La imagen del narrador en primera persona, la imagen del protagonista en las obras de carácter autobiográfico (autobiografías, memorias, confesiones, diarios, etc.), personaje autobiográfico, héroe lírico, etc. Todos ellos se miden y se determinan por su actitud frente al autor como persona real (siendo este objeto específico de representación), pero todas ellas son imágenes representadas que tienen un autor como portador de un principio puramente representativo. Podemos hablar de autor *puro*, a diferencia de un autor parcialmente representado, mostrado, que forma parte de una obra [...]. El autor-persona real está presente en la obra como una totalidad, pero nunca puede formar parte de la obra. No es *natura creata* ni *natura naturata et creans*, sino una pura *natura creans et non creata* (Bajtín, 1979/1986: 300-301).

Estas palabras del reputadísimo Bajtín solo pueden aceptarse desde el Materialismo Filosófico como una retórica del misticismo autorial. El autor se nos presenta aquí como «un principio representante abstracto»..., ¿qué es eso? Luego se nos habla del autor como de un alguien en connivencia con sus personajes y creaciones literarias...: ¿es que don Quijote es real y Cervantes falso? Estas son ideas de creadores literarios, al estilo de Unamuno en *Niebla*, Pirandello en *Sei personaggi in cerca d'autore*, o el propio Cervantes en el *Quijote*. Pero tales ideas deslucen, y mucho, en alguien que se nos presenta como un autor de teorías literarias. Finalmente, ¿cuál es la diferencia entre un «autor puro» y un «autor parcialmente representado»? ¿Quién puede establecer tales diferencias y cómo? ¿Bajtín? ¿En virtud de qué criterios? Estas palabras que he citado de Bajtín son pura mística. En ellas no se objetiva ninguna teoría de la literatura, sino una simple exposición retórica de teología literaria, por lo demás muy común, y bastante vista, desde la más remota Antigüedad. Voy a explicar, pues, en qué consiste la falacia del descriptivismo, en la que han incurrido numerosas teorías literarias a la hora de ocuparse del autor como concepto y como idea.

De acuerdo con el descriptivismo, la interpretación científica estaría constituida por una *teoría*, es decir, por una *forma*, que daría cuenta de unos hechos o materiales objetivos y externos. Se trataría de una ciencia constituida por un tipo de *conocimiento* referido a una *experiencia*.

Sin embargo, el descriptivismo hace un uso muy relajado del término *ciencia*, como cuerpo organizado de conocimientos, algo que en sí mismo es equívoco e inútil. Se trata más bien de un sinónimo del término *disciplina*, que incorpora a sus contenidos una segunda acepción de ciencia, como cuerpo de conocimientos históricamente desarrollados. Además, el descriptivismo excluye dos atributos esenciales de toda ciencia, que, desde Descartes, se reconocen como ineludibles: su carácter necesario y verdadero.

El descriptivismo postula una concepción dualista de la ciencia, que descansa en la distinción entre un objeto y un método. En nuestro caso, un autor y su retrato, cuya descripción compete epistemológicamente, esto es, subjetivamente, idealmente, trascendentalmente, a un sujeto receptor. Así es como el descriptivismo ofrece un espacio gnoseológico bidimensional. De este modo, los contenidos de una ciencia o de una teoría literaria descriptivista se entienden como reproducción o reflejo *teórico* y *formal* de un material *objetivo* y *externo* —el autor—, que se supone dado de forma autónoma, apriorística y total. El receptor reconstruirá así formalmente unos contenidos, muy impregnados de subjetividad y psicologismo, y basará la naturaleza científica de su proceder en un mero descriptivismo. Supondrá que la verdad reside en la materia —la vida del autor, sus trabajos y adversidades— y que él mismo, como científico o intérprete, no hace sino des-cubrirla, *des-velarla*, esto es, *describirla*. La materia, el objeto, será el lugar en el que reside la ciencia, y la forma (matemática, lógica, lingüística) no hará más que reflejarla o representarla.

El punto débil de esta idea de ciencia, como de toda teoría literaria descriptivista, es que carece de posibilidades para discriminar conocimientos cuyo estatuto gnoseológico es claramente diferente. Tal proceder se podría aplicar por igual a la Química y a la Matemática que a la Historia, la Jurisprudencia o a la Teoría de la Literatura. Incluso podría aplicarse a la Teología, aun cuando esta disciplina no es una ciencia (dado que su objeto de conocimiento —Dios— no existe). Además, al descriptivismo se le pueden hacer otras dos objeciones importantes: 1) No da cuenta del proceso efectivo, operativo y constructivista, de las ciencias positivas, ya que ninguna ley universal puede derivarse de un número finito de datos experimentales. (La inferencia por abstracción no basta para fundamentar un conocimiento objetivo, verdadero y necesario); y 2) Es pura ingenuidad gnoseológica pretender que, por un lado, hay unos hechos (materia) y, por otro, una teoría (forma); es decir, por un lado, unos hechos sensoriales y, por otro, sobrevalorándolos, una construcción racional (de apariencia lingüística, lógica o matemática). Muy al contrario de lo que suponen estas dos limitaciones, la razón, la construcción racional, es la reorganización misma de las percepciones, de los preceptos, que son los objetos mismos. La verdad está en los hechos, tal como reconoce la tradición filosófica racionalista (*verum est factum*)¹¹.

Son descriptivistas todas las teorías de la ciencia y todas las corrientes de interpretación literaria que identifican la *verdad científica* con la *materia* misma constitutiva del campo categorial de cada ciencia, en nuestro caso, la literatura y, concretamente, la figura del autor. Hipostasían la materia —el autor—, a la que consideran como una multiplicidad indefinida de *partes extra partes* —vida, sociedad, historia...—. Las *formas* asociadas o implicadas en el proceso científico no se consideran como constitutivas de ninguna verdad, sino como métodos o medios de

¹¹ Son abundantes los conceptos que apuntan en esta dirección, desde Anaxágoras («el hombre piensa porque tiene manos») hasta Vico («el criterio de tener ciencia de una cosa es efectuarla»). En este mismo contexto, cabe recordar las declaraciones de Pierre-Gilles de Gennes, Premio Nobel de Física (1991), al diario *El País* (22 de mayo de 1993): «Para pensar hace falta estar en contacto con la realidad».

acceso, una suerte de proposiciones, inventarios, representaciones, grafías y grafemas, lenguajes, en suma, destinados a *des-velar* o *des-cubrir* una verdad dada en el Mundo de forma apriorística y acrítica. El Mundo sería una realidad preexistente y eterna, en sí misma inalterable, frente a la cual el ser humano solo puede hacer descripciones o desvelamientos. Así es como la verdad queda identificada con una *alétheia*, en el sentido de Heidegger en *Ser y tiempo* (§ 45), por ejemplo¹². Así es como se impone la idea metafísica de descubrir *un autor* tras el autor, una ideología tras un nombre, un sentido trascendente tras una vida común y corriente, unas palabras mágicas tras el artificio de una obra literaria, esto es, en suma, un dios tras un ser humano¹³.

Al Romanticismo debemos sin duda la exaltación metafísica, teológica, más elevada que ha alcanzado la figura anónima del Autor —valga el oxímoron— en la cultura occidental. Como bien ha apuntado Dámaso López (1993: 43), «el Romanticismo declaraba la importancia suprema del autor, pero al tiempo declaraba que si no se hallaba a mano el autor que necesitaba el lector, podía inventarse para dar satisfacción a esa necesidad». Es decir, la idea que el Romanticismo nos ha impuesto del autor literario es una idea profundamente psicologista, metafísica y teológica. Una idea que perdura incluso en nuestros días, si bien desde el reverso nihilista de la no menos teológica posmodernidad. Hemos pasado del todo sublime a la nada cósmica. De la *mística romántica*, creacionista, metafísica y germánica, la interpretación literaria ha pasado al *nihilismo mágico* de tres grandes prestidigitadores y sofistas de la posmodernidad: Barthes, Derrida y Foucault. Y entre tanto, Cervantes, como Shakespeare, ahí están: donde estaban. Y lo que es más importante, seguimos ignorando de ellos muchas cosas que necesitamos saber. ¿Qué sentido tiene hoy día la pretensión de ignorar conocimientos relativos a un autor? Ninguno.

He querido dejar para el final de este epígrafe la cita de un texto que me parece decisivo, no solo por su pertinencia en lo relativo al descriptivismo autorial, sino por su importancia desde el punto de vista de la hermenéutica histórica y filológica, donde con injusta frecuencia se olvida mencionarlo. Se trata de las palabras que Baruch Spinoza

¹² El análisis de Heidegger ha sido bien impugnado por Friedländer (1928-1930/1989: 214-221).

¹³ No por casualidad el descriptivismo evita establecer divisiones profundas entre unas ciencias y otras. Considera las clasificaciones científicas como meros recursos pragmáticos, administrativos, o incluso pedagógicos. En este sentido, el descriptivismo podría aceptar el proyecto de una «ciencia unificada» formalmente, así como posturas afines a un monismo gnoseológico. Se opone sobre todo al constructivismo del circularismo, y también al del teoreticismo y del adecuacionismo. Han sido descriptivistas E. Husserl en el desarrollo de su fenomenología, así como el primer positivismo lógico del Círculo de Viena (M. Schlick y R. Carnap). También Heidegger en las páginas de *Ser y tiempo* en que, haciendo las funciones de discípulo de Husserl, se refiere a la verdad como *alétheia*, con el fin de desvelar lo oculto y ponerlo al des-cubierto, para «mostrar los entes en su misma identidad», el *Dasein*, y otros especímenes de la misma familia, igualmente inexistente. El descriptivismo parte de este criterio: «el fin de la ciencia es dar una descripción verdadera de los hechos». Puede adscribirse también al inductivismo (en el paradigma de Bacon, en la perspectiva del *ordo inventionis*), y acaso al deductivismo (en el paradigma de Kepler). Según Bueno y la teoría del cierre categorial, «solo se puede reducir a pura descripción la ciencia a costa de interpretar las transformaciones lógico-matemáticas que le son inherentes como meras *tautologías*» (Bueno, 1992: I, 74).

dedica en el *Tratado teológico-político* (vii, 4) a la figura del autor. Aparentemente pueden parecer una simple apología de la «falacia intencional» (Wimsatt y Beardsley, 1954), pero Spinoza va muchísimo más lejos de lo que puede alcanzar la mente de cualquier *nuevo crítico* norteamericano:

Si leemos un libro que contiene cosas increíbles o imperceptibles o escrito en términos muy oscuros y no conocemos su autor ni sabemos en qué época ni con qué ocasión lo escribió, en vano nos esforzaremos en asegurarnos de su verdadero sentido. Pues, ignorando todo eso, no podemos saber de ningún modo qué pretendió o pudo pretender el autor. Por el contrario, si conocemos bien esas circunstancias, orientamos nuestros pensamientos sin perjuicio ni temor alguno a atribuir al autor, o a aquel al que destinó su libro, más o menos de lo justo, ni a pensar en cosas distintas de las que pudo tener en su mente el autor o de las que exigían el tiempo y la ocasión.

Pienso que esto para todo el mundo está claro. Es muy frecuente, en efecto, que leamos historias parecidas en libros distintos y que hagamos de ellas juicios muy diferentes, según la diversa opinión que tengamos sobre sus autores. Yo sé que he leído hace tiempo, en cierto libro, que un hombre, llamado *Orlando furioso*, solía agitar en el aire cierto monstruo alado y que atravesaba volando todas las regiones que quería; que él solo mataba cruelmente a un sinnúmero de hombres y gigantes, y otras fantasmagorías por el estilo, totalmente imperceptibles al entendimiento. Ahora bien, yo había leído una historia similar a esta en Ovidio sobre Perseo; y otra en los libros de los *Jueces* y de los *Reyes* sobre Sansón, que degolló, solo y sin armas, a miles de hombres; y sobre Elías, que volaba por los aires y se elevó, finalmente, al cielo en caballos y carro de fuego. Estas historias, repito, son completamente semejantes, y sin embargo damos un juicio muy distinto de cada una de ellas. Pues decimos que el primero no quiso escribir más que cosas divertidas, el segundo cosas políticas y el tercero cosas sagradas; y lo único que nos convence de ello son las distintas opiniones que tenemos de sus escritores.

Está claro, pues, que nos es imprescindible tener noticias sobre los autores que escribieron cosas oscuras o imperceptibles al entendimiento si queremos interpretar sus escritos (Spinoza, 1670/1986: 212).

Spinoza escribe estas palabras ante uno de los momentos culminantes de su interpretación filológica y hermenéutica de las Sagradas Escrituras. Spinoza no habla por hablar, sino que teoriza sobre hechos exigentes, apremiantes, delicados. Y sobre todo muy arriesgados para la vida de alguien que trata de dar una explicación profundamente racionalista y materialista de unos textos considerados sagrados, en una época en que la única razón tolerada era la razón teológica, negadora y represora con frecuencia de cualesquiera razones antropológicas.

Spinoza se hace una pregunta que muchos de los modernos teóricos de la literatura y de la hermenéutica ni siquiera han sabido plantearse: cómo interpretar racionalmente textos que rebasan, en el horizonte de expectativas en que se encuentra el lector, los límites de la razón humana. En su exégesis de la Escritura, Spinoza buscó el punto de apoyo de la razón humana interpretadora en la figura del autor, como constructor de un sentido que podría tenerse en cuenta o tomarse como referencia. Y allí donde no encontró autor alguno, buscó en las posibilidades que le ofrecía la ecdótica, la filología y la gramática hebreas, constatando las insalvables lagunas habidas en estos dominios, abandonados durante siglos por los judíos, al no

haberlas cultivado como disciplinas¹⁴. Sumido en tal aislamiento frente a los textos de la Escritura, que en tan numerosos pasajes resultan completamente irracionales, Spinoza optó por la interpretación racional, lógica y materialista de las ideas objetivas formalizadas en los manuscritos conservados¹⁵. Este judío, heterodoxo entre los suyos, y de expulsa ascendencia hispanolusa, se convertía así en el primer hermeneuta de la Escritura que utiliza, en la interpretación de tales textos, una razón exclusivamente antropológica y materialista. Lejos de renunciar al sentido, lo reconstruyó desde la razón humana, entonces —siglo XVII— razón dialéctica frente a la razón teológica.

En efecto, un mismo texto puede ser objeto de una interpretación literaria, política o religiosa. Pero no lo será en vano. Porque quien construya una u otra interpretación lo hará en función de determinadas causas y con el fin de alcanzar determinados objetivos. Estas causas vienen dadas por condiciones necesarias, inevitables, e incluso naturales, porque un autor conocido no se puede negar, y porque un autor desconocido se puede analizar a partir de otros, más o menos abundantes, materiales literarios disponibles, entre ellos su propia obra literaria, sus realidades y consecuencias filológicas, históricas, políticas, etc., tal como postula Spinoza en el fragmento arriba citado. Y sobre todo, a partir de las ideas objetivadas formalmente en un texto, que no hay que olvidar que son ideas objetivadas formalmente en ese texto *por* un *su autor*, y no atribuibles al azar, la fortuna o el Espíritu Santo, sino a una causalidad material, lógica y racional, de la que solo podrá dar cuenta una explicación igualmente materialista, racional y lógica. Lo demás será retórica fantástica y teología metafísica, es decir, tropología fraudulenta destinada tanto a convencer con argumentos falsos (sofística) como a disimular la intolerable ignorancia del profesor universitario, que, incapaz de expresarse en términos científicos, disimula su incompetencia profesional bajo el trampantojo de un discurso tan sofisticado como estéril.

¹⁴ «La primera y no pequeña dificultad consiste en que exige un conocimiento completo de la lengua hebrea. Pero, ¿cómo alcanzarlo? Los antiguos expertos en esta lengua no dejaron a la posteridad nada sobre sus fundamentos y su enseñanza; al menos, nosotros no poseemos nada de ellos: ni diccionario, ni gramática, ni retórica» (Spinoza, 1670/1986: 206).

¹⁵ «Pues, no hallando en la Escritura ningún otro medio, aparte de estos, no debemos, como ya hemos dicho, inventarlos [...]. Aquí solo nos proponemos investigar los documentos de la Escritura, para extraer de ellos, como si fueran datos naturales, nuestras conclusiones [...]. Dicho en pocas palabras, el método de interpretar la Escritura no es diferente del método de interpretar la naturaleza, sino que concuerda plenamente con él. Pues, así como el método de interpretar la naturaleza consiste primariamente en elaborar una historia de la naturaleza y en extraer de ella, como de datos seguros, las definiciones de las cosas naturales; así también, para interpretar la Escritura es necesario diseñar una historia verídica y deducir de ella, cual de datos y principios ciertos, la mente de los autores de la Escritura como una consecuencia lógica. Todo el que lo haga así (es decir, si para interpretar la Escritura y discutir sobre las cosas en ella contenidas, no admite otros principios ni otros datos, aparte de los extraídos de la misma Escritura y de su historia), procederá siempre sin ningún peligro de equivocarse y podrá discurrir sobre las cosas que superan nuestra capacidad con la misma seguridad que sobre aquellas que conocemos por la luz natural» (Spinoza, 1670/1986: 94-95). Y más adelante: «Nuestro método (fundado en que el conocimiento de la Escritura se saque de ella sola) es el único y el verdadero» (Spinoza, 1670/1986: 206).

Así es como un lector, nunca inocente, se convierte en un intérprete primero, constructor de sentidos, y en un transductor después, al difundir e imponer sobre otros lectores sus propias interpretaciones, influyendo, a veces decisivamente, en posteriores procesos de lectura protagonizados por innumerables personas. Por todas estas razones, lo que finalmente de veras importa no es tanto la interpretación en sí —con ser algo decisivo—, cuanto las *razones* que la justifican —al ser algo fundamental *ante lo que han de dar cuenta* lector e intérprete—. Las causas y fines de una interpretación científica han de ser siempre conceptuales, materialistas y lógicas, y nunca psicologistas, metafísicas o ideológicas. El código de la interpretación ha de ser puro M_3 . Quienes pretenden usar la literatura para hablar de ella en términos psicológicos e ideológicos harían bien en abandonar las instituciones universitarias y académicas, cuyo fin es el desarrollo del conocimiento científico. Si la crítica posmoderna ha renunciado a la idea de ciencia y a la idea de verdad, que sus practicantes abandonen las instituciones estatales dedicadas al estudio de la ciencia, y que les den de comer los respectivos gremios y partidos políticos a los que sirven sus intereses psicologistas e ideológicos, y en absoluto científicos. Es un fraude a la humanidad negar el conocimiento científico y simultáneamente cobrar a fin de mes el dinero que paga una institución científica estatal en la que, si estás, estás para trabajar por el desarrollo del conocimiento científico que *estás negando* a estudiantes, investigadores y colegas. Y ahora, si puedes, sigue negando al autor: solo tendrás razones para hacerlo si nunca has escrito nada en tu vida académica.

4.1.2. EL AUTOR DESDE LA TEOLOGÍA LITERARIA DESTRUCTIVISTA O NIHILISTA. LA FALACIA POSMODERNA

Eludir al autor porque no se le puede conocer es una forma de evitarse problemas, pero no es una forma de resolverlos.

Dámaso LÓPEZ GARCÍA (1993: 27).

Cuando hoy día se habla de autor, y llega la hora de discutir su estatuto y función en el campo de los estudios literarios, casi siempre suele aducirse en primera instancia el nombre de Rolando Barthes. Sucede, sin embargo, que las ideas de don Rolando sobre el autor literario, que se han hecho tan populares —lo cual es muy lógico, dada su simpleza¹⁶—, son muy poco originales, sobre todo si leemos a Friedrich Nietzsche, a Thomas S. Eliot, a Edgar M. Forster, a William K. Wimsatt y a Monroe Beardsley, entre otros. Por esta razón, no conviene empezar por Barthes, que es final, sino por Nietzsche, que es el principio.

¹⁶ «Las opiniones de Barthes, a pesar de la vehemente novedad que parecen expresar, apenas difieren del historicismo o del sociologismo más obtuso» (López, 1993: 46-47).

El popular artículo de Barthes sobre el autor (1968) no es sino un *collage*, retórico y reiterativo, e igualmente teológico, del fragmento 125 de *La gaya ciencia* de Friedrich Nietzsche.

¿No habéis oído hablar de aquel hombre loco que, con una linterna encendida, en la claridad del mediodía, iba corriendo por la plaza y gritaba: «busco a Dios»? Y ¿que precisamente arrancó una gran carcajada de los que allí estaban reunidos y no creían en Dios? ¿Es que se ha perdido?, decía uno. ¿Se ha extraviado como un niño?, decía otro, o ¿es que se ha escondido? ¿Tiene miedo de nosotros? ¿Ha emigrado?, así gritaban riendo unos con otros. El hombre loco saltó en medio de ellos y los taladró con sus miradas. «¿Adónde se ha ido?», exclamó, «voy a decíroslo. *Lo hemos matado nosotros*. Vosotros y yo. Todos somos sus asesinos, pero ¿cómo hemos hecho esto? ¿Cómo hemos podido vaciar el mar? ¿Quién nos ha dado una esponja capaz de borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho para desprender esta tierra del sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros, apartándonos de todos los soles? ¿No nos precipitamos continuamente?, ¿hacia atrás, adelante, a un lado y a todas partes? ¿Existe todavía para nosotros un arriba y un abajo?, ¿no vamos errantes como a través de una nada infinita?, ¿no nos absorbe el espacio vacío?, ¿no hace más frío? ¿No viene la noche para siempre, más y más noche? ¿No se han de encender linternas a mediodía? ¿No oímos todavía nada del rumor de los enterradores que han enterrado a Dios? ¿No olemos todavía nada de la corrupción divina? También los dioses se corrompen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios está muerto!, y inosotros lo hemos matado! [...]. ¿Qué son, pues, estas iglesias ya, sino las sepulturas y los monumentos funerarios de Dios?» (Nietzsche, 1882/1986: 155-156)¹⁷.

Sin embargo, para los filósofos materialistas Dios estaba muerto desde Tales de Mileto y su célebre afirmación según la cual «todo está lleno de dioses». Si todo es Dios, nada es Dios. Un principio semejante estará en la base de la filosofía

¹⁷ Cfr. F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882, 1887²], en *Sämtliche Werke*, III, München · Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag · Gruyter, 1988, págs. 482-483: «Habt ihr nicht von jenem tolln Menschen gehört, der am hellen Vormittage eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: „Ich suche Gott! Ich suche Gott!“ —Da dort gerade Viele von Denen zusammen standen, welche nicht an Gott glaubten, so erregte er ein grosses Gelächter. Ist er denn verloren gegangen? sagte der Eine. Hat er sich verlaufen wie ein Kind? sagte der Andere. Oder hält er sich versteckt? Fürchtet er sich vor uns? Ist er zu Schiff gegangen? ausgewandert? —so schriem und lachten sie durcheinander. Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken. „Wohin ist Gott?“ rief er, „ich will es euch sagen! Wir haben ihn getödtet, —ihr und ich! Wir Alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir diess gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Giebt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden? Hören wir noch Nichts von dem Lärm der Todtengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? —auch Gotter verwesen! Gott ist todt! Gott bleibt todt! Und wir haben ihn getödtet!“ [...] „Was sind denn diese Kirchen noch, wenn sie nicht die Grüfte und Grabmäler Gottes sind?“».

materialista y ateísta de Baruch Spinoza. Y del mismo modo el «motor inmóvil» de la metafísica aristotélica es otro Dios completamente muerto, y por entero ignorante de cualesquiera «movimientos» posteriores a él. Nada más absurdo para Aristóteles que la existencia de un Dios consciente de un mundo cuya creación se le atribuye. El Dios de los filósofos, el Dios de la ontoteología, siempre ha estado muerto. El único Dios vivo ha sido el Dios de los teólogos, entre los cuales Nietzsche ocupa un lugar privilegiado, y no solo por haber hecho de la Filosofía un refranero. Si las palabras de Nietzsche tienen alguna gravedad es solamente porque al afirmar que «Dios ha muerto» está afirmando en realidad que lo que ha muerto es la Razón. Nietzsche es un místico que identifica la Razón con Dios, es decir, que identifica y subordina la Razón humana a la Razón divina. Nietzsche fue incapaz de pensar racionalmente al margen de Dios. Fue incapaz de desarrollar una Razón antropológica al margen de una Razón teológica. Hasta tal punto esto es así para Nietzsche y sus admiradores posmodernos, como Barthes, Derrida o Foucault, que la muerte de Dios es la muerte de la Razón, de toda Razón, porque para ellos no hay más razón que la Razón teológica. Piensan como curas, no como hombres. Hablan como teólogos, no como filósofos. Es decir, usan metáforas, no conceptos. Usan figuras retóricas, no figuras gnoseológicas. Lo suyo es la tropología seductora, no la ciencia explicativa. Gracias a Nietzsche, el discurso posmoderno es el discurso de quienes son incapaces de usar la razón y de pensar en términos seculares y laicos. El discurso posmoderno se basa siempre en metáforas teológicas, en expresiones irracionales, en la negación de la razón en tanto que razón identificada exclusivamente con un Dios inexistente y omnipresente, haciendo del mundo interpretado racionalmente un mundo ilegible. El psicoanálisis freudiano, y sobre todo el lacaniano, es una de las mejores expresiones de cómo la tropología irracional se instituye como retórica explicativa de un cosmos humano. En realidad, el discurso posmoderno es el discurso de la renuncia y de la impotencia: no saben usar la razón humana y viven declarando una y mil veces la muerte de la razón teológica, de la cual no saben prescindir. Para los posmodernos, como para los reformadores y los contrarreformadores de los siglos XVI y XVII, la razón teológica es la única razón posible. Son incapaces de pensar como hombres. Viven en la nostalgia perenne y estéril de un pensamiento divino. Todo su discurso es una patraña. Desde la nietzscheana y retórica muerte de dios hasta la no menos mística y retórica palabrería lacaniana, destinada a exaltar el analfabetismo humano previo a la inserción del recién nacido en un orden cultural e inteligente. Si el estado supremo del individuo es el fetal y embrionario, tal como postula Lacan en sus escritos, asistemáticos y retóricos, nada habrá más valioso y perfecto que el analfabetismo general del género humano¹⁸. Sin embargo, en un mundo en el que el desconocimiento de la ley no nos exime de su cumplimiento, quizá sea mejor aprender a leer y a escribir. Y todo esto aunque un retórico como Derrida condene la *escritura* mediante la escritura —y difusión editorial y comercial— de libros tan populares como irracionales. La única razón legítima, posible y factible, es la razón antropológica, secular y laica. El racionalismo teológico, además de idealista e

¹⁸ Vid. a este respecto «Ciencia y psicoanálisis» (Madrid Casado, 2013) y Julen Robledo (2015).

ilusorio, desemboca en el irracionalismo más absoluto y monista. La razón teológica es la metáfora fraudulenta de quien no tiene nada que decir en este mundo. Que dicho sea de paso es el único existente.

Como el propio Barthes, Nietzsche es un autor de lectura fácil. Sus escritos son brillantes, siempre iluminados por metáforas atractivas; renuncian a toda sistematicidad, a cambio de pensamientos y declaraciones atomizadas, sueltas, fragmentarias, a modo de citas, sentencias o átomos psicológicos de muy fácil digestión; finalmente, cabe añadir que su tono de protesta, de indignación, de arrebato contra todo y contra todos, siempre da en algún blanco. Si lo criticamos todo, siempre acertaremos en algo. De hecho, la posmodernidad no es más que una retórica paráfrasis de los escritos de Nietzsche: se proscriben la expresión sistemática del pensamiento, en favor de exposiciones atomizadas de cosas sueltas; se renuncia a la idea de verdad, es decir, a la expresión conceptual y lógico-formal de la materia, para incurrir en una suerte de limbo exclusivamente formalista en el que solo habitan palabras, interpretaciones, dichos, en ausencia total de realidades que permitan verificar la verdad de lo que decimos y la coherencia de lo que hacemos; se sustituyen los problemas reales por problemas falsos, que exigen soluciones igualmente falsas, y por lo tanto inaplicables, es decir, se reemplazan las dialécticas auténticas (ricos / pobres, justicia / injusticia, Feudo / Estado, ética / moral...) por dialécticas fraudulentas (hombre / mujer, blanco / negro, homosexual / heterosexual, ciudadano / emigrante...) La posmodernidad nos otorga el discurso formalista —*exclusivamente formalista*— de una protesta indiscriminada contra todo sin reflexionar racionalmente sobre nada, ni sobre las causas reales de los problemas, ni sobre las consecuencias materiales que deben ser puestas en marcha para subsanarlos. El discurso posmoderno solo está sirviendo como «terapia de grupo», esto es, como ejercicio psicológico, a gremios autistas y minorías imperialistas —los nuevos feudalismos— que tratan de monopolizar, cada uno a su modo, el bienestar socio-económico y el malestar retórico-cultural de la vida cotidiana de Occidente.

El caso de Thomas S. Eliot es extraordinariamente lamentable. He de confesar, sin ninguna reserva, que los textos de crítica literaria escritos por este autor son de una pobreza de ideas fuera de lo común. La admiración que sus ensayos sobre literatura ha despertado en generaciones de individuos merece, desde mi punto de vista, un estudio de sociología académica *de envergadura*, en que se explique cómo es posible que tan paupérrimos textos hayan sido leídos satisfactoriamente durante décadas de forma tan acrítica y tan irracional. Es admirable que alguien haya tenido el valor de escribir cosas así sobre el autor y el crítico literarios:

Pero creo que los escritos de crítica, de los que ha habido algunos ejemplos sobresalientes en el pasado, deben una buena parte de su interés al hecho de que el poeta, en el fondo de su mente, si no como intención ostensible, intenta siempre defender la clase de poesía que escribe, o formular la que desea escribir¹⁹.

¹⁹ «But I believe that the critical writings, of which in the past there have been some very distinguished examples, owe a great deal of their interest to the fact that the poet, at the back

Tamaña obviedad es difícil de recusar, ciertamente. Y nadie me acuse de aducir la cita fuera de contexto: léase, si hay fuerzas, el artículo completo, «The Music of Poetry», e incluso los *Selected Essays*, y juzgue el lector racionalista lo que pasa por la mente de su autor: pura inanidad psicologista. ¿Qué me dicen de este otro fragmento de Eliot?:

Cuando los dos gases anteriormente mencionados se mezclan en presencia de filamento de platino, forman ácido sulfuroso. Esta combinación tiene lugar solo si el platino se halla presente; no obstante, el ácido que se acaba de crear no toma nada del platino, y el propio platino evidentemente no es afectado. La mente del poeta es el hilo de platino. En parte o de manera exclusiva puede actuar con la experiencia del hombre; pero, cuanto más perfecto sea el artista, más completamente separados se hallarán en él el hombre que sufre y la mente que crea; y con mayor perfección digerirá y transmutará la mente las pasiones que son su material²⁰.

Sin duda, Eliot habla como un cura, que no como un químico. Su derrame psicologista, parabólico y teológico, sobre la literatura es admirable. Lástima que la mente de un poeta nada tenga que ver con hilos de platino... Como resulta fácilmente observable, el uso de metáforas fraudulentas ha tenido siempre muchos adeptos. ¿Es eso crítica literaria? Para Roland Barthes, su principal albacea, sí.

Edgard M. Forster es otro de los autores a los que Barthes debe sus ideas acerca de «la muerte del autor». Forster, en su libro *Two Cheers for Democracy* (1951), escribe lo siguiente:

Y he aquí el punto de vista que deseo mantener: que toda la literatura tiende a la condición del anonimato, y que, en tanto en cuanto las palabras son creativas, la firma simplemente nos distrae de su verdadera significación²¹.

Si lo que dice Forster fuera cierto, bastaría abrir un diccionario lexicográfico de español para leer el *Quijote*, en lugar de leer el texto que compuso Cervantes. ¿Tiende la literatura al anonimato? ¿De veras? ¿Qué literatura tiende a la anonimia? ¿En qué época? ¿De qué literatura cree estar hablando Forster? Si la creatividad de la literatura está en las palabras, ¿qué papel desempeñamos, no ya el autor, sino los lectores y los

of his mind, if not as his ostensible purpose, is always trying to defend the kind of poetry he is writing, or to formulate the kind that he wants to write» (Eliot, 1957/1979: 26).

²⁰ «When the two gases previously mentioned are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulphurous acid. This combination takes place only if the platinum is present; nevertheless the newly formed acid contains no trace of platinum, and the platinum itself is apparently unaffected: has remained inert, neutral and unchanged. The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material» (Eliot, 1932/1986: 18).

²¹ «An here is the point I would support: that all literature tends towards a condition of anonymity, and that, so far as words are creative, a signature merely distracts us from their true significance» (Forster, 1951/1972: 81).

hablantes de una lengua? ¿O es que las palabras adquieren por sí mismas, y al margen de los seres humanos, el significado que poseen? ¿Cómo se puede ser tan magistralmente ridículo? Esta referencia de Forster la desarrollará Barthes de forma muy recurrente. Así, afirmar que los autores no son originales, porque la originalidad reside en la Lengua o en la Escritura, como si se tratara de una metafísica o de un Limbo en el que todos tenemos una parcela asignada, es un mensaje muy posmoderno y muy teológico. El ginecólogo, el agente bursátil o el astrónomo, en la medida en que escriben textos sobre obstetricia, finanzas o astrofísica, son más originales, como autores, que Dante, Cervantes o Goethe. ¿Quién puede creerse semejante patraña? Solo alguien para quien las diferencias entre una vagina, un cometa, el número ocho y un verso alejandrino resulten inexistentes o imperceptibles. Es decir, nadie que esté en su sano juicio.

Pero la degradación que en esta obra alcanza el autor de *Aspects of the Novel* es creciente, al afirmar que «mientras el autor escribía, olvidó su nombre; al leerlo, nosotros olvidamos el suyo y el nuestro»²². Grandes cualidades serán, sin duda, las de un intérprete de la literatura sujeto a tales amnesias... ¿Se imaginan la misma actitud en un botánico, en un médico o en un economista, satisfechos de olvidar el nombre de los organismos vegetales, de las células sanas y enfermas, o de las operaciones financieras que haya que identificar y ejecutar? El botánico podría decir que todo es vegetación; el médico, que todo es microscopía; y el economista, que todos son guarismos..., de la misma manera que este tipo de (pseudo)teóricos de la literatura dicen que «todo es escritura». Excelente diagnóstico. «La literatura —concluye Forster— intenta no tener firma»²³. Forster parece haber confundido la obra literaria con un animal analfabeto.

A William K. Wimsatt y a Monroe Beardsley corresponde el hecho de haber sido autores del artículo titulado «The Intentional Fallacy», incluido en 1954 en su libro *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. En este trabajo, Wimsatt y Beardsley diagnostican como errada toda interpretación crítica que identifique en el texto la intención de su autor. El lector queda excomulgado en tanto que lector de un autor. El lector ha de leer el texto, no al autor. Me explicarán Wimsatt y Beardsley cómo es posible leer el *Quijote* sin leer a Cervantes. No exagero si confieso que ni el propio Borges, ni antes que él el mismísimo Unamuno, culminaron, ni aún mediaron, semejante proyecto²⁴.

La célebre afirmación de estos «nuevos críticos» norteamericanos, en la que, en nombre de la nada más absoluta, proclaman la expropiación del texto literario —tanto al autor como al lector— carece de toda consistencia y de toda coherencia:

²² «While the author wrote he forgot his name; while we read him we forget both his name and our own» (Forster, 1951/1972: 86).

²³ «Literature tries to be unsigned» (Forster, 1951/1972: 83).

²⁴ Fue proverbial el caso de una profesora latinoamericana —cuyo nombre, por decoro, no cito aquí—, que, en un poco lucido coloquio cervantino, emocionada con la metafísica de la teoría literaria posmoderna, negaba leer a Cervantes cuando leía el *Quijote*, a la vez que creía «sin dudas» leer al propio Foucault cuando leía el *Lazarillo*. Al parecer, la insigne estudiosa había leído recientemente el trabajo de Michel Foucault sobre «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969). A los sofistas, como a los encantadores de serpientes, conviene no solo mirarlos con atención, sino, sobre todo, leerlos usando la razón.

El poema no es propiedad del crítico ni del autor (se separa del autor al nacer y entra en el mundo sin que aquel tenga poder para intervenir en él o para controlarlo). El poema pertenece al público. Su cuerpo es la lengua, esa posesión peculiar del público, y trata sobre el ser humano, un objeto de público conocimiento. Lo que se dice sobre el poema se somete al examen público como cualquier otra afirmación sobre lingüística o sobre psicología²⁵.

Wimsatt y Beardsley parecen haber confundido el poema con la Hacienda pública de los Estados Unidos, al lenguaje con los bonos del Tesoro, y al autor con el ministro de Finanzas. El poema no sería propiedad del autor si el autor no fuera su artífice, y si las leyes del *copyright* no lo reconocieran como tal en sus derechos. Aparte de esto, el texto literario no se comporta nunca —que se sepa— como una suerte de *nasciturus* independentista, que nada más nacer proclama megáricamente su autonomía en un cosmos afanoso por controlar sus sentidos e interpretaciones. «El poema pertenece al público», dicen Wimsatt y Beardsley. Sí. Y al autor, y al depósito legal, y al centro de catalogación bibliográfica de cada Estado. ¿A quién va a pertenecer un poema si no es a su público? Una afirmación de esta naturaleza es tan rupestre como afirmar que los animales pertenecen al veterinario o que las estrellas y los planetas son propiedad del astrónomo. Como si los animales no tuvieran dueño, o como si fuera necesario disponer de un telescopio para ver el sol a las doce del mediodía.

La actitud de Wimsatt y Beardsley se basa en una suerte de argumento propio de la triple negación, impuesto al estilo de la más pura preceptiva sofista: la intención del autor no debe existir; si aún así sobreviviera, no debemos reconocerla; y si con todo fuera posible su reconocimiento, debemos silenciarla para siempre. Wimsatt y Beardsley deberían saber que hay más cosas en la literatura de las que ellos son capaces de comprender, y que aquello de lo que ellos creen ser conscientes no agota, ni mucho menos, el campo de los materiales y las formas literarios. Wimsatt y Beardsley confunden el *finis operantis* del autor, al que ellos califican de «falacia intencional», con el *finis operis* de la interpretación literaria, al que no saben qué nombre otorgarle, y respecto al cual quedan iluminados en el esplendor de su ignorancia. Hablan de la literatura como si el único interés del lector fuera una curiosidad vulgar por el autor (hábitos, formas de vida, noviazgos o matrimonios, preferencias geográficas o climáticas, creencias religiosas o apetencias sexuales), y como si cada autor fuera reducible a una sola y única *intención*, de fácil identificación, comprensión o manejo. ¿Han leído Wimsatt y Beardsley a Cervantes? ¿Podrían aclararnos ellos, especialistas en falacias autoriales, cuál fue la intención de Cervantes al escribir el *Quijote*? ¿O es que creen que acaso lo hizo para censurar los libros de caballerías? Para estos dos críticos el fin de la interpretación literaria es negar el equipaje del autor, extraviarlo y hacerlo desaparecer, como si no hubiera existido. Cualquier lector que pretenda buscarlo, redescubrirlo o, simplemente, echarlo de menos, será desautorizado y

²⁵ «The poem is not the critic's own and not the author's (it is detached from the author at birth and goes about the world beyond his power to intend about or control it). The poem belongs to the public. It is embodied in language, the peculiar possession of the public, and it is about the human being, an object of public knowledge» (Wimsatt y Beardsley, 1954/1970: 5).

castigado. Wimsatt y Beardsley luchan en una batalla perdida de antemano, porque las obras literarias no surgen de la nada, sino que tienen un autor que, mientras vive, escribe (pertenece al género físico, M_1), y una vez muerto biológicamente puede ser analizado como idea y como concepto (pertenece al género lógico, M_3), al ser objeto de biografías, sociologías, historiografías, filologías..., y otros quehaceres científicos, los cuales requieren una educación científica y crítica, y no la tertulia psicologista a la que tan menudo se reducen las clases de literatura (o de escritura) en las universidades americanas contemporáneas. Y díganme que es mentira lo que afirmo. Sepan que es la formación de sus estudiantes la que no me deja mentir.

Wimsatt y Beardsley esgrimen un concepto de *intención* completamente psicologista, y en absoluto lógico o científico. ¿Qué valor dativo reconocen Wimsatt y Beardsley en la intención autorial a la que global e indiscriminadamente califican de falaz? ¿Acaso la literatura carece de dirección y sentido teleológicos? ¿Acaso Cervantes en el *Quijote* no expone una interpretación intencional de la idea de razón y de la idea de locura que resulta imprescindible tener en cuenta para afirmar que si la razón es Dios, si la razón es una razón teológica, si la razón es la razón de quienes vencieron en Trento, lo mejor es volverse loco cuanto antes, y como tal actuar en un mundo que niega al ser humano ideas fundamentales? La intención de un autor no puede leerse exclusivamente en clave psicológica, como han hecho Wimsatt y Beardsley, porque una lógica, una razón, un criterio, que rebasa siempre la psicología individual del crítico de turno, exige al artífice de una obra literaria el desarrollo de una teleología y la organización conceptual de un *finis operantis* objetivadas ambas en las formas de la literatura. Que el crítico actúe como el árbitro de la interpretación literaria quiere decir que ha de juzgar, esto es, de arbitrar por relación a normas establecidas, y no según preferencias psicológicas, estados de ánimo o simpatías más o menos intencionales²⁶.

Como ha advertido sabiamente Dámaso López García, «el impersonalismo, con demasiada frecuencia, no se utiliza para neutralizar una influencia negativa, sino para establecer una influencia negativa contra los autores» (López, 1993: 142). En suma, Wimsatt y Beardsley solo consiguen desembarazarse de algo que no son capaces de explicar: la complejidad del concepto de autor en la formalización y conceptualización

²⁶ «La pregunta que siempre quiero plantear a los críticos que desestiman la intención del autor como la norma que les guía se podría convertir en el precepto categórico o sencillamente en la regla de oro. Quiero preguntarles lo siguiente: ‘Cuando escribes un ensayo crítico, ¿quieres que haga caso omiso de *tu* intención y *tu* sentido original? ¿Por qué me dices ‘Eso no es, en absoluto, lo que quería decir; no es eso, en absoluto?’ ¿Por qué me pides que respete la ética del lenguaje de tus escritos cuando tú no la respetas en los escritos de otros?’ No sorprendió que Barthes se molestase cuando sus intenciones fueron desvirtuadas por Picard. Pocos críticos dejan de mostrar su indignación moral cuando se desvirtúa su sentido en reseñas y otras interpretaciones de sus interpretaciones. Pero su susceptibilidad es a menudo de dirección única, y por ello muestran una inconsistencia que equivale a un criterio doble: uno para sus autores, otro para ellos mismos. Son como el granjero arrendatario cuya creencia en la redistribución de las propiedades de todos abarcaba la tierra, el dinero, los caballos, las gallinas y las vacas, pero, cuando se le preguntaba por los cerdos, decía: “¡Demonio!, sabéis que tengo un par de cerdos”» (Hirsch, 1972/1997: 157-158).

de los materiales literarios. Precursores al fin y al cabo de la posmodernidad, solo nos han dejado escritos acerca de cómo renunciar a cuestiones irrenunciables²⁷.

A Barthes, por su parte, le mueven intereses varios y consecuencias espurias, bien ajenos a la literatura y a sus posibilidades de conocimiento. Mueve a Barthes un afán de *colectivismo idealista*, en virtud del cual todos somos creadores de todo, dueños del texto, intérpretes del Verbo, demiurgos del Lenguaje, *médiums* de un Logos invertebrado: si hablo, habla por mí el lenguaje; si leo un texto, todos los textos se expresan en él; si alguien escribe, todos los autores escriben con él; de modo que no es posible distinguir nada en el lenguaje, ni en los textos, ni en la autoría... La miopía hermenéutica de un Barthes es, sin duda, difícil de superar. Con todo, gracias a unas cuantas metáforas, bien aderezadas, y a una buena dosis de sofística literaria, la vacuidad de sus discursos se ha impuesto sobre generaciones de lectores que, como les sucedía a los acusadores de Sócrates, creían saberlo todo, ignorando, precisamente, el todo.

Sin embargo, a Barthes le mueve sobre todo un impulso cuyas consecuencias no son en absoluto idealistas, sino muy prácticas y rentables: lograr *la desaparición pública del autor*. ¿Con qué fin? Con el fin de sustituirlo. La tan cacareada «muerte del autor» se salda con la institucionalización pública del *crítico literario*, en quien se atesora desde este momento todo lo que hay que saber y que ignorar acerca de la literatura. Barthes es más que Víctor Hugo, y que Cervantes, y que Shakespeare, y que Dante... Estos últimos son solo nombres, todos los textos hablan en ellos, y en sus propios textos nunca se sabe muy bien quién habla. Para saberlo, debemos leer a Barthes: él es el *médium* a través del cual habla el *ser* de la literatura y el *espíritu* de la escritura. Si Barthes hubiera leído a Hegel no habría tenido reparos en reconocerse como el Espíritu Absoluto de la hermenéutica literaria posmoderna.

Con sus propuestas, Barthes se ha convertido en el principal censor del autor. Sus escritos pretenden que la censura no sea solamente un atributo del lector —lo que ha sido siempre—, sino sobre todo un *derecho del intérprete*. Del intérprete reconocido, cualificado, famoso y populista. De aquí a lo «políticamente correcto» no hay distancias. No en vano la posmodernidad ha encontrado en Rolando Barthes (y en sus metáforas) al mejor de sus mentores: el verdugo del autor. La censura es la supresión objetiva de Ideas y Conceptos que los seres humanos se imponen entre sí, según el grado de *poder* (política) y de *saber* (sofística) que detentan en sus relaciones sociales e históricas, y de acuerdo con un sistema normativo ideológicamente codificado. Barthes fue enteramente un sofista de la censura. Barthes censuró nada menos que el núcleo genético y causal, esto es, el *artífice*, de todo cuanto material literario existe de forma efectiva y práctica: la obra literaria. El autor será, pues, un veneno para la literatura,

²⁷ En este punto, estoy completamente de acuerdo con Dámaso López García: «El autor se elimina del horizonte de la atención crítica sencillamente porque la variedad y complejidad de las manifestaciones de un autor desbordan los planteamientos teóricos y prácticos de quienes ejercen la crítica [...]. La mejor manera de resolver un problema es la de declarar que su solución no interesa para los fines que se persiguen y así se puede seguir siendo objetivo sin dificultad» (López, 1993: 147).

y sobre todo un veneno para el lector «inocente» de obras literarias, al que sin duda infectará con el tósigo de sus ideas, casi siempre burguesas, renacentistas, reformistas, empiristas, racionalistas, etc., etc., etc... Gracias a Barthes el lector conservará su inocencia y su pureza. Es decir, su ignorancia, negadora de la ciencia.

En suma, Barthes no lleva a cabo un «homicidio», sino más bien una «expropiación». A Barthes no le interesa un autor anónimo y desconocido, un autor que no haya demostrado célebremente sus dotes como artífice de obras literarias geniales. Barthes se ocupó de hecho de autores celebérrimos. Y evidentemente no mató a nadie, sino que, mucho más hábilmente, se apropió de todo su patrimonio. La riqueza literaria de un autor pasa a manos de su intérprete, el crítico literario, ese lector modélico capaz, casi en exclusiva, de hacer legible la literatura a ojos de lectores ignorantes y silentes. La *vis numinis* del autor pertenece ahora al crítico. Barthes se apropia de Balzac. El crítico suplanta al autor. Hércules vence al León. Y adquiere para sí la fuerza del animal vencido. Pero Hércules es un mito, y el crítico literario —al menos para los que hemos leído a Harold Bloom o a Georges Steiner— también.

Barthes pretende convertir al autor en un testigo de cargo contra sí mismo, en una criatura molesta y perniciosa a la comprensión literaria. Pretende anularlo como Materia, como Forma y como Idea. Sin embargo, el silencio del autor es mucho más elocuente que la mejor de las más fraudulentas metáforas barthesianas.

El idealismo metafísico y la teología tropológica de Barthes contra el autor se da de bruces frente a uno de los símbolos más simples de la cultura occidental: ©. Los derechos de la propiedad intelectual dan al traste con toda la retórica barthesiana. En ocasiones, la lectura puntual del código civil es más útil que horas dedicadas a muchos escritos de presuntos teóricos de la literatura. Proclamar la muerte del autor, tal como hace Barthes, no es sino una declaración de *nihilismo mágico*.

No hay texto sin autor (o autora, como se añade ahora). Hablar de la «muerte del autor», tal como hizo Barthes (1968), equivale, en el mejor de los casos, a hacer pública una *boutade* de las más llamativas, en un determinado momento histórico de la evolución de las teorías literarias formalistas y posformalistas. En el peor de los casos, tal como hizo Foucault (1969), supone la imposición de una falacia interpretativa, de una falsa conciencia objetiva, que, basándose en una metafísica del lenguaje, exige la hipostasía del discurso, cuya génesis queda sustraída de toda realidad efectivamente existente.

Desde una teoría literaria elaborada a partir de los criterios del Materialismo Filosófico no cabe hablar retóricamente de «autores implícitos», «autores explícitos», «autores implicados», «instancias narradoras» anónimas, y otras entidades análogas o correlativas (del tipo «lectores explícitos», «implicados», «ideales», y demás familia). Tales expresiones no son *figuras gnoseológicas*, sino *figuras retóricas*. No ofrecen interpretaciones de los materiales literarios, sino que son en sí mismas figuras retóricas que habrá que interpretar por relación a determinadas teorías literarias, de corte idealista y formalista, que las han inventado para (auto)desarrollarse neológicamente como ficciones interpretativas de las formas lingüísticas de los textos literarios. Realmente, desde la pragmática de la emisión literaria, solo cabe hablar de *autor* (al que no tiene sentido llamar real, porque sería redundante) y *narrador* (que es el personaje que cuenta la historia y manipula el discurso). No hay obra literaria sin autor, por más que

haya múltiples críticos que quieran negar su existencia. Labor absurda que consiste en negar una evidencia, aunque, como en el caso del *Lazarillo*, se trate de una *evidencia anónima*. No insistiré de nuevo en el caso de una crítica (¿literaria?) latinoamericana que creía leer a Foucault cuando leía a Lázaro de Tormes. Una lectura reciente de Foucault («Qu'est-ce qu'un auteur?», 1969) habría provocado este desenlace. Como se verá, lo que hace Foucault es, simplemente, vaciar de contenido el concepto de autor, como si algo así fuera posible, es decir, como si fuera posible disociar la autoría del *Quijote* de la existencia de Cervantes, o disociar impunemente al autor del *Lazarillo* de la autoría del *Lazarillo*, confundiendo irracionalmente, en este supuesto, la anonimidad con la inexistencia, para aceptar finalmente que el *Lazarillo*, o el *Quijote*, o la guía de teléfonos de Pontevedra, han sido escritos por un sujeto indefinible, deconstruido, desintegrado, diseminado, inexistente, que lo mismo puede ser la «huella cósmica», el *Volksgeist*, un extraterrestre o el Espíritu Santo. Lo siento por el señor Foucault, y sobre todo por sus acrílicos lectores, pero por muy mágicamente que se interpreten o suenen sus palabras, el hecho de que Cervantes existió materialmente y que materialmente escribió las *Novelas ejemplares*, y el *Quijote*, entre otras obras, es un hecho inderogable y una verdad que ni un bobo puede negar. La teología siempre ha tenido dos caras: una religiosa, desde la cual, efectivamente, las religiones afirman la existencia metafísica de irrealidades indemostrables; y otra secular, pero no menos metafísica, desde la cual la posmodernidad, por ejemplo, niega la existencia física de realidades materiales tan evidentes como comprobables.

«Al autor, como a la materia, le cuesta desaparecer» (López, 1993: 64), y tratar de vaciar de contenido el concepto de autor, como ha pretendido —sin lograrlo, porque Shakespeare sigue donde estaba— Foucault, es un retórico ejercicio de prestidigitación. Un delirio irracional. Nihilismo mágico. Mefistófeles se lo anunció a Fausto muy tempranamente: no hay forma de acabar con la materia²⁸. Pero no adelantemos acontecimientos, y concluyamos con la crítica a las ideas de Barthes.

Como todo autor posmoderno, Barthes se sirve de figuras que expresan dialécticas falsas. Me refiero a la dialéctica autor / lector. Es falsa. Desde el momento en que autor y lector no son términos antinómicos, ni referentes opuestos, sino *conceptos conjugados*, es decir, realidades que se construyen de forma mutua, entrelazada y progresiva. El problema de las dialécticas falsas es que, en primer lugar, exigen soluciones igualmente falsas, y, en segundo lugar, ocultan dialécticas verdaderas. La verdad que Barthes oculta en la falsa concepción dialéctica que plantea entre el autor y el lector es la que enfrenta al propio Barthes, como crítico literario, con el autor,

²⁸ Lástima que Foucault no haya reparado en este pasaje del *Faust*: «Was sich dem Nichts entgegenstellt, / Das Etwas, diese plumpe Welt, / So viel als ich schon unternommen, / Ich wußte nicht ihr beizukommen, / Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand— / Geruhig bleibt am Ende Meer und Land! / Und dem verdammten Zeug, der Tier- und Menschenbrut, / Dem ist nun gar nichts anzuhaben» (Goethe, 1808/1996: 48; parte I, vs. 1363-1370). Trad. esp. de José Roviralta (Madrid, Cátedra, 1991: 144): «Lo que se opone a la nada, ese algo, ese mundo grosero, por más que lo haya intentado yo, no he podido hacerle mella alguna con oleadas, tormentas, terremotos ni incendios; tranquilos quedan al fin mar y tierra. Y tocante a la maldita materia, semillero de animales y hombres, no hay medio absolutamente de dominarla».

frente al que se instituye como verdugo. La verdadera dialéctica es la que Barthes trata, como buen sofista, de ocultar: Autor / Crítico. Ambos disputan por una autoridad que domine la interpretación del texto. Sucede que en los tiempos en que escribe Barthes el crítico tiene ganada la partida. ¿Por qué? Porque domina los medios de información y de publicación más allá de las posibilidades de que dispone el autor. El autor es alguien que escribe y publica ideas de las que es artífice; el crítico, por su parte, es alguien que escribe y publica sobre lo que ha escrito y publicado el autor, y alguien que hace todo esto *para imponer una interpretación de tales ideas a un lector cuya inocencia pretende preservar*. Sin embargo, el autor está tan muerto como viva está la inocencia del lector. Una y otra son metáforas fraudulentas. Barthes solo ha conseguido la admiración de lectores acrílicos. De hecho, su obra no resiste una interpretación sistemática. Está construida sobre átomos psicológicos, figuras retóricas, fragmentos asistemáticos, títulos engañosos... Barthes es el Montaigne de finales del siglo XX, un encantador de encantadores de serpientes²⁹. Y diré por qué.

Barthes parte de un concepto de *escritura* completamente idealista, metafísico y absurdo. La escritura es según él cualquier cosa que puede ser interpretada gráficamente. Un lugar, en suma, en el que todos los gatos son pardos: literatura, cartel de circo y gastronomía son *escritura*. Pues no. Porque no todo es uno y lo mismo, y porque no todo está relacionado con todo, y aún menos de cualquier manera. El concepto de *escritura* en que se basa Barthes, y toda la posmodernidad, es una falacia, una vacuidad, una metáfora fraudulenta, un absurdo, como lo son estas palabras tuyas que cito a continuación:

La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe [...] La voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura (Barthes, 1968/1987: 65).

Evidentemente cualquier *escritura* supone una construcción en la que se objetivan y solidifican unos contenidos, unas ideas, unos conceptos: no hay escritura cuyas *formas* carezcan de *contenidos*, porque entonces no cabe hablar de escritura, sino simplemente de rayas, trazos o graffias absurdas. La escritura existe porque sus contenidos son o han sido formalmente *legibles*, es decir, porque se pueden *conceptualizar*. No hay «escrituras megáricas», es decir, escrituras construidas *ex nihilo*, sin causa ni consecuencia, por seres inexistentes, dioses metafísicos, criaturas mitológicas, extraterrestres o simplemente vegetales. En suma, no hay escritura sin sujeto operatorio, es decir, sin *escritor* o *autor*. La escritura no es ningún lugar neutro: la escritura es cualquier cosa menos neutralidad. Y no es en absoluto el sepulcro o el tanatorio en el que Barthes y la posmodernidad quieren encerrarnos a todos

²⁹ Como ha escrito Dámaso López (1993: 161), «las ideas de R. Barthes son siempre interesantes. Pero su valor demostrativo es inversamente proporcional a su brillo estilístico». Dicho a la llana, y con palabras significantes: como retórico, es un sofista sobresaliente; como teórico de la literatura, una nulidad manifiesta.

cuantos usamos el lenguaje, oral o escrito, para expresarnos y hacernos valer social y cognoscitivamente. El lenguaje humano, y especialmente la literatura, son superiores e irreductibles a un tanatorio de figuras retóricas.

La escritura es un material formalmente interpretable y conceptualizable, en una *symploké* de términos y referentes con los que esa escritura, sus contenidos y sus formas, mantienen relaciones indisociables. La escritura es una totalidad atributiva cuyos componentes no pueden separarse gratuitamente, es decir, no pueden aislarse o comunicarse unos de otros sin destruir la totalidad de la que forman parte, esto es, el *texto*. La escritura tiene un valor genitivo, dativo y ablativo inderogable, pues siempre es escritura, es decir, formalización, de un contenido, que alguien ha construido y que alguien podrá interpretar. Toda escritura es pragmáticamente declinable, porque lo es *de* algo, *por* alguien y *para* alguien. Donde un retórico como Rolando Barthes dice que «la escritura es la destrucción de toda voz», cualquier otro retórico de signo contrario podría decir, con la misma gratuidad, que «la escritura es la construcción de una voz». O de muchas voces, pues, ¿acaso no es esto último lo sostenido por alguien como Bajtín? La escritura permite que el texto quede establecido y codificado como un todo sistemático que ha de ser el punto de partida y de llegada de toda interpretación.

La literatura, por su parte, es una construcción imposible sin las operaciones conscientes de un sujeto. El autor no posee importancia como individuo en sí, sino que posee importancia como *sujeto operatorio*, es decir, como persona real que, conformada desde un contexto social, histórico y pragmático, opera con *materiales literarios*, hasta el punto de no existir nunca al margen de toda esa serie de circunstancias que lo determinan de forma decisiva en relación con la formalización de los materiales de la literatura. ¿Qué significa esto? Que la *escritura* es una construcción operatoria, que la *escritura literaria* no es una construcción operatoria cualquiera, y que toda *construcción operativamente literaria* obedece siempre a un *finis operis* y a un *finis operantis* cuya teleología resulta interpretada, consciente e inserta en un determinado contexto, que la historia y los lectores se encargan de rebasar y trascender. El autor no puede ser eliminado de las operaciones de construcción e interpretación literarias, ya que él es el primero que las ejecuta, al ser causa primigenia de la obra de arte literaria. La única forma de escribir un texto sin que el autor sea relevante es la de copiar de forma exacta otro texto previamente existente. Y como sabemos, sobre este asunto ya ironizó Borges mucho mejor que metafóricamente Barthes. Continuemos, pues.

Es el lenguaje, y no el autor, el que habla [...]. La lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo (Barthes, 1968/1987: 66-68).

Primera pregunta: ¿Qué lenguaje «se mantiene en pie» al margen del ser humano? ¿El lenguaje literario? Evidentemente, no. ¿De qué está hablando entonces Rolando

Barthes? No conozco ningún tipo de lenguaje que sea enunciado simplemente por *sujetos* y no por *personas*, es decir, sujetos efectivamente insertados en estructuras contextuales (sociales, históricas, pragmáticas, políticas...) más amplias, que los conforman, organizan y desarrollan, por muy rudimentarias que estas sean. De hecho, la primera y más urgente funcionalidad del lenguaje es la social: si no hubiese necesidad de comunicación no habría necesidad de una herramienta lingüística. El lenguaje es una capacidad evolutiva surgida en el seno de una especie eminentemente social y política, la especie humana. La lingüística estructural ha hecho olvidar a Barthes que el lenguaje es una construcción específicamente humana, y que al margen del ser humano no cabe en modo alguno hablar de lenguaje escrito, y menos aún de lenguaje literario. El *Quijote* lo ha escrito Cervantes, y no un sujeto gramatical. Y el *Lazarillo de Tormes* lo ha escrito alguien cuyo nombre ignoramos, pero que, con todo, es superior a un *yo* sintácticamente correcto. Conviene no confundir la anonimidad con la inexistencia. Ni al sujeto gramatical con la persona efectivamente existente en el mundo real. El *yo* gramatical no existiría si no existieran los seres humanos, dado que —hasta el momento— los animales no pueden apelar verbalmente a sí mismos desde un lenguaje doblemente articulado. La forma existe porque existe una materia a la que se refiere. Por eso forma y materia son nociones inseparables, entrelazadas, conjugadas. No hay monedas de una sola cara. Solo para sofistas e idealistas la forma puede «existir» al margen de la materia (es la postura de un teoreticista como Popper). Y es evidente que la forma que «existe» al margen de la materia solo existe psicológicamente, esto es, en la mente del sofista o idealista de turno. Barthes, indudablemente, comercia con monedas monofaciales.

De sobra sabemos que el lenguaje como sistema no existe sino como construcción ideal y límite. Lo que se da en realidad es la existencia de múltiples lenguajes, de modo que cada uno de ellos implica un cierto grado de *cultura objetiva*. El lenguaje, junto con otros muchos factores indisolubles del propio lenguaje, conforma al *sujeto* y lo convierte en *persona*. De hecho, el uso de un determinado lenguaje —Buffon hablaría aquí de *estilo*— indica ya muchísimo acerca de un autor. El lenguaje, cuando no consideramos la historia de su comunidad de referencia, es simplemente gramática. ¿Cómo es posible que el mundo académico contemporáneo, prácticamente desde los últimos años del siglo XX, y de forma específica el propio Barthes desde 1968, hayan incurrido en uno de los más graves dislates de la gnoseología filológica y lingüística de todos los tiempos, al creer que el Lenguaje puede ser considerado de modo absoluto al margen del autor y de los hablantes, de la comunidad y de la historia en las que se encuentra implantado? Así, desde tales absurdos, se llega a pensar que todos los idiomas valen lo mismo, y se proclama la isovalencia de las lenguas y de las culturas, lo que constituye una falacia antropológica, lingüística, histórica, política y económica, falacia que, en la España del momento en el que escribo estas líneas, ha triunfado para mayor gloria de los nacionalismos subestatales, feudalismos posmodernos que trocean nuestro Estado, haciéndonos desiguales ante leyes desiguales que igualan lenguas inigualables. El lenguaje escrito implica necesariamente un amplio grado de politización y civilización. Y el lenguaje literario aún mucho más. No todos los idiomas son capaces de expresarse literariamente, y aún menos científicamente, y no todas las comunidades humanas llegan a alumbrar una literatura escrita, y mucho menos un

pensamiento científico sistemáticamente organizado y transmisible. Prosigamos con las metáforas fraudulentas de Rolando Barthes.

El alejamiento del Autor [...] no es tan solo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno (o —lo que viene a ser lo mismo— el texto, a partir de entonces, se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él a todos los niveles). Para empezar, el tiempo ya no es el mismo [...]; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora (Barthes, 1968/1987: 68).

Estas palabras, sin duda inspiradas en una pésima interpretación del *Fedro* (274d-275b) platónico³⁰, que pocos años más tarde el propio Derrida (1972) deturparía sofisticadamente muy a su modo, revelan la falta sobresaliente de sistematización de que adolecen los escritos de Barthes. Aquí, una vez más, el propio Barthes pierde la razón y se desautoriza a sí mismo. Al decir que el tiempo histórico de construcción y de interpretación de un texto no es el mismo, efectivamente está reconociendo que toda obra literaria se escribe en un momento determinado por la Historia, la Sociedad

³⁰ «Oí que había por Náucratis, en Egipto, uno de los antiguos dioses del lugar al que, por cierto, está consagrado el pájaro que llaman Ibis. El nombre de aquella divinidad era el de Theuth. Fue este quien, primero, descubrió el número y el cálculo, y, también, la geometría y la astronomía, y, además, el juego de damas y el de dados, y, sobre todo, las letras. Por aquel entonces, era rey de todo Egipto Thamus, que vivía en la gran ciudad de la parte alta del país, que los griegos llaman la Tebas egipcia, así como a Thamus llaman Ammón. A él vino Theuth, y le mostraba sus artes, diciéndole que debían ser entregadas al resto de los egipcios. Pero él le preguntó cuál era la utilidad que cada una tenía, y, conforme se las iba minuciosamente exponiendo, lo aprobaba o desaprobaba, según le pareciese bien o mal lo que decía. Muchas, según se cuenta, son las observaciones que, a favor o en contra de cada arte, hizo Thamus a Theuth, y tendríamos que disponer de muchas palabras para tratarlas todas. Pero, cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: «Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría». Pero él le dijo: «¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad». Así pues, el que piensa que al dejar un arte por escrito, y, desde la misma manera, el que lo recibe, deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa ingenuidad y, en realidad, desconoce la predicción de Ammón, creyendo que las palabras escritas son algo más, para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura [...]. Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas» (Platón, *Fedro*, 274d-275b).

y la Política. Su declaración es una de las más baratas y simplistas versiones de la hermenéutica: cuando a la hermenéutica se le arrebatara todo su interés dialéctico y filosófico acerca del problema que supone leer los textos fuera de su momento histórico, como si el tiempo no hubiese transcurrido, ya no cabe hablar ni de interpretación ni de hermenéutica, sino simplemente de *retórica*. Barthes es un especialista en la ruptura de todas las *symplokés*: a la obra literaria le amputa el autor, a la escritura le priva de la especificidad y conceptualización de sus contenidos, al lenguaje le hurta el hablante, al texto lo cercena del contexto, y al tiempo le arrebatara nada menos que la Historia... Sin duda Barthes es el mayor prestidigitador que ha conocido el siglo XX.

Para mayor sorpresa, si en el párrafo citado anteriormente Barthes sostenía que nada está conectado con nada (texto / contexto, hablante / lenguaje, tiempo / Historia, autor / obra literaria...), ahora sostiene justo la idea contraria: *todo está conectado con todo*. Y de cualquier manera³¹.

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [...]. El escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera *expresarse*, al menos debería saber que la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente (Barthes, 1968/1987: 69).

Todo está relacionado con todo y, sobre todo, las *palabras*. Todo es sintaxis. Cualquier cosa es gramática. El contenido de la literatura es una «cosa interior» que el autor tiene intención de «traducir», pero que no puede «traducir» porque resulta que ya está escrita. Suponemos que en los diccionarios, como él mismo apunta *ipso facto*. Si las palabras solo se explicaran a través de palabras, y no a través de realidades, como en efecto sucede, la realidad en que vivimos estaría hecha de palabras, y no de materia, como de hecho acontece. Si el mundo (M) se puede expresar mediante signos, como mundo interpretado que es (M_i), es decir, como mundo formalizado y conceptualizado, es porque sus formas y conceptos apuntan sin reservas a una realidad material efectivamente existente y absolutamente inderogable.

³¹ Para Rolando Barthes, autor de metáforas fraudulentas, de afirmaciones asistemáticas y de variada fraseología arbitraria, todo está conectado con todo y simultáneamente nada está relacionado con nada. Insisto en que Barthes rompe arbitrariamente toda *symploké*. Tiene razón López cuando afirma, frente a don Rolando, que «la obra literaria mantiene relaciones no solo con la biografía del autor, también las mantiene con el estado de la lengua que exhibe, con la idea de literatura que prevalece el momento de su escritura y con la sociedad en la que nace. Oscurecer alguna de esas relaciones equivale a privar a la obra literaria de una de sus dimensiones» (López, 1993: 127).

Lo último que acabamos de citar de Barthes no hace más que redundar en la falsedad de sus tesis: si solo existiera el texto, este sería siempre original, precisamente porque ese texto, así concebido, sería la *construcción única* —pese a la socialización indiscriminada y metafísica de las palabras, tal como la postula Barthes— de un sujeto, sujeto que además posee, consciente o inconscientemente, toda una cultura literaria. Además no es ni puede ser nunca nada neutro, al encontrarse inserto en —y ser resultado de— unas coordenadas lingüísticas, históricas, políticas, muy determinadas. Todos estos elementos hacen, en primer lugar, que el *texto* solo pueda manipularse como lo que es, una construcción formal —y autorial— que conceptualiza materiales inderogables, y que, en segundo lugar, el autor haya de considerarse como una figura fundamental a la hora de interpretar cualquier *texto*. De nuevo sus argumentos restan razón a su tesis.

Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de «descifrar» un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura (Barthes, 1968/1987: 70).

No conviene confundir, como hace Barthes aquí, al ingeniero con el cerrajero: el autor no es un candado, es un *artífice*. Ni el autor asegura al texto un significado definitivo —¿acaso la certeza de saber que Cervantes es el autor del *Quijote* nos asegura otros significados definitivos sobre esta obra?—, ni nadie, por muy lector modélico que sea, o pretenda serlo, tiene las llaves que cierran la hermenéutica de la interpretación literaria —¿o acaso Barthes nos ha dejado algún comentario de texto que no pueda ser superado en el futuro por nuevos intérpretes del mismo hecho literario?—. Afirmar, como aquí hace Barthes, que el crítico tradicional dota al texto de un autor y clausura así toda interpretación posible es hacer acrobacias con la metáfora de que «el autor ha muerto» para acabar perdiendo el equilibrio de la forma más ignominiosa. Nadie puede imponer a un texto un autor impunemente —acaso solo Rosa Navarro (2003) lo ha logrado de forma definitiva con el Lazarillo—, *pues es el texto mismo la construcción operatoria de un autor*, y eso es lo único innegable. Lo demás son licencias poéticas y figuras retóricas. ¿A quién envía la editorial del señor Barthes el porcentaje correspondiente a las ventas de sus libros?

A medida que nos acercamos al final de su artículo, el despliegue de metáforas fraudulentas alcanza en Barthes límites delirantes:

Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipótesis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se «explica», el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco en el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*; puede seguirse la estructura, se la puede perseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la *escritura*, de ahora en adelante), al rehusar

la asignación al texto (y al mundo como texto) de un «secreto», es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipótesis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes, 1968/1987: 70).

Francamente, es difícil leer algo más nefasto. ¿Qué quiere decir que «el espacio de la escritura ha de recorrerse», pero que «no puede atravesarse»? ¿Qué quiere decir eso de que «la escritura instauro sentido sin cesar», pero que siempre «lo evapora»? ¿Qué quiere decir que la escritura ejecuta una «exención sistemática del sentido»? Sinceramente, no sé de qué se está hablando. Barthes habla de la «escritura» como si esta fuera un ser humano en estado gaseoso o hecho de éter, pero aun así dotado de conciencia, e incluso de cabeza, tronco o extremidades. Pura mística. Si la «escritura» de la que habla Barthes existiera, sin duda sería un fantasma muy atractivo. Nada más absurdo, salvo la relación de identidad entre *escritura* y *literatura* —superación de todo disparate posible—, como si dos realidades tan diferentes pudieran hacerse mutuamente solubles, indistintas, únicas. Solo una mente miope, acrítica y acientífica puede establecer una relación de identidad tan burda y tan grosera. Por otro lado, es evidente que reconocer la existencia inderogable del autor no equivale en modo alguno a privilegiar su presencia —ni la de sus supuestas hipótesis— frente al texto. Se trata solamente de saber que el texto es una construcción humana, y que el hombre es un sujeto implantado siempre en una situación política, geográfica, cultural, lingüística, religiosa, social, etc., que resulta determinante. Si se despoja al ser humano de estas características, lo que queda es un referente irreal y, esta vez sí, teológico. Barthes acaba cayendo en la misma metafísica que condena, en la misma teología de la que pretende huir. Barthes hace teología de la escritura —su concepto de *escritura* es absolutamente metafísico—, al considerar el texto como una obra emanada de un ser sin historia, sin cultura, sin idiolecto, sin contexto, sin voz original ni personalidad definida... Barthes convierte al texto en una Biblia infinita, al autor en un ángel caído y a sí mismo en el sumo sacerdote de una nueva teología de la literatura, que en la práctica no será otra cosa que una tropología de la escritura.

Y para terminar, no nos perdamos su extraordinaria idea de lo que es el lector:

La unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan solo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito [...]. El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor (Barthes, 1968/1987: 71).

Resulta que la interpretación literaria no es personal. No contento con eliminar al autor, elimina ahora al lector, ya que lo dota de unas características tan irreales, teológicas y metafísicas, que no creo que haya en este mundo terrenal y humano nadie que reúna los requisitos necesarios para ser un «lector» a gusto de Barthes: «el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología». Confieso que no conozco a un solo ser humano que, habiendo aprendido a leer, carezca de historia, de biografía o de psicología. Si la muerte del autor se salda con el nacimiento de un lector así, es evidente que estamos ante un aborto absoluto.

¿Qué nos queda tras las tesis de Barthes? Un texto escrito por un ser no humano (lo cual es inconcebible) y de existencia dudosa, destinado a un lector igualmente a-humano (lo cual es imposible) y de existencia no menos dudosa, que sin embargo se inserta en una tradición literaria —implicada en ese concepto psicologista y metafísico de «escritura»—, puesto que el autor nunca trabaja con material inédito. En conclusión, se trata de una tesis cuya inconsecuencia es manifiesta desde cualquier punto de vista racionalista. Los argumentos de Barthes redundan en contra de sí mismos, y su reducción al absurdo es evidente. Barthes no posee aquí ningún tipo de rigor conceptual, inmerso en un acrobático exhibicionismo de vocabulario metafísico y teológico. Precisamente de aquel que dice querer desprenderse y condenar.

A diferencia de Barthes, quien anuncia «la muerte del autor», y lo exhibe —cual lección de anatomía— como un cadáver, Foucault lo recupera. Pero lo recupera para embalsamarlo, no para rehabilitarlo, es decir, se sirve de él para formalizarlo al antojo de su ideología, y convertirlo en una *propiedad del discurso*. El discurso es aquí, naturalmente, la *escritura*, esto es, cualquier cosa expresable gráficamente. Nunca, desde los tiempos del Romanticismo, el autor ha sido un espíritu tan puro, etéreo e irreal. El concepto que Foucault sostiene de autor es por completo fantasmagórico, desde el momento en que tal autor no existe en el mundo real ni físico (M_1), y por entero psicologista (M_2), ya que carece de toda posibilidad de ser conceptualizado lógicamente (M_3).

Foucault hace todo lo posible por evitar un encuentro real con el autor. Y lo consigue, naturalmente. Lo consigue renunciado a interpretar la realidad de la literatura y la verdad de la existencia humana. Foucault no solo ignora la palabra «artificio», sino que confunde irracionalmente autoría indiscriminada con autoría acrítica y con autoría arbitraria, en un Limbo metafísico desde el que parece describir un mundo cuya realidad efectiva desconoce por completo. Me pregunto en qué mundo ha vivido Foucault. Sin duda en un mundo interpretado imaginariamente, psicológicamente, ideológicamente, retóricamente, pero nunca en términos lógicos, ni científicos, ni materialistas. Foucault codificó el mundo a través de una retórica por completo fraudulenta. Y lo que nos ha dejado ha sido una metáfora, y no precisamente blanca, como hubiera deseado Derrida: nos ha dejado una metáfora psicologista, que carece de puntos de apoyo en el mundo real y efectivamente existente. Y quien lo dude, que lea³²:

³² «Le nom d'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé dans la fiction de l'oeuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier. On pourrait dire, par conséquent, qu'il y a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui son pourvus de la fonction «auteur», tandis que d'autres en sont dépourvus. Une lettre privée peut bien avoir un signataire, elle n'a pas d'auteur; un contrat peut bien avoir un garant, il n'a pas d'auteur. Un texte anonyme que l'on die dans la rue sur un mur aura un rédacteur, il n'aura pas un auteur. La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société» (Foucault, 1969: 798).

El nombre del autor no pertenece al estado civil de un hombre, ni pertenece a la ficción de la obra; se sitúa en la ruptura que da lugar a una serie de discursos y a su particular modo de existencia. En consecuencia, podemos decir que en una civilización como la nuestra hay una serie de discursos que están dotados de una función autorial, mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta personal bien puede tener una firma, pero no tiene un autor; un contrato bien puede tener a alguien que garantiza su verdad, pero no tiene autor. Un texto anónimo que leemos en la fachada de una calle habrá tenido un redactor, pero no tiene autor. La función autorial es, pues, característica de un modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de determinados discursos en el seno de una sociedad.

Este fragmento debe figurar en la historia de la teología literaria como aquel que mejor define el *nihilismo mágico*: el autor no existe, por obra y gracia de las palabras de Foucault. Las cartas tienen firma, pero no autor; las actas notariales y otros documentos públicos tienen testigos, testafierros o albaceas, pero no autores; los anuncios públicos y los mensajes publicitarios tienen redactores, pero no autores. Dicho de otro modo: la literatura y los géneros epistolares nacen de la nada; las notarías y ministerios de Justicia de un Estado, así como sus Constituciones legales y ordenamientos jurídicos, son de autoría extraterrestre o inspiración divina; y los publicistas y las agencias de publicidad nada tienen que ver en el diseño, autoría y artificio que da lugar, con frecuencia tras interminables jornadas laborales, a los anuncios públicos que innumerables consumidores de todo el mundo leemos por doquier. Al señor Foucault solo le resta decir —en 1969— que la redacción de los periódicos no tiene periodistas, sino máquinas de escribir. Vamos camino del medio siglo de las metafóricas palabras de Foucault, y ni la informática más avanzada ha logrado hacer al autor soluble en el plasma los más modernos ordenadores.

De todas las formas de discurso, la ideología es la que menos exige el concurso de la inteligencia. La ciencia y la filosofía son, por su parte, las que más lo requieren. Foucault apenas ha escrito nada que no haya ido destinado a lectores de metáforas ideológicas. El autor es insoluble en la escritura. Y no hay tropología que acabe con él.

Sostener, como sostiene Foucault, que el autor es una función textual, una propiedad de la escritura, una psicología procedente de formas infinitas, es como trazar el radio de una circunferencia no menos infinita. Es algo tan absurdo como pretender que la gallina se convierta en huevo, es decir, más expresivamente, reducir el concepto de autor al concepto de escritura equivaldría a la pretensión de diseñar un huevo a partir exclusivamente del plumaje de una gallina. Está claro: para Foucault, el autor, o es texto, o no existe. Pues no, porque el autor rebasa toda posibilidad de ser textualizado, y eso incluso cuando desde la posmodernidad se sostenga un concepto de texto equivalente a la superficie de una circunferencia de radio infinito. Si el señor Foucault, en lugar de disolver y destruir —renunciando a ellas— las relaciones que unen y explican a los textos y a las personas se hubiera dedicado a estudiarlas y a discutir las, quizás nos habría sido de alguna utilidad, aportando posibles soluciones a los problemas que se nos plantean. Pero las metáforas no explican ni resuelven nada. Todo lo contrario: son tropos que exigen, ellos mismos, explicaciones constantes. Y menos aún explican las metáforas fraudulentas, esas cuyos términos y relaciones no existen en ninguna parte del mundo físico y real. Todavía en su *Arqueología del saber* Foucault perdía la razón con estas palabras:

Más de uno, como yo sin duda, escribe para carecer de rostro. No me pregunte quién soy ni me pida que permanezca inalterable: eso es una moral de estado civil; regula nuestros documentos de identidad. Que nos deje libres cuando se trata de escribir³³.

Me pregunto simplemente si hay alguna moral no civil. Sí, la hay. La religiosa. Y la militar. ¿Son esas las formas morales que ansía Foucault? Pues que le aprovechen. Yo me quedo con la civil. Me quedo con el Estado. Siempre ha sido más difícil construir un Estado, y contribuir a organizarlo mejor cada día, que a destruirlo en nombre de un idealismo ácrata e imposible. Propugnar la destrucción o la disolución del Estado, es decir, el exterminio de una sociedad humana políticamente organizada, siempre ha sido lo más fácil de propugnar para mentes simples y charlatanes que nunca han contribuido ni a la construcción ni a la defensa del Estado que los ha hecho posibles.

4.1.3. IDEA Y CONCEPTO DE AUTOR DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

Al autor, como a la materia, le cuesta desaparecer.

DÁMASO LÓPEZ GARCÍA (1993: 64).

El autor es el artífice de los contenidos lógico-materiales, ideas y conceptos, objetivados formalmente en un texto que, de ser literario, interpretamos como *literatura*.

Esto significa que el *autor* exige ser interpretado como *materia* y como *forma*, es decir, desde criterios gnoseológicos (lógico-materiales), y no desde una perspectiva meramente epistemológica (idealista), que enfrenta, tras haberla reducido psicológicamente a un puro *Objeto* de conciencia, la figura del autor a la figura de un *Sujeto* receptor, ambos retóricamente aderezados.

Como he señalado con anterioridad, el enfoque gnoseológico identifica en el autor una realidad lógico-material de componentes materiales y formales, inseparables en sí mismos (ontológicamente), pero dissociables en la medida en que pueden ser analizados conceptualmente (gnoseológicamente). Por su parte, el enfoque epistemológico, seguido de forma crítica desde el idealismo kantiano prácticamente hasta nuestros días, ofrece una idea de autor por completo idealista, como no puede ser de otro modo, al manipularlo como una figura construida desde la conciencia de un sujeto receptor que, cuanto más cualificado y modélico se presenta, más irreal y metafísico resulta. El autor no puede reducirse, pues, a una dimensión exclusivamente *formal* o *textual*, como han pretendido tantos idealistas de la cultura, fenomenólogos de la literatura y teólogos de la escritura, ignorantes «de lo que pasa en la calle», desde el

³³ «Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même: c'est une morale d'état-civil; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire» (Foucault, 1969a: 28).

momento en que el autor es una *persona materialmente física, psicológica y lógica*, es decir, pertenece materialmente al mundo físico (M_1), al mundo psicológico (M_2) y al mundo lógico (M_3), y por lo tanto es *autor de* materialidades físicas, psicológicas y lógicas, esto es, *artífice de Formas* o textos, *Experiencias* o hechos reales o ficticios, e *Ideas* o conceptos racionalmente analizables. El Autor, pues —y que quede esto muy claro—, no es autor *exclusivamente* de Formas o Textos. Esta paupérrima y grosera noción de Autor es la que, desde una suerte de primer mundo retórico y tercer mundo semántico, han sostenido lectores como Barthes, Derrida o Foucault, entre muchos otros posmodernos y preposmodernos (por llamarlos de alguna manera, como Eliot, Forster, Wimsatt o Beardsley). Pero no es esta noción la que sostenemos quienes, siguiendo los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, reconocemos la evidencia de que el autor de obras literarias es un ser humano, esto es, un sujeto operatorio, que *es* Autor precisamente porque lo es de formas verbales estéticamente relevantes (M_1), de experiencias psicológicas esencialmente humanas (M_2), y de ideas y conceptos lógicos absolutamente inderogables (M_3). Si para lectores como Barthes, Derrida o Foucault, la autoría de ideas y conceptos lógicos formalmente objetivados en las obras literarias es algo que, en su indefinida, acrítica y acientífica noción de «texto», les resulta ilegible, *sua culpa est*. No me cabe duda de que los seguidores de estos escribas posmodernos adolecerán de la misma miopía a la hora de *leer* las ideas objetivas contenidas formalmente, esto es, estéticamente, en los textos literarios. Si el autor no es autor de ideas, no habrá ideas legibles para ningún lector. Solo habrá *formas*, indudablemente, vacías de contenido, que el lector ignorante de ideas podrá henchir con alegre arbitrariedad —es decir, sin dar cuenta de sus actos interpretativos a ningún código racional o científico— de psicologismos e ideologías del más variado pelaje, vertederos que el discurso posmoderno abastece y mantiene siempre pletóricos de contenido.

Hemos de reiterarlo: el concepto de autor que sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura —el autor como artífice de contenidos materiales, ideas y conceptos, objetivados formalmente en una obra literaria— exige considerar la Idea de Autor desde la cuádruple perspectiva que ofrecen el espacio antropológico, el espacio ontológico, el espacio gnoseológico y el espacio estético.

1. *El autor en el espacio antropológico*. El espacio antropológico es el lugar físico, el escenario real, en el que se sitúan y se explican los materiales antropológicos. La literatura, indudablemente, es un material antropológico de muy compleja envergadura. El espacio antropológico se articula, como se ha visto con anterioridad, en tres ejes relacionados entre sí: eje circular o humano, eje radial o de la naturaleza, y eje angular o religioso.

Desde tales criterios, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura sitúa al autor inequívocamente en el eje circular o humano del espacio antropológico, y rechaza toda posibilidad de emplazarlo en otro lugar o de desplazarlo hacia otros ejes. La literatura es una construcción inderogablemente humana desde todos los puntos de vista. Solo el ser humano es causa eficiente y primigenia de la literatura, como artífice de sus formas, de sus contenidos y de sus ideas. La literatura es siempre una obra maestra del antropomorfismo. Los dioses no escriben obras literarias. Los

extraterrestres, por el momento, tampoco. La religión puede ser contenido material o referencial de obras literarias, pero no argumento para afirmar la existencia de un dios con capacidad de inspiración sobre tales o cuales autores. Calderón es un dramaturgo de éxito y de mérito por ser hombre, no por ser católico. Solo una razón antropomórfica, y nunca una razón teológica, puede explicar las calidades observables en una obra literaria. La literatura es una construcción humana, no una consecuencia providencial, fideísta o teológica. No cabe, pues, situar jamás a un autor de obras literarias en el eje angular o religioso del espacio antropológico. Las teorías teológicas de la literatura, entre las cuales cabe emplazar a todas aquellas corrientes que de un modo u otro han identificado al autor con un dios creador de obras literarias, son puro psicologismo, mera y simple invención imaginativa de lectores más o menos célebres o celebrados.

Paralelamente, de ningún modo es posible hoy día situar al autor en el eje radial del espacio antropológico, desde el momento en que solo de forma metafórica y fraudulenta se podría establecer una analogía entre la naturaleza como referente cosmogónico y el texto literario como escritura de ese cosmos ilimitado. El Mundo —incluyendo aquí el Mundo no interpretado— sería una suerte de forma sin fronteras, escriturable indefinidamente, un texto total y relativamente ilegible, inaudible bajo una tormenta interminable de ruidosas interpretaciones. Es decir, el Mundo sería Babel, y la literatura sería una forma más, tan simple como otra cualquiera, de un lenguaje común y corriente. Sabemos que el Mundo, o la Naturaleza, es para Derrida y otros posmodernos un texto imposible de leer correctamente (dentro del cual además el autor de las ideas contenidas en ese Mundo resulta que no existe)³⁴. Y yo no dudo de que para ellos, Derrida y sus fieles, efectivamente el Mundo Interpretado por las ciencias y por la razón sea un mundo ilegible. Y lo siga siendo. Pero que lo sea para ellos no quiere decir que lo sea para los demás. Porque el Mundo Interpretado no es, al menos para los químicos, un referente químicamente ilegible. Tampoco para los médicos el cuerpo humano es una realidad biológicamente ilegible. No son para los ingenieros la naturaleza y sus materias primas elementos mecánicamente ilegibles. Ni para los filólogos es la literatura un texto científicamente ilegible. Solo para los ignorantes de las ideas el Mundo Interpretado científica y categorialmente es un mundo indescifrable e ilegible. No así para el autor. El autor de obras literarias no se sitúa en un limbo ilimitado o indefinido, cual circunferencia de radio infinito, sino en un mundo interpretado y acotado en términos literarios de forma muy precisa. El autor conceptualiza —esto es, formaliza materialmente— en la obra literaria un *Mundo Interpretado* (M_i). No diré de ninguna manera que el autor conceptualiza en la literatura «su visión del mundo», porque algo así sería puro psicologismo. ¡Qué me importa a mí —ni a ti— la visión que del mundo tiene el autor! Eso le importará a su oculista. Lo que verdaderamente ha de importarnos son las Ideas que puede proporcionarnos alguien capaz de formalizar

³⁴ «Si se tomara por la palabra a algunos representantes de la deconstrucción, se les podría devolver su actitud teórica sobre el concepto de autoría haciendo entrar en contradicción su práctica con sus propias ideas. Se podría describir en sus textos el concepto de autoría como concepto reprimido, desplazado, aniquilado; incluso se podría pensar que el tratamiento que hace Derrida del concepto de autoría lleva sobre sí la marca del logocentrismo» (López, 1993: 31).

tales ideas de un modo singularmente valioso en un texto literario y único. No diré tampoco que el autor nos presenta en su obra literaria «un mundo posible», porque tal afirmación es de una simpleza, y de una ignorancia de lo que es la literatura y de lo que es la ficción, que no se pueden tolerar hoy en día: no hay ningún mundo en el que don Quijote o el Dante que se pasea por los infiernos tengan la menor posibilidad de existir. Una afirmación de este tipo nos conduce de nuevo a puro psicologismo, debido ahora no al autor, sino a un lector del más simple e ingenuo idealismo. Insisto en que el autor no puede situarse en el eje radial del espacio antropológico, tal como hicieron Aristóteles, al identificarlo con un mero agente mimetizador de la naturaleza mediante el uso del lenguaje, o Derrida, al comparar —de manera mucho más simplista que el peripatético, por supuesto— la literatura con una suerte de escritura en la que se disuelve formalmente toda la materia del cosmos, el cual quedaría reducido a una *sintaxis*. Y no puede situarse el autor en el eje radial del espacio antropológico porque el autor no pertenece a la naturaleza, sino a la cultura, es decir, no forma parte de una sociedad natural, sino de una sociedad política. El autor literario solo puede explicarse desde el eje circular del espacio antropológico, como artifice de una construcción literaria genuina y específicamente antropomórfica, social e histórica, insoluble en causas teológicas o inspiraciones religiosas, y superior a cualquier reduccionismo o diseminación formalista propia de un cosmos ilegible.

2. *El autor en el espacio ontológico.* Como se sabe, el espacio ontológico es el espacio en el que se sitúa formalmente la materia del Mundo Interpretado (M_1). Lo no conocido, lo no explicado racionalmente, aunque forme parte del Mundo (M), no forma parte del Mundo Interpretado (M_1) o categorizado por las ciencias, y en consecuencia no constituye realidad ontológica *de facto*. Se trataría de una materia indeterminada, frente a la materia determinada y formalizada, la cual constituye la ontología del Mundo Interpretado. La verdad está en los hechos —*verum est factum*—, no en los hechos no interpretados.

Lo hemos dicho y hemos de reiterarlo: el ser, o es material, o no es. El espacio ontológico es tridimensional. Es posible distinguir tres tipos de materia determinada en el Mundo Interpretado (M_1): la materia estrictamente física (los objetos físicos, los minerales, la bomba atómica, sillas, mesas, etc.), que constituye la materia primogenérica o M_1 ; la materia psíquica, interpretada siempre por sus causas y consecuencias materiales (miedo, celos, ambición, locura, felicidad, enamoramiento, hipocondría...), que constituye la materia secundogenérica o M_2 ; y la materia lógica o conceptual (las ciencias categoriales, los ordenamientos jurídicos, la métrica, la teoría de la música, el imperativo categórico kantiano, el teorema de Pitágoras, la fórmula del sodio...), que constituyen la materia terciogenérica (M_3). Estos tres tipos de materia se dan en *symploké*, están relacionados entre sí, y no existen aisladamente. Si uno de los tres se nos presenta sin alguno de los tres, quien nos habla es un sofista. Porque nada está en el intelecto si antes no está en alguna de las formas de la experiencia sensible, y porque nada es sensible al ser humano si antes no es materialmente factible. Lo que no tiene causas materiales solo puede tener causas psicológicas. Es el caso de Dios o del Unicornio, cuyo M_1 es en uno y otro caso igual a 0. Nada de esto sucede con el autor de obras literarias.

Desde los criterios de la ontología materialista, el autor es el ser humano que existe físicamente (M_1), y que escribe la obra de arte literaria, reflejando en ella una estructura psicológica (M_2) y objetivando formalmente un sistema de ideas y conceptos (M_3) que como tales pueden y deben interpretarse. El autor, como he indicado, no solo es el artífice de una forma específica de expresión, comunicación e interpretación —la forma literaria—, sino que es ante todo el artífice de las ideas y de los conceptos objetivados materialmente en esa forma literaria. Reitero una vez más que la autoría no se puede reducir a una cuestión formal, porque es sobre todo una realidad material de la que depende la objetivación de ideas y conceptos que exigen al lector ser interpretados de forma sistemática, racional y lógica. El autor es, ante todo, un sujeto corpóreo y operatorio.

Es evidente que mientras el autor está vivo y escribe su obra pertenece al género físico, y él mismo es una materia primogenérica (M_1). Y como materia primogenérica puede ser objeto de investigación categorial por parte de diversas ciencias, entre ellas la Medicina, por ejemplo. No han faltado diagnósticos a la muerte de Cervantes: diabetes. También hay dudas acerca de algunas partes de su M_1 : no se sabe si perdió o no su mano izquierda en Lepanto, o si simplemente conservó la mano, pero perdió su movilidad, etc. Y también se ha estudiado, aunque más bien psicológicamente, la orientación sexual de su M_1 . Sin pruebas positivas, no ha faltado quien le asigne una homosexualidad a la altura de nuestro tiempo, muy al estilo de los ideales posmodernos. De un modo u otro, todas estas cuestiones a las que estoy aludiendo, de dudoso interés científico para literatura, tienen como referente fundamental el cuerpo físico de Cervantes³⁵, esto es, en términos de Materialismo Filosófico, su M_1 .

Tampoco han faltado, especialmente tras la obra freudiana, los acercamientos psicologistas a la figura del autor literario. Todas aquellas ramas del saber humano que siguen estos caminos se concentran en el autor como objeto de experiencias psicológicas dignas de consideración, es decir, se ocupan del autor en tanto que M_2 o materia secundogenérica. El psicoanálisis, la mitocrítica, la poética de lo imaginario..., reducen la idea de autor a la organización, más o menos compleja y definida, de su mundo psicológico. En este ámbito neorretórico, que pretende integrarse en la Medicina como ciencia categorial, cabe situar, sin duda, la obra de Freud, Jung y Lacan, especialmente. En los márgenes retóricos de esta ciencia habrán de situarse también los escritos de Bonaparte, Mauron, Bachelard, Starobinski, Frye, etc., entre tantos otros. Y sucede que ha habido numerosos lectores o pseudocríticos, mucho más cercanos a nosotros en el tiempo, que tras haber negado al autor como materia psíquicamente analizable, han reducido la interpretación de su «escritura» a una *interpretación puramente psicologista*. Con frecuencia, esta «psicología», resultante de la lectura acrítica del «crítico», es ideología de la más simple y plana elaboración. La posmodernidad constituye la principal fuente de producción de este tipo de discursos ideológicos, psicologistas, simples y planos. Barthes, Derrida, Foucault..., tras haber renunciado a la Idea de Verdad en la interpretación, y al haber sustituido toda

³⁵ De especial interés es el proyecto de localización e identificación de los restos del cadáver de Miguel de Cervantes, propuesto por Fernando de Prado Pardo (2013).

actividad hermenéutica por un acto de retórica sin fin, irracionalmente han negado a la forma la existencia de un artífice, es decir, han negado a la literatura la existencia de un autor. Y no se han detenido en este nihilismo mágico, sino que han ido más lejos, afirmando un más irracional, si cabe, nihilismo gnoseológico, al negar la existencia de ideas y conceptos, no solo en el artífice —el autor—, sino en la literatura —que en su miseria conceptual denominan acriticamente «escritura»—. Dicho en términos de Materialismo Filosófico: en primer lugar, han negado al autor como M_1 , esto es, como materia física, lo cual ya nos sitúa en un discurso por completo irracional y fuera de toda coherencia, y en segundo lugar lo han negado como artífice de ideas y conceptos lógicos, es decir, como materia terciogenérica o M_3 , algo que en sí mismo supone la clausura de la Teoría de la Literatura como disciplina académica y como ciencia categorial. Por esta razón no puede considerarse a Barthes, ni a nadie que siga sus ideas, como un teórico de la literatura, sino como un retórico de la escritura. Como un sofista de la posmodernidad, cual Gorgias o Protágoras de la segunda mitad del siglo XX. El hecho de que las ideas irracionales e incoherentes de gente como Barthes, Derrida o Foucault, no hayan sido criticadas suficientemente revela no solo la capacidad acrítica de sus lectores, sino sobre todo el estado actual de la teoría literaria, y el grado de saber de la mayor parte de cuantos a ella se dedican. Especialmente en los departamentos universitarios del ámbito inglés, alemán y americano (tanto del Norte como del Sur geográficos de ese continente). La única dimensión del autor que la posmodernidad ha dejado, digna de manipulación, a merced del lector es la que corresponde a su mundo psicológico (M_2). Pero lo ha hecho sin respetar su denominación de origen, es decir, lo ha entregado de modo acrítico a un lector deliberadamente ideologizado y acientífico: la posmodernidad ha reducido la figura del autor literario y su complejidad lógico-formal a la psicología vulgar de un lector inocuo. La *symploké* del autor (M_1 , M_2 , M_3) es, para el discurso posmoderno, la psicología del lector (M_2). ¿Cabe —ante tal reduccionismo— mayor ignorancia?

Muy al contrario, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura considera al autor como el artífice de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, y por consiguiente como un término ontológico fundamental del campo categorial de la Teoría de la Literatura.

3. *El autor en el espacio gnoseológico.* En el espacio gnoseológico, el autor de obras literarias es una materia que ha de ser formalmente conceptualizada. El autor se considera aquí como idea y como concepto. Como Idea, es objeto de Filosofía, es decir, de Crítica Literaria, y como Concepto, es objeto de una ciencia categorial, esto es, de la Teoría de la Literatura. El autor no solo existe, sino que existe como materia que exige ser examinada desde criterios conceptuales y lógicos, es decir, como M_3 , en tanto que artífice de las ideas objetivadas formalmente en la obra literaria.

El espacio gnoseológico se articula en tres ejes —sintáctico, semántico y pragmático—, cada uno de los cuales se configura a su vez en tres sectores. El eje sintáctico se compone de Términos, Relaciones y Operaciones; el eje semántico, de Referentes, Fenómenos y Esencias; y el eje pragmático, de Normas, Dialogismos y Autologismos. A continuación, voy a exponer cuáles son las funciones gnoseológicas que desempeña el autor en un espacio tridimensional de esta naturaleza. Me referiré

de forma específica a aquellas atribuciones que le han sido asignadas al autor por corrientes de interpretación literaria a las cuales se opone el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Adviértase que el Materialismo Filosófico tiene capacidad para incorporar y reinterpretar desde sus propias coordenadas, de forma dialéctica, las ideas de sistemas de pensamiento ajenos o contrarios. La situación inversa, sin embargo, no es posible: ni el feminismo, ni el psicoanálisis, ni el formalismo ruso o francés, ni la deconstrucción, ni la poética de lo imaginario, ni la isovalente y polivalente teoría de los polisistemas, etc., pueden explicar desde sí mismas, desde sus propias y limitadas coordenadas, el potencial del Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento y como Teoría de la Literatura.

3.1. Las figuras del eje sintáctico del espacio gnoseológico son los términos, las relaciones y las operaciones. Los términos son los materiales que, una vez identificados formalmente, constituyen el campo categorial de una ciencia. Así, por ejemplo, son términos de la Aritmética los números naturales, como son términos de la Geometría los ángulos y los vectores, o como son términos de la Métrica el endecasílabo y el pentasílabo adónico. El autor es, indudablemente, un término del campo categorial de la Teoría de la Literatura, desde el momento en que constituye un material literario real y efectivamente existente, en el que se reconoce gnoseológicamente al artífice de formas, contenidos e ideas objetivados en el texto u obra literaria.

Los términos de un campo categorial o científico no se dan aisladamente, sino sintácticamente, es decir, están relacionados entre sí desde criterios formales. No se trata de unidades inconexas, sino formalmente interconectadas. Los términos son objeto de una gramática. Por esta razón el autor no puede separarse o aislarse de la obra literaria sin quebrar la pragmática de la comunicación literaria, es decir, sin destruir las posibilidades interpretativas de la literatura. Desde este punto de vista, el autor es un término que está en relación formal y material, es decir, en relación gnoseológica, con otros términos del campo categorial de la Teoría de la Literatura, como son la obra literaria, el lector y el crítico o transductor. Ahora bien, esta relación gnoseológica, o lógico-material, no puede establecerse de cualquier manera, en estado bruto, sino *conceptualmente*, es decir, mediante *operaciones*.

Las operaciones son las relaciones que un sujeto operatorio, un intérprete de obras literarias, en el caso que nos ocupa, establece entre los términos de un campo científico: en el caso de la teoría de la literatura se tratará de las relaciones que un analista o investigador de los materiales literarios establece entre el autor, la obra, el lector y la crítica. Adviértase que las operaciones son materiales y formales, y no meramente psicológicas o subjetivas, porque exigen un contacto directo con la materia que se analiza: los textos literarios y sus ideas objetivas, los materiales ecdóticos y filológicos, los documentos positivos sobre el autor, pruebas fehacientes de recepción, revisión de estudios críticos históricamente relevantes, etc.

Las relaciones, en consecuencia, solo se establecen entre conceptos, es decir, entre objetos o términos que han sido formalizados conceptualmente: 1) el autor como concepto (M_3), no como sujeto de actividades bursátiles (M_2), sexuales o renales (M_1), literariamente irrelevantes; 2) la obra literaria como realidad material en la que se objetivan formalmente ideas y conceptos (M_3), no como un pretexto para hablar de psicologías personales o ideologías gremiales, desde las que se pretende justificar

la posición anímica y moral (M_2) del lector «en este mundo cruel»; 3) el lector como sujeto que interpreta los conceptos y las ideas objetivadas formalmente en las obras literarias (M_3), y no como demiurgo de componendas psicologistas en las que se recrean mundos posibles, explicaciones imaginarias y fórmulas metafísicas (M_2), para dar cuenta de realidades inexistentes en los textos y en los materiales literarios; y 4) el crítico como transductor, es decir, como transmisor y como transformador de ideas y conceptos literarios (M_3), destinados a conformar y desarrollar la educación científica de nuevos lectores, a los que habrá de proporcionar recursos conceptuales y científicos adecuados a la interpretación de los materiales literarios. El crítico o transductor literario habrá de contribuir a la formación científica del lector (M_3), y no a su deterioro ideológico o a su deturpación psicologista (M_2), como sucede tan a menudo, con el fin de incrementar el número de interpretaciones y de lectores aberrantes, propios de un tercer mundo semántico.

Desde los argumentos que acabo de exponer, el autor de obras literarias es un término fundamental del campo categorial de la teoría de la literatura. Junto con el texto de la obra, el lector y el crítico o transductor, constituye uno de los cuatro materiales literarios esenciales. Esta es una cuestión determinante, desde un punto de vista gnoseológico, porque, como veremos en el capítulo 5 de esta obra, dedicado a la Gnoseología de la Literatura, el ser humano, en tanto que autor, no puede segregarse del campo de la investigación literaria. Dicho con otras palabras, que serán objeto de estudio en el capítulo siguiente, la Teoría de la Literatura es una ciencia categorial ampliada del tipo β -1.1, es decir, de aquellas que contienen a seres humanos como términos que analizar dentro de sus campos categoriales. La Geometría, la Métrica y la Medicina, por ejemplo, no contienen seres humanos en los términos de su campo categorial o científico, sino que trabajan con líneas, vectores, ángulos, o metros, versos, sílabas, dialefas, o células, cromosomas, órganos, etc., pero no con seres humanos en tanto que términos objetuales. A este último tipo de metodologías el Materialismo Filosófico las denomina α -operatorias. Pero de estas cuestiones hablaré más adelante. Bástenos ahora constatar que el autor es *término* decisivo del campo categorial de la teoría de la literatura, y que es analizado como concepto (M_3) por el investigador de los materiales literarios, el cual, como sujeto operatorio, ejecuta las *operaciones* y las *relaciones* que considera necesarias para llevar a cabo la conceptualización del autor, es decir, su estudio gnoseológico, su interpretación lógico-material. El sujeto operatorio o investigador de la literatura, es decir, de los materiales de la literatura, actúa, pues, como *operador* y como *relator*, al ejecutar respectivamente las operaciones y relaciones que considera oportunas para construir gnoseológicamente sus interpretaciones.

Las teorías literarias de orientación psicoanalítica, así como las poéticas de lo imaginario, e incluso algunas manifestaciones de la estilística, han considerado al autor como una figura dominante o privilegiada sobre el resto de los materiales literarios. Este enfoque privilegiado se intensifica en el caso de corrientes de interpretación decimonónicas, herederas tanto del idealismo alemán, que exalta psicológicamente al autor como un dios de la creación literaria, como del positivismo realista, en el que desemboca a fines del siglo XIX la historiografía literaria, el biografismo y la sociología del autor.

Las pseudoteorías literarias posmodernas niegan la existencia del autor como término del campo categorial de la investigación literaria. En este sentido se comportan como teorías metafísicas o teológicas, ya que niegan la realidad evidente de una existencia física (M_1) susceptible de ser analizada conceptualmente (M_3). A cambio, su propuesta consiste en incorporar psicológicamente la figura del autor a la conciencia subjetiva de un lector impersonal (M_2). No cabe mayor, ni más anulante, psicologismo. Su concepto de autor pasa irracionalmente del nihilismo mágico (Barthes) al psicologismo nihilista (Foucault).

3.2. Las figuras del eje semántico del espacio gnoseológico son los referentes, los fenómenos y las esencias o estructuras. Veamos qué funciones desempeña en este contexto la figura del autor.

Referentes son las realidades físicas denotadas de forma extralingüística por los signos conceptuales, es decir, en el caso de la literatura, son los materiales literarios en tanto que materiales formalizados gnoseológicamente, o sea, en posesión de un estatuto gnoseológico definido y susceptibles de ser operables. No es posible el ejercicio científico sin la presencia de referentes. Los referentes son objetos del género físico (M_1) que han sido formalizados por los conceptos del género lógico (M_3). Los referentes son de naturaleza específicamente gnoseológica, ya que no se conceptualizan o formalizan por criterios ontológicos («solo lo corpóreo es real»), ni por criterios epistemológicos («solo lo corpóreo es cognoscible»), sino por criterios efectivamente gnoseológicos: *solo lo corpóreo es operable*. El autor, como material literario, es un referente con el que ha de operar todo investigador literario. ¿Cómo han de desenvolverse esas operaciones? A partir de los *fenómenos*, es decir, de las manifestaciones fenoménicas del autor —pues no siempre se conoce su nombre (no se olvide que la anonimia es, junto con la pseudonimia y la heteronimia, una de las formas de la autoría)—, y a través de las *esencias o estructuras*, esto es, de la formulación de conceptos objetivos acerca de la figura del autor.

Una teoría científica es un sistema mediante el cual los fenómenos y las referencias reciben una organización estructural o esencial. Es especulativo y psicologista todo aquello que carezca de contrapartida fenoménica o referencial, es decir, cuanto se base en realidades gratuitas, hipotéticas, carentes de correlato material, referencial, fenoménico. Cuando el M_1 de un autor sea igual a cero, las ideas de Barthes dejarán de ser una metáfora psicologista y fraudulenta para convertirse en la afirmación de una verdad. Por el momento, el único M_1 que es igual a cero corresponde a los cuatro dioses de las religiones monoteístas —Dios, Alá, Yahvéh y Buda—, que en su conjunto remiten a una suerte de politeísmo contemporáneo.

Lo que sabemos del autor lo sabemos siempre, en un primer momento, a partir de fenómenos y de manifestaciones fenoménicas. Como todos los objetos de un campo científico, el autor es un referente físico que se ofrece al investigador, o sujeto operatorio, como *fenómeno*, más precisamente, como un objeto fenoménico al que hay que incorporar otros objetos fenoménicos hasta disponer de todas las informaciones posibles, comprobadas, documentadas, conforme a los diversos materiales literarios, y constituir así una idea coherente de lo que el autor es, como esencia o estructura del campo categorial en que se sitúa como referente innegable.

Ahora bien, un fenómeno no es una explicación, sino un *explicandum*, es decir, algo que tiene que ser explicado *conceptualmente*. Los fenómenos permiten definir la forma y la materia de los objetos en tanto que se dan en función de los sujetos operatorios. Los fenómenos resultan relativamente análogos ante sujetos que ocupan respecto a ellos la misma posición relativa, pero pueden alcanzar perspectivas diferentes ante sujetos que ocupan posiciones diferentes: un autor examinado por el sujeto A puede ser un fenómeno diferente al mismo autor examinado por el sujeto B. Sin embargo, ni el Materialismo Filosófico ni la teoría del cierre categorial, su teoría de la ciencia, trabajan con «exámenes subjetivos», es decir, nuestro trabajo no se limitará a los *fenómenos*, sino que partiendo de ellos pretende alcanzar y establecer unas *esencias o estructuras*³⁶. La perspectiva fenoménica es una perspectiva *emic*, y lo que el Materialismo Filosófico pretende, como Teoría de la Literatura, es la conceptualización del autor desde una perspectiva *etic*, es decir, esencial, no meramente fenomenológica (Bueno, 1990a)³⁷.

Las esencias o estructuras resultan de la eliminación, por neutralización o segregación, de los sujetos operatorios, en la medida de lo posible. Las estructuras parten de los fenómenos, y necesitan para su constitución a los sujetos operatorios, pero una vez establecidas, los componentes fenomenológicos y subjetivos han de estar, han de haber quedado, minimizados o neutralizados. Quiere esto decir que las esencias o estructuras son siempre conceptuales (M_3). La concepción esencial o estructural del autor de una obra literaria es uno de los objetivos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Este proceso nos sitúa en una perspectiva *etic* que exige tener en cuenta varios criterios dados en el eje semántico del espacio gnoseológico, y sobre los que volveré sintéticamente una vez descrita la función del autor en el eje pragmático.

3.3. Las figuras gnoseológicas del eje pragmático son las normas, los dialogismos y los autologismos. La construcción científica no puede desarrollarse, ni es concebible, sin la intervención de sujetos humanos, esto es, de sujetos operatorios, los científicos, los investigadores de la literatura, en una actividad que ha de suponerse necesariamente ordenada y orientada hacia la construcción de objetos definidos. Es imprescindible en la construcción científica reconocer la existencia de una serie de normas, o pautas de comportamiento gnoseológico, que la conceptualización de los objetos exige a los

³⁶ En la teoría del cierre categorial el concepto de fenómeno se opone a la esencia y a la referencia fiscalista. Los «hechos» son ante todo referencias. Y las referencias fiscalistas se nos comunican a través de operaciones manuales, por tanto, operaciones distributivas, porque cada individuo o grupo las reproduce distributivamente. Pero sucede que los hechos no son una realidad absoluta, sino que tienen lugar en un horizonte fenoménico, que está determinado por un contexto cultural e histórico.

³⁷ Utilizo esta distinción, que se ha hecho clásica en la Antropología Cultural y en la Etnología, y que fue diseñada por Pike a partir de la Lingüística (Harris, 1979/1987: 47-61). *Emic* designa la perspectiva que adopta el punto de vista del agente del fenómeno que se esté estudiando. Sería, por ejemplo, el caso de un autor como Castelao estudiado exclusivamente desde la ideología del nacionalismo gallego. *Etic* designa la perspectiva del investigador cuando adopta un punto de vista que no es el del agente del fenómeno que estudia, sino el suyo propio a partir de una metodología y teoría críticas y racionales. Castelao estudiado desde la crítica y la teoría literarias.

sujetos operatorios, del mismo modo que estos sujetos imponen a los objetos unos criterios de definición y formalización.

Dialogismos son las relaciones que mantienen entre sí los sujetos operatorios, en tanto que, como sujetos que intervienen en los procesos de construcción científica, se relacionan entre sí a través de la conceptualización de los objetos que manipulan. Dentro de este sector dialógico se sitúa buena parte de las corrientes pragmáticas de interpretación literaria y hermenéutica que han querido ver en el análisis de la obra literaria un «diálogo» entre el autor y el lector (Gadamer, 1960; Segre, 1985). En realidad, entendido en tales términos, no cabe calificar de «dialógica» una operación que consiste en la lectura de una obra literaria, porque tal «dialogismo» no es sino un ejercicio psicologista, y en cierto modo onanista, por parte del crítico literario, quien a partir de un material literario —la *obra*— cree estar hablando con otro material literario —el *autor*, o la conciencia de un autor—, mediante estímulos autogenerados por el propio crítico o hermenauta. No, la obra literaria, como el autor, no dialoga con nadie. Se deja leer. Se deja analizar. Nada más. Nada menos. Atribuirse un diálogo con la obra o con el autor no es otra cosa que incurrir en un imaginativo autodiálogo (M_2), esto es, en un onanismo hecho de palabras, en el que una parte del *yo* hace —como en toda actividad de este tipo— el papel del *tú*.

Una operación muy diferente es la que denominaremos autologismo, esto es, la figura gnoseológica en que se objetiva la relación del científico consigo mismo, en tanto que sujeto lógico-corpóreo que ejecuta un proceso de investigación científica, como de hecho es el análisis literario. Los autologismos han de interpretarse desde el punto de vista de su dimensión lógica (M_3), no psicológica (M_2). Es una figura gnoseológica que determina el uso de los conceptos que hace el sujeto operatorio en los límites de sus capacidades lógicas individuales. El lector, actuando como crítico literario, no «dialoga» con el autor, o con la obra, sino que «dialoga» con conceptos científicos —aquellos de los que dispone— *sobre* los materiales literarios (autor, obra, etc...)

Diré, en suma, que en el eje pragmático del espacio gnoseológico la figura del autor ha de ser interpretada conforme a normas o pautas de análisis racional, a partir de los términos, fenómenos y referentes del campo, lo que nos permitirá establecer un sistema de esencias y estructuras constituyentes de una determinada idea de autor. Paralelamente, el autor no establece ningún diálogo real ni verdaderamente factible con el lector ni con el crítico de la obra literaria, sino que es el lector, en tanto que crítico, quien puede establecer ese diálogo, siempre en términos conceptuales (M_3) —si lo que pretende es la construcción de conocimientos—, y no en términos psicologistas o morales (M_2) —porque entonces solo dará lugar a opiniones animistas y discursos retóricos— con otros lectores y críticos científicamente formados. Por último, el lector e investigador de la literatura podrá sin duda reflexionar individualmente sobre las diferentes posibilidades de relacionar y operar con los conceptos manejados, con el fin de alcanzar las estructuras o esencias más coherentes y lógicas de la interpretación literaria.

Concluyo. El autor no es solamente el autor de formas literarias, de estructuras que dan lugar a la sintaxis de una obra literaria (M_1), ni es tampoco exclusivamente el inventor de experiencias psicológicas o de argumentos más o menos bonitos y atractivos en los que se vierten las aventuras de tales o cuales personajes de ficción

(M₂); el autor es también y ante todo el constructor de Ideas y Conceptos objetivados formalmente, esto es, estéticamente, en un discurso que reconocemos como literario (M₃). Sintetizaré, a modo de conclusión, las formas de conceptualización del autor como material literario.

En primer lugar, ha de tenerse en cuenta, cuando es posible y está a nuestra disposición, el *nombre del autor*, como referente formal y material que asegura la unidad de los predicados semiológicos (sintácticos, semánticos y pragmáticos) que se le pueden atribuir. Con anterioridad he indicado que anonimia, pseudonimia y heteronimia, son formas atributivas del concepto de autoría. La anonimia implica el desconocimiento del nombre del autor, pero, bien lejos de confirmar su inexistencia, delimita la ignorancia del lector. Una parte del autor se sustrae de este modo al Mundo Interpretado (M₁). Pero una parte no es la totalidad. Desconocer un nombre no implica ignorarlo todo acerca de su referente: tenemos un texto, y en él se objetivan formalmente ideas y conceptos decisivos (M₃). La ignorancia del nombre habrá de ser subsanada en la medida de lo posible mediante relaciones y operaciones, desarrolladas a partir de otros términos del campo de nuestra investigación literaria (Navarro, 2003). La pseudonimia subroga el nombre verdadero por otro apócrifo que funciona como si fuera verdadero. Si la anonimia nos remite a un contenido carente —para los lectores— de forma nominal, la pseudonimia nos sitúa ante un referente en el que la forma nominal verdadera ha sido reemplazada por una forma nominal falaz, la cual, sin embargo, asumimos funcionalmente como verdadera. En el caso de la heteronimia, el lector se encuentra ante la ficcionalización literaria de la persona real. Un heterónimo es la forma literaria y ficticia de un nombre que designa a un ser humano real, el autor, en tanto que persona efectivamente existente (M₁). Anonimia, pseudonimia y heteronimia son, pues, formas apelativas del autor. Figuras autoriales. En sí mismas son conceptualizaciones de la Idea de Autor. Es decir, pueden interpretarse como conceptos (M₃), pues, como formas que son remiten a materiales literarios que pueden ser analizados por un sujeto operatorio o intérprete, bien como términos del campo de la literatura (eje sintáctico), bien como fenómenos y referentes presentes en los estudios literarios (eje semántico), bien como materiales y figuras que un sujeto escrutador somete normativamente a ejercicios dialógicos y autodialógicos de interpretación (eje pragmático). La anonimia literaria no designa una realidad inexistente, sino un material literario —el autor— cuyo nombre de pila desconocemos en el momento de examinarlo. La anonimia no supone, pues, en modo alguno, «ausencia de materia», sino ignorancia de «cierta forma».

En segundo lugar, el autor es siempre sujeto de lo que puede denominarse *etiqueta semántica*, es decir, el conjunto sistemático de predicados semánticos y notas intensivas que pueden atribuírsele conceptualmente, de forma coherente, racional y lógica. El autor, como fenómeno, como referente y como estructura, es sujeto de una serie de datos y propiedades que hacen posible su construcción gnoseológica y su interpretación literaria. Además, sintácticamente, el autor funcionará siempre como un término inderogable del campo categorial de la investigación literaria, término que habrá de ser sometido a operaciones (conceptuales) y relaciones (formales) por parte del intérprete o investigador, en tanto que sujeto operatorio de los materiales literarios. Finalmente, desde un punto de vista pragmático, el autor es causa eficiente

de la obra literaria y de las ideas formalmente objetivadas en ella, de modo que como artifice de este sistema ha de ser examinado conceptualmente, esto es, en M_3 .

En tercer lugar, el autor desempeña múltiples funciones, que resultan legibles y analizables desde los más variados puntos de vista y ángulos metodológicos, entre los que deben subrayarse los dominios de la Historia, la Sociedad y la Política. La idea de autor ha experimentado importantísimas transformaciones y relaciones a lo largo de la Historia de la Poética o Teoría de la Literatura, lo que abiertamente demuestra que nunca ha dejado de existir ni como fenómeno, ni como referente, ni como esencia o estructura. Autores destructivistas como Barthes o Foucault han dedicado muchas más páginas de las que hubieran querido a hablar del autor. El intertexto literario que construye un autor con su obra y el contexto social en que se sitúa como ser humano son dimensiones decisivas a la hora de interpretar su figura literaria. Desde el punto de vista de la Política, el autor es fundamental por lo que se refiere a la formalización de ideas objetivas. El Materialismo Filosófico considera que la Política es aquella actividad humana que tiene como fin organizar la vida del individuo en un sistema social cuya complejidad es propia y constitutiva de un Estado. La Política no es, por tanto, ni una Idea ni un Concepto categorial, sino un haz de ideas, esto es, una *symploké* de ideas relacionadas entre sí de forma racional y lógica. La política, en suma, como hemos reiterado con frecuencia, es la administración del poder, es decir, la organización de la libertad. Pese a que históricamente estas ideas han sido siempre muy variables, los referentes principales siguen siendo los mismos: ética, moral, derecho, libertad, economía, ciudadanía, religión, guerra, ejército, paz, bienestar... Que el autor, y su obra literaria, sean *políticos* significa que articularán los materiales literarios que manipulen en torno a varias de estas ideas. La literatura está inserta siempre en una *symploké* política, de la que el autor, como material literario inderogable, resulta formalmente inseparable y materialmente indisoluble. Ahora bien, la Política degenera cuando el haz de ideas que la constituyen, y que mantienen entre sí relaciones dialécticas y conflictivas, se adultera y se transforma demagógicamente en un haz de ideas armónicas, monistas y perfectamente compatibles las unas con las otras. En tales casos, la Política se convierte en un panfleto, en un negocio, o en un juego de apariencias. El texto que formaliza ideas de este tipo, desposeídas de dialéctica, y sumisas enteramente a una suerte de monismo metafísico y holismo armónico, en el que todo es compatible con todo, a modo de alianza de civilizaciones, insolubles entre sí, no puede ser nunca una obra literaria, sino un texto panfletario. La literatura nació en la antigua Grecia con una innegable vocación política. Y a la Política seguimos debiendo, lo creamos o no, la existencia de la literatura, tanto desde el punto de vista del autor como desde la perspectiva del lector y, sobre todo, del crítico o transductor. La Política, como la Literatura y la interpretación de la Literatura, o es dialéctica, o no es. De hecho, la enseñanza de la literatura no existe fuera de una sociedad política. No es posible al margen de un Estado. No cabe, pues, hablar de autor, ni de literatura, al margen de un mundo interpretado racionalmente, en términos lógicos y conceptuales, esto es, científicos y filosóficos. Lo demás, si es que existe, es retórica y posmodernidad.

4.2. CRÍTICA DEL CONCEPTO DE *TEXTO*: LA FALACIA TEORETICISTA. EL TEXTO LITERARIO COMO SISTEMA DE IDEAS OBJETIVADAS FORMALMENTE EN LOS MATERIALES LITERARIOS

Para mí la literatura fue siempre el objeto de una constante, no el de un análisis, ni el de una reducción, ni el de una integración en el campo mismo del análisis. Era el descanso, la parada y fonda, el blasón, la bandera.

Michel FOUCAULT (1986).

Supone, finalmente, Maimónides que nos está permitido explicar y forzar las palabras de la Escritura según nuestras opiniones previas y negar el sentido literal, por más evidente y explícito que sea, y cambiarlo en otro cualquiera. Semejante licencia, aparte de contradecir de plano lo que hemos demostrado en este y otros capítulos, resulta excesiva y temeraria a los ojos de todos. Concedámosle, sin embargo, tal libertad: ¿qué consigue con ella? Nada en absoluto. [...] Por consiguiente, dicho método es completamente inútil. Añádase a esto que Maimónides suprime de esta forma toda certeza del sentido de la Escritura [...]. Nosotros rechazamos la opinión de Maimónides como perjudicial, inútil y absurda.

Baruch SPINOZA, *Tratado teológico-político*, VII, 4 (1670/1986: 219).

Quien ignora los principios de la Geometría no será capaz de distinguir un redondel de una circunferencia, del mismo modo que quien ignora la Teoría de la Literatura no será capaz de distinguir una obra literaria de un código de barras, pues supondrá derridianamente que todo es «texto». ¿Qué decir, pues, de quien nos declara que la literatura es para sí objeto de «parada y fonda», «blasón» o «bandera», y nunca *objeto de análisis*?

Voy a exponer en este apartado, basándome en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, una crítica del concepto de *texto*. Partiré, en primer lugar, de la noción de texto elaborada por las teorías literarias formalistas, con objeto de discutirla, y de poner de manifiesto sus limitaciones e insuficiencias. En segundo lugar, me ocuparé de criticar el concepto de texto aducido por las corrientes ideológicas posformalistas, a las que difícilmente puede considerarse como teorías, dada su falta de sistematización y de rigor. En último lugar, justificaré la definición de texto que, como Idea y como Concepto, defiende el Materialismo Filosófico, desde la doble perspectiva que ofrece, al exponerse gnoseológicamente como Teoría de la Literatura (análisis de conceptos) y ontológicamente como Crítica de la Literatura (análisis de ideas).

4.2.1. IDEA DE TEXTO EN LAS TEORÍAS FORMALISTAS DE LA LITERATURA

Considero formalistas todas aquellas teorías de la literatura que se ocupan de los materiales literarios desde una perspectiva exclusiva o predominantemente *formal*, es decir, que conciben —y por lo tanto *manipulan*— los materiales literarios

como si solo fueran *formas literarias*. De este modo, la literatura queda reducida a la *interpretación formal de la literatura*. En el mejor de los casos, las teorías formalistas de la literatura pretenden el análisis de las formas determinadas por su valor funcional en el texto. En el peor de ellos, se convierten en pura metafísica, al hablar de formas, literarias o no —pues lo literario acaba por carecer de todo interés— completamente desvinculadas de cualquier tipo de realidad ontológica o materialidad efectivamente existente.

Durante décadas, especialmente a lo largo del siglo XX, e incluso antes, en el XIX, desde el ámbito de la escuela morfológica alemana, las poéticas literarias formalistas consideraron al texto —a su *concepto de texto*— como la base interpretativa más segura. Y la consideraron al margen de su autor, e incluso, hasta apenas el último tercio del siglo XX, también al margen del lector. En muchísimos casos, siguiendo idealismos kantianos, el texto o la obra de arte literaria resultaban segregados y apartados de su contexto histórico, de su entorno social y de su intertexto literario. Esta práctica se incrementó en el tratamiento de los materiales literarios llevado a cabo por las ideologías posmodernas, en las que culmina una ruptura de la *symploké* —o relación lógico-material—, inderogable entre los elementos constitutivos de la literatura como realidad ontológica realmente existente. El precio de la autonomía es con frecuencia la esterilidad. ¿Para qué sirven las autonomías si, una vez proclamadas, no pueden hacerse efectivas? La autonomía del texto, desde la que las teorías formalistas pretendían desembocar en la autorreferencialidad, solo ha abierto puertas falsas y metáforas fraudulentas.

La objeción fundamental que aquí haré contra las teorías literarias formalistas —contra todas ellas, desde la escuela morfológica alemana hasta el formalismo idealista de un Mijaíl Bajtín (1975) o el formalismo pseudomaterialista de un Siegfried J. Schmidt (1980), pasando por el formalismo ruso, la estilística española, el *New Criticism*, el estructuralismo francés, o incluso los formalismos funcionalistas al estilo praguense, vienés o kobmendense, y la propia semiótica, reducida desde hace años al formalismo descriptivista más grosero— reside en lo que denominaré la *falacia teoreticista*. Todas las teorías literarias formalistas han incurrido, más o menos intensa o explícitamente, en la falacia teoreticista, es decir, han hipostasiado la *forma* de la literatura —la *forma* de los *materiales literarios*— y la han examinado al margen de su conjugación inherente a tales materiales, de los que resulta gnoseológicamente inseparable y ontológicamente indisoluble. Las teorías literarias formalistas han estudiado la literatura como si la forma careciera de materia, como si la literatura fuera conceptualizable formalmente al margen de una realidad material que han podido ignorar durante décadas en la medida en que han sustituido los materiales literarios por una suerte de *teología de la cultura* o *tropología de la escritura*, en cuyas grafías han querido ver interpretados diversos problemas morales, sociales, históricos o simplemente fenomenológicos. El concepto de texto que manejaron las poéticas formales, al ser esencial o predominantemente formalista, acaba por segregarse por entero de su fundamento material, es decir, pierde sus puntos de apoyo o de contacto en la realidad de los materiales literarios, de modo que el texto, si comienza siendo una realidad nuclear de referencia —la obra literaria filológicamente conservada o existente—, acaba convirtiéndose en un pre-texto ideológico y teológico en el que cabe

absolutamente de todo —la *escritura*—, porque en ella nada existe de forma material u ontológicamente definida.

Como sabemos, una de las ansias fundamentales de las poéticas modernas ha consistido en introducir en los estudios teóricos sobre el lenguaje y la literatura, sobre todo desde comienzos de la década de 1960, importantes reflexiones acerca del concepto de texto, aduciendo un grueso arsenal de definiciones que, al lado de las clásicas o tradicionales —referidas al texto casi exclusivamente como signo lingüístico estático (Saussure, 1916) o dinámico (Hjelmslev, 1943)—, subrayan en ese *textus linguae* o tejido lingüístico criterios tan sobados hoy día como los de comunicación (el texto como unidad y actividad comunicativa), pragmática (el texto como resultado de un proceso de semiosis por el que el hablante se muestra intencionalmente ante uno o varios interlocutores), o coherencia textual (el texto como sucesión de oraciones cuya estructura se somete a la existencia de reglas sintácticas y gramaticales propias del conjunto textual)³⁸.

De este modo, progresivamente, y con frecuencia de forma cada vez más irreflexiva, las diferentes corrientes formalistas han ido ampliando el radio conceptual de lo que entendían por *texto*, de modo tal que han acabado por desembocar en una noción de texto ilimitada, infinita e indefinida, es decir, han naufragado en el mar de una *teología de la escritura*. Al tomar la palabra *texto* en su sentido más amplio, de tal modo que con ella es posible designar un enunciado cualquiera, hablado o escrito, largo o breve, antiguo o moderno, han dotado al texto de propiedades inconmensurables, trascendentes e indiscriminadas. Es decir, lo han hipostasiado. Han otorgado al texto las cualidades de un dios: infinito en sus partes, ilimitado en sus formas, indefinido en su materialidad. Algo así como una cosa insípida, incolora e inodora. Al hipostasiar las formas literarias frente a los materiales literarios, y romper de este modo la conjugación inherente a ellos, con toda la *symploké* que los une y relaciona desde criterios materiales y lógicos, las teorías literarias formalistas se convierten en teologías del discurso o, como algunas de ellas prefieren decir, de la *escritura*. Estamos, pues, ante una suerte de panteísmo formalista. Todo es texto. Si alguien percibe o interpreta *algo* al margen de la mera textualidad, como una realidad superior o irreductible al *texto*, incurrirá en una «mala lectura», y deberá acudir a Derrida para ser consciente de ello y aprender de este modo a *textualizar* correctamente lo que ve.

Así, por ejemplo, y sin ningún pudor, Barthes (1980: 370) ha definido el texto como aquel objeto «sometido a la inspección distante de un sujeto sabio». De acuerdo con su definición, todo lo que un sabio pueda inspeccionar quedará convertido *ipso facto* en texto, de modo semejante a como el rey Midas convertía en oro todo

³⁸ Vid., solo durante el último cuarto del siglo XX, números monográficos de revistas como los siguientes (nótese que todos desarrollan, con variantes más o menos locales y temporales, el mismo tema): *Intertextualités*, en L. Jenny (ed.), *Poétique*, 27 (1976); *Théories du texte*, en *Poétique*, 38 (1979); *Text and Discourse*, en *Poetics Today*, 3, 4 (1982); *Discourse Analysis*, en *Poetics Today*, 6, 4 (1985); *Paratextes*, en *Poétique*, 69 (1987); *Les types de textes*, en *Pratiques*, 56 (1987); *La construction du texte*, en *Poétique*, 70 (1987); *Les discours en perspective*, en J. Geninasca (ed.), *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 10, 11 (1990); *Le monde textuel*, en Maria Pia Potazzo (ed.), *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 18 (1991).

lo que tocaba. M. Bajtín (1976/1977: 197) estima, a su vez, que «donde no hay texto, no hay tampoco objeto de investigación ni de pensamiento». Bien. De acuerdo con Bajtín, los oncólogos del cáncer hepático deberían dejar de estudiar las citologías de hígados enfermos para dedicarse exclusivamente a la lectura de textos, a ser posible —suponemos— de Medicina. Igualmente, los historiadores del arte, especialmente mesopotámico o egipcio, por ejemplo, deberían aprender su ciencia en las bibliotecas de sus centros universitarios, y abstenerse de realizar cualquier tipo de excavaciones o pesquisas en Oriente Medio o el actual Irak, a menos que su actividad arqueológica se reduzca a la búsqueda de papiros o litografías, es decir, de textos apergaminados o pétreos. I. Lotman (1979: 89 ss), por su parte, habla de «conjunto signico coherente» y de «comunicación registrada en un determinado sistema signico». Prueba de lo superlativamente metafísicas que son las afirmaciones de Lotman es que, según sus palabras, y de acuerdo con su semiótica de la cultura, un extraterrestre sería un texto perfecto. Lástima que tal perfección y coherencia signica solo puedan darse —hoy en día— en una mente capaz de contemplar e interpretar fenómenos paranormales³⁹. Otros autores, como W. Dressler (1973: 9), introducen, ingenuamente, ciertas limitaciones en la noción de texto, al definirlo como «enunciado lingüístico concluso» o formación semiótica singular, cerrada en sí, dotada de un significado y una función íntegra no descomponible, como si la metafísica pudiera parcelarse en limbos acotados, o, dicho en palabras más comunes, como si fuera posible arar en el mar.

³⁹ El caso del tan celebrado Iuri Lotman es sorprendente, dadas las altísimas cotas de idealismo y de metafísica que alcanzan los conceptos y referentes que maneja, y sobre los que trata de fundamentar sus teorías de la comunicación y la literatura. Como sabemos, la cultura es para Lotman una jerarquía de códigos, en cuyo centro se haya el código más fuerte: el lingüístico. Lotman incurre así en un formalismo metafísico: todo es cultura, la cultura es código y la Lingüística es la abeja reina de los códigos. Así, la semiótica de la cultura será la ciencia de la correlación funcional de los diversos códigos o sistemas signicos. Hay que estudiar las actitudes de las diversas culturas —como si fueran armónicas, unívocas o unipersonales!— hacia los diferentes sistemas significantes de cada una de ellas y de aquellas con las que entran en relación. La cultura, convertida ya para Lotman en una noción absolutamente hipostasiada y teológica, sería el ámbito de la organización (o información) frente a la desorganización (o entropía). ¡Cuánto han gustado los estructuralistas de simetrías simplistas, ideales y mixtificadoras! Los textos constituirían el escenario en el que se objetiva la «organización» de una cultura, que sería una especie de «memoria colectiva» (se olvida que toda memoria o es individual o no es), suma de textos y mecanismo generador de ellos. Los textos ofrecerán modelos de mundos —de mundos posibles, naturalmente, y por lo tanto inexistentes—. Los textos, contruidos en función de una jerarquía de códigos y sistemas signicos, definibles como reglas, y cuya valoración y jerarquía cambia con la historia, se transformarán en cada transmisión, cuales Proteos de la filología y de la ecdótica modernas. Lástima, para Lotman, que la realidad no sea exclusivamente textual y formal, sino crudamente material, plural e inconmensurable, es decir, no se puede codificar en un texto, porque la realidad siempre rebasará las formas ideales de cualquier código; no se puede armonizar pacíficamente en un sistema, porque la realidad está constituida de elementos conflictivos e incompatibles entre sí; y no se puede acotar formalmente en ningún campo clausurable, porque la materia está hecha de *partes extra partes* cuyo límite lo determina la interpretación categorial de las ciencias (Mundo Interpretado, M), las cuales marcan la frontera respecto a lo desconocido e ignoto a la razón humana, esto es, el mundo no interpretado (M), cuya ontología nos es inasequible, y por ello imposible de formalizar desde ningún código.

Cesare Segre (1985: 368) no ha tenido recelos por su parte en definir metafóricamente el texto como el tejido lingüístico de un discurso: «Cuando se habla del texto en una obra, se indica el tejido lingüístico del discurso que la constituye; si por el contrario se alude al contenido, obra y texto son casi sinónimos». Dificilmente encontraremos definición de texto más pleonástica, indiscriminada y viciosa que esta, al considerar que el texto es el tejido lingüístico del discurso. Es lo mismo que afirmar que el cuerpo humano es aquello de lo que está hecho el cuerpo humano. Si un cirujano cardiólogo actuara en una operación de corazón tan indiscriminadamente como lo hace Segre a la hora de definir lo que es un texto, no tendría ninguna necesidad de distinguir la aurícula del ventrículo ni la válvula mitral de la válvula tricúspide, ya que todo sería «tejido cordial». En efecto, la etimología nos revela que la palabra *textus* se impone en el latín tardío como un uso figurado del participio pasado de *textere* (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, ix, 4, 13). Y a partir de esta metáfora o relación de semejanza etimologista, que ve en la totalidad lingüística del discurso un «tejido», desde el cual es posible la interconexión de las diversas partes que constituyen una creación verbal, el término *texto* comienza paulatinamente a ser codificado con el sentido que los más variados formalismos le atribuyen en la mayoría de las lenguas modernas: *texto*, *texte*, *text*, *testo*, *Text*... No cabe, pues, dudar de los excelentes conocimientos filológicos de Segre⁴⁰.

Autores como E. Bernárdez, tras examinar algunas de las más representativas nociones de *texto* proporcionadas por la lingüística textual, han intentado definir este concepto apoyándose en las diferentes características enunciadas por las escuelas que, a lo largo de los últimos treinta años, se han ocupado de las propiedades y limitaciones teóricas del término: «'Texto' —escribe Bernárdez (1982: 85)— es la unidad lingüística

⁴⁰ Cesare Segre, en su «Crítica y textualidad» (1998), elabora una pretenciosa reflexión sobre la legitimidad del texto como depositario primordial del hecho literario. Desde un idealismo constructivista muy suyo, Segre constata la «pulverización» a la que ha llegado en la actualidad el estudio de la teoría de la literatura, a través de la diseminación de conceptos, lenguajes y formas de conocimiento. La negación de la verdad literaria (Derrida), que suele ir acompañada con frecuencia de la idea de disolución del texto (literario, estándar, culturalista, sociológico, etc...) y sus valores referenciales, no contribuye de la forma más eficaz al progreso del conocimiento humano: «Sería legítimo concluir en que el hombre de hoy, habiendo renegado de padres y maestros, de credos e ideologías, se debate en un mundo en el que una noticia tiene el mismo valor que otra, en el que, ignorando cualquier juicio moral, todo es igual a todo, no existe verdad sino opinión, con igual disposición para el debate científico que para cualquier polémica desnortada» (Segre, 1998/2002: 160). Sus palabras resuenan sin duda con un tono de fuerte constructivismo, en un momento en el que la teoría literaria se encuentra en verdad debilitada precisamente por la realidad misma a la que se refiere: el texto literario. La relatividad y la incertidumbre, cuando no la aberración interpretativa, determinan en nuestro tiempo los accesos al texto, y a sus posibilidades de significado trascendente. El pensamiento de Segre se orienta con claridad, desde una perspectiva semiológica, hacia la reconstrucción del texto como fuente originaria esencial, lugar privilegiado en el que se objetiva la literatura, el «mismo dato», según sus propias palabras, que genera para todos nosotros, los lectores, una diversidad de significados posibles: «El texto —advierte el autor regalándonos lo mejor de su psicologismo— es todo nuestro bien. Ninguna de nuestras ideas, por muy brillante o sugestiva que resulte, puede ser más valiosa o significativa que la grandeza del texto» (Segre, 1998/2002: 171).

comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración, mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua». Se trata de una de las definiciones más dignas que pueden leerse al respecto, aunque no deja de ser una concepción formalista, es decir, ignora la materia de la que brota la forma del texto, a la cual se limita. El texto, para ser texto, ha de tener un sentido materialmente objetivado y formalmente objetivable —de otro modo será una mera grafía absurdamente decorativa—. Una concepción exclusivamente formalista del texto acabará siempre por ignorar las ideas materialmente objetivadas en ese texto, es decir, analizará el texto en su M_1 , pero no en su M_3 , e incurrirá de este modo en un formalismo primogénico, esto es, en el análisis de la forma aislada de sus referentes materiales y, por lo tanto, de las Ideas formalizadas materialmente en los contenidos de sus grafías. Porque si el autor —como he indicado en el capítulo anterior— no es solamente el autor de la forma literaria, sino también, y muy principalmente, el *artífice* de Ideas objetivadas en la literatura, el texto no es exclusivamente el depositario de formas literarias, sino de las *Ideas objetivadas materialmente en tales formas*.

Otros autores han empleado con toda naturalidad el término *discurso* como sinónimo de *texto* (Dubois, 1973: 200-201; Greimas y Courtés, 1979/1982: 126-130; Lázaro, 1986: 147), como si la expansión de la sinonimia entre conceptos científicos contribuyera a su clarificación, cuando en realidad solo sirve a la indiscriminación y confusión. Así, por ejemplo, para T. A. van Dijk (1977) «texto» es un concepto abstracto (texto émico) que se manifiesta o realiza en «discursos» concretos (texto ético). Bernárdez, a quien caracteriza un rigor del que otros carecen, considera que, actualmente, el término discurso suele utilizarse para designar una sucesión coherente de sintagmas oracionales, mientras que el concepto de enunciado parece vincularse al producto de la actividad verbal. La noción de texto, en suma, parece integrar, según este autor, ambos significados (Bernárdez, 1982: 88). Paralelamente, desde la pragmática textual se ha tratado de identificar en el discurso literario determinadas propiedades del texto que permiten reconocer en él un proceso comunicativo. De este modo, se ha propuesto un acercamiento al discurso literario como unidad de interacción verbal, en la que es posible identificar una diversidad de estructuras comunicativas, subyacentes en la inmanencia del texto artístico, y que, bien desde la lingüística textual (Albaladejo, 1982, 1984), bien desde la heterología bajtiniana (Todorov, 1981: 173-176), sería posible considerar⁴¹.

⁴¹ El modelo de lingüística textual elaborado por J. S. Petöfi en 1971, que ha experimentado evoluciones sorprendentes desde su diseño inicial —TeSWeST estándar— hasta las fórmulas alcanzadas en sus últimas exposiciones —TeSWeST ampliada II— (Petöfi / García Berrio, 1979; Albaladejo, 1983, 1984), es bien conocido, junto a los modelos de estructura textual propuestos por T. A. van Dijk (1972, 1977), H. Isenberg (1977, 1978) y la gramática sistémico-funcional, desarrollada principalmente por M.A.K. Halliday (1978) y otros lingüistas británicos a partir de las ideas de J. R. Firth. Tales modelos se atribuyen la capacidad de llevar a cabo una construcción teórica que dice poder reproducir el sistema subyacente a la realidad de la comunicación lingüística,

Por todas estas razones es posible impugnar los fundamentos de las teorías formalistas de la literatura, al advertir que todas ellas, sin excepción, incurren en la falacia teoreticista: la hipóstasis de la forma frente a la realidad ontológica de una materia indisoluble de ella. La literatura es superior e irreducible a la forma, pero no lo será solamente, ni siquiera esencialmente, por las razones que han aducido los posestructuralismos, tales como la crisis de la literariedad u otros conceptos de naturaleza también formalista⁴²: lo será sobre todo porque la literatura es inconcebible al margen de M_3 , es decir, al margen de un sistema de materialidades lógicas o terciogénicas que los formalismos ignoraron o simplemente se negaron a interpretar, y que los movimientos posestructuralistas y posmodernos son ya definitivamente incapaces de hacer legibles a la mente de sus seguidores, ya que carecen metodológicamente de recursos adecuados para examinarlos y comprenderlos. Como he indicado en el capítulo 2 de este libro, la literatura es ontológicamente un discurso de formas sensibles (M_1), de experiencias psicológicas (M_2) y de conceptos lógicos (M_3), es decir, de palabras, de fenómenos y de ideas. La literatura no es, pues, una sola cuestión de palabras, ni de inquietudes animistas o ideológicas: es, singularmente, una cuestión de Conceptos y de Ideas. Si las Ideas de la Literatura permanecen ilegibles para una teoría literaria es porque a los seguidores de tal teoría no les interesa la Literatura ni como Idea que criticar racionalmente ni como Concepto que analizar científicamente. Que se dediquen, pues, a otra cosa, como a la Teología, por ejemplo, cuyo objeto de conocimiento no existe, y cuyas posibilidades de racionalismo son completamente idealistas, desde el momento en que nada hay que verificar en la realidad de este mundo, sino en un «más allá» inasequible. A Dios podemos atribuirle lo que queramos. Nunca vendrá a desmentirnos.

Con todo, conviene detallar aún más en qué consiste exactamente la falacia teoreticista y cómo incurren gnoseológicamente en ella las teorías formalistas de la literatura.

El Materialismo Filosófico designa con el término de *teoreticismo* toda teoría de la ciencia que considera que la verdad científica está en el proceso *formal* de construcción de conceptos, teorías o enunciados sistemáticos.

Desde la gnoseología teoreticista, la idea de verdad científica es algo muy diferente a lo que significa la verdad científica en términos descriptivismo (falacia en la que, como hemos visto, incurren la mayor parte de las teorías literarias que se

de la que forman parte tanto los usuarios del lenguaje como los mecanismos lingüísticos de que estos se sirven en sus procesos de interacción verbal. El Materialismo Filosófico, por su parte, solo puede considerar a este tipo de teorías, básicamente especulativas, como formalismo terciogénico, al cual me referiré más adelante, es decir, como un formalismo que reduce la literatura a un conjunto de conceptos sistemáticos que han perdido completamente de vista la realidad de los materiales literarios de los que parten, y a los que sustituyen por un M_3 carente de M_1 , esto es, formulan una teoría que carece de puntos de apoyo en la realidad. Su ejemplo más digestivo es el que se refiere a los mundos posibles, y nunca existentes en ningún mundo real. Metafísica pura.

⁴² La crítica a la literariedad que conllevan algunas afirmaciones posestructuralistas no es una negación de la literariedad, sino un tipo de ella: la literariedad negativa de la escritura.

han articulado en torno a la interpretación del autor). El teoreticismo no considera verdaderas las verdades admitidas por el descriptivismo, sino que caracteriza la verdad científica por su aproximación a la idea lógica y formal de *coherencia* de las construcciones teóricas, de acuerdo con procesos deductivos en virtud de los cuales la ciencia se construye como una serie de proposiciones derivadas de principios. El teoreticismo resulta ser, en suma, una suerte de deductivismo, que reduce las ciencias a sistemas y teorías hipotéticos y deductivos. Como teoría gnoseológica, el teoreticismo se manifiesta como tal desde el momento en que un *postulado* se manipula como si fuera un *axioma*, es decir, siempre que una figura didáctica o pedagógica se esgrime como una figura gnoseológica o filosófica, de modo tal que sobre una *convención*, cuya verdad está pendiente de explicación y justificación, se construye una *teoría*, cuya verdad indemostrada se da por supuesta⁴³.

Frente al esquematismo ahistórico del inductivismo neopositivista, el teoreticismo ha conocido etapas históricas que han potenciado mucho su desarrollo. Así, por ejemplo, el peso creciente de las construcciones matemáticas y formales que impulsaban el desarrollo de las ciencias durante las primeras décadas del siglo XX resultó especialmente relevante en las teorías neokantianas, canto del cisne del último idealismo alemán (Rickert, Cassirer, Ortega incluso), atentas a los componentes históricos y culturales implicados en los grandes sistemas científicos.

A su vez, el teoreticismo renuncia a apelar a la verdad material en el sentido descriptivista. Precisamente por esta razón un objetivo fundamental del teoreticismo será el de dar cuenta del significado de la *materia* ante su idea de verdad científica, es decir, más allá de su limitada interpretación formalista de la verdad como coherencia. Este fue un problema que, pese a todos los intentos, el teoreticismo no pudo resolver. En efecto, lo intentó, entre otras alternativas, mediante acercamientos *positivos* a la

⁴³ Karl Popper ha sido, en este sentido, todo un retórico de la deducción. Toda su obra epistemológica se basa precisamente en un confusionismo sistemático entre axiomas y postulados. De cualquier modo, como ha explicado Gustavo Bueno (1992) el teoreticismo está ya diseñado en los *Segundos analíticos* de Aristóteles, que dan cuenta de una idea de ciencia como silogismo *sui generis*, dado siempre en el curso de un proceso deductivo. Desde esta perspectiva —léase a Bueno (1992)—, puede decirse que las fuentes del teoreticismo como teoría gnoseológica están ya objetivadas en la Geometría pre-euclidiana de Teudio de Megara, pues no cabe aceptar la existencia de una teoría de la ciencia anterior a toda ciencia, es decir, anterior al *factum* de la ciencia. La Matemática, y concretamente la Geometría, es la ciencia que Aristóteles habría tenido ante sí a la hora de establecer en sus *Segundos analíticos* las características del conocimiento científico. Incluso podría aventurarse que el manual que Aristóteles tuvo presente fueron los *Elementos* de Teudio de Megara, precursor de los *Elementos* que un siglo después escribe Euclides. Aristóteles busca las características del conocimiento científico en su estructura racional, en el sentido preciso que se expone en las primeras líneas de los *Segundos analíticos*: «Todo conocimiento racional, sea enseñado, sea adquirido, deriva siempre de conocimientos anteriores». Al margen de la influencia platónica de esta tesis, expuesta en la anamnesis del *Menón*, resulta evidente la diferencia entre un conocimiento cierto, que puede resultar muy atractivo, pero que nada vale, y un conocimiento o saber basado en fundamentos o causas primeras. Todo conocimiento racional deriva, pues, de conocimientos anteriores, es decir, de las premisas o de los principios. La caracterización del conocimiento científico que está llevando a cabo Aristóteles es estrictamente lógica, más que epistemológica o psicológica (Bueno, 1992, I).

materia, como «teoreticismo verificacionista», que, reconociendo la necesidad de un contacto positivo o efectivo con la materia, pudiera reducirlo al mínimo.

Con todo, el teoreticismo de Karl Popper (1934) se impuso como alternativa no solo frente al descriptivismo positivista, sino también frente al teoreticismo positivista neokantiano. Popper desarrolla el único camino lógicamente posible para el teoreticismo, el de un contacto *negativo* con la materia. La distancia entre forma y materia será, para el teoreticismo popperiano, de grado cero. Es la misma distancia que separará en Barthes los conceptos de *literatura* y *escritura*, que el Materialismo Filosófico discrimina rigurosamente. No trata el teoreticismo de anular esta distancia, sino de neutralizarla, de modo que pueda aceptarse como axioma este postulado: «Las teorías científicas no son nunca verificables empíricamente». Postulado que conlleva la siguiente implicatura: «Porque las teorías científicas no se pueden verificar de forma empírica, será necesario contrastarlas o testificarlas solo *formalmente*». De modo inevitable, un *contraste* «de esta naturaleza» no nos conducirá nunca a comparar o confrontar una forma (teoría) con una materia (empiría), sino una teoría con otras teorías, alternativas o compatibles. He aquí el postulado retórico nietzscheano según el cual no hay hechos, sino solo interpretaciones. Declaración absurda donde las haya, pues no cabe hablar de interpretación posible al margen de hechos consumados. Quien dice situarse solo en el terreno de las interpretaciones solo nos asegura una cosa: que desconoce los hechos. Y que ignora el mundo en que vive. La ciencia se reduce de este modo a un sistema de enunciados, un conjunto de proposiciones, un discurso de múltiples conjeturas y refutaciones. Una retórica del silogismo y de la deducción infinita. He aquí la epistemología de Karl Popper. Ante la imposibilidad de justificar cualquier resultado de la investigación científica, mero discurso de proposiciones, la meta no será el conocimiento gnoseológico, sino simplemente el tránsito por caminos que, desviados de este conocimiento, conducen la lógica de la investigación científica hacia la Psicología, la Sociología, la Historia o la Retórica. Un descubrimiento lo es siempre en función de su justificación posterior. He aquí el concepto formalista de texto: una escritura sin fin en sí misma y formalmente insignificante. Una vez más estamos ante la idea de la circunferencia de radio infinito⁴⁴. Cada época encuentra sin falta un geómetra dispuesto a convencernos de que puede trazarla.

La idea teoreticista de ciencia, tan ligada a la escuela del filósofo Karl Popper, ha estado en la base de todas las teorías literarias de corte formalista. Este teoreticismo ha subrayado la primacía de la forma sobre la materia en su definición de ciencia y de conocimiento científico, intensificando el componente teórico constructivo y operativo que se da *de facto* en la investigación científica. Semejante teoreticismo ha considerado los contenidos de la ciencia literaria como algo esencialmente vinculado a las estructuras operatorias sintácticas, lingüísticas y lógico-formales, a las cuales no buscó resolución en el campo de los «datos» empíricos y materiales. El conocimiento científico no procede por inducción, sino por operaciones hipotético-deductivas, formuladas para dar cuenta y razón de los fenómenos materiales. Sin embargo, el

⁴⁴ En un cuerpo esférico de radio infinito el centro estaría en todas las partes y su circunferencia en ninguna.

punto débil del teoreticismo residió precisamente en la conexión entre la *ciencia*, que concibe como mundo autónomo y creador (ámbito de la forma vivificadora), y la *realidad*, el mundo de los hechos (que concibe como un mundo inerte o de materia inerte ante las formas vivas de la ciencia). Un nexa negativo une las teorías a los hechos. La teoría se desarrolla en virtud de su propia fuerza y coherencia interna, y cuando alguna de sus proposiciones no se ajusta o adapta al plano de los hechos, resulta desmentida, refutada, falsada, hasta que se adapte. No deja de ser irónico, para el teoreticismo, que las matemáticas, ciencias exactas por excelencia, no puedan nunca ser desmentidas por los hechos, habida cuenta de su naturaleza formal y abstracta. Así es como Popper puede llegar a concebir la naturaleza como algo eterno (ucrónico) y sin lugar de reposo (utópico). Sin embargo, frente a Popper y su concepción teoreticista de la razón y la ciencia abstractas, utópicas y ucrónicas, que sobrevuelan la materia y la informan desde el exterior, sin tocarla, cabe advertir que la racionalidad efectiva humana es propia de sujetos corpóreos individuales y operatorios, esto es, que operan e interactúan, manipulando directamente la materia, en el medio exterior, circundante y envolvente. La racionalidad tecnológica, científica y filosófica, no puede pensarse sin el lenguaje, pero esta misma racionalidad no puede reducirse exclusivamente al lenguaje. Tan racional es el sistema métrico de numeración decimal como el uso humano de la pentadactilia para manipular objetos corpóreos y tangibles. El concepto de racionalidad está vinculado al concepto del comportamiento individual independiente, es decir, al sujeto humano corpóreo y operatorio. Sin seres humanos concretos, no hay literatura, y sin materia en que objetivar formalmente las palabras, ni esas palabras pueden existir como tales, ni hay modo posible de leer e interpretar la literatura como lo que efectivamente es, una materia analizable formalmente mediante ideas (ontología) y mediante conceptos (gnoseología).

En suma, este es el concepto de texto que, como obra literaria, y frente a la falacia teoreticista en la que incurren las teorías literarias formalistas, sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Este concepto de texto se opone abiertamente a toda interpretación que, como las estructuralistas y también posmodernas, lo reducen formal o materialmente a un idealismo falaz. En sus procesos de interpretación del texto, la crítica ha incurrido en dos tipos de reducción o jibarización de la obra literaria. En ambos casos se ha servido de la falacia teoreticista, que consiste en hipostasiar la forma por encima de la materia, hasta el punto de desarrollarla imaginariamente de espaldas a la realidad. En el extremo de esta tendencia, idealista y purista, está la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1990), auténtico canto del cisne de una fenomenología derivada de la estética de la recepción jaussiana y, en suma, del simbolismo alemán que se desvanece con Cassirer (1923-1929). En la misma región hiperformalista podrían situarse los trabajos de Petöfi y García Berrio (1979) sobre la lingüística textual y las TeSWeTS ampliada I y ampliada II.

Como se ha señalado, la falacia teoreticista procede según dos tipos de reducción: la formalista y la materialista. La reducción formalista consiste en reducir la ontología especial del Mundo interpretado (M_1) al tercer género de materialidad (M_3), es decir, a conceptos puros, cuya correspondencia con la realidad es inapreciable y resulta desvanecida. Se trata de una reducción formalista terciogenérica, muy en la línea teoreticista de Popper. En extremo, esta tendencia puede llegar a afirmar que si la teoría

falla, la culpa la tiene la realidad. Desde esta perspectiva, completamente formalista, neoestructuralista y posformalista, cabe explicar la multiplicación de conceptos, neologismos y términos supuestamente «científicos» con los que las innúmeras «teorías» de la literatura nos han bombardeado durante las últimas décadas. No nos engañemos, la mayor parte de estos términos carecen de sentido porque carecen de realidad. Por su parte, la reducción materialista consiste en reducir la ontología general (M), esto es, la materia del Mundo, al primer género de materia de la ontología especial (M₁), es decir, a la materialidad sensible de los objetos físicos que nos rodean. Esta reducción equivale a afirmar que todo es materia física, y a negar los componentes psicológicos (M₂) y conceptuales (M₃), imprescindibles para interpretar la realidad humana y mundana, y constituyentes además del Mundo interpretado (M₄) en que vivimos. El Materialismo Filosófico considera esta reducción de un materialismo grosero inaceptable, por idealista, dogmática y monista. En esta reducción materialista incurre Siegfried H. Schmidt (1980) en las premisas de su teoría sobre la incomprensiblemente denominada por él mismo «teoría empírica de la literatura», desde el momento en que no hay tal empirismo por ninguna parte. Y en esta misma reducción materialista incurren, en sus consecuencias y desenlaces, las ideologías y retóricas posmodernas, casi todas ellas con pretensiones de «teorías literarias», al reducirlo todo a pura textualidad, y afirmar que «todo es texto», de modo que Auschwitz, un cáncer hepático o la primera guerra del golfo Pérsico —que «nunca tuvo lugar», como declaró Baudrillard en 1991 sin empacho alguno—, son un «texto». Este tipo de reducciones son artificios retóricos, sobre los cuales no es posible fundamentar nada más que sofismas, cuya única utilidad es el rédito editorial y mediático del que goza el oportunismo de sus autores ante la nesciencia y la actitud acrítica de sus lectores y propagadores.

La obra literaria, en tanto que texto, es aquel material literario en el que se objetivan las ideas formalmente construidas por un autor, interpretadas por un transductor y consumidas por un lector, es decir, formalizadas en los materiales literarios.

4.2.2. IDEA DE TEXTO EN LAS IDEOLOGÍAS POSFORMALISTAS DE LA LITERATURA

No hablaré aquí de teorías posformalistas de la literatura, ya que no pueden considerarse como teorías lo que solamente son discursos retóricos e ideológicos acerca de la literatura y, más concretamente, de los materiales literarios. Hablaré, pues, de ideologías posformalistas de la literatura, dado que ni la deconstrucción derridiana, ni los escritos foucaultianos, ni muchísimo menos las autodenominadas «teorías literarias feministas», por citar tres ejemplos entre otros posibles, han dado lugar jamás a ninguna teoría de la literatura cuyos criterios puedan resistir un enfrentamiento con la realidad ontológica de los textos literarios, de sus autores o de sus lectores. No estamos, pues, ante teorías literarias, sino ante formas de ciencia-ficción aplicada a la interpretación de materiales literarios.

En 1953, Barthes publica *El grado cero de la escritura*, ensayo en el que considera que la Literatura debe llamarse Escritura, debido a que —según él— no hay un criterio regulador o legalizador del principio de literariedad (*literariness*) acuñado por los formalistas rusos (Sklovski, 1929; Jakobson 1993), pues las obras literarias serían

estructuras dinámicas, tal y como plantea Tynianov (1929), la cuales conforman una cadena de estructuras superiores, concatenadas, ensambladas unas con otras de forma indiscriminada. Así se explica —siempre según Barthes— que la estructura de los géneros literarios, por ejemplo, se altere y se transforme con los cambios inherentes a la estética de cada época, y que el valor artístico de los textos literarios varíe igualmente en la medida en que el concepto de Literatura se va transformando a lo largo del tiempo. Esta idea incondicionada, descontextualizada e insularizante de Literatura, como análogo a la de Escritura, será heredada por Derrida y Foucault. He indicado en el capítulo anterior, dedicado al autor, cómo Barthes rompe con todas las lógicas en que se articula el saber literario: a la obra literaria le amputa el autor, a la escritura le priva de la especificidad y conceptualización de sus contenidos, al lenguaje le hurta el hablante, al texto lo cercena del contexto, y al tiempo le arrebató nada menos que la Historia. Barthes postula que la Escritura en la modernidad se desliga por completo del habla (*parole*), mediante la retórica primero y la poética después (parafraseando así la sentencia de Mallarmé según la cual la Poesía completa y perfecciona al lenguaje y por tanto también el habla). Pero a estas alturas ya sabemos que Barthes es casi exclusivamente un autor de metáforas fraudulentas. Barthes propone el despojo de la escritura, la disolución de sus artificios, la disolución de su retórica, la diseminación de su literariedad (*literariness*) —imperceptible, pero que paradójicamente hay que destruir—, reduciéndola a su grado cero, es decir, haciendo del concepto de texto un fenómeno del habla, sin estética, sin retórica, sin valores. Tras enunciar semejantes absurdos, Barthes sostiene que con la posmodernidad la Escritura regresa a su origen, es decir, a la transcripción pura del habla, sin artificios ni aderezos, sin poética ni estética, sin idealismos. De hecho, la carencia de una poética dotaría a una novela como *El extranjero* de Camus, por ejemplo, de una *significación negativa*, contraria a la modernidad pretendida por un Mallarmé. En tales términos habla Barthes del regreso al origen de la Literatura, esto sería, a la Oralidad, a la «verdadera narración», a la simple facultad de intercambiar historias. Como sabemos, en *El grado cero de la escritura*, el metafórico Barthes plantea la teoría de la huella en la que Derrida fundamentará la falacia de su crítica al logocentrismo. En 1953 Barthes ya hablaba como un teólogo de la literatura y como un retórico de la escritura. *El grado cero...* se refiere a la literatura como si la realidad que la hace posible —autor, obra, lector y crítica— no existiera. Barthes ha escrito sobre literatura siempre desde la ignorancia de la ontología literaria. *El grado cero...* tiene más que ver con una metafísica del lenguaje como sistema que con la realidad literaria del mundo efectivamente existente.

La obra Foucault, profesor universitario de filosofía a quien la universidad y la filosofía disgustaban de forma espectacularmente rentable —nunca renunció al dinero, poder y populismo que una y otra le brindaron— será siempre de extraordinario valor para el ejercicio crítico de cualquier materialista filosófico, dado el cúmulo de falacias y mixtificaciones en ella contenidas. Una obra cuyo título español es *De lenguaje y literatura* (1996), y que el propio Foucault nunca denominó así, pues se trata de una recopilación de estudios dispersos, asistemáticos y retóricos, oblicuamente vinculados con lo que el título que sus traductores le pusieron pretende expresar, es lo único que tenemos en relación con lo que este ideólogo de la posmodernidad escribió acerca de la literatura. Hay que decirlo de forma clara y contundente: Foucault nunca construyó

una teoría de la literatura, nunca expresó una interpretación sistemática de una obra literaria, y nunca sostuvo un concepto categorial definido de lo que la literatura es. Cuando fue inquirido sobre su idea de la literatura se limitó a responder una necesidad: «Para mí la literatura fue siempre el objeto de una constante, no el de un análisis, ni el de una reducción, ni el de una integración en el campo mismo del análisis. Era el descanso, la parada y fonda, el blasón, la bandera» (Foucault, 1986). Pues bien, en el libro en que se recolectan escritos y dichos varios de Foucault, al que los traductores españoles dieron por título *De lenguaje y literatura*, el autor se sirve de varias ideas planteadas por Barthes, y así llama Escritura a lo que conocemos y seguimos denominando —y analizando científicamente— con el nombre de Literatura. Para Foucault, la Literatura es la transgresión del habla. Modestamente me pregunto cómo se transgrede el habla. Propone a Sade como el primer transgresor del habla del mundo moderno, y advierte que la noción de Literatura radica en que cada escritor, cada genio incluso, extermina el concepto que había heredado de Literatura. Me pregunto si semejante concepción «progresista» del arte puede sostenerse más allá de la imaginación y de la psicología individual. ¿Es más transgresor Sade que Quevedo? ¿Fue más transgresor Camus que Juan Ruiz, arcipreste de Hita, o que Fernando de Rojas, autor de *Celestina*? ¿Es más transgresora la música de Mahler que la de Beethoven? Es admirable el simplismo de Foucault respecto a las ideas de «progreso» y «transgresión». El análisis que realiza Foucault de la obra de Sade y Baudelaire es un cóctel de múltiples y caóticos conceptos tomados de unos y otros autores más o menos afines a él: el Bataille de *La Littérature et le Mal* (1957), con la presencia inevitable de las teorías psicoanalíticas del tabú, sin faltar las apelaciones a los análisis sociológico-literarios que lleva a cabo el Jauss de «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria» (1967), y por supuesto con los tintes psicoanalíticos de la omnipresente influencia de un Lacan (1966). Para Foucault, la Escritura es aquella *parole* que transgrede la *parole*, es decir, aquella *parole* que no encuentra límites de expresión, la cual no responde ni a la autoridad de la ética ni de la moral, y por ello es capaz de expresar libremente el tabú, lo que la ética y la moral reprimen, marginan y tratan de olvidar. Evidentemente, las afirmaciones de Foucault solo pueden formularse y aceptarse acriticamente cuando se ignoran los fundamentos racionales de muchísimos referentes, ideas y conceptos, cuando se confunden impunemente ética (la defensa de la vida humana) y moral (la defensa del grupo y de las leyes que lo organizan), cuando la Historia y sus posibilidades de conocimiento científico se sustituyen por la memoria y el psicologismo del recuerdo, o cuando ideas como «represión» o «marginación» se sustraen a sus dialécticas genuinas, para exponerse desde los términos fraudulentos de una falsa dialéctica, que oculta las verdaderas causas y consecuencias a los auténticos reprimidos y marginados.

Derrida dispone en su bibliografía de muy pocos textos referidos a la literatura. De hecho, apenas usa esta palabra. Prefiere hablar de *écriture* y de *parole*. En todo cuanto ha escrito Derrida nada hay que nos permita hablar de una teoría de la literatura. Ni siquiera de una teoría destructivista de la literatura. Su «deconstructivismo», en el ámbito de los hechos y las realidades literarias, es una metáfora de importación. Y es, ante todo, una metáfora, porque no ha logrado ni materializado ninguna destrucción de nada realmente existente. *De la gramatología* (1967) contiene referencias sobre la noción de escritura que deben a Barthes casi toda su originalidad. Es posible

apelar a la influencia del idealista Rousseau y la teoría del suplemento, al concebir la Escritura como un «suplemento de la realidad». Se observará que en Derrida, como en Barthes, todo son metáforas. Este «suplemento» no posee referencia alguna con la realidad que representa, pues, «el referente del representamen» no existe. Ni tan siquiera queda de él en la escritura una huella de la realidad que representó. Es más, Derrida llega a concebir el habla como un suplemento de la realidad, mientras que la Escritura (Literatura) no sería más que un suplemento de otro suplemento, es decir, que la Escritura no representaría el mundo, sino el habla. No cabe más alto idealismo ni en el formalismo, ni en la metafísica, ni en la teología. Derrida es un metafísico puro. Un teólogo de la nada. El habla, según él, es la verdadera Escritura (Literatura), a la que bautiza como *archiescritura*, o suplemento de la realidad, en contraposición con la Escritura, o suplemento del suplemento de la realidad. Admirable retórica del nihilismo. Dos textos derridianos vinculados con la literatura, no por su valor metodológico, sino por sus contenidos meramente referenciales, son *Schibboleth: pour Paul Celan* y *Deux mots pour Joyce*. En el primero de ellos, Derrida hace un análisis de la noción barthesiana de la «huella», al analizar en el poema de Celan el poder de significación de la metonimia de la fecha de la *Kristallnacht*. En el segundo de los textos, Derrida se centra en el análisis del *Sí-Sí* del último capítulo de *Ulysses*, y expone a través de la semantización de la inexistente puntuación la importancia del habla —*el regreso al origen*, según su retórica— en la modernidad y sus repercusiones en la posmodernidad. La aportación de Derrida a la teoría de la literatura es una mera retórica de metáforas fraudulentas, resultado, en su mayoría, de la importación que varios de sus seguidores han pretendido llevar a cabo al servirse de ellas para sustituir el conocimiento científico de la literatura por una experiencia psicologista de implicaciones exclusivamente ideológicas o simplemente propias de un mundo ignorante.

En relación con el concepto de *texto*, Derrida rompe completamente, al igual que Barthes, con la noción de *symploké* formulada por Platón en el *Sofista* (259c), al afirmar que nada está relacionado ni conectado con nada. Semejante postulado, en sí mismo una falacia inaceptable, anula inútilmente toda posibilidad de construir cualquier tipo de conocimiento, sabiduría o interpretación. Aquí reside el corazón del destructivismo derridiano, en una vulgar metáfora, cuyos términos —la afirmación de una forma infinita y la negación de una materia efectivamente existente—, como su relación de analogía —una ruptura imposible—, son sendas falacias. Derrida nos entrega el formalismo de un idealismo metafísico constituido sobre un nihilismo mágico, desde el que niega metafóricamente la verdad de hechos materialmente consumados. Y pretende que nos creamos que él es capaz de trazar el radio de esa circunferencia infinita, sin centro geométrico reconocido, y a la que él denomina fraudulentamente *texto*.

Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto (Derrida, 1989: 362).

Frente a la nulidad de Derrida, desde Platón sabemos que «si todo estuviera conectado con todo, o si nada estuviera conectado con nada, el conocimiento sería imposible» (Platón, *Sofista*, 259c). Derrida incurre, pues, en postular la segunda de estas falacias, identificadas por Platón: nada está conectado con nada. A partir de semejante embuste, el discurso sofista puede fluir con toda impunidad. Excepto para una mente racionalista.

En esencia, la deconstrucción es un procedimiento de lectura textual que pretende descomponer las estructuras lingüísticas que sostienen el discurso escrito como racional y coherente, revelando las antinomias, contradicciones, disonancias, paralogismos y faltas de sentido unívoco que están presentes en el llamado plano «literal» tanto como en el metafórico. De ese modo, se hace imposible la determinación del significado preciso del texto en cuestión, porque este resulta incapaz de transmitir su mensaje sin incertidumbre, coexisten múltiples lecturas en conflicto del mismo texto y todas totalmente legítimas. La razón de esa incertidumbre esencial estribaría en que el signo lingüístico es arbitrario, es una «institución inmotivada», y no guarda ninguna relación necesaria ni natural con lo que pretende significar: «Cada signo *no representa, no está por* un objeto, sino que cada signo repite —o prefigura— otro signo»⁴⁵. Por tanto, el sentido del signo es siempre ambiguo y siempre será imposible decidir con certeza su significado (tesis de la «indecidibilidad» del sentido del signo). De ahí se deriva, a efectos de crítica literaria y todo tipo de lectura textual, la imposibilidad de buscar el sentido exacto del texto, su interpretación precisa y la «intención» del autor, porque no existen de hecho y porque, si existieran, serían incognoscibles, indecibles e imposibles de verificar y comprobar.

Como complemento de esta tesis gnoseológica sobre la imposibilidad de conocer con certeza, de obtener verdades, de interpretar con seguridad un texto, Derrida sostiene una tesis ontológica del mismo carácter negativo: pensamos y vivimos con signos y no hay esfera conocida de la actividad humana «fuera» del lenguaje y la praxis lingüística. Sencillamente, no hay manera extralingüística de determinar si el mundo tiene una naturaleza estable o consistente que la lengua pueda reflejar. El deseo de encontrar un «fuera» del texto es un proyecto metafísico por antonomasia: es la metafísica del «logocentrismo» que estaría sosteniendo todo el pensamiento racionalista, determinista y causalista occidental. No hay «fuera» del texto porque «texto» y «contexto» son igualmente «textuales» de arriba abajo: al igual que los signos solo se refieren a otros signos, los textos solo puede referirse a otros textos, generando así la tela de araña infinita que es la intertextualidad. En otras palabras, el hipotético mundo real (declinado en plural, necesariamente) no sería más que un conjunto de textos infinitos y personales:

Es preciso que nos pongamos de acuerdo en lo que significa «sobre textos». Yo estaría de acuerdo a condición de ampliar considerablemente y reelaborar el concepto de *texto*. No pretendo hacer olvidar la especificidad de lo que clásicamente se llama «texto», algo escrito, en libros o en cintas magnéticas, en

⁴⁵ Palabras de Carmen González-Marín recogidas en su artículo-entrevista con Derrida, «Jacques Derrida: leer lo ilegible», *Revista de Occidente*, 62-63, 1986 (160-182); pág. cit. 163.

formas archivables. Pero me parece que es necesario, y he tratado de mostrar por qué, reestructurar este concepto de texto y generalizarlo sin límite, hasta el punto de no poder seguir oponiendo, como se hace normalmente, bien el texto a la palabra, o bien el texto a una realidad —eso que se denomina «realidad no textual»—. Creo que esa realidad *también* tiene la estructura del texto⁴⁶.

En su conjunto, y al margen de su virtualidad crítico-literaria, la deconstrucción derridiana aparece como una forma de duda nihilista (más que puramente escéptica)⁴⁷. Las relaciones entre Lenguaje y Realidad son sin duda algo muy complejo, porque se trata ante todo de una dialéctica nada sencilla, que ni Barthes, ni Foucault, ni Derrida han contribuido en absoluto a esclarecer. El lenguaje, efectivamente, no posee una relación natural con lo designado, sino más bien convencional. El signo lingüístico es siempre simbólico, no indicial, ni icónico, si seguimos la terminología de Peirce (1987). El lenguaje, como capacidad humana, es una capacidad evolutiva, y como tal un instrumento, una herramienta. El lenguaje no constituye la realidad, sino que es una de las múltiples capacidades de que se sirve el hombre para abarcarla, aprehenderla y construirla. En este sentido, y según el Materialismo Filosófico, el lenguaje constituye un curso operatorio más, fundamental sin ninguna duda, de los muchos que hay que tener en cuenta para llegar a la verdad, entendida como esquema de *identidad sintética*⁴⁸.

El lenguaje determina sin ninguna duda el mundo de los hablantes. Su complejidad dice mucho acerca de la sociedad que lo utiliza. Cuanto mayor es el «mundo» de una determinada sociedad, más rico será su idioma, más categorías requerirá para dar cuenta de todos los fenómenos implicados, de más amplitud dispondrán las ciencias allí desarrolladas. Esta exigencia echa por tierra las teorías que pretenden desvincular las formas del signo lingüístico de aquellas realidades materiales que las hacen posibles y legítimas. El lenguaje no solo no agota la realidad, sino que depende de las realidades extra-lingüísticas, esto es, de las realidades materiales, de un modo absolutamente decisivo, definitorio y necesario. Podríamos decir que la dialéctica entre lenguaje y realidad estriba en que el lenguaje es una herramienta de construcción de realidades y verdades que, simultáneamente, se encuentra determinada por potentes elementos extra-lingüísticos, materializados en la historia, la política, la sociedad, la literatura. Solo si se observa el lenguaje bajo este punto de vista es posible entender qué diferencia unos idiomas de otros. La idea de isovalencia entre los diferentes idiomas, así como entre las diferentes culturas, es una mentira absoluta. Ni todos los idiomas son iguales, ni todas las lenguas valen lo mismo. La idea de sistema en la teoría de los polisistemas es de un idealismo absoluto.

Y naturalmente dentro del lenguaje está la cuestión de la oralidad y de la escritura. El lenguaje escrito es sumamente sofisticado, requiere un nivel de convención y un

⁴⁶ Afirmación de Derrida en la entrevista citada en la nota anterior.

⁴⁷ Para una crítica fundamentada sobre la falacia de la posmodernidad, vid. Zima (1994), Sokal y Bricmont (1999), Mansilla (1999), Searle (2002) y Maestro (2006).

⁴⁸ Sobre la verdad como *identidad sintética*, vid. el capítulo 5 de este mismo tomo, sobre la Gnoseología de la Literatura según el Materialismo Filosófico.

grado de sistematización muy complejos. El lenguaje literario aún incrementa mucho más la intensidad de tales convenciones y sistemas. Lo que hay detrás de la teoría platónica del lenguaje, por ejemplo, tal como se expone en el *Cratilo*, es la teoría de las Ideas, y de la perfección de lo existente en función de los parámetros de la participación e imitación. En este sentido, se dispone de muchos testimonios en la literatura griega. El caso más sobresaliente es el de Homero, quien señala al lenguaje de los dioses como superior al de los hombres, dado que solo los dioses conocen el verdadero ser de las cosas designadas y, en consecuencia, solo ellos pueden saber cuáles son los nombres más perfectos, los que mejor corresponden a las cosas en función de su naturaleza. Frente a Platón, lo que hay detrás de las teorías de Derrida no es una ontología, ni una determinada filosofía del lenguaje, sino un interés ideológico muy concreto: en un mundo de analfabetos el señor Derrida y sus colegas pueden ser los amos, pero en un mundo en el que el desconocimiento de la ley no exime de su cumplimiento, más nos vale saber leer y escribir lo más correctamente posible.

Si todo queda reducido a lenguaje, todo es uno y lo mismo. No podríamos apelar a ninguna instancia extra-lingüística que nos permita formar un juicio acerca de la verdad de lo expresado. La realidad queda reducida a juegos de lenguaje. Todo el mundo puede decir lo que desee, y no habrá nada que permita juzgar tales testimonios. No habrá conocimiento, ni literatura, ni nada de nada, salvo sofística y sofistas. En este nivel de demagogia y engaño se sitúa sin reservas el discurso de la posmodernidad, auténtico arsenal de ignorancia y confort académicos. Reducir la realidad a lenguaje supone invalidar la razón humana, que se agotaría en los papeles y en las palabras, y perdería toda relación con el resto de los materiales del espacio antropológico. Si asumimos incluso posiciones dialécticas clásicas, como las de Hegel, Marx o Sartre, reducir la razón humana al terreno del lenguaje, considerado como la realidad última y fundamental, supone anular definitivamente la libertad del ser humano. Y esto es precisamente lo que pretenden los posmodernos, desde el deconstructivismo derridiano hasta la pseudoteoría literaria feminista: un mundo de analfabetos y esclavos a los que poder impresionar y dominar con su retórica psicologista. Porque la libertad del ser humano no está en el lenguaje, ni en las palabras, ni en los morfemas de género masculino, femenino o neutro. La libertad del ser humano está en los hechos. Como en los hechos está también la verdad: *verum est factum*. Si además se incurre en el paso de eliminar el lenguaje escrito, entonces se alcanza el colmo de la ideología y del embuste. Así es como la pseudofilosofía posmoderna es, en realidad, un *despotismo político*. Derrida y sus colegas escriben libros en los que hablan de la perversidad de la escritura y en los que afirman sin ningún pudor que el analfabetismo es algo superior, que las culturas salvajes e incívicas son más valiosas que la civilización europea y occidental, pero ellos no son analfabetos, aunque no les importe que lo sean los demás; visten la indumentaria etnocéntrica, aunque sigan elogiando el taparrabos de tribus primitivas y contemporáneas; y viven en el confort y la gloria del primer mundo, aunque dicen detestar sus instituciones políticas, sus descubrimientos científicos y su evolución histórica. La perversidad moral y política de estas ideologías no tiene precedentes. Lo único que enseñan y delatan es el interés que sus portavoces ostentan por perpetuar sus privilegios. Sus discursos no son filosofías ni teorías de la literatura. Son artificios retóricos y sofistas

destinados a defender las más egoístas y gremiales posiciones de poder, jamás las necesidades de gentes analfabetas y sin recursos.

4.2.3. CONCEPTO DE TEXTO SEGÚN EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

El Materialismo Filosófico considera el texto de la obra literaria como aquel material ontológico inderogable en el que se objetivan formalmente Ideas que, en toda investigación de la Literatura, pueden y deben analizarse en términos conceptuales, categoriales y lógicos. El texto u obra literaria será, pues, la realidad material en la que se objetivan formalmente las Ideas de la Literatura. De este modo, el texto literario solo podrá concebirse como resultado de la actividad de uno o varios artífices, que reconocemos como autores, y resultará destinado, como material fundamental de la ontología literaria, a la lectura y a la interpretación críticas de las Ideas formalmente en él objetivadas. No hay texto, y no cabe hablar de texto literario, si no hay ideas formalizadas en su realidad material. Al margen de las Ideas no es posible concebir un texto. No bastan, pues, las formas, para hablar de texto: es también imprescindible un contenido material inteligible. La Teoría de la Literatura analiza el texto literario con la intención de interpretarlo como lo que es: un sistema de Ideas formalmente objetivadas, es decir, literariamente materializadas.

Como sistema de ideas verbalizadas formalmente, todo texto, y por supuesto el texto literario, que añade a las formas y signos verbales un valor estético y un estatuto ficcional, es susceptible de ser analizado desde la cuádruple dimensión que ofrece el espacio antropológico, el espacio ontológico, el espacio estético y el espacio gnoseológico (Maestro, 2009a).

Considerado desde el *espacio antropológico*, el texto literario se sitúa inequívocamente en el eje circular, es decir, en la dimensión humana, social, histórica y política, en cuyo contexto tiene lugar la construcción, comunicación e interpretación de la literatura. Cualquier concepción exclusivamente radial del texto literario, es decir, cualquier concepción que lo reduzca a una expresión cósmica o panteísta de la naturaleza incurrirá en un reduccionismo corporeísta, cuyo límite es, por ejemplo, el formalismo materialista de Siegfried J. Schmidt (1980), y en una falacia descriptivista, cuya expresión más representativa es sin duda la teoría de la mimesis aristotélica, que identifica en la idea de Naturaleza, así como en sus modos y medios de imitación, el principio generador del arte. Finalmente, no cabe implantar el texto literario en el eje angular del espacio antropológico, a menos que pretendamos hacer de la teoría de la literatura una teología de la escritura, bien de signo religioso y fideísta, como es el caso de numerosas interpretaciones literarias llevadas a cabo por críticos católicos, como Alexander A. Parker (1962, 1983) y sus estudios sobre el teatro calderoniano, por ejemplo, bien de signo secular y psicologista, como sucede con las lecturas que las ideologías posmodernas hacen de la literatura, al reducirla a una suerte de escritura trascendente, cuyos «profundos significados» solo son asequibles a la psicología individual a través de la destrucción del conocimiento racional. He insistido con frecuencia en que la interpretación de la literatura no es la actividad más adecuada

para ingenios ingenuos, es decir, para personas cuyos conocimientos racionales están determinados y limitados por sus creencias irracionales.

Desde el punto de vista del *espacio ontológico*, el texto literario adquiere tres dimensiones inderogables, al delimitar el lugar que ocupa la literatura en la ontología especial del Materialismo Filosófico. El texto literario es una realidad materialmente corpórea, hecha de palabras, orales o escritas, es decir, de signos verbales, gráficos o acústicos, que podrán ser, y de hecho son, objeto de una filología, de una ecdótica, y también de una retórica y de una poética literarias. Todo texto posee siempre una dimensión corpórea, cuya materialidad es estrictamente física o primogenérica (M_1), asegurando de este modo nuestra percepción sensorial. El texto literario queda así configurado como un conjunto coherente de signos o formas verbales. En segundo lugar, es evidente que todo texto literario contiene formalmente objetivadas una serie de experiencias psicológicas a las que el lector accede a través de la lectura, la audición o la representación. Son los contenidos segundogenéricos, que el Materialismo Filosófico identifica con la materia psicológica o fenomenológica (M_2), y que constituyen el referente primordial de ejercicios hermenéuticos como el psicoanálisis, la psicocrítica, la poética de lo imaginario o la mitocrítica, por ejemplo. Finalmente, hay que constatar que un texto literario se singulariza específicamente por el sistema de ideas formalmente objetivadas en su discurso. Quiere esto decir que el signo literario no es simplemente una forma estética, ficticia y pragmática, sino que es, además y ante todo, la *forma* de un *sistema de ideas*. La literatura objetiva formalmente en sus textos sistemas de ideas que, elaborados por un autor —¿quién si no ha de ser el artífice de tales ideas?—, exigen la interpretación y la crítica de múltiples lectores. No hay literatura sin ideas, ni es concebible un texto literario al margen de las ideas de su autor y de las interpretaciones críticas de varios lectores. Como veremos en su momento, el lector no es lector de formas, simplemente, es ante todo lector de Ideas, es decir, *intérprete*. Del mismo modo que el autor no es un mero *retor*, un simple autor de formas, más o menos bonitas o provocativas, y mejor o peor combinadas entre sí. El autor es el *artífice* de las ideas objetivadas formalmente en el texto literario. De este modo, la literatura se convierte en un discurso de dimensiones ontológicas terciogenéricas (M_3), al mismo nivel que la Filosofía y que las Ciencias categoriales, si bien diferenciándose de estas últimas en el uso referencial y ficticio de las formas lingüísticas. Pero esta cuestión es ya una cuestión gnoseológica, que no ontológica, que abordamos en el capítulo destinado al concepto de ficción en la literatura.

Para concluir con esta tríada, he de referirme al texto considerado desde la dimensión del espacio gnoseológico. En este dominio, el texto literario funcionará, en primer lugar, dentro del eje sintáctico, como un *término* o *parte formal* fundamental del campo categorial de la literatura, es decir, como un objeto conceptualizado sobre el que ha actuado operatoriamente el autor y sobre el que habrá de trabajar en términos igualmente operatorios el lector e intérprete. En este sentido, el texto está sujeto a las *operaciones* que en el eje sintáctico ejecutarán el autor y el lector, y especialmente el transductor, en su papel de filólogo y editor, fijador del texto y responsable de su expresión ecdótica. Del mismo modo, el texto literario es susceptible de múltiples relaciones, dadas sintácticamente, con otros términos categoriales del campo de la literatura, siempre a partir de un *contexto determinante*. Si tomamos como referencia

el texto del *Quijote*, y lo utilizamos como contexto determinante de un eje sintáctico, es indudable que estamos operando con él como un término relacionable con otros términos, como por ejemplo su autor, Cervantes, el año histórico de 1605, la imprenta de Sancha, el conflicto de los cristianos cautivos en Argel, la relación intertextual con obras como *La Galatea* o el *Entremés de los romances*, etc. En segundo lugar, dentro del eje semántico del espacio gnoseológico, el texto literario constituye el *referente* inexcusable, único incluso en su especie, que asegura físicamente la existencia de la obra literaria como realidad material, desde el momento en que el texto es la formalización de la literatura en algún tipo de soporte material, desde la litografía y el papiro hasta la imprenta y el Internet. Sin abandonar el eje semántico, el texto literario opera como un *fenómeno*, esto es, en términos de Materialismo Filosófico, como un objeto que se manifiesta a la sensibilidad humana de modo distinto según el sujeto que lo percibe. El mismo texto literario tendrá un *significado fenoménico diferente* de acuerdo con los *diferentes receptores* que lo perciban. Tales diferencias fenoménicas se atenuarán, sin embargo, en el momento de articular las interpretaciones científicas, es decir, en el momento de convertir el texto literario en esencia o estructura gnoseológica de la investigación teórico-literaria. Este es el momento de convertir el *fenómeno* en *concepto*, al hacer de la *percepción* una *interpretación*, es decir, el momento en que el *lector* se convierte en *crítico*. El texto (T) se convierte entonces en un *texto interpretado* (T_i). Las esencias o estructuras, como he indicado, resultan de la eliminación, por neutralización o segregación, de los sujetos operatorios, en la medida de lo posible. Por último, dentro del eje pragmático del espacio gnoseológico, el texto literario está sometido a un sistema de *normas* de interpretación, históricamente desarrolladas por la poética o la teoría de la literatura, en una evolución que continúa siendo abierta y cambiante. A su vez, como objeto de operaciones humanas, el texto literario está sometido a *dialogismos* (las relaciones cognoscitivas que mantienen entre sí, y que comparten, los sujetos operatorios) y *autologismos* (los conocimientos de que dispone individualmente un científico particular) de los lectores, críticos e intérpretes de sus formas verbales y signos literarios, de sus contenidos psicológicos y fenomenológicos, y sobre todo de sus Ideas objetivas.

Tal es, en suma, el concepto de texto que sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Veamos ahora cuáles son las reducciones, limitaciones y simplificaciones, en que con frecuencia han incurrido la mayor parte de las teorías literarias desarrolladas hasta el presente.

La obra literaria nos sitúa inequívocamente ante la cuestión de la ontología literaria. Las teorías de la literatura, especialmente a lo largo del siglo XX, han adoptado ante la cuestión ontológica posiciones muy diferentes, que en realidad pueden reducirse a tres: reducción, anulación y desviación o transmutación. En primer lugar, la reducción ontológica de la literatura ha sido con frecuencia una reducción formalista, en virtud de la cual el texto literario se considera en términos puramente formales o funcionales. En segundo lugar, la anulación ontológica se ha desarrollado sobre todo de la mano de movimientos deconstructivistas, como una forma de negación de realidades literarias inextinguibles, cuyo nihilismo se decreta mágicamente (la muerte del autor, por ejemplo). Lo mismo cabe decir de la afirmación absoluta según la cual *todo es texto*: si todo es texto, esencialmente nada es texto, porque la pantextualidad es la forma

más elemental de nihilismo textual. En tercer lugar, la desviación o transmutación ontológica se manifiesta cuando determinadas corrientes de interpretación se sirven del texto literario como pretexto para desviar o transmutar ciertos códigos o referentes literarios, a los que, desde argumentaciones formuladas sobre prejuicios ideológicos manifiestos (cuestionar la literatura española al negar la existencia de España, desautorizar los valores de la literatura escrita o interpretada por hombres blancos y heterosexuales...), objetan inexactitudes científicas. Conviene, por lo tanto, definir de qué hablamos cuando hablamos de ontología.

Desde Aristóteles, la metafísica —o mejor dicho, lo que desde Andrónico de Rodas se denominaba así— versaba sobre dos cuestiones distintas: a) la estructura de los principios generales de la «realidad», y b) esa «realidad» misma como algo positivo y substancialmente existente. La tradición filosófica europea —la única que existe, por cierto— ha mantenido estas dos cuestiones en un desarrollo estrecho y conjuntivo. El Materialismo Filosófico identifica la primera de estas cuestiones con la Metafísica (el Mundo no interpretado: M) y la segunda con la Ontología (el Mundo Interpretado: M_i).

Si examinamos, sin afán de exhaustividad, y a título de ejemplo, la valoración que en el siglo XX han hecho de la ontología algunas de las corrientes de pensamiento de las que han brotado varias de las teorías literarias que aún estaban en boga hace apenas unas décadas, no debería sorprendernos en absoluto la tendencia al reduccionismo formalista, al nihilismo destructivista y al desviacionismo ideológico que domina hoy en los departamentos de lengua y literatura de casi todas las universidades del mundo⁴⁹.

Como ha señalado Bueno (1972, 1992) respecto a la ontología, el Materialismo Filosófico distingue dos dimensiones: el Mundo (M) y el Mundo Interpretado (M_i). El Mundo (M) corresponde a la denominada *ontología general*, que es la materia indeterminada. Solo hay materia (*ontología general*: M), pero esta materia, cuando se formaliza, es decir, cuando deja de ser indeterminada y resulta interpretada, se manifiesta de muchas formas, *formas* que constituyen la *ontología especial* del Mundo interpretado (M_i) en sus tres géneros de materia: física (M₁), psicológica o fenomenológica (M₂) y conceptual o lógica (M₃). Añadamos ahora, siguiendo a Vidal Peña (1974), algunas apreciaciones decisivas.

La fenomenología y el existencialismo, por ejemplo, han reconocido la ontología, incluso en el dominio de la literatura. La ontología fenomenológica de Husserl (1929) consistió fundamentalmente en una *ontología formal*, desde el momento en que la materialidad de las ontologías particulares o especiales se subordina a la absoluta generalidad de la ontología formal, como descripción de las esencias más genéricas, de aplicación universal. Esa descripción completamente general de las esencias se

⁴⁹ Adviértase que en Estados Unidos y Canadá los departamentos de hispanismo no indican casi nunca que se trate de departamentos de lengua o literatura. Habitualmente se denominan Department of Spanish and Portuguese. Solo el contexto, que no el nombre en sí, invita a suponer que en tales departamentos se enseñan lenguas y literaturas propias de España y Portugal. Pero su denominación no les compromete a tales enseñanzas. Podrían dedicarse, y de hecho así sucede harta frecuentemente, a enseñar cualquier cosa relacionada con España y Portugal. Esa *variedad* del didactismo posmoderno recibe con frecuencia el nombre de «estudios culturales».

transformará con Heidegger (1927) en indagación generalísima de las condiciones de posibilidad de la existencia.

El empirismo lógico, por su parte, consideró, a partir de autores como Carnap (1934), que la oposición a la metafísica debía ir acompañada de la negación de toda posibilidad de plantear auténticas cuestiones ontológicas. La idea de ontología en Carnap atraviesa por la distinción entre «cuestiones internas» y «cuestiones externas» a un contexto determinante. Por ejemplo, dado el contexto determinante de los números, es cuestión interna la de si hay un número primo mayor que 100, y es cuestión externa la que se plantea sobre qué clase de realidad poseen los números. Las cuestiones externas no serán para Carnap teóricas, ni poseerán relevancia alguna para el conocimiento: serán cuestiones pseudoontológicas, consistentes en meras decisiones sobre el uso del lenguaje, y que nada dicen acerca de la realidad. No se trataría de una cuestión teórica, sino de un *uso de lenguaje*, justificable solo por sus resultados en el tratamiento de las verdaderas cuestiones: las internas. Nagel (1987), al igual que Carnap, se preocupó por mantener el estatuto de la lógica desligado de una supuesta ontología que le sirviera de trasfondo, y Quine (1960), por su parte, consideró el término «ontología» en los límites de una teoría de la referencia, es decir, en el dominio semántico de la designación, la denotación y la extensión, pero no en el dominio semántico de la intensión. En suma, cabe decir que el empirismo lógico consideró la ontología desde la perspectiva de una *reducción lingüística*, de tal modo que la ontología literaria no podía concebirse ni constituirse nunca como una reflexión sobre realidades cuya entidad trascendiese el lenguaje teórico mismo. El empirismo lógico niega en última instancia la ontología a través de su reducción lingüística teórica. Por su parte, la filosofía analítica no tiene reparos en admitirla, si bien en su vinculación con el uso del lenguaje ordinario (Strawson, 1959, 1964).

Sin embargo, sucede que las doctrinas negadoras del sentido de las cuestiones ontológicas incurren y practican ellas mismas una ontología, es decir, se determinan por una interpretación ontológica concreta frente a otras alternativas. No es posible sustraerse a una determinación ontológica, porque la conciencia del ser humano es indisoluble de una serie de opciones o alternativas ontológicas inherentes a ella.

El propio Carnap, al exponer en *La estructura lógica del mundo* (1928) su doctrina de los «tres niveles», independientemente de su voluntad de tener o no en cuenta trasfondos ontológicos, está ejercitando una distribución trigenérica de la realidad, en cierto modo próxima a la configuración tripartita de la ontología materialista (M_1 , M_2 y M_3). Algo muy semejante sucede con la doctrina de los «tres mundos» de Popper (1934), y con la de los «tres reinos» de Simmel, las cuales, por cierto, distando bastante de la filosofía científica a la que Popper gusta de ser asociado, mantienen estrechas conexiones con la ontología especial del Materialismo Filosófico, como ha subrayado Gustavo Bueno (1972). La conciencia siempre se mueve en el interior de alguno de los tres géneros de la materia ontológico-especial.

Como sabemos, respecto a la ontología, el Materialismo Filosófico distingue dos dimensiones: el Mundo (M) y el Mundo Interpretado (M_1). El Mundo (M) corresponde a la denominada *ontología general*, que es la materia indeterminada, un concepto de materia caracterizado por los siguientes aspectos: 1) es *plural*, porque su ser —término que aquí equivale a materia— no es uno, único e indivisible (monismo metafísico),

sino múltiple, indeterminado e infinito en sus *partes extra partes*; 2) es *dialéctico*, porque la materia mantiene entre sus partes relaciones conflictivas, no hay armonía entre ellas, no hay holismo armónico; y 3) es *inconmensurable*, porque la materia general es infinita, indeterminada, no se puede acotar, dado que si se acotara, entonces ya se convertiría en materia determinada (bajo la forma de alguno de los tres géneros de materialidad de la ontología especial: M_1 , M_2 y M_3). Solo hay materia (*ontología general*: M), pero esta se dice de muchas formas, es decir, las formas de la materia determinada (*ontología especial*: $M_1 = M_1, M_2$ y M_3)⁵⁰.

Hemos insistido repetidas veces en que la ontología especial del Materialismo Filosófico se refiere a las regiones o géneros del ser (el ser, que es material, o no es). Así, diremos que:

M = Mundo o Materia ontológico-general (materia indeterminada).

Mientras que el Mundo Interpretado (M_1) o categorizado por las ciencias, esto es, la materia determinada, consta de tres géneros de materialidad, analizados o interpretados por las diferentes ramas y disciplinas del saber humano:

M_1 = Mundo Interpretado o Materia ontológico-especial (materia determinada).
 $M_1 = M_1, M_2$ y M_3

Añadamos ahora algunas apreciaciones sobre lo ya conocido y expuesto anteriormente. Sabemos que la materia primogenérica (M_1) es esencialmente lo corpóreo, los cuerpos, objetos y realidades estrictamente físicas. Conviene añadir aquí respecto a la materia segundogenérica (M_2) que la dimensión ontológica de la experiencia subjetiva o de la interioridad no anula su realidad material, dada sobre todo en sus causas y consecuencias. La dimensión ontológica de M_2 como interioridad no equivale a un solipsismo, porque apelar a la subjetividad como dimensión ontológica es apelar a *toda posible* subjetividad, de un modo trascendental, desde el momento en que ningún «interior exclusivo» tiene la exclusiva de la interioridad. Por último, confirmemos que el tercer género de materialidad (M_3) expresa Ideas cuyo significado posee «validez objetiva». Pensar contenidos M_3 es pensarlos al margen de la necesidad de que sean pensados por alguien. Son abstracciones reguladoras de conocimientos.

⁵⁰ No puede formularse tampoco como una abstracción que prescinda de diferencias y obtenga rasgos genéricos comunes. Proceder de este modo sería a) incurrir en monismo y negar su pluralidad, b) incurrir en armonismo y negar las contradicciones de su dialéctica, y c) negar las inconmensurabilidades, y suponer que las contradicciones pueden resolverse pacíficamente en una unidad final conciliadora que las abarcara a todas. Los fenómenos materiales se caracterizan por su radical pluralidad: la materia es *partes extra partes*, fenómenos que están en oposición, que son inconmensurables, y cuya inconmensurabilidad debe ser constatada a la hora de hablar de «la» materia «en general». Por eso no se puede hablar de «la» materia «en general» como algo positivo y determinado, sino como un concepto de materia negativo y crítico, esto es, la materia ontológico-general. Hablar de «la realidad en general» consistiría en decir que «no hay tal cosa como la realidad en general»: la idea de «realidad en general» es metafísica, es decir, monista y cosmista.

Es el mundo de los objetos abstractos, el mundo de los conceptos como «objetividades ideales», cuya dimensión no es exterior ni interior al sujeto, sino trascendente.

Resulta innegable que el texto literario es una materia determinada, perteneciente a la ontología especial (M_1), y en la que están dados los tres géneros de materialidad antemencionados, al tratarse de una realidad material y efectivamente existente en la que se objetivan formalmente signos lingüísticos y literarios (M_1), a los que se confiere un valor estético, junto con el reconocimiento de un estatuto ficcional y de un contenido psicológico (M_2), así como un sistema de Ideas que pueden analizarse en términos conceptuales, categoriales y lógicos (M_3). Contra estos tres géneros de materialidad presentes ontológicamente en el texto literario, numerosas teorías de la literatura o corrientes ideológicas de pensamiento han tratado de imponer reducciones, nihilismos y desvíos. Indicaré, siguiendo a Bueno (1972, 1992) y a Vidal Peña (1974, 1976), cómo pueden aplicarse las explicaciones filosóficas de estos autores a la Teoría de la Literatura, concretamente a una Ontología materialista de la Literatura.

En la mayoría de los casos se han servido de la forma más simple y grosera de incurrir en reduccionismos formalistas: la denominada *metafísica corporeísta*. Consiste este reduccionismo formalista, tal como advierte Vidal Peña (1974), en la hipóstasis de M_1 y de su identificación con M_1 . Es decir, que la totalidad de la materia ontológico-especial, o Mundo Interpretado (M_1), queda reducida a materia primogénica o estrictamente física (M_1). La materia primogénica, vista como cosmos, invade totalmente el Mundo (incluso el Mundo no interpretado), es decir, el terreno de la ontología general, anulando las materias segundogénica (M_2) y terciogénica (M_3) de la ontología especial (Peña, 1974). En la falacia de la metafísica corporeísta incurren todas aquellas personas que no logran explicarse la materialidad de los contenidos fenomenológicos y lógicos de una obra literaria. Se puede creer en un Dios, que no existe físicamente, y que es puro psicologismo sin correlato real ni material posible, y a la vez negar, sin dudarle en absoluto, la realidad de don Quijote, afirmando que se trata de una ficción literaria. Don Quijote no es una ficción literaria, sino una *realidad literaria*. La única ficción de la literatura consiste en la construcción de una existencia operatoria —la de los personajes— que es igual a 0. A nadie se le ocurre rezar a don Quijote para «pedirle toda clase de bienes», pero millones de creyentes oran —e incluso se matan— todos los días ante dioses inexistentes, haciéndoles llegar toda clase de rogativas, ignorantes de que la existencia operatoria de un dios, como la de cualquier personaje literario, es igual a cero. La idea de materia ontológico-especial no puede reducirse al corporeísmo (M_1), porque este alude a un género especial de materialidad (M_1), y no el único, pues existen otros dos (M_2 y M_3)⁵¹.

⁵¹ Como advierte Vidal Peña (1974), siguiendo a Bueno (1972), la idea de materia ontológico-general significa precisamente la negación de la posibilidad de que el entendimiento de la realidad quede definitivamente *cancelado* en virtud de cualquier explicación unívoca. Es un conocimiento negativo; pero «conocimiento negativo» no quiere decir «negación del conocimiento». Muy al contrario: es conocimiento de que la hipótesis monista-cosmista es imposible; la realidad no es armoniosa ni está nunca clausurada.

En muchos otros casos se ha acudido directamente al *nihilismo mágico*: la negación del texto como realidad material en la que se formalizan ideas objetivas. Es la negación de la evidencia. La negatividad de la materia terciogenérica (M_3) de la ontología especial es inaceptable. El Materialismo Filosófico cuenta con el mundo de «lo que hay», de lo efectivamente existente: el mundo de los fenómenos comprendidos en los tres géneros de materialidad de la ontología especial. El «alimento de la conciencia crítica» —en palabras de Vidal Peña (1974)— son las formas de lo real (de la ontología especial), y desde ellas hay que volver (*progressus*: de las ideas a los fenómenos) en un incesante y circular esfuerzo de racionalización (*regressus*: de los fenómenos a las ideas) hacia la realidad.

Con todo, el reduccionismo de las dimensiones ontológicas del texto literario ha desarrollado en Filosofía y en Teoría de la Literatura dos versiones: la del *reduccionismo formalista* y la del *reduccionismo materialista*. El Materialismo Filosófico se opone a ambas tentativas de reducción ontológica.

Contra el reduccionismo materialista, que —tras las constatación y reconocimiento de la materia ontológico-general (M o Mundo no interpretado)— pretende su cancelación o supresión a través de alguno de los tres géneros de materialidad especial (M_1 , o Mundo Interpretado en M_1 , M_2 y M_3), el Materialismo Filosófico arguye lo siguiente. La idea de materia ontológico-general (M) es un «producto» tal que niega la causa que lo produce como algo a lo que pueda «reducirse», desde el momento en que tal materia general surge de la constatación de pluralidades, incompatibilidades e incommensurabilidades en el Mundo (Peña, 1974). Pese a todo, los principales intentos de reducción materialista de la materia ontológico-general han sido de tres tipos:

a) *Materialismo primario* (reducción de M a M_1): reduce la materia ontológico-general a un materialismo primogenérico. Es el caso del naturalismo y del panteísmo, entre otros.

b) *Materialismo secundario* (reducción de M a M_2): reduce la materia ontológico-general a un materialismo secundogenérico. Es el caso del *idealismo* en su sentido más explícito y en todas sus variantes. Los máximos exponentes son sin duda el idealismo trascendental de Kant en su *Crítica de la razón práctica* o en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* —muy especialmente la formulación de su Idea de Libertad, que es puro psicologismo—, y la teoría de la ciencia de Fichte, cuyo concepto de yo es unidimensionalmente psicologista.

c) *Materialismo terciario* (reducción de M a M_3): reduce la materia ontológico-general a un materialismo terciogenérico. Es el caso del *esencialismo*. Las ideas abstractas serían la verdadera realidad («platonismo de las esencias»).

El Materialismo Filosófico choca con cualquiera de estas tres variantes reductoras de la idea de materia ontológico-general. Estas alternativas reductoras se basan en *posturas autocontextuales*, que ejercitadas desde el interior del Mundo Interpretado (físico, psicológico o lógico) conducen necesariamente fuera de él (Bueno, 1972; Peña, 1974), a un mundo indeterminado e ilegible, a un Limbo extramundano, a un espacio extraterrestre, descontextualizado de una o varias de las realidades y materialidades físicas, psíquicas y lógicas, al margen de las cuales no cabe hablar de ser humano. Son reducciones que desembocan en conceptos negativos de la realidad y del Mundo.

Contra el reduccionismo formalista, que tan negativamente ha influido en la concepción de texto manejada durante décadas por las teorías literarias más recientes, diré lo siguiente. Parto de la siguiente afirmación de Vidal Peña (1974), basada en la filosofía de Bueno: si el *reduccionismo materialista* (monismo de la substancia) es la contrafigura del Materialismo Filosófico en el plano de la ontología general (M), el *reduccionismo formalista* (monismo de las esencias) es la contrafigura en el plano de la ontología especial (M_i). En consecuencia, ha de calificarse de *formal* la reducción de uno a otro género de materialidad dentro de la ontología especial, porque tal reducción anula la significación material inherente a cada género, y lo convierte en pura forma sin correlato material alguno. Dicho de otro modo, el reduccionismo formalista solo puede darse en el Mundo Interpretado (M_i), puesto que solo en M_i la materia puede formalizarse o determinarse formalmente; por su parte, el reduccionismo materialista solo puede concebirse desde el Mundo (M), es decir, desde la materia indeterminada o no formalizada ni interpretada. Puede afirmarse, pues, siguiendo a Peña (1974), que la reducción materialista es metafísica pura, al hipostasiar la materia general del Mundo (M) en un género exclusivo de materialidad que nunca resulta formalizado o interpretado (ontología general) en M_i, mientras que la reducción formalista *conduce* a la metafísica, a través de la hipóstasis de uno de los tres géneros de materialidad formalizados o interpretados en M_i (ontología especial), pero al que se le ha desposeído de todo fundamento material. Si aplicamos estas consideraciones a los materiales literarios, se constata que tres tipos de reduccionismo formalista se han impuesto irracionalmente sobre el texto literario:

a) *Formalismo primario*: consiste en la reducción de los tres géneros de la ontología especial a M_i, de modo que M_i es igual a M_i. Es la reducción corporeísta o mecanicista. Su prototipo es el mecanicismo, atomístico y holístico. Este formalismo se presenta a sí mismo con frecuencia como el auténtico materialismo. En teoría de la literatura es el caso de Siegfried J. Schmidt (1980) y su autodenominada «ciencia empírica» de la literatura. Incurre en el puro monismo de las esencias. Para el Materialismo Filosófico, el «materialismo» de Schmidt es un «materialismo grosero», ya que reduce la ontología especial a lo meramente corpóreo y fiscalista.

b) *Formalismo secundario*: consiste en la reducción de los tres géneros de la ontología especial a M₂, de modo que M_i es igual a M₂. Es la reducción subjetivista o animista. Y puede ser de dos tipos, como advierte Peña (1974), con toda precisión de detalles: Individual (solipsismo, empiriocriticismo) o Social (sociologismo). Este tipo de formalismo reduccionista es el que corresponde a las doctrinas de la verdad basadas en el *consensus* (Hempel) o en el *diálogo* (Habermas). Se trata de *idealismo* en su sentido más expresivo, sobre todo cuando va acompañado de la idea de materia ontológico-general, como sucede casi siempre. El caso extremo es, por ejemplo, el *esse est percipi* de Berkeley. La obra de Schopenhauer es ilustrativa, igualmente, a este respecto, desde el momento en que el mundo de los fenómenos, como *mundo de la representación*, se reduce a M₂, pero dejando a salvo un trasfondo no representativo de la realidad (la «parte de la voluntad» que se sitúa en el puesto de la materia ontológico-general). En este sentido, Schopenhauer sería un «materialista idealista». La obra de Nietzsche y el discurso de la posmodernidad son el progresivo resultado de una reducción psicologista de esta naturaleza. El formalismo secundario es la perspectiva psicologista en

que se sitúan sin excepción todas las corrientes ideológicas características de la posmodernidad.

c) *Formalismo terciario*: consiste en la reducción de los tres géneros de la ontología especial a M_3 , de modo que M_i es igual a M_3 . La realidad de los fenómenos físicos y psíquicos se convierte en una serie de apariencias frente a las «esencias», que constituirían la auténtica y verdadera realidad. Así, por ejemplo, en el platonismo, las esencias son la verdad de los fenómenos. En la fenomenología husserliana —según Peña (1974)—, el «esencialismo» opera desde la crítica del psicologismo. De este modo, el platonismo tiende a reducir M_1 a M_3 , y la fenomenología tiende a reducir M_2 a M_3 . Este es también el caso de algunas teorías literarias basadas en la lingüística del texto, tal como las han formulado Petöfi y García Berrio (1979), entre otros.

Como sabemos, las coincidencias extensionales entre los tres géneros de materialidad (el hecho de que se refieran a lo mismo), no conllevan coincidencias intensionales (no se refieren a lo mismo «de la misma forma»). El texto, o es material —en los tres géneros de materialidad de la ontología especial (M_1 , M_2 y M_3)—, o no existe.

Frente a las limitaciones de todos estos reduccionismos —formalistas y materialistas—, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura postula que la obra literaria, en tanto que texto, es aquel material literario en el que se objetivan las ideas formalmente construidas por un autor, interpretadas por un transductor y consumidas por un lector, es decir, formalizadas en los materiales literarios.

Finalmente, no es posible concluir este capítulo de ontología literaria sin apelar críticamente al nihilismo y las pretensiones de implantarlo en las raíces mismas de la interpretación de la literatura. Me referiré, para concluir, a la idea, completamente metafísica, e inaceptable desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, de «forma incorpórea», de la cual proceden, en la Edad Contemporánea, innumerables mitos y falacias, entre ellos uno singularmente poderoso y acaso reciente: el mito del inconsciente.

Hemos distinguido, en primer lugar, la materia en su estado puro (M), o materia indeterminada, desposeída de toda forma (materia ontológico-general). En segundo lugar, distinguimos la materia formalizada o determinada, es decir, la materia interpretada (M_i) o materia ontológico-especial. Esta materia formalizada (M_i) está interpretada y constituida según tres géneros de materialidad, irreductibles en sí mismos, e inseparables entre sí: materia primogenérica o física (M_1), materia secundogenérica o psicológica (M_2), y materia terciogenérica o lógica (M_3). Se trata de considerar la materia del ser desde una triple dimensión física (M_1), psicológica (M_2) y conceptual o lógica (M_3). Habría que señalar en tercer lugar que la idea de «forma incorpórea», en tanto que forma desposeída de materia, es inconcebible $[\emptyset]$ desde el punto de vista de Materialismo Filosófico. No hay entidades inmateriales, dado que gnoseológicamente algo así es un imposible, carente de toda posibilidad de ser, de actuar y de significar. El ser, la materia, es algo que *es* y *está*, *actúa* y *significa*, es decir, tiene presencia óptica, pragmática y semántica, esto es, potencia y facultad de ser y de estar (estructura), de acción e intervención teleológicas (operatoriedad), y por supuesto de interpretación que exige relación a otros seres o

entidades (exigencia de relación o principio de *symploké*)⁵². En síntesis, la fórmula sería la siguiente:

| | |
|-------------------|-----------------------|
| Materia sin forma | M |
| Materia con forma | $M_1 = M_1, M_2, M_3$ |
| Forma sin materia | \emptyset |

La filosofía tradicional, incluso hasta el pensamiento kantiano y todo el idealismo alemán, identificó en M la metafísica. Kant denomina a M *noúmeno*, e identifica a M_1 con el *fenómeno*. Con la irrupción de la retórica nietzscheana, freudiana y heideggeriana, y en particular en todo el discurso posmoderno, la metafísica tradicional sufre una eversión, una vuelta del revés o *Umstülpung*, de modo que comienza a hablarse de una forma desposeída de materia [\emptyset], es decir, de una forma incorpórea, algo, como digo, inconcebible desde el Materialismo Filosófico. Nietzsche es el primero en dar este paso, postulando una metafísica nihilista, desde su proclamación de la muerte de Dios en el párrafo 125 de su *Die fröhliche Wissenschaft*. Nietzsche proclama una suerte de teología sin Dios, un Universo sin fundamento, un mundo sin amo, un teatro vacío, un espacio sin hechos. Dicho en términos gnoseológicos: no habrá hechos, sino interpretaciones, porque no habrá materia, sino solo formas. De una declaración de este tipo solo pueden surgir fantasmas, es decir, formas incorpóreas, esto es, nada. Y la más poderosa de estas formas incorpóreas, el más deslumbrante de estos fantasmas fue diseñado por Freud, y su nombre fue Inconsciente. Esta figura, de diseño extraordinariamente racional, es depositaria de toda la metafísica anterior a Nietzsche, pero desposeída ahora de toda materia. El Inconsciente es pura forma sin materia. Es la eversión posmoderna de M. Es decir, es la nada [\emptyset]. El Inconsciente no es un órgano corporal, como puede serlo el hígado, el pulmón o la uretra, pero fue un objeto de conocimiento de la Medicina en una de sus etapas históricas más recientes y más novelescas o fabulosas. Freud fue, sin duda, el mejor novelista del siglo XX. Nietzsche, Freud y Heidegger son de hecho los fundadores y diseñadores de la metafísica posmoderna, caracterizada por entronar, en nombre de un relativismo absoluto –advíertase la hiperbólica paradoja– la eversión o negatividad de la metafísica tradicional: de la *materia sin forma* (M) [el Dios de la Teología] se ha pasado a la *forma sin materia* (\emptyset) [*la muerte de Dios*, en Nietzsche; el *Inconsciente* en Freud; el *Dasein* en Heidegger...; hasta la absurda idea de *texto* infinito de Derrida, por ejemplo, donde estaría *formalmente* «escrito» todo lo que *materialmente* no existe].

Estos son los fantasmas de la posmodernidad, fundamentados en la retórica y en la sofística de tantos y tantos autores irreflexivamente consagrados, y que han trastocado –mediante la eversión o vuelta del revés– los reduccionismos materialistas en que incurría la metafísica, para incurrir e imponer un reduccionismo formalista de nuevo

⁵² El principio de *symploké* está enunciado por Platón en el *Sofista* (251e, 255a, 259c-e, 260b), y ha sido reinterpretado por Bueno desde los presupuestos gnoseológicos del Materialismo Filosófico. Según este principio, si todo estuviera relacionado con todo (monismo armónico) o nada estuviera relacionado con nada (atomismo megárico), el conocimiento sería imposible. Ningún ser o entidad puede existir ni concebirse sin relación con otros seres o entidades.

cuño, y de formato posmoderno, en el que permanecemos estultamente inmersos, no solo por falta de iniciativa para superarlo, sino sobre todo por *confort gnoseológico*. Es difícil pensar cuando no hay contenido real en lo que pensamos y, sobre todo, cuando no se está en contacto con la realidad de los hechos, cuya negación se impone y se postula nietzscheanamente. ¿Cómo se puede pensar a partir de un conjunto nulo de premisas?⁵³

Fijémonos en el siguiente esquema, que reproducimos más abajo. Las casillas ensombrecidas remiten a ámbitos considerados imposibles o ficticios por el Materialismo Filosófico [Ø]. No hay formas incorpóreas: el ser, o es material, o no es. Asimismo, no cabe aceptar ni trabajar con ideas que reducen la realidad a una materia indeterminada (M), desposeída de toda forma capaz de permitir su construcción o su interpretación. El Ser no es una materia sin forma que pueda disponer en exclusiva y conscientemente de una dimensión *estructural* (panteísmo), de una dimensión *operatoria* (idealismo absoluto) o de una dimensión *semántica* (esencialismo). Así se expresaba la metafísica tradicional, postulando la existencia de un Dios dotado de estructura y voluntad, capacidad de intervención y operatoriedad en un cosmos por él diseñado, y con facultades de relación absoluta y esencial hacia todo cuanto él mismo generaba, sostenía y comprendía de forma absoluta. Con la articulación de la posmodernidad, esta misma metafísica se sostiene desde una eversión retórica y sofisticada, merced a la negación ideal de toda materia (los hechos) y a la inflación y la mitosis –no menos ideales– de toda forma (las interpretaciones). Los hechos desaparecen y ante nosotros solo hay interpretaciones caóticas, multiplicadas, cancerígenas incluso. No hay materia alguna, porque todo está lleno de formas tras las cuales no hay nada. Solo nos queda la «huella» derridiana. Únicamente persisten metáforas vacías. Los hechos han huido. Se nos dice que solo permanece la huella de la memoria, bajo la forma fantasmagórica del Inconsciente, el gran mito del siglo XX.

Si miramos al esquema, podemos constatar lo siguiente. En primer lugar, la eversión del *panteísmo* ha dado lugar, desde el más extremo y monista idealismo hegeliano, fundamentado en su idea de Espíritu Absoluto, al corporeísmo y mecanicismo posmoderno, de explícitas consecuencias en el marxismo. En segundo lugar, el *idealismo absoluto* de la metafísica tradicional, e incluso también de la kantiana, permite a Freud llevar a cabo una eversión de la que emerge un nuevo idealismo metafísico, pero esta vez no trascendente, sino *inmanente* –porque está «dentro» de cada uno de nosotros, «dentro» de nuestro *ego*–, del que brota el todopoderoso Inconsciente, un superlativo formalismo desposeído de toda materialidad. ¿Dónde está el Inconsciente?, me atrevo a preguntar. ¿Dónde está la Materia de esa Forma? En tercer lugar, y sin duda como antecedente del pensamiento freudiano, el *esencialismo*

⁵³ Lo mismo ocurre con la estética kantiana: se afirma que el arte carece de finalidad y se proclama su autonomía. Admirable ficción. Surge la estética del arte por el arte, el parnasianismo, la poesía pura, etc... Es la proclamación de una forma sin materia. Se pretende convertir a la literatura en una forma sin referente. Por ese camino, el contenido de la literatura, y la literatura misma, quedaría excluido de la realidad. Es algo completamente absurdo, pero que ha sido admirado por millones de lectores desde la publicación de la *Crítica del juicio* (1790) de Kant.

sobre el que descansaba plácidamente la metafísica occidental, desde Platón hasta el último idealismo alemán, sufre la eversión de la retórica nietzscheana, la mejor poesía de la filosofía alemana del siglo XIX, poesía que vacía a esta filosofía de todo contenido material, y la deja reducida a pura forma, a mera literatura, a sola fabulación. La metafísica es ahora, desde Nietzsche, una caja vacía, una forma sin contenido, esto es, una metafísica nihilista. A su vez, la filosofía, reducida en Nietzsche a un refranero, se convierte en adelante en una fábula, en un cuento o novela corta. El todo es un fragmento de un todo inmaterial. No hay nada en lo que decimos, porque no hay hechos en nuestras interpretaciones. Evidentemente, todo esto no es más que una fórmula retórica propia de una sofística en la que la posmodernidad ha hecho —y aún sigue haciendo— su agosto. En realidad, tras este tipo de declaraciones solo puede subsistir el *cinismo epistemológico*.

En consecuencia —véase el esquema de la página siguiente—, desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se niega tanto la reducción materialista ($M > M_1$) de la metafísica tradicional como la reducción formalista ($M_1 > M_1, M_2, M_3$) de la metafísica posmoderna, y se afirma que el ser es material o no es, y que como tal ser material es susceptible de formalización, esto es, de construcción e interpretación, y por lo tanto también de transmisión y transformación (transducción)⁵⁴, dadas sus dimensiones estructurales (en el arte y la naturaleza), operatorias (en el ser humano) e interpretativas (en Ciencia y Filosofía).

Tal vez no por casualidad, en la dimensión más sofisticada y reconstructivista de la «Desolación de la Quimera», leemos unos versos de Cernuda de ascendencia genuinamente nietzscheana, donde se postula —si juzgamos en términos de filosofía— la existencia de una forma incorpórea, es decir, de una inmaterialidad operatoria, en la que, evidentemente, ni el propio Cernuda, ateo confeso, puede creer: «Lo divino subsiste, / Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses». Esto es pura Literatura sofisticada o reconstructivista: un atributo sobrevive a su substancia, dicho de otro modo, una forma se disocia o desposee de su materialidad. Nada más fantasmagórico, nada más nietzscheano, en la lírica de Cernuda.

En el ámbito de las *inmaterialidades operatorias*, expresión en sí misma absurda, por irracional e imposible, habría que situar a todas aquellas tendencias, por otro lado numerosísimas, que postulan la existencia operatoria de formas incorpóreas, desde la metafísica más antigua y primigenia hasta las vertientes más posmodernas del psicoanálisis, las religiones contemporáneas, los nacionalismos secesionistas o las «identidades de género», retóricas desde las que se postulan respectivamente figuras metafísicas a las que se concede un valor operatorio, fundamentado en una suerte de ser trascendente o inmanente, pero siempre «superior» al común de los mortales y a toda posible oposición y crítica, una especie de ser supremo, poderoso y por sí mismo legítimo, como el Inconsciente (psicoanálisis) o el *Volksgeist* (sociología); Dios, Alá, Buda o Yahvéh (dioses cuyas religiones constituyen el politeísmo contemporáneo); naciones ficticias, que pretenden segregarse de Estados que las

⁵⁴ Sobre el concepto de transducción, vid. mis trabajos de 1994, 1996 y 2002, pero en particular el de 2007, contenido en *Los materiales literarios*.

proveen de infraestructuras y financiación (Cataluña, Vascongadas, Galicia..., en el caso de España); o un «ser femenino» o «feminista», como esencia del cuerpo y del pensamiento de la Mujer, etc. Todo esto son mitologías y retóricas que se basan en el postulado de la existencia de un ser inmaterial o incorpóreo y a la vez operatorio y voluntarista. En términos racionales, un absurdo completo.

En nuestro tiempo, bajo el signo imperativo de la posmodernidad, la mayor parte de las interpretaciones que se llevan a cabo sobre la literatura se sitúan precisamente en el ámbito de una metafísica idealista (teológica, psicoanalítica, feminista, nacionalista, etnocrática, indigenista...) o de una metafísica nihilista (Nietzsche, Heidegger, Derrida, Foucault...) Desde el primer grupo se suele vindicar la presencia de un gremio, de un *lobby* (nación, *feminario*, religión, etnocracia...); desde el segundo grupo se postula una retórica de la pseudointerpretación científica, filosófica y académica. Una y otra tendencia son dos formas de expresión características de la sofística posmoderna.

| | | | |
|-----------|---|------------------|-------------|
| ONTOLOGÍA | M | $M_1 = M_2, M_3$ | \emptyset |
|-----------|---|------------------|-------------|

| | | | |
|-----|--|----------------------------|--|
| SER | <i>Materia sin forma o materia indeterminada</i> | <i>Materia formalizada</i> | <i>Formas incorpóreas o entidades inmatrimales</i> |
|-----|--|----------------------------|--|

Metafísica tradicional

Metafísica posmoderna

Reduccionismos materialistas

Reduccionismos formalistas

| | | | |
|--------------------------------|-------------------------------------|---------------------|---|
| <i>Estructural</i> [es] | \emptyset [panteísmo] | Arte y Naturaleza | Corporeísmo y mecanicismo <i>Marx: Materialismo Dialéctico</i> |
| <i>Operatorio</i> [actúa] | \emptyset [idealismo absoluto] | Ser humano | Metafísica idealista <i>Freud: Inconsciente</i> |
| <i>Relativo</i> [significa] | \emptyset [esencialismo] | Ciencia y Filosofía | Metafísica nihilista <i>Nietzsche: Dios ha muerto</i> |

4.3. CRÍTICA DEL CONCEPTO DE *LECTOR*: LA FALACIA ADECUACIONISTA.
CONTRA EL IDEALISMO METAFÍSICO DE LA *TEOLOGÍA DE LA RECEPCIÓN*.
IDEA DE LECTOR EN EL CONCEPTO DE ESPACIO ESTÉTICO

*Pluralitas non est ponenda sine necessitate*⁵⁵.

Guillermo de OCCAM, *Logica maior o Summa logicae* (1324-1328).

*Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*⁵⁶.

CLAUBERG, *Logica vetus et nova*, 1654.

En su *Retórica* (1358b) Aristóteles había formulado la idea esencial de la pragmática literaria a la que Jakobson dará forma estructuralista en su célebre ponencia de Indiana en 1958, y a la que apenas una década después Jauss convertirá en la fenomenología causalista del hecho literario: «Tres son los elementos – escribe Aristóteles (*Retórica*, 1358b)– que entran en todo discurso: el que habla, el tema sobre el que se habla y el oyente a quien se habla. Y el fin es el oyente». Jauss convertirá la conciencia del oyente, una figura en la que Aristóteles objetivaba la teleología del discurso en general y de la literatura en particular, en una conciencia causal y productora de la literatura como hecho signifiante. Jauss, acaso sin saberlo, está reduciendo la literatura a un epifenómeno de la conciencia subjetiva. De este modo, el lector se convierte en el nuevo dios de la teoría literaria, haciendo de la *Rezeptionsästhetik* una suerte de *teología de la recepción*, merced al idealismo metafísico con el que se inviste la nueva figura incorpórea de un lector implícito, virtual, modélico y, ante todo, irreal, porque ni es humano ni es operatorio. Muy lejos de hacer de la obra de arte verbal un objeto de conocimiento crítico y objetivo, propio de una conciencia lógica y trascendental, Jauss la convierte en un estímulo fenomenológico y acrítico de la conciencia psicológica de cada lector individual. Tras la estética de la recepción alemana, la interpretación literaria queda una vez más a merced de los hermeneutas de la psicología egoísta y de la ideología gremial, cuyo límite es el autismo individual y gregario. Por tales caminos discurre actualmente la «teoría literaria» posmoderna. Seguramente sin proponérselo, Jauss es el Lutero de la teoría literaria de finales del siglo XX.

No se equivoca Germán Gullón cuando, en su obra *Una venus mutilada. La crítica literaria en la España actual*, advierte cómo en la interpretación de los hechos literarios siempre ha dominado la polarización o focalización en torno a un material

⁵⁵ La pluralidad no debe postularse sin necesidad. Es el principio de la denominada «navaja de Occam», en virtud del cual, en toda interpretación, hay que buscar el principio más simple capaz de generar y de explicar la mayor complejidad. La teoría de la recepción literaria ha incurrido precisamente en todo lo contrario: ha multiplicado estérilmente el número de lectores irreales (lector ideal, lector modelo, lector implícito, lector explícito, lector implicado, lector informado, etc...) en lugar de explicar coherentemente una Idea racional y empírica de lector real, expresión de por sí redundante, ya que el lector, o es real, o no lee, es decir, o es material, o no es.

⁵⁶ No hay que multiplicar los entes sin necesidad.

literario particular, y cómo del encumbramiento de la figura del autor, endiosado y celebrado, que reducía el papel del lector a un mero consumidor, hemos pasado, por reacción masiva, a hacer lo mismo con la idea y concepto de lector, quien pasó de ser un «paria» a ser la nueva divinidad de la interpretación literaria:

La tradición crítica occidental pasó veinticinco siglos justificando su existencia dedicada a la explotación del efecto causado por las obras en los lectores y de las relaciones pragmáticas del texto con la realidad donde nació. Hacia 1800, la crítica dio un giro radical, y empezó a fijarse en el autor, en el escritor, y posteriormente en el texto mismo, dejando huérfana la atención de su interlocutor natural, el lector. Durante el último siglo y medio, la Edad de la Literatura, el autor encumbrado a la categoría de artista adquirió un estatus de oráculo; los libros renombrados fueron denominados obras de arte. Este cambio de estatus devaluó al lector común, que excluido de la audiencia selecta, pasó a ser un paria, un desatendido (Gullón, 2008: 74).

Sin embargo, desde fines del pasado siglo XX, la figura del lector, *quien interpreta para sí*, ha sido reemplazada a todos los efectos, salvo los relativos al mero consumo mercantil, por la figura, mucho más poderosa y efectiva, del crítico o transductor, *quien interpreta para los demás*. Pero de esta figura, del intérprete como transductor, me ocuparé inmediatamente después de referirme al lector, desde el momento en que aquel presupone siempre la presencia de este último. El lector constituye el campo de operaciones del transductor.

En definitiva, el Materialismo Filosófico define conceptualmente la figura del lector literario como aquel ser humano o sujeto operatorio —nunca ideal ni imaginario— que interpreta *para sí mismo* y de forma efectiva las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. El lector se considera, en el contexto determinante de los materiales literarios, como un núcleo ontológico fundamental, relacionado o concatenado en *symploké* con otros núcleos ontológicos igualmente esenciales, como el autor, la obra literaria y el crítico o transductor.

En su pensamiento literario, Hans-Robert Jauss expone una *idea* por completo psicologista del lector de obras literarias, explicitada fenomenológicamente, esto es, en M_2 , en la experiencia estética de la recepción, propia de todo ser humano, dotado de unas mínimas competencias, y un *concepto* formalista, estructuralista y teoreticista de «lector ideal», objetivado en la figura de un «lector trascendental», al que su teoría literaria concibe como una propiedad y una exigencia inmanentes del texto literario.

Sucede, sin embargo, que si el concepto de lector no es asimilable en una teoría de la literatura capaz de dar cuenta de los materiales empíricos sobre los que tal teoría está gnoseológicamente construida, difícilmente cualesquiera ideas que se aduzcan respecto al lector, la lectura, o incluso la interpretación misma de la literatura, podrán considerarse críticamente.

A las teorías literarias de la recepción, y de forma muy concreta a Hans Robert Jauss (1967), se atribuye el hecho de sistematizar un concepto de interpretación literaria basado en una determinada idea de lector. Sin embargo, hay muchas preguntas que las poéticas de la recepción han dejado no solo sin respuesta, sino incluso sin formulación ni planteamiento. Durante las últimas décadas, la mayor parte de los exégetas y

profesores de teoría literaria, autores de abundantes manuales y artículos al respecto, se ha limitado a reiterar los mismos conceptos, las mismas ideas, los mismos nombres, muy acriticamente. En este apartado voy a exponer, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, una crítica del concepto de lector. Me ocuparé, en primer lugar, de la idea de lector que han desarrollado algunas teorías literarias del último tercio del siglo XX, considerando sus aportaciones desde una crítica a la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl (1929), uno de los principales y más influyentes autores que ha conocido la teoría de la recepción elaborada por Hans Robert Jauss y otros continuadores suyos. En segundo lugar, me referiré a la *falacia adecuacionista*, en la que han incurrido sin excepción todas las teorías literarias que se han ocupado hasta el momento de la idea y concepto de lector en la interpretación de la literatura. Como se verá, la falacia adecuacionista, resultado de un psicologismo que las poéticas de la recepción no han sabido evitar ni superar, consiste esencialmente en establecer una relación de adecuación o correspondencia entre un material literario, con frecuencia el texto de una obra literaria, y las formas metodológicas que hacen posible su interpretación en la mente de un lector o receptor, cuando en realidad tal adecuación es inexistente y falaz, desde el momento en que resulta de la invención de la psicología de un lector, el cual manipula el texto no como *esencia*, sino como *fenómeno*, es decir, no como concepto, sino como un «hecho psicológico» de su propia conciencia; del mismo modo, las supuestas formas metodológicas de interpretación son estructuras formales que carecen de contenido ontológico, y cuya existencia obedece exclusivamente a la mente y la psicología de un intérprete que tiende a sustituir, cada vez con mayor frecuencia, la ciencia por la ideología. La falacia adecuacionista demuestra que la idea de lector elaborada por la mayor parte de las teorías de la recepción es pura ilusión fenomenológica, al carecer, fuera de la mente del intérprete, de realidad ontológica definida y efectivamente existente. En tercer y último lugar, expondré el concepto de lector desde los criterios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, para lo cual me apoyaré en la noción de *espacio estético*, como escenario ontológico, antropológico y gnoseológico, esto es, físico, humano y científico, en el que tiene lugar la interpretación de la obra de arte literaria.

Como trataré de exponer, las poéticas de la recepción adquieren su mayor deuda filosófica con la fenomenología de Husserl, mucho más intensamente que con cualquier otra tendencia hermenéutica (Gadamer, 1960), lingüística (Mukarovsky, 1936), sociológica (Schücking, 1923) o historicista (Dilthey, 1883). No será, pues, de extrañar que la estética de la recepción alemana, como las restantes teorías de la recepción literaria, incluida sobre todo la semiótica de Umberto Eco, adolezca de las mismas deficiencias y limitaciones que la fenomenología. En apariencia, se trata de teorías que resultan muy técnicas, con nomenclaturas suyas y seguras, muy «objetivas» y «rigurosas», e incluso muy «materiales», dado el reconocimiento que prestan a las dimensiones históricas y sociales de las realidades estéticas y de los agentes críticos que en ellas intervienen. Sin embargo, desde la perspectiva de las teorías de la recepción literaria, todo lo que ocurre *ocurre dentro de la conciencia del lector*. De un lector que, además, es un *lector ideal*. De este modo, casi todas sus aportaciones desembocan en el océano del psicologismo, y finalmente todo se reduce a intencionalidades, actos de conciencia, modos de recepción, expectativas de interpretación, contextos de

lectura, posibilidades de comprensión, etc. Nada seguro. Nada fiable. El valor y el sentido último de los logros alcanzados por las poéticas de la recepción se limitan a la conciencia del lector, esto es, a la conciencia de una entidad anónima e ideal sobre la que es posible verter todo tipo de contenidos que, con muy excesiva frecuencia, quedan reducidos a simple psicologismo, esto es, puro M_2 . Así se explica que el hiato que debiera distanciar algunas teorías de la recepción del discurso de la posmodernidad sea en cierto modo imperceptible y con frecuencia inexistente. Bastará otorgar al lector un peso cada vez mayor en los procesos psicológicos de creación o construcción del sentido de los materiales literarios, y de este modo esterilizar la figura del autor, por una parte, e identificar, por otra, al texto con las interpretaciones libérrimas de cada uno de sus receptores individuales, para adentrarnos de lleno en la infinitud e indefinición de la posmodernidad, donde todo es psicologismo, ideología y retórica. Habremos desembocado por ese camino en la sofisticada contemporánea. Solo existirán las interpretaciones. Cada vez más ideológicas y menos científicas. Así se sustituye el conocimiento de la Historia por su voluntad de recuerdo individual, o «memoria histórica», lo que implica la reducción de la Historia a puro psicologismo ideológico. Así se sustituye la enseñanza de la Filología y de la interpretación científica del lenguaje por la demagogia ejercida por los ideólogos del lenguaje (que por el momento no han pasado de las lecciones dedicadas a un concepto de «género» más anglosajón y sexual que lingüístico o gramatical). Por esos caminos, la realidad acaba desapareciendo, y con ella, por supuesto, no solo sus autores, sino sobre todo el conocimiento científico exigido por la realidad misma, ya que no habrá ningún referente real ni material reconocido ante el que confirmar la evolución de nuestras investigaciones. No habrá una ontología a la que dar cuenta de nuestras interpretaciones gnoseológicas. Porque si nuestro concepto de lector no se corresponde con una ontología, entonces es que estamos manejando una ficción —y no un concepto—, es decir, estamos usando una figura retórica como si esta fuera una figura gnoseológica. La base resultante de una construcción de esta naturaleza será una forma sin contenido, una estructura semánticamente nula. Un sofisma.

Uno de los postulados fundamentales de las teorías de la recepción que no se ha discutido con energía es el concepto mismo de lector. Y digo que no se ha discutido porque multiplicar retóricamente sus figuraciones, como se ha hecho irracionalmente (lectores implícitos, explícitos, implicados, modélicos, etc...), no es interrogarse acerca de su naturaleza ontológica, sino multiplicarla idealmente sin necesidad alguna. El concepto de lector no se ha discutido críticamente porque nadie ha exigido a las poéticas de la recepción literaria que den cuenta de *cómo y dónde objetivan la conciencia del lector*. En esa objetivación, resultado indudable de una gnoseología materialista, residen los fundamentos ontológicos que justificarían un concepto de lector asimilable por una teoría de la literatura. Este es el objetivo que aquí nos proponemos alcanzar.

Para ello resultará imprescindible recuperar materialmente el mundo exterior del lector, de un lector cuya realidad ontológica estará implantada en el Mundo Interpretado y categorizado por las ciencias, y cuyas posibilidades gnoseológicas de interpretación literaria estarán sistematizadas en una teoría materialista de la recepción literaria. Las poéticas de la recepción, al igual de las filosofías fenomenológicas, experimentan un regreso o reducción fenomenológica —del mundo

a la conciencia— que no conoce retorno. Lo que entra en la conciencia del sujeto no sale de ella. Nunca se vuelve al mundo exterior. La realidad se resuelve en hechos subjetivos. Tras la regresión o reducción fenomenológica a la conciencia subjetiva no hay de nuevo un progreso o proyección ontológica hacia la realidad objetual y fisicalista. El circularismo no se alcanza, la dialéctica no se consigue, el viaje de vuelta no se cumple jamás, y, en consecuencia, las ideas no son resultado de una lógica científica (M_3) ni de una ontología materialista (M_1), sino de una psicología individual (M_2). El mundo se convierte en un mundo de fenómenos sofisticados por la conciencia, pero completamente inexistentes en la realidad exterior a ella. Idealismo puro. Así se explica que conceptos como «lector implícito», «archilector», «lector modelo», «lector informado» o «lector pretendido», sean nociones resultantes de complejas interpretaciones llevadas a cabo por Wolfgang Iser (1976), Michel Riffaterre (1971), Umberto Eco (1979), Stanley E. Fish (1970) y E. Wolff (1971), si bien ninguno de estos interesantes tipos de «lector» haya sido nunca objeto de experiencias humanas (no comen, no fuman, no beben, no etc..., y, sobre todo, *no leen*). Se trata de conceptos tan sofisticados como irreales. No existen fuera de la forma metodológica que les confiere existencia ideal, por más que sus artífices traten de establecer entre ellos y el texto literario una relación de adecuación o correspondencia, que siempre resultará falaz y metafísica, es decir, errada y embustera, ya que es materialmente imposible ejecutarla. La «realidad» de que nos hablan estos célebres autores de la teoría literaria moderna nunca vuelve al texto. Nunca regresa a los materiales literarios. Es idealismo puro. Las interpretaciones de los considerados grandes artífices de las teorías de la recepción no son sino *interpretaciones que dependen de la conciencia de un lector irreal*. Incluso aunque ampliáramos sus aportaciones al campo de la Sociología o de la Historia, el resultado sería en el fondo psicología social o histórica, pues no nos darían cuenta sino de cómo afecta a una interpretación psicológica e individual un problema social o histórico.

Los teóricos de la recepción han intentado combatir el psicologismo. El caso más sobresaliente, y singular, ha sido el de Jauss. Es el único que ha alcanzado en este punto ciertos logros, aunque finalmente también falaces. Como se verá, ninguno de los demás teóricos ha mediado el camino por él recorrido en esta dirección. Al igual que Husserl, Jauss ha tratado de superar el psicologismo haciendo de la conciencia algo objetivo mediante procedimientos de reducción fenomenológica y reconstrucción subjetiva. Pero ni uno ni otro lo han conseguido: porque pretendieron estudiar la conciencia del sujeto (M_2), y algo así es imposible hacerlo de forma científica (M_3). Las poéticas de la recepción tampoco distinguieron, contrariamente a lo que se exige desde el Materialismo Filosófico, entre teoría y crítica de la literatura, es decir, entre la literatura como concepto gnoseológico o categorial, objeto de ciencia, y la literatura como idea ontológica y crítica, objeto de filosofía. Ante tal indiscriminación, muchas de las cuestiones sobre las que se fundamenta la recepción de la literatura son objeto de crítica literaria, y no de teoría. La indiscriminación de ambos dominios conduce a confusiones y errores gnoseológicos irreversibles. Que el intérprete añada sentidos a la obra no es algo que deba influir en la objetividad del texto. Después del análisis, los materiales literarios han de ser ontológicamente los mismos que eran antes de comenzado el análisis. La pragmática literaria no puede hacernos olvidar el hecho de

que hay una sintaxis y una semántica a las que ningún texto puede sustraerse. Cuando las interpretaciones se deslizan para hacer depender la ontología del texto de la fenomenología de un lector, la realidad literaria deja de existir, y los materiales literarios resultan desintegrados. Sobre todo si tenemos en cuenta la fragilidad ontológica que posee el concepto de lector manejado por las poéticas de la recepción. Al lector hay que objetivarlo y exteriorizarlo de alguna manera *gnoseológica*, porque si no, no es interpretable ni asimilable en una teoría. Y hay que decirlo crudamente, porque es la verdad: lo que fundamentalmente falla en las teorías de la recepción literaria es la idea y concepto de lector, figura a la que se considera de forma psicológica, formalista y metafísica. Las teorías de la recepción literaria incurrn de este modo en una suerte de *teología de la recepción*. Las lecturas literarias con las que ha de contar un intérprete son lecturas cuyos *lectores* habrán tenido que objetivarse textualmente en algún momento dado y de alguna forma, es decir, materializado y formalizado como ideas objetivables, y nunca desde una conciencia hipotética de lectores presuntos o supuestos. En este sentido, quienes hablan de autor, de intertextualidad o de público, son mucho más coherentes que quienes hablan simplemente de «lector», desde el momento en que los primeros discurren por caminos más objetivos, esto es, por caminos ontológicos definidos. Se puede saber qué obras tuvieron éxito, cuáles gustaron o disgustaron, y por qué, cuáles fueron sus ideas sistemáticas respecto a tales o cuales valores, pero siempre en función de *hechos objetivos*, y no a partir de hechos de conciencia o subjetivos. Pero hablar de «lector», «archilector», «lector ideal», etc., equivale a diseñar psicologías muy fluctuantes y confusas. No se puede construir una teoría, ni mucho menos elaborar una gnoseología, sobre referentes ideales que carecen de realidad y consistencia ontológica. Al margen de una ontología definida, no cabe hablar de lector⁵⁷.

Por estas u otras razones, que iremos exponiendo, el lector que postula Jauss es una propiedad inmanente del texto. En Iser, a su vez, el lector es una entidad implícita, dada como epifenómeno en la conciencia de un receptor. Es como si el lector real tuviera en su mente un lector implícito que el texto explicitara, a veces incluso solo de forma virtual. Desafortunadamente, ni Jauss ni Iser fundamentaron sus teorías sobre la idea y el concepto de un lector real, corpóreo, gnoseológico, operatorio. El suyo es un lector ideal, formal, teórico, trascendental, kantiano, luterano incluso, y dado al entendimiento en condiciones apriorísticas y acríticas.

Uno de los mayores contestatarios que en este punto ha tenido el concepto de lector propuesto por Jauss ha sido Karlheinz Barck, quien en su artículo «El redescubrimiento del lector. ¿La estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?», ha puesto de manifiesto la incapacidad de la *Rezeptionsästhetik* jaussiana

⁵⁷ Uno de los presupuestos ontológicamente relevantes de la teoría de la recepción alemana elaborada por Jauss (1977) consistió en afirmar que la descripción de la potencia semántica de un texto solo es comunicable si se realiza a través de la reacción del público. De este modo, y desde el punto de vista de la historia literaria, la estética de la recepción postula la existencia de dos fenómenos fundamentales a los que confiere plenamente valor ontológico: 1) el texto como estructura lingüística, y 2) la reacción del público ante el texto, como hecho psicológico y sociológico. Así es como esta *Literaturwissenschaft* dependerá en sus resultados no solo del texto, sino del texto y del intérprete. La falacia adecuacionista está servida.

para superar los modelos de la crítica inmanentista, de la que procede y de la que dice distanciarse, sin lograrlo, desde el momento en que su idea de lector es por completo estructuralista, formalista y fenomenológica. Barck objeta a Jauss el hecho de no definir según «la praxis y la experiencia social de lectores y grupos de lectores concretos», sino según formas «intra-literarias» o inmanentes (Barck, 1987: 175). Barck tiene razón. El error de Jauss ha sido el mismo error de Husserl, de quien lo hereda el artífice de la *Rezeptionsästhetik*, error que está

...en la concepción del Ego trascendental como un *Ego incorpóreo* o, al menos, tal que puede «poner entre paréntesis» a la misma corporeidad subjetiva (*Ideas*, §54). A partir de semejante Idea del Ego trascendental, no será posible pensar los procesos de *constitución* más que como procesos operatorios «mentales», como operaciones similares a aquellas que los aristotélicos atribuían al *entendimiento agente*, o los kantianos a la subjetividad pura, es decir, como operaciones de un sujeto *meta-físico*. Ahora bien, las operaciones del sujeto gnoseológico, tal como las entiende la teoría del cierre categorial, son operaciones corpóreas, eminentemente «manuales», *operaciones «quirúrgicas»*, manipulaciones, en su sentido literal y no metafórico [...]. La «puesta entre paréntesis» del sujeto corpóreo pretendida por la «reducción fenomenológica» podría acaso dejar intactos todos los componentes materiales de este sujeto, menos uno: la practicidad efectiva de las operaciones manuales. Pero el sentido de una operación es su propio *ejercicio* y una «puesta entre paréntesis» de este ejercicio (de esta *praxis*) corroe su misma significación (Bueno, 1984: 12-13).

Conviene, pues, pensar teniendo en cuenta la realidad, y no la psique. Ni el deseo. La simplicidad es solo relativa a una multiplicidad dada, es decir, solo puede predicarse y justificarse desde una multiplicidad de hechos, referentes o fenómenos materiales, pero nunca desde un inventario especulativo de postulados, y aún menos desde un abanico de posibilidades retóricas o inventivas. No se puede multiplicar irrealmente el número de lectores de una obra literaria solamente por el afán de adjudicarles identidades formales del tipo «lector real», «lector ideal», «archilector» (Riffaterre, 1971), «lector modelo» (Eco, 1979), «lector implícito» (Iser, 1972, 1976), «lector explícito», «lector implicado», «lector intencional» (Wolff, 1971), «lector informado» (Fish, 1970), «lector textualizado», etc., porque el único lector posible, real y efectivamente existente, es el lector de carne y hueso. Es decir, un sujeto corpóreo y operatorio (gnoseológico): el ser humano. No hay más. Lo demás es retórica y formalismo, metafísica de la lectura y teología de la recepción. Una supuesta teoría o poética de la recepción no puede basarse en una configuración idealista de lectores, cuya única existencia es formal y retórica, porque al hacerlo así dejará de ser una teoría de la literatura para convertirse en una teología de la recepción, una suerte de idealismo metafísico de la lectura, cuyo reino, naturalmente, no será de este mundo.

Una teoría que incrementa los entes sin necesidad, es decir, sin contrapartida empírica, sin correlatos referenciales efectivamente existentes, no es que sea falsa, es que simplemente no es teoría de nada. Es retórica. Es un discurso formalista que evita encontrarse con la realidad y para ello multiplica idealmente los entes sin necesidad alguna. *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*. Una teoría que no se basa en referentes materiales es lo mismo que una falsa partitura musical: la escritura

de los signos musicales no se corresponde con ninguna realidad instrumental que haga factible su interpretación. Acaso un «músico ideal», o un «músico implícito», podría ejecutar la escritura musical plasmada en un pentagrama de esta naturaleza, pero también un «geómetra ideal», y sin duda también «modélico», podría trazar una circunferencia cuyo radio es infinito. Es lo mismo que si un gastrónomo diseñara un recetario impracticable. De hecho, el lector de Jauss, que ha servido de referencia a todos los prototipos de lectores planteados por las poéticas de la recepción, es una suerte de comensal imposible, porque, como lector, es un idealismo puro que no tiene ninguna posibilidad de existencia, corporeidad y operatoriedad. El lector de Jauss es una ficción pura.

Por todas estas razones el Materialismo Filosófico delimita conceptualmente la figura del lector literario en los términos reales de un ser humano o sujeto operatorio que, corpóreo y efectivamente existente, interpreta *para sí mismo* –no para los demás– las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. Cuando *interpreta para los demás* el lector se convierte en un transductor. Pero para interpretar para los demás, como se explicará en su momento, hay que disponer de determinados *medios*, instrumentos, autorizaciones, recursos, poderes institucionales y políticos... El concepto de lector que sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura exige además la existencia de un espacio estético, realidad al margen de la cual no cabe hablar de obra de arte ni de posibilidad alguna de interpretación (Maestro, 2007b). Porque si el lector no interpreta Ideas, objetivadas formalmente en los materiales literarios, entonces no actuará como lector de literatura, sino como un simple registrador de experiencias, sensaciones, ilusiones, sensorialidades, inquietudes, imaginaciones arbitrarias, impulsos, estímulos, figuraciones libérrimas, «cosas» en general, podríamos decir, que emanan o brotan, según el día, la temperatura o la lista de la compra, de su relación, por completo fenomenológica, psicológica, e incluso meramente animal o etológica, con la literatura, desde el momento en que renuncia a usar la razón para abordar la interpretación de Ideas, interpretación que exigirá una formación, una educación, sin duda científica, crítica y dialéctica, es decir, una *paideía*.

El lector al que se refiere Jauss en su pensamiento literario es un lector muy poco exigente. Es, en su virtualidad, un receptor o registrador de experiencias estéticas, pero no necesariamente de Ideas críticas. Esta exigencia no está en la *Rezeptionsästhetik* construida por Hans Robert Jauss. ¿Por qué? Porque Jauss reduce la interpretación a la lectura, y la lectura a la recepción, esto es, a lo que Iser (1976) denominará «el acto de leer», y que debería haber estudiado como es debido, es decir, como el acto de interpretar ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. De este modo, maestro y discípulo habrían superado los límites del idealismo fenomenológico en que incurrieron de forma tan constante como definitiva, y que les impidió distinguir de un modo efectivo y gnoseológico la diferencia operatoria entre lector, quien interpreta *para sí*, y transductor o intérprete, quien interpreta *para los demás*. El intérprete es un lector con criterios, y con poder y autoridad para hacerlos valer contra otros intérpretes. Interpretar es interpretar contra alguien. La interpretación es siempre dialéctica, o en caso contrario solo será una rapsodia descriptiva o una mera doxografía. Por otro lado, la lectura que no se convierte en interpretación, es decir, que no se hace pública,

frente a otras interpretaciones, y en relación de analogía, paralelismo o dialéctica, no deja de ser un autologismo, esto es, la propuesta solipsista que alguien se hace para sí mismo. A su vez, la interpretación o transducción, por su naturaleza, es siempre dialógica y dialéctica, porque se enfrenta a otras interpretaciones y porque siempre nace en oposición a una proposición que trata de discutirse o negarse, la cual ostenta un carácter normativo, es decir, legible, transmisible y transformable, conforme a un sistema de normas, desde el momento en que no se puede articular una interpretación a partir de un conjunto nulo de premisas o conceptos.

La estética de la recepción jaussiana se ha construido —y nadie lo ha observado ni criticado jamás— sobre la falacia adecuacionista, consistente en hipostasiar separadamente la forma (*el lector*) y la materia (*la obra literaria*), de tal manera que la idea de lector —la forma— se construye como una superestructura virtual e ideal, absolutamente formalista y teoreticista, destinada a sublimar un modelo teórico de interpretación literaria, el cual, una vez construido, trata de adecuarse, coordinarse o yuxtaponerse, al texto u obra literaria —la materia—, que se concibe como resultado de una descripción sintáctica o estructural de sus componentes semánticos, con frecuencia extraviados al albur de las potencias hermenéuticas al uso (Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Habermas, Derrida, Foucault, De Man o Fernando Romo Feito). Lo cierto es que la estética de la recepción, lejos de haber reconocido en el lector de obras literarias al sujeto corpóreo, operatorio y gnoseológico que realmente es, lo ha reducido a un mero receptor y consumidor de productos literarios, absolutamente dominado y sometido a la poderosa voluntad del *intérprete* o *transductor* (Maestro, 1994).

4.3.1. EL CONCEPTO DE LECTOR EN LAS TEORÍAS LITERARIAS DEL SIGLO XX

El concepto de lector es indisoluble de las teorías literarias de la recepción, que adquieren un desarrollo sistemático a partir de la estética de la recepción alemana (*Rezeptionsästhetik*), concretamente con el ensayo de Jauss sobre «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria» (1967). No hay que olvidar que cuando se produce el nacimiento de la estética de la recepción alemana, tres modelos de interpretación científica cercan, y en cierto modo se implantan progresivamente, en el desarrollo internacional y extragermano de esta corriente teórico-literaria: la lingüística y la semiótica estructuralistas, la hermenéutica gadameriana y los incipientes posformalismos, estos últimos con sus múltiples ingredientes fenomenológicos, ideológicos, sociológicos, neohistoricistas y, sobre todo, psicologistas. El modelo historicista, sociológico y hermenéutico, de Jauss va a ser objeto de transmisión —y de transformación—, a lo largo del último tercio del siglo XX, a través de esta triple perspectiva antemencionada.

En primer lugar, desde una vertiente lingüística y semiótica, la teoría de la recepción de Jauss se utiliza para llevar a cabo análisis formales que revelen la potencia semántica de un texto artístico, es decir, los sentidos que la estructura de un discurso literario permite o autoriza desde el punto de vista de la competencia de sus lectores (Riffaterre, 1971). Se trataba, en suma, de establecer los límites de la entropía o potencia semántica de un texto, con objeto de evitar lecturas impresionistas,

metafísicas, ideológicas, etc..., que no resultasen contrastables científicamente. Estos usos de las teorías de la recepción decaen con la crisis de los estructuralismos, con el anquilosamiento de la semiótica como teoría lingüística, y con su deterioro y adulteración como teoría literaria.

En segundo lugar, al modelo de Jauss se le exigirá objetivar, en la línea de la hermenéutica gadameriana, las condiciones que determinan la recepción histórica de una obra literaria por parte del sujeto receptor, con el fin de conocer el alcance y la intensidad de los condicionamientos históricos que intervienen en el proceso de interpretación y conocimiento de los textos literarios. Y llegados a la cuestión hermenéutica, conviene desmitificar puntualmente la hipervalorada *Verdad y método* (1960) de Hans-Georg Gadamer. Este pensador alemán, nacido en 1900 y muerto en 2002, perteneciente al «trío hermenéutico» de Marburgo, junto con Heidegger y Bultmann, pasa por ser el fundador de la moderna hermenéutica o teoría filosófica de la interpretación, inspirada en la ontología existencial de Heidegger. Su magisterio académico, especialmente en la Universidad de Heidelberg, ha sido comparado perfectamente con la fundación de una populista escuela de sesgo platónico-socrático (Ortiz Osés, 1976: 189). La hermenéutica de Gadamer parte de una exigencia fundamental: la implicación de la comprensión (*Verstehen*) en todo lo relativo al entendimiento humano, así como la implicación de la interpretación en todo lo relativo a la comprensión. Es, pues, una hermenéutica que se orienta a interpretar la interpretación. A través del lenguaje, por supuesto. Su «filosofía» es una larga lección de retórica. Gadamer ha facilitado, de este modo, varios desenlaces. Entre ellos, dos especialmente útiles a los movimientos destructivistas o deconstructivistas: la disolución del sujeto, que resulta reemplazado por la figura metafísica del «diálogo», y la diseminación del texto, cuyo sentido queda emplazado en el limbo de la «escritura». En consecuencia, Gadamer resultó ser un excelente punto de partida y un nefasto punto de llegada. Es decir, resultó ser una puerta falsa. La importancia de su neohermenéutica está sin duda en la impostación general del problema del «discurso», convertido ya en figura metafísica, como único lugar posible para nuestras opiniones y saberes —indiscriminados las unas con los otros—, es decir, tanto para nuestra *ciencia* como para nuestra *conciencia*. Gadamer no desarrolló una gnoseología a la altura de sus pretensiones hermenéuticas —entre otras razones porque su teoría de la interpretación no lo hubiera resistido—, lo que unido a una falta insuperada de criterio discriminatorio hace que su hermenéutica textual, aplicada a cualquier poética de la recepción, concluya necesariamente en una dispersión indefinida de los materiales literarios.

En tercer lugar, hay que constatar que los movimientos ideológicos posformalistas pronto advirtieron que el acto de recepción de la obra literaria constituía una excelente operación de *interpretación experimental* extraordinariamente útil a sus pretensiones de expansión académica y social, al responder a mecanismos psicológicos, sociales, fenomenológicos, e incluso populistas, de muy fácil transmisión y difusión. Lo que para Jauss convenía determinar exhaustivamente, y que con frecuencia adquiría expresión formal a través de sucesivas manifestaciones experimentadas por el texto literario en su acontecer histórico, una vez que ha salido de manos de su autor y comienza a actuar como depositario de múltiples lecturas, interpretaciones y relaciones transtextuales, se convierte a ojos de los movimientos destructivistas en el terreno mejor abonado

para instalar en él la *koiné* de sus «pensamientos débiles», con toda suerte de aderezos y componentes retóricos: relatividad de todas las interpretaciones, renuncia a las lecturas correctas o negación de ellas, muerte del autor, isovalencia de idiomas y culturas, subrogación de la literatura por la «escritura», metamorfosis del canon, imposición de los psicologismos más individualistas y gremiales en nombre de lo políticamente correcto, etc., hasta hacer de la interpretación de todas las cosas una suerte de imperativo categórico kantiano particular.

Entre otras cosas, se nos ha hecho creer que la crisis de la literariedad es consecuencia de la crisis de los formalismos. No es cierto. La denominada «crisis de la literariedad» es resultado y consecuencia de la crisis de *un formalismo*: el que concebía el texto literario desde criterios exclusivamente morfológicos y funcionales. Y fue causa y génesis de nuevos formalismos: los que se impostaron en el lector y sus posibilidades holísticas de interpretación de los materiales literarios. Los movimientos posformalistas y destructivistas no fueron una negación de los formalismos anteriores a ellos, sino la afirmación monista y la reorganización armónica de una nueva variante formalista, ahora de signo radicalmente teológico y nihilista, y de pretensiones holísticas, enunciada sobre la negación de realidades materiales inderogables, como el autor, la obra de arte literaria, o el lector de carne y hueso. Un nihilismo mágico se impone sobre la realidad de estos materiales literarios. Las deficiencias explicativas del formalismo ruso a propósito del lenguaje literario, y de la lectura y desarrollo que de él hicieron los estructuralistas franceses, conducen hacia un enfoque semiológico de los fenómenos literarios, en el que la dimensión pragmática proporciona una variedad de aperturas metodológicas y una pluralidad de modelos textuales que, al no haber sido consideradas hasta entonces, constituyeron el mejor pretexto hacia los nuevos formalismos, negadores de los materiales literarios a cuya interpretación ontológica están dedicadas estas páginas.

Se ha insistido en que el problema de la recepción no es, en toda la extensión de la palabra, un fenómeno de nuestros días, pues desde diferentes enfoques metodológicos la relación entre literatura y público se ha planteado desde hace décadas (Auerbach, 1958; Escarpit, 1965; Lewis, 1961; Nisin, 1959; Sartre, 1948; Schücking, 1923...), si bien a la Escuela de Constanza corresponde el hecho de haber formulado una teoría de la recepción desde el punto de vista de su intervención e influencia en el concepto mismo de Literatura, cuya consecuencia más inmediata ha sido la de introducir transformaciones decisivas en el estudio de los fenómenos literarios, las cuales han afectado directamente a modos y posibilidades de conocimiento de la obra literaria, desde el punto de vista de la comprensión, evolución o permanencia de su sentido a lo largo de la historia de sus lecturas.

En la década de 1980, y así puede verse todavía en algunos manuales de teoría literaria de aquellos años, todavía se atribuía a las teorías de la recepción literaria una serie de méritos y avances que, hoy en día, han desembocado en nuevos idealismos y formalismos, de cariz muy semejante a los que precisamente en un principio se pretendió combatir y desmitificar. En otros casos, los primitivos «desafíos» de la estética de la recepción han sido abiertamente objeto de adulteraciones.

En primer lugar, si en un principio se reconoció en las teorías de la recepción un potencial coherente y riguroso para desviar los problemas de la reflexión sobre la

lengua literaria hacia cuestiones que se derivan del uso y lectura de lo literario, hoy día comprobamos que buena parte de esos caminos han desembocado en la disolución de la literatura en el consumo de la *escritura*. Actualmente la literatura no se consume fuera del mundo académico que dice ocuparse de ella como material de estudio. Incluso, con frecuencia creciente, en la mayor parte de los departamentos de español del continente americano, la presencia de obras literarias españolas está siendo sustituida o anulada por la lectura de productos textuales indigenistas y posmodernos. Sin embargo, los años que conocen el nacimiento de las teorías de la recepción ven cómo la lengua literaria deja de concebirse como una realidad estáticamente comprensible (estructuralismo), y cómo los valores literarios van siendo establecidos convencionalmente por los diferentes lectores en virtud de elementos y condiciones que hasta ese momento habían permanecido ilegibles o al margen de los métodos de interpretación literaria. Con todo, el radio del relativismo interpretativo no tardó en ampliarse, y pronto desbordó todas las expectativas. La circunferencia pretendía hacerse infinita. Autores como John Ellis (1974) sostenían que solo podía decirse de un texto que era literario cuando se utilizaba como tal por una determinada sociedad, lo que en cierto modo equivaldría a admitir que el mismo texto dejaría de ser literario si esa misma sociedad, en su evolución temporal o espacial, así lo determinaba en virtud del «uso» que hiciera de él. Si algo así fuera verdad, la sociedad sería muy culta, su formación literaria sería extraordinaria, y su interés por la literatura resultaría decisivo. Ellis posiblemente confunde la «sociedad» con los miembros de una comunidad universitaria o académica de la década de 1970. La estética literaria de aquel entonces se estaba convirtiendo, una vez más —siempre ha sucedido así—, en preceptiva literaria. La interpretación comenzaba a adquirir nuevamente, acaso desde la Ilustración europea, renovadas exigencias de legalidad. De nuevo Moisés desplazaba a Homero en las concepciones de la interpretación textual. La conciencia del sujeto pretende adquirir plenos y absolutos derechos sobre el objeto de la interpretación. La obra literaria solo existe, según tales exigencias, en la conciencia del intérprete. La ontología literaria queda reducida a la fenomenología del lector. Lo que comenzó siendo un peldaño hacia la libertad de interpretación se convirtió en la clausura de lo interpretado en términos de corrección política. El lector quiere ser el dueño de la literatura, y de las obras literarias, cuya existencia queda reducida a la experiencia de lectura («la literatura existe solo porque yo la leo»). La exigencia es tan ridícula como la del astrónomo que, al estudiar el firmamento, quisiera convertirse en dueño de las estrellas, o propietario de los planetas, al suponer que existen simplemente porque él las contempla y los observa.

En efecto, el valor literario de los textos está sometido a mudanza, sin duda, pero no únicamente porque lo exija la Política, la Sociedad o la Historia, sino porque determinadas razones gnoseológicas y ontológicas así lo disponen. Textos que en su momento han sido considerados como literarios —poemas de Campoamor y Núñez de Arce, determinadas formas de novela rosa y de caballerías...— hoy en día en absoluto se valorarían como poéticos, ya que el horizonte de lectura y la competencia estética del público se han transformado profundamente frente al universo discursivo de tales obras. Por el contrario, textos que en un principio no fueron concebidos por su autor como literarios, como hoy se sostiene por ejemplo del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz, son valorados como discursos líricos constitutivos del canon literario.

En segundo lugar, las teorías de la recepción sistematizaron el concepto de *competencia literaria*, como capacidad y dominio de interpretación que posee una persona para aprehender el capital artístico de una obra de arte, según un conjunto o convergencia de convenciones que el lector puede actualizar en cada acto de recepción, y que pueden ser de naturaleza social o externa, o de índole formalista o textual. Esta noción sigue siendo hoy día de primerísima utilidad, y no puede limitarse exclusivamente a las competencias lingüísticas, cognoscitivas o literarias, sino también a las estrictamente antropológicas, ontológicas y gnoseológicas de los materiales literarios, con lo que se incorporarían a las posibilidades de las poéticas de la recepción los conceptos propios del Materialismo Filosófico, que apelan a la literatura como un sistema de Ideas formalmente objetivado en los materiales literarios, Ideas que han de resultar legibles para el lector de carne y hueso. El único lector realmente existente, dicho sea de paso. Ahora bien, ¿qué han hecho hoy día los movimientos posmodernos con el concepto de *competencia literaria*? ¿Qué fue de él? «Qué se hizo aquel trovar...?» Porque, si no cabe hablar de literatura, ¿qué sentido tiene hablar de *competencias cognoscitivas* que hagan posible su interpretación? Si no hay literatura, y por lo tanto tampoco ideas legibles formalizadas en los materiales literarios, ¿qué interpretan los posmodernos? No *interpretan* nada, sino que simplemente *comunican* o *expresan* experiencias, es decir, no interpretan Ideas críticas o Conceptos científicos, sino que cuentan o refieren experiencias psicológicas, esto es, nos hablan del impacto que cualquier cosa provoca en su psique. No hay *ciencia*, porque todo es —para ellos— *conciencia*. Conciencia individual y gregaria. Autismo gremial.

En tercer lugar, las teorías de la recepción plantearon explícitamente problemas que se derivan de una concepción del texto literario como «obra abierta» (Eco, 1962), cuya polivalencia interpretativa puede inscribirse en un proceso de semiosis ilimitado (Peirce, 1987). El estudio de la interpretación de los textos literarios, como un fenómeno particular de su proceso de lectura, fue estrechamente vinculado por los teóricos de la recepción al acto de construcción de sentido que corresponde al lector en el momento de la recepción e interpretación literarias. Desde este punto de vista, la obra se configuró como una realidad textualmente estable y semánticamente orgánica, cuya entropía o polivalencia de sentidos la convertía en una *obra abierta*, del mismo modo que el lector se instituía en un co-creador del significado poético, al elaborar, como le atribuía la fenomenología de R. Ingarden (1931) y la hermenéutica de H. G. Gadamer (1960), la propia objetividad textual. La recepción quedaba ligada de este modo a la textualidad, como un fenómeno interior a ella, así como la lectura se configuraba como un proceso que actualizaba constantemente indeterminaciones cuyo sentido no llegaba a establecerse nunca de forma definitiva. Sin embargo, pocos conceptos se adulteraron tanto como este, porque la *opera aperta* se abrió semánticamente hasta su desvanecimiento. La imagen geométrica de la circunferencia de radio infinito vuelve a resultar aquí sumamente expresiva. Lo que comenzó siendo un concepto de indudable utilidad, que hubiera seducido al propio Lutero —la libertad en la interpretación científica de los materiales literarios— desemboca en la libérrima adulteración de cualesquiera psicologismos vertidos en la fenomenología de la literatura. La estructura posmoderna ha desbordado su génesis posformalista.

En cuarto y último lugar, ha de hacerse constar la importancia que para la Historia de la Literatura han tenido las poéticas de la recepción. La *Rezeptionsästhetik* de Jauss demostró la conveniencia de replantear la concepción de la «Historia de la Literatura» como disciplina académica (aunque en la práctica docente universitaria nada haya cambiado realmente), atendiendo a la historicidad esencial de cada obra literaria desde el punto de vista de las lecturas de que había sido objeto, y de los efectos e influencias a que había dado lugar entre sus diferentes lectores, a su vez autores, en numerosos casos, de obras literarias en que pueden apreciarse relaciones intertextuales de enorme interés. En este sentido, uno de los postulados fundamentales de la estética de la recepción consistió en justificar la naturaleza cambiante y transformadora de los sistemas u horizontes normativos de expectación, en que se sitúan lectores de épocas diferentes, y desde los que es posible determinar la historicidad de los materiales literarios. La teoría de los polisistemas no deja de ser el desarrollo de algunos de estos aspectos, que, sin embargo, acaba por disolverse en un formalismo idealista e isovalente muy ajeno a los principios genéticos que han podido observarse en las poéticas de la recepción (Even-Zohar, 1990). Sumida en el análisis de conceptos definidos en términos metafísicos y formalistas, tales como «interferencias», «repertorio», «cultura» o «identidades», la teoría de los polisistemas se aproxima en su isonomía a la posmodernidad mucho más de lo que probablemente desearían algunos de sus promotores.

FENOMENOLÓGICOS Y HERMENÉUTICOS

Examinaré a continuación algunos de los antecedentes de las teorías de la recepción con objeto de facilitar posteriormente la delimitación del concepto de lector.

Desde presupuestos fenomenológicos y hermenéuticos, W. Dilthey (1883) desarrolló una teoría de la comprensión de los fenómenos culturales, insistiendo en la dimensión histórica en que se sitúa el sujeto humano en el proceso de conocimiento del objeto estético. La *conciencia histórica* permitía así superar las limitaciones subjetivas de la *conciencia individual*, y alcanzar de este modo el conocimiento objetivo a partir de la vivencia intersubjetiva de los fenómenos artísticos.

A su vez, el pensamiento fenomenológico de R. Ingarden ha influido notablemente en la estética de la recepción alemana a través de dos de sus obras principales: *La obra de arte literaria* (1931), donde estudia la estructura esencial y ontológica de la obra literaria, y *Sobre la interpretación de la obra de arte literaria* (1937), en que se ocupa del aspecto fenomenológico del objeto artístico y sus receptores potenciales. Su obra se sitúa, pues, entre la fenomenología de E. Husserl (1929), la hermenéutica de M. Heidegger (1927, 1957), y la investigación teórica de los textos literarios.

La tesis fundamental del pensamiento fenomenológico de R. Ingarden consiste en afirmar que la obra de arte, a la que no sitúa plenamente en el mundo real, ni identifica de forma definitiva con una entidad meramente ideal, es ante todo un «objeto intencional», procedente de un acto expresivo intencional que le confiere una «concreción», si bien incompleta, por lo que exige y necesita del lector un acto de recepción o interpretación, en el que las estructuras esquemáticas indeterminadas

de la obra literaria adquieran una concreción más estable, y que difícilmente será definitiva, al variar de unos lectores a otros, en cada acto y circunstancia de recepción.

Las principales aportaciones del pensamiento fenomenológico de R. Ingarden a la teoría de la recepción pueden agruparse en torno a cuatro ideas principales. En primer lugar, la obra de arte literaria se concibe como un objeto intencional y heterónomo: su elaboración se deriva de un acto de conciencia. En segundo lugar, Ingarden nos expone su célebre teoría de los cuatro estratos: a) Sonidos o elementos materiales de la obra, b) Unidades con significado, c) Objetos representados, y d) Aspectos esquematizados a través de los que se manifiestan los objetos representados. En tercer lugar, Ingarden introduce su noción de *estructura esquemática* de la obra literaria, configurada por el conjunto de los cuatro estratos, y que constituye el esqueleto de la obra que debe ser completado, o *concretado*, por el lector. En este proceso de concreción, los *objetos reales* tienen el estatuto de universales, inequívocos y determinados, mientras que los *objetos representados* en la obra literaria solo manifiestan espacios o puntos de indeterminación que el lector habrá de completar o concretar. De este modo, el fenómeno de la recepción de la obra literaria constituye una actividad cognitiva cuyo protagonista es el lector, y cuya materia prima se deriva de los procesos de concreción que el receptor debe activar con el fin de completar las múltiples indeterminaciones con que los objetos representados se manifiestan en el texto. En cuarto lugar, Ingarden entiende por *concreción* el modo u operación cognitiva mediante la cual el lector realiza la objetivación sintetizante del texto, e incorpora su propia subjetividad al proceso textual de complementación de las indeterminaciones, lo que supone la conversión del objeto de conocimiento —la obra literaria— en un *objeto estético de conocimiento*, cuya concreción no se limita a una disposición subjetiva del receptor, sino a una proyección mutuamente complementaria de las vivencias del lector y de las objetividades ontológicamente heterónomas de las estructuras textuales.

El método fenomenológico de Ingarden fue ampliamente desarrollado por Jan Mukarovsky (1936) y Félix Vodicka (1976) con el fin de conferir a la obra literaria un fuerte dinamismo en el seno de la historia y en la evolución y transformación de los procesos artísticos y sociales. De este modo, el acto cognitivo de la *concreción* de la obra literaria resulta comprometido con una dimensión histórica y una colectividad social, intensamente variables en sí mismas, y dotadas de una gran capacidad de transformación sobre las posibilidades de conocimiento y comprensión de la obra literaria. Mukarovsky, teórico estructuralista de la escuela de Praga, distingue dos dimensiones fundamentales en la obra de arte literaria: el denominado «artefacto invariable», o disposición material de la obra, y el «objeto estético», o sentido artístico y literario, que naturalmente puede variar en la vivencia subjetiva de cada uno de los intérpretes. Mukarovsky toma de Ingarden el concepto de «concreción», con el fin de designar la interacción de las dos dimensiones del objeto estético, merced al proceso de comprensión que ejecuta el intérprete de la obra literaria en el momento de su recepción, y en el que se reconoce igualmente la acción de determinados factores sociales.

El sentido de la obra literaria es, pues, resultado o interacción de dos realidades: una de ellas, de naturaleza material y textual, está constituida por la construcción formal y estructural del texto literario como tal (*artefacto*), recién elaborado por su autor, fuente

que ha de perder inmediatamente todo control sobre su producto, inmerso desde su elaboración en un proceso histórico y social; de otro lado, encontramos el denominado por Mukarovski *objeto estético*, o sentido que adquiere el artefacto en la competencia y conciencia subjetiva del lector, es decir, la construcción del significado que realiza el intérprete del objeto material o artefacto. En consecuencia, en su artículo sobre «Función, norma y valor estético como hechos sociales», Mukarovski (1936) considera que la función estética, o modo como un objeto estético se desarrolla, no es aislable del sistema de normas histórico-culturales que da origen a los valores artísticos. Esta fue una de las tesis principales del pensamiento de Mukarovski respecto a las teorías de la recepción literaria, al afirmar la imposibilidad de concebir la obra literaria como una entidad aislable o impermeable a las disposiciones y competencias exteriores derivadas de la actividad humana: el signo literario subsiste en un sistema de relaciones en el que intervienen las expectativas del lector, el sistema de normas objetivadas en el que se sitúa una determinada comunidad de intérpretes, y el conjunto de valores históricos, artísticos y sociales en que puede sustantivarse la estructura de la obra literaria.

Por su parte, Félix Vodicka, en su estudio de 1964 sobre la «La estética de la recepción de las obras literarias», intensificó la proyección histórica del pensamiento de Mukarovski y la amplitud teórica de la fenomenología de Ingarden. Del mismo modo que hizo su maestro Mukarovski, Vodicka se apoya en el concepto de *concreción* de Ingarden para superar las posibles limitaciones históricas de la estructura y ontología de la obra literaria, incluyendo el proceso de creación de sentido del texto artístico por parte del lector en una amplia secuencia histórica y social, en la que ambos establecen relaciones esenciales de interacción, cuyo examen requiere tres operaciones básicas: a) la reconstrucción del sistema de normas literarias propio de una época determinada, a partir de las valoraciones críticas de una comunidad de lectores, b) la reconstrucción jerárquica de los valores culturales de una época, y c) el estudio de la competencia estética de los lectores, a partir de determinadas operaciones cognitivas o *concreciones*, que dispongan la transgresión o ratifiquen la permanencia del horizonte de expectativas, o del conjunto de las normas objetivadas para una determinada comunicación socio-cultural. En consecuencia, Vodicka estudió el proceso histórico de la teoría de la recepción literaria, y postuló la conveniencia de constatar las normas y valores estéticos de cada momento histórico, así como los elementos que intervienen en su evolución y modificación constantes, a la vez que propuso una estrecha relación entre la teoría estética y la interpretación de obras concretas, lo que supone en definitiva, con se ha indicado, introducir en un modelo histórico el concepto fenomenológico de concreción tomado de Ingarden, al estudiar la influencia y posibilidades de recepción de una determinada obra literaria en épocas y autores posteriores. El nacimiento de la estética de la recepción de Jauss no se haría esperar demasiado.

Paralelamente, como he indicado, desde el punto de vista de la hermenéutica de Gadamer (1960), todo proceso de conocimiento y comprensión se concibe como resultado de una interacción con hechos y discursos del pasado histórico, de modo que toda lectura se percibirá siempre como un diálogo con la tradición. Gadamer introdujo de hecho conceptos que resultaron esenciales en la teoría de la estética de la recepción alemana, tales como *Vorverständnis* (pre-juicio, en el sentido no peyorativo de «juicios previos»), *Erwartungshorizont* (horizonte de expectativas), y *Horizontverschmelzung*

(fusión de horizontes), y postuló que la determinación del sentido de la obra literaria no dependía exclusivamente de su autor, sino de las competencias del intérprete o lector y, de forma muy especial, del contexto y circunstancias históricas en que se sitúe su interpretación.

Finalmente, la influencia de la sociología en el dominio de la estética de la recepción está representada por Levin L. Schücking y Lucien Goldmann. La obra del primero de estos autores, titulada *Sociología del gusto literario* (1923¹, 1931²), ha sido considerada por algunos estudiosos como precursora de las teorías socialistas sobre la recepción literaria (Zimmermann, 1974), así como de la actual concepción de la ciencia empírica de la literatura (Schmidt, 1980). L. Goldmann (1964), en sus estudios sobre la sociología de la novela, establece una estrecha relación entre las formas de la narración y las estructuras sociales dentro de las que el autor ha vivido y escrito su obra. Desde el punto de vista de la recepción literaria, las corrientes sociológicas se orientan hacia el estudio de aquellos factores de orden social que actúan sobre los modos y posibilidades de recepción, según las diferentes épocas y obras, de un determinado grupo de público, insistiendo en la descripción de las múltiples variaciones y reacciones sociales⁵⁸.

ESCUELA DE CONSTANZA

En esta pleamar fenomenológica, hermenéutica y sociológica, irrumpe la teoría de la recepción de la Escuela de Constanza, en la que es posible distinguir dos modelos diferentes de estudio e interpretación del fenómeno literario. En primer lugar, el de H. R. Jauss, fundamentado sobre la fenomenología de Husserl, la hermenéutica de Gadamer y sus precursores, y la crítica neo-marxista procedente de la Escuela de Frankfurt. En segundo lugar, el método de W. Iser, procedente de la fenomenología de Husserl y las aportaciones de Ingarden, y con importantes apoyos en la semiología de la literatura. A continuación voy a criticar, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, el modelo teórico de la estética de la recepción elaborado por Jauss y por Iser.

En su célebre lección inaugural 1967 en la Universidad de Constanza, con su discurso sobre «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», Jauss propone un cambio de paradigma en la investigación de los fenómenos literarios, con objeto de superar las supuestas deficiencias metodológicas de determinados modelos de análisis, como el positivismo histórico, la estilística formal y la concepción inmanente de los estructuralismos. Jauss formula entonces sus tesis sobre la nueva estética de la recepción: 1) Superación del positivismo histórico mediante el estudio de los modos

⁵⁸ Desde corrientes sociológicas de investigación literaria, se encuentran próximos a la teoría de la recepción autores como A. Silbermann y especialmente H. N. Fügen (1968), quien ha realizado diferentes estudios sobre el «comportamiento literario» (*literarisches Verhalten*), fenómeno al que considera desde el doble punto de vista de la literatura como objetivación de comportamientos y experiencias sociales, y en sus relaciones de producción, tradición, difusión y recepción, en una línea de investigación claramente precursora de la de Schmidt (1980).

y posibilidades de recepción de la obra de arte por el lector. Uno de los principales prejuicios que se propone destruir del objetivismo histórico es el que consistía en afirmar la existencia de «hechos independientes», que pueden darse retrospectivamente, en la pragmática de la comunicación literaria *autor-obra-lector*. 2) El concepto de *horizonte de expectativas*, como sistema de normas objetivadas, permite identificar y examinar las condiciones en que se realiza la recepción, mediante el análisis de los aspectos de la doctrina poética dominante, de las relaciones de intertextualidad, y de la relación entre lengua literaria y lengua estándar. La hermenéutica gadameriana había popularizado académicamente la idea de que ninguna lectura constituía un proceso inocente o neutral, y que ser histórico significaba «no poder resolverse nunca totalmente en autotransparencia» (Gadamer, 1960/1984: 372). 3) El concepto de *distancia estética* permitía identificar las transformaciones que experimentaba un determinado sistema de expectativas, ante la recepción, conflictiva o indiscutida, por parte del público de una obra literaria, cuya concepción poética trastorna, altera o discute la precedente, y de la que en todo caso se distancia de forma más o menos intensa. 4) Por último, la reconstrucción histórica del horizonte de expectativas de una obra literaria, así como las condiciones culturales que hayan hecho posible su recepción, debían explicar las razones por las que un determinado lector alcanzaba un conocimiento o comprensión diferentes a los que en otra época se habían propuesto sobre la misma obra literaria, insistiendo en los valores entrópicos y comunicativos del discurso literario «clásico» a través de la historia de su recepción.

En 1973, casi al final de su estudio sobre «La *Ifigenia* de Racine y la de Goethe, con un epílogo sobre la parcialidad del método recepcionista», Jauss advierte que la estética de la recepción es solo una disciplina más en el ámbito de las ciencias humanas, de modo que necesita ser auxiliada por otros dominios del saber, con objeto de explicar con mayor amplitud el alcance y el efecto, social e histórico, de la recepción literaria y sus implicaciones en una historia general y comparada de la literatura; el estudio de la pervivencia histórica de determinados valores estéticos, que responden a la selección consciente o inconsciente de los lectores, y se inscriben en una tradición literaria, cultural, antropológica, etc., con la que se identifican; y finalmente, el análisis, por extenso, del denominado *horizonte de expectativas*, en relación con las funciones pragmáticas de la obra literaria, y su capacidad para actuar simultáneamente como un fenómeno histórico de presente actualidad. *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977) constituyó en este sentido una síntesis histórica sobre el lugar que ocupan las categorías de *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis* en la tradición hermenéutica occidental.

Analizaré ahora críticamente, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la coherencia de la teoría estética de la recepción de Jauss en su relación con la fenomenología de Husserl, con objeto de determinar el grado de rigor y de solidez que sirve de base a su idea y concepto de lector.

Husserl pretendió desde la Fenomenología someter todos los hechos —verdades, vivencias, datos y conocimientos— a la *reducción fenomenológica* o *epojé*. La *epojé* es la suspensión del juicio. Consiste en poner entre paréntesis todo lo conocido, vivido y experimentado por el ser humano con el fin de aislar sus características esenciales. En este sentido, la *epojé* equivale a la reducción fenomenológica, si bien ha de tenerse

en cuenta que las reducciones están determinadas (Dios, las esencias, el yo natural, el mundo...), y son metodologías reguladas y perfectamente especificadas en cuanto a su objeto. La *epojé* consiste reducir el hecho a lo esencial, a lo que es en sí mismo. Las reducciones son también un *regressus* crítico, como la *epojé*, pero en la fenomenología de Husserl están enumeradas y especificadas. La *epojé* podría verse como el enunciado metodológico general. De este modo, Husserl pretendía un radical *regressus* que permitiese, posteriormente y desde la conciencia del *ego trascendental*, reconstruir todo lo reducido en un proceso de explicitación fenomenológica (Bueno, 1984; Sánchez Ortiz, 1984). El psicologismo quedaba entonces superado porque la fenomenología no pretendía naturalizar la conciencia, es decir, no pretendía estudiar la conciencia a través del análisis de los «hechos» de la subjetividad, sino que pretendía llegar al establecimiento crítico del *ego trascendental*, y desde allí, a través de la noción de explicitación, construir la objetividad como algo trascendental e intersubjetivo.

Lo que hará Jauss al servirse del concepto fenomenológico de *horizonte de expectativas* será aprovechar una enseñanza fundamental de Husserl, según la cual todo nuestro conocimiento supone juicios previos o prejuicios (no necesariamente en sentido peyorativo). Vivimos con prejuicios que suponen nuestro principal medio de acercarnos a los objetos y asimilarlos en una perspectiva. Esta es la dimensión estética de la fenomenología, tan decisiva en la teoría de la recepción de Jauss y en la retórica de la hermenéutica gadameriana:

Al igual que en toda experiencia actual, forma parte también de la experiencia literaria que trae por primera vez al conocimiento una obra hasta ahora desconocida, un «saber previo que constituye un factor de la experiencia misma y a base de él, lo nuevo que pasa a formar parte de nuestro conocimiento se hace en general experimentable, o sea, se hace legible en un contexto de experiencias» (Jauss, 1967/2005: 870).

El concepto husserliano de *horizonte de expectativas* será el que emplee Jauss, a partir de Gadamer (1960), para fundamentar una estética de la recepción capaz de evitar el psicologismo.

El análisis de la experiencia literaria del lector se sustrae al amenazador psicologismo cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema de relación objetivable de las expectativas que para cada obra, en el momento histórico de su aparición, nace de la comprensión previa del género, de la forma y de la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico (Jauss, 1967/2005: 869).

Sin embargo, pese a la inteligencia de sus intenciones, Jauss se equivocó, porque el psicologismo, tal como lo entendía Husserl, no consiste en tratar de la conciencia del sujeto: el psicologismo de la fenomenología consiste en naturalizar esa conciencia y tratar de forma positiva los «hechos psicológicos». La fenomenología trata de las vivencias de la conciencia, pero con el fin de organizarlas trascendentalmente, es decir, pretende, en primer lugar, que las realidades puedan someterse a una crítica radical (*regressus*) para que después, en segundo lugar, puedan ser establecidas trascendentalmente en el *progressus* realizado por un sujeto trascendental. Jauss cree

que para salvar la objeción psicologista hay que dejar de hablar de individuo y empezar a hablar de público, pero no porque el sujeto sea colectivo deja de ser pertinente la crítica: Jauss se sustrae del psicologismo incurriendo en el sociologismo. Una vez más se sitúa ante una serie de hechos no cuestionados ni sometidos a crítica, solo que esta vez en lugar de ser «hechos psicológicos», son hechos de naturaleza sociológica. Incluso cabe advertir que este error de principio del que parte Jauss —la incomprensión de lo que el psicologismo significaba para la fenomenología—, le lleva a impregnarse en muchas ocasiones precisamente del peligro que él mismo trata conscientemente de evitar, el psicologismo:

Pero la posibilidad de objetivar el horizonte de expectación se da también en obras menos perfiladas históricamente. Ya que la disposición específica para una determinada obra con la que cuenta un autor es su público, a falta de señales explícitas, puede obtenerse también a partir de tres factores que en general pueden presuponerse: en primer lugar, a partir de normas conocidas o de la poética inmanente del género; en segundo lugar, de las relaciones implícitas con respecto a obras conocidas del entorno histórico literario, y en tercer lugar, de *la oposición de ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje, que, para el lector que reflexiona siempre existe, durante la lectura, como posibilidad de comparación*. El tercer factor influye en el hecho de que el lector puede percibir una nueva obra tanto en el horizonte más estrecho de su expectación literaria como también en el horizonte más amplio de su experiencia de la vida (Jauss, 1967/2005: 872).

Se observará, en consecuencia —cursiva mía—, que Jauss asume críticamente en el tercero de estos factores la realidad subjetiva del lector como componente del análisis fenomenológico. Pero sucede, sin embargo, que la fenomenología pretendía, precisamente, *dudar* de esas realidades establecidas e inmutables que se daban por supuestas. Incluidas las que el propio Jauss sitúa en las normas de la poética o preceptiva, y en el formalismo intertextual o histórico, es decir, en los dos primeros factores antemencionados. En el texto que acabo de citar se encuentran presentes los tres vicios de la teoría de la recepción de Jauss, en los que profundizaré: reduccionismo, formalismo e incapacidad para una perspectiva filosófica o trascendental.

Insisto en que Jauss cree erróneamente que el psicologismo se salva a través de la sociología y el comparatismo:

El proceso psíquico en la recepción de un texto no constituye, en el horizonte primario de la experiencia estética, en modo alguno únicamente una consecuencia arbitraria de solo impresiones subjetivas, sino la realización de determinadas indicaciones en un proceso de percepción dirigida que puede concebirse conforme a sus motivaciones constituyentes y señales provocadoras y también puede describirse desde el punto de vista de la lingüística del texto (Jauss, 1967/2005: 870).

En realidad, para Husserl, tanto el psicologismo como la sociología o el comparatismo no dejan de ser perspectivas particulares que han de someterse necesariamente al análisis trascendental. Jauss no se salvaría en este punto de la acusación de incurrir en naturalismo o positivismo. Si Jauss hubiera sido riguroso con

el método fenomenológico, habría comprendido que la fenomenología de la literatura es un medio para interpretar trascendentalmente las obras literarias. Eso supondría la reducción del *horizonte de expectativas*, si bien partiendo de él como algo dado apriorísticamente. El momento trascendental es el momento de la explicitación: solo cuando todos los hechos han sido sometidos a un *regressus* crítico podemos empezar a explicitar las Ideas presentes en la obra literaria, tal como postula, por ejemplo, el Materialismo Filosófico. La fenomenología debería haber servido a una labor de Crítica encaminada a explicitar las Ideas presentes en la literatura, y contando con numerosos hechos y materiales literarios. En este sentido, hay dos graves errores en la teoría de la recepción de Jauss. En primer lugar, un *reduccionismo* que privilegia unos hechos —los sociológicos y formales— frente a los demás —los materiales literarios, en tanto que realidades ontológicas de la literatura— a la hora de emprender la labor de interpretación literaria. Y en segundo lugar, su impotencia para ofrecer una metodología capaz de interpretar las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios.

En la Fenomenología de Husserl es posible distinguir tres dimensiones fundamentales, por otro lado bien conocidas, y detenidamente criticadas por Bueno (1984) y por Sánchez Ortiz de Urbina (1984), las cuales nos permiten en este punto poner a prueba la coherencia de la teoría de la recepción jaussiana: 1) la *Estética*, que trata de las distintas percepciones que se dan acerca de un mismo objeto (espacio y tiempo son, por ejemplo, propiedades estéticas); 2) la *Noética*, que comprende las acciones que realiza la conciencia para conjugar las distintas percepciones del objeto; y 3) la *Noemática*, que establece la Idea misma de ese objeto, determina su identidad (sintética) y su unidad (analítica) a través de la síntesis y del análisis de las diversas propiedades implicadas en las distintas percepciones. La noemática constituye una labor eminentemente crítica.

Pues bien, las teorías de la recepción funcionan con los dos presupuestos iniciales de Husserl: aceptan los prejuicios que presuponen el conocimiento (dimensión estética) y pretenden analizar los procesos de la conciencia a la hora de enfrentarse al objeto (dimensión noética), pero —y aquí reside una carencia fundamental y gravísima, desde el punto de vista del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura— jamás dan el paso trascendental hacia la dimensión noemática, es decir, no han desarrollado recursos metodológicos dispuestos a hacer legibles y sistematizables las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. Es cierto que el horizonte de expectativas es un concepto fenomenológico que sirve precisamente para criticar lo que se consideran verdades asentadas, y es cierto también que las expectativas resultan reducidas (*regressus*) en la teoría de la recepción de Jauss, pero ahí se quedan, en la reducción fenomenológica, como datos que no se someten ulteriormente a ningún tipo de crítica ontológica. El *regressus* no dispone de *progressus*, los hechos subjetivos no se proyectan de nuevo sobre la realidad ontológica de la que emanan. La teoría se consume sin dar lugar a la crítica. La poética de la recepción de Jauss incurre finalmente en un psicologismo que siempre trató de evitar, de forma muy inteligente, por otra parte, pero que en última instancia acaba por imponerse, debido a que su concepto de lector no es capaz de ejecutar el *progressus* necesario para liberarse de ese psicologismo, es decir, no es capaz de proyectar de nuevo sobre la ontología de los

materiales literarios los «hechos subjetivos» de la conciencia convertidos en Ideas. Y no es capaz porque su Idea de lector se basa en un Concepto ideal e irreal de lector, que no en un Concepto categorial o científico. El lector de Jauss es un lector metafísico.

La relación de contingencia de la literatura aparece primordialmente en el horizonte de expectación de la experiencia literaria de lectores, críticos y autores contemporáneos y posteriores. De la objetividad de este *horizonte de expectación* depende, por consiguiente, el que sea posible comprender y presentar la historia de la literatura en su propia historicidad (Jauss, 1967/2005: 869).

Se trata, en suma, de una sucesión de hechos no sometidos a crítica. Jauss no llega así jamás a la constitución de Ideas, algo fundamental en el concepto de Literatura que sostiene el Materialismo Filosófico. Dice Jauss:

[La obra literaria] Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual [...]. La historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico reflexionante y por el propio escritor nuevamente productor (Jauss, 1967/2005: 868).

Así es como Jauss, frente a la propia fenomenología, de la que parte, y frente al Materialismo Filosófico, desde el que criticamos su poética de la recepción, se queda en una mera enumeración de datos, dado que fenomenológicamente no supera jamás la dimensión estética y noética de la obra literaria. Debido a esta limitación radical, su teoría queda sometida a dos tipos de reduccionismos: el sociológico y el formalista. Si Jauss hubiese pretendido ofrecer una perspectiva trascendental de la literatura, habría tenido que dar cuenta, efectivamente, de las diferentes representaciones del objeto, así como de nuestras operaciones para procesarlas, pero uno y otro objetivo habrían de ser superados por el establecimiento de estructuras de carácter ideal, que sin duda rebasarían los *hechos* considerados aisladamente.

Jauss considera además que el arte que no se enfrenta con el horizonte de expectativas del espectador puede considerarse meramente como un arte de consumo o *Kitsch*, sin que tenga originalidades que aportar artísticamente dignas de mención. En este punto, cabe preguntarse, respecto a los clásicos, que sin duda en su momento fueron obras que rompieron con el horizonte de expectativas de su público, si contemporáneamente quedan diseccionadas y expuestas en el mismo nivel que el arte *Kitsch*, ya que ni la *Divina comedia*, ni el *Quijote*, ni el *Fausto* de Goethe, se encuentran en estos momentos en condiciones de romper ningún horizonte de expectativas.

Lamentablemente, la mayor parte de la teoría de la recepción de Jauss acaba por limitarse a una mera constatación sociológica —que autores como Schmidt (1980) o Even-Zohar (1990) no han dejado de aprovechar para sus respectivas teorías—: hay obras que rompen horizontes de expectativas y otras que solo sirven de combustible al consumo social. Sin embargo, quebrado uno de estos horizontes de normas objetivadas, da la impresión de que la obra literaria no conserva la originalidad de sus Ideas. Es como si, roto el sistema de expectativas al que se enfrenta una obra genial, lo que queda

de ella fuera arqueología del saber, por parafrasear un título del retórico Foucault. La poética de la recepción de Jauss induce a perder de vista la subversión estética de que alguna vez estuvieron dotados los clásicos. Además, Jauss nada nos dice de que, independientemente de la recepción o de la relación con el canon genérico, hay obras de arte cuyo valor se sitúa en un nivel *conceptual* o categorial, esto es, científico y gnoseológico, susceptible de una teoría de la literatura, sino también en un nivel *ideal*, es decir, ontológico y filosófico, susceptible de una crítica de la literatura. La recepción de una obra literaria es un momento estético importante, ciertamente, pero que no deja de ser un dato más entre los muchos que hay que tener en cuenta para reconstruir el valor trascendental de los materiales literarios. Si se sigue acríticamente la teoría de Jauss, se corre el riesgo de instaurar para el análisis literario algo análogo a lo que Kuhn instauró para el análisis gnoseológico: el concepto de paradigma. La teoría de Jauss podría describirse así: hay un determinado paradigma literario referido a los distintos géneros en el que los receptores —público y crítica— se mueven. Una determinada obra reafirmará —o se enfrentará con— ese paradigma literario. En las obras que disienten del paradigma podemos observar el arte verdaderamente selecto, frente al arte de consumo o *Kitsch*. Solo las verdaderas obras de arte instituyen un cambio de paradigma, erigiéndose así en clásicas. Pero sucede, sin embargo, que en la literatura no hay únicamente características formales y paradigmas canónicos: en la literatura hay también, y sobre todo, Ideas, realidades trascendentales que están formalizadas objetivamente en los materiales literarios, presentes en el texto, que exigen ser reconstruidas a partir de múltiples datos formales, extra-textuales, de público, de crítica... La literatura, si pretendemos estudiarla trascendentalmente, en lo que tiene de transmisora y transformadora de Ideas, no puede quedarse en un mero hecho de moda sociológica o histórica y de paradigma estético o formal. Desde el punto de vista del Materialismo Filosófico, Jauss propugna un gravísimo reduccionismo, formalista y sociologista, a la hora de enfrentarse al análisis literario.

Lo nuevo no es, pues, únicamente una categoría *estética*. [...] Lo nuevo se convierte también en categoría *histórica*, cuando el análisis diacrónico de la literatura es llevado hasta la pregunta acerca de cuáles son propiamente los momentos históricos que convierten en nuevo lo nuevo de un fenómeno literario, en qué grado es perceptible ya esto nuevo en el instante histórico de su aparición, qué distancia, camino o rodeo de la comprensión ha requerido el rescate de su contenido y si el momento de su completa actualización fue tan eficaz que pudiera modificar la perspectiva de lo antiguo y con ello la canonización del pasado literario (Jauss, 1967/2005: 886).

Dado que no hay *regressus*, tampoco podemos hablar, siendo estrictos con la fenomenología de Husserl, ni de explicitación ni de construcción de la objetividad. La estética de la recepción de Jauss se queda únicamente en la dimensión estética, y al no ser capaz de reconstruir la objetividad intersubjetivamente, queda atrapada en un positivismo sociológico o en un vulgar formalismo literario, por el que —dicho sea de paso— actualmente discurren tanto la denominada «ciencia empírica de la literatura» (Schmidt, 1980), que es una de las formas más groseras de «materialismo literario», como la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1990), cuya idea isovalente de sistema es por completo irreal y metafísica.

No por casualidad la mayoría de los herederos de Husserl han caído en el psicologismo, o en naturalismos y positivismos de distintas clases. Creen que deben explicar los actos de conciencia que se dan en el receptor de un determinado objeto, y acaban traicionando la fenomenología. Jauss pretende sustraerse de un modo muy inteligente a este psicologismo, es cierto, pero su forma de evitarlo, aunque en un principio parece que va a transcurrir por la vía que Husserl inauguró en las *Meditaciones cartesianas*, desembocará finalmente en la mera apariencia de los hechos, y acabará haciendo de la fenomenología una sociología: el receptor se identificará con colectivos como el de la crítica o el público, y lo que se considerará será casi en exclusiva la aceptación de las obras en función del género literario al que pertenecen y en relación al grado de ruptura, con frecuencia impregnado de psicologismo, de un determinado horizonte histórico de expectativas. Veamos la degeneración sociológica en la que incurre Jauss:

Si denominamos distancia estética a la distancia existente entre el previo horizonte de expectación y la aparición de una nueva obra cuya aceptación puede tener como consecuencia un «cambio de horizonte» debido a la negación de experiencias familiares o por la concentración de experiencias expresadas por primera vez, entonces esta distancia estética puede objetivarse históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o sorpresa; aprobación aislada, comprensión lenta o retardada) [...]. La determinación es reversible: hay obras que, en el momento de su aparición, todavía no pueden referirse a ningún público específico, sino que rompen tan por completo el horizonte familiar de las expectativas literarias que solo paulatinamente puede ir formándose un público para ellas. Cuando, luego, el nuevo horizonte de expectativas ha alcanzado una validez más general, el poder de la norma estética modificada puede observarse en el hecho de que el público siente como anticuadas las obras que hasta entonces habían tenido éxito y les retira su favor. Solamente en la perspectiva de tal cambio de horizonte llega el análisis del efecto literario a la dimensión de una historia literaria del lector y las curvas estadísticas de los *bestsellers* proporcionan un conocimiento histórico [...]. El responder, desde el punto de vista de la estética de la recepción, a la pregunta acerca de la función formadora de sociedad de la literatura rebasa la competencia de la estética tradicional de la exposición. El intento de salvar el abismo existente entre la investigación histórico-literaria y la sociológica por el método de la estética de la recepción, es facilitado por el hecho de que el concepto del *horizonte de expectación* por mí introducido en la interpretación histórico-literaria desempeña también un papel en la axiomática de la ciencia social a partir de Karl Mannheim [...]. La función social de la literatura solo se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y con ello repercute también en sus formas de comportamiento social (Jauss, 1967/2005: 872, 875, 891 y 890).

Y he aquí la irrupción del comparatismo:

La consideración puramente diacrónica, por muy concluyentemente que pueda explicar, en las historias de los géneros, las modificaciones conforme a la lógica immanente de la innovación y automatización, problema y solución, solo llega, sin embargo, a la dimensión propiamente histórica cuando rompe el canon

morfológico, confronta la obra, importante desde el punto de vista de la historia de su efecto, con las piezas convencionales, históricamente hundidas, del género y tampoco hace caso omiso de su relación con respecto al entorno literario en el que tuvo que imponerse junto a obras de otros géneros. La historicidad de la literatura se manifiesta precisamente en los puntos de intersección de diacronía y sincronía [...]. El problema de la selección de lo que es importante para una nueva historia de la literatura podría resolverse con la ayuda de la consideración sincrónica de una manera que aún no se ha intentado: un cambio de horizonte en el proceso histórico de la «evolución literaria» no tiene por qué seguirse en el contexto de todos los hechos y filiaciones diacrónicos, sino que también puede establecerse en la existencia modificada del sistema literario sincrónico y observarse en otros análisis de sección» (Jauss, 1967/2005: 888 y 890).

Un comparatismo que adolece de formalismo:

Ya que también a la literatura le es propia una especie de gramática o sintaxis con relaciones relativamente fijas: el armazón de los géneros tradicionales y de los no canonizados, modos de expresión, estilos y figuras retóricas; a él se opone el campo mucho más variable de una semántica: los temas literarios, arquetipos, símbolos y metáforas. [...] Si la concepción tradicionalista de una tradición literaria que sigue engendrándose a sí misma es superada por una explicación funcional de la relación semejante a proceso, entre producción y recepción, también ha de ser posible, tras la *transformación* de las formas y contenidos literarios, reconocer aquellas *sustituciones* en un sistema literario de la comprensión del universo que hacen concebible el cambio de horizonte en el proceso de la experiencia estética (Jauss, 1967/2005: 889-890).

Es verdad que podría parecer que ciertos aspectos del Materialismo Filosófico apoyan a Jauss, tales como la consideración gnoseológica de que las ciencias construyen verdades, independientemente de que no se muevan en la perspectiva trascendental filosófica. Pero, a diferencia de la teoría de Jauss, el Materialismo Filosófico recuperará la noción de verdad, y lo hará desde una filosofía constructivista, incorporando así la crítica de Husserl a la noción de «hecho», como algo simple y dado de una vez por todas. En este sentido, la crítica literaria —la Literatura como Idea— no es la única labor legítima y necesaria, sino que, más allá de esta exigencia, ha de fundarse en la teoría literaria —la Literatura como Concepto— (Maestro, 2007a). Esto significa que Jauss es recuperable desde el Materialismo Filosófico tanto en su reivindicación de tener en cuenta ciertos datos sociológicos como en su vindicación del análisis sincrónico y comparatista. Lo que fallaría en Jauss, desde este punto de vista, es, en primer lugar, su *reduccionismo*, incapaz de apreciar la literatura en toda su amplitud ontológica, gnoseológica y antropológica, tal como aquí la considero; en segundo lugar, su *formalismo*, en el que quedan diseccionadas todas sus tentativas comparatistas; y, en tercer lugar, su *incapacidad* —y aquí la crítica es perfectamente compatible con la filosofía de Husserl— para articular una perspectiva trascendental de la obra literaria, es decir, sus limitaciones metodológicas para hacer legibles e interpretables las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, Ideas que en ellos se encuentran presentes y que en ellos perviven más allá de tiempos, espacios y percepciones fenomenológicas.

WOLFGANG ISER

Voy a considerar ahora el modelo hermenéutico de Wolfgang Iser. A diferencia de Jauss, Iser incurre completamente en el psicologismo más grosero. Sus teorías precipitan el acceso hacia el formalismo metafísico de la posmodernidad. Los hechos subjetivos de la conciencia de su concepto de lector no regresan nunca de los estadios más psicologistas de la mente humana. El «lector» de Iser jamás alcanza a proyectar sobre la realidad de los materiales literarios el fruto de sus experiencias psicológicas. El modelo de Iser resulta ser de un idealismo estéril. Su teoría es pura especulación. Vamos a verlo.

Interpretación y lectura se configuran en la teoría de Iser (1972, 1972a, 1976) como procesos de creación de sentido de la obra literaria, de modo que el acto de recepción se convierte en la fase esencial de la pragmática de la comunicación literaria, al determinar según las competencias del lector la constitución interna de la propia textualidad. Si para Ingarden el lector cumplimentaba una estructura esquematizada y abierta de la obra literaria, para Iser el lector reconstruye fenoménicamente la textualidad del discurso que comprende. La reducción psicologista es en Iser un callejón sin salida.

Entre los principales elementos de una fenomenología de la lectura, desde la teoría de la recepción de Iser, figuran los conceptos de *lector implícito* (Iser, 1976/1987: 55-70), como «modelo transcendental» que representa la totalidad de las «predisposiciones necesarias» para que una obra ejerza su efecto; *repertorio*, o universo referencial del texto —adviértase la concomitancia de nomenclatura con la teoría de los polisistemas—; *estrategias*, u ordenación formal de los materiales o procedimientos mediante los cuales el texto dispone su inmanencia; *punto de vista errante* (*wandernder Blickpunkt*, *wandering viewpoint*), que se refiere a la multiplicidad de lecturas posibles, variadas y sucesivas de que puede ser objeto una obra literaria; *blancos o vacíos* (*Leerstellen*, *Blanks*), noción iseriana muy afín al concepto ingardeniano de «indeterminación», y que sin duda resulta de lo más ambigua, al admitir múltiples acepciones (segmentos que pueden ser conectados en la cohesión textual, composición de fragmentos que exigen presuposiciones o reflexiones por parte del lector, rupturas en la continuidad de la narración, etc.), las cuales en todo caso sitúan el proceso de lectura en una búsqueda dinámica de sentido; y la *síntesis pasiva*, que designa la construcción de imágenes que, consciente o inconscientemente, desarrolla el lector durante el proceso de lectura, las cuales suponen una idealización de objetos imaginarios, que nunca puede ser reproducida con exactitud. Iser nos ofrece en su metodología una amalgama de *figuras retóricas* (lector implícito, repertorio, blancos...) y de *figuras fenomenológicas* (punto de vista errante, síntesis pasiva...), pero no de *figuras gnoseológicas*, conceptuales o científicas. Los criterios que maneja Iser despegan de los materiales literarios, ciertamente, pero no vuelven a aterrizar sobre ellos jamás. Es un *regressus* sin *progressus*. Un despegue sin aterrizaje. Se trata de un viaje hacia formas nunca verificadas conceptual o gnoseológicamente sobre los materiales literarios. Un viaje a ninguna parte. Metafísica pura. Retórica disfrazada de ciencia. Sin embargo, estas formas sufren lo que se denomina «retroalimentación positiva», o «amplificación de la desviación», al multiplicarse innecesariamente

(como de hecho va a suceder con la interminable lista de lectores implícitos, explícitos, modélicos, informados, intencionales, etc.): es el proceso que se produce cuando las instalaciones de micrófonos y altavoces recogen y amplifican de nuevo sus propias señales acústicas.

En su obra de 1970, *Die Appellstruktur der Texte*, Iser ofrece planteamientos que con el paso del tiempo resultarán cada vez más populares y característicos de una visión simplista de las teorías de la recepción literaria. Iser comienza a hablar con metáforas. Afirma que el acto de lectura se configura como un proceso de «diálogo» entre el texto y lector, de modo que el análisis de la recepción literaria se convierte en un proceso de creación de sentido a partir de los materiales textuales, cuyo sujeto es el lector o intérprete. Así es como Iser incurre en la hipóstasis del texto, primero, y en la hipóstasis del lector, inmediatamente después. El texto deja de ser un material literario para convertirse en una suerte de ser antropomorfo capaz de «sostener» un diálogo con un *lector ideal*, el cual, como se verá, mantiene relaciones y propiedades *implícitas* en el propio texto. La falacia adecuacionista, esto es, la creencia o «ilusión fenomenológica» de que puede articularse una relación de adecuación o correspondencia entre el texto como materia literaria y el lector como agente formalizador de ella, adquiere en los escritos de Iser su máxima expresión. En muchos casos, las teorías de Iser son puro ilusionismo fenomenológico.

Entre los diferentes elementos que toma Iser de la fenomenología de Ingarden debe insistirse en los conceptos de *indeterminación*, *aspectos esquematizados* y *concreción*, a los que el autor alemán involucra resueltamente en el proceso de la pragmática de la comunicación literaria. Desde el punto de vista de Iser, al lector corresponde la «concreción» de las «indeterminaciones» del texto, como proceso lectorial de creación de sentido, en el que es posible distinguir tres niveles o estructuras: 1) *repertorio*, o sistema de normas y convenciones literarias, culturales y científicas, referidas a cualquier dominio o grado del conocimiento humano (sociedad, política, filosofía, literatura, religión...); 2) *estrategias textuales*, como conjunto o sistema de elementos formales que intervienen en la estructura de la obra literaria, y le confieren una determinada disposición y sentido, según su modalidad, perspectiva, recurrencia, técnica narrativa, etc.; y 3) *realización*, u operación que designa el proceso de creación de sentido del texto por parte del lector, en un sentido afín al concepto de «concreción» manejado por Ingarden.

La teoría de los *aspectos esquematizados*, que procedente de Ingarden encuentra en la formulación iseriana el apoyo de la semiótica americana, al distinguir entre «language of statement» y «language of performance» (Austin, 1961), trata de objetivar los espacios vacíos o «blancos» (*Leerstellen*) del texto literario, así como la actividad interpretativo-creadora del lector, sujeto capaz de cumplimentar con su propia competencia la indeterminación de los espacios abiertos de la obra literaria, inherentes al discurso estético por su naturaleza ficticia y su polivalencia y ambigüedad semánticas. En consecuencia, el *lector* de Iser dispone de absoluta amplitud para introducir en la fenomenología de la interpretación literaria las figuras que desee su psicología más personal. Desde el punto de vista del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la teoría de Iser constituye un retroceso respecto a los logros proporcionados por la poética de Jauss.

«El proceso de lectura» (1972a) es un ensayo sobre estética de la recepción en el que Iser describe en términos husserlianos los mecanismos de la interpretación literaria, y se ocupa de tres aspectos fundamentales de la fenomenología literaria: la *reducción fenomenológica*, que Iser concibe como un proceso de retención y adecuación; la *formación de consistencia*, frente a la polivalencia de la obra literaria; y la *implicación del lector*, que añade en cada lectura un sentido diferente a la experiencia estética. Este es probablemente el trabajo de Iser que mejor expresa su caída en la falacia adecuacionista. Su teoría fenomenológica del arte considera la interpretación de la obra literaria como un proceso determinado por dos hechos fundamentales: el texto en sí mismo, y el conjunto o sistema de actos por los que el lector se relaciona con él. Iser sigue aquí la terminología de Ingarden, pero reinterpretada desde la semiología de la literatura, al distinguir en la pragmática de la comunicación literaria la estructura del texto artístico (polo artístico: creado por el autor) y los modos por los que este puede ser «concretado» (*konkretisiert*) (polo estético: creado por el lector).

La obra es más que el texto, pues el texto solamente toma vida cuando es concretizado, y además la concretización no es de ningún modo independiente de la disposición individual del lector, si bien esta a su vez es guiada por los diferentes esquemas del texto. La *convergencia de texto y lector dota a la obra literaria de existencia*, y esta convergencia *nunca puede ser localizada con precisión*, sino que *debe permanecer virtual*, ya que *no ha de identificarse ni con la realidad del texto ni con la disposición individual del lector* (Iser, 1972a/1987: 216-217).

La concreción o determinación de la que habla Iser es pura ilusión fenomenológica. Es la psicología del lector la que genera «los diferentes esquemas del texto» por los que el propio lector, implicado en el mismo texto, cree ser guiado. Semejante adecuación o correspondencia entre el *texto*, que en la realidad del análisis resulta anulado como materia literaria, y el *lector*, que queda hipostasiado en una suerte de forma conceptualizadora global, psicológicamente devoradora del texto mismo, es una falacia, resultante de la ilusión metodológica que aplica Iser. Su análisis fenomenológico, que se nos presenta como el más apropiado para la descripción de los procesos interactivos existentes entre texto y lector, postula una adecuación o correspondencia falaz entre el texto, como materia, y el lector, como forma, que no se da de ninguna manera en la realidad de la interpretación literaria. Porque el lector no es una forma aislada de una realidad humana concreta, es decir, de un sujeto operatorio, con intenciones prolepticas inderogables, competencias *operatorias* (convierte fenómenos en conceptos) y *relatorias* (transforma conceptos simples, de una clase determinada, en conceptos de otra clase más compleja), y expuesto científicamente a las normas, dialogismos y autologismos propios del eje pragmático del espacio gnoseológico. Y porque además el texto es un material literario ontológicamente irreductible a la materia de que está constituido. El texto es una realidad corpórea de la ontología especial, es decir, es una realidad fiscalista (M_1), fenomenológica (M_2) y lógica (M_3) del Mundo Interpretado (M_1), y solo formalizable en la medida en que un sujeto operatorio lo manipula, sea el autor, sea el lector, sea el crítico o transductor. Pero Iser concibe el texto como una materia que solo se conceptualiza en el «lector implícito». Dicho groseramente: habla del texto como si este hubiera nacido en la conciencia de un intérprete *autotextualmente* concebido.

En primer lugar, una de las principales conexiones que Iser postula entre la entropía del texto literario y la competencia del intérprete o lector la toma de los llamados por Ingarden «correlatos oracionales intencionales» (*intentionale Satzkorrelate*), o espacios textuales sintetizables a través de los cuales el lector es capaz de comprender la obra de arte verbal. Se trata de una más de las figuras fenomenológicas manipuladas por Iser, la cual pretende apoyarse en figuras retóricas textuales concretas, en este caso, segmentos oracionales a los que el lector atribuirá psicológicamente un «valor intencional». Ese lector ilusionista de la obra literaria, desde las posibilidades de su imaginación, y según sus propias competencias y modalidades en el momento de la recepción, dará forma a la interacción de correlatos prefigurados en la secuencia de oraciones, las cuales «crearán» —suponemos que excitadas por el lector— diferentes expectativas o «pre-intenciones» (Husserl hablaba de «juicios previos») a lo largo de la lectura, que en los textos literarios no suelen cumplirse de la forma prevista inicialmente por el receptor.

Los correlatos oracionales de los textos literarios no se suceden de este modo tan rígido, pues las expectativas que evocan tienden a invadirse el terreno unas a otras, de tal manera que se ven continuamente modificadas a medida que avanza la lectura. Simplificando se podría decir que cada correlato oracional intencional abre un horizonte concreto, que es modificado, si no completamente cambiado, por oraciones sucesivas. Mientras que estas expectativas despiertan un interés por lo que ha de venir, la modificación subsiguiente de ellas tendrá también un efecto retrospectivo en lo que ya había sido leído, lo cual puede ahora cobrar una significación diferente de la que tuvo en el momento de leerlo [...]. De este modo, el lector, al establecer estas interrelaciones entre pasado, presente y futuro, en realidad hace que el texto revele su multiplicidad potencial de conexiones (Iser, 1972a/1987: 220).

En segundo lugar, Iser concede una enorme importancia al concepto de *ilusión* —no podría ser de otro modo—, como actividad de representación que permite conformar en la imaginación del lector la *Gestalt* del texto literario. La experiencia ofrecida por el texto se hace accesible a través de «ilusiones», pese a que las posibilidades semánticas de un discurso verbal siempre serán superiores a las que ofrezca cualquier sentido elaborado durante el proceso de lectura. Ya que

la formación de ilusiones va constantemente acompañada de ‘asociaciones extrañas’ que no pueden ponerse de acuerdo con las ilusiones, el lector constantemente tiene que levantar las restricciones que aplica al ‘significado’ del texto [...]. A medida que vamos elaborando un esquema coherente en el texto, encontraremos nuestra ‘interpretación’ amenazada, por así decir, por la presencia de otras posibilidades de ‘interpretación’, y por ello surgen nuevas áreas de indeterminación (Iser, 1972a/1987: 232-233).

Finalmente, Iser menciona el concepto de *acto de recreación* con objeto de referirse al proceso de creación de sentido que protagoniza el lector ante el texto literario, y que se encuentra determinado por las sucesivas interrupciones de expectativas que su propio desarrollo exige para que su resultado sea eficaz. Conducen este proceso dos elementos estructurales, es decir, inmanentes, que desde el interior del texto

configuran, en primer lugar, un *repertorio* de esquemas verbales conocidos y de temas literarios recurrentes, en relación con determinados contextos sociales e históricos, y que, en segundo lugar, desarrollan diversas técnicas y *estrategias* utilizadas para situar lo convencional y conocido frente a lo desautomatizado y variable. El único inconveniente es que tanto los *repertorios* como las *estrategias*, tal como los concibe Iser, no son elementos estructurales ni inmanentes del texto, sino de la *conciencia del lector*. Son una construcción fenomenológica del intérprete. El «acto de recreación» de Iser es una ilusión trascendental, más concretamente, una ilusión subjetiva que pretende ser trascendental.

Ha de insistirse en un hecho decisivo, sin el cual no se explica la estética de la recepción en la historia alemana de la teoría literaria. Me refiero al luteranismo. Sin Lutero, Jauss e Iser son inconcebibles. Esa libre interpretación de la escritura —sagrada, primero, y literaria, después—, que en realidad nada tiene que ver con la libertad, sino con el misticismo y la psicología más personales, es determinante en la Escuela de Constanza. No por casualidad las obras clave de Iser, *Der implizite Leser (El lector implícito)*, 1972) y *Der Akt des Lesens (El acto de leer)*, 1976), estudian las posibilidades y efectos del texto literario en su interacción histórica con el sujeto receptor, y en ellas se introducen dos categorías de enorme importancia para nuestra crítica: el concepto de «lector implícito» y la noción de «punto de vista errante».

El concepto de «lector implícito» está expuesto en la obra de Eduard von Hartmann, tal como ha demostrado Pedro Aullón de Haro (2001, 2010), particularmente en los dos volúmenes de su *Ästhetik (Die deutsche Ästhetik seit Kant: erster historisch-kritischer Theil der Ästhetik, I. Die Philosophie des Schönen, II)*, de 1886-1887, cuyos contenidos han sido puntualmente traducidos al español en *Filosofía de lo bello: una reflexión sobre lo inconsciente en el arte* (2001). Muy seguramente Iser toma de Hartmann esta noción, fuertemente anclada en una de las más psicologistas interpretaciones de la estética, y lo presenta en especular correspondencia con el concepto de Wayne C. Booth (1961) de «autor implícito» (*implied author*). Así remite Iser a la idea metafísica de un *lector ideal*, el cual, según autores y escuelas, ha recibido múltiples denominaciones y funciones: «archilector» (Riffaterre), «lector modelo» (Eco), «lector intencional» (Wolff), «lector informado» (Fish), «lector implicado» (Genette), etc... El lector se convirtió de este modo en un género de muy diversas especies. Desde una diversidad de figuras retóricas se trataba de apelar a una suerte de «lector textualizado», con el fin de designar la textualización de que podían ser objeto diferentes especies —y funciones— de lector de obras literarias, según los múltiples modos y procedimientos que concurren en el sentido de su disposición formal: imagen autorial del lector real, lector ideal, narratario, sujeto interior del poema lírico, destinatario inmanente del enunciado, etc... Pierre V. Zima (1991) fue uno de los primeros autores en criticar el modelo de Iser, al observar en él un excesivo eclecticismo de fuentes que, desde su punto de vista, hacía muy discutibles algunos aspectos de su teoría acerca de las indeterminaciones textuales y de su concepción del «lector implícito». ¿Es el «lector implícito» algo mucho más amplio y orgánico de lo que Iser (1976/1987: 55-70) trató de designar inicialmente bajo esta expresión? ¿Cuál es la realidad ontológica del «lector implícito»? Lo más probable es que su ontología (material) se limite a la tropología (de la forma) literaria, es decir, a ser una figura retórica de determinados discursos

literarios, pero no a ser una figura gnoseológica, propia de una Teoría de la Literatura, capaz de sustentar interpretaciones científicas acerca de los materiales literarios. Según W. D. Wilson, «we must not claim that our interpretation of the implied reader is anything more than our interpretation» (*apud* Gnutzmann, 1994: 226).

La noción de *wandernder Blickpunkt* o «punto de vista errante» postula que todo lector de una obra literaria se sitúa *dentro* del texto objeto de su lectura —de nuevo se incurre aquí en la falacia adecuacionista—, de modo que la comprensión que el intérprete hace del texto resultará siempre parcial y segmentada, al igual que sucede con la percepción humana cuyos contenidos no se sistematizan categorial o científicamente, esto es, en un discurso lógico (M_3). Quien contempla un espejismo y desconoce las leyes de la óptica, nunca sabrá explicar por qué la realidad ontológica de lo que ve es igual a cero, aunque su percepción fenomenológica sea la de un oasis en medio del desierto (o la un vello púbico femenino allí donde Cervantes describe una celosía de la que sobresale una caña que habrá de alcanzar un capitán cautivo⁵⁹, como advirtió psicoanalíticamente un célebre cervantista norteamericano). La percepción de los fenómenos se produce siempre de modo discreto o discontinuo, como he tratado de explicar en otro lugar (Maestro, 1994) según el principio de discrecionalidad ($A = a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$). Pero los *fenómenos* que resultan de la percepción han de ser convertidos en *conceptos*, a los cuales se llegará solo a través de una interpretación, mediante operaciones y relaciones llevadas a cabo por un sujeto operatorio, que actuará, en el caso de la interpretación literaria, desde saberes científicos y categoriales, es decir, mediante el uso de figuras gnoseológicas, y *no* desde figuras retóricas. El «punto de vista errante» de Iser nos remite a los extremos más libérrimos de una interpretación fenomenológica de los materiales literarios, que sitúa en el más puro psicologismo una serie de hechos que exigen ser conceptualizados de acuerdo con una sistematización científica, categorial y lógica. Iser reduce de este modo la lectura literaria a una experiencia psicológica, y aleja definitivamente su concepto de lector, metafísico e ideal, de toda posibilidad de hacer de esa lectura literaria una interpretación científica ontológicamente fundamentada⁶⁰.

⁵⁹ «Digo, pues, que encima del patio de nuestra prisión caían las ventanas de la casa de un moro rico y principal, las cuales, como de ordinario son las de los moros, más eran agujeros que ventanas, y aun estas se cubrían con celosías muy espesas y apretadas. Acaeció, pues, que un día, estando en un terrado de nuestra prisión con otros tres compañeros, haciendo pruebas de saltar con las cadenas, por entretener el tiempo, estando solos, porque todos los demás cristianos habían salido a trabajar, alcé acaso los ojos y vi que por aquellas cerradas ventanillas que he dicho parecía una caña, y al remate della puesto un lienzo atado, y la caña se estaba blandiendo y moviéndose, casi como si hiciera señas que llegásemos a tomarla» (*Quijote*, I, 40).

⁶⁰ Sin duda el concepto iseriano de «punto de vista errante» guarda relaciones con la idea de semiosis ilimitada de Peirce (1987). Pero el semiólogo americano fue en este punto muchísimo más riguroso que el fenomenólogo alemán. El concepto peirceano de semiosis ilimitada remite a la lógica de una interpretación científica, donde el primer sentido o lectura (interpretante) resulta modificado por el segundo, que introduce una nueva situación de complejidad, la cual será transformada a su vez por una tercera interpretación, y así ilimitadamente. La totalidad del objeto de conocimiento, así como su pretendida comprensión absoluta, solo se consigue mediante sucesivas e ilimitadas síntesis de lecturas y puntos de vista. El circuito es inagotable,

Las diferentes tipologías del lector, consecuencia de las teorías psicologistas de Iser, son con frecuencia tropos o figuras que solo formalmente consiguen explicar e ilustrar determinados elementos relativos al conocimiento de la obra literaria.

En este sentido, numerosos teóricos de la literatura se han entregado en las últimas décadas a la búsqueda y captura del «lector ideal», del lector propio de una época o de un texto específico, o incluso del autor de un texto literario como su más idóneo lector⁶¹. El lector de época es una de las categorías de la recepción que se ha querido identificar como modelo ideal, desde el punto de vista de la historia social de la literatura, de sus efectos en el gusto del público receptor, y del conjunto de normas y valores culturales vigentes en cada período literario. Este fue en cierto modo el camino que siguió Jauss, evitando el psicologismo e incurriendo en el sociologismo.

Sin embargo, el lector ideal del que nos hablan las teorías de Iser reside en un estatuto mucho más abstracto, heterogéneo y metafísico, y en su ilusionismo conceptual intervienen múltiples elementos ideales y formales, que no empíricos ni ontológicos. El propio Iser (1976/1987: 58) ha llegado a escribir que «*el lector ideal, a diferencia de otros tipos de lectores, es una ficción. Como tal, carece de fundamento*; sin embargo, en ello basa su utilidad. Pues como ficción taponan los agujeros de la argumentación que constantemente se abren en el análisis del efecto y recepción de la literatura. El carácter fictivo [*sic*] permite dotar al lector ideal con cambiantes contenidos, según la clase del problema que deba ser resuelto con la apelación que se le hace». Iser nos está exponiendo un lector que es un puro *concepto teológico*. En este sentido, y por esta razón, dado semejante idealismo, su teoría de la recepción podría considerarse definitivamente como un auténtico fraude gnoseológico. Subrayo estas palabras de Iser, con las que él mismo desautoriza los fundamentos de su propia teoría de la recepción literaria: «el lector ideal, a diferencia de otros tipos de lectores, es una ficción. Como tal, carece de fundamento».

Iser examina los conceptos de *archilector* (Riffaterre, 1971), *lector informado* (Fish, 1970) y *lector pretendido* (Wolff, 1971), a los que identifica respectivamente con modelos metodológicos destinados a superar las limitaciones de la estilística estructural, la gramática generativa-transformacional y la sociología de la literatura. Sin embargo, lejos de superar tales limitaciones, Riffaterre, Fish y Wolff incurren en psicologismos e idealismos cada vez más sofisticados. Añadiré, en la crítica a estos ideales fenomenológicos, el concepto de «lector modelo» de Eco.

pero siempre discurre dentro de la lógica de una ciencia categorial y sobre una realidad ontológicamente definida.

⁶¹ La hipótesis según la cual el autor es su propio lector ideal sería la *falacia intencional* impostada desde la recepción literaria. Incluso admitiendo que el autor es, o puede actuar, como el primero de los lectores de su propia obra, no es menos cierto que, como lectores de sus propios textos, los autores no reciben los efectos de forma inmediata. Aun después largos períodos posteriores a la elaboración de su obra continúan con frecuencia refiriéndose a determinados procedimientos de estrategia, composición, intencionalidad..., o a aquellas consecuencias que alguno de estos aspectos ha podido adquirir en su vida de escritor tras el proceso de gestación y redacción de la obra.

Riffaterre (1971) define el *archilector* como un «grupo de informadores» que convergen en los «pasajes nodales del texto», con el fin de objetivar en la coincidencia de sus reacciones la existencia de un hecho lingüístico. El archilector de Riffaterre pretende ser, pues, un principio de conocimiento textual destinado a la comprensión del estilo, al que trata de objetivar mediante la información suplementaria que procede del nivel lingüístico, teniendo en cuenta que la constitución de un «hecho estilístico» solo puede realizarse mediante la acción de un sujeto que lo perciba. He aquí la reducción fenomenológica y psicologista aplicada a la lingüística y a la estilística estructural.

El archilector de Riffaterre es ciertamente un concepto-test para captar «el hecho estilístico»; pero a la vez contiene la decisiva indicación de que la deficiente capacidad referencial del «hecho estilístico» necesita del lector para su recepción. Pero el mismo archilector como descripción de un grupo de informantes no queda inmune ante el error. Pues la expectativa de contrastes intratextuales presupone competencias de distinto tipo, y no únicamente depende de la proximidad o lejanía histórica en la que el grupo-test se sitúa con respecto al texto. De todos modos, el modelo de Riffaterre muestra que para la fijación de las cualidades estilísticas ya no basta el instrumental de la lingüística (Iser, 1976/1987: 60).

El propio Iser imputa al modelo de Riffaterre errores de bulto: «el mismo archilector como descripción de un grupo de informantes no queda inmune ante el error», ya que este modelo de lector no agota las competencias que le exige y presupone el texto. Naturalmente que no. Con todo, y de acuerdo con las palabras de Iser, en adelante, no serán los criterios formales, sino los psicológicos, los responsables de determinar las cualidades estilísticas de un texto. La psicología de un lector ideal se convierte así en algo superior y trascendental a la ontología de los materiales literarios. Desde el punto de vista del espacio estético, se produce de este modo un reduccionismo de la obra de arte en particular, y de los materiales estéticos en general, al sector autologista del eje pragmático, de modo que el arte será, en adelante, lo que el lector o receptor considere «artístico», al margen de teorías objetivas y sistemas categoriales de interpretación (*normas*), y en contra incluso de la interpretación que pueda dar una sociedad determinada (*dialogismo*).

Por su parte, el concepto de «lector informado», propuesto por S. Fish (1970), trata de describir, en términos igualmente psicologistas, los procesos de elaboración e interpretación de que es objeto el texto literario por parte de sus lectores, y se caracteriza por su triple competencia lingüística (conocimiento de la lengua en que está construido el texto), semántica (posee la cultura adecuada para su interpretación), y literaria (es capaz de interpretaciones textuales coherentes). La verdad es que, definida en tales términos, la competencia literaria de Fish debería denominarse simplemente «competencia textual», pues en realidad no da cuenta de una ontología literaria, sino de una mera realidad textual. Además, tales funciones pueden identificarse fácilmente con las facultades de un lector real, empírico, concreto, mucho mejor que con una abstracción o un lector puramente ideal, por muy «informado» que lo imaginemos. Con todo, en su concepto de «lector informado», Fish nos presenta como esenciales los procesos de aprendizaje y comprensión del texto, registrados en la observación de los efectos y sentidos provocados durante el acto de lectura, mediante los cuales el

lector trata de adquirir la mayor competencia estética posible, es decir, de alcanzar las mejores *condiciones informativas* respecto al texto. Uno de los principales cometidos del «lector informado» de Fish consistiría en reorganizar mediante su propia competencia la estructura formal, semántica y literaria del texto, a través de un proceso de lectura en el que se registra la generación de diferentes acciones de sentido y comprensión, cuyo desarrollo puede explicar una gramática transformacional generativa. Sin embargo, el límite de este modelo teórico se encuentra en los intentos de aclarar rigurosamente cada uno de los procesos de reelaboración del discurso, lo que empobrecería notablemente la entropía inherente al acto de recepción. «El problema del concepto de Fish —objeta el propio Iser (1976/1987: 62)— consiste en que, en primer lugar, se desarrolla en un modelo gramatical, pero con toda razón lo abandona en un determinado punto para apelar a una experiencia indiscutible que parece cerrarse a la acción teórica». Iser reprocha ahora a Fish —con razón— un psicologismo del que el mismo Iser ha sido muy responsable, desde el momento en que su propia teoría de la recepción, como su concepto mismo de «lector implícito», es profundamente psicologista. Fijémonos además en que las competencias que exige Fish a su «lector informado» son lingüísticas, semánticas y literarias. Es decir, y digámoslo sin ser groseros, su «lector informado» es un lector que sabe leer y escribir, que conoce el significado de las palabras (parece que no se le exige que conozca también el *sentido*), y que dispone de «competencia literaria», facultad esta última que acaba por disolverse en una suerte de hermenéutica fenomenológica nunca analizada en profundidad por el propio Fish. Es muy lamentable, en suma, tener que reconocer que Fish no dice más que obviedades. Naturalmente que un buen lector es aquel que dispone de «competencia literaria». El problema está en cómo adquirirla y en cómo ejecutarla, modos de construcción e interpretación de los que Fish habla en términos retóricos, pero no gnoseológicos. Y por último, conviene recordar que información no es conocimiento. La información requiere de una experiencia gnoseológica, que solo puede ejecutar un sujeto operatorio, capaz de convertir los *términos*, los *fenómenos* y los *referentes* (datos, hechos, objetos...), en *esencias*, *conceptos* e *ideas*, desde criterios científicos, categoriales y lógicos.

El «lector modelo» de U. Eco no resulta en este contexto en absoluto novedoso ni heterodoxo. Las obras en que Eco expone inicialmente su teoría de la recepción son *Obra abierta* (1962) y *Lector in fabula* (1979). Sus estudios sobre la recepción constituyen un planteamiento de la interpretación de la obra literaria, desde el punto de vista del lector, que sigue un modelo fundamentalmente semiótico, en el que están presentes los elementos formales y semánticos de la retórica y la poética literarias, frente a la visión histórica y sociológica de Jauss o a los presupuestos hermenéuticos y fenomenológicos de Iser. La teoría de la recepción de Eco se articula en torno a los siguientes planteamientos sobre las operaciones de lectura y los procesos pragmáticos que disponen su elaboración y comprensión. 1) La lectura o recepción es una confirmación de la textualidad, y no su negación. 2) Eco se distancia, especialmente a partir de la publicación de *Lector in fabula* (1979), de una teoría del *uso* para situar sus estudios sobre la interpretación de la obra literaria en una *teoría de la interpretación de textos*. 3) Se distancia también de la deconstrucción y se aproxima a la semántica y la pragmática del texto (Petöfi). 4) Introduce el concepto de *cooperación interpretativa*,

con el que designa la implicación del lector modelo en el mecanismo de interpretación, o estrategia textual, de modo que las categorías de textualidad y estructura adquieren relaciones de interdependencia con las propiedades semánticas de infinitud y apertura, como consecuencia de lo cual acaba por incurrir una vez más en lo que el Materialismo Filosófico denomina la *falacia adecuacionista*. 5) Finalmente, Eco se propone, en su *Lector in fabula* (1979), «definir la forma o la estructura de la apertura», ofreciéndonos metáforas y estrategias interpretativas del más alto interés lúdico-metodológico. El texto es según él una realidad compleja que se encuentra llena de *blancos*, o elementos *no dichos*, que la competencia del lector debe determinar y dotar de sentido a través de los sucesivos procesos de lectura. Lo sabemos desde Ingarden (1931). Iser (1976) también lo había dicho, siguiendo a Ingarden de forma casi literal. Para Eco el texto es un *mecanismo reticente* que, como proceso semiótico de significación, ha previsto una plusvalía o entropía de sentido que el destinatario introduce o identifica en él —de nuevo la reducción fenomenológica—. Por estas razones, todo texto deberá prever un *lector modelo* capaz de disponer y cooperar en la actualización y comprensión del discurso, de modo que este ha de ser ante todo una *estrategia de lectura*, constituida por el conjunto de las interpretaciones autorizadas por los diferentes procesos de recepción. La falacia adecuacionista está, de nuevo, servida. Eco nos cuenta lo que ya sabíamos, si bien nos lo comunica desde la retórica de su propio idiolecto.

Finalmente, el «lector pretendido» es aquella «idea del lector que se ha configurado en el espíritu del autor» (Wolff, 1971: 166, cursiva mía), y que puede asumir en el texto diferentes formas: horizonte de expectativas del lector contemporáneo, ideologemas de lectores concretos, hipóstasis del lector, etc. Bien, desde el punto de vista del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se considera que una declaración de este tipo es, directamente, una tomadura de pelo. Reducir la realidad de lo que es un lector literario, es decir, un material ontológico constitutivo de lo que la literatura es, a una idea configurada «en el espíritu del autor», supone incurrir en el más grosero psicologismo y en el más rupestre idealismo metafísico. Wolff, con su declaración hipostática del lector, se sitúa en la máxima amplitud de la falacia adecuacionista, al describir una relación de correspondencia en la que quedan comprendidos los extremos últimos de la comunicación literaria: autor y lector. Hechos ambos espíritu puro. Sin duda Wolff se ha dejado embargar por una ilusión fenomenológica que le parece indiscutible: la existencia de una relación o adecuación mutua entre la forma de expresión retórica de un texto y la imagen de sus posibles lectores intencionales. Es una forma retrógrada de incurrir en la falacia intencional, objetada por Wimsatt y Beardsley (1954), a través de las teorías de la recepción literaria, y concretamente gracias a la figura hipostasiada de un lector imaginario, que sería algo así como la simiente del autor espiritualmente inoculada en el texto literario, y por obra y gracia de un lector ilusionista. De modo muy ingenuo, el propio Iser (1976/1987: 63) se pregunta a este propósito «por qué un lector, por encima de la distancia histórica, es capaz todavía de captar un texto, aunque ciertamente ello no se encontraba en la intención de ese texto». La respuesta podría darla cualquiera: porque el texto literario carece de voluntad antropomórfica para declarar sus «intenciones personales». Solo el lector, es decir, un lector de carne y hueso, que es el único lector realmente existente, puede, como sujeto operatorio, seleccionar un texto literario, entre muchos, e interpretarlo de

acuerdo con una intención proléptica, con una teleología o *finis operantis*, indisociable de cualquier actividad humana. La noción de «lector pretendido» o intencional puede adquirir cierto interés desde el punto de vista de determinados modelos retóricos de hermenéutica literaria, destinados a reconstruir el horizonte de expectativas de una obra de arte verbal, insistiendo en aquellas condiciones históricas que han hecho posible su elaboración y recepción literarias, y que han determinado para la posteridad un modelo de comprensión que puede verse alterado o ratificado en el tiempo a través de lecturas sucesivas, pero no deja de ser un tropo, una figura retórica sin ninguna relevancia gnoseológica.

Como resulta fácilmente observable, el lector se ha convertido en las últimas décadas en una referencia constante de la teoría de la literatura, que ha evolucionado por caminos psicologistas, idealistas y metafísicos. En resumen, puede decirse que el «lector implícito», en la teoría de la estética de la recepción de Iser, es —y hace referencia a— una triple dimensión, retórica, psicológica y teológica del texto literario, pues no solo es una estructura topológica inscrita en los textos, como lo son también la anáfora, el poliptoton o la onomatopeya, por ejemplo, sino que encarna además la totalidad de las orientaciones y juicios previos que un texto de ficción puede ofrecer a sus posibles lectores, además de convertirse en una figura trascendental en la interpretación metafísica e ilusionista de los materiales literarios, al quedar reducido a una simple forma teórica desposeída de realidad efectiva. El «lector implícito» no será nunca un referente gnoseológico, ya que a su forma conceptual no corresponde ningún correlato materialmente existente. Es, en suma, una categoría o modelo trascendental, que permite describir la estructura general del efecto psicológico que determinados críticos experimentan ante un texto de ficción, o que simplemente se *sienten* en condiciones de atribuirle. El «lector implícito» es una pura y todopoderosa ilusión fenomenológica. En palabras de Iser:

Es un concepto que dispone el horizonte referencial de pluralidad de actualizaciones del texto, históricas e individuales, a fin de poderlas analizar en su particularidad [...]. La estructura del texto establece el punto de visión para el lector [...], en cuanto que nuestros accesos al mundo solo y siempre poseen una naturaleza significada por un carácter perspectivista [...]. El concepto de lector implícito circunscribe, por tanto, un proceso de transformación, mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación, al capital de experiencia del lector (Iser, 1976/1987: 70).

Dueño de todas las perspectivas de acceso al texto, el «lector implícito» es una suerte de Dios de la interpretación literaria, un demiurgo de la hermenéutica en el que se ejecutan y registran todas las posibilidades de comprensión de una obra literaria. Una maravilla del psicologismo. Iser escribe desde el corazón del Idealismo alemán. Parece que estamos leyendo a Ortega, a Cassirer, a Fichte incluso, acaso al último Hegel.

Conviene, sin embargo, pensar teniendo en cuenta la realidad, y no la psique. Ni el deseo. La simplicidad es solo relativa a una multiplicidad dada, es decir, solo puede predicarse y justificarse desde una multiplicidad de hechos, referentes o fenómenos materiales, pero nunca desde un inventario especulativo de postulados,

y aún menos desde un abanico de posibilidades retóricas o inventivas. No se puede multiplicar irrealmente el número de lectores de una obra literaria solo por adjudicarles identidades formales del tipo «lector real», «lector ideal», «archilector», «lector modelo», «lector implícito», «lector explícito», «lector implicado», «lector intencional», «lector informado», «lector textualizado», etc., porque el único lector posible, real y efectivamente existente, es el lector de carne y hueso. Es decir, un sujeto operatorio. No hay más. Porque lo demás es retórica y formalismo, metafísica de la lectura y teología de la recepción. Una supuesta teoría o poética de la recepción no puede basarse en una configuración idealista de lectores, cuya única existencia es formal y retórica, porque al hacerlo así dejará de ser una teoría de la literatura para convertirse en una teología de la recepción, una suerte de idealismo metafísico de la lectura, cuyo reino, naturalmente, no será de este mundo.

En consecuencia, como teoría literaria, el Materialismo Filosófico evita términos tales como «lector ideal», «lector modelo», «archilector», «lector implícito», «lector explícito», «lector implicado», etc., al considerarlos invenciones retóricas de determinados «teorizadores» o especuladores de la literatura. Son figuras retóricas, pero no figuras gnoseológicas, ya que carecen de contenido material. En realidad funcionan como una añagaza, o una simple falacia, detrás de la cual la única realidad existente es la del crítico literario, quien propugna, por un lado, «la muerte del autor» y, por otro, el idealismo de un receptor modélico con el que el propio crítico acaba siempre por identificarse. El único lector, posible y factible, es el *lector real*, apelación en sí misma pleonástica, pues no hay lectores irreales, si exceptuamos los inventados por Iser, Wolff, Fish, Riffaterre o Eco —por el propio Gadamer desde su hermenéutica y por el mismo Genette en sus análisis estructurales—, entre otros, para justificar el idealismo formalista de sus interpretaciones literarias, cuyo objetivo último consistió en instaurar la supremacía del crítico como intérprete y del intérprete como transductor (Maestro, 1994a, 1996, 2001, 2002, 2002a).

Una teoría que aumenta los entes sin necesidad, es decir, sin contrapartida empírica, sin correlatos referenciales efectivamente existentes, no es que sea falsa, es que simplemente no es teoría de nada. Es retórica. *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*. Una teoría que no se basa en referentes materiales es lo mismo que una falsa partitura musical: la escritura de los signos musicales no se corresponde con ninguna realidad instrumental que haga factible su interpretación. Acaso un «músico ideal», o un «músico implícito», podría ejecutar la escritura musical plasmada en un pentagrama de esta naturaleza, pero también un «geómetra ideal», y sin duda también «modélico», podría trazar una circunferencia cuyo radio es infinito.

4.3.2. LA FALACIA ADECUACIONISTA DE LAS POÉTICAS DE LA RECEPCIÓN

Adecuacionismo es el término que utiliza el Materialismo Filosófico para identificar a todas aquellas teorías de la ciencia que consideran que la verdad científica está en la conexión objetiva que se pretende postular entre los componentes materiales y los componentes formales de las ciencias. El Materialismo Filosófico considera que no es

posible establecer tal conexión entre la materia y la forma porque ambos conceptos vienen ya dados de modo conjugado, es decir, son términos inseparables: no hay materia sin forma ni hay forma sin materia. Son términos que no se pueden aislar o independizar, esto es, hipostasiar, el uno del otro. El adecuacionismo no percibe esta imposibilidad de disociación entre materia y forma, y postula erróneamente la separación objetiva, o sea, ontológica, entre los elementos materiales y formales de una ciencia. Las teorías de la recepción son adecuacionistas desde el momento en que conciben al lector como una forma hipostática cuya materia es el texto literario. De este modo, sustraen materialmente al lector su propia realidad ontológica, a la vez que derogan en el texto su específica constitución formal.

Las primeras configuraciones de una teoría de la ciencia de naturaleza adecuacionista tienen lugar en la época de Platón y Aristóteles, y toman como referencia a la Aritmética y a la Geometría como ciencias efectivas. En sus escritos sobre los primeros y segundos analíticos, Aristóteles se enfrentó con el problema de la demarcación de las ciencias, lo que le llevó a establecer una discriminación práctica entre los silogismos científicos (Geometría, Aritmética...) y los silogismos sofísticos (Retórica...) De este modo, indudablemente deductivo, trata Aristóteles de segregar los componentes formales de las ciencias (silogismos científicos) de sus componentes materiales (*silogismoi epistemonikoi*). Porque los componentes materiales habrán de ser distintos de las formas silogísticas, ya que están dados fuera de las formas silogísticas. De este modo Aristóteles evita tanto el *regressus ad infinitum* como el circularismo, por el que, sin reservas, se decanta el Materialismo Filosófico en el desarrollo de la teoría del cierre categorial como teoría gnoseológica. Para Aristóteles, los principios de las ciencias se objetivan en fuentes materiales, mientras que sus conclusiones se objetivan en formas silogísticas. Así evita el circularismo (las conclusiones silogísticas se demuestran por sus principios silogísticos) y el *regressus ad infinitum* (si los principios del silogismo tienen que demostrarse por otros principios, nada podría ser demostrado). Aristóteles no está aquí lejos del principio platónico de la *symploké*, enunciado en el Sofista, y según el cual si todo se puede demostrar, o si nada se puede demostrar, el conocimiento científico sería imposible, porque la demostración científica, es decir, la verdad científica, es posible en unos ámbitos o categorías (Geometría, Historia, Física, Lenguaje...), pero no en todos (las verdades de la Geometría no son las verdades de la Historia, etc.). En consecuencia, solo es demostrable aquello que está vinculado a ciertos sistemas de axiomas, es decir, a ciertos ámbitos categoriales o científicos (los de la Geometría, la Aritmética, la Retórica, la Poética, la Música...). El lugar de la verdad científica para Aristóteles será aquel espacio en el que se objetiva la cópula, participación o adecuación (homoiosis) entre la materia axiomática y la forma conclusiva, esto es, entre las fuentes materiales primarias y los silogismos formales derivados proposicionalmente de los principios materiales. El concepto aristotélico de homoiosis o adecuación no se concibe al margen de otro concepto, no menos decisivo y ciertamente confuso, como es el de mimesis o analogía. Ambos principios remiten a las relaciones de semejanza dadas tanto por consustancialidad de materia (sinalógicas), entre conclusiones y premisas, como por identidad de componentes esenciales (isológicas), entre silogismos formales y hechos materiales. No en vano Aristóteles, en la *Poética*, identifica en la mimesis el principio

generador del arte, como una imitación o reproducción formal de la naturaleza como realidad material, apriorística, acrítica e inmutable.

El adecuacionismo es heredero de las formulaciones originales de Aristóteles. Esta tendencia gnoseológica supone que el conocimiento científico descansa de idéntico modo y en igualdad de condiciones sobre los dos fundamentos de toda ciencia: los componentes formales (teoría) y los componentes materiales (empiría). La estética de la recepción ha polarizado respectivamente estos componentes en la figura metafísica de un lector ideal y en el concepto psicologista de un texto fenomenológico, cuya materialidad queda reducida a una ilusión trascendental fraguada en la mente de un lector modélico. La verdad —supuestamente científica, pero en realidad puramente fenomenológica— se define así por la relación de adecuación o correspondencia (isomorfismo) entre la forma proposicional desplegada por la psicología del lector y la materia inerte a la que aquella forma va referida y referenciada. En términos lógicos, sería el caso de la conocida «teoría semántica de la verdad» formulada por Alfred Tarski; en términos psicológicos, es el caso de la teoría de la recepción de Iser.

El adecuacionismo, con su postulado de exacta correspondencia entre el lector como forma y el texto como materia, se presenta como una conjunción de la hipóstasis (sustantivación metafísica) de la materia practicada por el descriptivismo (que en este caso toma como referencia al texto, en lugar del autor) y de la hipóstasis de la forma proyectada por el teoreticismo (que ahora centra su atención en el lector, en lugar del texto). En el descriptivismo la verdad científica no debe nada a nuestra forma de acceder a ella. Nuestras capacidades serían solo una herramienta más. En el adecuacionismo en cambio sí se cree que nuestra forma de acceder a la materia es un constitutivo esencial de la verdad científica. De ahí la sostenida preponderancia atribuida al lector durante todo el proceso de recepción e interpretación literaria. Digamos que en el adecuacionismo los elementos formales —la psicología del lector— se ajustan a los materiales —la ontología del texto literario— para conformar la verdad, aunque en realidad se trate de una especie de yuxtaposición o falsa correspondencia en la que forma y materia van por separado y son aislables la una de la otra, pues de hecho el lector, siempre ideal, nunca accede a las Ideas del texto literario (M_3), superiores, irreductibles e intraducibles a la ilusión fenomenológica (M_2) operada por la psicología del lector. En la verdad científica, como contexto gnoseológico de la adecuación, podríamos decir que la realidad pone la materia (el texto) y el ser humano pone la forma (el lector): sin lo uno y sin lo otro no hay verdad (en el descriptivismo en cambio la verdad solo está en la materia), y esta es la diferencia frente al adecuacionismo (donde no hay gnoseológicamente implicación mutua entre materia y forma, como sí sucede en el circularismo, sino solo yuxtaposición o falsa correspondencia).

Como resulta observable, las teorías de la recepción literaria incurren fácilmente en el psicologismo adecuacionista. Abundantes son los elementos y categorías psicologistas que están presentes en muchas teorías de la ciencia⁶².

⁶² La gnoseología materialista identifica componentes psicológicos en los siguientes sectores de los ejes del espacio gnoseológico: a) en el eje sintáctico, las *operaciones*; 2) en el eje semántico, los *fenómenos*; y 3) en el eje pragmático, los *autologismos*.

Así sucede, por ejemplo en la tradición aristotélica, al definir la ciencia como *habitus conclusiones*. Tanto el hábito como la conclusión, como momentos en que culmina un razonamiento, entendido como «tercer acto de la mente», son términos utilizados con valor psicológico. Psicológico es el concepto platónico de *anamnesis*. El *Novum Organum* (1620) de Bacon está impregnado de expresiones psicologistas, así como su célebre clasificación de las ciencias (fundada en tres supuestas facultades psíquicas: memoria, imaginación y razón), que Diderot incorporó a la *Enciclopedia*. La presencia de la perspectiva psicológica en la sistemática de las *Críticas* kantianas, especialmente en la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* (que contiene la «teoría kantiana de la ciencia»), es una cuestión inescapable en la Historia de la Filosofía.

Del mismo modo, el tratamiento de las cuestiones gnoseológicas en la mayor parte de los escritores de principios de siglo XX está impregnado de categorías psicológicas, visible desde títulos como los de Wallas, *El arte del pensamiento* (1926), o Jacques Hadamard, *Psicología de la invención en el campo matemático*. El propio Thomas S. Kuhn no deja de apelar en su teoría de la ciencia a numerosas categorías psicológicas, tan centrales como las de «aprendizaje de la relación de semejanza» o de «resolución de problemas». La presencia de categorías psicológicas en los tratados de teoría de la ciencia es un hecho manifiesto. Sin embargo, lo que le interesa plantear al Materialismo Filosófico es una cuestión de derecho, desde el momento en que la gnoseología materialista considera que tal presencia no está justificada en absoluto.

Ninguna idea acerca de ciencia, ni acerca de cualquier otra cosa, puede asumirse desde el vacío, es decir, desde un conjunto nulo de premisas. No es aceptable la reabsorción o la interpretación total de la teoría de la ciencia desde un enfoque psicologista. Las teorías psicologistas de la ciencia no alcanzan el núcleo gnoseológico de las ciencias. El enfoque psicologista del análisis de las ciencias provoca siempre un eclipse gnoseológico, tal como aconteció en las poéticas de la recepción literaria.

4.3.3. LOS CONCEPTOS DE LECTOR Y DE ESPACIO ESTÉTICO EN EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

El Materialismo Filosófico define conceptualmente la figura del lector literario como aquel ser humano o sujeto operatorio que interpreta las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. El texto u obra literaria se considera, en el contexto determinante de los materiales literarios, un núcleo ontológico fundamental, indudablemente concatenado en *symploké* con otros núcleos ontológicos no menos importantes, como el autor, el lector y el crítico o transductor.

El concepto de lector que sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura exige la existencia de un *espacio estético*, realidad al margen de la cual no cabe hablar de obra de arte ni de posibilidad alguna de interpretación. Espacio estético es el espacio dentro del cual el ser humano, como sujeto operatorio, lleva a cabo la autoría, manipulación y recepción de un material estético, es decir, el espacio en el que el ser humano ejecuta materialmente la construcción, codificación e interpretación de

una obra de arte. El espacio estético es un lugar ontológico constituido por materiales artísticos, dentro de los cuales los materiales literarios constituyen un género específico. En el caso de la literatura, el espacio estético es el espacio en el que se sitúa el lector —el ser humano que *lee* las Ideas objetivadas formalmente en un texto— para interpretar gnoseológicamente, es decir, desde criterios lógico-materiales, un conjunto de materiales literarios que toman como contexto determinante una o varias obras literarias concretas.

El espacio estético es un lugar físico, efectivamente existente, y no metafísico o metafórico, cuya ontología literaria es susceptible de una interpretación semiológica, dada en tres ejes: sintáctico, semántico y pragmático.

Desde esta perspectiva, el Materialismo Filosófico habla de materiales artísticos o materiales estéticos (*ars*), los cuales, a su vez, pueden considerarse en su desenvolvimiento en cada uno de los tres ejes del espacio estético: 1) sintácticamente, al hacer referencia a los *modos, medios y objetos o fines* de formalización, elaboración o construcción de los materiales estéticos; 2) semánticamente, al explicitar los significados y prolepsis de la producción artística, de acuerdo con los tres géneros de materialidad propios de la ontología especial (*mecanicismo*, M_1 ; *genialidad*, M_2 ; y *logicidad*, M_3); y 3) pragmáticamente, al referirse a la introducción y desarrollos de la obra de arte en contextos pragmáticos más amplios, como la praxis económica, social, comercial, institucional, política..., los cuales pueden determinarse de acuerdo con *autologismos, dialogismos y normas*.

Llegados a este punto conviene delimitar una cuestión de máxima importancia. ¿Qué es un material estético? Con frecuencia se ha definido la literatura, desde el punto de vista de las poéticas de la recepción, como aquel discurso que una determinada sociedad, en tal o cual época histórica, considera «literario». Igualmente se ha reconocido, en este sentido, que el valor de lo literario es un fenómeno socialmente cambiante e históricamente variable. Semejantes afirmaciones no son sino tesis de psicología social. Como si la literatura dependiera de las decisiones numéricas de una socialdemocracia. El Materialismo Filosófico considera que solo son estéticos aquellos materiales que son resultado de una gnoseología, es decir, de un análisis científico que los conceptúa como estéticos. Del mismo modo sucede con la literatura. Son literarios aquellos materiales que son resultado de una gnoseología literaria, es decir, de un análisis científico y categorial que los conceptualiza, desde criterios lógicos y materiales, como *materiales literarios*. Decir que algo es literario porque así lo decide un público determinado, social o históricamente dado, es una vulgaridad extraordinaria. El público, sin más, no dispone de competencias para determinar qué es literario y qué no es literario. Ni le interesa saberlo. El público no selecciona ni escoge: recibe lo que le dan, y lo consume. El público aporta a la literatura una dimensión espectacular y social, de consecuencias desbordantes en múltiples campos, de naturaleza económica, política, ideológica, demográfica, lingüística, religiosa, etc., pero no confiere por sí solo ninguna *literariedad* a ningún tipo de material. Quienes hacen de una *obra* una *obra literaria* —nos guste o nos disguste admitirlo— son las universidades y las instituciones académicas destinadas a su estudio, interpretación y difusión, así como a la formación de nuevos lectores, estudiosos e intérpretes de los materiales literarios. Son las instituciones académicas las que convierten unos materiales determinados en

materiales literarios definidos. Incluso puede afirmarse que fuera de las instituciones académicas y universitarias la literatura no existe como tal. Existen libros y lectores, pero no necesariamente literarios, ni de obras de arte literarias. El canon literario comienza cuando determinadas instituciones políticas —y la Universidad es una de ellas (no hay universidades sin Estado, sean públicas o privadas)— canonizan una serie de obras literarias y disponen e implantan determinados códigos de lectura. Los autores de la denominada «literatura de consumo» saben muy bien que para triunfar, es decir, para vender sus productos, han de llegar a una serie de cohortes: los periodistas que hacen las veces de publicistas de las editoriales a las que sirven sus periódicos o medios de información, las editoriales comerciales que sirven a su vez a determinadas opciones e intereses políticos, y, en última instancia, los profesores de universidad que, atraídos por la ideología de los autores y por los intereses políticos personales, incorporan en sus programas académicos obras pseudoliterarias para consumo universitario de sus discentes⁶³. Así se explica que algunos de nuestros colegas se atrevan en 2003 a impartir un curso sobre la historia de la novela española en el siglo XXI, ignorantes de que solo es objeto de conocimiento histórico aquello que ha dado lugar a *consecuencias* históricas, y especialmente a consecuencias históricamente relevantes. En suma, la literatura es una realidad ontológica que no existe al margen de un lector científicamente preparado para leerla como tal. La literatura puede percibirse fenomenológicamente en su dimensión primogénica o física (M_1), como lenguaje verbal, oral o escrito, como libro impreso, o simple recitativo de palabras, y también como depósito de experiencias psicológicas (M_2), aventuras, sueños, indagaciones en las «profundidades del alma humana», y otras figuras no menos retóricas, que solo explican la deficiencia emocional y cognoscitiva de quien las profiere. Para una persona inculta el *Quijote* será siempre un libro muy largo que tiene como protagonista a un chiflado. Nada más. Pero la literatura no es solo física y psicología. La literatura exige ser interpretada como sistema de ideas (M_3), desde el momento mismo en que tales ideas están formalmente objetivadas en los materiales literarios. En consecuencia, la literatura exige lectores capaces de interpretar esas ideas desde criterios científicos, categoriales y lógicos. El lector literario solo adquiere operativamente este estatuto después de haber recibido una formación, es decir, una educación científica, que lo capacita para ejercer sus funciones críticas frente a los materiales literarios. Y solo las instituciones universitarias y académicas pueden reunir competencias apropiadas para dar a los seres humanos una formación de este tipo: porque la prensa diaria no forma lectores, sino criaturas ideológicamente activas; porque las instituciones religiosas no educan para leer obras literarias, sino para multiplicar el número de fieles, cuyas mentes viven limitadas a la fenomenología de la fe y en el idealismo teológico (M_2); y porque las grandes empresas comerciales no se dedican a la difusión y comercialización

⁶³ Vid. a este respecto la valiosa obra del hispanista alemán Gero Arnscheidt (2005), en la que desmitifica el éxito de la narrativa de un autor como Muñoz Molina, así como justifica la propagación de su obra como resultado de la industria editorial de grupos económicos y financieros muy poderosos, que hacen de las obras escritas por este autor productos comerciales de rentabilidad internacional.

de las obras literarias, sino de las *obras literarias comerciales*, que con frecuencia son una invención del mercado, de los medios de información de masas, o de los premios de la política nacional o internacional. En consecuencia, no es, pues, el público, o la sociedad en general, quien determina la literariedad de los materiales literarios, sino la Academia. Del mismo modo que solo al Estado corresponde la competencia de determinar la ciudadanía o extranjería de sus individuos políticos. Convenzámonos, la literatura no está al alcance de todos. Al margen de una educación científica, sus ideas son ilegibles. Cuando el Estado deja de existir, los ciudadanos dejan de existir con él, se disuelven como sociedad política y viven en una suerte de destierro, exilio u ostracismo tribal; del mismo modo, la destrucción de la Academia es, mediante la diseminación de sus miembros y la disolución de los conocimientos científicos, la destrucción de la literatura. Y el triunfo de Babel.

Desde el Materialismo Filosófico se propone recuperar la noción de *ars* para designar la ontología de los materiales artísticos, resultantes de un análisis gnoseológico que los conceptualiza como tales. No se trata de definir la obra de arte —expresión por sí sola cargada de sentidos valorativos—, sino de identificar los objetos artísticos como aquellas elaboraciones materiales que, como construcciones ontológicas y gnoseológicas, se sitúan, por obra siempre de uno o varios sujetos operatorios, en primer lugar, ontológicamente, en un *espacio estético*, y, en segundo lugar, gnoseológicamente, en el *campo categorial* de una determinada disciplina científica, en función de sus dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas.

Desde el punto de vista del *eje sintáctico* del espacio estético, los materiales estéticos, y los literarios de forma específica, han de considerarse teniendo en cuenta los *medios, modos y objetos o fines* de su formalización, elaboración o construcción física. Por el *medio* de construcción, los materiales estéticos se dividen en géneros artísticos (literatura, cine, teatro, música, arquitectura, pintura...), según se sirvan de las palabras, el registro de imágenes en movimiento, la semiología del cuerpo, la combinación estética de sonidos, la proyección y construcción de edificios, los colores y las formas materializados en un lienzo...). Por el *modo* de construcción, los géneros, a su vez, se subdividirán en especies (la novela de aventuras, el poema épico, el soneto, la comedia lacrimosa, el teatro del absurdo, el cine negro, la pintura flamenca, etc.). Una vez afirmada la innegable materialidad de los objetos artísticos cabría distinguir en ellos distintas finalidades, entre ellas no solo la intención de su artífice (*finis operantis*), sino también las consecuencias por las que discurre la obra una vez que sale de manos de su autor (*finis operis*). El arte es una actividad humana y como tal es impensable que no se den en ella significaciones e intencionalidades prolepticas. La obra de arte obedecería a una *poiesis*, y como toda actividad humana posee un *télos*. Hay diferentes teorías del arte que en una u otra época han propugnado criterios muy restrictivos en cuanto al eje sintáctico. Así, por ejemplo, en Grecia, se identificaba como literatura lo escrito o recitado en verso, hecho estético que remite al eje sintáctico, concretamente a las relaciones entre las palabras con el fin de obtener un determinado ritmo poético (de ahí que pueda hablarse de los distintos tipos de métrica como relatores y operadores). La significación del objeto artístico será, además, objeto de una incorporación a la praxis de quienes la van a comercializar, explotar, adquirir o admirar. Quiere decirse, en consecuencia, que los materiales manipulados para la obtención de

una obra artística no pueden limitarse únicamente a su dimensión fisicalista (M_1), sino que, como en el caso de la literatura o el cine, penetran en la configuración del objeto artístico referentes psicológicos de naturaleza ficticia y fenomenológica (M_2), y referentes ideales de tipo conceptual y lógico (M_3). Precisamente en la sintaxis estética ha de buscarse la diferenciación de unas artes respecto a otras.

Desde el punto de vista del *eje semántico* del espacio estético, dentro de la significación ontológica de las distintas realizaciones artísticas, el Materialismo Filosófico distingue entre las nociones de arte adjetivo y arte sustantivo. El primer caso alude a aquellos fenómenos estéticos en los que el arte aparece unido a otras manifestaciones de tipo cultural, como las religiosas, las comerciales o las militares (pintura religiosa, *Kitsch*, música militar...). El arte sustantivo, por su parte, sería aquel que ya no pretende definirse ni por su función ni por su asociación con otras manifestaciones culturales. En la esfera del arte sustantivo comenzarán a desarrollarse paradigmas filosóficos que pretenden dar cuenta de la ontología, e incluso de la gnoseología, de los distintos movimientos artísticos. Uno de los problemas a los que se enfrenta la teoría estética, especialmente en la actualidad, es la cuestión de la valoración o del criterio. Así, por ejemplo, el criterio que aquí adoptaré para juzgar la semántica de una obra de arte será el ontológico, ya que solo así es posible considerar críticamente el significado de la obra de arte en su *symploké* con el resto de las realidades culturales o sociopolíticas.

En virtud de tales criterios, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura puede distinguir, en primer lugar, objetos artísticos cuya semántica se explicita en términos estrictamente físicos u objetuales (M_1), esto es, como manifestaciones estéticas consideradas en su dimensión artesanal, constructivista o mecanicista. En segundo lugar, pueden distinguirse los objetos artísticos cuya semántica se explicita en términos subjetivos o psicológicos (M_2): aquí se situarían sin lugar a dudas todas las producciones artísticas que apelan a códigos subjetivos e intransferibles, asociadas a teorías del arte que con frecuencia pretenden descartar por completo el uso o la utilidad de los objetos artísticos. Es la idea de arte sustantivo llevada al extremo, desde la cual se propugna la idea de genialidad, atribuida ideal o subjetivamente a tal o cual autor (o autora: los feminismos exigen que las experiencias psicológicas posean también sexo, de modo que la tristeza sea ontológicamente *diferente*, según sea masculina o femenina. Sin duda es labor digna de estudio identificar el sexo de la alegría, el miedo, la ambición, la violencia, o las ganas de comer). En tercer lugar, cabe distinguir los objetos artísticos cuya semántica se explicita en términos conceptuales y lógicos (M_3). Aquí situaríamos, por ejemplo, determinadas corrientes de vanguardia estética, como el surrealismo o el cubismo, por ejemplo. Se trata de corrientes artísticas que pretenden ofrecernos una idea del arte como eje articulador de toda una serie de criterios que vendrían a modificar nuestra percepción filosófica de la realidad. No por casualidad las corrientes artísticas que parten de M_3 , con frecuencia a través de manifiestos conceptuales y lógicos, como el de Breton, comienzan con declaraciones teóricas y programáticas, y solo a partir de ellas dan cuenta de una producción artística ajustada a tales exigencias. Mecanicismo (M_1), genialidad (M_2) y logicidad (M_3) son las dimensiones a las que apelan los materiales estéticos y literarios desde el punto de vista del eje semántico del espacio estético.

Adviértase, en consecuencia, que desde los criterios ontológicos que determinan en el eje semántico la interpretación de los materiales estéticos se puede incurrir en reduccionismos, los cuales adulteran de forma inevitable la realidad de la obra de arte. Así, por ejemplo, el *Kitsch* es la reducción del arte al mecanicismo del eje semántico: reproducción formal en serie del M_1 de un producto supuestamente estético (reducción mecanicista del arte a M_1). Por su parte, la reducción psicologista del arte a M_2 se produce cuando la genialidad de un material literario —sea la «creación» de un autor, la «textura» o el «universo» de obra de arte en sí misma considerada, o la interpretación «genial» de un determinado lector o crítico— se implanta de forma autónoma, al margen de un sistema de normas objetivadas, esto es, se impone como un autologismo (porque «lo dice» su autor) o como un dialogismo (porque «lo dicen» los amigos, colegas o cómplices gremiales del autor). El *Quijote*, la *Divina commedia*, *Hamlet*, etc., son obras denominadas «geniales» porque su genialidad está registrada y consensuada en un sistema de normas de referencia, es decir, porque son obras que constituyen una ontología objetivada en unas normas, las cuales están expuestas e implantadas en el único Canon efectivamente existe, el Canon Occidental. No hay otro canon literario salvo el Canon Occidental. No conviene confundir la explotación de la miseria del denominado «tercer mundo económico» con la identificación de sus «productos artesanales» como obras de «arte genial». En última instancia, cabe hablar de reducción logicista o conceptual del arte a M_3 en el caso, por ejemplo, del cubismo: la obra de arte remite en el eje semántico a la pureza de formas geométricas. Se incurre en este caso en el uso de criterios sintácticos y semánticos fundamentalmente. Se concibe el arte como teoría cuya originalidad radica sobre todo en el eje semántico (referencias, fenómenos y esencias): lo *referido* formalmente, la obra de arte como manifestación *fenomenológica* y la *esencia* geométrica que conceptualiza. Tal es lo que sucede con la pintura que trata de expresar la pureza de los colores Aleksandr Ródchenko y su tríptico de puro color rojo, azul y amarillo.

Desde el punto de vista del eje pragmático, la crítica de los materiales estéticos ha de enfrentarse a todos los fenómenos de expansión social, difusión y recepción del objeto artístico. Se trataría de los efectos y consecuencias producidos por el arte, efectos que tendrán una dimensión no solo psicológica y social, sino ante todo económica, política e histórica. En el eje pragmático del espacio estético será conveniente distinguir tres sectores, los cuales coinciden en su nomenclatura con las tres dimensiones del eje pragmático del espacio gnoseológico: *autologismos*, *dialogismos* y *normas*.

En primer lugar, hay que hacer referencia a las operaciones artísticas que se ejecutan en el dominio de los *Autologismos*, y cuya actividad se desarrolla a partir de la psicología personal y de la lógica constructiva del autor o artífice de la obra de arte. Autologismo es en el espacio estético la figura gnoseológica en que se objetiva la relación del artista consigo mismo, en tanto que sujeto lógico, psicológico y corpóreo que ejecuta un proceso de construcción estética, es decir, un proceso de formalización de materiales artísticos. Los autologismos han de interpretarse en el espacio estético desde el punto de vista de una dimensión lógica (M_3), y no psicológica (M_2), pues se trata de una figura gnoseológica que determina el uso que de los conceptos y de las ideas hace el sujeto operatorio, en tanto que constructor de obras de arte, en los límites de sus capacidades lógicas individuales.

En segundo lugar se encuentran los *Dialogismos*, es decir, la acción de los *agentes* o *ejecutores* de la transmisión y transformación de los objetos artísticos, es decir, de las operaciones de los *transductores*, críticos e intérpretes de las formas en que se conceptualizan los materiales estéticos o literarios⁶⁴. Dialogismos son las relaciones que mantienen entre sí los sujetos operatorios, en tanto que, como sujetos que intervienen en los procesos de construcción e interpretación artística, se relacionan entre sí a través de la conceptualización de los objetos que manipulan. Los dialogismos son las figuras gnoseológicas en las que se objetivan las explicaciones, debates, comunicaciones o incomunicaciones de los diferentes grupos de una comunidad de artistas y de intérpretes del arte. La interpretación de las artes, así como la enseñanza de tal interpretación, se incluye dentro de la figura gnoseológica del dialogismo.

En tercer lugar se sitúa el dominio constituido por las *Normas*, es decir, el conjunto de teorías, sistemas o categorías, que permiten construir, juzgar, interpretar, difundir y valorar las obras de arte. La construcción y la interpretación estéticas no pueden desarrollarse, ni son concebibles, sin la intervención de sujetos humanos, esto es, de sujetos operatorios, los críticos, transductores, científicos, intérpretes, en suma, de los materiales estéticos, en una actividad que ha de suponerse necesariamente ordenada a la construcción e interpretación de objetos estéticos definidos. Por ello es imprescindible en la construcción e interpretación artísticas reconocer la existencia de una serie de normas, o pautas de comportamiento gnoseológico, que la conceptualización de los objetos estéticos exige a los sujetos operatorios, del mismo modo que estos sujetos imponen a los objetos unos criterios de definición y formalización. Al margen de las normas de construcción e interpretación estéticas, el arte solo es concebible como psicologismo, es decir, como *invención autológica* de un individuo, o como *artefacto dialógico* con el que se identifica un gremio o grupo de individuos, naturalmente autistas, dada su desconexión con un sistema de normas objetivadas y compartidas críticamente por una sociedad abierta.

En consecuencia, el eje pragmático ha de dar cuenta de la cuestión del valor de las obras de arte, indisociable tanto del criterio ontológico expuesto en el eje semántico del espacio estético (mecanicismo, genialidad y logicidad) como del eje pragmático en el que se organiza el espacio gnoseológico (autologismos, dialogismos y normas). Desde un punto de vista valorativo, habrá que analizar la sintaxis de una determinada obra —su construcción, atendiendo a sus medios, modos y fines— y las significaciones de que resulta dotada ontológicamente —mecanicismo, genialidad, logicidad—, así como su acogida por parte del público y del mercado artístico —a través de autologismos, dialogismos y normas—.

Los tres sectores del eje pragmático del espacio estético (autologismos, dialogismos y normas) se dan en *symploké*, es decir, mantienen entre sí una relación irreducible, de modo que están interconectados, y ninguno de ellos puede suprimirse sin adular o idealizar la construcción o interpretación de los materiales artísticos. Cuando la experiencia autodialógica del autor de una obra de arte se sustrae a su relación dialéctica

⁶⁴ A la cuestión de la transducción literaria me he referido de forma específica en varias publicaciones (Maestro, 1994, 1994a, 1996, 1997, 2000).

o sintética con un sistema de normas, o con la comunidad de lectores, receptores o críticos, no cabe hablar de obra de arte, desde el momento en que se incurre en un reduccionismo del arte a puro psicologismo, según el cual «es una obra de arte lo que yo, su autor, considero que es una obra de arte», aunque se trate de una construcción físicamente dada y semánticamente incomprensible. Con incesante frecuencia, sobre todo en el arte contemporáneo, y posmoderno, sucede que el valor estético de una «obra de arte» se da exclusivamente en el nivel autológico del eje pragmático, es decir, el valor artístico de una obra depende exclusivamente de la autoría de un individuo que se considera a sí mismo «artista», o que, en todo caso, es considerado como «artista» por un gremio o colectivo gregario capaz de rentabilizar económicamente sus productos como «productos artísticos». En este último caso puede advertirse cómo el «arte» queda reducido simplemente una experiencia autodialógica o, en todo caso, una experiencia dialógica limitada a un gremio autista. En semejantes casos, se incurre en un reduccionismo idealista del arte, en general, al arte de un individuo, o de un gremio, en particular, que se presentan o se imponen, mercantil o económicamente, como autosuficientes (con frecuencia merced a subvenciones del Estado, pues por su propio «valor» nadie les prestaría atención). Se trata con frecuencia de obras de arte construidas al margen de *normas*, obras de arte que pretenden por sí mismas ser la *norma*, situarse *por encima* de ellas, o presentarse como alternativa, habitualmente desde una ideología en boga, a normas supuestamente impuestas por un poder estatal, político, burgués, etc., mediante «formas de arte comprometido», «solidario», «independiente», cuando en realidad solo son las formas vacías del idiolecto de la psicología de un individuo, su autor, o del sociolecto no menos inocuo de la ideología de un gremio tan autista como gregario. Se trata de un «arte» inconexo con la realidad de la que forma parte, un arte reducido a la psicología de un individuo o de un gremio, y desde el cual se postula incluso la ignorancia de quienes, por no pertenecer al gremio, o por no identificarse psicológicamente con la ideología del individuo, a la sazón «artista» y «genio», no «entienden» ese arte, en sí mismo irracional y por sí mismo incomprensible. Es el caso de tanta iconografía contemporánea y posmoderna. Se supone que quien no perciba el «sentido profundo» de una mole de cemento al natural llamada «Elogio del horizonte», y plantada en lo alto del cerro de Santa Catalina de Gijón, es un ignorante incapaz de «comprender» el «valor» de una «obra de arte» por la que Eduardo Chillida cobró cien millones de pesetas de la España de finales de la década de 1980.

Se observará con cuánta facilidad es posible incurrir en reducciones a la hora de exponer teorías del arte dadas en el eje pragmático del espacio estético. En primer lugar, incurren en reducción a los autologismos quienes consideran que el arte es la forma de expresión de un individuo «genial» que posee sus propios códigos y lenguajes: el *Círculo negro sobre fondo blanco* (1915) de Kazimir Malévich objetiva el código propio de su autor, al reducir el eje semántico del espacio estético a un autologismo. En segundo lugar, se incurre en reducción del arte a los dialogismos desde el momento en que la estética de una obra se hace depender de las ideas de un gremio o colectivo gregario: Ortega y Gasset, por ejemplo, en *La deshumanización del arte* (1925), propugna que el arte está definido por una comunidad elitista que se diferencia de la masa gracias a sus «superiores dotes» de entendimiento e interpretación de lo artístico. Por último, la

reducción del arte a las normas tiene lugar allí donde se impone la idea de que solo es arte lo que responde a las exigencias de un sistema de normas fuertemente objetivado. Es el caso de la preceptiva aristotélica codificada tan rígidamente por los preceptistas de la Italia del Renacimiento, consensuada por la Francia del siglo XVII, e incluso superviviente hasta la *Naturnachahmung* alemana de los siglos XVIII y XIX. En un contexto de esta naturaleza, por ejemplo, solo será «teatro» aquel teatro que se atenga a las tres unidades aristotélicas.

La única forma críticamente objetiva de insertar al público, sea lector o espectador, en el espacio estético es hacerlo de forma gnoseológica, no sociológica ni psicológica, es decir, hacerlo a través de las *normas*, tomando como referencia el sector normativo del eje pragmático del espacio estético. El público ejerce una función limitadora, de modo que ciertas poéticas las sanciona como exitosas y otras las rechaza marcando la extinción de una corriente artística, por ejemplo. En consecuencia, el público ejerce una función normativa. Determinados autores, desde los autologismos, rechazan esta función normativa del público. Se sustraen al público, al que no dudan en calificar de «ignorante», si por cualesquiera razones no acepta sus «obras de arte». Los autologistas consideran que si el público rechaza sus «genialidades estéticas», no es porque estas no sean artísticas, sino porque el público —las masas, las que se rebelan contra las «minorías selectas», en palabras del luminoso Ortega y Gasset (1925)—, ignorante, no las comprende, al carecer de la inteligencia exigida por «ese» arte, sin duda elitista y gremial, y con frecuencia también autista. En última instancia, esta es la teoría del «genio incomprendido». Es el caso de quienes basan su «arte» en contextos de descubrimiento (personal o idiolectal: autologismos) que carecen de contextos de justificación (normativa y social: normas). Las influencias sociales se hacen sentir en el dominio de las normas, dentro del eje pragmático del espacio estético, y pueden ser de naturaleza limitativa o restrictiva, al atenuar el impacto u originalidad de una obra de arte, o confirmadora, al apoyar y difundir una determinada corriente estética frente a otras). La posmodernidad, con el fin de liberarse de la exigencia de las normas y de los cánones, ha reemplazado la inteligencia de los sistemas normativos, mucho más compleja de lo que las mentes de los artistas posmodernos pueden ofrecer, por las leyes del mercado, algo sin duda más rentable en el contexto determinante que supone el negociete al que contemporáneamente se ha reducido el tráfico de los materiales estéticos, o lo que por tal se nos pretende hacer consumir.

En definitiva, teniendo en cuenta los criterios ontológicos del espacio estético, será posible exponer la crítica gnoseológica de las teorías estéticas. Desde los puntos de vista señalados, cabe distinguir entre teorías estéticas que agotan sus explicaciones en la sintaxis, en la semántica o en la pragmática de los materiales estéticos. Así, por ejemplo, entre las teorías del arte de naturaleza sintáctica se situarían todas aquellas relativas a la construcción de las preceptivas poéticas y los cánones literarios, cuyo objetivo fundamental será el de explicitar las normas de composición propias de un determinado género o especie de materiales estéticos. Por su parte, las teorías del arte de naturaleza semántica se clasificarán de acuerdo con la explicitación ontológica a la que se refieran. En la ontología fisicalista (M_1) de los materiales estéticos se situarían aquellas teorías que consideran el arte como una mera producción artesanal (arte hecho a mano) o mecanicista (*Kitsch*) de objetos

estéticos. La teoría platónica del arte encaja en esta categoría. Suelen ser estas teorías del arte tremendamente normativas. En la ontología fenomenológica (M_2) de los materiales estéticos habrá que considerar a aquellas otras teorías que conciben el arte como la expresión de la genialidad creativa de un determinado sujeto. Es, por ejemplo, el caso de las teorías freudianas o lacanianas, tan socorridas, que consideran el arte como la manifestación de una determinada psique, más o menos reprimida y patológica, o las teorías contemporáneas que identifican en el arte la expresión de un código simbólico que solo el autor conoce (aquí se situaría el significado de obras como *Cuadro negro sobre fondo blanco* de Malévich). En este grupo de teorías la preceptiva y las normas pierden importancia con respecto a la «creatividad» del sujeto operatorio. Manejan un concepto de arte definido por una idea de «genialidad» no sujeta a ninguna norma específica. El idealismo alemán, desde Schiller hasta Cassirer, discurre dentro de esta concepción ontológica del arte. La mayor parte de las teorías literarias de naturaleza psicoanalítica o psicocrítica, como la poética de lo imaginario o la mitocrítica, se situarían también en esta categoría disciplinar. Por último, en la ontología terciogenérica de las ideas y los conceptos lógicos (M_3) de los materiales estéticos, nos enfrentamos a aquellas teorías que cifran el sentido de la obra de arte en su articulación con otras ideas y conceptos. Este tipo de teorías suele ir acompañado además de una preceptiva o teoría de naturaleza sintáctica, que le sirve de soporte, ejemplo y justificación. Se trata del arte en tanto que abanderado de una revolución sociológica, política o filosófica, es decir, del arte como expresión y constitución de una determinada Idea del Mundo Interpretado. La Arquitectura, y las artes plásticas en general, ha sido una disciplina muy fructífera en cuanto a la generación de este tipo de teorías. Ciertamente, la mayoría de las estéticas filosóficas podría encontrar su sitio en esta categoría teórica. Finalmente, las teorías del arte de naturaleza pragmática se situarían en la esfera de categorías como la sociología, la psicología, la economía, la política, etc. Aquí tendrían su lugar las poéticas de la recepción, y teorías estéticas como la de la catarsis aristotélica, al juzgar la obra de arte en función de sus resultados pragmáticos, de su recepción por parte de un espectador específico y de una sociedad históricamente dada.

No resultará ocioso subrayar la distinción entre teorías del arte y filosofías del arte. Las primeras son aquellas cuya explicación de lo artístico se restringe, bien al eje sintáctico, semántico, o pragmático, por separado (incurriendo en reduccionismo que adulteran la realidad lógico-material de los hechos estéticos), bien a los tres ejes conjuntamente (reconociendo la *symploké* dada en el espacio estético). La teoría de Ortega y Gasset, por ejemplo, es una teoría del arte reducida al eje pragmático, concretamente al dialogismo de una élite social (la minoría selecta frente a las masas rebeladas). Las segundas, las filosofías del arte, son aquellas que en su explicación de la obra de arte desbordan las cuestiones de construcción (eje sintáctico), significación (eje semántico) o interpretación (eje pragmático) artísticas, y rebasan el marco de las teorías de la obra de arte para interpretar el arte mismo en relación con estructuras sociales, políticas, filosóficas o históricas más generales. Así, por ejemplo, para el surrealismo lo fundamental del arte es la política, para Schiller el arte debe estar al servicio de la sensibilización de las Ideas Ilustradas), para el marxismo el arte ha de ser expresión de los intereses del proletariado), etc.

La teoría estética de Lukács (1966), por ejemplo, es de naturaleza fundamentalmente sintáctica, al referirse a los modos de construcción de un arte realista, y pragmática, al afirmar que el interés se concentra en la recepción de la obra de arte y en su asimilación en la experiencia acumulada del espectador. La teoría de Ayer (1936), a su vez, se reduciría a una explicación pragmática del hecho artístico, al preguntarse por qué se percibe de un modo determinado, y no de otro, a la vez que reduciría la semántica de la obra a la subjetividad psicológica de su hacedor (lo bello, lo feo o lo sublime no son en Ayer ideas, sino manifestaciones subjetivas, las cuales se convertirán en objeto de una percepción igualmente subjetiva, aunque acaso explicable categorialmente; al fin y al cabo las diferentes subjetividades no deben diferir substancialmente unas de otras, siempre que se contemple al sujeto receptor desde el punto de vista de la especie). Determinadas afirmaciones de Dewey (1934) encajan a la perfección en lo que sería una pura teoría sintáctica del objeto artístico: el arte supone la fabricación de un «artefacto» cuya naturaleza dependerá de los medios empleados. A su vez, la inclusión de la circunstancia, por ejemplo, nos remitiría inmediatamente a una teoría semántica en M_3 .

Siguiendo estos criterios sería posible analizar fenómenos como, por ejemplo, el del arte contemporáneo, en los niveles sintáctico, semántico y pragmático del espacio estético. Una obra puede obtener una gran rentabilidad en el eje pragmático, mientras que semánticamente no ofrezca nada, más allá de la pura psicología de quien la ha elaborado. El arte contemporáneo apela, en el eje semántico, a códigos propios para justificar sus obras. De este modo, se asegura que tales obras no puedan juzgarse según criterios objetivos ni tradicionales: si el espectador no entiende la obra es porque desconoce los códigos que se encuentran en la psicología del artista. Actualmente es la producción social y económica la que ha reivindicado para sí la consideración libérrima de la actividad artística, de modo que es el punto de vista del usuario el que ha quedado reducido a criterios economicistas y de consumo, al contrario de lo que sucedía en la antigua Grecia. El artista contemporáneo cree haberse emancipado del valor de uso que la sociedad pretende otorgarle a sus producciones, de modo que lo único que queda, solo e inevitablemente, es el valor de cambio como valor asociado a la obra de arte. El artista «crea» el sentido, y el arte queda reducido a una sintaxis (M_1), de manera que en su dimensión semántica la obra de arte se convierte en una especie de idiolecto (M_2). Todo vale y todo es arte, pero solo porque la subjetividad del «artista» es lo único relevante para denominar a algo «obra de arte» y para «juzgarlo» como tal. El arte queda reducido a una impostura apriorística del sujeto que lo produce, y la falsificación de tal impostura se ensaya en el mercado (eje pragmático). En consecuencia, no podemos saber cuándo algo es arte: solo podemos saber si algo resulta descartado o no por el mercado artístico. Esta es la consecuencia de la reducción ontológica de la estética a M_2 , es decir, a la experiencia psicológica de cada «artista», reducción que en el eje semántico ha operado el arte contemporáneo, liberado de toda preceptiva y desposeído del más mínimo y elemental sentido de la *norma*.

No es de extrañar que la literatura quede reducida en el mundo contemporáneo a la interpretación codificada por lectores cualificados, distinguidos, célebres, poderosos, influyentes. La literatura queda reducida a la crítica de la literatura,

a la codificación académica. Es literatura lo que como tal se interpreta y critica, es decir, lo que como tal se canoniza y codifica. La literatura es una creación de lectores cualificados e influyentes: los críticos. La literatura queda a merced de los «intérpretes poderosos», neocanonicistas o preceptistas de la Posmodernidad. Cuando la casta de intérpretes poderosos cambie o se transforme —algo inherente al curso mismo de la especie humana—, el sentido de la interpretación literaria cambiará y se transformará con ellos. Con el cambio de los preceptistas cambiarán los preceptos, pero —sobre la interpretación de la literatura— persistirá la preceptiva, es decir, el canon, lo políticamente correcto, la moral (normas del grupo). Sobre la poética se impondrá la ética (derechos humanos). Sobre la idea (M_3), la ideología (M_2). Sobre la recepción, la recepción mediatizada (o transducción). Sobre la interpretación, los límites de la interpretación. Sobre la opinión pública, la opinión publicada. Sobre la experiencia del conocimiento individual, el poder irreflexivo e irreversible de la información masiva. Sobre la discriminación y el examen de la Ciencia y la Filología, la mentira de la isovalencia de las lenguas y la isonomía de las culturas. Sobre la realidad del materialismo gnoseológico, las ficciones explicativas del idealismo de todos los tiempos. Sobre la Filosofía, la religión. Sobre la Historia, el periodismo. Sobre la Historia como ciencia, la Historia como memoria (o como «memoria histórica», incluso bajo la forma de Ley Positiva). Sobre la Modernidad, la Posmodernidad. Sobre el Mal de los buenos, el Bien de los malos...

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

El éxito de Lope de Vega como dramaturgo se explica, desde los criterios del Materialismo Filosófico, desde el momento en que su genialidad, es decir, el autologismo de su arte, rebasa toda dimensión psicológica y social, es decir, rebasa su contexto de descubrimiento, para desarrollarse y articularse en un contexto de justificación, de tal modo que su nuevo arte de hacer comedias es una construcción *legible* y *valorable* no solo personal o socialmente, esto es, individual (autologismo) o gremialmente (dialogismo), sino sobre todo legible y valorable *normativamente*, *canónicamente*, *sistemáticamente*. Cuando la genialidad se limita a un ámbito psicológico y social estamos ante mera retórica. Lo «genial» no es *lo que la gente dice que es genial*, sino lo que se articula normativamente, esto es, sistemáticamente. El «genio» no es una cuestión psicológica, subjetiva, gremial o autista (M₂), sino lógica, objetiva y crítica (M₃). La genialidad que no se puede explicar desde una gnoseología, desde una perspectiva lógico-material conceptualmente articulada, es mera retórica publicista, resonancia de una psicología social propia de masas subordinadas y otros agentes populistas. La «genialidad» que no se justifica normativamente es un fraude. El *descubrimiento* que no se *justifica* de acuerdo con normas lógicas es un trampantojo psico-lógico. Una tomadura de pelo. La genialidad, cuando lo es de veras, no se da como un mero autologismo, sino también como un dialogismo (extra-gremial) y como un sistema de normas (social), y en relación indisociable con los ejes sintáctico y semántico del espacio estético, como lo fue, y como se desarrolló, por ejemplo, en su tiempo, la genialidad de un Lope de Vega.

La Posmodernidad ha introducido su propia concepción de la literatura, basada en una disolución de sus rasgos esenciales y en una simplificación de sus residuos, hasta igualar literatura y texto. Semejante relación de identidad implica anular y neutralizar todas las propiedades distintivas entre una y otra realidad. Se trata de una suerte de anestesia interpretativa, una especie de disolución de ciertas facultades críticas, anatematizadas bajo el signo del prejuicio. He aquí la nueva preceptiva textual. De la misma manera que el hombre burgués concibe la literatura como construcción y fragmentación individual de su conciencia psicológica, el ser humano posmoderno concibe la literatura como construcción y fragmentación textual del discurso ideológico al que debe su posición moral en el mundo. No se hace una crítica de la literatura, sino simplemente una crítica de la interpretación. Es la hora del transductor.

4.4. CRÍTICA DEL CONCEPTO DE *TRANSDUCTOR*: LA VERDAD CIRCULARISTA. LA TRANSDUCCIÓN LITERARIA

SÓCRATES: ¿No sois vosotros los rapsodos, a su vez, los que interpretáis las obras de los poetas?

ION: También es verdad.

SÓCRATES: ¿Os habéis convertido, pues, en intérpretes de intérpretes?

PLATÓN, *Ion* (530b-c y 535a).

En virtud de nuestro método no se sigue, pues, que el vulgo tenga que atenerse al testimonio de intérpretes. [...] El vulgo se contenta con esta percepción —la que se expresa en términos muy comunes y usuales—, pero no con el testimonio de intérpretes.

Baruch SPINOZA, *Tratado teológico-político*, VII, 4 (1670/1986: 218).

Hay que distinguir frecuentemente entre el público y los que se hacen pasar por sus representantes y portavoces. Aquel se comporta, desde muchos puntos de vista, de un modo muy distinto e incluso opuesto al de estos.

G.W.F. HEGEL, *Fenomenología del espíritu* (1807/2004: 47).

¿Quién es el intérprete, y qué poder pretende obtener sobre el texto?

Friedrich NIETZSCHE

Hay teorías literarias que se nos presentan como un *fármaco*, con pretensiones de contrarrestar y neutralizar los efectos literarios provocados por determinadas Ideas contenidas y formalizadas en los materiales literarios. Nada puede haber más siniestro en este sentido que el papel del intérprete. El lector interpreta *para sí*. El transductor interpreta *para los demás*.

En este apartado voy a referirme al concepto de transducción literaria como uno de los procesos fundamentales de la interpretación de la literatura y de la cultura de nuestro tiempo. En primer lugar, me ocuparé de justificar la importancia de la transducción literaria dentro de las posibilidades que la semiología, plenamente reinterpretable desde la gnoseología circularista de la teoría del cierre categorial, ofrece al Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. En segundo lugar, trataré de justificar esta verdad circularista, dada en todo proceso de transducción literaria, punto de regreso y de progreso en el itinerario dialéctico de construcción, transmisión y transformación del sentido que determina la interpretación de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. En tercer lugar, desde los presupuestos de la semiología y del Materialismo Filosófico, delimitaré el concepto de transductor en el *contexto determinante* de la ontología de la pragmática literaria. Finalmente, en cuarto lugar, me referiré al caso particular del proceso de transducción en la literatura teatral, como ejemplo singular y específico de obra de arte que exige ontológicamente la presencia de un ejecutante intermedio o transductor inherente al proceso mismo de su construcción, comunicación e interpretación.

En suma, el intérprete o transductor es el ser humano o sujeto operatorio que ejecuta el acto de la transducción, consistente en interpretar *para otros*, mediante

diferentes procesos de transmisión y transformación de sentidos, ideas y conceptos, una serie de materiales literarios que son objeto de referencia institucional, académica o mercantil. Frente al lector, que *interpreta para sí*, y consume los materiales literarios, el transductor *interpreta para los demás*, y condiciona ante terceros la recepción e intelección de la Literatura.

El transductor es el sujeto operatorio que, como intermediario, forma parte del proceso mismo de la pragmática de la comunicación literaria, al repercutir en su desarrollo de forma determinante, pues dispone funcionalmente de medios decisivos para su difusión o censura, y actúa en el curso del proceso comunicativo no solo bajo sus propias competencias y modalidades sobre las formas y posibilidades de comprensión del público receptor, sino también en nombre de un organismo político (Estado), institución académica (Universidad) o *lobby* financiero (editoriales, prensa, publicidad, grupos económicos...). A cada uno de los agentes que intervienen en el proceso comunicativo corresponde el ejercicio de una función. El intermediario desempeña indudablemente una función de mediación, es decir, de transducción (transmisión más transformación), entre el mensaje, que sale de manos del autor, y el público receptor: emisor → mensaje → transductor → receptor. Téngase muy presente que el lector interpreta *para sí*, y el transductor interpreta *para los demás*.

4.4.1. REINTERPRETACIÓN DE LA SEMIOLOGÍA

DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

La semiología literaria es una disciplina, dentro de la teoría de la literatura, que tiene como objeto de estudio el signo literario y sus posibilidades de interpretación. De la semiología y del signo se han dado diversas definiciones, con frecuencia válidas, pero parciales, al destacar uno de los aspectos fundamentales del signo frente a la totalidad del conjunto y su consideración panorámica. En líneas generales, puede decirse, que la semiología se ocupa de todo lo relacionado con los signos y sus posibilidades de codificación (Bouissac, 1990; Kowzan, 1992; Pelc, 2000; Reck, 1993).

Paul Bouissac, en «La institucionalización de la semiótica: estrategias y tácticas» (1990), ofrece una detenida reflexión sobre la evolución de la semiología como disciplina científica y académica, cuya evolución a lo largo del siglo XX ha estado excesivamente determinada por la obra de Peirce y de Saussure. Bouissac estima que la semiótica de nuestros días aún no está suficientemente consolidada como disciplina universitaria, lo que la convierte en una materia especialmente vulnerable a exclusiones y anexiones arbitrarias. Su ámbito, dentro de las instituciones académicas, sigue siendo un ámbito indeterminado. Especialmente problemática es en este contexto la relación de la semiótica con las ciencias cognitivas, con las que comparte afinidades en cuanto al método y al objeto de conocimiento. Bouissac establece cierto paralelismo entre el desarrollo de la sociología en Francia, a finales del siglo XIX, como disciplina científica, y la necesidad urgente que tiene la semiótica de justificar en el ámbito académico y universitario su estatuto epistemológico. Un gran error en el que han caído muchos semiólogos ha sido el de hablar de la semiótica como si se tratara de un pensamiento alienado por la obra de Peirce y Saussure. En la medida en que

los semiólogos modernos son incapaces de trascender la obra de estos dos autores confirman esta suerte de alienación. Bouissac advierte que la semiótica actual no debe seguir reiterando problemas formulados hace un siglo o más, sino trascenderlos, o al menos darles una respuesta desde las perspectivas del saber contemporáneo, ya que «de Peirce y Saussure, si seguimos al pie de la letra a quienes los ponen de ejemplo, podemos decir que no consagraron su vida intelectual a explorar las raíces históricas de su pensamiento, sino a contrastar los límites del conocimiento de tu tiempo, y a desarrollarlo, aportando su humilde contribución» (Bouissac, 1990/2002: 123).

Tadeusz Kowzan (1992), en «Signo cero», define desde un punto de vista teórico y práctico un uso muy frecuente del signo teatral: aquel que en el discurso dramático se sirve de formas verbales o literarias sin equivalentes inmediatos en la representación. El trabajo de Kowzan revela las posibilidades actuales de la semiología como ciencia de la interpretación literaria, especialmente en su relación con el teatro, como texto y como espectáculo. Su interpretación se refiere a autores como Racine, Camus, Beckett, Kroetz y Handke, entre otros, y concluye en una observación confirmada desde varios puntos de vista, y es la devaluación del lenguaje verbal en el teatro moderno, que se manifiesta sobre todo en la progresiva sustitución del diálogo de los personajes en favor de las acotaciones y didascalias elaboradas por el autor o dramaturgo. El lenguaje de la semiología se muestra en este caso como un recurso metodológico extremadamente útil para llevar a cabo tales descripciones en el ámbito de la literatura teatral.

La contribución de Jerzy Pelc (2000) que aquí me interesa convocar es la que responde directamente a este interrogante: «¿En qué medida la semiótica es puente de unión entre la naturaleza y la cultura?». Se abre de este modo una nueva perspectiva de investigación, que exige delimitar, desde el saber contemporáneo, los conceptos de cultura, naturaleza y semiótica. Se advierte que la polivalencia semántica de tales nociones genera un campo de dispersión e interrelación de saberes cuyas fronteras conviene delimitar. Pelc se sirve de la noción de semiótica desde una perspectiva disciplinar que puede ser triple: como proceso de creación de sentido, como teoría de interpretación de signos, y como ciencia específica de formas de comunicación. Un análisis semiótico de la naturaleza y de la cultura confirma que los signos no existen si no se usan. En este contexto, una de las metas inmediatas de la semiótica consistirá en determinar cuál es el funcionamiento real de las formas de la comunicación humana, y hasta qué punto el esquema jakobsoniano debe ser superado, aspecto en el que coinciden Bouissac (1990), Dolezel (1986), Pelc (2000) y Costantini (2000).

Reck (1993), en su estudio sobre las «Concepciones del signo en la cultura cotidiana desde el Renacimiento hasta nuestros días», se refiere al análisis de la experiencia humana que determina los procesos semánticos subyacentes en las formas de la vida diaria. Desde su punto de vista, el signo se convierte en el principal elemento del proceso de formación y desarrollo de la cultura moderna, a través de una serie de estadios y evoluciones que se describen de forma sumamente interesante. De las transformaciones introducidas en la cultura cotidiana por la nueva concepción del signo y de la imagen se desprenden, según Reck, consecuencias decisivas, como la sustitución de una religión que dominaba la vida cotidiana por una cultura laica que resulta cada vez más afín a las formas de conducta social. Se nos advierte en la lectura de estas páginas de la relevancia de los medios de comunicación de masas en

la formación de la cultura moderna. La opinión pública no es opinión publicada, y la realidad de la que se habla no es la realidad verdaderamente existente. Del absurdo aforismo nietzscheano, según el cual «no hay hechos, sino solo interpretaciones» —absurdo, porque si no hay hechos no hay nada que interpretar—, las últimas décadas de nuestro tiempo nos revelan que ni siquiera hay interpretaciones, pues en su lugar los medios de comunicación solo formulan una sucesión de discursos que resultan cada vez más alejados de esa realidad, supuestamente verdadera, a la que parecen referirse.

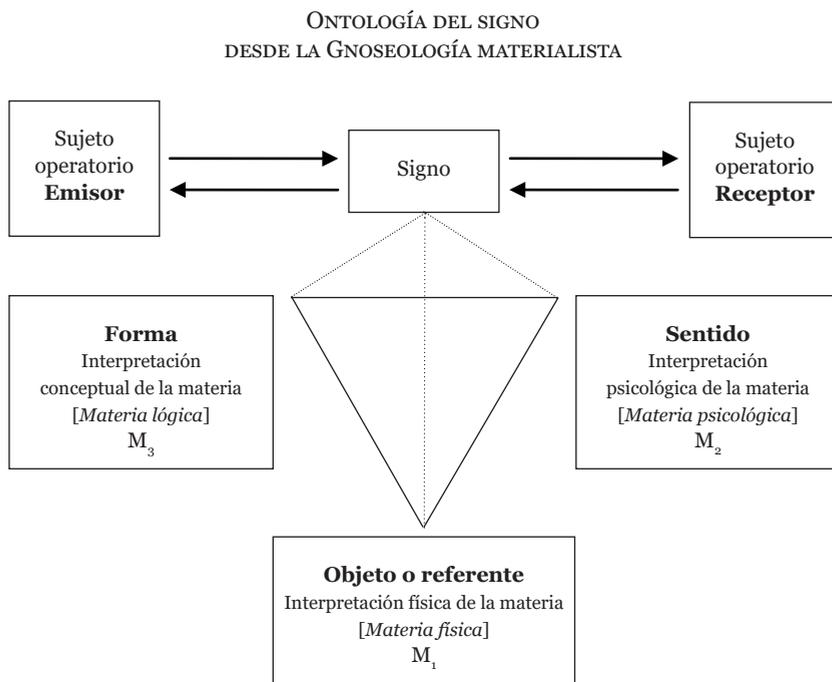
En adelante utilizaré los términos *semiótica* y *semiología* como sinónimos, pues ni la realidad literaria ni las exigencias metodológicas parecen obligarnos hoy día a una discriminación pormenorizada de tales vocablos, más allá de una trayectoria histórica que sitúa a la *semiología* dentro de una tradición europea y continental, de tendencia francesa, cuya figura culminante parece ser la de Ferdinand de Saussure (1916), a la vez que identifica a la *semiótica* con una tradición cultural anglosajona y norteamericana, en la que se mencionan de forma canónica los nombres de John Locke (1690), Charles Sanders Peirce (1857-1914, 1868-1907, 1987) y Charles Morris (1938, 1946). Ahora bien, si por semiología entendemos la interpretación de los signos y sus posibilidades de codificación, queda por determinar cuál es el concepto de signo que tomamos como referencia para interpretar la obra literaria como *conjunto de signos* en el que se objetiva formalmente el sentido de las Ideas contenidas en la literatura. Es aquí, en el contexto metodológico del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura destinada a la interpretación de las Ideas formalizadas en los materiales literarios, donde la semiología es plenamente recuperable y desarrollable para el siglo XXI.

Desde una gnoseología materialista, el signo puede definirse ontológicamente como aquella *forma conceptual y lógica* (M_3) que remite a un *objeto o referente físico* (M_1) bajo un determinado *sentido psicológico o fenomenológico* (M_2), cuya expresión, comunicación o interpretación, depende de los sujetos operatorios —emisor, receptor o transductor— que lo utilizan, transmiten y transforman, así como del contexto determinante (histórico, sociológico, político) en el que se desarrollan todas estas operaciones gnoseológicas. Reitero aquí un esquema que resulta imprescindible convocar ahora de nuevo, con el fin de delimitar la realidad ontológica del signo desde los criterios de la gnoseología materialista.

En esta definición de signo, sostenida por una semiología articulada sobre la gnoseología materialista, se identifican varios elementos, todos ellos dados en *symploké*, mediante relaciones objetivas, necesarias y lógicas.

Desde un punto de vista trascendente al signo, el autor y el lector, el emisor y el receptor, si se prefiere, son los agentes humanos, esto es, los sujetos operatorios —a los que cabe añadir la figura del crítico o transductor—, que intervienen en el proceso de comunicación. Aunque son sujetos exteriores al signo, sin ellos el signo no existiría. No hay que olvidar que, en cierto modo, un signo no es más que un objeto, y que solo una comunidad de individuos puede convertir este objeto en signo al dotarlo de un significado específico y social. Un objeto es una realidad óptica: es y está, tiene presencia ontológica. Por su parte, un signo es una realidad óptica y semántica: es, está y significa. Y por supuesto también pragmática, ya que resulta intercambiable, transmisible y transformable, es decir, transducible, de acuerdo con una serie de valores. Es decir, desde el momento en que es operable, el signo constituye una realidad gnoseológica.

El signo adquiere, en consecuencia, una existencia sintáctica, semántica y pragmática que resulta decisiva porque es *operatoria*. Evidentemente, el sentido y el significado solo son posibles allí donde existen seres humanos capaces de generarlo, identificarlo, transmitirlo y transformarlo. El emisor y el receptor se sitúan en un contexto dentro del cual el signo constituye una realidad operatoria, como operatorios son los sujetos que lo manipulan.



Desde un punto de vista inmanente al signo, es posible identificar en él al menos tres dimensiones, naturalmente dadas en *symploké*, y que corresponden con los tres géneros de materialidad de la ontología especial: una *forma* conceptual o lógica (M_3), un *sentido* psicológico o fenomenológico (M_2), y un *referente* objetual o físico (M_1). Si falla, o simplemente no existe, el primero (M_1) o el tercero (M_3) de estos géneros de materialidad, no cabe hablar —en términos gnoseológicos— de signo, sino de *sofisma*. Gnoseológicamente hablando, un sofisma es el simulacro de un signo, es decir, la expresión ideal e irreal, psicológica siempre, y verosímil en tanto que falacia disfrazada de verdad, de un concepto. El sofisma siempre posee una dimensión psicológica o secundogenérica (M_2) inderogable. La ilusión es tanto más engañosa cuanto más evidencia parece alcanzar. Sofisma es el signo que convence merced a sus componentes fraudulentos. Es la forma que persuade con materiales falsos. Cuando uno de los

tres géneros de materialidad del signo se convierte en una ilusión, o en una entidad ideal e inexistente, el signo estará en condiciones de funcionar como un sofisma. Y la comunicación humana se convertirá entonces en la pragmática —o en la práctica— de una sofística.

En primer lugar, la *forma* del signo es lo que comúnmente identificamos como la forma de la expresión material del signo. De acuerdo con una gnoseología materialista, es la forma conceptual o lógica (M_3) del signo: su expresión formal, es decir, el signo en tanto que forma conceptualizadora de Ideas. El signo como fórmula. No hay nada sensible sin un cuerpo capaz de objetivarlo. Todo signo es formalmente perceptible ante nuestros sentidos merced a su expresión material, sea acústica, visual, táctil, etc. El signo es en sí mismo una realidad explícitamente física, obstinadamente material. Es una creación genuina del mundo terrenal y humano. Otra cosa será que sus referentes puedan ser metafísicos, ideológicos, irreales o imaginarios —lo que convertirá al signo, gnoseológicamente, en un sofisma—, pero la forma de expresar tales referentes ha de ser necesariamente sensorial y material, para hacer de este modo posible la legitimidad empírica del propio signo. No hay nada, pues, más genuinamente humano que la existencia de los signos. La forma convierte al signo en un concepto, en la medida en que la forma hace del signo una entidad conceptualizadora de fenómenos. Todo signo conceptualiza fenómenos, objetos o referentes, es decir, gnoseológicamente hablando, conceptualiza términos de un campo categorial. Todo signo que posea un M_3 ontológicamente definido funcionará, en consecuencia, como un *operador*, al convertir «fenómenos» en «conceptos». El signo constituye por excelencia el lenguaje de las ciencias, su forma gnoseológica de expresión material. Ahora bien, esta forma gnoseológica lo es precisamente porque a su dimensión formal y lógica corresponde una realidad material primogénica, de naturaleza estrictamente física, a la que se denomina objeto o referente extralingüístico (M_1).

Así es como, en segundo lugar, todo signo remite a través de su expresión formal y conceptualizadora de Ideas (M_3) a un *objeto* o *referente* del mundo físico (M_1). Este objeto o referente es la realidad extralingüística denotada (no connotada, pues de este modo puede incurrirse en psicologismo) formalmente por el signo. Hay casos en los que el objeto o referente designa específicamente la idea o arquetipo universal al que se refiere el signo. Esto sucede de forma sistemática en los lenguajes científicos, carentes de valor connotativo, ya que sus elementos, palabras, fórmulas, números, nomenclaturas, poseen un significado unívoco, exclusivamente denotativo, al segregarse del valor expresivo que es propio de las lenguas naturales. El signo H_2O designa exclusivamente el agua en su estado puro: posee un solo y único referente inequívoco. En los lenguajes científicos, para evitar la ambigüedad, se pretende que la denotación sea absoluta. Todo lo contrario de lo que sucede con el lenguaje literario, y algo muy distinto de lo que habitualmente caracteriza el uso estándar o cotidiano de una lengua natural, en la que todos sus valores expresivos se manifiestan espontáneamente. Las «Corrientes aguas, puras, cristalinas...» de Garcilaso pueden ser objeto de diversas interpretaciones, pero sin duda nos resultará muy difícil pensar en el H_2O cuando leemos los versos de esta égloga renacentista, desde el momento en que no son conceptos químicos los que se objetivan en las aguas garcilasianas. Cuando un signo carece de referente material en el mundo físico (M_1),

como es el caso de Dios, por ejemplo, o del Unicornio, el Materialismo Filosófico habla de *signo idealista*. Si un signo idealista se utiliza como concepto categorial, en el campo de investigación de una determinada ciencia, automáticamente funcionará como un sofisma, y en consecuencia el estatuto gnoseológico de esa ciencia quedará en entredicho o por completo negado. No cabe aplicar el nombre de ciencia a una disciplina que trabaja con objetos físicamente inexistentes, como hace la Teología con Dios, un objeto de conocimiento que no existe en el mundo físico (M_1). Un concepto cuyo M_1 es igual a cero.

En tercer lugar, el *sentido psicológico o fenomenológico* (M_2) del signo es aquello que hace emocionalmente comprensible para los seres humanos el objeto o referente del signo. Insisto en que esta comprensión es emocional, es decir, anímica, emotiva, psicológica, pero no *lógica* en el sentido conceptual y científico de la experiencia dada en las ciencias categoriales. El *sentido psicológico* del signo corresponde a realidades segundogenéricas, apela a contenidos fenoménicos de nuestra conciencia, a vivencias interiores del ser humano, a impactos psíquicos y a hechos subjetivos (M_2), si bien analizados desde sus causas y consecuencias materiales, pero en ningún caso apela a su constitución o formulación lógica como conceptos categoriales, científicos o filosóficos (M_3). Los signos que carecen de esta dimensión psicológica reciben el nombre de *signos científicos o conceptuales*, ya que anulan por completo la expresión psicologista de sus contenidos para denotar exclusivamente ideas y conceptos lógicos, categoriales y científicos. Es, por ejemplo, el caso de la fórmula del agua pura, antes mencionada (H_2O). Cualquiera de nosotros comprende lo que es un objeto después de haber identificado el sentido que ese objeto adquiere en nuestra experiencia personal y social como seres humanos. Como suscribiría Peirce, las «cosas» son la idea que tenemos de sus efectos sensibles. En los lenguajes científicos, el sentido y el objeto o referente son idénticos, o tienden a la identidad, cuyo límite es la exactitud ($A = A$). Podríamos decir que están en sincretismo. No hay umbrales diferenciales, ni matices. Sin embargo, en los lenguajes naturales, la expresividad de las palabras confiere un amplio margen de interpretación a las variantes existentes entre el *objeto* o *referente*, como idea o arquetipo universal, realidad extrasignica denotada por el signo, por una parte, y el *sentido*, por otra parte, que cada ser humano identifica o percibe como contenido fenomenológico de un determinado objeto o referente, es decir, como impresión fenoménica que resulta de su propia experiencia vital, o de su mayor o menor vivencia de la realidad. En el lenguaje literario, los márgenes semánticos de las palabras se desbordan extraordinariamente. La potencia significativa de los textos poéticos tiene entre sus consecuencias la de promocionar un número indefinido de interpretaciones posibles y coherentes, sin más límites que los autorizados por el propio lenguaje a lo largo de los siglos y a lo ancho de las culturas⁶⁵.

⁶⁵ La diferencia entre *sentido* y *referente* es decisiva en toda interpretación. J. Locke insiste en ello desde las primeras páginas de su ensayo sobre el entendimiento humano: «Siendo el principal bien del lenguaje, en la comunicación que los hombres hacen de sus pensamientos, el ser comprendido, las palabras no sirven bien para este fin cuando no excitan en el oyente la misma idea que representan en la mente del que habla» (Locke, 1690/1984: 153). Por su parte, G.

En síntesis, siempre desde los criterios de una gnoseología materialista, son *signos idealistas* aquellos que carecen de referentes materiales físicos, positivos, efectivamente existentes, porque su M_1 es igual a 0 (el Dios de la Teología cristiana, el concepto de «lector implícito» de Iser...). Su forma de expresión más común es la *metáfora*, como tropo preferido entre otros muchos. Son *signos científicos o conceptuales* los que carecen de contenidos psicologistas o emotivos, ya que su valor referencial se agota denotativamente en la expresión unívoca de conceptos lógicos y categoriales. Su expresión más recurrente es la *fórmula*. El M_2 es aquí igual a 0 (la fórmula química del agua, el signo del becuadro en la armadura musical...). Son *signos retóricos* aquellos que carecen de contenidos conceptuales lógicamente definidos desde los criterios de una determinada ciencia categorial, es decir, aquellos que carecen de M_3 (es el caso del uso ordinario de las palabras de los lenguajes naturales, segregadas del significado conceptual que pueden adquirir en los lenguajes científicos). En consecuencia, un sofisma es un signo retórico que pretende usarse o imponerse como signo científico, es decir, como si sus formas retóricas fueran materiales gnoseológicos. Dicho comúnmente: cuando se nos pretende «dar gato por liebre», en este caso, cuando se nos pretende dar M_2 por M_3 , esto es, ideología y psicologismo en lugar de ciencia y conocimiento científico.

Es posible que alguien se pregunte cuál es el estatuto que, de acuerdo con esta clasificación, corresponde a los signos literarios. La respuesta es muy simple: ninguno. ¿Por qué? Porque, como he explicado en un libro anterior (*Los venenos de la literatura. Idea y concepto de la literatura desde el Materialismo Filosófico*, 2007a), los materiales literarios son realidades ontológicas susceptibles de una gnoseología, pero no son *realidades gnoseológicas*, es decir, no son signos susceptibles de ser utilizados con valor científico, ya que no son instrumentos de ciencia, como lo pueden ser un microscopio (operador que convierte fenómenos en conceptos) o un termómetro (relator que convierte conceptos de una clase en conceptos de otra clase diferente), sino que los materiales literarios solo son susceptibles de ser utilizados ontológicamente, como objetos de conocimiento ellos mismos, objetos de operaciones y de relaciones, llevadas a cabo por sujetos operatorios (autor, lector, transductor). Pero no pueden utilizarse nunca como instrumentos de análisis científico de la realidad, porque el *Quijote* no es un telescopio, ni la *Divina comedia* de Dante un escáner. La literatura es una ontología sujeta a una gnoseología, esto es, una materia que puede ser estudiada científicamente, mediante conceptos, por ciencias categoriales, como la teoría de la literatura, pero no es una gnoseología, es decir, no es una ciencia, ni un instrumental científico, desde los cuales podamos estudiar el Mundo. Quien pretenda reconstruir la Mancha a partir de las descripciones del *Quijote* se encontrará con que carece de recursos, porque la obra no ofrece ninguno al respecto. Y aunque las ofreciera, no tendrían en sí mismos ningún valor científico en términos de Geografía y Cartografía manchegas, como disciplinas categoriales. Por su parte, quien pretenda analizar

Frege, en sus *Studien über Semantik* (1892, 1895) ha explicado esta diferencia con una claridad posiblemente definitiva en sus estudios sobre lógica, al discernir entre *Sinn* y *Bedeutung*.

geológicamente la orografía del Infierno o del Paraíso a partir de la *Divina commedia* dantina demostrará ser un demente.

Como es bien sabido, en el espacio semiológico es posible distinguir tres ejes: sintáctico, semántico y pragmático.

La *sintaxis* puede entenderse, en un sentido general, como aquella disciplina que estudia las relaciones que mantienen entre sí las unidades que constituyen una totalidad. Desde este punto de vista, la sintaxis oracional se ocuparía de la relación que establecen entre sí las unidades formales de una oración. Del mismo modo, a propósito de una obra literaria, concretamente en el caso de la sintaxis de los signos literarios, es posible identificar una serie de relaciones formales entre determinadas unidades o categorías que confieren a la novela, el poema o el drama una *estructura formalmente literaria*. La semiología del discurso literario ha identificado algunas de estas categorías formales en la construcción de los personajes y de las acciones o funciones narrativas (situaciones dramáticas en el teatro), así como también en el tiempo y en el espacio. En relación con la semiología literaria, la sintaxis se ocupa de estudiar las relaciones que los signos mantienen entre sí, en lo referente a la construcción formal de la obra literaria como un conjunto estructurado de signos. En relación con la gnoseología materialista, la sintaxis prestará atención a la construcción formal de los *signos conceptuales* o *científicos*, a la coherencia de su constitución y desarrollo, y a su implicación lógica y sistemática en relación a un campo categorial definido. No en vano las teorías son construcciones sintácticas, vertebradas de acuerdo con criterios lógicos, mediante la concatenación de *términos* reales y fisicalistas, resultado de *operaciones* y *relaciones* ejecutadas por uno o varios sujetos operatorios.

La *semántica* se ocupa a su vez de las diferentes modalidades de representar formalmente y de interpretar cognoscitivamente el sentido de las palabras. Es un problema semántico establecer, allí donde convenga, la diferencia entre el *sentido* y la *referencia* de un término. Entre los objetivos fundamentales de la semántica está naturalmente la interpretación y codificación de los signos. Hay sistemas de signos que resultan más fáciles de codificar que otros, en la medida en que la referencia está sólidamente definida y no hay posibilidades de ambigüedad. Es el caso de los signos que hemos denominado *conceptuales* o *científicos*. El código de la circulación es uno de esos sistemas de signos que evitan en principio toda ambigüedad con el fin de asegurar absolutamente la claridad de la comunicación y la eficacia de la conducción. Sin embargo, en el uso cotidiano o estándar de los lenguajes naturales, la expresividad de las palabras puede originar con frecuencia ambigüedades. Y en el caso del lenguaje literario o poético, la ambigüedad y la polivalencia semántica se convierten en requisitos esenciales y deliberados. Es inevitable, pues, que la codificación del sentido en los signos literarios siempre resulte especialmente compleja, y a estas dificultades ha de hacer frente, desde una perspectiva semiológica, la semántica literaria. En el texto literario solo se hacen patentes los códigos interpretativos que permiten las palabras que lo conforman. La mejor interpretación de un texto apuntará siempre a ampliar las posibilidades de interpretación de su escritura. Platón, en el diálogo *Fedro* (277a), habla de «semilla inmortal» (*athánaton sperma*); eso es precisamente el lenguaje poético, una fuente perenne de significados destinada a la interpretación de un receptor, cuya mente y posibilidades de percepción, históricamente variables,

permiten que el sentido de la escritura fructifique en cada acto de lectura. En suma, la semántica literaria se ocupa de las relaciones que el signo mantiene con su objeto o referente, ejercicio que implica sobre todo la identificación e interpretación de aquellos *sentidos* sugeridos y autorizados por el texto literario. En relación con la gnoseología materialista, la semántica se ocupará de establecer y codificar los significados de los signos conceptuales o científicos, mediante la manipulación de los fenómenos, referentes y estructuras, es decir, los tres sectores del eje semántico del espacio gnoseológico. Al margen de la gnoseología materialista, a la semántica corresponde la codificación del sentido y del significado de los signos, atendiendo a sus contenidos y referentes objetuales o físicos (M_1), subjetivos o psicológicos (M_2), conceptuales o lógicos (M_3).

La *pragmática* es aquella rama de la semiología literaria que analiza las relaciones establecidas entre el signo y los sujetos que lo utilizan. La pragmática nos sitúa fuera de la dimensión formal y sintáctica del signo, pero no nos sustrae completamente de sus consecuencias y efectos semánticos, porque a fin de cuentas quien interpreta el signo es siempre un sujeto operatorio, un ser vivo, y en el caso de la pragmática literaria un ser humano dotado de competencias operatorias y, por lo tanto, gnoseológicas. Desde el punto de vista de la lingüística, la pragmática se configuró en las últimas décadas como una disciplina destinada al estudio del lenguaje en función de la comunicación, con objeto de analizar científicamente cómo los seres hablantes construyen, intercambian e interpretan enunciados en contextos y situaciones diferentes. La pragmática estudia de este modo el sentido de la conducta lingüística, es decir, el modo intencional de producir y descodificar significados mediante el lenguaje, desde el punto de vista de los principios que regulan los comportamientos lingüísticos dedicados a la comunicación⁶⁶. En relación con la gnoseología materialista, a la pragmática corresponde la disposición de las normas, los dialogismos y los autologismos, a través de los cuales los sujetos operatorios se relacionan entre sí y con los materiales que constituyen el campo de investigación de una ciencia categorial dada.

⁶⁶ La pragmática, cuyos fundamentos iniciales se derivan de principios filosóficos, comprende diferentes áreas de conocimiento relacionadas con los paradigmas de la lingüística científica, como la estructura lógica de los actos de habla, la deixis, la relación entre hablantes, discurso y contexto, el análisis de las diferentes estructuras y estrategias discursivas, o la evaluación de los diferentes tipos de presuposiciones e implicaturas, tan recurrentes en el lenguaje ordinario. Autores como B. Schlieben-Lange (1975) han señalado tres orientaciones fundamentales en el dominio de la pragmática, como doctrina del empleo de los signos (Morris, 1938), como lingüística del diálogo (Habermas, 1982), y como teoría de los actos de habla (Austin, 1961; Searle, 1969). El pragmatismo americano desarrolla por vez primera su doctrina triádica del signo a través de la obra lógica y semiótica de Peirce. Como sabemos, Morris configura la pragmática como uno de los tres niveles de la semiótica o semiología, tal como ha sido asumida en nuestros días, junto con la sintaxis y la semántica, como disciplina destinada al estudio de los signos desde el punto de vista de la relación que establecen con sus usuarios: «Por pragmática entendemos la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes» (Morris, 1938/1985: 52). P. Hartmann (1970: 35) ha recordado a este respecto, desde un idealismo propio de un sofista como Habermas, que «el diálogo, entendido como interacción verbal, debería ser la categoría base de la investigación orientada a los signos y el lenguaje».

De cuanto hemos dicho se desprende que en la investigación semiológica es, pues, posible distinguir tres niveles. La sintaxis semiótica se refiere a la identificación de unidades formales, y a la determinación de las construcciones que rigen su integración en unidades superiores. La semántica semiótica estudia las relaciones de los signos con sus *denotata* (semántica del referente) y con sus *designata* (semántica del sentido), y admite además que el texto artístico es significativo en sus formas y contenidos (semiótico), que no es referencialmente connotativo, y que sí es, desde el punto de vista de sus posibilidades de interpretación, esencialmente polivalente. La pragmática estudia las relaciones de los signos con sus usuarios, así como de todos estos elementos con las circunstancias culturales envolventes. La semiología admite que su objeto de estudio es el signo, constituido en sus límites formales, en sus capacidades de denotación y connotación, y en sus posibilidades de manipulación contextual, al actualizarse en una situación que matiza no solo su realización formal, sino también la implicación de sus valores referenciales⁶⁷.

La semiología es resultado de una superación y una evolución del estructuralismo, determinada por el paso de una concepción teórica y especulativa del signo codificado hacia una observación empírica y verificable del uso que adquiere el signo en cada uno de los procesos semióticos⁶⁸. El estructuralismo sitúa el signo en un sistema idealista de relaciones estables (estructura), desde el que pretende acceder a su conocimiento, y justificarlo como científico; sin embargo, las posibilidades de este conocimiento se limitan notablemente en la semántica, y se agotan por completo en la pragmática, al resultar imposible en la práctica la sistematización definitiva de las múltiples variantes de uso y función de los signos. La semiología amplía el objeto de conocimiento del

⁶⁷ Peirce concebía la semiótica como una lógica de los signos, en la que distinguía tres secciones principales: a) *Gramática pura*: se ocupa de la naturaleza de los signos y sus relaciones entre sí; b) *Lógica*: establece las condiciones de verdad, al ocuparse de las relaciones entre los signos y su objeto; c) *Retórica pura*: análisis de las condiciones en que se desenvuelve la comunicación. Cada una de estas categorías equivaldría a lo que Morris denominaría, respectivamente, sintaxis, semántica y pragmática. Ingenuamente, en un trabajo de 1993, Carmen Bobes limitaba la semiología al estudio de hechos significantes, no de hechos fenomenológicos, como si lo dado en el intelecto (M_3) no se diera previamente en la sensibilidad fenoménica (M_2). Desde una ontología materialista, la semiótica puede abordar el estudio de los hechos en sí, sin limitarse exclusivamente al sentido o al significado humano, y por tanto psicologista, de los hechos, es decir, podrá estudiar «objetos contruidos» para la ciencia a partir de «objetos dados» a la percepción sensible.

⁶⁸ María del Carmen Bobes Naves, en «La semiología literaria entre los postestructuralismos» (1993), trata de describir las diferencias y analogías posibles entre el estructuralismo y la semiología, y se orienta hacia una doble perspectiva, la epistemológica y la metodológica, a las que confunde constantemente. Carmen Bobes considera que la Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de las *obras* literarias, y defiende la posibilidad de hablar de una ciencia de la literatura, es decir, de un saber científico sobre los textos literarios, que sin embargo nunca llega a exponer ni a justificar *gnoseológicamente* en ninguna de sus publicaciones. Esta autora distinguió, en términos siempre retóricos, entre metodología, como conjunto de reflexiones sobre del *modo* de adquirir conocimiento, y epistemología, como discurso crítico acerca de las *posibilidades* cognoscitivas que ofrece un determinado camino metodológico hacia el conocimiento. Incurrió de este modo en una *falacia descriptivista* y en una *reducción formalista* de la que nunca supo salir en ninguno de sus trabajos sobre semiología literaria.

estructuralismo, al comprender no solo el signo codificado idealmente en el sistema (norma), sino el uso y la función que adquiere el signo en cada uno de los procesos lógico-materiales de creación y transformación del sentido, en virtud de la manipulación a que lo someten sus usuarios.

En la aparición de la semiología ha sido determinante el paso de una concepción *estática* del signo, elaborada por F. de Saussure (1916) y asumida por el estructuralismo clásico, a una concepción *dinámica*, propugnada por L. Hjelmslev desde sus *prolegómenos* (1943), y desarrollada por un enfoque abiertamente dinámico de los métodos estructuralistas. El atomismo lógico del Círculo de Viena consideraba que el único lenguaje que podía asegurar las condiciones de verdad y verificabilidad era el que no sobrepasaba los enunciados atómicos⁶⁹. Más adelante se admitió que las transformaciones de los enunciados atómicos podían mantener garantías de verdad y verificabilidad si seguían ciertas normas determinadas (de *sintaxis*, formación y transformación). Se pretendió entonces un objetivo principal, que consistió en superar las limitaciones del atomismo lógico mediante la liberación del lenguaje de la vinculación inmediata de su uso. En este sentido se da un paso hacia la *sintaxis lógica*, al pasar de la verificación en la realidad (observación) a la verificación en el discurso (lógica). La integración de los estudios sobre valores semánticos supuso posteriormente el acceso a la *semántica lógica*. Como he indicado, la semántica se ocupa de las relaciones entre las expresiones de un lenguaje y los objetos a los que se refieren tales expresiones, es decir, de las diferentes modalidades de representar formalmente el sentido de las palabras, por relación a los objetos a los que se refieren. El estudio de los usos del lenguaje y de las normas que los regulan hace inminente el desarrollo de la semiología. A partir del pensamiento de Peirce, Morris reconoce en la semiótica los tres niveles fundamentales de que he hablado, sintáctico, semántico y pragmático, que en todo sistema de signos corresponderían al análisis de *unidades formales* (consideradas desde el punto de vista de su relación distributiva en el sistema y de su manifestación discreta en el proceso), *de valores de significado* (que permiten considerar las relaciones de las *formas* con la *idea* que el ser humano experimenta de sus efectos sensibles), y de *relaciones externas* (entre los sujetos operatorios que utilizan los signos y los sistemas contextuales envolventes). Forma, valor y uso son las propiedades que una concepción tripartita de la ciencia del signo consideraría en su objeto de conocimiento⁷⁰.

⁶⁹ El atomismo lógico se inicia con B. Russell, y alcanza su expresión más representativa en el *Tractatus logico-philosophicus* (1921) de L. Wittgenstein, cuyos postulados sobre la isonomía entre Mundo y Lenguaje son rotundamente incompatibles con el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento y como Teoría de la Literatura. Entre los precedentes pueden señalarse las críticas de Husserl a los usos *non-sense* de la lengua, y los estudios lógico-semánticos de G. Frege (1892).

⁷⁰ Hay que advertir paralelamente que, en la evolución del estructuralismo a la semiología, la obra de U. Eco ha desempeñado un papel determinante al menos en dos facetas fundamentales: en primer lugar, respecto a la ampliación de los códigos sobre los que la ciencia de la semiología puede desarrollarse (iconicidad, retórica, ideologías, lo cotidiano...); y en segundo lugar, en la ampliación de la epistemología semiológica hacia los problemas globales de la filosofía del signo.

La verdad científica nos exige admitir que la semiótica apenas se ha renovado en los últimos años; más bien ha decaído, y mucho, por diversas razones, entre las cuales la trivialización de su conocimiento acaso es causa principal⁷¹. Y sin embargo, para la Teoría de la Literatura, la semiótica ofrece y constituye un lenguaje de interpretación literaria y cultural del que no es posible prescindir en las investigaciones humanística y universitaria de hoy en día. En la gnoseología de la teoría literaria desarrollada por el Materialismo Filosófico, la recuperación de la semiótica resulta decisiva, lejos de trivialidades y falsas perspectivas. En una sociedad como la nuestra, cada vez más determinada por los medios de comunicación, ¿cómo puede ser posible que una disciplina como la semiótica esté en decadencia, o no tenga nada importante que decir? Pocas situaciones habrá habido en la historia de la cultura más irónicas que esta. ¿Se imaginan en decadencia a la Teología durante la Edad Media europea?, ¿a la Filología en el *Cinquecento* italiano?, o ¿a la Matemática y las ciencias experimentales en la cultura anglosajona del siglo XVIII? Entonces, ¿a qué se debe la depresión de la semiología precisamente en una época dominada por la renovación de las formas, medios y métodos de comunicación? ¿Cómo es posible que la ciencia de los signos y de la interacción, cuyo desarrollo se estimula a principios del siglo XX, al cabo de cien años, cuando debería encontrarse en su mejor momento, ante una sociedad especialmente preparada para el desarrollo de la comunicación y de sus posibilidades técnicas, no tenga nada nuevo que decir? ¿Cómo se explica que la semiología haya podido precipitarse en una suerte de vacío, tras la disolución de los estructuralismos, hace ya casi más de tres décadas, del que todavía no parece haber salido? ¿Tiene esto algo que ver con el hecho, tristemente irónico, de que a muchos semiólogos no se les entienda, o no se sepa muy bien a qué se refieren, cuando hablan? No ha fallado la

Tal es su trayectoria, desde la publicación en 1975 del *Tratado de semiótica general* hasta 1999, con la edición de sus trabajos recogidos bajo el título de *Kant y el ornitorrinco*.

⁷¹ Hay también una dilatada contrición que reconoce los excesos habidos, y que insiste sobre todo en la vulgarización a que los estudios de semiología se han visto sometidos a lo largo de los últimos tiempos. Michel Costantini, en «Nuevas perspectivas de la semiótica» (2000), no regatea palabras para reconocer que «cualquiera que haya frecuentado los grandes congresos y seminarios sobre semiótica habrá advertido que hay sesiones en las que más del setenta por ciento del contenido de las comunicaciones constituye una especie de *liquidación de cualquier cosa*, en lugar de semiótica propiamente dicha». Indudablemente, tiene razón. Costantini examina de forma exhaustiva cuatro publicaciones aparecidas en Francia en los últimos seis años, y a partir de ellas reflexiona sobre las nuevas perspectivas de la semiología como disciplina científica y académica. Estas obras son el *Précis de sémiotique générale* (1996) de Jean Marie Klinkenberg, *Sémiotique et communication. Du signe au sens* (1998) de Jean Jacques Boutaud, y el número especial de la revista *S (European Journal for Semiotic Studies)*, 1998), dedicado a los estudios de semiología desarrollados en el Este asiático. La perspectiva de Costantini es universalista y global. Considera que no hay otra semiótica que la *semiótica general*, y concluye en que las posibilidades de renovación de la ciencia del signo residen en el examen de la complejidad real de las formas de comunicación características de nuestra sociedad más actual. El esquema básico de la comunicación humana, de corte jakobsoniano (emisor, mensaje, receptor), está completamente sobrepasado por los hechos reales, pues no refleja empíricamente la complejidad de la interacción humana. En la comprensión e interpretación de modelos alternativos está en cierto modo la renovación de la semiología de la comunicación literaria.

semiología, han fallado los semiólogos en particular, y los teóricos de la literatura en general. Esa es, sin duda, la cuestión decisiva. De cualquier modo, toda sociedad humana exige la existencia de una disciplina que interprete sus medios y posibilidades de comunicación, y la semiótica o semiología de ninguna manera puede estar al margen de esta situación. El ser humano no puede nunca dejar de comunicarse.

4.4.2. LA VERDAD CIRCULARISTA DE LA SEMIOLOGÍA LITERARIA

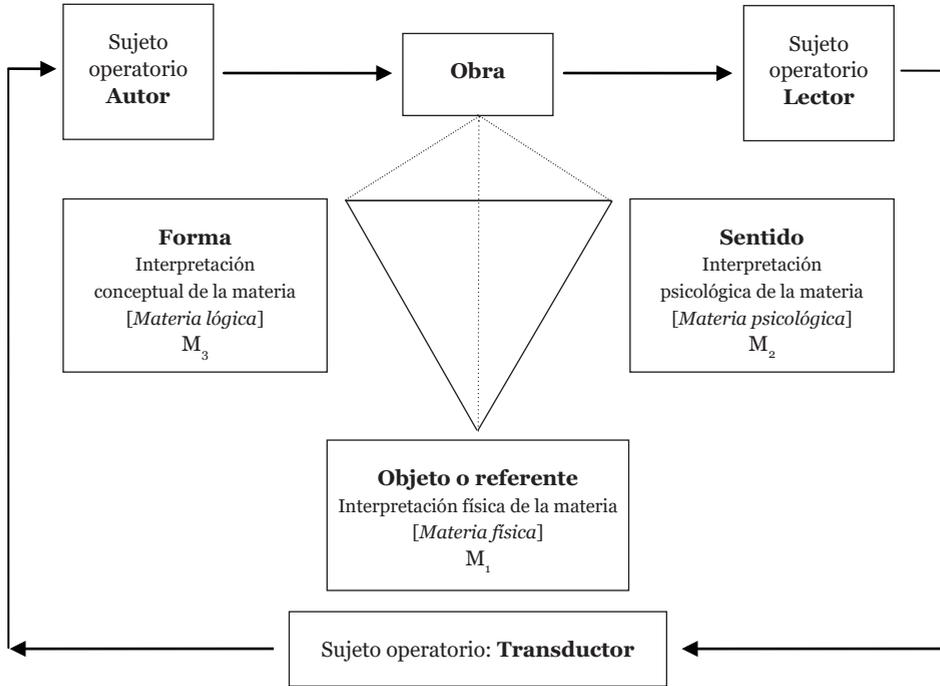
En este contexto que ofrece la semiología literaria, las tesis de Bueno (1992) sobre la verdad circularista alcanzan su máximo rendimiento. A las tres corrientes gnoseológicas que sobre la idea de ciencia he ido aplicando a la interpretación de las teorías literarias desarrolladas en torno al autor (descriptivismo), al mensaje (teoreticismo) y al lector (adecuacionismo), poniendo de manifiesto las falacias objetivas en que incurre cada una de ellas, cabe añadir una cuarta, la que ofrece la gnoseología materialista desde la teoría del cierre categorial: el circularismo.

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

Con el término *circularismo* el Materialismo Filosófico de Bueno identifica la teoría gnoseológica denominada teoría del cierre categorial, que considera que la verdad científica se objetiva en la conjugación de la materia y la forma de las ciencias. El circularismo niega la distinción, disociación o hipóstasis de la materia y la forma de los componentes de las ciencias, y propone su reducción o absorción mutuas, su indisolubilidad, su síntesis circular, diamérica y dialéctica, según la cual la *forma de la ciencia* es el nexo mismo de constitución, mediante *identidades sintéticas*, de las partes constitutivas —*partes extra partes*— de la *materia de la ciencia*, es decir, el contenido mismo de la verdad científica como concepto categorial. Forma y materia solo pueden tratarse cuando se dan ya determinadas mutuamente, interdependientes, indisociables e inseparables. El circularismo, desde este punto de vista, podría entenderse como una reducción dialéctica del adecuacionismo. Reducción dialéctica que las poéticas de la recepción nunca alcanzaron, al incurrir en una reducción fenomenológica.

La teoría del cierre categorial es la ejecución del circularismo gnoseológico, el cual, en lo referente a los materiales literarios, está dado en la semiología misma de su constitución y organización ontológica.

INTERPRETACIÓN DE LA ONTOLOGÍA LITERARIA
 DESDE LA SEMIOLOGÍA Y LA GNOSEOLOGÍA MATERIALISTAS



Por todas estas razones es posible afirmar, en la aplicación a la literatura del circularismo gnoseológico, que la realidad ontológica del transductor, o crítico de los materiales literarios, como sujeto operatorio que se constituye en artifice de una interpretación literaria destinada a actuar e influir decisivamente sobre interpretaciones ajenas, constituye el punto de llegada y de partida del proceso mismo de la interpretación de todos los materiales literarios. El transductor recibe el *regressus* de la lectura literaria e inicia el *progressus* de nuevas interpretaciones hacia nuevos sujetos operatorios, entre los que puede encontrarse el propio autor, y sin duda nuevos lectores, reales, de carne y hueso, evitando de este modo la reducción fenomenológica que las poéticas de la recepción fueron incapaces de eludir, y asegurando así un proceso dialéctico ininterrumpido a las exigencias de la pragmática literaria, en sus diferentes estadios y desarrollos ontológicos: la construcción autorial, la significación textual, la recepción lectorial y la interpretación transductora, de la que habrán de partir nuevas construcciones interpretativas y textuales que reiniciarán sin cesar el proceso hermenéutico y comunicativo. La semiología alcanza, desde el

circularismo gnoseológico, su mayores logros sintácticos, semánticos y pragmáticos, libre de los formalismos anquilosadores, característicos de la teoría literaria del siglo XX; exenta de los reduccionismos sociológicos, historicistas y fenomenológicos, propios de las poéticas de la recepción; y vinculada explícitamente a una ontología manifiesta y dinámica (autor, obra, lector y transductor o intérprete), que le permite recobrar las realidades lógico-materiales que le habían sido negadas por los idealismos posformalistas, el nihilismo de las corrientes destructivitas, y las aberraciones de las ideologías posmodernas. Queda así restablecida la realidad de la ontología literaria y las posibilidades conceptuales y categoriales de su interpretación gnoseológica.

El Materialismo Filosófico concibe la verdad científica como un concepto categorial que se construye mediante la *identidad sintética*, como posibilidad de nexo diamérico entre las partes que constituyen una o varias totalidades. El principio de *symploké* es aquí fundamental. Las ciencias son sistemas lógico-materiales que se nos presentan como *totalidades* cerradas —no clausuradas— de *partes* concatenadas o relacionadas entre sí, de forma racional y lógica —no arbitraria o innecesaria—, constituidas desde el Mundo (M) y constituyentes del Mundo Interpretado (M_i), en virtud de los sujetos operatorios que las manipulan y construyen. Las partes o elementos lógico-materiales de las totalidades o sistemas científicos se organizan en torno a núcleos o nódulos de cristalización (teoremas), susceptibles a su vez de entrelazarse y relacionarse en *symploké* unos con otros (pero no uno con todos, ni todos con todos, lo cual es formal y materialmente imposible), constituyendo de este modo esferas categoriales o campos científicos definidos y cerrados, pero nunca inconexos ni clausurados.

El circularismo gnoseológico no apoya la verdad de las premisas en la verdad de las conclusiones. Aristóteles percibió el camino del circularismo, pero lo percibió como inviable porque su adecuacionismo le hacía incurrir en un «circularismo vicioso» que trató de evitar sistemáticamente. El problema de Aristóteles consistió en ser incapaz de considerar la materia de la ciencia como exógena a la ciencia misma, una consideración que el adecuacionismo no puede permitirse. El circularismo gnoseológico considera que la materia de la ciencia es algo inmanente, endógeno, a la ciencia misma. Como la forma, la materia es un componente de la inmanencia misma de las ciencias. En todo campo categorial o científico, materia y forma mantienen relaciones endogámicas, inmanentes o conjugadas. El circularismo deja de ser vicioso desde el momento en que identifica sintéticamente tales endogamias, inmanencias o conjugaciones, como realidades esenciales a toda construcción científica. El círculo deja de ser vicioso en la medida en que amplía endogámicamente su radio de acción. La materia se incorpora a la forma, pues, en la medida en que la forma se incorpora a la materia. La forma silogística deja de ser un cauce inmaterial y separado del Mundo (M) para operar circularmente como una construcción en la que esa forma se conjuga inmanentemente con la materia de los contenidos que están siendo formalizados en el Mundo Interpretado (M_i). La verdad de la premisa mayor se alcanza tras su conclusión, sí, pero aquí la conclusión no es ni una ni única, sino múltiple, plural y dialéctica, y por supuesto resultado de numerosos desarrollos circulares. El silogismo deja de ser una tautología adecuacionista para exponerse como resultado de una dialéctica circularista.

No por casualidad el Materialismo Filosófico concibe las ciencias en su relación con las tecnologías, lo cual implica una consideración específica del significado gnoseológico que poseen los aparatos e instrumentos científicos. Los instrumentos de las ciencias pueden considerarse como *operadores* o como *relatores*. Son operadores aquellos aparatos científicos que transforman fenómenos en conceptos (por ejemplo, un telescopio, un microscopio, la teoría de la métrica, o incluso el alfabeto, desde el momento en que permiten conceptualizar realidades materiales como un planeta, una célula, un pentasílabo adónico o la palabra que designa un objeto extralingüístico). Son relatores aquellos instrumentos de la ciencia que convierten conceptos de una clase en conceptos de otra clase, con frecuencia más compleja (por ejemplo, una balanza, un termómetro o un reloj, los cuales actúan como relatores físicos, del mismo modo que una operación de resta o multiplicación, por un lado, o una traducción lingüística, por otro, actúan respectivamente como relatores matemáticos o como relatores verbales). La ciencia, por tanto, no es un mero «conjunto de proposiciones», un «discurso», un «lenguaje»: un telescopio no es un «discurso». El circularismo, por lo tanto, implica una ontología específica a la hora de sostener una Idea de Ciencia, determinada esta ontología por el hecho de que la verdad científica brota de la identidad sintética que se establece necesariamente entre determinadas partes del campo categorial, cuyas conexiones, dadas en *symploké*, son objetivas, sistemáticas y necesarias.

La teoría del cierre categorial exige, en consecuencia, operar con componentes terciogenéricos (M_3), es decir, con materialidades lógicas y conceptuales de la realidad, con el fin de construir una teoría de la literatura sobre realidades esenciales necesarias y efectivamente existentes, aunque resulten dadas en el seno de existencias efímeras, ligadas a fenómenos y determinadas por psicologismos. La naturaleza de la verdad como identidad sintética exige el establecimiento de una relación conjugada o diamérica entre materia y forma. A estas cuestiones esenciales de gnoseología literaria dedicaré el capítulo V de esta obra. Prosigamos, ahora, con la transducción en la literatura.

4.4.3. EL CONCEPTO DE TRANSDUCCIÓN LITERARIA

El concepto de transducción literaria, de extraordinarias posibilidades desde el punto de vista del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, posee su propia genealogía, que procedo a exponer.

Como bien se sabe, uno de los objetivos fundamentales del pensamiento de Jakobson consistió en describir las propiedades lingüísticas del discurso literario en relación directa con el concepto de literariedad, y elaborar de este modo una poética literaria centrada en el mensaje, cuyo marco de referencia había de ser el análisis de las formas determinadas por su valor funcional en el texto. Desde presupuestos estructuralistas, y también formalistas y funcionales, Jakobson (1960) propone en 1958, a partir de la lingüística de Bühler (1934), y tomando como referencia el modelo básico de la comunicación humana, sus bien conocidas funciones del lenguaje, entre las que sobresale, por particulares propiedades de recurrencia, ambigüedad, polivalencia semántica, etc., la función poética.

Sin embargo, las tesis de Jakobson no deberían ser en absoluto novedosas para los lectores de la *Retórica* de Aristóteles, quien nuclearmente ya las había expuesto en esta obra (1358b). Emisor, obra y lector constituyen en efecto los tres elementos del esquema semiótico básico, en el que se apoyan y articulan las diferentes relaciones que puede adquirir el texto literario en los diferentes procesos de su comunicación. Sin embargo, en la vida real, y también en algunas formas de comunicación artística (como en el teatro y la música, por ejemplo), el proceso de comunicación y recepción se complica de forma particularmente interesante. Así sucede en el teatro debido a su dimensión espectacular, que exige la presencia de un director de escena y de unos actores, es decir, de una serie de «ejecutantes intermedios». La observación de este fenómeno en la realidad empírica de la comunicación humana parece exigir la introducción, en el esquema semiótico básico propuesto por Jakobson hace más de medio siglo —y que es una reformulación estructuralista de la retórica de Aristóteles—, de un agente o factor de mediación en que se objetive funcionalmente la labor de un *ejecutante intermedio*:

emisor → mensaje → *intermediario* → receptor

Desde este punto de vista podría admitirse, al menos para el discurso dramático, la transformación del modelo global de comunicación lingüística propuesto por Jakobson, al introducir un *sujeto intermediario* que forma parte del proceso mismo de la comunicación, y que repercute en su desarrollo de forma determinante, pues dispone funcionalmente de medios decisivos para su difusión, y actúa en el curso del proceso comunicativo bajo sus propias competencias y modalidades sobre las formas y posibilidades de comprensión del público receptor⁷². A cada uno de los factores que intervienen en el proceso comunicativo corresponde el ejercicio de una función. El intermediario desempeña indudablemente una función de mediación, es decir, de *transducción*, entre el mensaje, que sale de manos del autor, y el público receptor.

a) Factores de la comunicación:

emisor → mensaje → *intermediario* → receptor
contexto
contacto
código

⁷² Al igual que sucede en el modelo de Jakobson, el esquema de Max Bense y Elisabeth Walther (1973) apenas presta atención a las posibilidades de mediación que puede actualizar el receptor en la comunicación de cualquier tipo de mensaje. Se ofrece allí, una vez más, una visión «estática» del proceso comunicativo.

b) Funciones de la comunicación:

emotiva → poética → *transductora* → apelativa
referencial
fática
metalingüística

El sujeto intermediario o transductor adquiere forma objetiva desde el momento en que su actuación *sobre* el mensaje y *durante* el proceso de comunicación puede condicionar las posibilidades de recepción por parte del público. Una teoría de la literatura destinada al estudio de las acciones que, sobre las formas, sentidos o referentes literarios, realice el sujeto transductor, debe dar cuenta, desde una poética de los intermediarios, es decir, desde una *poética de la transducción*, del alcance y la intensidad de tales transformaciones en el proceso de transmisión del discurso literario, así como de los sujetos que en ellos intervienen, de sus competencias y modalidades en el momento de ejecutar la comunicación, y de sus funciones dominantes en el transcurso de ella.

El vocablo *transducción* procede del latín *transductio*, *-tionis*, cuyo sentido era el de *transmisión* (*ducere*, «llevar») de algo *a través de* (*trans-*) un determinado medio que actúa sobre el objeto, provocando en él ciertas transformaciones. *Transductor* sería, pues, el agente que transmite o lleva (*ductor-oris*) un objeto que por el hecho mismo de ser transmitido es también transformado, como consecuencia de la implicación o interacción con el medio *a través de* (*trans-*) del cual se manifiesta. Como cultismo latino, el uso romance del término se debe en primer lugar a las ciencias naturales, y no a las ciencias humanas. La transducción designa en bioquímica la transmisión de material genético de una bacteria a otra a través de un bacteriófago; la transducción genética exige que un pequeño fragmento del cromosoma bacteriano se incorpore a la partícula de fago, la cual, cuando infecta a una nueva célula, le inyecta no solo su propia dotación genética, sino también material genético del primitivo huésped. El fenómeno fue descubierto en 1952 por el biólogo y estudioso de genética médica J. Lederberg, premio Nobel de Medicina y Fisiología (1958), en colaboración con el genetista N. D. Zinder, quienes dieron el nombre de transducción a este mecanismo de transmisión genética en las bacterias a través de los bacteriófagos. Posteriormente, el concepto de *transducción* fue utilizado en 1986 de forma muy puntual por L. Dolezel, en su artículo «Semiotics of Literary Communication», para designar los procesos de transmisión dinámica (intertextualidad, transferencia intercultural, recepción crítica, parodia, readaptaciones...) de que pueden ser objeto las obras literarias.

Las ideas de Lubomir Dolezel, vertidas en «Semiótica de la comunicación literaria», resultaron en su momento de especial interés. Tras examinar, a mediados de la década de 1980, algunas de las consecuencias del funcionalismo de la Escuela de Praga, Dolezel introdujo en la teoría literaria algunas ideas que pretendieron remozar el uso de la semiología como teoría lingüística. Dolezel pretende en este artículo una superación de las perspectivas metodológicas vigentes desde la estética de la recepción. Parte de una concepción esencialmente interactiva de la semiótica, dada ya en el estructuralismo

praguense, y atiende de forma muy exhaustiva a los procesos de transmisión y transformación de los textos, si bien está muy lejos de ubicar su planteamiento en el conflicto mismo que exige la construcción del pensamiento humano desde el punto de vista de la comunicación e interpretación del conocimiento. Pero Dolezel sigue desembocando en una suerte de formalismo metafísico, es decir, en la más acusada falacia teoreticista. Cuando la comunicación se sustrae al conocimiento, ¿de qué sirve el resultado de los procesos interactivos? Su propuesta, con todo, está a la altura de su tiempo, la década de 1980. Pero han transcurrido casi cuatro décadas, y la vigencia de tales premisas no es actualmente la misma de entonces.

Desde 1994, muy poco después de las últimas contribuciones de Dolezel, he insistido en diferentes lugares (Maestro, 1994, 1994a, 1996, 1997, 2000, 2002, 2007b) en la importancia del concepto de transducción, introducido en las ciencias naturales por los genetistas J. Lederberg y N. D. Zinder, y cuya primera mención en las ciencias de la cultura es constatable en el citado artículo de Dolezel, con el fin de designar los procesos estructuralistas y formalistas de «influencia literaria» entre dos o más textos, en un sentido en cierto modo semejante al propuesto por Genette (1982) para designar la relación intertextual de un texto en otro. Sin embargo, el concepto de transducción, aplicado a la literatura y a la interpretación gnoseológica de los materiales literarios, puede ampliarse y enriquecerse muchísimo más, como he demostrado en varias publicaciones. Si en 1994 dediqué una primera monografía al concepto de transducción, del que he seguido ocupándome desde entonces, en 2007 propuse su recuperación desde la reinterpretación de la semiología según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Las posibilidades de aplicación de este concepto han ido desarrollándose de forma ininterrumpida, hasta constituirse no solo en el fundamento de la *symploké*, que hace operatoria la relación circularista dada en los materiales literarios (autor → obra → lector → transductor → nuevos receptores), sino también el cierre categorial de la Teoría de la Literatura.

Desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, las posibilidades de aplicación del concepto de transducción resultan muy superiores a las de cualquier propuesta precedente, pese a que la teoría literaria moderna no parece haber comprendido con suficiencia el alcance y la trascendencia de esta noción, sobre todo si juzgamos la escasa resonancia que este concepto ha tenido en publicaciones cuyos autores se han propuesto precisamente reflexionar sobre semiótica y comunicación literaria. Por otro lado, la deficiente comprensión que se ha demostrado respecto a la noción de transducción en determinadas tesis doctorales —ignoro si posteriormente publicadas o no—, y en varios artículos difundidos en los últimos años —en los cuales se hace uso de mis contribuciones sin citarlas bibliográficamente—, sobre todo a la hora de abordar el estudio de los procesos semióticos de construcción y transformación de sentido, confirma una vez más, dicho sea sin acritud, la falta de calidad interpretativa de la teoría literaria contemporánea a la hora de enfrentarse a las posibilidades de renovación de la semiología literaria y teatral.

Tras su fuerte irrupción en el siglo XX, la semiología ha distinguido sistemáticamente cinco procesos semióticos de construcción del sentido: expresión, significación, comunicación, interacción e interpretación. En 1994, como resultado de mis investigaciones sobre pragmática literaria, tuve ocasión de justificar la existencia

de un sexto proceso semiósico, de amplias posibilidades en la semiología lingüística y literaria, al que denominé, siguiendo las aportaciones de Lederberg, Zinder y Dolezel, *transducción literaria*. En consecuencia, sería posible hablar de seis procesos semiósicos de construcción, transmisión y transformación de sentido. La transducción sería sin duda el más importante, al dotar a la semiología literaria de una dimensión circularista y dialéctica, que desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura resulta plenamente legible en sus mejores posibilidades de aplicación a los materiales literarios.

En primer lugar, el proceso semiósico de *expresión* se identifica con un tipo específico de relación que el emisor practica exclusivamente con el mensaje, sin pretender relacionarse con otros sujetos hablantes u oyentes. En la expresión nos encontramos con un solo locutor o sujeto emisor, el *yo*, quien ejecuta un proceso de enunciación (*hablar*), cuyo resultado ha de ser un texto o mensaje enunciado, construido mediante signos verbales o no verbales, y que además pueden ser establemente convencionales o por el contrario carecer de valor social codificado. En el teatro, por ejemplo, el proceso semiósico de expresión puede identificarse con el *soliloquio*, como modo de enunciación característico de aquellos discursos en los que un personaje habla solo y aisladamente, de modo que ningún otro personaje, o realidad ficcional, escucha —ni puede escuchar o interpretar, salvo el público— sus palabras y signos no verbales.

En segundo lugar, el proceso de *significación* se centra, al margen de los valores pragmáticos, en las relaciones de los signos entre sí (contigüidad, oposición, recurrencia...), originadas en el discurso, y generadoras de una pluralidad de sentidos que admitimos convencionalmente como espontáneos, pues no siempre puede suponerse que el autor tuvo intención de manifestarlos. Incluso podría discutirse que la significación, tan decisiva en los análisis estructuralistas, constituya con toda propiedad un «proceso semiósico», ya que ningún objeto o realidad puede adquirir significado a menos que intervenga un sujeto humano capaz de proporcionárselo. Con frecuencia los signos adquieren entre sí interacciones sorprendentes, peculiares, solo posibles a partir de una disposición que, aun habiendo sido diseñada por el autor, no fue prevista absolutamente en todos y cada uno de los sentidos que lecturas sucesivas y lectores posteriores pueden descubrir. Estaríamos ante una abstracción, puesto que realmente no hay signos si no hay sujetos operatorios: una forma dada es un signo porque acumula sobre su materialidad un significado, y esa operación solo puede hacerla un sujeto humano. En el proceso semiósico de significación no interviene por tanto actuante alguno, salvo el lector, que comienza su intervención una vez que la labor de construcción de la obra ha sido concluida, de modo que la actividad del sujeto se limita a registrar, desde las posibilidades de su propia competencia, las relaciones de sentido que pueden adquirir los signos entre sí. En el drama, el proceso semiósico de significación no se identifica con un modo particular de enunciación, cuyo resultado puede ser el soliloquio, el monólogo, el diálogo, etc., sino con las diferentes posibilidades de creación de sentido que adquiere, en el Texto Literario y en el Texto Espectacular, cada uno de los sistemas de signos que se actualizan en la lectura o se ejecutan en la representación.

En tercer lugar, el proceso semiósico de *comunicación* señala una relación comunicativa entre dos interlocutores, emisor (*yo*) y receptor (*tú*), que permanecen

invariables en sus posiciones locutivas (estatismo: *hablar a*). El proceso de comunicación requiere la existencia de dos locutores o actuantes, que se caracterizan pragmáticamente por adoptar una posición fija, no alterada en ningún momento a lo largo de la conversación: una persona habla con libertad y sin interrupciones (yo), a otra persona que solo puede escuchar (tú), nunca hablar, ni interrumpir oralmente, pues solo cuenta con el apoyo y la posibilidad del uso de los signos no verbales (kinésica, proxémica, gestos, objetos, etc...), con objeto de actuar sobre la posición modal y locutiva de su interlocutor. El sujeto operatorio que actúa como emisor utiliza signos para construir un mensaje que ha de ser interpretado por un receptor (*dialogismo*), al cual no le está permitido, porque el proceso comunicativo así lo dispone, una respuesta verbal inmediata. No hay, pues, interacción o diálogo, y sí comunicación o dialogismo. Tal es, por ejemplo, la relación comunicativa que se produce entre los personajes de una obra de teatro y los espectadores, entre un conferenciante y su auditorio, entre la emisión de un programa televisivo o radiofónico y su audiencia, etc... Este modo de enunciación (*hablar a*), estático desde el punto de vista de las posiciones locutivas de cada uno de los hablantes, se manifiesta en el teatro a través de discursos que se adscriben a la forma del *monólogo*: un personaje habla ante otro (u otros) que, por razones diversas (temor, dominio, cortesía, imposibilidad...), no interrumpen su intervención oral, al menos con signos verbales, aunque sí lo hagan valiéndose de otros sistemas de signos no lingüísticos (mímica, movimientos, mirada, distancias, gestos, etc...)

En cuarto lugar, el proceso semiósico de *interacción* implica, sin embargo, una alternancia en el uso de la palabra por parte de los sujetos hablantes (dinamismo: *hablar con, hablar entre*). Se trataría, en definitiva, de una sucesión alternativa de varios procesos de comunicación, en los que un emisor (yo) y un receptor (tú) alternan, de forma más o menos continuada, su posición y actividad en la producción (emisión) e interpretación (recepción) de enunciados. A la dialógica del anterior proceso de comunicación se incorpora ahora la dialéctica del proceso de interacción. A un modo de enunciación de estas características corresponde el diálogo como forma de comunicación, es decir, como forma *dialéctica* de interacción. El diálogo no remite por sí mismo a un mundo armónico y feliz, ni mucho menos a un *consensus omnium* en el que todos estamos acriticamente de acuerdo. El diálogo remite sobre todo al enfrentamiento dialéctico de partes disidentes, que pretenden una organización mutua no *en las palabras*, ni *en las formas*, sino *en los hechos*. Si los problemas fueran una cuestión de forma, de palabra, de retórica, todo diálogo carecería de contenidos, ningún plan dispondría de objetivos, y la realidad no estaría hecha de materia, sino de palabras. Por eso es admirable que Habermas (1982), que ha dedicado su vida al diálogo y a la razón dialógica, nunca nos haya explicado cómo se puede dialogar con alguien que no sabe razonar. Hasta tal punto el diálogo es figura dialéctica, que constituye el principal recurso retórico del género literario más conflictivo de todos cuantos existen: la tragedia. El diálogo, como proceso semiósico de interacción, es una de las formas más recurrentes de la literatura dramática, hasta el punto de convertirse en una de las propiedades esenciales del teatro, como discurso directo, que permite a los personajes presentarse de forma inmediata y sin intermediarios entre ellos y el espectador, y como enfoque escénico de los hechos (*showing*), que

compromete al espectáculo con una determinada temporalidad, como es el presente de la representación. El diálogo no es resultado ni promesa de ningún acuerdo, sino premisa fundamental de la dialéctica. El diálogo objetiva las diferencias de las partes enfrentadas. La fuerza material de cada parte será la encargada de atenuar, suprimir, asumir, vencer o dominar, tales diferencias. Solo un idealista, solo un ingenuo, puede creer que «hablando se entiende la gente». La gente se entiende imponiendo su fuerza. Que esta «imposición» se advierta ocasionalmente con palabras y formas, solo nos garantiza que nuestros adversarios disponen de ciertos modales, y que hacen de ellos un uso no solo disuasorio, sino también cortés. Las guerras no se ganan con palabras, porque los problemas que pretenden resolverse bélicamente no obedecen a cuestiones meramente formales, dialógicas o retóricas. Son problemas reales y materiales bien visibles, que comprenden desde el acceso a fuentes de energía decisivas hasta el control de rutas comerciales. El pacifismo es puro idealismo metafísico, y siempre estará al servicio de una de las causas del conflicto bélico. Quien puede permitirse el lujo de ser pacifista es porque no percibe o no le importan las consecuencias de la guerra a la cual dice oponerse.

En quinto lugar, el proceso semiótico de *interpretación* designa un tipo de relación hermenéutica que el receptor cualificado puede establecer con el mensaje que recibe. Es una situación especularmente simétrica a la que se manifiesta en el proceso de expresión, y en la que además es posible observar una estructura dialógica que resulta semejante a la que se realiza en el proceso de comunicación. El sujeto, receptor en este caso, se relaciona con el signo con una finalidad interpretativa (*hermenéutica*), del mismo modo que el emisor lo hacía desde un punto de vista creativo o productivo (*poiético*). Paralelamente, el dialogismo existe desde el momento en que, a través de un proceso semiótico, un sujeto interpreta determinados signos que, convencionales o no, crean sentido en el conjunto de un discurso o una representación. En el proceso semiótico de interpretación del sentido encontramos varios elementos, que se sitúan en la segunda de las díadas propuestas por Cesare Segre (1985a) para articular la pragmática de la comunicación literaria: Primera operación: emisor → mensaje (expresión) / Segunda operación: mensaje → receptor (interpretación). Uno o varios sujetos realizan una actividad hermenéutica cuyo resultado es la interpretación del sentido mediante la recepción del mensaje. En el espectáculo teatral corresponde al público el papel principal en el proceso semiótico de interpretación, como sujeto y destinatario real del mensaje dramático y su puesta en escena. El receptor, bien a través de la lectura, bien a través de la representación, puede descodificar e interpretar el conjunto de los signos verbales y no verbales, convencionales o no, que el autor y el director de escena han ido disponiendo a lo largo de los procesos de expresión (autor) y transducción (director escénico) de sentido de la obra dramática.

En sexto lugar, como he indicado, es necesario hablar de un último proceso semiótico: la transducción. Obsérvese, en los anteriores procesos semióticos, la ausencia del efecto *feed-back*, que, posterior a la interpretación del mensaje, representa la transmisión al emisor (o a otros destinatarios) de la transformación que, en el acto de su recepción, el sentido de ese mensaje ha experimentado merced a la competencia de un receptor especialmente cualificado. Desde esta perspectiva, una pragmática del discurso literario debe dar cuenta de las siguientes operaciones comunicativas:

expresión (significación) - comunicación / interacción / interpretación - (efecto *feed-back*) transducción.

Cada uno de estos procesos semiósicos se define por el número de sujetos que interviene en su realización y por la actividad que en cada uno de ellos realizan tales sujetos. El proceso semiósico de transducción envuelve y explica a todos los anteriores, al contenerlos y reproducirlos de forma inagotable, y al apoyarse, específicamente, en dos operaciones fundamentales: la *transmisión* y *transformación* del *sentido* de los materiales literarios.

El proceso semiósico de transducción puede definirse, y así lo he indicado con anterioridad, por la presencia de las siguientes propiedades comunicativas: 1) exige la presencia y el uso de signos; 2) se establece sobre la relación interactiva de dos o más sujetos; 3) es posterior al proceso semiósico de interpretación, sobre el cual se construye, con objeto de actuar *genéticamente* sobre los significados y sentidos establecidos; 4) designa un hecho de interacción semiótica dado en todo discurso, merced a una operación de *feed-back*, por la que un receptor intermediario transmite a otros receptores la transformación del sentido de un signo que este ha manipulado previamente (emisor → mensaje → *intermediario* → receptor); y 5) el fenómeno de transducción puede producirse en cualquier tipo de mensaje verbal, sea artístico u ordinario, como hecho de interacción semiótica. No obstante, su verificación en discursos literarios, que por sus propiedades entrópicas y connotativas no se limitan al «circuito cerrado» de la comunicación cotidiana, resulta especialmente fructífera, merced a la transmisión dinámica y continua de que son objeto las obras literarias (tradición, recepción crítica, formas de transtextualidad, transferencia intercultural, adaptación literaria, modos de transducción, etc...), como condición necesaria para su preservación y existencia como objetos estéticos.

El proceso semiósico de transducción exige al menos la presencia de tres sujetos operatorios (emisor, intermediario y receptor del signo), cuya actividad principal ha de centrarse en la *transmisión* y *transformación*, a cargo del intermediario, del *sentido* del signo creado por el emisor, con objeto de actuar sobre el modo y las posibilidades de comprensión del receptor. El resultado de semejante operación, que comprende extensionalmente todas las posibilidades y registros de la pragmática de la comunicación literaria, no es otro que la manipulación del sentido, así como de las condiciones, modos y posibilidades de su interpretación.

En el teatro, especialmente por su dimensión espectacular, la importancia de la transducción como proceso de creación, transmisión y transformación de sentidos es amplísima y prácticamente incontrolable. La presencia del director de escena, como ejecutante y (re)creador intermediario del texto espectacular, diseñado virtualmente por el autor en el texto literario del discurso dramático, constituye la realidad más visible y apreciable de la transducción como actividad y proceso exigido explícitamente por la pragmática de la comunicación dramática. El director de escena está obligado a *transducir* el texto autorial en representación espectacular, es decir, que debe, porque así lo exige el teatro como género literario y como forma espectacular, convertir en realidad referencial, en signos de objeto, en expresión visible y representada, lo que en principio es todo eso, pero solo en su dimensión virtual, como lenguaje verbal sin expresión acústica, y como forma literaria sin realidad espectacular.

La verificación científica de toda teoría ha de realizarse en función de hechos, que a su vez son interpretados por la misma teoría en virtud de la cual tales hechos resultan gnoseológicamente identificados. Sin embargo, no puede aceptarse que toda práctica discursiva, todo uso del lenguaje, limite o amplíe nuestra concepción de la realidad, así como nuestras posibilidades y modos de interpretación y conocimiento. Semejante isomorfismo entre lenguaje, mundo y lógica es irracionalmente idealista (Wittgenstein, 1921)⁷³. El mundo no se clausura con el lenguaje. Ni uno ni otro se conmensuran isomórficamente, porque el mundo real desborda el lenguaje, y el propio lenguaje va mucho más allá de la realidad que ofrece el mundo, al ser capaz de construir *mundos imaginarios*. Además, el lenguaje está relacionado en *symploké* con muchas otras ideas, aparte de las de mundo, ciencia y lógica, ¿Qué hacer con las Ideas de Hombre, Verdad, Bien, Conducta, Sociedad, Moral, etc., al margen del lenguaje? Por eso resulta tan ridícula la alternativa anglosajona denominada *filosofía del lenguaje* —tan acríticamente admirada—, centrada en el estudio del *significado*, como método para verificar proposiciones, o como uso de las palabras en un *juego lingüístico* (siguiendo el doble magisterio de Wittgenstein), que en realidad es una «filosofía del lenguaje» incapaz de agotar la problemática filosófica del lenguaje, es decir, no es más que una nueva *escolástica* del lenguaje, que toda filosofía crítica tiene el deber de superar.

En el ámbito de la gnoseología, una teoría de la transducción ha de objetivar el alcance y la intensidad de cada una de estas posibilidades de interpretación del sentido de las Ideas formalmente objetivadas en los materiales literarios. La transducción actúa, esto es, opera, como instrumento o medio de verificación, es decir, como un procedimiento que actualiza y objetiva un conjunto de condiciones de comprobación para un saber más exacto.

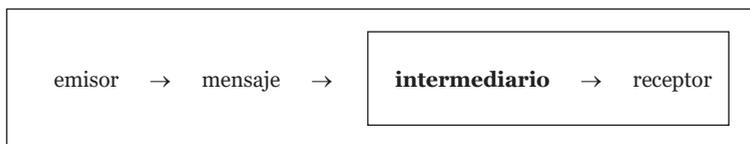
La decisiva valoración pragmática —y no solo en el ámbito referencial— que han pretendido los posestructuralismos en la interpretación de la interacción de los fenómenos culturales (ciencia empírica, teoría de los polisistemas, actos de habla, estética de la recepción, crítica feminista, etc.) ha resultado determinante para tratar de objetivar las funciones que puede adquirir el intermediario en los procesos generales de la comunicación humana, no solo teatral o literaria, sino también cotidiana, y sobre todo social. Conviene advertir que la teoría literaria de los últimos años es una teoría literaria hecha por «intermediarios»: el crítico ha desplazado por completo al autor, y ha construido una dilatada poética de códigos y formas canónicas de interpretación, basadas cada una de ellas en una idea diferente de literatura, como justificación sexual, bandera ideológica, tendencia estética, ideal nacionalista, o baluarte conservador, etc... El resultado es que en nuestros días, en

⁷³ Como bien se sabe, se trata de la archiconocida sentencia isomórfica de Wittgenstein, completamente ilusa: «Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo. La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites» (5.6 y 5.6.1). Wittgenstein reduce el Mundo (M) al Mundo Interpretado (M_i) solo por el lenguaje. ¿Qué hacer, entonces, con las ciencias categoriales no lingüísticas? ¿Derogarlas? ¿Y con los conocimientos derivados de tales ciencias? ¿Ignorarlos? ¿Acaso el mundo de los hablantes del náhuatl no es el mismo mundo que el de los hablantes del español y del inglés, aunque su lengua sea gnoseológicamente muchísimo más pobre que la española o la inglesa?

lugar de imponer una poética clásica y aristotélica —como hicieron en los siglos XVI, XVII y XVIII nuestros preceptistas (Maestro, 2004b)— para *escribir* literatura, la teoría literaria moderna impone métodos, cánones y modelos de recepción —con frecuencia mediatizados por ideologías ajenas a lo literario— para *interpretar* la literatura. He aquí la nueva preceptiva, basada esta vez en la *recepción* (ideológica) de la literatura, y no en la *creación* (literaria) a imitación de los clásicos. Precisamente ahora, que creíamos disponer de la mayor libertad como autores y como lectores de obras literarias, el poder del crítico y de sus posibilidades mediáticas para imponernos su propia interpretación es enorme. Insistimos en que la teoría literaria de las últimas décadas es una doctrina construida esencialmente por *intermediarios*, y cuyo destinatario principal no es el autor (que sí estaba en la mente de los preceptistas clásicos), sino el lector (quien sí está muy en la mente de los *neocanonicistas* contemporáneos). La teoría literaria moderna está destinada al lector común y anónimo, y tiene como objetivo institucionalizar la figura del crítico como un intermediario omnipotente y decisivo entre la literatura y sus consumidores, con objeto de promover y sancionar oficialmente determinadas interpretaciones. El resultado es una teoría literaria hecha para imponer al lector un canon riguroso, como modelo de interpretación preexistente incluso a la obra literaria, y por supuesto resistente a posibles significados alternativos al propio canon. No importa lo que el autor ha querido decir («el autor ha muerto», se repite desde Barthes y el estructuralismo): importa lo que el crítico (intermediario o transductor) quiere que los lectores lean y entiendan. Al autor, en el mejor de los casos, solo se le identifica con alguien que escribe y publica *formas* (cuando en realidad ser autor implica ante todo ser *artífice* de Ideas), mientras que, por su parte, el crítico es alguien que escribe, publica y sanciona, unas veces desde su propia psicología o ideología (M_2), otras desde un sistema de Ideas y Conceptos sistematizados (M_3), sobre lo que han escrito los demás, para condicionar de este modo la opinión (M_2) o los conocimientos científicos (M_3) de nuevos receptores, con fines diversos (económicos, ideológicos, académicos...) La hora del lector quizá ha sido en buena medida una añagaza que encubría verdaderamente el poder decisivo del crítico, quien, como intermediario (o transductor), se convierte, tras la retórica «muerte» del autor —gran principio metodológico que nos libera de la autoridad del «padre»—, en el principal controlador y manipulador del proceso de comunicación e interpretación literarias. En efecto, vivimos en un mundo contado, pero contado *por los demás*, especialmente *para* nosotros. ¿Qué literato se atreve hoy día a escribir una sola obra sin salir al mercado del público escoltado por una cohorte de críticos literarios y teóricos de la literatura, de suplementos literarios y periodísticos, de números monográficos en revistas especializadas o incluso de intervenciones populares en congresos más o menos masificados? Esta es la consecuencia más inmediata del poder que la sociedad moderna concede a los *intermediarios* de cualquier forma de comunicación, en el discurso literario (crítica literaria), en el discurso periodístico o informativo (medios de comunicación de masas: *doxa* o M_2), y en el discurso científico o cognoscitivo (*episteme* o M_3). Pensemos, en efecto, fuera del ámbito académico, en la importancia del periodismo como fuente de información (o de desinformación...), y consideremos la distancia existente entre la *información* y el *conocimiento*, entre *doxa* y *episteme*,

entre M_2 y M_3 . Sin duda la información puede existir al margen del sujeto y de la interpretación; el conocimiento, sin embargo, no. Este último solo es posible a partir de la información interpretada, es decir, de la información sometida a la experiencia del ser humano. Habitualmente lo que recibimos como información, sobre todo a través de los medios de comunicación de masas, no son datos simplemente, sino que se trata ya de información interpretada —con frecuencia muy astutamente elaborada—, es decir, de *interpretación mediatizada*, conocimiento transducido o materiales formalmente adulterados, que eso es, y no otra cosa, el contenido del discurso periodístico. Entre los fines de la semiología, a través de las operaciones gnoseológicas de transducción, y del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura (categorialmente) y como sistema de pensamiento filosófico (críticamente), está sin duda el de identificar este tipo de procesos de interpretación y de adulteración, que pretenden situar al ser humano en un mundo cavernícola (Platón, *República*, VII). Por todas estas razones sorprende que en nuestros días se hable de una «sociedad del conocimiento» cuando en realidad vivimos en la «sociedad de la opinión» (Bueno, 2002a; Revel, 1988).

En consecuencia, es obligado admitir en nuestros días que en el esquema básico de la comunicación humana hay siempre un transductor o ejecutante intermedio, y que en lugar de hablar de «emisor → mensaje → receptor» haya que hacerlo de «emisor → mensaje → *intermediario* → receptor». Sea como fuere, es un hecho observable en la realidad y verificable en el discurso que el teatro exige, como género literario y como forma espectacular, la presencia de un ejecutante intermedio o transductor, que es el director de escena, y no es menos cierto, por otra parte, salvo que defendamos la existencia de lecturas absolutamente ingenuas, que ningún acto de recepción está exento de factores y realidades que, motivadas por algún sujeto humano, no lo hayan mediatizado previamente. Cualquier editor del *Quijote* (fijación del texto, formato del volumen, traducciones posibles, ilustraciones, erratas, etc...) ha mediatizado nuestra lectura e interpretación del *Quijote*. Y lo mismo sucede con cualquier otra obra literaria o discurso escrito. Desde este punto de vista comprendemos cómo Avellaneda se convierte en el primer intérprete creativo de la novela cervantina, al publicar en 1614 su versión apócrifa de la segunda parte del *Quijote*, que constituye sin duda la mejor y más completa interpretación contrarreformista de esta obra (Maestro, 1994a). Es posible que en toda comunicación humana existan siempre dos actos distintos y sucesivos (emisor → mensaje / mensaje → receptor), si seguimos el modelo idealista de Segre, antes citado, pero en todo caso este fenómeno habrá de ser objeto de verificación, y entonces sí resultaría fácil admitir que la segunda de estas diadas subsume a la primera, porque el transductor existe siempre que existe comunicación a través de algún *medio* —y la escritura y el lenguaje son los más recurrentes en la interacción humana—, y porque el transductor no desplaza formalmente al emisor, sino que lo único que hace es actuar sobre el *modo* de comunicar lo que este ha formulado o formalizado previamente. El transductor no tiene por qué alterar necesariamente las formas originarias del signo, le basta con *transformar* el sentido conceptual al (*re*) *transmitir* el mensaje. Nada más fácil de llevar a cabo que manipular la experiencia psicológica y la interpretación fenomenológica de un receptor desposeído de educación científica. Ser un buen mentiroso es sin duda mucho más complejo, y mucho más frecuente, que ser un buen demagogo.



El poder normativo de los códigos literarios sobre los signos literarios es mucho más limitado que el de otros códigos, como el jurídico, por ejemplo, o mismamente el lingüístico. Desde el momento en que alguien escribe un mensaje, este signo entra en un proceso de semiosis que resulta virtualmente ilimitado, y en el que la fuente, autor o emisor, ha perdido todo el control, que pasa a ser gestionado por el intermediario o transmisor; si existe comunicación no es tanto gracias al lector, que representa una meta, como límite teórico del proceso, sino a los agentes transmisores de la comunicación, es decir, los lectores en acción, intermediarios o transductores, auténticos sujetos operatorios del proceso comunicativo, cuya acción no es solo verificable en el discurso, sino observable en la realidad. Todo lo que se transmite se transforma por el hecho mismo de ser transmitido, y el alcance y densidad de esta transformación es algo que exige ser objetivado. La semiología es una de las disciplinas que en nuestros días reúne las mejores condiciones y recursos para llevar a cabo tal propósito.

Bajo la denominación de *poética de la transducción* es posible referirse, por lo tanto, a los diferentes estudios de teoría de la literatura ocupados en el análisis de aquellos factores que actúan como elementos intermediarios en el conocimiento y análisis de las obras literarias. Es el caso de las fuentes, traducciones, teorías críticas y metodológicas, ecdótica, intérpretes y actores, análisis filológicos y fijaciones textuales, etc., cuya intervención mediatiza siempre la comprensión de aquellas realidades que pretenden comunicar. Es este, sin duda, un camino que conduce hacia la renovación de los estudios semióticos.

Difícilmente le es posible al ser humano acceder en estado puro a una realidad que no sea su propio pensamiento. Todo lo que hace el hombre significa, y todo lo que significa es objeto de mediación, bien para mejorar sus posibilidades de conocimiento y transmisión, bien para deteriorarlas o confundirlas. Las diferentes corrientes metodológicas ocupadas en el estudio de la acción de los intermediarios, en los procesos de construcción y difusión de sentido que se producen en nuestra sociedad (teoría de los polisistemas, ciencia empírica de la literatura, control de los medios de opinión en sociología, etc...), encuentran un fundamento común en el análisis de las operaciones de transmisión y transformación, en que se fundamenta el proceso semiótico de transducción.

Como operación que permite dar forma objetiva a interpretaciones sucesivas y distantes de fenómenos culturales, el proceso semiótico de transducción constituye un procedimiento generador, transmisor y transformador, de sistemas culturales cuya pluralidad e interdependencia resulta resaltada. Se trata en definitiva de un mecanismo que permite describir cada uno de los procesos de «derivación o inversión» (intertextualidad) en que se fundamenta y dinamiza una concepción semiótica de la cultura, desde la cual no solo se admite que el ser humano reproduce la comunicación

por medio de la comunicación, sino que es también capaz de transformar en cada transmisión, intencional o involuntariamente, el sentido de sus comunicados.

En el diálogo *Ion*, Platón se refiere al tema de la inspiración poética, mencionado anteriormente por Demócrito, y advierte que no es un arte o *téchnee* lo que relaciona al ser humano con la poesía, sino una especie de predisposición o don divino, que engarza como una cadena los diferentes componentes que intervienen en la comunicación del mensaje poético (*Ion*, 532c, 534a, 536d, 542b). En el *Ion* se busca una reflexión sobre el objeto de la poesía, el *lenguaje*, que sin embargo no llega a plantearse nunca, como recurso que habría solucionado buena parte de los interrogantes desarrollados a lo largo del diálogo. La actividad del *rapsoda* se identifica con frecuencia en el texto platónico con lo que hoy podríamos considerar una teoría de la interpretación (*hermenéutica*), y una teoría de la transformación del sentido de las palabras en los procesos de transmisión y comunicación verbales (*transducción*), especialmente cuando estos procesos de transmisión están destinados a la comunicación de interpretaciones.

SÓCRATES: Los rapsodos [...] necesitáis frecuentar a todos los buenos poetas [...], y penetrar no solo sus palabras, sino su pensamiento. Todo esto es envidiable. Porque no sería tan buen rapsodo aquel que no entienda lo que dice el poeta. Conviene, pues, que el rapsodo llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente [...]. ¿No sois vosotros los rapsodos, a su vez, los que interpretáis las obras de los poetas?

ION: También es verdad.

SÓCRATES: ¿Os habéis convertido, pues, en intérpretes de intérpretes? (Platón, *Ion*, 530b-c y 535a).

Sócrates, al insistir en la descripción de los procesos de la pragmática de la comunicación literaria (533d, 536a), considera que el rapsoda o recitador de los cantos poéticos se convierte en un auténtico intermediario o post-procesador (transductor) del discurso verbal: «¿No sabes que tal espectador es el último de esos anillos, a los que yo me refería, que por medio de la piedra de Heraclea toman la fuerza unos de otros, y que tú, rapsodo y aedo, eres el anillo intermedio y que el mismo poeta es el primero?» (Platón, *Ion*, 536a).

La teoría literaria de los últimos tiempos se ha convertido esencialmente en una auténtica *poética de la transducción literaria*, en la que un sujeto que interpreta un texto u objeto de conocimiento introduce en la percepción de la realidad que somete a estudio, de la tradición, del contexto, o del objeto mismo, etc., un punto de vista interpretativo cuya finalidad no es otra que desplazar interpretaciones preexistentes, deconstruirlas, y en todo caso actuar sobre ellas, proponiendo en su lugar nuevas alternativas, afines a las condiciones desde las cuales el sujeto (transductor) formula su propia teoría.

De la poética mimética, de corte aristotélico, vigente hasta la Ilustración europea, la teoría literaria evoluciona hacia las poéticas idealistas, que consideran al autor como la base interpretativa más segura, y al que convierten en instrumento fundamental de la crítica positivista decimonónica; el siglo XX supuso a su vez el desarrollo de teorías literarias de naturaleza eminentemente formalista, que en su evolución hacia la pragmática insistieron finalmente en el lector como agente primordial de

la interpretación literaria. Hoy día hemos pasado de la hora del *lector* al poder del *intermediario*, es decir, al poder del *transductor*, como sujeto que dispone de una capacidad imprescindible para transmitir y difundir mensajes que, debidamente contruidos, pueden influir de forma decisiva en las posibilidades de comprensión y desarrollo de determinadas teorías, destinadas en última instancia a actuar y modificar la interpretación de obras y teorías literarias preexistentes.

Hoy menos que nunca accede el lector en un estado adánico a la lectura y percepción de los hechos sociales, culturales, literarios. Lo mismo podríamos decir incluso de los hechos reales. La fuerza de Internet todavía no está lo suficientemente desarrollada como para convertirse en una alternativa eficaz contra los medios sociales de opinión mediatizada. Aunque Internet es sin duda la gran esperanza como recurso frente al poder de una interpretación manipulada, sus posibilidades aún están muy por desarrollar. Por el momento, casi todo tiende a estar cada vez más mediatizado, y con frecuencia lo está desde los más diversos signos ideológicos y axiológicos. Desde la elección del sexo de los seres humanos, hasta la clonación de las más variadas criaturas, sin olvidar la elaboración de alimentos transgénicos, o las formas de investigación interplanetaria o biogenética, una de las características primordiales de los nuevos tiempos será sin duda la mediación, es decir, la intervención humana que, en cualquiera de sus facetas, tiene como fin la alteración controlada del curso previsto —acaso natural— de determinados hechos y acontecimientos. El azar tiene cada vez menos posibilidades de movimiento. En una época y en una cultura determinadas por tales características, la visión (literaria) sin intermediarios no es posible. El profesor, el crítico, el editor, el periodista por supuesto, etc., disputan por dominar el acceso a los textos, es decir, al sentido, al Significado Trascendente, en el valor más amplio de la palabra, y ofrecer de este modo al lector una literatura, un sentido, un discurso, una religión, una política, un conocimiento, una sociedad, un cosmos..., previamente valorado y definitivamente interpretado.

¿Debe entenderse desde este contexto la propuesta de reforma del canon occidental iniciada por los grupos culturalistas, neohistoricistas y feministas? ¿Podríamos decir lo mismo de la «contrarreforma» propuesta por un escritor tan simple como Harold Bloom? Tanto en un caso como en otro se confirma la presencia de un sujeto, o de un grupo de sujetos, diríamos «poderoso», desde el punto de vista de su capacidad para difundir e imponer una interpretación cultural a una colectividad efectivamente existente, lo que equivale a afirmar la presencia de un *transductor*, es decir, de un sujeto interpuesto entre la tradición y sus interpretaciones seculares, en este caso la literatura occidental, de un lado, y los posibles receptores de este canon, llamados comúnmente lectores, de otro. El resultado de la transducción es la literatura interpretada, el canon instituido, a veces desde presupuestos más afines a una moral particular o gremial que a una ciencia literaria que pretenda validez general. El margen de reflexión del lector común es mínimo, salvo que ese lector disponga de la posibilidad de hacer pública la propia interpretación de la literatura que lee; y solo en la medida en que sus teorías interpretativas resulten aceptadas por una comunidad, a su vez amplia y poderosa, este lector, convertido ahora en un intérprete reconocido y canónico, podrá ejercer de transductor, es decir, de sujeto intermediario, entre la literatura y los lectores comunes, o lectores *sin voz pública*, que es lo que realmente son.

La poética de la transducción es, sin duda, una cuestión capital en el desarrollo de las actuales teorías de la literatura. Todo acceso al conocimiento está mediatizado, es decir, *transducido*; y semejante mediación no está ejecutada ni por el *autor* —que después del estructuralismo barthesiano «ha muerto», voluntaria o involuntariamente—; ni por el *texto* (o escritura), cuya interpretación depende, sobre todo desde Gadamer, de un sujeto «sabio» que «dialoga» con la tradición; ni del *lector ideal* o *lector modelo*, al que tantas identidades y etiquetas se le han atribuido, y casi ninguna de ellas de fundamento auténticamente real. Hoy día el acceso al conocimiento está efectivamente mediatizado o transducido no por los agentes tradicionales jakobsonianos —autor, mensaje, lector—, sino por el *sujeto* que *interpreta* el mensaje *para* el lector, y que por ello mismo se *interpone* entre este y aquel. Este sujeto no habla por boca del autor, ni se acerca a la escritura del texto renunciando a sus propios valores morales, ideológicos o axiológicos, ni tan siquiera piensa muchas veces en la educación científica del lector común a la hora de formular la interpretación de la obra literaria; este sujeto intermediario piensa en la interpretación del texto ante el lector en la medida en que tal interpretación justifica su personal posición (política, cultural, económica, sexual, etc.) en el contexto de su vida real y social. La pragmática de la comunicación literaria ha de tener necesariamente presentes, al menos desde la sociedad de finales del siglo XX, cuatro elementos, en torno a los cuales se opera el cierre categorial de la Teoría de la Literatura, como ciencia cuyo campo de investigación son los materiales literarios: *autor*, *mensaje*, *lector* y *crítico* o *transductor*. El objetivo de toda transducción es, pues, el lector, pero no un lector cualquiera, sino un lector *sin voz*, un lector vulnerable, desposeído de toda posibilidad de expresión pública reconocida. Solo así es posible imponer una interpretación falsa a una comunidad de individuos, porque solo así es posible hacer de una mera opinión una teoría aparentemente científica, cuando en realidad nada haya de científico, ni de teórico siquiera, en ese discurso. La *doxa* se convierte en *episteme* a los ojos del ser humano sin dejar de ser *doxa*. He aquí lo que desde Platón reconocemos con el nombre de demagogia: dotar conscientemente a la mentira de atributos de verdad. Aunque en estos momentos sea solo una posibilidad, Internet es un recurso decisivo que puede permitir la superación, siempre relativa, de este tipo de situaciones mediatizadoras; y no hay que olvidar, no obstante, que en internet simplemente están los datos o los hechos, es decir, el acceso a ellos ante todo, pero la interpretación, como el conocimiento, es una experiencia específica del ser humano, y depende esencialmente de las capacidades intelectivas de la propia persona, al margen de las cuales solo habita el nihilismo.

4.4.4. EL FENÓMENO DE LA TRANSDUCCIÓN EN LA LITERATURA TEATRAL

Entre los rasgos esenciales del teatro como género literario pueden señalarse, además de su estatuto ficcional como discurso literario, la polivalencia del signo dramático, el uso especial que el diálogo adquiere en el teatro, como forma específica de expresión, y la relación conjugada entre *texto literario* y *texto espectacular*, así como

las propiedades pragmáticas del drama frente a otras formas y modos de expresión literaria, que exigen la presencia explícita de un ejecutante intermedio (transductor), entre el autor y su público.

Algunas artes, entre las que se encuentran la música y el teatro, pueden clasificarse o identificarse por la presencia de un intermediario o ejecutante, que determina a la vez el modo de transmisión. En 1970, T. Kowzan recordaba unas palabras de H. Gouhier (1953) desde las que trataba de llamar la atención sobre la importancia que adquiere en la representación teatral la función de los intermediarios:

Las criaturas del escenario existen con dos condiciones: la primera es, por supuesto, la metamorfosis del actor, que deja de ser Pitoëff Jean-Louis Barrault para transformarse en Hamlet; la segunda condición es el testimonio de esos testigos, los espectadores, que van a proporcionar una forma de objetividad a esta metamorfosis del actor [...]: sin público los actores pierden su razón de ser, sus metamorfosis caen, por así decirlo, en el vacío, no significan nada⁷⁴.

Kowzan (1970/1992: 71) llega aún más lejos al señalar que «en ciertas ocasiones tenemos que considerar el texto inicial y el texto representado como dos obras diferentes [...]. La representación teatral no siempre es una simple realización escénica de la obra dramática...» Sus palabras ratifican al director de escena como un auténtico transductor del discurso dramático autorial, y demuestran cómo toda obra teatral se inscribe inevitablemente en un ilimitado proceso semiótico de transmisión y transformación de sentido.

En el proceso de comunicación de la obra de teatro, el director de escena desempeña un papel decisivo, desde el punto de vista de la creación y transformación de sentido en la representación escénica del texto dramático. El director de escena es un auténtico ejecutante intermedio en el proceso de la (re)creación dramática, al disponer los mecanismos esenciales en la transmisión y transformación de los medios de expresión que han servido al dramaturgo para construir el discurso teatral.

La labor del director de escena es ante todo la labor de un *transductor* del sentido de la obra teatral, es decir, de un transmisor de sentidos que por el hecho mismo de comunicarlos a un público nuevo y distinto cada vez, los transforma y (re)crea tras haberlos verificado en sus diferentes modos y posibilidades de recepción.

El director de escena es un intermediario decisivo y esencial, que resulta exigido en el discurso dramático desde el punto de vista de la pragmática de su comunicación. Su labor consiste en seleccionar una interpretación del texto, una representación satisfactoria y coherente frente a otras posibles, cuyo sentido resulta siempre transducido por los valores semiológicos de la puesta en escena escogida.

Análogamente, en otras dimensiones de la vida social del hombre existen numerosos *intermediarios* que transmiten y transforman el sentido de la realidad que

⁷⁴ Cit. por Kowzan (1970/1992: 50), quien añade otra importante declaración de Dufrenne (1953), al advertir que «el problema del creador (escritor, director de puesta en escena), del cocreador (escenógrafo, compositor...), y del ejecutante (intérprete o actor) y de sus interrelaciones complejas en el fenómeno del espectáculo merece un análisis detallado».

comunican, con objeto de actuar sobre los receptores de sus mensajes, y ejercer de este modo sobre ellos una relación de dominio, inquietud, orientación, vulnerabilidad, desasosiego, incertidumbre, etc..., desde las que es posible, en suma, controlar y manipular todas las formas y manifestaciones de la conducta humana. En el ámbito de una teoría de la literatura, de la que el teatro formaría parte esencial, el estudio de los diferentes elementos que intervienen en los procesos de transmisión y transformación del sentido es de gran actualidad, y sus posibilidades de investigación y desarrollo pueden abordarse desde una *poética de la transducción*.

Al director de escena y a los actores corresponde la (re) construcción del Texto Espectacular, contenido virtualmente en el Texto Literario elaborado por el autor. El director de escena dispone la representación de la obra, según sus propias competencias y posibilidades, y a través de un reparto de actores que él mismo puede elegir y conformar.

No hay nada sensible sin un cuerpo capaz de objetivarlo. He aquí la razón de ser del actor: hacer visible y sensible al personaje, dotándolo de un cuerpo, de un aspecto, de una dimensión física y real. Por su parte, el director de escena abre el discurso dramático a un despliegue de transducciones posibles (intertextualidad, derivación temática, variantes de representación y puesta en escena, etc...) Creemos, no obstante, que es coherente reducir a dos tipos principales el conjunto de las diferentes posibilidades de transducción que pueden darse en el discurso dramático, y que se manifiestan en el ámbito del Texto Literario (intertextualidad) y del Texto Espectacular (discrecionalidad). Por su carácter globalizante o panorámico, ambos modos de transducción resultan los más representativos, aunque puedan señalarse otros, tales como la recursividad, por ejemplo, a la que me referiré no obstante antes de concluir.

1. *La transducción en el Texto Literario (intertextualidad)*. Las diferentes posibilidades de transducción que experimenta el Texto Literario pueden considerarse desde una dimensión transtextual del discurso literario, no solo por la relación de copresencia de determinados motivos o recursos temáticos de un texto en otro, sino también por la recurrencia de procedimientos formales, sintácticos, semánticos, pragmáticos, etc., de unas obras en otras (Genette, 1982). Desde el momento en que reconocemos la amplia influencia intertextual de unas obras dramáticas sobre otras nos adentramos en el ámbito de la literatura comparada, lo que nos permite considerar la relación intertextual desde criterios temáticos, morfológicos, genéricos o históricos.

La intertextualidad —junto con la metatextualidad y la hipertextualidad— puede entenderse como una operación de transducción desde el momento en que un texto, en su acto de emisión o de recepción, genera sentidos que adquieren relación interactiva con otros textos preexistentes o incluso posteriores. Es indiscutible que muchos pasajes de la *Divina commedia* remiten a episodios de la *Odisea*, que muchos versos de Unamuno nos conducen a los poemarios de Wordsworth, y que la lectura del *Hamlet* shakesperiano ha determinado la génesis de infinidad de obras dramáticas, además de haber actuado a su vez retrospectivamente en la lectura de tragedias anteriores en el tiempo al teatro isabelino inglés, condicionando de este

modo las posibilidades de recepción e interpretación de tales piezas, pues el teatro de los clásicos griegos no se lee del mismo modo antes que después de conocer la obra de Shakespeare⁷⁵.

Desde este punto de vista, y a partir de criterios fundamentalmente tematólogicos, Kowzan (1970/1992: 75-147) ha elaborado un estudio sobre las fuentes temáticas en que se inspiran las más célebres obras de la dramaturgia mundial. Se observa cómo un mismo tema recibe diferentes tratamientos en virtud de las diferentes épocas y autores. Su trabajo frisa el ámbito de la literatura comparada, y sus aportaciones pueden considerarse resultado de una lectura de la noción de intertextualidad desde el punto de vista de la transducción literaria.

Kowzan no habla propiamente de *intertextualidad*, término que preferimos, sino que utiliza el vocablo «derivación», para designar la recurrencia de motivos y temas de una obra en otra preexistente⁷⁶. Apoyándose en el pensamiento de Max Wehrli (1951)⁷⁷, y tras ejemplificar la recurrencia tematólogica en el discurso teatral con un muestrario de obras que comprende desde la tragedia griega hasta formas dramáticas de nuestros días, Kowzan (1970/1992: 90) afirma que «el teatro de la Antigüedad conoció diversas formas de préstamo y derivación: la adaptación de obras dramáticas anteriores, la contaminación, la dramatización de las fábulas mitológicas o de los poemas épicos, la puesta en escena de acontecimientos históricos transmitidos por vía escrita u oral, el empleo del personaje continuo, la parodia de los mitos, la parodia literaria. Estas formas de derivación han sido retomadas y multiplicadas en la época actual».

2. *La transducción en el Texto Espectacular (Principio de Discrecionalidad)*. Las posibilidades de realización que la transducción dramática puede manifestar en el ámbito del Texto Espectacular se constituyen y registran a partir de las diferencias de la puesta en escena y de la sucesión de las diversas representaciones que a lo largo del tiempo, y por tanto de forma discontinua o discreta, pueden interpretarse o escenificarse sobre una misma obra teatral. Se trata, en suma, del despliegue de adaptaciones y readaptaciones de que puede ser objeto una obra dramática, interpretaciones que naturalmente han de producirse de forma sucesiva y segmentada, y que pueden variar según la época y la sociedad en que se realicen, así como en virtud de la formación del director de escena y de los actores que las ejecuten.

⁷⁵ Como he justificado antes de ahora (Maestro, 1994: 24 ss), en los procesos semióticos de transducción, las dos formas fundamentales de transmisión están constituidas, de un lado, por la recensión, tanto científica como periodística o divulgativa (metatextualidad), y de otro, por todas aquellas manifestaciones discursivas de literatura en segundo grado —parodia, pastiche, imitación, transposición, etc.— (hipertextualidad).

⁷⁶ «Repasando las grandes etapas de la historia literaria y teatral, trataremos de ver cuál es el lugar que ocupan las obras derivadas, es decir, aquellas cuyo tema está tomado de otra obra» (Kowzan, 1970/1992: 77).

⁷⁷ «Estrictamente hablando también hay un esquema en el tema, ya que no se puede hablar de la materia prima de una realidad objetiva, formada y vivida ahora de una determinada manera, sin tener en cuenta que esa materia prima siempre se ve y se forma en una cierta tradición, es decir, que el tema no es otra cosa que la fuente del tema, su 'modelo'» Max Wehrli (1951: 104-105).

En el Texto Literario la transducción se focaliza con frecuencia en el emisor, al ser el autor o dramaturgo el responsable de la escritura de un discurso en el que es posible identificar recurrencias temáticas, formales, semánticas, etc..., preexistentes en otros textos. Sin embargo, en el Texto Espectacular, la transducción recae en los agentes que actualizan la representación de la obra, o disponen su puesta en escena. El primero de estos registros corresponde a un espacio transtextual, o intertextual, en el que se objetiva todo tipo de transformaciones temáticas o formales, mientras que en el segundo registro nos movemos en una dimensión temporal, en la que los fenómenos literarios adquieren una manifestación sucesiva y discreta.

Es indudable que el pensamiento humano se manifiesta de forma discontinua, y que sus posibilidades de conocimiento, comprensión y comunicación actúan de forma igualmente discreta. Ningún ser humano dice en un solo discurso todo lo que sabe y pretende, del mismo modo que ninguna obra literaria o dramática se agota en una sola lectura o puesta en escena, aunque formalmente se objective en una sola emisión, pues las formas adquieren siempre cierta estabilidad frente a la multiplicidad e indeterminación de sentidos que comunican.

En suma, el principio de discrecionalidad permite identificar en el teatro diversas posibilidades de *representar* de forma diferente una *misma* obra dramática. El pensamiento humano y sus productos creativos, su conducta y posibilidades de comprensión, se transmiten siempre de forma discreta, y con un sentido, intencional o involuntariamente, diferente en cada transmisión⁷⁸.

W. Iser (1976/1987: 221 y 223-224), en sus estudios sobre *El acto de leer*, advierte, desde un psicologismo eclipsante, que «la actividad de la lectura puede describirse como una especie de calidoscopio de perspectivas, preintenciones, recuerdos. Toda oración contiene un avance de la siguiente y forma una especie de visor de lo que ha de venir; y esto a su vez altera el «avance» y se convierte así en «visor» de lo que se ha leído [...]. Una segunda lectura de una obra literaria produce con frecuencia una impresión distinta de la primera. Las razones de esto pueden encontrarse en el cambio de circunstancias propio del lector, y con todo, el texto debe reunir unas características que permitan esta variación. En una segunda lectura los acontecimientos conocidos tienden a aparecer ahora bajo una nueva luz y parecen a veces corregirse, a veces enriquecerse». Superado el psicologismo (M_2) en que incurre Iser, idénticos criterios pueden sostenerse, en términos conceptuales (M_3), desde el punto de vista del mecanismo de un proceso de semiosis ilimitada, en lo que se refiere a la sucesión de diferentes representaciones (r) de una misma obra teatral (T).

⁷⁸ De igual modo, en el ser humano es posible reconocer la existencia de determinadas facultades que le disponen para comunicar un sentido diferente en cada una de sus vivencias intencionales, de modo que sus actos de pensamiento, su conducta y su discurso, resulten siempre manifestaciones discretas y discontinuas de una entidad humana de carácter esencial y universal, inaccesible sin embargo al conocimiento (*Bedeutung*), y de la que cada sujeto, en el conjunto de sus modalidades (saber, poder, querer) e intenciones vivenciales, representa una expresión fraccionada o segmentada (*Sinn*), cuyo sentido se construye —o reconstruye— sobre la suma de sus diferentes manifestaciones discretas (Maestro, 1994).

| | |
|---------------------------------------|---------------------------------|
| <i>Principio de identidad:</i> | $A = A$ |
| <i>Principio de discrecionalidad:</i> | $A = a_1, a_2, a_3 \dots a_n$ |
| <i>Texto y representaciones:</i> | $T = r_1 + r_2 + r_3 \dots r_n$ |

El célebre director de escena ruso Vsévolod Meyerhold (1874-1942), en uno de sus ensayos «Sobre la puesta en escena», de principios de siglo, época en la que se sobrevaloran las posibilidades de la representación frente al texto, se refiere de forma muy precisa a la actividad del director de escena como transductor del fenómeno teatral, es decir, como intérprete que *transforma* el sentido del discurso espectacular que (*re*)*transmite* a un público receptor. Meyerhold declaró a comienzos del siglo XX, en sus conversaciones con Aleksander Gladkov, importantes reflexiones sobre su experiencia teatral. El siguiente fragmento, perteneciente a la recopilación de A. Gladkov *Sobre la puesta en escena*, aparecido, junto con otros, en revistas como *Páginas de Toroussa* (1960), *Novy Mir* (1961) y *Moscú Teatral* (1961), se refiere a las posibilidades de que puede disponer el director teatral para llevar a cabo diferentes modos de representación, y resulta sumamente revelador desde el punto de vista de la teoría de la transducción teatral.

No se pueden aplicar los mismos procedimientos de interpretación a Maiakovski que a Chejov. En arte no existe una ganzúa para todas las puertas. En arte es necesario buscar a cada autor su propia clave [...]. Un director debe saber leer correctamente la obra que se propone montar. Pero esto no es suficiente; debe todavía saber construir en su imaginación lo que se llama «el piso de la obra». Se dice que una obra no es para el teatro más que la materia prima. Sin cambiar una coma, puedo leer una obra con un espíritu absolutamente contrario al de su autor, acentuando esto o aquello al servicio de la puesta en escena y de la interpretación de los actores. Además, no es la letra lo que se defiende luchando por encarnar y mantener la concepción del autor.

Sucedió en Rusia que en la primera mitad del siglo XIX la censura suprimió del repertorio una obra que estaba autorizada en el momento de su publicación y que, en la lectura, no había levantado ninguna inquietud por parte de las autoridades. Es que, por la mímica, las pausas, las suspensiones, las abreviaciones, el gesto, las diversas acentuaciones de los actores-artistas del tipo de Mochalov, ponían a la luz su interpretación lo que el texto no expresaba con palabras. La sala lo captaba perfectamente y reaccionaba. Es lo que llamo «construir un piso por encima de la obra». Ahora bien, en la época, esto dependía del azar y de la improvisación, puesto que el arte de la puesta en escena no existía todavía. Después de tal espectáculo, los censores se arrancaban los cabellos y prohibían interpretar esta obra. Estos censores comprendían la naturaleza del teatro mejor que algunos de nuestros críticos, que no cesan de llamar a la letra del texto (Meyerhold, 1905/1971: 136-137).

Con objeto de explicar las relaciones entre literatura y espectáculo, y de insistir en las diferentes posibilidades de realización espectacular que son posibles en un texto dramático, T. Kowzan (1970/1992: 198 ss) ha contrastado cuatro versiones de la fábula de Píramo y Tisbe, como relato, como teatro, como espectáculo dramático y como pantomima, y llega a la conclusión de que cada una de estas versiones o

transducciones puede dar lugar a una «divergencia total de signos, de sus significantes y de sus significados [...]. Su transformación en espectáculo equivale a un cambio de sistemas de signos, o al menos a su extensión más allá de la palabra».

A propósito de las sucesivas transformaciones de sentido que puede experimentar una obra dramática en cada una de sus representaciones, Kowzan ha ofrecido un estudio de la dimensión intertextual de *Hamlet* —«rien n'empêche d'envisager la descendance d'Hamlet au sens propre du terme» (1991: 11)— que comprende no solo un examen de las principales obras de teatro que se han apoyado en el *tema* shakesperiano, sino las más destacadas *representaciones* que se han hecho del texto literario: «Les transpositions d'*Hamlet* sont dues non seulement à la réécriture du texte, comme c'était le cas des traductions-adaptations du XVIII^e siècle, ou à des refontes comme celles qui viennent d'être présentées, mais parfois aussi au travail de metteurs en scène qui, tout en se servant du texte de Shakespeare, en modifient ou déplacent les significations à l'aide de moyens scéniques» (Kowzan, 1991: 18).

Pensemos, por ejemplo, en Jean-François Ducis, director de escena en la Comédie-Française, quien represetaba un Hamlet que sobrevive a la tragedia de su familia y acaba por acceder al trono que ocupaba su padre. Sus arreglos al *Hamlet* shakesperiano, como «tragédie en cinq actes, imitée de l'anglais», en tres versiones sucesivas (1769, 1770 y 1779-80), determinaron para esta obra un modo de representación que prevaleció ante el público francés hasta mediados del siglo XIX, concretamente hasta 1852⁷⁹. Por su parte, Friedrich Ludwig Schröder, actor y director del teatro de Hamburgo, realiza en 1777 una adaptación de *Hamlet* basada en la traducción de Christoph Martin Wieland, en la que el protagonista también sobrevive y ocupa finalmente el trono de su padre⁸⁰.

El siglo XX ha sido igualmente pródigo en adaptaciones shakesperianas⁸¹. En enero de 1965⁸², Charles Marowitz representa en Berlín una adaptación de *Hamlet* de ochenta minutos de duración, en la que el protagonista se presenta desde presupuestos absolutamente edípicos: una evocación onírica del personaje representa a Claudio y a

⁷⁹ Pese a la fidelidad de la traducción de Pierre Le Tourneur, disponible desde 1779, entre las transformaciones introducidas por Jean-François Ducis figuran la supresión de la representación teatral dentro de la obra, así como la presencia de los personajes Rosencrantz, Guildenstern, Laertes y Fortinbrás; Ofelia aparece como hija de Claudio, a quien se presenta como un conspirador que disputa el trono a Hamlet; Horacio sustituye su nombre por el de Norceste, etc.

⁸⁰ La versión de F. L. Schröder inspira decisivas adaptaciones polacas de la obra de Shakespeare, entre las que figura la de Wojciech Boguslawski (1797), en la que se prescinde, al igual que en la versión alemana, del personaje Fortinbrás.

⁸¹ «C'est depuis un quart de siècle que nous assistons à une vague de transpositions, adaptations, refontes ou imitations d'*Hamlet*, et cela surtout dans les pays de langue anglaise. Il s'agit souvent de véritables «mises en pièces»: bien que les auteurs de ces ouvrages dérivés prennent pour point de départ le texte original de Shakespeare, ils l'aménagent, ils en déplacent et manipulent les petites et les grandes unités (vers, phrases, répliques, scènes), ce qui mènes parfois à des changements dans le déroulement de l'intrigue et dans la signification des personnages, voire de l'oeuvre tout entière» (Kowzan, 1991: 12-13).

⁸² La versión escrita de la adaptación teatral se publicó en 1978: The Marowits Shakespeare. Adaptations and collages of «Hamlet», «Macbeth», «The Taming of the Shrew», «Measure for Measure» and «The Merchant of Venice», New York, Drama Book Specialists, 1978.

Gertrudis obligando a Hamlet a verter el veneno en el oído de su padre. Joseph Papp, realiza una adaptación de *Hamlet* en New York, en 1968⁸³, bajo el título de *Hamlet «nu»*, de *William Shakespeare*, en la que sustituye diferentes personajes, suprime algunas escenas, y altera el orden y la extensión de buena parte de los diálogos. Paul Baker, en 1970⁸⁴ dirige en Dallas una de las más singulares puestas en escena de *Hamlet*, al presentar a tres actores que encarnan simultáneamente en el escenario a tres «Hamlet». Cada uno de estos actores representa diferentes actitudes del personaje, y expresan sucesivamente los puntos de vista de Claudio, Gertrudis y el propio espectro.

La mayor parte de estas alteraciones, que pueden presentarse sobre *Hamlet* o sobre cualquier otra obra teatral, responden a dos modos fundamentales de transformación, que actúan sobre sendas realidades:

1. La *forma* del Texto Literario, o materialidad primogénica (M_1), sobre la que se manifiestan y repercuten, introduciendo, suprimiendo o modificando directamente aquellas partes o segmentos textuales que el *transductor* considere convenientes.

2. El *sentido* del Texto Espectacular, o materialidad segundogénica (M_2), mediante la realización de una determinada ejecución o interpretación del Texto Literario, que estimula, en cada representación, un sentido diferente de las mismas formas literarias, es decir, una expresión fenomenológica o psicológicamente diferente de los materiales literarios y teatrales.

Ni qué decir tiene que semejantes transformaciones (transducciones) en los materiales físicos (M_1) y fenomenológicos (M_2) de la literatura teatral tienen consecuencias inmediatas en su interpretación, dada en el nivel de la materialidad terciogénica, es decir, conceptual y lógica (M_3). Las alteraciones formales repercuten inmediatamente en el sentido, y se objetivan a través de relaciones intertextuales, cuya consideración permite alterar con frecuencia, en el análisis de las obras literarias, principios de prioridad lógica y cronológica, desde los que sea posible estudiar la influencia de Lorca en la recepción de la tragedia griega, por ejemplo, o la repercusión del teatro unamuniano en la lectura de los dramas de Ibsen. En consecuencia, las alteraciones de forma constituyen procesos semióticos de «metamorfosis textual», que remiten a categorías de sentido semejantes entre sí, y que nos conducen a un espacio transtextual en el ámbito de estudio de las relaciones literarias.

Por su parte, las transformaciones de sentido que conservan intacta la disposición formal del texto literario, y actúan exclusivamente sobre las posibilidades de su puesta en escena, pueden prevalecer como coherentes a través de interpretaciones sucesivas y diferentes entre sí, las cuales se manifiestan de forma discreta o segmentada a través de una sucesividad temporal, a lo largo de la cual han de adquirir una determinada valoración diacrónica⁸⁵.

⁸³ La versión textual se editó un año después, *William Shakespeare's «Naked» Hamlet*, a Production Handbook by Joseph Papp, assisted by Ted Cornell, London, The Macmillan Company, 1969.

⁸⁴ La obra se publicó en 1971 bajo el título de *Hamlet ESP* [=extra-sensory perception], New York, Dramatists Play Service.

⁸⁵ «Ce genre d'adaptations ou de collages qui décomposent les structures mêmes de la tragédie de Shakespeare tout en gardant des liens directs avec le texte original (puisqu'elles adaptateurs

Podrían señalarse otras formas de transducción teatral, tales como la *recursividad*, que en el drama nos conduce a hablar de metateatro (Maestro, 2004c), tal como se manifiesta en infinidad de obras (*Hamlet*, *La Gaviota*, *Un drama nuevo*, *Los baños de argel*, etc...), pero en este caso el «ejecutante intermedio» *está* dentro de la obra, existe objetivado en el texto, y aunque repercute semánticamente sobre él, y queda abierto a las posibles transformaciones de los actores y directores teatrales, resulta fijado formalmente desde la emisión autorial de la obra, y como tal sirve de referencia a cualquier alteración posterior, procedente del mundo real, y exterior a la propia naturaleza ficticia de la pieza teatral. La situación sería comparable al estatuto que adquiere el narrador en el discurso novelado, forma parte de la obra, y *está* objetivado en ella formalmente, al igual que sucede con los restantes personajes de los que da cuenta⁸⁶.

4.5. CODA ONTOLÓGICA:

LA LITERATURA EN LA TEORÍA DEL CIERRE CATEGORIAL

En este capítulo IV, que ahora concluye, he tratado de dar cuenta de los materiales literarios, con objeto de delimitar el campo de investigación de la Teoría de la Literatura,

ajoutent très peu de leur propre cru), offre un vaste champ de recherche. La décomposition et la recombinaison des unités signifiantes —petites, moyennes et grandes— fait disparaître certaines significations, tout en en produisant d'autres. Le non-sens est parfois un sens nouveau. La disparition (ou le déplacement) de telle ou telle signification, de tel ensemble de signes, est parfois suivie de l'apparition de signes inattendus; un nouvel enchaînement des séquences textuelles (et événementielles) est susceptible de créer des significations nouvelles. Indépendamment de la mise en scène, des effets visuels et sonores capables de dénaturer le sens de telle réplique, de telle scène, ou de tel personnage ainsi que le sens global d'une oeuvre théâtrale représentée, le texte même d'une pareille adaptation, analysé en tant qu'objet littéraire, comporte, par rapport au texte d'origine, d'innombrables modifications non seulement sur le plan esthétique, poétique, mais aussi et surtout sur le plan des significations. On peut dire que la couche des signifiants est la moins touchée (qualitativement, sinon quantitativement) puisque les *mots* de Shakespeare sont rarement déformés; en revanche, la dislocation des signes entraîne des changements notables au niveau des signifiés, surtout en ce qui concerne les grandes et moyennes unités. Le référent global et direct reste le texte de Shakespeare, mais des référents étrangers à celui-ci entrent en jeu dans la mesure où les significations partielles changent» (Kowzan, 1991: 14-15).

⁸⁶ Adviértase el psicologismo en el que incurre un formalista idealista como Booth, al tratar de explicar la presencia en el texto literario de un ejecutante intermedio formalizado en la figura de un narrador: «En la ficción, tan pronto como encontramos un 'yo' tenemos conciencia de una mente experimentadora cuyos puntos de vista sobre la experiencia aparecerán entre nosotros y el suceso. Cuando no hay un 'yo' [...], el lector inexperto puede cometer la equivocación de pensar que la historia viene a él no mediatizada. Pero no se puede cometer tal error desde el momento en que el autor coloca un narrador explícitamente en el cuento, incluso si no tiene ninguna característica personal» (Booth, 1961/1974: 143). El concepto de recursividad hace alusión al uso del lenguaje como forma envolvente de sí misma, que en el discurso literario permite la disposición de sucesivas estratificaciones discursivas, en las que se sitúan los diferentes narradores de una novela o las diversas instancias locutivas de una obra literaria.

desde los criterios ontológicos y gnoseológicos establecidos por el Materialismo Filosófico tal como se interpreta desde mi crítica del racionalismo literario.

Como he indicado con anterioridad, la Teoría de la Literatura no es el conocimiento de la Literatura, referente en sí mismo metafísico, sino que es el conocimiento científico o conceptual de los materiales literarios, frente a la Crítica de la Literatura, que es el conocimiento crítico o filosófico de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. Del mismo modo, la Antropología, por ejemplo, no es el conocimiento del Hombre, sino de los materiales antropológicos, ni la Historia es el conocimiento del pasado o de los hechos pretéritos, sino que es el conocimiento científico de los materiales históricos o reliquias.

En consecuencia, desde los criterios metodológicos utilizados por el Materialismo Filosófico, las ciencias no están determinadas por su objeto de conocimiento, sino por su campo de investigación, esto es, por su campo categorial. Las ciencias constituyen categorías. Más precisamente, constituyen *campos categoriales*, determinados no por un objeto de conocimiento, sino por un espacio constituido y ocupado ontológicamente por sus materiales constituyentes. Por esta razón habrá de decirse necesariamente que el campo categorial o científico de la Teoría de la Literatura está constituido por los *materiales literarios*, es decir, por los Términos —de acuerdo con la nomenclatura de la gnoseología materialista de Bueno— constitutivos de su campo categorial o científico, y que dentro de tal campo categorial habrán de ser *relacionados* entre sí por un sujeto *operatorio*, el cual será sujeto cognoscente o intérprete solo en la medida en que actúe como sujeto corpóreo y operatorio, capaz de operar y de manipular los materiales literarios, o Términos del campo categorial, a saber: el Autor, la Obra literaria, el Lector y el Crítico o Transductor.

Esta perspectiva es gnoseológica y no epistemológica, porque la epistemología determina a las ciencias por referencia a un supuesto objeto ideal de conocimiento, dado apriorísticamente y enfrentado a un sujeto, que lo describe (falacia descriptivista), lo formaliza (falacia teoreticista) o lo hace corresponder especulativamente con categorías trascendentales del pensamiento subjetivo (falacia adecuacionista). Se trata, pues, de un sujeto —el epistemológico— que se engaña a sí mismo. La perspectiva epistemológica conduce a un callejón sin más salida que la ofrecida por el radio de una circunferencia infinita, cuyo destino solo puede ser la Metafísica más idealista, capaz de atravesar un Limbo, lugar en el que residen, sin dudas, sin reservas y sin juicio, los retóricos de la posmodernidad.

Por esta razón, con objeto de evitar el idealismo metafísico en el que desembocan la mayor parte de las teorías literarias contemporáneas, el Materialismo Filosófico adopta una perspectiva gnoseológica, desde la que examina los materiales literarios tomando como referencia criterios lógico-formales y lógico-materiales, cuyo objetivo fundamental es, en la medida de lo necesario, la segregación del sujeto gnoseológico del campo categorial, con el fin de alcanzar una perspectiva lo más científica posible.

La característica específica, en este punto, reside en que de los cuatro Términos o materiales literarios nucleares del campo categorial de la investigación científica que constituye la Teoría de la Literatura, tres de ellos —autor, lector y crítico o transductor— son sujetos operatorios, esto es, seres humanos, pues respectivamente construyen, interpretan para sí e interpretan para los demás los materiales literarios, y solo uno de

ellos —la obra de arte literaria— es resultado de operaciones poéticas (construcción) y estéticas (decodificación), debidas siempre —y también— a uno o varios sujetos humanos que las ejecutan. Todo esto significa, en términos gnoseológicos, que la Teoría de la Literatura será siempre, de acuerdo con la Teoría del Cierre Categorial, una ciencia β -operatoria, es decir, una ciencia en cuyo campo categorial o científico es imposible derogar absolutamente la presencia de sujetos operatorios como Términos efectivamente existentes en el campo, a diferencia de lo que sucede en las ciencias α -operatorias, dentro de cuyos ámbitos categoriales no hay sujetos operatorios o humanos que funcionen como Términos, sino planetas o satélites (Astronomía), números (Matemática), gravitación, masa, tiempo y espacio (Física), o elementos químicos registrados formalmente en una tabla periódica como la elaborada por Mendeléiev (Química). Ni los planetas aceleran su velocidad o detienen su camino al ser observados por un telescopio manipulado por un ser humano o sujeto operatorio, ni el número 124,75 siente nada especial al ser resultado del cociente de una operación matemática, ni el benceno (C_6H_6) experimenta emociones psicológicas de ningún tipo al ser consecuencia de la combinación química de seis moléculas de carbono y seis de hidrógeno. Las metodologías α -operatorias son las que utilizan aquellas ciencias en cuyos ámbitos categoriales no hay Términos que sean seres humanos o sujetos operatorios. Por su parte, las metodologías β -operatorias son aquellas que se utilizan en ciencias cuyos ámbitos categoriales contienen en su interior Términos que son seres humanos, es decir, sujetos operatorios, los cuales, como sucede en el caso de la literatura, escriben la obra literaria que múltiples lectores interpretan para sí, y que no menos críticos, intermediarios y transductores, interpretan para los demás. Suponer que el éxito de las ciencias radica en la supresión absoluta del sujeto operatorio es un espejismo. Un espejismo que conduce al nihilismo. Suprimir al sujeto operatorio es afirmar el nihilismo. Ninguna ciencia en ninguno de sus estadios puede prescindir absolutamente de sujetos operatorios, ni siquiera las más extremadamente considerables como α -operatorias. Todas las ciencias han de ejercerse en connivencia con las operaciones del sujeto, operaciones y sujetos que irán segregándose en la medida en que puedan registrarse sus diferentes umbrales de científicidad.

En este apartado he tratado de cerrar, en torno a cuatro términos fundamentales, el campo categorial de los materiales literarios. Tales términos constituyen la Ontología de la Literatura, que habrá de ser ahora examinada desde una Gnoseología de la Literatura, como se verá en el capítulo siguiente.

Gnoseología de la Literatura

El conocimiento científico de la Literatura:
crítica de las formas y materiales literarios

CAPÍTULO 5

ÍNDICE DE MATERIAS

- 5.0. Preliminares.
- 5.1. El hundimiento de la Teoría.
Condiciones y posibilidades de reconstrucción.
- 5.2. Ontología y Gnoseología de la Literatura.
- 5.3. Principios gnoseológicos del conocimiento de la Literatura.
- 5.4. Modos gnoseológicos del Conocimiento de la Literatura.
 - 5.4.1. Modos científicos trascendentes de conocimiento literario:
Descriptivismo, Teoreticismo, Adecuacionismo y Circularismo.
 - 5.4.2. Modos científicos inmanentes de conocimiento literario:
Definiciones, Clasificaciones, Demostraciones y Modelos.
- 5.5. Crítica de la Teoría de la Literatura.
 - 5.5.1. Crítica academicista de la Teoría de la Literatura.
 - 5.5.2. Crítica epistemológica de la Teoría de la Literatura.
 - 5.5.3. Crítica gnoseológica de la Teoría de la Literatura.
- 5.6. Teoría de la Literatura y Teoría del Cierre Categorial.
 - 5.6.1. Ontología de las Ciencias según la Gnoseología Materialista.
 - 5.6.2. El Cierre Categorial de la Teoría de la Literatura.
 - 5.6.3. La Teoría de la Literatura como Ciencia Categorial de la Literatura.
- 5.7. Coda gnoseológica: crítica a las ordalías del psicologismo.

Esta ciencia es todo lo contrario de lo que dicen en sus palabras los que tratan con ella.

PLATÓN, *República*, VII (527a).

Tanquam moerore affecti, semper tamen gaudentes: tanquam inopes, multos tamen ditantes: tanquam nihil habentes, et omnia possidentes.

Aparentemente tristes, pero siempre alegres; pobres en apariencia, pero enriqueciendo a muchos; como si no tuviéramos nada, pero poseyéndolo todo.

2 Corintios 6, 10.

Ha de considerarse que no hay cosa más difícil de emprender, ni de resultado más dudoso, ni de más arriesgado manejo, que ser el primero en introducir nuevas disposiciones. Porque el introductor tiene por enemigos a todos los que se benefician de las instituciones viejas, y por tibios defensores a todos aquellos que se benefician de las nuevas, tibieza que procede, en parte, de la incredulidad de los hombres, y quienes no creen de verdad en cosa alguna nueva hasta que la ratifica una experiencia firme.

Nicolás MAQUIAVELO, *El Príncipe*, IV (1513/1976: 54).

Tanto si el blanco de mis críticas son los posmodernos de izquierda como si son los fundamentalistas de derecha o quienes tienen una empanada mental, sea cual sea la franja política o apolítica de la que procedan, mi lema es el mismo: el pensamiento claro, combinado con el respeto por la evidencia — especialmente aquella que resulta incómoda y no deseada, aquella que desafía nuestros prejuicios—, es de la máxima importancia para la supervivencia de la especie humana en el siglo XXI [...]. Estaré encantado de que quienes discrepen de mis ideas se dirijan a mí y me expongan sus contraargumentos. Así es como progresa el conocimiento.

Alan SOKAL (2008/2009: 13-15).

Conviene tomar conciencia de la gran probabilidad de que esta publicación esté destinada a tener que ir «contra corriente».

Gustavo BUENO, *Teoría del Cierre Categorical* (1992: I, 14).

Una filosofía sistemática tiene que destruir polémicamente el material que no resulte integrable en su propio proceso, porque, en cierto modo, podría decirse que se alimenta de aquellos materiales que, por ello, debe comenzar por triturar. El sistema filosófico es «heterótrofo», porque la verdad de una filosofía solo se conforma (a diferencia de la verdad científica) como negación dialéctica de la verdad pretendida por otros sistemas filosóficos. Por ello, la filosofía es esencialmente (directamente, no oblicuamente) crítica —y «crítica» significa aquí: crítica de otros sistemas o argumentaciones filosóficas alternativas, que deberán por tanto, ser presupuestos—. La verdad y el sentido del teorema de Pitágoras no necesitan polemizar con conjuntos de proposiciones alternativos [...]. La verdad de una filosofía no consiste tanto en la supuesta adecuación a un orden de cosas que no puede ser establecido al margen del propio sistema, sino en la capacidad trituradora (polémica, crítica) de otros órdenes de cosas alternativos.

Gustavo BUENO (1984: 9-10).

GNOSEOLOGÍA DE LA LITERATURA

EL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO DE LA LITERATURA: CRÍTICA DE LAS FORMAS Y MATERIALES LITERARIOS

5.0. PRELIMINARES

La razón humana siempre ha sido algo políticamente muy débil. No por casualidad Razón y Política se han traicionado de modo mutuo con indignante frecuencia a lo largo de la Historia. En nuestros días, Razón y Política parecen convivir ignorándose de forma irresponsable. Resulta innegable que los políticos han sido casi siempre un lastre muy lesivo para el racionalismo humano. Como los periodistas, sus principales cómplices contemporáneos.

Discutible o no, lo cierto es que situaciones de este tipo dañan muy gravemente a una institución como la Universidad, un engendro de la Política y de la Razón, con ancestrales genealogías muy eclesiásticas.

Porque una de las consecuencias de este mutuo menosprecio político-racionalista es la Universidad que tenemos, endogámica, prevaricadora y corrupta, y hoy en día completamente inhabilitada para el ejercicio verdadero de la investigación científica. No me refiero a la Universidad española, sino a la Universidad en términos esenciales, como un organismo propio de los Estados posmodernos contemporáneos. Quede claro que la Universidad en España goza de un régimen de libertad y de libertinaje que la convierte en una institución mucho más segura y eficiente que otras extranjeras, igual de endogámicas, prevaricadoras y corruptas que la nuestra, pero mucho mejor maquilladas y acaudilladas, más sofisticadas en el ejercicio de todas sus fechorías y diestramente apadrinadas en las estadísticas y *rankings* internacionales, aunque sobre estas cuestiones nadie quiera entrar en detalles (de esto, mejor que se ocupen los periodistas que no los jueces). El cinismo, con ser inconmensurable, no da para todo.

La vida académica fuera de España no es mejor que dentro de ella. Díganlo quienes la sufren, si tienen valor —o libertad— para reconocerlo y confesarlo. Los problemas de la Universidad no son hoy una cuestión nacional —ni nacionalista—. Nada más ridículo que una Universidad nacionalista, como muchas de las que se benefician de los presupuestos ministeriales del Estado español. Son, realmente, los problemas universitarios un asunto ya insoluble. Ningún gobierno, durante décadas, ha querido resolverlos. Todo lo contrario: los ha preservado y subvencionado. Nuestro tiempo, que ha borrado fronteras históricas ancestrales, ha levantado murallas domésticas

que aíslan a las personas por su sexo, sus ideologías o sus mitificantes preferencias ecológicas, nacionalistas o neofeudales. Una sociedad humana radicalmente fragmentada en todas sus concepciones repudia la idea misma de Universidad. Un mundo babélico, un mundo del revés, no necesita universidades, sino para burlarse de ellas y ante ellas. Y desde dentro, desde su misma matriz académica. Piénsese, por ejemplo, que quienes más hacen por deteriorar diariamente el funcionamiento científico de la Universidad son los primeros en firmar y promover manifiestos colectivos —con pretensiones espectaculares— en favor de la calidad y la investigación científica en esas universidades en las que se parasitan burocráticamente como mogrollos.

Una de las tesis esenciales de este libro es que la Universidad, debido a la radical pluralidad y especificidad de las construcciones científicas actuales, es un lugar inconveniente, impotente, e incluso aberrante, para el desarrollo de las ciencias. La Universidad no es el lugar del trabajo del científico. La Universidad es para los burócratas. Las Ciencias buscan otros escenarios de desarrollo, otros organismos o instituciones para su desenvolvimiento. Como la Iglesia en tiempos pretéritos, la Universidad de hoy pierde el contenido del saber y el control evolutivo de las ciencias. Está en manos de burócratas y sofistas. El ocio se impone en el curso de una vida académica hipnotizada por la burocracia y confitada por la politiquilla de pasillo y vía estrecha. El hecho mismo de que el profesor universitario no tenga que ganarse enérgicamente su sueldo compitiendo mes a mes fuera de su seguro y limitado ámbito laboral —irrespirablemente endogámico, dentro y fuera de España— convierte su actividad profesional en una labor más reflexiva que efectiva, entretenida —recreativa— en plácidas meditaciones, y, en suma, en algo mucho más contemplativo que inteligente. No necesitamos interpretaciones de cartujos informáticos y wikipedistas, sino construcciones y transformaciones efectivamente operatorias.

El título de este libro no es una broma retórica, sino todo lo contrario: la explicitud de una realidad que casi nadie está dispuesto a reconocer y mucho menos aún a contrarrestar. El hundimiento de la *teoría* —en el contexto general de las denominadas «ciencias humanas»— y de la *teoría de la literatura* —muy en particular— tiene mucho que ver con el hundimiento de la Universidad. Como institución científica, nuestras universidades son caserones en ruinas, un organismo sentenciado por su necrosis irreversible, donde básicamente se abastece lo más parasitario e improductivo de nuestra sociedad política y burocrática. Hay un hecho innegable y determinante: la deserción creciente de las ciencias del ámbito académico. Es una realidad en ciernes que resulta irreversible.

La Universidad, tal como funciona actualmente en materia de Letras y Humanidades, es una institución absolutamente obsoleta. Solo desde el parasitismo estatal cabe sostener su defensa y preservación. Y solo desde un radical derrumbe —que sobrevendrá por sí solo— y una imposible reorganización de nuestras actuales sociedades políticas —reorganización que nadie es capaz de afrontar— valdrá la pena comenzar de nuevo a hablar de la Universidad como institución académica. Pero en un contexto tecnológico, político y económico muy diferente del presente.

La investigación científica, para sobrevivir, tiene que abandonar necesariamente la Universidad. La Teoría de la Literatura, también. De hecho, la mayor parte de lo que bajo el rótulo «Teoría de la Literatura» se imparte en las universidades actuales

—tanto en España como fuera de España— no es teoría de nada general o específico, ni en la mayoría de los casos se refiere a la literatura sino de forma extremadamente tangencial y deformante. A veces, incluso, de forma caricaturesca, y acaso ridícula. Es, en el mejor de los casos, sofisticada sin consecuencias —porque jamás rebasa la atención de sus artífices universitarios—, y tropología de patio de escuelas —por las mismas razones, exclusivamente recreativas—. La Literatura es una trampa para quien no sabe razonar.

5.1. EL HUNDIMIENTO DE LA TEORÍA.

CONDICIONES Y POSIBILIDADES DE RECONSTRUCCIÓN

Se nos ha enseñado a valorar explicaciones «espiritualizadas» de los fenómenos culturales en vez de explicaciones materiales de tipo práctico.

Marvin HARRIS (1974/2006: 11).

Este *hundimiento de la Teoría* de la Literatura —cuyo encabalgamiento de genitivo es preciso subrayar desde su mismo enunciado titular— apela no tanto a un fracaso, cuyas consecuencias, en realidad, no pueden negarse, sino ante todo a una degradación, a una caída irreversible, absolutamente degenerativa, como consecuencia provocada por la actual disolución de múltiples teorías literarias y sus contenidos en las cloacas de ideologías contemporáneamente posmodernas.

Las teorías literarias han acabado pactando con movimientos sociales de carácter gremial e ideológico (feminismos, nacionalismos, neohistoricismos, indigenismos, etnocracias, agrupaciones políticas, repertorios de oclocracias varias...), en la medida en que se han ido desprendiendo de contenidos literarios y de sus posibilidades de interpretación científica. En tales «teorías literarias» la literatura se ha desvanecido por completo, y hoy en día resulta inapreciable. No por casualidad los profesores de Universidad, como los intelectuales, amancebados unos y otros con las ideologías políticas más circunstanciales, y convertidos muchos de ellos en colaboracionistas del poder, en lugar de combatir los prejuicios y la nesciencia han pactado con ellos y se han consagrado a su explotación pública y privada.

Esto explica que semejante *hundimiento* de la Teoría resulte imperceptible para muchos de cuantos viven de su industria y abuso, bien porque el ilusionismo editorial y mercantil sigue imprimiendo y publicando, casi sin excepción con fondos públicos, obras teórico-literarias cuyos contenidos teóricos-literarios son prácticamente nulos, bien porque el endémico mundo académico y universitario de hoy día —la institucionalización europea del «pensamiento débil», subvencionado al completo con la deuda pública del Estado, continúa manteniendo una estructura de funcionarios que, de espaldas a la realidad de las ciencias positivas —y en muchos casos ignorándolas—, pueden seguir fingiendo una actividad pseudocientífica, administrativa y burocrática, tras la cual solo se oculta la esterilidad de una labor docente e investigadora poco reconocida, cada día peor pagada y siempre muy mal evaluada. Hace años que la

teoría literaria, en España y fuera de España aún más, anda —cual reina o emperadora fabulosa— completamente desnuda.

Es hora de reconocer, lejos de todo exhibicionismo retórico, su hundimiento. Pero sobre todo es hora de plantear, no con promesas, sino con realidades, una alternativa que funcione, que resulte inteligible y que pueda aplicarse *de hecho* a los materiales literarios, es decir, que permita construir una interpretación convincente y eficaz de lo que la literatura ha sido y es. Estamos hartos de «teorías literarias» que ni son teorías ni se refieren a la literatura. Si hablamos de teoría literaria es porque necesitamos disponer, contemporáneamente, de una Teoría de la Literatura reconstructiva y operatoria, es decir, de una Teoría de la Literatura interpretable como Teoría y reconocible para la Literatura. El fin de la teoría literaria es hacer de la Literatura una realidad específicamente inteligible por encima de las demás realidades de su entorno, no solo histórico y geográfico, sino también, y muy principalmente, político y científico.

Aquí planteamos una reorganización y reinterpretación de los materiales literarios desde los fundamentos de una gnoseología materialista, sistematizada en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

La crítica —es decir, nuestros colegas— ha seguido con cautelosa atención el contenido de esta serie de publicaciones, que hemos llevado a cabo sobre todo durante la década comprendida entre 2005 y 2015. Es cierto que han recibido mayor observación y tratamiento —más reseñas y más serias— fuera de España que dentro de ella. La impresión que he constatado hasta el momento es que los jóvenes investigadores son quienes más la aprecian y utilizan; los más adultos la miran con respetuosa distancia, como si no supieran muy bien qué hacer con ella, de modo que aunque reconocen sus posibles logros y originalidades, no se atreven a asumirla. Los más viejos, simplemente la ignoran o desprecian. No la necesitan, ni la quieren comprender. Sea cual fuere esta «fenomenología» de la recepción del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, no me compete a mí, ni es momento ahora, de referirse a ella. Baste, simplemente, con este apunte anecdótico para responder, cortésmente, a la cuestión que tantas veces me han planteado, acerca de cómo reciben mis colegas, y entre ellos el lector contemporáneo, esta nueva Teoría de la Literatura¹.

Sea como fuere, el conjunto de esta serie de publicaciones, intervenciones y conferencias, ha dado lugar durante los últimos años a la implantación de un sistema de pensamiento interpretativo y crítico destinado al examen racionalista de la literatura y sus materiales. El fin del arte es, en suma, la interpretación humana y normativa. Sin pautas de interpretación —sin criterios— no es posible ejercer la crítica literaria. Se ofrece de este modo una obra declaradamente crítica y conscientemente diferente, una obra heterodoxa que tendrá que abrirse camino por sí misma, a través de una sociedad peligrosamente próxima a un «tercer mundo semántico», y en medio de una época que valora más la ideología que la ciencia, que está más seducida por la fe que por la razón, que prefiere la protesta escenificada a la crítica efectiva, que vive sin oasis en el

¹ Las diferentes reseñas y valoraciones que se han publicado hasta el momento pueden verse en el siguiente enlace de internet: <http://goo.gl/OIscYo>

espejismo del oasis, y que sobrevive entregada con frecuencia —sin querer asumirlo— al cultivo del autoengaño y de la autocensura.

El Materialismo Filosófico es una Teoría de la Literatura de naturaleza racionalista, científica, crítica y dialéctica, cuyo fin es la interpretación de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. La Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los materiales literarios. Y su fin es demostrar que la Literatura es inteligible.

Afirmar nietzscheanamente que «no hay hechos, sino solo interpretaciones», implica algo fundamental: que quien habla desconoce los hechos. Este es el imperativo posmoderno que ha conducido al callejón sin salida en el que actualmente se encuentra —en materia de Letras— el mundo académico contemporáneo. Intelectuales y *profes* posmodernos se dan la mano en este caldo de cultivo, confitado de palabrería eufónica y estéril. Los intelectuales, como los *profes* universitarios posmodernos, en lugar de enfrentarse a la ignorancia y a la imbecilidad, pactan con ellas. Con frecuencia, incluso, pactan remuneradamente con ellas. Nunca la sofística ha sido tan pobre —ni ha estado tan prostituida— como en estos tiempos posmodernos. A la retórica le crecen los lenones. Y a la Teoría de la Literatura, también.

Sin embargo, no mienten los hechos, sino sus intérpretes más sofistas. La realidad nunca es falsa ni fraudulenta: la realidad nunca nos engaña, ni siquiera con sus apariencias, a las que como tales identificamos. La apariencia forma parte de la realidad. Está conjugada con ella. Son sus intérpretes sofistas, que no la realidad, quienes nos engañan. Si la verdad está en los hechos —*verum est factum*²—, ¿qué puede interpretar, no digamos ya científica o gnoseológicamente, alguien que deliberadamente pretende ignorar los *hechos* (empíricos) e imponer el desconocimiento de su *realidad* (ontológica)? Nada. No podrá interpretar nada. Solo podrá prostituir la interpretación de aquellos materiales a los que formalmente se refiere. Los proxenetas de las ciencias humanas, de la cultura y de la teoría literaria, han sido y son muy abundantes y locuaces. A ellos debemos, antes que a nadie, el *hundimiento de la teoría*.

En estas páginas voy a exponer los criterios desde los cuales es posible y necesario un estudio crítico de las formas y materiales literarios. En el capítulo anterior he codificado tales materiales literarios (Ontología); ahora procede codificar su interpretación científica, es decir, su conceptualización teórica, su análisis lógico-material (Gnoseología).

Toda teoría habrá de dar cuenta de cuál es su naturaleza como tal teoría (científica, filosófica, literaria, matemática, física, biogenética...), esto es, habrá de demostrar sobre qué materiales está científicamente construida. Los conceptos adquieren

² Adviértase que el criterio del constructivismo —*verum est factum*— está formulado desde el siglo XVII por Arnold Geulincx (1624-1669), especialmente en sus *Quaestiones quodlibeticae* (1653). Este criterio adquiere especial relieve en la filosofía de Vico y su concepción de la *Scienza nuova* (1725, 1730 y 1744). Para la *Teoría del Cierre Categorial* (1992) de Bueno es un criterio capital.

diferentes significados según los términos a los que se oponen³. Al margen de cualesquiera contraposiciones semánticas del concepto de *teoría*, hay situaciones en que tales disociaciones ni se producen ni pueden producirse (léase a Bueno, a quien reproducimos aquí): hay prácticas que son imposibles al margen de la teoría (la práctica de los vuelos espaciales al margen de la teoría mecánica y astrofísica). Según la Teoría del Cierre Categorical de Bueno (1992), que aquí tomamos como referencia, una teoría alcanza su plenitud cuando alcanza su verdad. Desde un punto de vista gnoseológico, las teorías son construcciones de una complejidad muy superior a la que corresponde a los modelos y a los hechos. Por otra parte, la casi totalidad de las escuelas de teoría de la ciencia aceptan de forma unánime el *principio de subordinación*, según el cual todo hecho es legible o inteligible como tal respecto a una teoría, es decir, que no se acepta la existencia de hechos puros o aislados. Todo hecho —y por supuesto también el *hecho literario*—, implica por sí mismo alguna teoría, implícita o explícitamente. Sin embargo, la teoría es una figura o construcción gnoseológica que por sí misma, es decir, en cuanto a su propio teoreticismo, no garantiza ninguna verdad. Ahora bien, cuando los hechos se niegan, en nombre del escepticismo o del nihilismo, y la teoría se convierte en una tropología o una retórica, que trata de imponerse incluso sobre la realidad y la Ontología de las Ciencias, entonces solo cabe hablar del hundimiento de la teoría. Por nuestra parte, nos resistimos a semejante modo de renunciar al conocimiento crítico y científico, y proponemos una Teoría de la Literatura constructiva y dialéctica, fundamentada en una Gnoseología materialista, es decir, en una teoría del conocimiento cuyo campo está constituido, de forma real y efectiva, esto es, ontológicamente, por los materiales literarios: autor, obra, lector e intérprete o transductor.

El Materialismo Filosófico distingue, atendiendo a su estructura lógica, tres tipos de teorías: *teológicas, científicas o positivas y filosóficas* (Bueno, 1995b)⁴.

En primer lugar, aunque tratan de parecerlo, las *teorías teológicas* no son racionales, sino que se basan en *principios sedicentes superracionales*, es decir, en postulados fideístas antirracionales (principios de fe *praeter racionales*), que exigen cortar toda posibilidad de relación racional con teorías científicas o filosóficas. La Teología no pretende interpretar la fe a través de la razón, y aún menos reducir

³ Como ha señalado Gustavo Bueno (1995b), los principales términos a los que se suele oponer el concepto de teoría son *praxis, verdad y modelos* (hechos). *Teoría* se opone a *praxis*, si designa los contenidos de una vida especulativa, ajena o contrapuesta a una realidad práctica; se opone a *verdad contrastada*, cuando la teoría se presenta como una hipótesis o conjetura, una suposición frente a una realidad verificada; y se opone a *modelo o hecho*, cuando una teoría implica varios modelos coordinados entre sí (la teoría atómica, por ejemplo, supone la coordinación del modelo de átomo de hidrógeno y del modelo de átomo de silicio).

⁴ Como advierte Bueno, la «teoría de la transubstanciación» de Tomás de Aquino, por ejemplo, es evidentemente una *teoría teológica*, que utiliza la doctrina aristotélica del hilemorfismo para exponer el dogma cristiano de la Eucaristía, según el cual los accidentes del pan y el vino pasan a «inherir» en la sustancia del cuerpo de Cristo. La «teoría de las ideas» de Platón es obviamente una teoría filosófica, y la «teoría de la relatividad especial» de Einstein es una teoría científica (perteneciente al campo categorial de la Física) (Bueno, 1995b).

la fe a la razón, sino que, muy al contrario, su intención es manipular la razón para imponer la idea de que los dogmas de fe la rebasan o trascienden, a fin de instaurar la supremacía de estos dogmas de fe por encima de cualesquiera verdades propias de la razón humana. Y esto es lo que la Teología, como método, tiene en común con la posmodernidad, como discurso. Cuando en estos supuestos el Materialismo Filosófico habla de teología no lo hace en un sentido ordinariamente religioso, sino en un sentido rigurosamente filosófico, de modo que no solo el cristianismo, como religión terciaria (Bueno, 1985), constituye una teología, sino que el marxismo, como sistema filosófico y como totalitarismo político, constituye igualmente una teología, monista y dogmática, cuyo desarrollo es una visible secularización metafísica, o vuelta del revés (*Umstülpung*) —pero conservando su idealismo moral—, del pensamiento cristiano. Cuando una teoría teológica, es decir, monista y metafísica —sea de signo cristiano o de signo marxista (*oppositum per diametrum*)—, se aplica a la literatura, el resultado es el idealismo interpretativo, la segregación de la *falsa conciencia* (*falsches Bewusstsein*) del intérprete vertida sobre la literatura, el ilusionismo hermenéutico, la retórica acrítica de una creencia religiosa o de una ideología partidista.

En segundo lugar, las *teorías científicas* son teorías racionales y lógicas ligadas a un material empírico. El Materialismo Filosófico toma como criterio de cientificidad el *circularismo* de la gnoseología materialista, expuesta en la Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992). Desde este punto de vista, la *ciencia* es una construcción operatoria, racional y categorial, constituyente de una interpretación causal, objetiva y sistemática de la materia. Este concepto de teoría científica es el que se trata de recuperar y de reorganizar para la Teoría de la Literatura basada en el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. La Teoría de la Literatura, como ciencia de los materiales literarios, es decir, como conocimiento científico y conceptual de los hechos constituyentes de la realidad literaria, de la Ontología de la Literatura (autor, obra, lector e intérprete o transductor), es algo que, lejos de desarrollarse y dar lugar a resultados inteligibles, ha naufragado tropológicamente en la sofística de la posmodernidad. La retórica posmoderna, gracias al despliegue de todas sus ideologías relativistas y nihilistas, por lo que se refiere al ámbito de las denominadas Humanidades —no así en el terreno de las ciencias positivas aplicadas, que aquí identificaremos con las ciencias naturales, computacionales y estructurales⁵— ha provocado el hundimiento de la teoría, y, muy en particular, el hundimiento de la Teoría de la Literatura.

En tercer lugar, las *teorías filosóficas* son racionales, y en esto se diferencian de las teorías teológicas (que *no* lo son de igual modo, ya que su racionalismo puede ser idealista, y no materialista, e incluso en ocasiones pueden ser completamente irracionales), a la vez que, por ello mismo, se identifican con las teorías científicas (que

⁵ Vid. más adelante, el apartado 5.6, donde se expone la organización de las ciencias según la Teoría del Cierre Categorial de Bueno, que reproducimos con algunas alteraciones en su aplicación a la interpretación de los materiales literarios. Las ciencias naturales, computacionales y estructurales serían —en términos de Bueno—, metodologías α -operatorias, y las que aquí denominaremos ciencias reconstructivas, demostrativas y políticas son —en la nomenclatura de Bueno—, metodologías β -operatorias.

sí son racionales en todos los casos). Sin embargo, frente a las teorías científicas, las filosóficas no pueden considerarse científicas, pese a ser racionales, porque la Filosofía no es, ni puede ser, una Ciencia, y no necesita serlo para ejercer sus funciones críticas y dialécticas. Las teorías filosóficas no son científicas nunca porque la Filosofía no es susceptible de cerrar categorialmente un campo de la realidad y convertirlo en su objeto de estudio —como sí hacen las ciencias categoriales—, es decir, no puede limitarse a interpretar una categoría o parcela específica y exclusiva de la realidad, como hacen la Química, la Física, la Termodinámica, la Geometría o la Métrica, porque la Filosofía no estudia Conceptos (científicos), sino Ideas (críticas), de modo que atraviesa los campos categoriales de las ciencias, relaciona las Ideas trascendentes a tales campos o categorías, las abarca a todas y las interpreta dialécticamente, al enfrentarse a ellas mediante la *symploké* de tales Ideas, exponiendo unas Ideas contra otras en sistemática relación crítica (Platón, *Sofista* 259 c-e).

Al reinterpretar y reorganizar la Teoría de la Literatura desde las exigencias gnoseológicas de la Teoría del Cierre Categorial, tratamos de recuperar el Concepto de Teoría en su sentido más pragmático, operatorio y constructivista.

Una teoría es un sistema de teoremas, es decir, un sistema de figuras gnoseológicas a través de las cuales se objetiva el desarrollo proposicional de una verdad científica. Como se ha dicho, las teorías pueden ser teológicas, filosóficas y científicas. Ahora bien, desde el punto de vista de la gnoseología materialista, una ciencia no puede reducirse a una teoría ni a un conjunto de teorías, por muy organizado que se presente este conjunto. Como se explicará inmediatamente, algo así es incurrir en teoreticismo, un formalismo gnoseológico cuyo límite sin duda es metafísico, dada su desvinculación de la materia. Como he explicado en anteriores publicaciones⁶, el teoreticismo ha marcado gravemente la Teoría de la Literatura desarrollada a lo largo del siglo XX, desde el incipiente formalismo positivista de la Escuela Morfológica Alemana de fines del ochocientos hasta ese sofisticado canto del cisne de la *Rezeptionsästhetik* alemana que es la posmoderna teoría de los polisistemas de Even-Zohar, pasando por supuesto por el Formalismo ruso y el estructuralismo francés, todos ellos movimientos teoreticistas de interpretación literaria confitados de timbres nacionalistas.

La gnoseología del Materialismo Filosófico rechaza el *teoreticismo* de las ciencias, que prima la forma sobre la materia (Escuela Morfológica Alemana, Formalismo ruso, Funcionalismo praguense, Glosemática danesa, *New Criticism*, Estilística española, Estructuralismo francés...), así como también el *descriptivismo*, que, como tendencia contraria a la anterior, sobrevalora la materia frente a la forma (aristotelismo de la *Poética*⁷, positivismo histórico, objetivismo decimonónico, psicocrítica, psicoanálisis, sociología marxista de la literatura...); y rechaza igualmente la mixtura de ambas, tal

⁶ Vid. en particular el capítulo anterior, dedicado a la Ontología de la Literatura, en este mismo tomo I de la *Crítica de la Razón Literaria*, sobre *Los materiales literarios* (I, 4).

⁷ No así el de los *Segundos analíticos*: Aristóteles es descriptivista en la *Poética* al hablar de la literatura, es decir, de las artes que imitan mediante el lenguaje, pero es adecuacionista en los *Segundos analíticos*, al exponer su teoría del conocimiento, y plantear una relación de adecuación o yuxtaposición hilemórfica entre forma y materia.

como practica el *adecuacionismo*, al hipostasiar de forma separada la materia y la forma para yuxtaponerlas o coordinarlas idealmente *a posteriori* (estética de la recepción, teoría de los polisistemas, ciencia empírica de la literatura, lingüística textual...). Frente a estos modos científicos descriptivistas, teoreticistas y adecuacionistas, la Teoría del Cierre Categorical plantea un modo científico de naturaleza *circularista*, es decir, dialéctico, crítico y operatorio. Desde este prisma, toda Ciencia se concibe y plantea como una construcción operatoria, es decir, una construcción ejecutada por sujetos que actúan, y no como un recitativo de teorías que se formalizan incluso en formas incorpóreas —como es el caso del Inconsciente freudiano o la idea de *autor* propuesta por Foucault (1969)—, o que apelan a referentes extraviados o explícitamente inexistentes o irreales: ¿cuál es el referente efectivamente existente y operatorio de la TeSWeST a la que se refieren Petöfi y García Berrio (1979)?, ¿quién vive realmente en los mundos posibles de los que habla Dolezel (1998) en sus teorías sobre la ficción literaria?, ¿qué libros puede leer un lector modelo (Eco, 1979), ideal o implícito (Iser, 1972) que ni siquiera posee cuerpo, ni tronco, ni extremidades, y que nunca ha aprendido a leer ni a escribir una lengua natural humana? Lejos de todos estos idealismos retóricos y tropológicos, aislantes de la realidad ontológicamente existente, las Ciencias son construcciones en las que se conjugan elementos formales y materiales. Cuando las teorías se desvinculan de las realidades materiales, cuando pierden toda posibilidad de conjugación formal con la materia, entonces degeneran en especulaciones, en hipótesis, es decir, en formas completamente desconectadas de la realidad física y material del mundo real y en efecto existente. De espaldas la materia, aislada de ella, toda teoría desemboca en el hundimiento. Y cabe advertir que en su hundimiento o desvanecimiento retórico, la teoría tiende a disolverse tropológicamente en dos direcciones: una de ellas, *trascendente*, se dirige hacia los caminos de la metafísica tradicional, para desembocar en una suerte de teología —el «Autor es Dios» (positivismo histórico), «todo es texto» (Derrida)— o nihilismo absolutos —«Dios ha muerto» (Nietzsche), el «Autor ha muerto» (Barthes), el Autor es una «función social» (Foucault)—; otra de ellas, *inmanente*, sigue la senda más radicalmente interiorista y subjetiva, de modo que en la mazmorra de la inmanencia más íntima y superlativa del ser humano se dan cita las incontables pulsiones del superhombre que todos llevamos dentro: el omnipotente Inconsciente, perfecto reverso de diseño posmoderno de la metafísica antigua. Lo que Kant decapitó en la Ilustración de sus tres críticas, Freud —fiel a la tradición germánica idealista fundada por Lutero— nos lo rehabilita febrilmente con un formato tan seductor como inquietante, la posesión particular y subjetiva de una fuerza nuestra, personal e incontrolable: el Inconsciente.

Pero las Ciencias no son la historia de una fábula. Ni siquiera son el resultado de una teoría ajena a la realidad, por muy rediseñados que se nos presenten sus decorados y formalismos teóricos. Las ciencias son superiores e irreductibles a las teorías, porque las ciencias comportan y movilizan arsenales físicos de múltiples términos, operaciones y relaciones (sintaxis), fenómenos, esencias y referentes (semántica), sujetos, colectividades y pautas de interpretación y actuación (pragmática), sobre cuya complejidad se construye el Mundo Interpretado (M_i), y al margen de la cual el Mundo permanece como una realidad ilegible, ininteligible e inerte (M). No queremos una teoría hundida en las ascuas de la retórica y la tropología. Queremos una Teoría de la

Literatura construida sobre la realidad efectiva de los materiales literarios: autor, obra, lector e intérprete o transductor.

Es importante por ello insistir en la idea buenista de que toda Teoría de la Ciencia no es en sí misma una Ciencia, sino una Filosofía, y no de modo accidental, sino esencial y constitutivo. Por esta razón, el Materialismo Filosófico puede desarrollar una crítica específica de la Teoría de la Literatura, esto es, de las diferentes ciencias o disciplinas que se ocupan del estudio de la literatura: no solo de las que se articulan desde criterios científicos (Filología, Sociología, Lingüística, Historia...), sino también, aunque de forma mucho menos compleja, de aquellas que se construyen sobre discursos meramente psicologistas, formalistas o teológicos (formalismos, deconstrucción, feminismos, «estudios culturales» indefinidos, y otras retóricas e ideologías posmodernas...), de naturaleza acrítica y acientífica, y con frecuencia constitutivas de un saber meramente ideológico y gremial. Este último tipo de *discurso* se caracteriza porque ni sabe ni puede —ni quiere— *discurrir* en términos científicos ni filosóficos, es decir, no logra jamás una organización crítica ni sistemática de sus propios contenidos. Por más que se presenten ante la sociedad contemporánea como saberes críticos, no son más que discursos acríticos de un repertorio ideológico con frecuencia profundamente ordinario y conservador, tal como exigen las «señas de identidad» y los «ritos de iniciación» de sus respectivos gremios.

La crítica de toda ciencia, incluida por supuesto la ciencia literaria o Teoría de la Literatura, es una filosofía que ha de estar referida a la materia misma de esa ciencia y fundamentada en ella. Por lo tanto, ha de construirse de forma lógica, objetiva y sistemática sobre su propia ontología, es decir, en el caso que nos ocupa, sobre la realidad de los *materiales literarios* (autor, obra, lector e intérprete o transductor), que constituyen el campo de investigación de la ciencia a la que aquí nos referimos, la Teoría de la Literatura.

Como crítica de la Teoría de la Literatura, el Materialismo Filosófico pretende ser más eficaz y profundo que otras metodologías, no solo porque se enfrenta al examen de los materiales literarios de un modo crítico y dialéctico, y no retórico y cortés, sino porque sobre todo ofrece instrumentos de análisis de las disciplinas literarias mejor desarrollados y más precisos que los de otras corrientes alternativas, cuyos puntos de apoyo no son los materiales literarios, sino las ocurrencias fenomenológicas de tales o cuales intérpretes, autocalificados de modélicos o ideales, o de tales o cuales gremios autistas, o minorías imperialistas, que vierten sin cesar sobre la realidad de la literatura las secreciones de su psicologismo gregario e ideológico. La literatura no puede ni debe ser el vertedero de las ideologías. La literatura no puede interpretarse racionalmente, y aún menos científicamente, desde el psicologismo del *yo* (la egolatría de las impresiones personales) o desde la ideología del *nosotros* (el egoísmo colectivo de las presiones gremiales), sino que ha de ser interpretada y comprendida desde la realidad de los materiales literarios, los cuales exigen, para poder ser analizados con rigor y capacidad, una educación científica y sistemática, esto es, una *paideía*, al margen de la cual solo cabe hablar de la literatura desde la ignorancia, en la plenitud de un tercer mundo semántico, plétórico de impulsos psicológicos, creencias metafísicas y fideísmos utópicos.

Las ciencias, en tanto que construcciones sociales y culturales, obra de sujetos gnoseológicos, se sirven del lenguaje. Pero las Ciencias, como la Literatura, no están hechas solamente de palabras, y esto es algo que los filólogos y críticos literarios olvidan con muchísima frecuencia. Toda ciencia exige que el lenguaje se considere como un componente constitutivo y formal de ella. El lenguaje es, además, en sus diferentes géneros y especies, el modo principal —acaso el único— de relación entre los sujetos operatorios en tanto que sujetos gnoseológicos o intérpretes científicos.

Por ello mismo, como advierte Bueno (1992), no puede encarecerse gratuitamente la importancia y el significado del lenguaje en las ciencias. Aún menos esta relevancia puede aislarse o insularizarse, en un desarrollo que disocie el uso del lenguaje de su relación referencial y lógica con las materialidades a las que apela e identifica en el mundo de los objetos físicos. Incurrir en esta actitud conduce a la hipóstasis del lenguaje, es decir, a romper toda relación racional y lógica entre la materia y la forma de las ciencias, y, finalmente, a reducir la Ciencia a una dimensión exclusivamente formalista, en la que —tras haber derogado la materia— «todo es lenguaje». Es el callejón sin salida al que conduce la pobreza y el nihilismo de un Derrida que se expresa desde el monismo axiomático de la sustancia (todo es texto, todo es lenguaje, todo es forma, todo es sexo, todo es aire, todo es agua, todo es cultura, todo es literatura...). La ciencia quedaría de este modo reducida a una retórica de superficialidades brillantes y seductoras, basada en una suerte de «nihilismo mágico», el cual se postula a su vez sobre un Mundo materialmente inexistente o caricaturescamente considerado. He aquí la deconstrucción derridiana y el discurso posmoderno en sus múltiples variantes: el Mundo es Texto. No hay materia, sino formas. Todo nihilismo desemboca en el hundimiento de la teoría. Lo exige imperativamente. Lo que Derrida nos ofrece es una ruina gnoseológica. Derrida quiere cambiarnos nuestro dinero por monedas de una sola cara. Es un caso extraordinario de prestidigitación, de una ingenuidad más que infantil, naturalmente solo apta para personas incapaces de usar la razón. Solo desde la impotencia o la esterilidad racionalista se puede aceptar una falacia de tamañas dimensiones, desde la que se pretende reducir la ciencia a mera forma lingüística.

Las ciencias incluyen necesaria e inmanentemente el lenguaje, pero no son solo lenguaje, ni se reducen solo a lenguaje. Condillac no es nuestro colega cuando afirma que «una ciencia es un lenguaje bien hecho». Condillac es colega de los formalistas, pero no de quienes consideran que la ciencia es una construcción operatoria destinada a construir y a interpretar realidades materiales, efectivamente existentes y gnoseológicamente implicadas en las formas que las identifican como tales materialidades. Por su parte, para Derrida y sus acrílicos seguidores «una ciencia es un lenguaje mal hecho». Implicatura esta que postula el conocimiento de un lenguaje «bien hecho», y del que desafortunadamente ni Derrida ni sus rapsodas nos han dado cuenta jamás.

El lenguaje humano es indisoluble de la experiencia, es decir, es indisoluble y también inseparable de la materia conceptualizada formalmente por las ciencias en nuestro Mundo Interpretado (M_i). En suma, como advierte Bueno (1992), las denominadas «cosas» no son sino *cuerpos* configurados según un cierto nivel de complejidad morfológica, categorizada formalmente por las ciencias. Por esta razón el ser humano no es simplemente un *homo loquens*, en tanto que *homo sapiens*, sino

que, como *homo sapiens*, es sobre todo un *homo faber*, un constructor, capaz de hacer del Mundo (M) material un Mundo Interpretado (M_i) formalmente, es decir, un mundo legible gnoseológicamente, y habitable y comprensible en la medida en que es *operable*. En esta labor constructivista, el lenguaje no es una mera forma, ni siquiera una forma más: es sobre todo —como subraya Bueno (1992)— una tecnología, una forma en la que está implicada no la Forma, sino la *Forma de la Materia* en tanto que Materia Interpretada (M_i). El lenguaje es una forma en la que está implicado el Mundo (M) en tanto que Mundo Interpretado (M_i). El lenguaje posee siempre el valor genitivo de una materialidad que es legible en la medida en que está organizada formalmente por él y en él. El lenguaje, y por supuesto los lenguajes naturales —no exclusivamente los lenguajes científicos—, es el álgebra del Mundo Interpretado, es decir, el álgebra del mundo construido, manipulado y habitado, por los seres humanos. Un mundo que existe y en el que se *opera* —se actúa— *de hecho*, porque no hay mundos posibles ni irreales, y porque el lenguaje es un hecho real que brota de la materialidad de un mundo racionalmente construido y operatoriamente intervenido⁸.

5.1.1. TEORÍA DEL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO Y CRÍTICO DE LA LITERATURA: CIENCIA Y FILOSOFÍA

¿Y no es también probable, e incluso necesario a partir de lo ya dicho, que ni los hombres sin educación ni experiencia de la verdad puedan gobernar *adecuadamente alguna vez el Estado, ni tampoco aquellos a los que se permita pasar todo su tiempo en el estudio, los primeros por no tener a la vista en la vida la única meta a que es necesario apuntar al hacer cuanto se hace privada o públicamente, los segundos por no querer actuar, considerándose como si ya en vida estuviesen residiendo en la Isla de los Bienaventurados?*

PLATÓN, *República*, VII (519c).

La Ciencia es una forma *específica* de conocimiento crítico y operatorio de la realidad, es decir, de la materia. En el caso particular de la Literatura, este conocimiento crítico de la realidad literaria, de la materia literaria, es decir, de la Ontología de la Literatura —autor, obra, lector e intérprete o transductor—, solo es factible en las condiciones y posibilidades de una cultura moderna y civilizada, y solo puede desarrollarse desde la Ciencia y desde la Filosofía.

Voy a recuperar a continuación los fundamentos gnoseológicos de este conocimiento crítico de la literatura —expuestos con anterioridad en capítulos esenciales de la *Genealogía de la Literatura* (2012)—, y para ello, en primer lugar, explicaré —siguiendo a Bueno (1987, 1997)— qué entiendo aquí por cultura, por

⁸ Estas ideas sobre el lenguaje, obvias desde el Materialismo Filosófico, es algo que olvidan por completo los acrílicos admiradores de Wittgenstein, quienes con su actitud acreditan no haber leído, ni entendido en el caso de haberlo leído, el *Crátilo* de Platón, especialmente en el pasaje 389a-3903e.

modernidad y por civilización, y, en segundo lugar, desde los criterios de una tipología evolucionista del conocimiento, delimitaré los conceptos de Ciencia y de Filosofía⁹.

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

Los conocimientos culturales requieren una formación o aprendizaje social, indudablemente humano, cuya complejidad, en el seno de un Estado, se objetiva en un sistema educativo, en una *paideía*, definida en sus objetivos, fines prolépticos y consecuencias teleológicas. La educación científica y cultural de una sociedad política, cuya máxima expresión es el Estado, no puede ni debe descentralizarse nunca, como no debe serlo tampoco la Defensa (ejército y fuerzas armadas). La descentralización estatal de un sistema educativo supone la disolución cultural de una sociedad política y su disgregación científica como grupo, cuya coherencia política haría más eficaz el desarrollo y la implantación sistemática del conocimiento. Todo lo que conduzca a la fragmentación de un Estado implica la destrucción de su eutaxia¹⁰.

Por su parte, los conocimientos naturales son aquellos que no requieren de ningún sistema educativo destinado a su práctica o aprendizaje. No necesitamos ir a la escuela para aprender a llorar o reír. Son actividades naturales que el ser humano, por el hecho de ser humano, sabe y puede hacer, en condiciones normales de nacimiento y existencia, de forma completamente natural¹¹.

2. *Culturas bárbaras y culturas civilizadas.* Según los *modos de construcción* y de acuerdo con los *medios de transmisión* de los conocimientos culturales, estos dan lugar a *culturas bárbaras* y a *culturas civilizadas*. Los modos de construcción del conocimiento pueden ser técnicos o tecnológicos. Son conocimientos técnicos los que se basan en una actividad artesanal, en función de la cual el ser humano se adapta a la naturaleza y a sus exigencias. Son conocimientos tecnológicos aquellos que se basan en una actividad científica, en virtud de la cual la naturaleza y sus recursos se adaptan a las exigencias del ser humano. Por los medios de transmisión, los conocimientos culturales pueden ser sistemáticos y objetivos o asistemáticos y subjetivos. Son conocimientos sistemáticos y objetivos los que se dan en el mundo de las materialidades lógicas (M₃) o terciogenéricas, es decir, los que son independientes de la psicología individual, están organizados y transmitidos de acuerdo con criterios

⁹ Son capitales, en estas páginas que siguen, los libros *Symploké* (1987) y *El mito de la cultura* (1997) de Gustavo Bueno. Las ideas que aquí se exponen y aplican a nuestro estudio de la Gnoseología de la Literatura proceden de estas fuentes buenistas, cuya lectura es absolutamente recomendable y necesaria.

¹⁰ «Es malo lo que introduce la discordia en el Estado» (Spinoza, *Ética*, 1677/2004: 4, XI).

¹¹ Cuestión diferente es el comportamiento social y cultural que el ser humano desarrolla en la ejecución de sus conocimientos naturales, de acuerdo con las normas sociales, morales y culturales del grupo humano al que pertenece el individuo, es decir, de la sociedad en la que el sujeto se *educa* cultural y científicamente, esto es, *políticamente*.

lógicos y racionales, y cuyas explicaciones dan cuenta comprensible de sus causas y fundamentos. Son conocimientos culturales asistemáticos y subjetivos aquellos que se dan exclusivamente en un mundo psicológico o fenomenológico (M_2), escenario de materialidades psíquicas de naturaleza segundogenérica (Bueno, 1972; Maestro, 2006, 2007b, 2009). Este tipo de conocimientos se basan en creencias públicamente codificadas, en imágenes solidificadas por la conciencia, en discursos ideológicos no verificados científicamente, en opiniones indiscutidas y autorizadas, en fideísmos acríticos, en psicologismos históricos. Se trata, en suma, de conocimientos dóxicos, cultivados en la opinión, en la apariencia, es decir, en lo que Platón denominó la visión desde la caverna. Podríamos decir, en consecuencia, que se trata de un conocimiento o una cultura cavernícolas: un tercer mundo semántico.

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

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

Se manejan aquí nociones abiertamente implicadas en el ámbito de la Política. Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la Política es un sistema de Ideas y realidades que afectan directamente a la constitución y eutaxia de un Estado. De hecho, la Literatura es política en tanto que constituye y dispone sistemas de Ideas implicadas en la Ontología del Estado, ideas que determinan la integración y relación del individuo en la realidad material de una sociedad política. La Política queda así configurada como aquella *symploké* de ideas que dispone la forma de vida del individuo en el seno de la vida social y material del Estado (Bueno, 1991, 1995b). El sistema de relaciones (lógico-materiales) entre el individuo y una sociedad estatal constituye lo que denominamos Política. Una tribu, una sociedad bárbara, o incluso un feudo, no dan lugar a una Política efectiva, sino a una filarquía o a una fraternía. Se trata de sociedades naturales o gentilicias, no de sociedades políticas (Maestro, 2007: 186-209). Una tribu no es una *polis*. Ni un feudo es un Estado. La Política, tal como la entendemos, es la organización del poder, es decir, la administración de la libertad.

3. *Tipología del conocimiento en las culturas bárbaras*. Cuatro son los tipos de conocimiento característicos de las culturas bárbaras: Mitología, Magia, Religión y Técnica. La *mitología* es, esencialmente, una explicación ideal e imaginaria de hechos. El saber mitopoyético o legendario se basa en relatos ritualizados, que se transmiten literalmente y sin alteraciones, de generación en generación, mediante la difusión oral. Explican el origen, organización y destino de una comunidad étnica y cultural, cuya

identidad se trata de preservar, junto con los elementos relevantes de la vida cotidiana. La magia, a su vez, consiste simplemente en la exhibición de poderes falsos, que simula manipular objetos de la naturaleza con fines diversos. Hechiceros, chamanes, augures y arúspices son algunas de las figuras «sacerdotales» responsables, en las sociedades bárbaras, del ejercicio de la magia, mediante el uso de fetiches (hechiceros), de prácticas de conexión entre vivos y muertos para pronosticar acontecimientos futuros o revelación de misterios (chamanes), interpretaciones ornitológicas, relativas al vuelo y canto de las aves (augures), e intérpretes de las tripas de animales recién sacrificados y desollados (arúspices). La religión es, a su vez, la religación o subordinación de la experiencia humana a un referente al que se atribuye fraudulentamente un poder numinoso¹². En las religiones primarias o numinosas (pleistoceno inferior), este referente es el animal, al que se atribuyen poderes extraordinarios, se le invoca y adora, se le caza e ingiere, etc.; en las secundarias o míticas (es el caso de las antiguas religiones griega y romana), el referente es el dios mitológico y antropomorfo, imagen del hombre que ha domesticado al animal, y se ha investido de sus poderes numinosos (Hércules vence al león, Jasón vence al dragón, etc.); y en las terciarias o teológicas (Cristianismo, Judaísmo, Budismo e Islam), el referente —inevitadamente politeísta— es la idea de un dios cuyos atributos son completamente abstractos (invisible, eterno, inmutable, inmóvil...) (Bueno, 1985). Finalmente, la técnica es un conjunto de saberes, de naturaleza artesanal, que hacen posible la adaptación del ser humano a la naturaleza.

4. *Tipología del conocimiento en las culturas civilizadas.* En las culturas civilizadas, los conocimientos se organizan en dos tipos fundamentales, según sean conocimientos críticos o conocimientos acrítricos. Son críticos los conocimientos que se basan en conceptos científicos y en criterios filosóficos, es decir, en sistemas de pensamiento racionales y lógicos (M₃). Son acrítricos aquellos conocimientos culturales basados en argumentos sofisticos, es decir, en un racionalismo idealista y en una lógica ideológica, pero no en un racionalismo materialista y en una lógica científica o filosófica. Ideología, Teología y Pseudociencia son los tres tipos principales de conocimiento cultural y sofista característicos de una cultura civilizada. A estos tres tipos de saberes ha de añadirse un cuarto, ajeno a la sofística, y por entero implicado en un racionalismo materialista y lógico-científico: la Tecnología.

La *Ideología* es un discurso basado en creencias, apariencias o fenomenologías, constitutivo de un mundo social, histórico y político, cuyos *contenidos materiales* están determinados básicamente por estos tres tipos de intereses prácticos inmediatos, identificables con un gremio o grupo social —autista y en última instancia fundamentalista—, y cuyas *formas objetivas* son resultado de una sofística, enfrentada a un saber crítico (ciencia o filosofía). La ideología es resultado de la fragmentación que las mitologías experimentan como consecuencia del desarrollo del pensamiento racionalista y la investigación científica. La ideología es siempre una *deformación aberrante* del *pensamiento crítico* (ciencia y filosofía). Toda ideología remite al

¹² «La religión organizada es la mayor y más potente de las pseudociencias» (Sokal, 2008/2009: 22).

idealismo y al dogmatismo, y a un grupo social que se repliega sobre sí mismo, frente a otros grupos, por oposición a los cuales construye idealmente la que considera su propia «identidad».

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

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

La *Tecnología*, por último, ha de entenderse como la adaptación de la naturaleza al ser humano, gracias al uso y aplicación de los conocimientos científicos a la manipulación de la naturaleza, expuesta al servicio del género humano y fuertemente dominada por él¹³.

5. *Conocimiento dóxico y conocimiento epistémico*. De esta tipología evolutiva del conocimiento se deriva una discriminación esencial, expuesta por Platón en la *República*, y reinterpretada por Bueno dentro del Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. En consecuencia, hay que distinguir un conocimiento dóxico, o pseudoconocimiento, basado en la *opinión*, en la información superficial, parcial, limitada, nunca verificada, de los hechos. Es un conocimiento sobre apariencias, no sobre realidades. Remite a visiones imperfectas, imágenes aparentes solidificadas por la imaginación, creencias y fideísmos. En contrapartida, se hablará de un

¹³ En su ensayo sobre «La Teoría de la Esfera y el Descubrimiento de América», Bueno define la tecnología en los siguientes términos, desde una concepción en la que las ciencias se constituyen como resultado de tecnologías previas y matrices: «Una tecnología es un sistema operatorio que envuelve una o varias series de operaciones normalizadas (por tanto, con reglas universales) susceptibles de dar lugar, aplicadas a un material adecuado, a resultados o productos determinados. Cuando una tecnología no da los resultados obtenidos será una pseudotecnología o tecnología imperfecta» (Bueno, 1989: 26).

conocimiento epistémico o científico para identificar aquellos saberes culturales que se transmiten de forma selectiva, sistemática y organizada, y que cumplen tres requisitos fundamentales: son *necesarios*, porque penetran las causas y fundamentos que los originan; son *objetivos*, porque dependen de la naturaleza formal y material del *objeto* de conocimiento y no de las construcciones artificiales del *sujeto* de conocimiento (son, pues, objetivos, en un sentido gnoseológico, no epistemológico); y son *sistemáticos*, porque están organizados de acuerdo con criterios normativos, lógicos y racionales, que rebasan la voluntad de un individuo (*yo*) o de un grupo social (*nosotros*).

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

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

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

5.1.2. EL PELIGROSO MITO DE LA CULTURA FRENTE A LA REALIDAD POSITIVA DE LAS CIENCIAS

A una persona que intenta acomodar la ciencia a un punto de vista que no provenga de ella misma (por errada que pueda estar la ciencia), sino de fuera, un punto de vista ajeno a ella, tomado de intereses ajenos a ella, a ese le llamo canalla.

Frederich ENGELS y Karl MARX,
Contra la subversión de la ciencia de Eugen Dühring, 1878.

Conviene ahora, según los criterios expuestos, delimitar conceptual y definitivamente las ideas de Cultura, Modernidad y Civilización.

La Idea de Cultura es una idea alienante en nuestro mundo contemporáneo, especialmente por el uso fraudulento que de ella ha hecho la posmodernidad. Ese uso fraudulento posee una historia propia y definible, que Gustavo Bueno ha examinado críticamente desde los presupuestos del Materialismo Filosófico en su obra titulada *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura* (1997), y que aquí voy a replantear involucrada en los términos de una Teoría de la Literatura. Adelanto una de las ideas capitales de Bueno al respecto: *la cultura es el opio del pueblo*.

Lo primero que ha de advertirse es que la idea posmoderna de cultura está actualmente muy prestigiada, y lo está en la medida en que aparece asociada a una idea de cultura sumamente indefinida y confusa. Bueno observa en la idea de cultura, «como mito obscurantista», una función práctica de doble naturaleza: por un lado, sirve al idealismo emocional de unir e identificar a determinados seres humanos en un grupo social (tribu, nación, etnia, credo...), y por otro lado, correlativamente, separa a determinados grupos humanos de otros (tribus, naciones, etnias, credos diferentes...). De cualquier modo, la cultura se nos impone posmodernamente como un *patrimonio universal*, como una realidad benigna, ya constituida e instituida como un *a priori* sobre el que no tenemos nada que hacer, salvo asumirlo de forma acrítica y solidaria. La relatividad de los valores culturales particulares se nos presenta e impone como un valor absoluto y universal.

Edward Tylor, en su obra *Primitive Culture* (1871), formulaba en los siguientes términos su concepto antropológico de cultura, que aquí tomaré, siguiendo a Bueno, como punto de partida para reinterpretarlo desde los términos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura:

La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos o capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad¹⁴.

¹⁴ Tomo la cita de Bueno (1997: 235).

La concepción de cultura que propone Tylor en el siglo XIX identifica dos realidades que aquí discriminaremos: cultura y civilización. Aquí se entenderá por *cultura* el sistema de conocimientos científicos, de saberes mundanos y de normas morales, que disponen material y formalmente la inserción y desenvolvimiento de la vida del individuo en el seno de la vida social, bien en una sociedad natural o gentilicia, bien en una sociedad política o estatal¹⁵. Solo cuando la cultura se desarrolla, organiza e impone desde una sociedad política, estatal o imperialista, solo entonces, se hablará aquí de *civilización*. ¿Por qué? Porque al margen de la *polis*, al margen del Estado, al margen de una sociedad política organizada, no cabe hablar de cultura civilizada, sino de cultura bárbara. En consecuencia, una civilización es una sociedad política culturalmente desarrollada en M_3 , es decir, cuyo sistema educativo es sistemático, racional y lógico. Y por lo tanto también teleológico y proléptico. Porque ha de advertirse, citando a Hegel, quien a su vez parafrasea a Aristóteles, que «la razón es el obrar con arreglo a un fin» (1807/2004: 17). Dado este contexto gnoseológico, la definición de Modernidad viene dada por sí misma. La Modernidad es siempre un atributo genitivo de algún referente, es decir, la Modernidad lo es *de algo*, en este caso de una sociedad cuya Modernidad estará precisamente determinada por los modos de construcción y por los medios de transmisión de sus conocimientos culturales. Ahora bien, ¿dónde objetivar las características específicas que autoricen a hablar de Modernidad en una cultura, y que permitan identificar en una sociedad humana el atributo de *moderna*? Semejantes características vendrán dadas por el tipo de conocimientos culturales de que disponga tal sociedad. Se ha indicado con anterioridad: las culturas bárbaras se basan en conocimientos míticos, religiosos, mágicos y técnicos, mientras que las culturas civilizadas se sirven de conocimientos críticos, como son la Ciencia y la Filosofía, y acríticos, como son la ideología, la teología, las pseudociencias y la tecnología. La Modernidad de una sociedad humana solo tendrá lugar cuando esa sociedad sustituya las formas bárbaras de conocimiento por sus correspondientes formas civilizadas. Por esta razón no cabe hablar de Modernidad en un sentido cogenérico o absoluto, global, monista, universal. La Modernidad no es un patrimonio universal. En nuestro tiempo todavía son muy numerosos los denominados «primitivos contemporáneos», esto es, sociedades humanas cuyas formas de conocimiento siguen siendo fundamentalmente bárbaras, como sucede con abundantes tribus de Asia, África, América y Oceanía. En consecuencia, no cabe hablar de Modernidad en lo relativo a sociedades humanas no desarrolladas políticamente —sino de forma natural, gentilicia o filárquica—, porque una sociedad humana no política no es un Estado, sino una tribu o una etnarquía, y un clan de tales características organiza y transmite sus conocimientos culturales de forma bárbara, mediante el mito, la técnica, la magia y formas primarias o numinosas de

¹⁵ Advértase lo que señala Bueno (1997: 236 ss): la cultura, en relación con la educación, no siempre equivale a conocimiento o sabiduría. Una «señorita culta» de determinada clase social, por ejemplo, no solo tenía que «saber» determinadas cosas, como tocar el piano, bordar o rezar, sino que también tenía que «ignorar» muchas otras, porque su «cultura» le obligaba precisamente a ignorarlas. Para una interpretación diferenciada entre sociedades *naturales o preestatales*, sociedades *políticas o estatales*, y sociedades *gentilicias o aestatales*, vid. *Las Ascuas del Imperio* (Maestro, 2007: 186-209).

religión. Las sociedades bárbaras pueden tener literatura, pero no sabrán interpretarla, del mismo modo que el individuo de una sociedad bárbara posee un corazón y un aparato digestivo, pero no por ello sabrá explicar la teoría científica de la circulación sanguínea ni exponer una teoría endocrinológica acerca de cómo el organismo humano metaboliza proteínas. Los aztecas podían calcular y predecir eclipses, pero no sabían explicar ni cómo ni por qué se producían, porque sus conocimientos de física no les permitían abarcar científicamente el campo categorial del espacio extraterrestre (Bueno, 1997). En consecuencia, es más que evidente que solo una sociedad política, es decir, una cultura civilizada, organizada en un Estado, puede desarrollar los medios y los modos de conocimiento sistemáticos, racionales y lógicos capaces de construir y de imponer interpretaciones científicas sobre la literatura. Esto también quiere decir que si un Estado renuncia a ocuparse de la organización política de estos conocimientos, es decir, abandona el cuidado estatal de un sistema educativo o *paideía*, este tipo de conocimientos desaparecerá o caerá en manos de instituciones privadas o sociedades gentilicias que harán de él un uso *diferente*. Y cabe pensar que también sofista y fraudulento. Porque mientras un Estado libre ha de estar constituido por la totalidad de los miembros de una sociedad política racionalmente organizada, una institución privada o una sociedad gentilicia, esto es, un *gremio*, como el feminista, el nacionalista, el eclesiástico o el empresarial, tendrá siempre unos intereses que no serán los de la totalidad de la sociedad política ante la cual todos somos, al menos teóricamente, iguales, y tenderá a imponer sus intereses privados por encima de los intereses sociales del propio Estado. Un Estado ha de gobernarse para satisfacer a todos sus miembros, y no para beneficiar a los gremios de moda, es decir, a esas sociedades gentilicias (feminismos, nacionalismos, iglesias, credos, sindicatos, partidos, grupos financieros, etc.) que, desde dentro de la sociedad política —a la que pertenecemos todos—, operan con la intención, autista e imperialista, de beneficiar exclusivamente a sus fieles, adictos y correligionarios.

El uso posmoderno de la idea de cultura se deriva, sin embargo, de una concepción metafísica de la idea de cultura, que —como demuestra Bueno— cristaliza de forma específica en la filosofía alemana de la Ilustración y el Romanticismo¹⁶. La idea metafísica de cultura comporta una visión holística de la cultura, es decir, la concepción de cualquier cultura particular como una totalidad global sistematizada, que con frecuencia termina comparándose con un organismo vivo. Esta idea metafísica de cultura, terriblemente romántica, y también posmoderna, es la expresión más representativa de la mitificación de la cultura, cuya floración ha tenido lugar a través del discurso de la filosofía idealista alemana. De hecho, la idea metafísica de cultura es una idea esencialmente germánica, aunque los propios idealistas y nacionalistas alemanes hayan tomado el término del latín (*Kultur*), quizás para distanciarse de la tradición —que Bueno califica de «subjetualista»— contenida en el término *Ausbildung*.

¹⁶ Solo a partir del siglo XVIII aparecen usos gramaticales sustantivados del término «cultura»: «el hombre y la cultura», la «historia de la cultura», la «filosofía de la cultura». Vid. Bueno (1997: 198 ss).

Como es bien sabido, Giambattista Vico, en su *Scienza Nuova* (1725), se adentró igualmente en la misma idea al hablar de «la naturaleza común de los pueblos». Por su parte, Herder, en *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad* (1784), es artífice de la concepción metafísica de la cultura como idea objetiva o sustantiva. La historia es, por esencia, supraindividual, supraobjetiva. Herder se sirve de una metáfora geométrica para designar la «autonomía o identidad de las culturas propias», con la pretensión de convertir esa metáfora en un concepto científico. En *Los caracteres de la edad contemporánea* (1806), Fichte expone su filosofía de la historia y su idea de cultura. Para Fichte la cultura es el todo, el Yo. Como explica Bueno, se trata, en un primer momento, de una *cultura subjetiva*, egoiforme, que hace del hombre civilizado un ser distinto del salvaje, del bárbaro. Pero esta subjetividad aparece inserta, en un segundo momento, en un envoltente objetivo, es decir, la *cultura objetiva*, dada como material definido y propio para ser asimilado. Léase a Bueno (1997). Esta cultura objetiva es, para Fichte, la cultura europea, y, para Herder, la cultura universal. Fichte, como más radicalmente hará Hegel inmediatamente después, considera que la «cultura europea» es un conjunto de contenidos históricamente determinados, constitutivos de los seres humanos, susceptible de interpretarse y manipularse como cultura envoltente y organizadora de generaciones sucesivas. Así, el Estado es la organización que los individuos constituyen para llevar a cabo la finalidad de la especie. La cultura es una de estas finalidades. Hegel desarrolla la idea metafísica de cultura en su sistema de pensamiento. Para Hegel, la cultura subjetiva es posible en el contexto del Espíritu Objetivo (el Estado, la familia...). Lo universal se destaca, se objetiva, se hace consciente, en el Estado. De este modo, es posible hablar de la cultura de una nación, que se haya codificada en la realidad concreta que es el Estado, el espíritu de un pueblo, el famoso e intimidatorio *Volksggeist*.

A partir de aquí Bueno distingue la evolución de la Idea metafísica de Cultura en la *filosofía idealista* y en la *filosofía materialista*. En la «edad teológica» los contenidos del «reino de la cultura» se resolvían en Dios y se explicaban (no filosóficamente, sino teológicamente) en nombre de la fe a través de la revelación: los reyes reinaban por la gracia de Dios, los libros sagrados se habían escrito merced a la inspiración divina, las lenguas naturales procedían del babélico castigo de Yahvéh, las leyes morales fueron revelación de Dios tras la caída del Hombre y su expulsión de Paraíso, etc. Sin embargo, en la época moderna, todos estos contenidos del reino de la cultura, atribuidos durante la época teológica a la idea de Dios, se adscriben a dos campos de gravitación fundamentales: la idea de la Naturaleza (mundo cósmico) y la idea del Hombre (mundo antropológico). Esta argumentación de Bueno es fundamental para explicar cómo la secularización de la Idea de Dios va a desembocar a lo largo de la Edad Contemporánea en la teologización de nuevos mitos que, en lugar de negar la metafísica, se afirman en ella¹⁷. Diríamos, en este sentido, que la metafísica antigua, de orden trascendente,

¹⁷ Hablar de la cultura como terapia, como ortopedia, como «gracia» secularizada propia de las sociedades del bienestar, equivale a postular en el ser humano una suerte de «minusvalía originaria» (Bueno, 2001b), de la que el hombre se redime posmodernamente del mismo modo que en el Medioevo podría haberse redimido a través de la fe o de la gracia divina.

se transforma, lejos de extinguirse en el ateísmo, en una nueva metafísica, de orden inmanente. Es como si el Dios de la teología dogmática medieval —el Dios de Agustín de Hipona, concretamente— se hubiera convertido en el Inconsciente freudiano posmoderno. Según Bueno, el primero de estos caminos antemencionados determina la evolución de la idea metafísica de cultura en las filosofías materialistas (la cultura es un proceso enteramente inmerso en los procesos del mundo natural y material); el segundo de estos caminos determina la misma idea, pero en el cauce de las filosofías idealistas (la cultura constituye aquí una creación emergente, *sui generis* o incluso *causa sui*, irreductible a los procesos naturales e incomparable con ellos, los cuales se presuponen ordenados teleológicamente al nacimiento del espíritu).

Según Bueno, respecto a la idea metafísica de cultura en las filosofías idealistas cabe advertir lo siguiente: toda filosofía idealista de la cultura se basa en el postulado de que hay un principio poético o creador que es fuente o energía inagotable de la sustancia cultural. En este sentido, y en primer lugar, la cultura se manifiesta sobre todo por los cauces del Humanismo. La cultura es el contenido de la expresión simbólica de lo humano. Cassirer es principal representante de este punto de vista, al considerar que lo importante del hombre no es su naturaleza física o metafísica, sino su obra, es decir, la cultura como conjunto de formas simbólicas (mito, lenguaje, religión, ciencia...). En el desarrollo histórico de estas formas simbólicas el ser humano descubre y comprueba nuevos instrumentos de poder, orientados a la construcción de un mundo suyo, propio, ideal, interpretados como el proceso de una progresiva autoliberación del ser humano¹⁸. En segundo lugar, la idea metafísica de cultura en las filosofías idealistas puede desarrollarse al margen del Humanismo, o incluso en su contra, como espiritualismo antihumanista. La cultura parte ahora de la experiencia del hombre individual, concreto, y lo trasciende, hasta abandonarlo en un plano inferior, cotidiano, mísero. Estamos ante un concepto de arte muy propio del Romanticismo alemán, un arte que libera al ser humano de la realidad miserable y finita de la vida humana terrena, y lo pone en contacto con el infinito, lo trascendente, los valores superiores, etc. El héroe y el genio, a los que habría que incorporar la figura del loco —y la idea de locura como una forma superior de racionalismo—, habitan en una sublime soledad, muy por encima de los valores habituales del hombre ordinario. Esta es la visión de un idealismo antihumanista de la cultura.

Por lo que se refiere a la idea metafísica de cultura en las filosofías materialistas, Bueno advierte lo siguiente. Estas corrientes interpretan la cultura como una negación del espiritualismo, mediante la aplicación sistemática de una metodología que permite determinar las fuentes materiales (biológicas, etológicas, económicas) de la cultura humana en todas sus formas, así como la dependencia de esta cultura en relación con las condiciones naturales. El materialismo de la cultura se manifiesta en primer

¹⁸ Cuando la *cultura* se añade a la *natura*, a la naturaleza, mediante la experiencia del aprendizaje, puede interpretarse como una cultura del sujeto. El ser humano construye su cultura como un conjunto de prótesis, «aparatos ortopédicos» (Bueno, 1997: 39), de los que se sirve para desarrollar su historia y civilización. Así veía Ortega la reconstrucción del mundo propio del hombre, que no tendría naturaleza, sino historia.

lugar bajo la forma de un humanismo o de un antropologismo. El materialismo de la cultura es una filosofía implícita en la antropología cultural de tradición anglosajona (Morgan, Tylor, Boas, Kröber, Radcliffe-Brown, Malinowski, Herskovits, Steward...) El concepto fundamental de esta antropología es el hombre como «animal cultural». La antropología, como ciencia de la cultura, discurre por los cauces del humanismo, pero no de forma única o exclusiva: hay también corrientes antihumanistas en una antropología materialista de la cultura. Bueno subraya que la relación del hombre con la cultura puede entenderse bien en defensa del hombre, porque —de acuerdo con Rousseau, y en ligazón con Freud— busca liberarse de una cultura opresora (humanismo contracultural), bien en defensa de la cultura, porque pretende defenderse de la degradación a que la somete la miseria humana (el capitalismo depredador). El antihumanismo cultural puede resultar equivalente a un humanismo contracultural. A Bueno le sobran ejemplos en la historia de la cultura que nos hablen del antihumanismo de la cultura, y su mención aquí no es ociosa en absoluto: Orígenes se emascula en nombre de los valores religiosos, las pirámides egipcias se construyen sacrificando la vida de miles de personas, el Museo Británico y el Louvre están repletos de obras artísticas saqueadas por el imperialismo depredador de Inglaterra y Francia, etc.

En cuanto a la idea de cultura subyacente en la obra de Marx, me remito a la consideración buenista de que la teoría de la cultura implícita en el materialismo histórico es «filosóficamente inconsistente», porque se trata simplemente de «una especulación utópica» (Bueno, 1997: 87). Según Bueno, «Marx no expuso explícitamente una doctrina sobre la cultura, de la misma manera que tampoco expuso una doctrina de las clases sociales» (Bueno, 1997: 80). Por su parte, como sabemos, para Freud la cultura es represión, y lo que la cultura reprime es la realidad humana acaso más importante: el Ello, la misma libido que es fuerza motriz de la totalidad de la vida. De este modo, la cultura se convierte en un primer momento en un principio represivo de realidad, que conforma el Ego, e inmediatamente en un principio también represivo de idealidad, de libido sublimada, que moldea el Superego o ideal del yo. Ha de confirmarse, de acuerdo con la interpretación buenista que aquí reproduzco, que Karl Marx no construyó ninguna teoría de la cultura, y que Sigmund Freud enunció una retórica de la cultura que situaba irracionalmente la verdad de la vida humana en el inconsciente —una auténtica fantasmagoría, desde los criterios que aquí manejamos—, a la vez que reducía de forma patológica la totalidad de las conductas humanas a una cuestión de sexo.

Por su parte, el Materialismo Filosófico considera la Idea de Cultura, como también la Idea de Ciencia, desde una perspectiva gnoseológica. La cultura habrá de examinarse, más que en relación con ideas ontológicas, con disciplinas científicas y ciencias categoriales institucionalizadas (especialmente disciplinas filosóficas, la filosofía de la cultura sobre todo), como la Teoría de la Literatura, la Historia del Arte, la Lingüística, la Sociología, la Musicología, la Arquitectura, la Economía política, la Antropología cultural... La cultura se convierte de este modo en un campo, o conjunto de campos, abierto a la investigación científica y positiva. De este modo, para Bueno, es posible hablar de cuatro usos o interpretaciones de la Idea de Cultura en torno a los conceptos de Humanismo, Etnia, Clase y Academia. Sintetizo las palabras de Bueno (1997):

1. *Interpretación Humanista de la Idea de Cultura.* La «cultura humana» se usaría en este sentido para dirigirla contra otra cultura —contra otra cultura étnica, incluso, de otro pueblo o nación—. Lo que en estos casos se entiende por «cultura humana» es una cultura étnica que se proclama e instituye a sí misma como expresión de la cultura universal. Esta idea de cultura humana desempeña el papel de un ideal reivindicativo de «dignidades», «características», «identidades», que se plantean como propias ante otras diferentes.

2. *Interpretación Étnica de la Idea de Cultura.* Según Bueno, se usa para designar en términos étnicos la actividad de un grupo humano: cultura maya, cultura alemana, cultura asturiana... En este sentido, el uso de la idea de cultura se orienta a la defensa y exaltación del pueblo que se ha identificado con esa cultura, y en contra de aquello que puede poner en peligro su pureza, identidad o supervivencia. En estos contextos se ha usado históricamente el término *raza* no tanto en sentido zoológico, sino en un sentido que incluye los contenidos culturales que constituyen lo que denominamos etnias. Las razas históricas no son independientes de las culturas en que se han contextualizado, sino que más bien son resultado de ellas, y no causa suya (Lévi-Strauss, 1952). También en este punto se vindica la propiedad de la cultura, la cultura propia, frente a un estado opresor, sobre todo por nacionalismos separatistas subestatales¹⁹.

3. *Interpretación Clasista de la Idea de Cultura.* Esta es una idea de cultura considerada por unos teóricos como una modalidad de «cultura étnica» y por otros como una modalidad de «cultura universal». Lo cierto es que bajo esta idea de «clase» la cultura se presenta como un objetivo de las clases sociales, trabajadoras o proletarias, es decir, en principio, como una exigencia del derecho al reparto de la cultura que pertenece a las clases dominantes. En este sentido, la voluntad de cultura de las clases bajas es expresión de una voluntad de ascenso social, de la misma manera que el gusto cultural de la burguesía se reduciría con frecuencia a una voluntad de ascenso social por aproximarse a la aristocracia. Desde este punto de vista puede considerarse que la cultura, más que dinero, confiere libertad o poder.

4. *Interpretación Académica o Gnoseológica de la Idea de Cultura.* Es la idea de cultura esgrimida por grupos académicos o gremios de investigación científica, concurrentes, competitivos, o incluso «depredadores» unos de otros (antropólogos, psicólogos, sociólogos, historiadores, juristas, médicos, farmacólogos, etc.)

De cualquier modo, el cauce principal a través del cual la idea práctica de cultura, tal como la plantea Bueno, y que aquí hemos reproducido, alcanza su expresión más

¹⁹ Como señala Bueno, un hecho que explica las exigencias lingüísticas de los nacionalismos separatistas subestatales es que las lenguas vernáculas poseen virtualidades aislantes respecto a los pueblos colindantes. Una lengua que no se comprende es un rasgo diferencial disociativo. Por el contrario, música, folclore, trajes regionales, etc., funcionan como rasgos diferenciales asociativos frente a personas ajenas.

poderosa es el de las instituciones políticas, y sobre todas ellas el Estado. Se objetiva así, en el Estado, como expresión suprema de una sociedad organizada políticamente, el ideal de cultura como norma constitucional²⁰. De hecho, la idea de cultura objetiva, institucionalizada en un Estado, es una idea moderna, que se consolida en la Ilustración y se expande a través del racionalismo político del Romanticismo. La idea de cultura subjetiva es históricamente anterior a la idea de cultura objetiva, pero una vez que esta última se constituye, la idea de cultura subjetiva tiende a exponerse desde la idea de cultura estatal u objetiva. Esta tendencia se desarrolla hoy día de forma extrema. La cultura subjetiva se institucionaliza u objetiva políticamente como forma de identidad blindada de un grupo social «distinguido» y «diferenciado» frente a otros. En la Antigüedad era imposible hablar de idea alguna de cultura objetiva, porque las ideas que podrían constituirla no se identificaban políticamente como tales. Otras categorías, desde el punto de vista de la naturaleza y la realidad preexistente a lo humano, codificaban entonces la idea —hoy posmoderna— de cultura objetiva: las antiguas ideas de *técnica*, *poesía*, *pintura*, *arte*, o la *latinitas* o la *urbanitas*, o el principio de *mimesis*, impedían la constitución de una idea de cultura en sentido objetivo o estatal. Como advierte Bueno, Platón o Aristóteles nunca conceptualizaron las *estructuras envolventes* como contenidos de un espíritu objetivo. La idea moderna —e incluso diríamos que más bien posmoderna— de cultura objetiva, institucionalizada políticamente, constituye el fundamento del mito de la cultura:

La pretensión de una idea global de la cultura humana como una totalidad atributiva (sistática o sistemática) dotada de una unidad de conjunto (sobre la cual basar una concepción del Hombre en cuanto contrapuesto a la Naturaleza) es pretensión sin fundamento. La unidad de esa «cultura humana universal», como supuesta estructura categorial de partes interconectadas, es un mito gnoseológico que da lugar al fantasma gnoseológico de la «ciencia antropológica»; un fantasma inventado por antropólogos y culturólogos. No hay una «ciencia de la cultura», como no hay una «ciencia del hombre»; a lo sumo hay diferentes disciplinas científicas, con diverso grado de científicidad (la Lingüística suele ser puesta en el rango más alto). Y esto significa que la cultura, como «sistema universal», es la clase vacía, no existe [...]. «La cultura» no existe (gnoseológicamente) ni siquiera como abstracción sistemática, sino que es solo un nombre oscuro y confuso, un mito gnoseológico (Bueno, 1997: 153-154).

El mito de la cultura crece en el ámbito académico de las denominadas «ciencias humanas» a costa del hundimiento de la teoría. La cultura se ha engullido a la ciencia. La ha fagocitado. De este modo, las teorías científicas resultan reemplazadas por teorías culturales, discursos culturalistas, exposiciones étnicas, humanistas, sociales o institucionales de la cada día más mitificada Idea de Cultura. He aquí el triunfo de los *cultural studies* o estudios culturales, que, desde un criterio estrictamente científico y gnoseológico, ni son estudios ni son culturales. Pero no han necesitado serlo, sino nominalmente, esto es, retóricamente, como *flatus vocis*, para desplazar del mundo

²⁰ Contemporáneamente, es de referencia la fecha de 1871, año en que comienza el desarrollo de la *Kulturkampf* de Bismark, en término acuñado por Virchov (Bueno, 1997: 151 ss).

académico y universitario posmoderno —en materia de Letras desde luego— todo el basamento científico y todo el fundamento teórico que hasta el presente habían exigido, al menos académicamente, en la Universidad contemporánea, disciplinas como la Filología, la Historia de la Literatura o la Teoría de la Literatura. Los denominados —y aceptados— de forma acrítica *estudios culturales*, en realidad una *variedad* de expositores culturales, una mitificación pseudoacadémica de la cultura institucionalizada políticamente (*political correctness*), han contribuido de forma tan poderosa como sofisticada a silenciar el hundimiento de la teoría, sobre todo por lo que se refiere al estado actual de las «ciencias humanas» en los medios académicos y universitarios. La mitificación de la cultura se ha cobrado el hundimiento de la teoría.

Del mito de la cultura brota, además, el mito de la identidad cultural. Este mito es un nuevo y seductor motivo retórico e ideológico que no resistiría la más leve comprobación científica o conceptual. En tales circunstancias de crisis gnoseológica e interpretativa, o se derrumba la Ciencia o se derrumban las Ideologías, es decir, en esta nueva pugna entre *doxa* y *episteme*, o bien las teorías científicas se desacreditan, incluso académicamente —¡por quienes deberían defenderlas, esto es, por los profesores de Universidad!—, hasta su hundimiento (lo que constituye el imperativo de la posmodernidad), o bien los mitos ideológicos, con los que determinados grupos humanos (financieros, nacionalistas, religiosos, feministas, indigenistas...) tratan de enfrentarse a la realidad de las ciencias, resultan triturados y desautorizados por estas últimas. Las aberraciones ideológicas de la posmodernidad han enfrentado —en el terreno de las Humanidades sobre todo— la Ciencia a la Cultura, y han tratado de eclipsar, desde las ideologías y tropologías sociales, el racionalismo de las teorías científicas. Las ideologías siempre tratan de hacerse compatibles con las investigaciones científicas más actuales, mediante formas sofistas y astutas —hermenéuticas—, de modo que sus exigencias ideológicas, gremiales, resulten preservadas y respetadas políticamente. El procedimiento esencial es siempre el mismo: buscar en las Ciencias formas de complicidad pseudocientífica, que doten a las ideologías de avales populistas, sociológicos, psicológicos o políticos. No por casualidad la filología ha sido y es cómplice y responsable —no solo desde el oscurantista Heidegger²¹— de múltiples aberraciones lingüísticas y pseudocientíficas. La Idea misma de Identidad es un monstruo metafísico preservado por la filología posmoderna.

En nombre del mito de la cultura se habla de la pérdida de identidad en un sentido parecido a como un teólogo habla de pérdida de fe, en lugar de hablar de una «ganancia de la razón» o de un «incremento de alteridad», por ejemplo. La «identidad» no es una cuestión de opinión, ni mucho menos de sentimiento. La identidad puede ser sintética o analítica. Como advierte Bueno, es sintética aquella identidad que envuelve relaciones entre términos objetivamente distintos (relaciones entre los puntos de intersección de las bisectrices, de los ángulos de un triángulo equilátero, en tanto que esos tres puntos de intersección resultan ser idénticos entre sí, es decir, un *mismo* punto, incentro).

²¹ Para que no haya dudas, ni medias tintas, subrayo que uso aquí el término *oscurantista*, aplicado a Heidegger —y sus escritos todos— según la segunda acepción del *DRAE* en su 23.^a ed. (octubre de 2014), es decir, como defensor de «ideas o actitudes irracionales o retrógradas».

Es analítica aquella identidad que solamente comporta un caso límite de identidad sintética, aplicada a símbolos que intencionalmente se plantean como no distintos ($A = A$). La expresión de «identidad cultural» se desarrolla con éxito creciente después de la II Guerra Mundial, y adquiere un uso general a partir de la década de 1970. No se refiere a una dimensión «longitudinal» de la cultura (rasgo, nota, carácter), sino al *todo* (dimensión holística) de esa cultura. Y no concibe la cultura en la universalidad de su extensión, sino como algo distribuido en círculos, esferas o ámbitos culturales (naciones, etnias, pueblos...) Es decir, la «identidad cultural» no se refiere a la identidad de un rasgo cultural específico, sino que tiene como referencia un ámbito de cultura integral o cogenérica, cuyas propiedades identitarias no se sabe si son determinantes o intensionales, integrantes o extensionales, o distintivas o constituyentes.

Esta expresión, «identidad cultural», persigue una intención pragmática: la conservación de la cultura a la que se refiere, en los términos ideales de su pureza o virginidad, que quedarían destruidos si se altera su identidad: «La preservación de las 'identidades culturales' no es otra cosa sino la voluntad de las élites que proyectan la autonomía política de los pueblos o etnias en cuyo entorno viven. La identidad cultural es solo un mito, un fetiche» (Bueno, 1997: 159). La identidad cultural comporta necesariamente *crisis* y *lysis*, restauraciones, demoliciones, reconstrucciones, etc., al tratarse de contenidos procesuales que tienen lugar en el tiempo, como la música, el teatro, el lenguaje, los ritos y las ceremonias, etc. Bueno comenta que en el vestíbulo del Museo Antropológico de México se lee que «todas las culturas son iguales». Esta declaración de isonomía e isovalencia de las culturas nos sitúa en el ámbito de una ideología del megarismo de las culturas (ontología univocista). Los megáricos llevaron al límite metafísico la doctrina de las esencias de Platón, y postularon la existencia de un reino de esencias inmutables, incommensurables e incommunicables entre sí. A esto mismo equivaldría una igualdad isonómica e isovalente de todas las culturas. En este sentido, los antropólogos se convierten en ideólogos de movimientos de liberación. De acuerdo con este postulado posmoderno de isovalencia de las culturas, la Literatura Comparada es un imposible absoluto: si todas las literaturas son iguales, entonces no hay nada que comparar. No por casualidad los estudios teóricos sobre Literatura Comparada han experimentado una degradación notabilísima en las últimas décadas, hasta desembocar con frecuencia en la disolución efectiva de numerosos departamentos de estudios comparatistas en universidades de los Estados Unidos. Incluso se han planteado extravagantes estudios de presunta orientación comparatista, marcados por una explícita exogamia pseudonacionalista, desde la que se induce a estudiar como «literatura comparada» autores y obras de la literatura portuguesa con autores y obras de la literatura gallega. Incluso, desde el espejismo de la teoría de los polisistemas, se han planteado estudios de «literatura comparada» entre autores literarios de diferentes comunidades autónomas de España. ¿Cabe mayor hundimiento de la teoría, y de criterios y métodos de exigencia científica, en el mundo académico actual?

En consecuencia, si las culturas y las ciencias no se definen por relación a unos contenidos ontológicos y efectivos, el resultado será solo un conjunto confuso de contenidos múltiples y heterogéneos, un mito muy oscurantista.

La obra de Bueno (1997) advierte de que cuando posmodernamente se habla de un proyecto de *humanidad unida culturalmente* se habla ante todo de una cultura

universal y de unos contenidos objetivos. Esta cultura universal habría que formarla a partir de culturas particulares del presente o del pasado. Y construir algo así es construir una mitología. En un contexto de esta naturaleza resultan de especial rentabilidad posmoderna los mitos del «pensamiento débil» y de la «cultura universal». En un contexto así florece la tropología del sofista y se hunden las teorías científicas.

Cuando las teorías del «pensamiento débil» anuncian el final de la época moderna, ¿no están en rigor refiriéndose, no ya a las crisis de la época moderna, sino a la idea que de esta época se forjaron *ad hoc* los propios «postmodernos», como una construcción polémica o, si se quiere, como un invento editorial italo-fancés? La única novedad sería su retórica: llamar pensamiento débil al que renuncia a la «comprensión del todo» —precisamente es lo que habían hecho los «espíritus fuertes», como se les llamó a los libertinos y a los «librepensadores», que justamente en el centro de la época moderna presentaron la *Crítica de la razón pura* o el *Ignoramus, Ignorabimus!* un siglo después—. Lo que es débil, ¿no es el pensamiento monista, que no existe propiamente como tal pensamiento? ¿No es más fuerte el pensamiento finito que determina sus propios límites en cada caso? ¿Qué es más fuerte, qué tiene más potencia: un motor *perpetuum mobile* que no existe o una locomotora finita capaz de arrastrar decenas de vagones y cuya debilidad consistiera en su incapacidad para moverse a sí misma? Pero hay más: el síntoma del «fin de los grandes relatos» en beneficio del pensamiento fragmentario, como característica para el diagnóstico diferencial de la cultura moderna y la posmoderna, parece un síntoma inventado, puesto que no es la concepción marxista el único «gran relato» de nuestro siglo heredero del siglo XIX. Nunca como en los finales de nuestro siglo, los «grandes relatos» han alcanzado vigencia casi universal, presentándose además como contenidos de una «cultura universal». ¿No es un «gran relato cosmológico», *salva veritate*, la teoría del *big bang*, que monopoliza inquisitorialmente, como denunció Arp, las concepciones físicas del Universo? ¿Qué otra cosa es, sino un gran relato ético político, la declaración de los derechos del hombre, o la idea, de Popper a Fukuyama, de una sociedad abierta universal y definitiva, edificada sobre la democracia parlamentaria, el vídeo y la economía de mercado? ¿No son grandes relatos también, aunque estén en competencia con otros de su género —como lo estuvieron desde la Edad Media— las doctrinas del cristianismo y el islamismo, propuestas como vías únicas para la superación de la crisis de la cultura universal de nuestro tiempo? Por último, ¿no son grandes relatos, y en modo alguno pensamiento fragmentario, los planes y programas económicos que obviamente no hace «la Humanidad», sino los japoneses, los yanquis o los alemanes? En todo caso, no es la cultura, como sistema morfofodinámico, lo que está en crisis, sino, a lo sumo, las sociedades intercaladas en esa cultura, debido sobre todo a los conflictos que a través de las culturas mantienen los pueblos entre sí (Bueno, 1997: 208-209).

No hay especialización en la vida de hoy en día, sino una necesidad de enciclopedismo de contenidos universales. Se trata de una universalización enciclopédica de la cultura global, cuyo radio de acción no sobrepasa apenas el primer mundo. Esta universalización de la cultura conduce a una especie de *Kitsch*, de falsa conciencia de plenitud, felicidad o autosatisfacción. Así se explica que haya derechos cuyo contenido solo adquieren valor por el hecho de ser vindicados como derechos. Es el caso de los contenidos de los modelos nacionalistas separatistas. Es el caso también de las culturas nacionales, un ideal metafísico que gira en torno a la *supuesta identidad*. Es un mito. El hombre-masa es aquel que se encuentra satisfecho por el hecho de pertenecer a un

grupo, al margen completamente de lo que sea él como individuo o como persona, pues lo importante es formar parte del grupo y dotarse de una identidad que siempre será gremial. La personalidad siempre es individual, frente a la identidad, que —lo reitero— siempre será gremial. El nacionalismo actúa en todo momento como un procedimiento psicológico de dignificar a una masa a la que se subyuga, supuestamente de forma selecta: «las funciones del opio del pueblo las ejerce hoy la cultura selecta»²².

Diremos, en suma, a modo de recapitulación, que el mundo que separa las culturas antiguas, y bárbaras, de las culturas modernas, y civilizadas, es un mundo en el que se codifica una experiencia decisiva e irrepetida en la evolución del conocimiento humano y sus diferentes modalidades, es decir, más precisamente, una transformación de los saberes primitivos, precientíficos, característicos de culturas bárbaras —mito, magia, religión y técnica— en conocimientos científicos, esto es, conocimientos transmitidos de forma selectiva, organizada y sistemática, según criterios de racionalidad, propios de sociedades civilizadas, en las cuales es posible distinguir un saber *crítico* —ciencia y filosofía— y un saber *acrítico* —ideologías, pseudociencias, teologías y tecnologías—, resultado de la influencia de la razón sobre los saberes precientíficos o primitivos.

Estas transformaciones, que provocan el nacimiento del conocimiento científico especializado, tienen lugar precisamente en la Grecia de finales del siglo VII antes de nuestra Era. Los helenos establecen las bases de una civilización científica que se prolonga hasta hoy mismo. El desarrollo de la técnica y de las primeras categorías científicas desencadena entonces una conmoción cultural que no había tenido precedentes, y que no ha conocido con posterioridad un desarrollo todavía comparable. Es esta una época en la que una parte de la Humanidad vive el paso del *mythos* al *logos*, con una absoluta reorganización de los saberes anteriores, debida a la irrupción del pensamiento crítico y a la inflexión del escepticismo sobre las libres creaciones de la imaginación. Esta revolución del conocimiento no habría sido posible sin el nacimiento de las dos formas de saber crítico más importantes y decisivas del ser humano: la Filosofía y la Ciencia, saberes que instauran una racionalidad universal.

Evidentemente, estas transformaciones codifican cambios esenciales entre los mundos históricos y culturales de la Antigüedad y la Modernidad, de la barbarie y de la civilización. Entre uno y otro mundo se comprueba históricamente que la técnica se ha convertido en tecnología, los mitos se han fragmentado en ideologías, la magia sobrevive metamorfoseada en pseudociencias, y las religiones se articulan y formulan en teologías.

Hemos partido de la base de que los conocimientos son de dos tipos: naturales y culturales. Y no hay que olvidar que la oposición entre naturaleza y cultura es en sí misma una oposición cultural, como tantas veces ha explicado Bueno. Los conocimientos naturales son siempre instintivos, innatos, invariantes, universales... Los conocimientos culturales son conocimientos artificiales, adquiridos con frecuencia como resultado de un aprendizaje social —o incluso político y estatal—, y pueden

²² Vid. en este enlace de internet (<http://goo.gl/ox9fmt>) la entrevista a Gustavo Bueno con motivo de la publicación de su libro *El mito de la cultura*, donde el autor afirma que «la cultura selecta es el opio del pueblo democrático».

desarrollarse de forma que den lugar a culturas bárbaras o a culturas civilizadas. Consideramos *bárbaras* aquellas culturas que no han sido capaces de generar y organizar un comportamiento humano basado en criterios racionales y científicos. Este tipo de culturas codifican los saberes en torno al mito, la magia, la religión y la técnica. Por su parte, los conocimientos culturales desarrollados y transmitidos de forma selectiva, sistemática y organizada, según criterios racionalistas y científicos, dan lugar a las culturas que consideramos *civilizadas*, en las que cabe distinguir dos tipos fundamentales de saberes: *críticos* y *acríticos*. Son saberes críticos la *Ciencia* y la *Filosofía*, y son saberes acríicos las *ideologías*, las *pseudociencias*, las *teologías* y las *tecnologías*.

En efecto, una de las primeras transformaciones históricas que provoca el desarrollo del conocimiento científico es la crítica y disolución del pensamiento mítico. Aun así, las cenizas de los mecanismos que generan los mitos sobreviven en las sociedades modernas y contemporáneas a la crítica de la razón —pura y práctica— bajo la forma y el contenido de las *ideologías*. Las ideologías son siempre plurales. Remiten en cada caso a una pluralidad en la que de alguna manera todas están implicadas. No hay civilización sin ideologías, y es una ficción hablar de una única ideología, como es una ficción hablar de un pensamiento único. Las ideologías son creencias constitutivas de un mundo social. Son representaciones organizadas lógicamente, capaces de expresar el modo en que las personas viven, comunican e interpretan la realidad en que están insertas. Al igual que los mitos en las culturas bárbaras, las ideologías contribuyen en las culturas civilizadas a asegurar la cohesión del grupo social en función de unos intereses prácticos inmediatos, es decir, de unos intereses políticos decisivos. Las ideologías incorporan materiales heterogéneos, desde los que disponen su propia justificación lógica —consecuencia del rigor impuesto por el desarrollo de los saberes críticos— ante las alternativas de otras ideologías oponentes, a las que excluyen internamente y critican en público. La idea de la filosofía marxista, según la cual en toda sociedad civilizada hay una *ideología dominante* que refleja las ideas de estos grupos oligarcas, que se las arreglan para imponerlas al resto de la sociedad por procedimientos más o menos coactivos y sofisticados, es hoy día plenamente vigente.

La sociología del conocimiento, disciplina que se ocupa del análisis de las ideologías (Mannheim, 1929), invita a considerar que toda ideología es un fenómeno psicológico, una deformación o error que sufre un sujeto o un grupo social en alguna dimensión de su pensamiento. Algo así como un prejuicio o un conjunto sistemático de prejuicios bien organizados y justificados. El Materialismo Filosófico —cuyas sus aportaciones adquieren una relevancia decisiva en el ejercicio de la teoría y crítica literarias contemporáneas— considera que toda ideología es una especie de engaño necesario e inconsciente, una deformación intencionada y total del pensamiento. La Ciencia y la Filosofía, en su ejercicio racional más estricto, confieren a la *ideología* un sentido crítico y negativo. Siguiendo a Bueno, aceptamos indudablemente que la Ciencia y la Filosofía no siempre están exentas de contaminaciones ideológicas, pero afirmamos rigurosamente que ninguna ideología puede identificarse nunca ni con la Ciencia ni con la Filosofía, disciplinas a las que siempre reconoce como discursos críticos y subversivos de los intereses ideológicos. Consideramos aquí que toda ideología es siempre una deformación aberrante del pensamiento crítico, cuya naturaleza es

esencialmente científica o filosófica. Esta deformación del pensamiento crítico se advierte —de forma especial en la interpretación literaria— en dos irracionalismos fundamentales: el Idealismo y el Dogmatismo. El primero es una deformación semántica de la interpretación científica; el segundo, su imposición pragmática. Uno y otro son los dos pilares fundamentales de la crítica posmoderna. Y uno y otro han sido en la posmodernidad determinantes en el hundimiento de las teorías científicas por lo que se refiere, en los medios académicos y universitarios, a los departamentos de Letras.

La magia o las pseudociencias justifican hechos que para la razón son inaceptables. Múltiples actividades derivadas de la magia sobreviven en nuestro tiempo con total impunidad, estimulando supersticiones arcaicas, fe en profecías disparatadas, creencias en sueños que revelan verdades ocultas, atracción por embrujamientos o hechizos, respeto a ufólogos o zahoríes, y atención irracional a todo un conjunto. Muchas de estas pseudociencias se solapan bajo la cobertura del cotidiano de *paranormalidades* variadas culturalismo y del multiculturalismo²³.

La cuarta de las grandes transformaciones que, según lo expuesto, el conocimiento crítico ejerce sobre los saberes primitivos o precientíficos afecta crucialmente a la religión, que en su fase terciaria alcanza un alto grado de estructuración interna como Teología (Bueno, 1985). La actividad teológica (*daeger*) estuvo relacionada desde la época presocrática con la ciencia y la filosofía, pero solo en las grandes teologías escolásticas —Cristianismo e Islam— la amalgama entre filosofía y religión se hace más intensa. De cualquier modo, es imprescindible abordar el problema de la religión desde cuestiones preliminares, es decir, su origen, su núcleo y su evolución, tal como ha hecho Bueno en su obra *El animal divino* (1985)²⁴.

²³ Sobre el mito del multiculturalismo, vid. la obra de María Teresa González Cortés (2010).

²⁴ Desde el Materialismo Filosófico, siguiendo a Gustavo Bueno (1985, 1996²), consideramos que el núcleo de la religiosidad no hay que buscarlo en las superestructuras culturales, ni en fenómenos alucinatorios, ni en los lugares atribuidos a los dioses de las «religiones superiores», ni en ningún otro espacio ilusorio o metafísico, sino en seres vivos, criaturas no humanas, pero sí inteligentes, y con capacidad para *envolver* y *actuar* sobre la vida de los seres humanos, bien enfrentándose a ellos como enemigos, bien ayudándolos como entidades bienhechoras. El núcleo de la religión se sustantiva en los *númenes* y en lo *numinoso*, a los que podemos delimitar —así lo explica Bueno— como centros o referencias dotadas de voluntad y de inteligencia, y a los que se atribuye la capacidad de mantener con los seres humanos relaciones de naturaleza inicialmente lingüística, en sus relaciones o manifestaciones por parte del numen, y en sus oraciones o imprecaciones por parte del hombre. Nuestra sociedad actual experimenta una vuelta manifiesta hacia la religiosidad animal, al considerar divinos a muchos animales, particularmente a los perros. No hay nada nuevo en tales creencias religiosas. Más que un progreso es un regreso. Un regreso de largo alcance. Los animales fueron los primeros dioses de las religiones humanas. Pero esto fue en el paleolítico inferior, es decir, en el pleistoceno, hace un millón de años, por lo menos, cuando el *homo habilis* comenzaba a desarrollarse como tal, con un cerebro de unos 700 cm cúbicos, y decoraba con figuras animales las paredes de su vivienda, la caverna. El cerebro del *homo sapiens* alcanza, sin embargo, los 1.500 cm cúbicos. Sin embargo, los animales vuelven a ser los dioses del mundo contemporáneo. *El animal divino* (1985) de Bueno nunca ha sido tan actual.

5.1.3. HACIA LA CONSTITUCIÓN DE LAS CIENCIAS CONTEMPORÁNEAS. ETAPAS DE LAS CIENCIAS COMO CONSTRUCCIONES DE LA REALIDAD

Gustavo Bueno ha distinguido en diferentes lugares, principalmente en sus obras *Teoría del Cierre Categorial* (1992) y *¿Qué es la ciencia?* (1995), cuatro acepciones del término *ciencia*, que hemos de tomar como punto de partida y referencia en la exposición de una Gnoseología de la Literatura, la cual concebimos a su vez implantada en un proceso histórico —incluso genealógico— en el que, a través de diferentes etapas y contextos de descubrimiento y justificación, se han ido constituyendo y delimitando las diferentes ciencias contemporáneas.

En primer lugar, Bueno considera que *ciencia*, en español, designa ante todo un *saber hacer* —un *hacer* que implica tanto el *agere* como el *facere*—, esto es, una actividad prudencial y un desarrollo basado en el ejercicio de técnicas. Es esta una concepción de la ciencia como *téchnee*, como capacidad, disposición o industria para hacer o elaborar materialmente una determinada realidad, desde fabricar vasijas o encuadernar libros hasta componer versos o pulir lentes. El escenario correspondiente a esta acepción de ciencia sería el *taller*.

En segundo lugar, Bueno advierte que Ciencia es también un «sistema de proposiciones derivadas de principios»: es la acepción de ciencia sobre la que se objetiva el concepto aristotélico de *episteme* en los *Segundos analíticos*, y sobre la que se fundamentará en rigor la filosofía escolástica y la teología cristiana prácticamente hasta la Ilustración. La figura científica de referencia sería aquí la *escuela* o la Academia.

En tercer lugar, Bueno apela a una acepción de Ciencia que será capital en la Edad Contemporánea: la Ciencia, en el sentido de *ciencia moderna*, desarrollada y ejercitada institucionalmente en diferentes facultades (Medicina, Ingeniería, Química, Economía...), como resultado de una realidad positiva constituida categorialmente por el desarrollo de investigaciones específicas. El Materialismo Filosófico habla en este sentido de *ciencia categorial*, al identificar y designar a cada una de las ciencias por el dominio, parcela o campo categorial en el que se sitúan sus materiales, en tanto que términos, componentes, elementos, referentes, o instrumentos de estudio. Esta acepción de ciencia requiere no el taller, ni la escuela o la Academia, sino el *laboratorio*.

En cuarto lugar, Bueno distingue las denominadas Ciencias categoriales ampliadas, que serían, finalmente, aquellas ciencias en cuyos campos categoriales está implicado el sujeto gnoseológico —el ser humano— como término, referente u objeto de conocimiento. Se trata, en suma, de ciencias positivas desarrolladas en el tradicionalmente denominado ámbito de las «ciencias humanas» (Filología, Historia, Antropología, Lingüística...) Podría añadirse, si se nos permite, siguiendo la configuración propuesta por Bueno, que el escenario correspondiente a las ciencias categoriales ampliadas sería la Biblioteca.

La tercera de las acepciones antemencionadas de ciencia, es decir, la ciencia moderna en su sentido estricto y positivo, apela a los resultados de una revolución científica e industrial, cuya actividad es determinante en la organización de todas las formas de vida humana.

La Ciencia se interpretará en adelante como una forma partitiva —esto es, específica, y no cogenérica— de designar a cada uno de los componentes del conjunto

de las ciencias en su sentido moderno. Ahora bien, en términos de Materialismo Filosófico, es imposible hablar de Ciencia moderna sin comprometerse con unos presupuestos filosóficos y críticos muy precisos y definidos.

Como señala Bueno, ninguna teoría de la ciencia calificaría contemporáneamente de científicas, sino de filosóficas, teológicas, o incluso metafísicas, obras como la *Física* de Aristóteles o la *Teología metafísica* de Francisco Suárez. Sin embargo, la *Geometría* de Euclides sí podría considerarse sin apenas inconvenientes como una ciencia positiva.

En este contexto, ha de advertirse que el discurso racional puede expresarse desde el Idealismo o desde el Materialismo. Por un lado, se puede razonar desde el silogismo científico, sobre la verdad confirmada por las ciencias, como procede Aristóteles en sus *Segundos analíticos*, por ejemplo, o como proceden los geómetras, desde sus saberes apodícticos; pero, por otro lado, se puede razonar desde la retórica y la sofística, idealmente, sin que los argumentos den cuenta de una realidad material que los confirme o verifique, de modo que el hablante —presunto científico, con frecuencia «intelectual»— se atiene en exclusiva, formalmente o idealmente, a una serie de supuestos psicológicos, metafísicos o formalistas, por completo desconectados del mundo categorizado o interpretado por las ciencias²⁵.

El razonamiento aristotélico se desarrolla sobre un concepto de ciencia como construcción racional, sistemática y objetiva, que hay que enfrentar a otras construcciones, igualmente racionales, desde un punto de vista formal o lógico, pero que ya no son sistemáticas ni objetivas, sino confusas, sofisticadas, retóricas, engañosas o simplemente cavernícolas²⁶. Aristóteles toma como referencia un modelo de ciencia, la Geometría, es decir, desarrolla un método gnoseológico que parte de la certeza suministrada por un campo categorial, el de los términos y relaciones geométricos, y no de la duda ni de la creencia. La teoría de la ciencia, esto es, la filosofía de la ciencia —la Gnoseología que se construye sobre la Ontología de las Ciencias (en plural)—, ha de tomar como punto de partida y como referencia fundamental Ciencias ya establecidas y desarrolladas como tales. Se distinguirá, por una parte, una Gnoseología general, o una teoría general de las ciencias, construida sobre lo que material y formalmente tienen en común las diferentes ciencias categoriales, y, por otra parte, una Gnoseología especial, o una teoría especial o específica de una ciencia categorial determinada, basada en las condiciones particulares de construcción, delimitación y conocimiento de esta ciencia frente a otras (Medicina, Derecho, Termodinámica, Geología, Veterinaria, Historia, Teoría de la Literatura, etc.)

Quienes prescinden de la Filosofía de la Ciencia, y concretamente de la Gnoseología, como teoría de la ciencia basada en la oposición Materia / Forma, acabarán por desembocar o incurrir en uno de estos dos frentes interpretativos, señalados por Bueno (1992): bien en la Historia de la Ciencia, trasladada con frecuencia al ámbito

²⁵ Un ejemplo extraordinariamente singular, entre tantos otros, es el de Javier Cercas, que ha sido analizado en profundidad por Ramón Rubinat en su monografía *Crítica de la obra literaria de Javier Cercas. Una execración razonada de la figura del intelectual* (2014).

²⁶ Por utilizar el término platónico derivado de la visión del mundo característica de quienes contemplan la realidad desde las sombras fenomenológicas de la caverna.

de la sociología del conocimiento (contextos de descubrimiento), bien en la Forma como Ciencia, en todas sus variantes de análisis formal o estructural de una totalidad (contextos de justificación). Los primeros reprochan a los segundos su formalismo y su alejamiento de la realidad, nutrido de estériles invenciones teóricas, y estos últimos reprochan a los anteriores su falta de conocimientos lógicos y conceptuales, o incluso su ignorancia respecto a cuestiones estructurales fundamentales. No estamos ante un conflicto entre método científico (los formalistas y teoreticistas) y método filosófico (los historicistas y empiristas), sino ante un conflicto estéril entre dos metodologías filosóficas, igualmente idealistas, que tanto en un caso como en otro se desarrollan al margen de la realidad material de los conceptos científicos, y completamente desconectadas de las ideas derivadas del contraste dialéctico entre tales conceptos. Formalistas e historicistas tienden a perder el contacto con las Ideas, y, progresivamente, con la estructura específica de los diversos campos categoriales y científicos. Las Ideas rebasan los campos categoriales de las ciencias, y exigen ser consideradas desde una perspectiva *etic*, esto es, desde el contexto del intérprete externo, porque las Ideas siempre desbordan cualquier perspectiva *emic*, dada en el contexto de descubrimiento, en el que el intérprete juzga la génesis de hechos científicos que todavía no han sido objeto de un desarrollo estructural (Bueno, 1992). Toda Idea emana de un núcleo cuyo despliegue desborda su génesis, porque toda estructura, o rebasa su punto de partida, o no será estructura de nada.

La Gnoseología, o teoría de la ciencia, del Materialismo Filosófico considera que las Ideas —al igual que los géneros literarios, por ejemplo— no son inmutables, invariables o eternas, sino que son resultado de transformaciones históricas, en el seno de las cuales operan múltiples realidades y factores, y no de forma armoniosa, sino conflictiva, crítica y dialéctica. Las Ideas, en suma, no son eternas ni eviternas, sino históricas y fluctuantes, poseen su propia genealogía, y con frecuencia la construcción de algunas de ellas supone y exige la destrucción de otras precedentes o coexistentes. Sin embargo, no ocurre necesariamente lo mismo con los Conceptos, que, como figuras científicas, no filosóficas —como son las Ideas—, resultan más estables. Los Conceptos brotan en campos categoriales, en terrenos científicos, y no rebasan nunca los límites de cada una de las ciencias que los generan. El concepto de paralelepípedo, de pentasílabo adónico o de sexta disminuida de re bemol son conceptos que, pertenecientes respectivamente a la Geometría, la Métrica y la Teoría de la Música, se mantienen estables en su formulación por referencia a un sistema categorial de figuras conceptuales del que forman parte, un sistema cuyos términos y relaciones se organizan constituyendo un campo o categoría delimitado por sí mismo, y sobre sí mismo, frente a otras ciencias o construcciones (geométricas, teórico-literarias, musicales, físicas, jurídicas, geográficas, informáticas, etc...) Las Ciencias se limitan entre sí de este modo, por su constitución ontológica. Las Ideas —de las que se ocupa la Filosofía— solo surgen cuando el ser humano tiene ante sí una Ciencia o una serie de Ciencias cuyos campos categoriales se contrastan, más allá de los conceptos específicos de cada ciencia o categoría, tomando como referencia Ideas filosóficas que trascienden a cada una de estas Ciencias. Algo así significa que no todo puede estudiarse científicamente, es decir, no todo conocimiento puede traducirse a términos científicos, porque hay determinadas realidades en la vida humana que no disponen de una Ciencia que las

estudie, ¿por qué?, porque su fenomenología no puede conceptualizarse en términos científicos, es decir, porque sus fenómenos no pueden objetivarse en conceptos. Dicho de otro modo: porque sus componentes y referentes no pueden circunscribirse a un ámbito científicamente definido, delimitado o cerrado. Los conocimientos de tales saberes no pueden *encerrarse* en una categoría. Son conocimientos que no disponen de un *cierre categorial*. Hay realidades de la vida humana que no pueden organizarse científicamente en un campo propio y específico, que no pueden encerrarse en una categoría, porque, al rebasar las categorías, no admiten un *cierre categorial*.

La Idea de Estado, por ejemplo, no puede *encerrarse* en una categoría específica, en una ciencia autónoma e independiente, porque inevitablemente está relacionada con múltiples campos categoriales y científicos, como son la Economía, la Historia, el Derecho, la Lengua, la Literatura, la Agricultura, la Política, etc... No hay una Ciencia cuyo objeto o campo único de conocimiento sea el «Estado». Lo mismo ocurre con infinitud de Ideas: la Libertad, la Cultura, Dios, el Adulterio, la Infancia, la Vida o la Muerte, etc., son realidades y experiencias humanas que no pueden cercenarse en parcelas cuya conceptualización y conocimiento se someta de forma autónoma a una ciencia específica. No hay, ni puede haber, una ciencia exclusiva destinada al estudio de la Libertad, de la Cultura o de la Infancia, porque la «libertad» en Química no será *lo mismo* que la «libertad» en Historia, ni que la «libertad» en Derecho, o que la «libertad» en una interpretación teatral o pianística. Tampoco cabe hablar de una ciencia específica sobre la «infancia», porque la pediatría, por ejemplo, es una especialidad de la Medicina que se ocupa de las enfermedades de los niños, pero no de la totalidad de los problemas infantiles (un pederasta será objeto de Jurisprudencia, o de Psiquiatría, pero no del diagnóstico de un pediatra). La Idea de Infancia rebasa la categoría científica de la Pediatría, y también de la Medicina, porque es una Idea que no puede reducirse conceptualmente a los términos de una sola y única ciencia o categoría: la Idea de Infancia es trascendente a una o varias categorías (Medicina, Derecho, Pedagogía, Antropología, Sociología, Educación...), y exige una interpretación capaz de superar lo que diga cada una de las ciencias particulares, las cuales, específicamente, podrán ocuparse de una *parte o dimensión* de la Infancia, desde la presunta «literatura infantil» hasta la Jurisprudencia que tipifica los supuestos delitos imputables a un menor de edad. Cuando una categoría o ciencia no puede envolver sistemáticamente en su propio terreno o parcela una determinada realidad es porque los componentes de esa realidad la rebasan y trascienden, y por ello mismo exigen ser analizados no como conceptos categoriales o científicos, sino como ideas filosóficas, trascendentes a las categorías. Quede claro, pues, que Ciencia no es Filosofía, que la Filosofía es posterior a los conocimientos y conceptos científicos, sobre los que se articula, y que la Ciencia, lejos de brotar de la Filosofía, nace de las técnicas y del uso efectivo y práctico de estas morfologías del desarrollo humano y tecnológico pueden alcanzar. Por estos caminos discurre la Teoría de la Ciencia construida por Gustavo Bueno (1992), esto es, la Teoría del Cierre Categorial.

Tanto las Ideas como los Conceptos son resultado de causas materiales, históricas, sociales —nunca metafísicas o incorpóreas—, las cuales desbordan por completo los medios y métodos de una ciencia o categoría única. No hay una ciencia que pueda dar cuenta en exclusiva de la Idea de Dios o de la Idea de Estado. Para ello

se necesita el concurso de varias ciencias o categorías disciplinares, algunas de ellas incluso incompatibles entre sí. Una sola ciencia no puede cerrar categorialmente la compleja realidad ontológica de un Estado, o de una Cultura, y aún menos de un Dios (precisamente en este último caso porque todo dios teológico carece de realidad material o referencialidad física operatoria). Quiere esto decir que las Ideas no son objeto de Ciencia, como lo son los Conceptos, sino de Filosofía, desde el momento en que las Ideas rebasan los Conceptos científicos o categoriales, los atraviesan y trascienden, y, como tales Ideas, exigen ser organizadas y criticadas en *symploké*, desde una relación racional y lógica, es decir, gnoseológica, sobre criterios formales y materiales. Las Ideas interpolan e interpelan los campos categoriales o científicos, y exigen que el sujeto que las interpreta se sitúe más allá del saber científico, o saber de primer grado, y ejerza la crítica desde un saber de segundo grado, esto es, desde un saber filosófico, desde el cual sea posible proponer una organización de las ideas de acuerdo con razones que no son exclusivamente científicas, sino gnoseológicas, esto es, filosóficas. Estos son los criterios de Gustavo Bueno sobre la teoría de la ciencia, y sobre ellos se construye la gnoseología materialista que aquí seguimos, en el marco de una Teoría del Cierre Categorial capaz de explicar la realidad y las posibilidades de interpretación de los materiales literarios.

En consecuencia, diremos, con Bueno, que las ciencias no se hacen preguntas filosóficas, ni la filosofía se hace preguntas científicas²⁷. Las ciencias construyen conceptos categoriales, científicos, válidos únicamente en los límites categoriales o campos de investigación de cada una de las respectivas ciencias, e inoperantes y estériles en otros campos. El concepto métrico de endecasílabo no tiene ninguna utilidad en termodinámica, del mismo modo que la fórmula química del benceno no prestará ningún servicio a un filólogo helenista. Por su parte, la filosofía no construye conceptos, pues su labor no es científica, sino que interpreta ideas, ya que su actividad es crítica, de modo que interpretará cualesquiera ideas de forma dialéctica y las relacionará de modo racional y lógico, es decir, en *symploké*. En consecuencia, la Verdad no resultará nunca de la interpretación filosófica, es decir, de la crítica, sino de la construcción científica, esto es, de la ontología: *verum est factum*, porque la verdad está en los hechos. Quiere esto decir que la Verdad es siempre un concepto científico, categorial, limitado a un ámbito lógico construido por las Ciencias. Fuera de este ámbito categorial, la Verdad se convierte en objeto de crítica, y puede degradarse, en la medida en que se distancie de la realidad ontológica y científica —esto es, material—, hasta la sofística, la retórica, las palabras vacías, el idealismo, la irrealidad, la utopía, la religión..., o cualesquiera otras formas de psicologismo individualista o ideología gremial.

²⁷ «Las ciencias demuestran verdades, en el ámbito de su categoría; más aún, habilitan criterios internos propios para aceptar o rechazar algo como verdadero; pero ellas no se preguntan por la naturaleza y estructura de la verdad, de la misma manera a como el relojero, que construye aparatos refinados para medir el tiempo, no tiene por qué tener ni interés, ni disposición (en cuanto relojero) para llevar a cabo un análisis filosófico sobre el tiempo» (Bueno, 1992: I, 37).

La verdad solo es posible como concepto científico, es decir, como construcción inmanente dada en un campo categorial o científico. Cada ciencia, en la medida en que genera y construye verdades específicas (no cogenéricas), tiene su *forma* propia, desde la que dispone su particular campo o categoría. La verdad, o es científica, o no es, porque fuera de la ciencia, al margen de la constitución de *identidades sintéticas*, la *verdad* no es posible ni factible. La Filosofía trabaja sobre las *verdades* de los campos categoriales de las Ciencias. De espaldas a la ciencia o al margen de ella solo cabe hablar de opiniones (*doxa*). En consecuencia, la verdad solo se mantiene como tal en la inmanencia de cada esfera científica o ámbito categorial, y por esa razón hay que descartar toda concepción metodológica que proponga derivar la verdad hacia una instancia trascendente al campo categorial o científico al que esta verdad es inherente. Desde esta perspectiva, la Teoría del Cierre Categorial adquiere su máxima expresión y su mayor funcionalidad. El Materialismo Filosófico, a través de la Teoría del Cierre Categorial, exige buscar la definición de la verdad en la conexión inmanente o diamétrica entre la forma y la materia de las ciencias. La verdad no es trascendente a las ciencias, no existe fuera de ellas, es decir, la verdad no se «comunica» a las ciencias a partir de una instancia exterior a la constitución de la materia y la forma científicas.

Si bien es cierto que la verdad de las Ciencias no es soluble en las ideologías, como repertorios sociales y psicológicos de «falsa consciencia» —por utilizar el término acuñado por Marx—, no es menos evidente que las teorías de la ciencia no gozan de la misma emancipación frente a los imperativos y exigencias de los movimientos sociales, políticos y psicológicos. Adviértase que la ciencia no cambia cuando cambia el contexto: la fórmula química del agua no cambia ni desaparece cuando deja de llover, del mismo modo que el teorema de Pitágoras mantiene hoy su vigencia del mismo modo que hace más de veinticinco siglos. Sin embargo, la Justicia —y sobre todo su interpretación y ejecución— sí cambia, y mucho, cuando cambia el contexto social, político o ideológico sobre el que se implanta. La Justicia depende, mucho más que la Ciencia y que la Teoría de la Ciencia, de los contextos de descubrimiento que de los contextos de justificación, pues en el caso de las leyes estos últimos parecen estar, con peligrosa frecuencia, muy subordinados a los primeros.

Sin embargo, si la relación entre Ciencia e Ideología, es decir, entre la interpretación racional y categorial de la materia y la interpretación sofista de ella, puede mantenerse a salvo siempre que se den determinadas condiciones políticas que defiendan la legitimidad e independencia de la investigación científica, no siempre ocurre lo mismo entre Ideología y Teoría de la Ciencia, pues esta última siempre puede resultar comprometida con alguna circunstancia que impide alcanzar la absoluta neutralidad o «asepsia» de las ciencias. La Teoría de la Ciencia, como Filosofía que es, ha de *tomar partido* y ha de implantarse inevitablemente en algún tipo de realidad o ejecución política, de la que la Ciencia, en cuanto tal, está exenta.

La pretendida «neutralidad filosófica» o «asepsia ideológica» de la teoría de la ciencia analítico formal podría acaso explicarse, en parte al menos, como una ilusión inducida por la neutralidad filosófica y la asepsia ideológica que ha sido lograda por las ciencias positivas más estrictas, al menos en sus momentos más rigurosos. La Geometría (pese a lo que insinuaba, hace unos años, G. Thomson), no es ni aristocrática ni democrática; el sistema periódico de los elementos no

es ni idealista ni realista [...]; puede decirse también que el sistema periódico no es ni fascista ni liberal (la teoría de la evolución, de Darwin, tampoco era, por sí misma, ni monárquica ni republicana, aun cuando algunos monárquicos, que eran «fijistas» en política, la consideraban republicana, y algunos republicanos, que eran igualitaristas, la consideraban monárquica, porque favorecía la aristocracia de los triunfadores en la lucha por la vida) (Bueno, 1992: I, 36).

Con todo, ante una situación de este tipo conviene no confundir en absoluto la Ciencia con la Teoría de la Ciencia, que no cabe entender de ninguna manera como una Ciencia, sino como una Filosofía. En nuestro caso, la Teoría de la Ciencia que tomamos como referencia es la Teoría del Cierre Categorial, es decir, la que está basada y construida según los principios de la gnoseología materialista. Es muy importante advertir esto porque, contemporáneamente, cuando se habla de Literatura y de Teoría de la Literatura, no podemos olvidar que, sumidos como estamos en un momento histórico y académico en el que la Ciencia no significa nada para la mayor parte de los intérpretes y estudiosos de los materiales literarios, los críticos de la literatura parecen no servir para nada cuando no disponen de una ideología que los ampare. Por eso la inutilidad de su crítica, como la de su servilismo, solo se percibe con nitidez en los momentos de devaluación de ideologías y de desarrollo de las ciencias, es decir, que nada se percibirá al respecto en el período histórico presente, determinado por el hundimiento las ciencias y de la teoría en relación con la cultura en general y la literatura en particular. Los presuntos críticos o teóricos literarios posmodernos no se enfrentan a la literatura desde el conocimiento científico y filológico, sino desde el manejo, más o menos habilidoso, de las ideologías imperantes, avaladas y hormonadas por las leyes de lo políticamente correcto. Lo he dicho muchas veces y no dejaré de insistir en ello: la literatura se desvanece a medida que avanza y se desarrolla la supuesta «teoría literaria» posmoderna. La interpretación de los materiales literarios se destruye o desconstruye a medida que se impone el hundimiento de la teoría, un hundimiento que entraña la destrucción misma de los materiales literarios, es decir, de su ontología: la realidad del autor, el concepto de obra literaria, la existencia de un lector real, de carne y hueso, esto es, de un ser humano que no es ni será nunca un «lector implícito» o «ideal», y la operatoriedad científica de un intérprete o transductor, que solo podrá ser reemplazada por la sofística de un impostor cuando, contra las exigencias científicas del conocimiento, construcción e inteligibilidad racional de la literatura, trate de imponerse un intolerable tercer mundo semántico. Actualmente, solo desde la política se puede preservar la interpretación científica de los materiales literarios, frente al abuso y destrucción al que la están sometiendo los prejuicios ideológicos de la posmodernidad, en connivencia con la ignorancia orquestada desde las instituciones académicas y universitarias. La Política ha abandonado por completo a la Universidad, particularmente en materia de Letras, y la ha dejado a merced de las ideologías más regresivas, ignorantes y necias de los tiempos posmodernos. En lugar de proteger la Razón, la Política ha pactado —con los sofistas académicos y universitarios— su hundimiento. La derrota de la Universidad, como institución destinada al estudio de la Literatura, es el mayor logro que debemos al triunfo de la nesciente Posmodernidad. Es el trofeo de Babel contra la Academia: el hundimiento de la ciencia y de la teoría en los claustros universitarios de Letras.

Ahora bien, a este *hundimiento* no se ha llegado por casualidad. Y ha de quedar claro que las ciencias tecnológicas, las tradicionalmente identificadas con las «ciencias naturales», que aquí identificaremos desde una nomenclatura y organización completamente diferentes, no comparten en absoluto con las Humanidades ningún hundimiento, fracaso o deterioro. El hundimiento de la teoría es un hecho específico de las Letras, y en absoluto un fenómeno cogenérico que afecte a la totalidad de las Ciencias.

A continuación, vamos a reinterpretar la organización histórica de las ciencias contemporáneas, de acuerdo con la periodización propuesta por Bueno (1987: 251 ss), para tratar de describir y explicar la genealogía de este *hundimiento* de la Teoría, que atribuimos a las Letras en general y a la Literatura en particular. Adelanto la conclusión: la Universidad es actualmente —como lo fue en diferentes momentos del pasado— una institución inepta para el desarrollo de las Ciencias. Dicho de otro modo: la Universidad no es la Casa de las Ciencias. Si las Ciencias avanzan no es por lo que se investiga en las universidades. Los verdaderos científicos no trabajan en la Universidad.

En la historia, transformación y constitución de las ciencias contemporáneas, Bueno (1987) distingue cinco fases esenciales —a la que añadimos una sexta fase—, y que aquí vamos a considerar, en la medida de lo posible, en su relación con el campo categorial de la Teoría de la Literatura. Estas etapas son las siguientes:

1ª Fase (1770-1830). Irrupción de la ciencia contemporánea y reflexiones metacientíficas.

2ª Fase (1830-1880). Irrupción académica de la ciencia, con sus exigencias ideológicas y epistemológicas (positivismo decimonónico).

3ª Fase (1880-1920). Irrupción de discursos metacientíficos y crisis de los fundamentos científicos posilustrados.

4ª Fase (1920-1960). Irrupción de las síntesis científicas y universalización de la Teoría de la Ciencia en el positivismo lógico.

5ª Fase (1960-2000). Irrupción de la *Big Science* y disolución del paradigma neopositivista.

6ª Fase (2000...). Irrupción de la nanotecnología y la microinformática de las ciencias. Expansión de su radical especificidad categorial: burocratización y descentralización o deserción de las ciencias de las universidades.

En su primera fase (1770-1830), la ciencia contemporánea irrumpe, con toda una serie de reflexiones y contenidos metacientíficos, en uno de los momentos culminantes de la Ilustración europea —el tránsito del siglo XVIII al XIX—, y esta auténtica detonación científica²⁸ debe su génesis a una serie de hechos prácticos inmediatos

²⁸ «La revolución científica ha comenzado hace solo tres siglos [...]. El asombroso logro de la ciencia clásica fue el nacimiento de una nueva racionalidad, que nos dio la clave de la inteligibilidad de la naturaleza. La ciencia inició un fructífero diálogo con la naturaleza, pero el

que nada tienen que ver con las Humanidades: el proceso que conduce a la primera revolución industrial, la política colonizadora de la burguesía europea y el éxito del mecanicismo en sus aplicaciones a la tecnología científica, en el contexto de una sociedad política y económica convencida de que la principal forma de causalidad —y de productividad— es la influencia física directa entre los elementos que constituyen el mundo.

Como advierte Bueno, «cuando se reflexiona sobre las ciencias es esencial no desconectar sus procesos de construcción gnoseológica de sus condiciones materiales de existencia» (1987: 252), es decir, que no podemos explicar el desarrollo estructural de una ciencia (contexto de justificación) de espaldas a las condiciones sociales, políticas, económicas, ideológicas, esto es, de génesis o de irrupción, de esa u otras ciencias afines (contexto de descubrimiento). Génesis y estructura son, por lo que respecta a las ciencias, conceptos conjugados, necesariamente entrelazados.

Esta irrupción de la ciencia contemporánea, que tiene lugar en las postrimerías de la Ilustración europea, se va a caracterizar al menos por tres hechos fundamentales, en los que las Letras o Humanidades —donde no incluimos la Filosofía, pues evidentemente la Filosofía no es una Ciencia, y menos aún una «ciencia humana»—, no solo no han tenido ninguna participación ni presencia, sino que incluso resulta en muchos modos derrotadas en su enfrentamiento con las nuevas circunstancias que desencadenan las nuevas realidades sociales, políticas e históricas.

En primer lugar, porque las denominadas «ciencias naturales» inician un proceso de liberación o emancipación de las tradicionales Humanidades, con frecuencia bajo el dominio de hombres de Iglesia, o en otros casos desarrolladas por heterodoxos que, como Spinoza, vivieron exiliados de todo Estado o expulsos de toda comunidad humana. La Ilustración dispone que las instituciones eclesiásticas pierdan el control que tradicionalmente habían ejercido sobre la tecnología científica y sobre la actividad de quienes se dedicaban a ella. Por primera vez en la Historia de Europa, desde la implantación del cristianismo, la libertad era casi absoluta, en términos religiosos, al desarrollo de la ciencia. El camino de la revolución científica estaba entonces más abierto de lo que nunca había estado desde los siglos IV y V a.n.E., en que tiene lugar una serie de hechos atroces contra la razón humana, desde el segundo saqueo de la Biblioteca de Alejandría (391), el asesinato de Hipatia por orden del obispo Cirilo (415), o el cierre de la Academia de Atenas (529), bajo gobierno de Justiniano. Durante este período, las presuntas «ciencias humanas» —no así las mejores creaciones literarias— fueron más bien respetuosas, cuidadosas y obsecuentes,

resultado de este diálogo fue más que sorprendente. Reveló al hombre una naturaleza muerta y pasiva, una naturaleza que se comportaba como un autómatas, que una vez programada funciona eternamente siguiendo las reglas insertas en su programa. En este sentido la ciencia aisló al hombre de esta en lugar de acercarlo más a ella. La ciencia iba a ser mirada como algo que desencanta todo lo que toca. Pero la ciencia de hoy día ya no es esta ciencia «clásica». La esperanza de recoger todos los procesos naturales en el marco de un pequeño número de leyes eternas ha sido totalmente abandonada. Las ciencias de la naturaleza describen ahora un universo fragmentado, rico en diferencias cualitativas y sorpresas potenciales» (Prigogine y Stengers, 1979, *apud* Bueno, 1987: 250).

por no decir que completamente sumisas y serviles, salvo muy pocas excepciones, con el racionalismo teológico, al cual cultivaron más fielmente que al racionalismo antropológico. Es innegable que esta situación de dominio eclesiástico, vigente hasta la Ilustración europea, no hubiera sido posible sin una suerte de pacto tácito entre Humanismo e Iglesia. Los «hombres de Letras» habrían atenuado su crítica a las religiones teológicas —salvo el caso de excepcionales heterodoxos (en su mayoría o totalidad debidamente ajusticiados)— a cambio de recibir por parte de los «hombres de Iglesia» una tolerancia que hiciera posible la convivencia o supervivencia de las Humanidades en un estado *acrítico*. Los estudiosos de las Letras siempre fueron mucho menos valientes y libertarios que los de las Ciencias. La posmodernidad no ha hecho más que poner de manifiesto este hábito ancestral de los «letrados» desde nuevos prismas y escaparates, al revelar ante todo la impostura (Sokal, 1997, 2008) de los intelectuales, o incluso sus traiciones (Benda, 1927).

En segundo lugar, la irrupción de la ciencia contemporánea a fines del XVIII exigirá inmediatamente la incorporación tecnológica y masiva de procesos productivos, cuyas consecuencias financieras, económicas, sociales e ideológicas no tardan en manifestarse de forma abrupta e incluso revolucionaria. Las fuerzas sociales de producción se ponen al servicio de la ciencia, con el patrocinio político de la burguesía, matriz de la Revolución francesa, y que pronto tendrá que enfrentarse a una nueva clase social, por ella misma generada, y artífice al cabo de un siglo de una nueva revolución, de signo marxista, el proletariado.

En tercer lugar, las teorías de la ciencia que surgen como resultado de este desarrollo tecnológico e industrial, sin precedentes en Europa, responden a lo que se ha denominado el *paradigma mecanicista*, basado en la idea, como hemos señalado más arriba, de que el motor de la actividad científica humana reside en el dominio de las causalidades físicas, y en el control de la productividad que emana de ellas. El desarrollo tecnológico de las ciencias —geometría, física, química, biología, geología, termodinámica, sociología, etnografía, fisiología, óptica...— se interpreta bajo el paradigma de la mecánica. Bueno considera que las principales teorías de la ciencia de este momento corresponden a Comte (*La filosofía positiva*, 1830-1842) en Francia, a Bolzano (*Teoría de la ciencia*, 1837) en Alemania y a Whewell (*La filosofía de las ciencias inductivas*, 1840) en Inglaterra. Estos autores desarrollan una serie de reflexiones metateóricas que sirven a la justificación estructural de los avances científicos, bien desde el positivismo de la racionalidad científica como criterio capaz de explicaciones sociológicas (Comte), bien desde la deducción como fundamento lógico de las ciencias (Bolzano), bien desde la inducción que se articula en ideas apriorísticas (Whewell). De hecho, cabría interpretar buena parte de la Filosofía del siglo XIX como un intento —en particular en el caso de Hegel— de asimilar y sistematizar los avances resultantes de la ciencia posilustrada.

En los años de esta primera fase de la ciencia contemporánea, los estudios de Humanidades se ven afectados por la mayor crisis epistemológica de su Historia: el derrumbe de la poética mimética o aristotélica. Veinticinco años de teoría literaria se hundían para siempre entre la aparición de los *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687) de Newton y la interiorización del golpe a la *Naturnachahmung* alemana, tal como se objetiva en obras como el *Laocoonte* (1766) de Lessing. Son los

años en que se configura la Literatura Comparada como nueva disciplina académica, que se extenderá de la mano de la política internacional francesa y napoleónica por toda Europa.

A la disolución de la poética mimética, y la inhabilitación del concepto de mimesis como principio generador del arte, sucede el nacimiento de las teorías literarias de corte romántico, idealista y egocéntrico —la genialidad está en la mente del *yo*, cuya figura privilegiada será el autor, nueva divinidad de los estudios literarios—. La polémica entre *Clásicos* y *Románticos* está servida. El descubrimiento de Vico y la resonancia de la obra de Herder impondrán una nueva concepción romántica de la Historia, estimulada por el liberalismo creciente y el pensamiento idealista del momento. El desarrollo del método comparatista de las ciencias naturales fertiliza las disciplinas humanistas —muy en particular la Literatura Comparada—, que se jactan en cierto modo de libertarse del dominio antiguo de la teología, de la escolástica —que en Filosofía llega hasta el mismo Kant—, y de la filología tradicional, para institucionalizarse en un nuevo modelo universitario, el napoleónico, que se instaura en toda Europa como alternativa a un formato de Universidad anclado en el Renacimiento o incluso en el Medioevo. No resultará ocioso advertir en este punto que la Universidad ha sido y es una de las instituciones más oscuras y conservadoras del mundo. Su capacidad de aislamiento social es superlativa, como no lo es menos su extraordinario poder para perpetuarse en esta insularidad extremadamente protectora de sí misma y proteccionista de sus más exclusivos privilegios. El modelo de Universidad napoleónica se ha mantenido en Europa prácticamente hasta comienzos del siglo XXI, cuando el Proceso de Bolonia (1999) se impone, patrocinado por las potencias anglo-americanas y franco-alemanas —y con consecuencias muy inciertas—, sobre la totalidad de nuestro continente, como Espacio Europeo de Educación Superior, arrasando a su paso un modelo de Humanidades hasta entonces operativo en las universidades mediterráneas o de la Europa más meridional, particularmente Italia y España, un modelo operativo ciertamente sin grandes luces desde fines del siglo XX, todo hay que decirlo, pero del que siempre carecieron —por completo— países como Estados Unidos.

En la segunda fase (1830-1880) tiene lugar la irrupción académica —no necesariamente universitaria— de las ciencias, con sus exigencias ideológicas y epistemológicas, las cuales se manifiestan, en el grueso del siglo XIX, a través del positivismo, que impone su legitimidad en casi todos los órdenes de la vida humana. Este período representa el triunfo de la ciencia académica y mecanicista. Es el éxito de una idea de ciencia —la del positivismo de Comte (1830-1842)— que institucionaliza en la Academia, en la Universidad, el paradigma mecanicista, proyectándolo hacia todas las ramas del saber. El positivismo se implanta sin obstáculos a su paso: Stuart Mill escribe su *Sistema de lógica* (1843); Darwin publica *El origen de las especies* (1859); Ludwig Büchner, hermano del dramaturgo jacobino autor de *Dantons Tod* y *Woyzeck*, edita *Fuerza y materia* (1855); Bernard hace pública su *Medicina experimental* (1865), etc... Es la época en que Pasteur revela sus hallazgos sobre microbiología, que conducirán a la teoría germinal de las enfermedades infecciosas, Mendeléiev establece la tabla periódica de los elementos químicos, James Maxwell elabora su teoría cinética de los gases, etc... Todas estas investigaciones siguen el modelo de la ciencia matemática de Newton.

Hay, con todo, un autor decisivo y crítico, cuya obra se fragua y publica en estos años, que permanece al margen de este positivismo científico y académico: Karl Marx.

La marginación científica de Karl Marx, en esta misma época, tiene una lectura ligeramente distinta. Tampoco Marx fue un «académico». De este modo, aunque compartió el optimismo científico de su época, valoró como nadie las contribuciones científicas especializadas de las ciencias naturales como fuerzas productivas y transformadoras de las condiciones de existencia de las sociedades humanas, y ensalzó la *imagen materialista del mundo* que preconizaban; los componentes *autorreflexivos* y *críticos* de su pensamiento filosófico, tendentes a la subversión del orden establecido, no podían ser aceptados fácilmente en la época de estabilización de la ciencia académica que le tocó vivir (Bueno, 1987: 255).

En el ámbito de las Letras esta época conoció, si no el triunfo del Romanticismo, sí desde luego el desenlace de sus consecuencias: el peso omnipotente de la filosofía hegeliana en el Estado prusiano, y el arrollador detonante del autologismo romántico en todas sus dimensiones: la conciencia del Yo se convierte en el obrador fundamental de la obra de arte literaria, musical, arquitectónica, política, teológica. La fuerza de la subjetividad humana comienza a incubar mitos que, muy pronto, intervenidos por la frustración finisecular en que desemboca el positivismo decimonónico, comenzarán a dar frutos muy inquietantes: el *Volksgeist*, la voluntad, la representación, el superhombre, el inconsciente, el «malestar de la cultura», el nacionalismo, lo ario... La secularización decimonónica de las creencias otrora religiosas ha causado muchas tormentas. Hay momentos en la Historia en los que las presuntas «ciencias humanas» parecen haber sido un recremento —un excremento, incluso— resultante de una pésima digestión de los avances y hallazgos llevados a cabo por las denominadas «ciencias naturales». La bioideología —cuyos siniestros encantos pseudonacionalistas llegan incluso a nuestros días— es, seguramente, una de las más nefastas consecuencias engendradas por la aberrante conjugación de mitología cultural y positivismo biológico de orden mecanicista. Una interpretación aberrante del darwinismo puede acabar alojándonos a todos en un campo de concentración, destruir o descomponer políticamente la geografía de nuestro país, o imponernos —en nombre de una cultura fingida y sin futuro— el uso obligatorio de una lengua que nadie quiere hablar en ningún contexto serio. El darwinismo concibió la vida en la naturaleza, y en particular la vida animal, como una *adaptación* —que Spencer contribuyó a aplicar a las denominadas «ciencias del espíritu»—, y planteó su *evolución* como un imperativo de *selección natural*. Los nacionalismos, por ejemplo, hacen suyo este procedimiento darwinista, instaurando su ficticia idea de nación en la realidad de la sociedad política habitada por los seres humanos. Es muy peligroso enfrentarse, desde las supuestas «ciencias humanas», a la interpretación de los resultados de las «ciencias naturales» cuando se ignora realmente el alcance y la comprensión de tales resultados. El Idealismo alemán, fraguado desde una tradición donde la libertaria —y no menos ideal— interpretación luterana de las Sagradas Escrituras había sido una experiencia nuclear, alimentó virulentamente el derecho de los pueblos a interpretar de forma muy libérrima —y muy poco inteligente— la realidad positiva de las Ciencias. La posmodernidad contemporánea es otro de estos

estadios triunfales de este tipo de interpretaciones retóricas, hormonadas e ilusas. Las Ciencias se desarrollan por caminos que los intelectuales no transitan.

La tercera fase de las Ciencias (1880-1920) se caracteriza por la irrupción de una serie de discursos metacientíficos que son consecuencia de la crisis de los fundamentos científicos posilustrados. Culminado y agotado el paradigma mecanicista, el positivismo provoca una oleada de reacciones cuya fuerza de gravedad se encuentra en el seno de ciencias humanas y sociales entonces emergentes. La instauración académica de estas ciencias sociales, según la conocida tesis de Alvin Gouldner, está promovida por la burguesía europea, y tiene como fin contrarrestar o neutralizar el avance del marxismo. De aceptar este argumento, habría que asumir que, una vez más, las supuestas «ciencias humanas» sirven de comparsa a intereses estructurales y políticos ajenos a ellas, y de los que los propios «científicos de la cultura» serían completamente inconscientes o ignorantes. Lo cierto es que el marxismo no fue la única contrafigura que creció como reacción al positivismo y mecanicismo decimonónicos. La narcótica literatura de Nietzsche adquiere a partir de estos años efectos devastadores de largo alcance histórico (González Cortés, 2007, 2012). Frente a las crisis y lisis surgidas en los fundamentos de las ciencias positivas comienzan a brotar programas individuales de reconstrucción e interpretación. Uno de los artífices de estos programas regenerativos será el filósofo alemán, plenamente identificado con el Nazismo —y hoy convertido en referente del pensamiento posmoderno—, Martin Heidegger. He aquí tres grandes figuras que, cada una a su modo, reaccionará contra el paradigma mecanicista de las ciencias positivas: Marx, Nietzsche, Heidegger. Se echará de menos a Freud en este grupo, pero no hablamos de «hermeneutas» —desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura la hermenéutica se considera una pseudociencia explícita, una retórica libertina, una topología de la interpretación que solo discurre por la seductora sofística de sus propias alegorías—, sino de artífices cuya obra es una reacción frontal contra el paradigma mecanicista decimonónico, y no de individuos que, como el autor de *La interpretación de los sueños* (1899), escriben desde la seguridad de una geografía literaria previamente conquistada y roturada por otros, entre ellos, Schopenhauer y Nietzsche, genuinos promotores de la fantasmagórica idea de Inconsciente.

Adviértase que esta tercera etapa de las ciencias (1880-1920) está marcada por la fuerte intervención de las «ciencias humanas» en los avatares del positivismo científico precedente, constituido por las denominadas «ciencias naturales». Marx, Nietzsche y Heidegger son —de forma respectiva— las sucesivas reacciones contra el monopolio burgués sobre los medios industriales de producción, contra el agotamiento programático del paradigma mecanicista, y contra —nada menos— que la dimensión constructivista de las ciencias positivas. Esta última actitud es la que, por encima de ningún otro filósofo del siglo XX, encarna Martin Heidegger. Para este pensador, las construcciones científicas, esto es, la Ontología de las Ciencias, al igual que el conocimiento científico inherente a ellas mismas, impone al Ser una existencia nefasta que lo conduce a la Nada. Las Ciencias determinan que el destino del Ser —reducida su esencia a su existencia— sea el Nihilismo. Obsesionado por la Filología —que el autor de *Sein und Zeit* (1927) subordina a la filología alemana, de la que deseaba exterminar, como antes que él también sugirió Krause, toda impureza procedente de lenguas

extranjeras, para de este modo filosofar mejor²⁹—, sitúa la esencia de la realidad, el fundamento del Ser —es decir, de su particular idea del Ser—, en el lenguaje, con el fin de restaurar, como un descriptivista, el sentido original de la *alétheia* griega. Heidegger fue un profundo y oscuro espiritualista, que respondió al constructivismo científico del siglo XIX desde las mazmorras del monismo ontológico de una idea de Ser amedrentado por su propia finitud. Heredero de una tradición que nos conduce incluso al pietismo ilustrado, Heidegger se negó a aceptar —al igual que Ortega³⁰— la pluralidad y la especificidad de las ciencias y, por supuesto, la heterogeneidad de su ontología constructivista. En el seno de estas hermenéuticas se han gestado varias bioideologías —desde la fabulosa idea de Súper-hombre hasta la siniestra mitología de una «raza aria»— bioideologías, que, como se ha sugerido anteriormente, en algunas de sus resonancias aún llegan remozadas hasta nuestros días, acaso esperando el momento oportuno para una rehabilitación política más amplia. La posmodernidad se muestra especialmente mimosa y nostálgica con todo tipo de mitologías, y extremadamente tolerante con cualquier posibilidad de restauración, en nombre de la cultura, la tolerancia o la identidad.

De cualquier modo, para superar las limitaciones que las emergentes ciencias sociales de fines del XIX objetan al agotado paradigma mecanicista de las Ciencias precedentes, la epistemología del momento, esto es, la teoría del conocimiento basada en el idealismo de la oposición Sujeto / Objeto, despliega tres grandes orientaciones científicas: el logicismo, el formalismo y el intuicionismo. La matemática, la lógica y el análisis formal adquieren un gran desarrollo, al que no son ajenas en absoluto la Filología, la Lingüística y la Teoría de la Literatura desarrollada, desde una orientación netamente formalista, por la Escuela Morfológica Alemana (Dolezel, 1990), cuyos miembros son directos precursores del Formalismo Ruso (1914-1925). Pero todos estos formalismos, incluso los así denominados también en las «ciencias humanas», no se desarrollaron especulativamente, sino en su más explícita aplicación empírica en el tratamiento de materiales lingüísticos y literarios, siguiendo sin duda el modelo de las denominadas «ciencias naturales». A diferencia de las investigaciones llevadas a cabo en el ámbito de las Humanidades, cuyos científicos solían trabajar relacionados en grupos o círculos —como los morfólogos alemanes (Schissel, Seuffert, Dibelius...), el Círculo Lingüístico de Moscú y los formalistas rusos (Buslaev, Vinokur Jakobson, Sklovski, Eichenbaum, Tinianov, Vinogradov, Trubetskói, Zirmunskij...), el Círculo de Viena (Schlick, Carnap, Neurath, Feigl, Waismann, Gödel, Tarski...), el Círculo de Praga (Vachek, Trnka...), etc.—, los «científicos naturales» parecen actuar a título individual en sus descubrimientos más decisivos, y todo ello pese a contar con unas infraestructuras muy limitadas, sin apenas relación con la industria, en unos laboratorios sin duda muy rudimentarios, y en unas condiciones políticas —prebélicas— cada vez más adversas en toda Europa: en este contexto se abren camino Einstein y su teoría de

²⁹ Nada más irónico, pues la lengua alemana está sobresaturada de términos filosóficos procedentes de la escolástica medieval y de la lengua latina.

³⁰ Vid. obras como *Misión de la Universidad* (1930), *En torno a Galileo* (1942) y *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* (1958).

la relatividad, Planck y la mecánica cuántica, el *vitalismo* de Drieck, el *mecanicismo* de Loeb, etc... Es la época también de Ortega y su *raciovitalismo*, implantado en España acriticamente hasta nuestros días, como pensamiento, entre otros, desde el que las «minorías selectas» del tardofranquismo diseñaron —a su imagen y semejanza— la denominada «Transición»³¹ española y II Restauración borbónica.

Las fuertes crisis y transformaciones que experimentan las Ciencias en esta etapa están muy determinadas, en cuanto a su interpretación en el lado de las Humanidades, por debates llevados a cabo desde el terreno de la epistemología y del idealismo, y no desde una perspectiva gnoseológica o materialista. Hay que advertir en este punto que una de las principales originalidades del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura es exigir y desarrollar una interpretación crítica de las Ciencias, y en particular de las tradicionalmente denominadas «ciencias humanas», desde una posición explícitamente gnoseológica y lógico-material, es decir, no epistemológica ni idealista, no basada en la oposición Objeto / Sujeto —que siempre acaba resolviéndose en la conciencia *subjetiva* del *yo*—, sino gnoseológica y materialista, esto es, en la conjugación circularista dada entre Materia y Forma, como realidades indisolubles en la constitución de todo proceso científico.

Debido precisamente a que durante esta tercera fase (1880-1920) los debates en torno a las Ciencias discurren por terrenos epistemológicos, idealistas y con frecuencia poco o nada «científicos» —la teoría raciovitalista de la ciencia de Ortega es un discurso casi pueril³²—, las teorías de la ciencia se ven intervenidas por filosofías, impresiones e irrealidades, basadas en «hechos de conciencia». La sombra del luteranismo es más larga que una leyenda negra... Todo queda reducido y amordazado por operaciones y estímulos de conciencia. Resultado de ello será el desarrollo desatado de sensoempirismos varios, de pseudociencias, de bioideologías sobre la

³¹ El término, sin duda eufemístico, pretendía evitar y ocultar —entonces y hoy— dos palabras muy inconvenientes: *ruptura* y *continuidad* con el modo franquista de hacer política.

³² Vid. a este respecto Bueno: «¿Y qué decir del tratamiento que da Ortega a las cuestiones de Gnoseología especial, o por lo menos que apuntan hacia ella? Empezando por la cuestión de la clasificación de las ciencias —cuestión central de la TCC, pues es esta cuestión la piedra de toque principal para medir la potencia de una teoría de la ciencia (que suponemos ha de ser capaz de dar cuenta de la diversidad empírica de las ciencias)—, cuestión en todo caso muy en boga en todas las teorías de la ciencia, desde Comte a Ampère, desde Wundt a Ostwald, desde Windelband a Rickert, hay que decir que Ortega se limitó a recoger, yuxtaponiéndolas y sin el menor análisis, ni siquiera desde sus propios supuestos [...]. Es importante subrayar que si Ortega no desarrolló más estas distinciones no es porque otras ocupaciones le hubieran apartado del asunto. Es porque su idea de la ciencia no daba para más [...]. Tampoco la teoría de la ciencia de Ortega está preparada para poder arrojar alguna luz, o siquiera alguna sombra, sobre la cuestión de las relaciones entre las diversas ciencias. Ortega parece acogerse más bien a la tesis de la pluralidad y autonomía de cada ciencia; pero las relaciones que advierte entre ellas se mantienen en el terreno de la sociología político-gremial («imperialismo de la Física», «servilismo de la filosofía», según épocas) más que en el terreno gnoseológico» (Bueno, 2001b: 27-29). Piénsese que Descartes y Leibniz consideraban que las matemáticas no necesitaban fundamentarse en ninguna estructura del mundo real, porque según ellos estas ciencias se ocupaban de objetos imaginarios puros. Ortega se sitúa en esta órbita, pero en pleno siglo XX, al atribuir a la ciencia una suerte de «imaginación creadora».

raza y otros mitos, de un cientifismo espiritualista e idealista (Duhem), que en su conjunto constituirán el caldo de cultivo de los movimientos neokantianos, desde los que se reimponen las relaciones ideales como rasgos cogenéricos de las construcciones científicas. Es la hora de las hermenéuticas neoidealistas, cuyos depósitos y arsenales más recurrentes son la Historia (Dilthey), el Arte (Bergson), el Lenguaje (Heidegger), el Inconsciente (Freud), la Cultura, el Ser... Así se explica el resurgimiento de estrategias idealistas neohegelianas (Bradley, Bosanquet...); la irrupción de la epistemología y el vitalismo de Bergson, que dotará a los organismos vivos, culturales, sociales, de la posesión de una *intuición* (M_2) *supraintelectual* (M_3) enfrentada al mecanicismo de fenómenos exclusivamente físicos (M_1). Esta etapa supuso, en suma, una reacción del idealismo —liderado desde una concepción *humanista e irreal* de las Ciencias— frente al positivismo de décadas anteriores. Es evidente que esta dialéctica —idealismo / materialismo— surge en la historia y en la teoría de las Ciencias de forma periódica y recurrente, y que las presuntas «ciencias humanas» suelen aliarse en todos los casos, y con gran simpleza de argumentos, con el idealismo. Como se ha dicho, la gran diferencia del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura frente a otras teorías literarias y científicas es que se basa en una gnoseología materialista, desde la cual impugna toda concepción idealista de las Ciencias y de las Letras, y frente a la cual vindica, y desarrolla, una teoría científica basada en la conjugación de la materia y la forma, tanto de los materiales científicos en general como, de modo muy particular, de los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor). Es evidente, porque así lo demuestra una y otra vez la historiografía de la ciencia, que las crisis de las ciencias positivas siempre acaban en situaciones de este tipo, en las que proliferan relativistas y sofistas del más variado pelaje, desde Montaigne a Feyerabend, desde Rousseau a Rawls, desde Lutero a Freud... La lista de tales ligaduras es innúmera e inabarcable.

En su cuarta fase (1920-1960), las Ciencias están determinadas por la irrupción de las síntesis científicas y por la universalización de la Teoría de la Ciencia que plantea el positivismo lógico. Se trata de una etapa en la que la presencia del teoreticismo se convierte en una auténtica omnipresencia. En el ámbito de la Teoría de la Literatura el triunfo del teoreticismo es absoluto, merced al desarrollo de las poéticas formalistas, orientadas hacia el análisis de las formas determinadas por su valor funcional en el texto. Los materiales literarios se reducen ahora a la realidad textual, a la obra literaria. La figura del autor cae en desgracia. Los estudios literarios censuran su presencia y sus atributos (biográficos, históricos, psicológicos, sociales...) Se inicia así una tendencia que culminará en el célebre artículo de Barthes desde el que se proclama «La muerte del autor» (1968), en un paralelismo —tan claro como inadvertido (sobre todo por los lectores acrítricos de Barthes, que son casi todos)— del célebre fragmento 125 de *La gaya ciencia* (1882) de Nietzsche, en el que en los mismos términos retóricos y tropológicos se afirma el nihilismo de la substancia teológica: «Dios ha muerto». Las teorías literarias formalistas se despliegan a lo largo del siglo XX incurriendo sin reservas en la falacia teoreticista, siguiendo la inercia del positivismo lógico imperante. Una vez más, las denominadas «ciencias humanas» se limitan a seguir acríticamente los imperativos de las teorías científicas elaboradas en el obrador de las «ciencias naturales», en tanto que ciencias positivas (basadas en metodologías α -operatorias).

Morfologismo alemán, Formalismo Ruso, Funcionalismo praguense, Estilística española e hispanoamericana, *New Criticism* estadounidense, Estructuralismo francés..., siguen a pies juntillas el modelo popperiano del teoreticismo, y, conforme a la *Lógica de la investigación científica* (1934), hipostasian la forma de los materiales literarios, aislándola del resto de los términos del campo categorial de la literatura. Autor, lector y transductor o intérprete resultaron completamente ilegibles e invisibles para los teoreticistas y formalistas. Y lo que aún resultó más grave: redujeron la obra literaria, considerada como base interpretativa única, a un inventario autárquico de formas y funciones lógicas. Si algo fallaba en los términos y relaciones de ese inventario o sistema, la culpa era de la realidad exterior, no de la inmanencia del discurso teórico, cuyas verificaciones y refutaciones superaban toda posible falsía. El resultado de tal inflación teórica fue el callejón sin salida de la posmodernidad. El lector y las teorías de la recepción (Jauss, 1967; Iser, 1972) no fueron la alternativa de ese callejón, sino la reconstrucción, en términos igualmente teoreticistas y formalistas —cuando no adecuacionistas—, de una idea de lector radicalmente ideal, irreal, inexistente, fenomenológica, psicologista y ficticia. Se habló de todo tipo de lectores, a los cuales se consagraron monografías completas, bajo las más escurridizas etiquetas (lector implícito, lector modélico, lector ideal, archilector, lector informado, lector explícito, lector implicado...) Configuraciones, todas ellas, de fantasmagorías inoperantes e incorpóreas, porque el único lector posible del que cabe hablar, de forma fehaciente y efectiva, es el lector real —valga la redundancia, porque el lector, o es real, o no es—, es decir, el ser humano en tanto que intérprete personal —para sí— de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios.

La hipertrofia teoreticista dominó absolutamente la teoría literaria desarrollada durante el siglo XX, y condujo, de forma inevitable, hacia la disolución de la teoría, es decir, a convertir en pura teoría —en formas desprovistas de relación y conjugación material con las realidades corpóreas de los hechos literarios— todo tipo de estudio sobre la literatura. Es más, como consecuencia de ello, mucha gente no sabrá ni siquiera identificar las más evidentes *realidades corpóreas de los hechos literarios*, y creará, leyendo las butades de Barthes, Derrida y Foucault, que «el autor ha muerto», como si las leyes de propiedad intelectual y de *copyright* fueran papel mojado; que «todo es texto», como si el monismo axiomático de la substancia (el todo es una parte del todo) fuera algo que pudiera imponerse hoy día, sin más, cual si todos nos hubiéramos vuelto presocráticos de repente, y cantáramos al unísono «todo es aire», «todo es agua», «todo es fuego»...; o como si la *Divina commedia* de Dante y un código de barras comercial fueran, si nos atenemos al pensamiento del Foucault, «lo mismo», esto es, una «función social». Autor, obra, lector e intérprete o transductor son las cuatro realidades, corpóreas y operatorias, más poderosas de los hechos literarios, al constituir su *symploké*, es decir, su relación circularista y dialéctica, la dimensión nuclear de los procesos de interpretación literaria. Así es como el teoreticismo, que ha hecho desembocar los estudios literarios en el callejón sin salida de la posmodernidad, impone el espejismo nihilista de sus fantasmas —autores que mueren como espectros o dioses ideales, porque supuestamente nunca han existido; obras cuyo lenguaje «nos dice a costa de que lo digamos», como si el lenguaje fuera una numinosidad indómita con vida propia; lectores metafísicos, generados por una suerte de parafenomenología

literaria, etc.—, de modo que así es como se impide ver la realidad inderogable de lo que hay, autores concretos y con una vida histórica innegable; obras literarias que son depósito de Ideas objetivas, en las que se materializa la literatura, y no solo de formas con las que se puede jugar funcional y estructuralmente; lectores de carne y hueso, nada ideales ni irreales; e intérpretes y transductores extremadamente entrenados en el ejercicio de la promoción, difusión o censura de las obras y materiales literarios. Una vez más las denominadas «ciencias humanas» se han caracterizado por hacer un uso aberrante de los avances científicos, en este caso, de los progresos alcanzados desde el positivismo lógico de las «ciencias naturales».

No ha de olvidarse, además, que en esta etapa, las condiciones o contextos de descubrimiento científico están envueltas por cuatro acontecimientos históricos sumamente violentos y trágicos: la I y II Guerras Mundiales y las Revoluciones Bolchevique y Nazi en Rusia y Alemania, respectivamente. Estos hechos demostraron algo que hoy sabemos de sobra, pero que en su momento resultó una originalidad —si cabe hablar en tales términos— respecto a la experiencia bélica y política, porque nunca como entonces las Ciencias estuvieron al servicio de la guerra y, por supuesto, resultaron determinantes en la victoria. La siniestra prosperidad de la Alemania Nazi se basó en la industrialización y en el ejército, más precisamente, en una industria retroalimentada desde la violencia de un ejército con una tecnología científica sin precedentes hasta ese momento histórico. Las guerras no las ganan las ideologías, sino las ciencias, lo que equivale a decir, en el contexto de los conflictos nacionalistas del siglo XX, que los debates y referentes que pueden verse alentados o generados desde el ámbito de las ciencias humanas o sociales (mito de la cultura, bioideologías, *Volksgeist*, raza, inconsciente, nación, clase social...) solo pueden resolverse o determinarse objetivamente en el terreno de los hechos que son consecuencia de las denominadas «ciencias naturales» o metodologías α -operatorias.

De un modo u otro, durante este período se reconstruyen grandes sistemas de paradigmas científicos, entre ellos el correspondiente a una concepción organicista de las estructuras científicas, políticas y sociales, que supera las consecuencias del anterior paradigma mecanicista. La vida, en todos sus órdenes, se presenta ahora como un organismo sistemático, abierto e integrador, en indetenible y en cierto modo autónoma evolución (neodarwinismo, física, estructuralismo, mecánica cuántica, teoreticismo, funcionalismo...). La Teoría de la Ciencia interioriza ahora dos condiciones de las que no se ha desprendido desde entonces: la condición irreversible en la que tienen lugar muchos de los hechos orgánicos, científicos, sociales, políticos..., y la condición indeterminada que rige el curso de su genealogía y desarrollo estructural, es decir, la irreversibilidad y la indeterminación del mundo en que vivimos. Conforme a las nuevas teorías de la ciencia, las ideas de determinismo y de retorno quedan definitivamente superadas. Ni es posible restaurar o recuperar las condiciones originales de una situación previamente transformada, ni es posible determinar sistemáticamente el desenlace futuro de ningún contexto dado. En palabras de Ilya Prigogine,

En cierto sentido esto es la continuación de una orientación que se inició en el siglo XIX. Darwin nos enseñó que el hombre está enmarcado en la evolución biológica; Einstein nos enseñó que también lo estamos en un Universo en

evolución. El darwinismo implica nuestra solidaridad con todas las formas de vida, la relatividad nuestra solidaridad con el cosmos como un todo, en un Universo en expansión [...]. Hemos descubierto, además, que lejos de ser una ilusión, la *irreversibilidad* desempeña un papel esencial en la naturaleza y se encuentra en el origen de muchos procesos de organización espontánea. Sabemos hoy día que esos procesos son presumiblemente el fundamento de la autoorganización en sistemas biológicos. Nos encontramos en un mundo azaroso, un mundo en el cual la reversibilidad y el determinismo son solo aplicables a situaciones límite y simples, siendo al contrario la regla: la irreversibilidad y la indeterminación. Ha llegado el momento de nuevas alianzas³³.

Desde el punto de vista de la sociología de la ciencia —que inicia su camino hacia la burocratización en el mundo académico—, se impone la investigación «en equipo», lo que da lugar, desde la expansión de la pluralidad y la especificidad de las ciencias, al desarrollo de gremios y «equipos de investigación», que no siempre actuarán desde relaciones de alianza o colaboración, sino de oposición o incluso de depredación, sobre todo si se trata de comunidades científicas que pertenezcan a potencias adversarias o Estados enemigos. La ciencia se subordina ahora, y de forma muy sectorial y específica, a la tecnología, y esta, a la economía y a la política. Las Ciencias se canalizan a través de la industria, la cual se desarrolla a su vez por los cauces de la tecnología propulsada por intereses políticos y financieros (tecnología armamentística, medios de comunicación de masas, prensa escrita y televisiva, industria farmacéutica, inversión metalúrgica, etc...). Las ciencias cobran un impulso feroz merced al empirismo, y de este modo se ponen al servicio de la industria, la economía y la política. Así las cosas, la teoría de la ciencia triunfante se basa ahora en el empirismo lógico, que se convierte en el modelo en el que ha desembocado la epistemología reduccionista, cuyo ideal será la productividad máxima al servicio de los ideales políticos del Estado, sea la Unión Soviética, sean los Estados Unidos o la Europa Occidental. Es también la época en la que comienzan a gestarse y constituirse organismos internacionales que —siempre controlados por determinados Estados particulares— promueven desarrollos científicos específicos y sectoriales (onu, *Commonwealth*, cee, Pacto de Varsovia, otan, unesco, fao...)

En el terreno de las «ciencias humanas», el paralelo o correlato de este paradigma neopositivista será la confirmación del teoreticismo y del formalismo imperantes en toda la Teoría de la Literatura desarrollada a lo largo del siglo XX, como se ha señalado con anterioridad, y cuya tesis esencial puede resumirse en la siguiente premisa: *la unidad de las ciencias puede establecerse en el lenguaje*. Semejante postulado, tan atractivo y tan inocente a ojos de filólogos, es demoledor para la Teoría de la Literatura. ¿Por qué? Porque impondrá la idea, apenas discutida ni criticada, y aún menos por los filólogos, de que la realidad, al menos la realidad de las «ciencias humanas» —o del mundo interpretado desde las «ciencias humanas»— es una realidad que está hecha de palabras. La realidad del mundo, y con ella la *verdad* de la realidad —diríamos gnoseológicamente— queda reducida a un

³³ Prigogine (1979), *apud* Bueno (1987: 299).

formalismo, a un lenguaje, a una filología, a una lingüística. Derrida lo tendrá muy fácil: le bastará decir, retrotrayéndose al monismo axiomático de la substancia, como en tiempos presocráticos, anteriores a la crítica desarrollada por el racionalismo de la filosofía académica, que «todo es texto». Si todo es *texto*, porque todo es *forma*, y si el teoreticismo ocupa ya el área de una circunferencia de radio infinito, porque la teoría es forma infinita, entonces la teoría no es nada. En tales términos no cabe hablar de Ciencia ni de Teoría de la Ciencia. En tales condiciones solo cabe hablar del hundimiento de la teoría.

La quinta fase de las Ciencias (1960-2000) —la última de las apuntadas por Bueno— se caracteriza por la irrupción de la Megaciencia (*Big Science*) y la disolución del paradigma neopositivista. Como es bien sabido, tras la II Guerra Mundial comienzan a desarrollarse construcciones científicas de grandísima envergadura, que incluso se mantienen en nuestros días, y cuya financiación exige la colaboración internacional de diferentes Estados, aliados en sus proyectos políticos o industriales. Es esta una fase de hiperdesarrollo ontológico de las ciencias. Podría decirse que nunca como en esta etapa las ciencias han intervenido tan poderosamente en la construcción del mundo y en su radical organización. Piénsese en proyectos actuales —consecuencia de toda una actividad megacientífica desarrollada desde décadas anteriores— tan ambiciosos como el telescopio espacial Hubble, la exploración de Marte, el diseño del acelerador de partículas del Fermilab (Tevatrón) y del Gran Colisionador de Hadrones (*Large Hadron Collider*), las investigaciones de mecánica cuántica sobre los microagujeros negros, el Proyecto Genoma Humano, la nanotecnología, la genética y los tratamientos de clonación con células madre, etc..., proyectos implantados en nuestro presente más inmediato.

¿Cuál ha sido la reacción de las «ciencias humanas» ante la impresionante ontología constructivista desplegada desde el último tercio del siglo XX por las Ciencias, definitivamente plurales, específicas e industrializadas, cuando no también politizadas y militarizadas? La reacción ha sido una respuesta de repliegue, incluso de desconfianza, como tradicionalmente suele ocurrir. Así hizo el pietismo prerromántico ante el éxito de la ciencia ilustrada, en la primera de las etapas a las que nos hemos referido (1770-1830), y del mismo modo actuó, a lo largo de la tercera de las etapas mencionadas (1880-1920), el pensamiento social europeo ante la culminación y el agotamiento del paradigma mecanicista decimonónico (Marx, Nietzsche, Heidegger...). Sin embargo, la respuesta del último tercio del siglo XX al estallido de la Megaciencia resultó mucho más débil, menos atractiva retórica e ideológicamente, y peor orquestada. Sin duda una de las respuestas más tempranas y explícitas, en plena Guerra Fría, a una Megaciencia en ciernes fue la de Herbert Marcuse, quien, en un libro hoy día muy abandonado por la crítica —*El hombre unidimensional* (1954)—, enfrentó al poder presuntamente deshumanizador de las ciencias una idea de ser humano que ya en aquella fecha había sido muy tratada en la literatura europea de entreguerras, y, con anterioridad, en la literatura romántica: la idea del hombre cuyos sentimientos no tienen cabida en un mundo racionalista intervenido por las ciencias. Este tema, tan atractivo a filólogos, intelectuales y pseudohumanistas de todos los tiempos, particularmente de la Edad Contemporánea, no acredita por sí mismo la deshumanización que se empeñan en atribuir a una ciencia

—a una Megaciencia— cuyo desarrollo ha permitido mejorar las condiciones de la vida humana en el último medio siglo como nunca hasta entonces habríamos podido imaginar. Maldecir el desarrollo científico en nombre de la *sensibilidad* personal o colectiva, lejos de ser un argumento en sí mismo científico o filosófico —acaso lo sea «estéticamente» en determinados contextos culturales, naturalistas o ecologistas— es una demostración de incapacidad, impotencia o abulia para asimilar una parte inevitable y necesaria de las condiciones históricas y geográficas de la vida humana. La obra de Marcuse, con todo lo que ella representa, ha envejecido precipitadamente en una sociedad que, como la actual, se siente diariamente estimulada y hormonada por la tecnología ociosa y doméstica, y que con frecuencia vive cada momento con muy pocas posibilidades efectivas de concentración y de análisis, más allá de sus más estrictas responsabilidades laborales. Es posible que la percepción negativa de la ciencia que profesaba Marcuse en su obra se haya cumplido, pero no es menos cierto que nadie lo siente como un «dolor», sino como un despliegue ininterrumpido de placeres y satisfacciones, coronadas de internet, tecnología, páginas webs para todos los gustos, redes sociales, soportes informáticos, recursos para la docencia y la investigación, bases de datos, accesos a informaciones, libros y bibliotecas, por no hablar de formas particulares extraordinariamente sofisticadas de comunicación masiva e individual. Es innegable que Marcuse no conoció la mejor parte de la Megaciencia, por lo que su obra ha de explicarse y comprenderse en su contexto, es decir, los años que conducen a esta fase quinta de la construcción de las ciencias modernas, que delimitaríamos aproximadamente entre los años 1960 y 2000.

Pero el triunfo de la Megaciencia no lo es todo. Ni siquiera para la Teoría de la Ciencia. El Fin de la Historia está muy lejos de alcanzarse desde el punto de vista de una Gnoseología. Ha de advertirse, en primer lugar, que a lo largo de este período *megacientífico*, las Ciencias perdieron autonomía gnoseológica. Del mismo modo que en la Edad Media los conocimientos científicos estaban sujetos a los imperativos de la Teología, hoy lo están a los de la Política y la Economía de los Estados. La libertad gnoseológica de la investigación científica está determinada por la realidad de las exigencias políticas, financieras y axiológicas de estructuras internacionales, tras las cuales operan, indudablemente, los corporativismos estatales y sus posibilidades y condiciones de industrialización. La Megaciencia no es —ni se puede permitir ser— neutral. Es demasiado costosa para ser inocente. La Megaciencia es inconcebible al margen de la política internacional, de la guerra —que es siempre una prolongación de la política, por supuesto internacionalmente— y de la economía industrializada.

Bueno ha insistido en que esta etapa de las ciencias se ha caracterizado por una preocupación, por lo que respecta a la teoría, orientada hacia los *contextos de descubrimiento* —explicaciones sociales, circunstanciales, particulares—, que han desplazado a los *contextos de justificación* —la ciencia considerada desde sus desarrollos y consecuencias estructurales, ontológicas y gnoseológicas—. El triunfo de Thomas Kuhn (1962), y su concepción de la ciencia articulada en amplios períodos paradigmáticos, tiene lugar precisamente gracias a esta empatía hacia los contextos de descubrimiento, necesarios, pero no exclusivos ni excluyentes. La teoría de la ciencia, de camino a la posmodernidad, comienza a escorarse hacia la interpretación

y descubrimiento de casos históricos concretos de los hechos científicos, y tiende a minusvalorar la justificación de sus consecuencias estructurales³⁴. Desde esta perspectiva, claramente encaminada hacia gravitaciones posmodernas, la ciencia adopta la forma de creencias acríicas, al estilo propugnado por Feyerabend (1970, 1981), y los equipos de investigación comienzan a comportarse como «cofradías religiosas» —en muy correcta expresión de Bueno³⁵—, donde la ideología del grupo (*dialogismo*) se impone sobre el racionalismo crítico (*normativismo*).

Hechos de este tipo disponen que a lo largo de esta quinta fase la teoría de la ciencia adquiera un tinte posmoderno que resultará progresivamente muy intenso. Tal consecuencia se vio fortalecida además por la pretensión del neopositivismo lógico de resolver los problemas científicos en términos de problemas lingüísticos. Las Ciencias quedaban convertidas de este modo en Lenguajes, de manera que cada teoría de la ciencia se interpretaba como una suerte de nueva teoría del lenguaje. No se puede plantear los problemas científicos en términos lingüísticos, porque la ciencia no está hecha solamente de palabras, sino de términos, relaciones y operaciones (sintaxis), de referentes, fenómenos y estructuras esenciales (semántica), y de autologismos, dialogismos y normas (pragmática). Es la configuración del Espacio Gnoseológico, tal como la plantea Bueno (1992), a quien hemos seguido al exponer sus posibilidades de aplicación a la Teoría de la Literatura y a los materiales literarios (Maestro, 2007a, 2009a).

La afirmación, idealista e irreal, de que todo es lenguaje —todo es texto (Derrida)— ha causado un daño enorme a la concepción científica de categorías como la Teoría de la Literatura, en particular, así como, en general, a todas las demás ciencias humanas. En ese callejón sin salida, formalista y teoreticista, posmoderno y al fin y al cabo completamente sofista, siguen ancladas y hundidas muchas posibilidades de desarrollo de las ciencias humanas actuales. Semejante desintegración e inhabilitación de la teoría, reducida, en el caso de la literatura a eufónica retórica y lúdica tropología, es gnoseológicamente inadmisibile.

Esta quinta fase, por lo que se refiere a las Humanidades, desemboca en una radical y definitiva disolución de la teoría en la evanescencia de sus términos, al referirse a entidades incorpóreas, irreales o declaradamente inexistentes. La Teoría de la Literatura se convierte de este modo el mapamundi de un mundo ideal o irreal. Se elaboran conceptos de sistemas que se hacen corresponder con situaciones modélicas o ideales de la vida social y política, histórica y geográfica, cultural o literaria. Los sistemas así diseñados generan nuevos sistemas, cuyos resultados son polisistemas, que lo mismo pueden referirse a las culturas contemporáneas que a las pretéritas, contener tanto un modelo de Estado utópico como una crítica a los imperialismos de todos los tiempos,

³⁴ «No deja de ser curioso que los esquemas más simples, como el psicosocial de Thomas Kuhn (1962), en términos de largos períodos de ciencia normal y breves períodos de *ciencia revolucionaria* sean los que más éxito han alcanzado» (Bueno, 1987: 259).

³⁵ «Desde la perspectiva cosmovisional que los teóricos de la ciencia pospopperianos propugnan, las ciencias pasan a ser meras creencias acríicas y los gremios científicos una especie de cofradías religiosas» (Bueno, 1987: 260).

formalizados en algún modelo proyectado sobre el momento presente. Fenomenología y estructura esencial se confunden en formulaciones discursivas y en teorías *de diseño* —teorías «de corte y confección»—, que solo sirven para su exposición académica y universitaria —porque fuera de ese contexto resultan no solo ilegibles e ininteligibles, sino completamente inútiles—, y cuya única legitimidad es la mera gramática de su formato verbal.

En su sexta fase y última fase, cuyos umbrales podemos ubicar en los comienzos del siglo XXI, la Ciencia está determinada por el hecho de radicalizarse como actividad *colectivamente fragmentada y específicamente muy especializada*. Las Ciencias, en plural, pues nunca como hoy hemos estado tan lejos de una concepción cogenérica —orteguiana, humanista, idealista— de la Ciencia, en singular, se han especializado o especificado de forma radical, hasta el punto de haberse producido en el seno mismo de nuestras comunidades científicas una extrema gremialización —o hiperespecialización— de los científicos, en grupos de investigación en los que incluso la interdisciplinariedad, cuando aparece, lo hace bajo la forma de una dimensión interespecífica de dos o más disciplinas científicas (metodologías β -operatorias), más que de dos o más ciencias categoriales en su sentido más positivo (metodologías α -operatorias). La interdisciplinariedad, al menos tal como se manifiesta en el mundo académico, suele adoptar las formas gnoseológicas de una ciencia de «segundo género». Hasta tal punto el grado de especificidad de cada Ciencia es acusado, que un especialista en un determinado ámbito categorial puede ser absolutamente ignorante en todos los demás.

La mayoría de la gente, incluida la gran mayoría de los universitarios, son mezclas heterogéneas. Son morales e inmorales, benévolos y crueles, sagaces y estúpidos (en efecto, a menudo los universitarios son sagaces y estúpidos, y puede que el profano no se aperciba lo bastante de ello). Es particularmente probable que sean a la vez sagaces y estúpidos en una era de especialización, cuando el éxito académico es probable que corone no a la persona de amplia inteligencia general, sino más bien a la persona con destrezas intelectuales altamente desarrolladas en un campo particular, y puede que tanto ese campo como las destrezas que permiten destacar en él estén completamente aislados de los demás campos del conocimiento. El brillante matemático, físico, artista o historiador puede que sea incompetente cuando se trata de cuestiones políticas o económicas (Posner, 2001: 50-51).

Por otro lado, con la llegada del siglo XXI, a la Megaciencia de la etapa anterior parece haberse incorporado la Microciencia del momento presente: nanotecnología y microinformática de las ciencias. Estos hechos abren nuevos y originales caminos a la investigación científica. Semejante incorporación de la Microciencia a la Megaciencia dispone la construcción interpretativa de una realidad hasta el momento ilegible, imperceptible o ininteligible, que, en adelante, resultará operatoria y constructivista. Dicho de otro modo, la nanotecnología, la microbiología molecular, los microagujeros negros, el Proyecto del Genoma Humano, la microingeniería de aceleradores y colisionadores de partículas, los avances en biología molecular, criopreservación humana y congelación de embriones, tratamientos con células madre, etc., suponen la incorporación al Mundo Interpretado (M_i) de realidades hasta el momento

potencialmente existentes en el Mundo (M), pero desconocidas o ilegibles —inoperantes e inexploradas— para el ser humano.

A estas dos características apuntadas —la expansión de la radical especificidad categorial de las ciencias, en primer lugar, y la irrupción de la nanotecnología y la microciencia, en segundo lugar—, hay que añadir una tercera, de orden político y sociológico, y de consecuencias académicas e institucionales muy importantes: la burocratización y descentralización de la actividad científica o, más precisamente —si apelamos a sus consecuencias—, la deserción de las Ciencias de las universidades. Este es un hecho de cruciales repercusiones en sociología de la ciencia, y cuya naturaleza y consecuencias se gestionan desde la política de la administración científica de los Estados.

Hoy se vive en el engaño, en la falsa creencia, de que la Universidad es el lugar de la investigación científica, y algo así es una completa irrealidad. En la Universidad actual no se investiga —los universitarios no hacen ciencia—, porque la Universidad no es científica, sino burocrática.

La Universidad no es el lugar de las Ciencias. Consciente de ello, el Proceso de Bolonia ha intervenido en esta situación y la ha radicalizado, de modo que con el objeto de rentabilizar y optimizar la investigación científica y sus inversiones, ha emplazado las Ciencias fuera de la Universidad, ubicándola en centros o institutos específicos de investigación, es decir, en instituciones y organismos cuyos objetivos únicos y absolutamente específicos son los que son —puramente científicos—, al margen de la burocracia permanente, de la docencia insolvente, de la mediocridad de un profesorado endogámico, de las ideologías sociales que lastran las universidades, de las políticas electorales que someten a rectores y claustros, etc., y ha separado la investigación científica, patrocinada por grandes inversiones transnacionales, de una Universidad que, hoy en día, resulta completamente extemporánea, anacrónica e inútil al desarrollo de las Ciencias.

La Universidad ha quedado reducida, en el mejor de los casos, a la formación tecnológica de burócratas, y, en el peor de estos casos, y ciertamente el más frecuente, a profesores endogámicos y endógenos, familiarizados con la prevaricación, seguros de la *omertà* bajo la corrupción compartida, y confiados a la *bunkerización* de la Universidad ante la Justicia; a alumnos relativamente mediocres y muy inconscientes de sus deficiencias y necesidades académicas y profesionales; a la convivencia pseudoactiva de un modesto club de funcionarios e ideólogos —muy ociosos—, cuya productividad es prácticamente nula; a instituciones endeudadas y en absoluto rentables, que dependen de políticos circunstanciales y fugaces, más preocupados por sus posiciones en el *establishment* ante los de su gremio que por la realidad de la investigación científica; a pseudoinvestigadores cuya verdad curricular es solamente burocrática, porque en realidad su CV está vacío de contenido científico (unos se citan a otros solo por interés mutuo, los sexenios de investigación y otros reconocimientos son fruto de la amistad y la endogamia, se multiplican las publicaciones de libros que son siempre el mismo libro, se escriben artículos que no leerá nadie jamás, los comités de revistas se llenan de nombres que en realidad no han revisado jamás ni un solo *paper*, las evaluaciones por pares son

un auténtico timo científico y una hipocresía académica, etc...). La Universidad posmoderna es una auténtica farsa³⁶.

Esta es la Universidad que tenemos. Y tal cual será —y aún peor— la Universidad del futuro. La Ciencia no puede desarrollarse en un lugar así. Es imposible. La pluralidad de la investigación científica y su exigente especialización requieren para su desarrollo una institución muy diferente de lo que la Universidad ha sido y es. Es un error suponer que la Universidad —cualquier modelo de Universidad conocido— puede asumir de modo eficaz una organización cogenérica de la pluralidad de las investigaciones científicas actualmente en desarrollo en nuestras sociedades contemporáneas. La Universidad solo sobrevivirá ante las Ciencias como una institución burocrática y marginal, como escuela de tecnólogos y funcionarios. Las estructuras científicas han rebasado cualesquiera contextos que la Universidad pueda ofrecerles. La actividad científica es superior e irreductible a la Universidad. Las Ciencias exigen más de lo que una Universidad —cualquier Universidad— puede ofrecer. La investigación científica no puede verse lastrada por la endogamia, la burocracia y la prevaricación, la degradación del alumnado y del profesorado, la desconexión con la industria y la ignorancia de la realidad social y política. La Universidad es hoy en día una institución completamente anticuada y en cierto modo extemporánea, dinamitada por la pluralidad de las ciencias efectivamente existentes e inoperante bajo la magnitud de su déficit económico, todo lo cual la convierte en una institución insoluble en las exigencias financieras, laborales y científicas de nuestras realidades sociales y políticas más inmediatas y actuales.

En su crítica a las ideas de Ortega sobre la Universidad, que el raciovitalista considera debilitada por la fragmentación de las ciencias —Ortega defiende una concepción cogenérica, «humanista» o unívoca, de las ciencias—, Gustavo Bueno escribe lo siguiente:

La Universidad actual se ha enfrentado con la revelación progresiva de la heterogénea pluralidad de las ciencias, una pluralidad encubierta por las superestructuras constitutivas de la institución universitaria, y con el desplazamiento y debilitación de sus pretensiones de hegemonía, que las ideologías más radicales del «imperialismo universitario» la convierten en «institución inspiradora» de las grandes líneas de acción de las sociedades civilizadas, e incluso de su monopolio en la investigación científica. En los mismos años en los que Ortega escribía su *Misión de la Universidad*, la sociología del conocimiento

³⁶ Hay una bibliografía creciente, e imparable, sobre el deterioro de la Universidad, no solo en España. La extranjera no es mejor, salvo para quienes la ignoren y desconozcan. Vid. al respecto la obra de Bermejo Barrera, cuyos títulos hablan por sí solos: *La fábrica de la ignorancia. La Universidad del «como si»* (2009), *La fragilidad de los sabios y el fin del pensamiento* (2009a), *La aurora de los enanos. Decadencia y caída de las universidades europeas* (2009b), o *La maquinación y el privilegio. El gobierno de las universidades* (2011). Para más detalles remito a mi «Diatriba contra la Universidad actual», que puede leerse en el apéndice final de la *Genealogía de la Literatura* (2012), y también en internet, en el siguiente enlace de Editorial Academia del Hispanismo, <http://goo.gl/oRHD1K>, donde se sostiene que «La Universidad española actual es una maquinaria burocrática diseñada para cumplir con una serie de objetivos, entre los cuales hay uno prioritario: disimular el fracaso de la sociedad que la ha hecho posible y que actualmente todavía la sostiene» (Maestro, 2012: 652).

y la teoría de las ideologías (de inspiración marxista) comenzaban a poner de manifiesto que la Universidad jamás había sido propiamente una fuente genuina de inspiración científica, artística, o política. Las fuentes de la inspiración estaban en la Iglesia, en las empresas privadas o en el Estado (no puede subestimarse el hecho de que la filosofía moderna, que se presentó como alternativa a la filosofía escolástica, no se incubó en la universidad, sino extramuros de ella: ni Descartes, ni Espinosa, ni Leibniz, ni Locke, ni Hume fueron profesores universitarios, ni en el siglo XVIII tampoco lo fueron ni Voltaire, ni Volney, ni Rousseau). Y en la época en la que culmina la globalización, después de la caída de la Unión Soviética, todo el mundo sabe ya que los planes de investigación y desarrollo de los cuales se nutre muy principalmente la Universidad están trazados desde los Estados Mayores, desde el Pentágono o desde la OTAN. Las universidades tampoco tienen ya el monopolio de la investigación. La *big science* ha desbordado la universidad y los centros o consejos de investigación científica se mantienen muchas veces fuera de ella. [...]. La Universidad, como concepto unívoco capaz de manifestar la estructura interna de las diferentes partes que contiene, es una ficción [...]. Por consiguiente, el empeño de ver a la Universidad desde la perspectiva de su unidad institucional contribuye a encubrir la naturaleza de sus miembros tanto o más que a descubrirlas; o dicho de otro modo, la idea de universidad se convierte en una idea oscurantista. Ortega se situó en las coordenadas generales del espiritualismo antipositivista y antimaterialista cuando tuvo que formular su concepción de la universidad [...]. Para Ortega, la Universidad (la española y la europea) tiene un problema fundamental: que está des-pedazada, que carece de unidad [...]. El manifiesto de Ortega sobre la misión de la Universidad es una pseudosolución a un pseudoproblema (Bueno, 2001b: 30).

Bueno escribía estas palabras hace casi más de quince años. El paso del tiempo no hay hecho sino intensificar con creces la confirmación de sus ideas.

Ante esta triple realidad introducida por las Ciencias en esta sexta epata —especialización y fragmentación, nanotecnología y microciencia, y burocratización y deserción de las Ciencias de la Universidad—, las Humanidades o las Letras se han quedado sin respuesta. No reaccionan. La verdad es que posiblemente ni siquiera se hayan percatado aún de estos hechos. Se repliegan sobre sí mismas, en una retórica vacía, en la posmodernidad del *pensamiento débil*, en la mitología contemplativa y deleitosa de las artes o en la fabulación acrítica de una ciencia-ficción recreativa, en las ideologías políticas —comprometidas con la nadería de cada momento—, en las protestas sociales, en el mundo de la «intelectualidad» más lisérgica, en las formas, en fin, de una vida vacua, retórica y publicitaria, etc... Entre tanto, las Ciencias duras, positivas, constructivas, siguen un curso propio y poderoso. Los grandes relatos que niega la posmodernidad están en las grandes conquistas científicas, que, lejos de detenerse, se desarrollan con fuerza, y ante las cuales los intelectuales y humanistas más actuales están completamente ciegos, o responden desde las formas más insipientes y nescientes, cuando no infantiles o simplemente ridículas, premios nobel incluidos, de Vargas Llosa a José Saramago³⁷.

³⁷ Tómesese como muestra un botón: el caso de Javier Cercas, prototipo del literato y del intelectual, que Ramón Rubinat (2014) ha analizado a fondo. Tras la apariencia de una obra literaria no hay una sola idea que no sea fruto de la sofística y la tropología. Vid. en este punto la conferencia

El divorcio entre *ciencias humanas* y *ciencias naturales* es hoy monstruoso, abismal, casi absoluto. Hasta tal punto que las *ciencias humanas* parecen haberse convertido por sí solas en un tercer mundo semántico. Excusemos hablar de aquellos intelectuales que han apostado incluso por ideologías políticas históricamente fracasadas, como el caso de Saramago por el comunismo, incluso a comienzos de nuestro siglo XXI. Este es también el momento propicio de actividades e informes pseudocientíficos, con frecuencia de matriz o hechura anglosajona (se apela a que se trata de «estudios» elaborados en «prestigiosos» departamentos universitarios de algún lugar de usa, por ejemplo), del tipo «un estudio científico demuestra que los hombres son más estúpidos que las mujeres», hechos que alcanzan difusión precisamente a través de la caricatura a la que los someten —no sabríamos decir si consciente o inconscientemente— los medios de comunicación, al exhibir sus resultados como noticias de sucesos u ocurrencias en la prensa impresa y digital. Pienso, por ejemplo, en la noticia que se publica en varios medios de comunicación en diciembre de 2014, según la cual «un estudio del *British Medical Journal* revela que las formas más ridículas de morir por acciones insensatas y absurdas están protagonizadas por varones». Es, en suma, un ejemplo de propaganda andrófoba y pseudocientífica, confitada de presunto prestigio académico anglosajón.

El resultado generalizado de todo este tipo de hechos es, irremediamente, el hundimiento de la teoría y de la gnoseología de las ciencias humanas. Cuando se piensa desde la retórica y desde la tropología, el resultado solo puede aceptarse en términos eufónicos y lúdicos, pero no críticos. Sofística no es Filosofía. Ciencia no es ideología. Las Ciencias actuales no están para tropos de intelectuales ociosos. Bien predica quien bien vive. Las interpretaciones científicas no pueden dejarse a merced de intelectuales, porque esta clase de sofistas no sabe qué hacer con ellas.

Conforme a las argumentaciones expuestas, consideraremos que en esta sexta fase de las Ciencias se consuma de hecho el *hundimiento de la teoría*. Y ha de advertirse que esta desintegración de la teoría solo ha sido posible merced al triunfo de los sofistas, esto es, según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, al éxito de la verborrea posmoderna, que se ha impuesto y entronizado sin apenas resistencia en las aulas universitarias y en la totalidad de las instituciones académicas destinadas al estudio de las denominadas «ciencias humanas». Poquísimas personas del ámbito de las ciencias naturales, entre ellas singularmente Alan Sokal (1997, 2008), han reaccionado con firmeza y con rigor científico ante semejantes imposturas, no solo intelectuales. La obra de Sokal es una decisiva crítica contra el «abuso de los conceptos y la terminología científicos cometido por destacados posmodernos franceses y sus acólitos estadounidenses» (Sokal, 2008/2009: 17). Sokal también ha denunciado el daño que del pensamiento crítico y científico han hecho retóricas y hermenéuticas como la gadameriana, desde la que se predica mecánicamente

que al respecto impartió Rubinat en la Fundación Gustavo Bueno, en el Curso de la Escuela de Filosofía de Oviedo en diciembre de 2014, disponible en el siguiente enlace de internet: <https://www.youtube.com/watch?v=l6ye4UcqbII>. Sobre el papel de los intelectuales hoy, vid. Bueno (2012) y Maestro (2013).

que somos siempre prisioneros del lenguaje, que siempre hablamos desde un punto de vista particular, etc., mientras peligrosos extremismos utilizan los mismos argumentos de la construcción social para destruir certezas logradas con gran esfuerzo que podrían salvar nuestras vidas (Sokal, 2008/2009: 20).

Es una retórica que conduce a la nesciencia, es decir, a la necesidad gnoseológica. En este contexto de absoluta permisión ante todo disparate científico, contra el que nadie se planta ni se enfrenta, los estudios culturales pretenden adaptar los contenidos de las Ciencias a las necesidades gregarias e instintos gremiales del grupo al que pertenecen sus representantes o portavoces universitarios.

No todos los trabajos en el campo de los «estudios culturales sobre la ciencia» hacen mangas y capirotos del contenido científico; pero una buena parte de ellos sí lo hace, incluidos algunos trabajos de los autores más prestigiosos en ese campo (Sokal, 2008/2009: 85).

Sokal distingue entre «conocimiento efectivo» (la verdad racionalmente justificada) y «conocimiento presunto» (la apariencia, la opinión, la ideología...). Es la distinción platónica entre *doxa* y *episteme*. Los grupos dominantes tratarán de hacer pasar su ideología preferida por saber científico. Las interpretaciones sociales y culturales de las Ciencias suelen estar fundamentadas en muy malas interpretaciones de las teorías científicas, llevadas a cabo con harta frecuencia por periodistas y otros agentes populares de los medios de comunicación de masas, pero cuyos artífices genuinos son intelectuales, profesores de Universidad, y también afamados filósofos, pseudofilósofos o humanistas. La posmodernidad esgrime siempre una tendencia a confundir los significados técnicos de las palabras científicas. Sokal es uno de los excepcionales científicos que se ha enfrentado de forma efectiva a los sofistas posmodernos, como Derrida, Deleuze, Culler, Lacan, Guattari, etc. No será necesario recordar, a estas alturas, el célebre episodio de la revista *Social Text*, que en 1996 dejó en evidencia el fraude de los comités científicos de las supuestas revistas posmodernas de ciencias humanas y sociales.

Deleuze y Guattari son ellos mismos «filósofos aficionados», al menos en lo que respecta la filosofía de la física [...]. Lyotard, un filósofo generalista cuya obra tiene que ver principalmente con la ética y la estética y que no posee ninguna competencia especial en física ni, de hecho, en ninguna otra ciencia de la naturaleza, se considera, no obstante, autorizado a pontificar en tono inapelable sobre la naturaleza del tiempo en la física y la astrofísica contemporáneas —algo que incluso un físico profesional o un filósofo de la física tendría reparos en hacer— sin dar ni una sola referencia bibliográfica. Para una crítica mordaz del «estrellato» intelectual de la Francia actual, véase Bouveresse (1999) [...]. Cualquier lector que esté mínimamente al corriente de la física moderna —sea cual sea su ideología— se dará cuenta de que las afirmaciones de Derrida carecen por completo de sentido (Sokal, 2008/2009: 92, 102 y 105)³⁸.

³⁸ Excuso proseguir con las citas, contra Culler, contra Lacan, contra tanto intelectual posmoderno, etc..., que el lector interesado podrá ver en las páginas 103-104 y 111-112, y siguientes, de la citada obra de Sokal (2008).

Sorprende que en poco menos de unas décadas, las ciencias humanas y sociales, que habían sido nutrientes críticos de las ideologías, se hayan convertido hoy en día en auténticos excrementos acrílicos de ellas. ¿Cómo es posible que las ideologías sobrevivan a las Humanidades, e incluso traten de imponerse y desafiar a algunas de las ciencias más positivas —las «ciencias naturales»—, en lugar de haber sido trituradas por todas ellas? Algo tiene la barbarie cuando la bendicen. Y no solo el vulgo —masa social organizada— bendice la barbaridad y la aberración, sino que también el mundo académico y universitario aplaude y cultiva la nesciencia. Los intelectuales están pactando con la ignorancia.

No por casualidad la idea posmoderna de cultura se basa en una relación de identidad —o de alianza— entre civilización y barbarie.

La cultura se ha convertido en nuestro tiempo en algo muy peligroso. La cultura es hoy día, en muchos aspectos, un imperativo de represión y de intimidación. Es un instrumento que dota de poder de coacción a una masa social debidamente adoctrinada. En nombre de la cultura se puede obligar a alguien a que hable una lengua que ese alguien no quiere hablar. En nombre de la cultura se puede obligar a alguien a que le sea amputado su clítoris o su prepucio. En nombre de la cultura se puede obligar a un científico a retractarse de sus investigaciones, en tanto que estas puedan cuestionar o criticar determinadas ideas culturales ideológicamente protegidas por las masas sociales, y cuya crítica se proscribió abierta o tácitamente. En nombre de la cultura se puede reprimir todo aquello que vaya en contra de la voluntad de un grupo humano políticamente correcto.

La idea posmoderna de cultura es el motor de los nacionalismos y el combustible de masas sociales empeñadas en negar un conocimiento científico de la realidad, impulsadas por un deseo irreflexivo de reemplazar la Política por la ideología, la Historia por la memoria, el Estado por la tribu o la fraternidad, el conocimiento por la opinión, la lengua como tecnología por la lengua como instrumento de discriminación social y política (la lengua como la *casa del ser* nacionalista o nacionalizado), la personalidad del individuo por la identidad del gremio o *lobby*..., empeñadas en reemplazar, en suma, la Ciencia por la nesciencia. Somos víctimas de la cultura, un monstruo engendrado y preservado por el irracionalismo posmoderno. La lengua, la mujer, el científico..., lejos de encontrar en la cultura un camino hacia la libertad encuentran un tribunal de inquisidores, porque lo que contradice o contraría los imperativos de la idea posmoderna de cultura está condenado a la censura y al silencio, cuando no a la represión pública y explícita. El bienestar de la cultura es el malestar de la libertad. En este sentido, la cultura es la forma más sofisticada de represión contemporánea. La cultura se ha convertido hoy en el enemigo posmoderno de la libertad humana.

Así es como la Cultura se ha puesto hoy al servicio de la Política, y no de la Libertad. A su vez, la Universidad se ha vendido gratuita y lúdicamente a las inquisiciones de esa idea posmoderna de Cultura, bajo la modalidad de lo políticamente correcto, en lugar de enfrentarse a ella de forma crítica, y ha dado la espalda a la objetividad e independencia de las Ciencias, hipotecando de este modo su propia autonomía y su propia libertad. Y su propio presente, degradando de forma irreversible la educación científica de su clientela, cada día más indefinida, peor preparada y muy indisputada

a enfrentarse a la realidad de los hechos, en favor de la ilusión y la lisergia de sueños y espejismos.

El hundimiento de la teoría comporta un regreso nostálgico hacia formas de barbarie. No podemos volver a esa situación. A la Literatura, como a la Teoría de la Literatura, no le está permitido retroceder. Bueno advierte a sus lectores sobre cómo Hegel consideraba que la filosofía tenía entre sus obligaciones la de «arrancar al hombre de su hundimiento en lo sensible, en lo vulgar y lo singular» (Bueno, 1992: 10), es decir, en sacarlo de la caverna y conducirlo hacia el mundo de las ideas, mediante el uso de la razón. Es también nuestro propósito. Entre los objetivos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura está el de construir una Gnoseología de la Literatura capaz de enfrentarse a los límites de la posmodernidad, y de superarlos. Nos negamos a permanecer en el hundimiento de la teoría.

5.2. ONTOLOGÍA Y GNASEOLOGÍA DE LA LITERATURA

No es posible hablar de una teoría de la ciencia, con sentido gnoseológico, sin exponer la doctrina que esa teoría ha de mantener sobre la verdad científica (precisamente las teorías psicológicas, sociológicas, etc., de la ciencia se caracterizan por dejar al margen la cuestión de la verdad).

GUSTAVO BUENO, *¿Qué es la ciencia?* (1995a: 26).

La Gnoseología es una teoría ontológica de la Ciencia. En este capítulo vamos a explicar en qué consiste esta afirmación³⁹.

La Teoría del Cierre Categorial distingue entre Epistemología, como *teoría del conocimiento*, y Gnoseología, como *teoría de la ciencia*: «La Teoría del conocimiento —escribe Bueno (1992: I, 331)— gira en torno a la idea del *conocimiento*, en tanto esta idea viene determinada por las ideas de sujeto y de objeto [...]. La Teoría de la ciencia, en cambio, gira en torno a la idea de *ciencia*, en tanto que idea determinada por las ideas de *materia y forma*».

Identificar, es decir, confundir, epistemología y gnoseología equivale a reducir la segunda a la primera, con toda la gravedad que algo así conlleva, pues convierte a la gnoseología en una suerte de *especie* perteneciente al *género* de la epistemología. De este modo, se acaba identificando trivialmente «ciencia» con «conocimiento científico». La distinción entre Teoría del Conocimiento (epistemología) y Teoría de la Ciencia (gnoseología) es decisiva, y su significado resulta fundamentalmente dialéctico. Ocurre además que toda teoría del conocimiento ha de referirse a un conocimiento

³⁹ Sobre este tema, vid., además de las referencias a Bueno que iremos señalando, el libro de Felipe Giménez sobre *El materialismo filosófico de Gustavo Bueno* (2004). Aunque sea solo un recitado de textos de Bueno, que se suceden acriticamente, es útil como antología.

determinado o específico, es decir, requerirá siempre un genitivo⁴⁰. No puede haber una teoría del conocimiento *en general*, por más que el popular libro de Hessen (1926) así lo haya pregonado desde su enunciado titular. Desde los presupuestos que aquí manejamos, la epistemología podrá incluso considerarse como una suerte de psicología. En el mejor de los casos podría estimarse como una teoría psicológica relativa a un conocimiento idealista referido a un particular contenido del mundo.

Aquí no hablaremos de teoría del conocimiento, sino de teoría del conocimiento de los materiales literarios, esto es, de Teoría de la Literatura, o si se prefiere, en términos gnoseológicos, de Teoría de la Ciencia Literaria, o crítica de la razón literaria, en tanto que exposición de las condiciones y posibilidades de unas formas destinadas a la conceptualización racionalista de los materiales literarios. Esta teoría no será tanto un sistema inerte de conocimientos cuanto una construcción ontológica y operatoria que los hará posibles. Consideramos, con Bueno (1992: I, 347-348), que las ciencias son construcciones llevadas a cabo por seres humanos, a través de las cuales estos sujetos gnoseológicos interpretan el conocimiento del mundo en el que operan. El problema es que el enfoque epistemológico, cuando se aplica a las ciencias —y a diferencia de lo que ocurre con el enfoque gnoseológico—, no permite especificar las estructuras fundamentales de cada ciencia respecto a las demás. Esta limitación hace incurrir a los epistemólogos en una concepción genérica o cogenérica de las ciencias, desde la que todas las ciencias pueden reducirse fácilmente a paradigmas o estructuras culturales. Dicho rápidamente: se trata de un enfoque idealista que reduce las Ciencias a Cultura, y podrá permitir, llegado el caso, que las investigaciones científicas puedan resultar discutibles desde las ideologías culturales o indigenistas de tales o cuales grupos humanos. La tendencia idealista, epistemológica y cogenérica, acaba situando los *estudios culturales* por encima de los *estudios científicos*. El druida puede ser más valioso que el médico... El Materialismo Filosófico no acepta que las ciencias puedan reducirse a conocimiento. Y aún menos a conocimientos culturales. Las ciencias son superiores e irreducibles a una o varias culturas. Las ciencias son construcciones ontológicas y operatorias. Por eso la Gnoseología siempre tiene como fundamento una Ontología.

No negamos, por supuesto, que las ciencias incluyen conocimientos de sujetos; lo que ponemos en duda es que las ciencias sean reducibles a conocimiento, en el mismo sentido en el que dudamos que la Música se reduzca a sentimiento, o la Lengua se reduzca a comunicación. Una ciencia es algo más que un conocimiento (Bueno, 1992: I, 349).

Las Ciencias no son resultado —ni causa— de ninguna cultura. En efecto, una ciencia es más que conocimiento, desde el momento en que no puede limitarse a una simple combinación de «conocimientos» humanos. Una ciencia es una construcción objetiva y funcional, esto es, ontológica y operatoria, cuyo funcionamiento gnoseológico desborda siempre los fines instrumentales que la hicieron posible. Las

⁴⁰ Vid. el vídeo de Bueno (2012a) sobre este asunto —«Teoría del conocimiento»— en el siguiente enlace de internet: <http://www.fgbueno.es/med/tes/t112.htm> (26.12.2014).

Ciencias no *representan* un conocimiento, sin más —y aún menos una cultura—, sino que *construyen* una nueva realidad a partir de realidades preexistentes. Dicho de otro modo, las ciencias han de explicarse teniendo en cuenta un Espacio Ontológico y un Espacio Gnoseológico. Porque los problemas ontológicos no son independientes de los problemas gnoseológicos.

5.2.1. ESPACIO ONTOLÓGICO

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

La Literatura existe ontológicamente porque existe material y formalmente. Está implicada de forma plena en los tres géneros de materialidad (M_1 , M_2 y M_3), que paso a exponer siguiendo a Bueno (1972). A cada uno de estos géneros de materialidad ha correspondido con frecuencia, sobre todo a lo largo del siglo XX, una o varias teorías de la literatura, que de forma exclusiva y excluyente, es decir, idealista y formalista, han pretendido ocuparse de una *parte* de la totalidad de los materiales literarios. A estas teorías literarias me referiré más adelante —en el apartado 5, al exponer la Crítica de la Teoría de la Literatura—, como teorías literarias insulares, o incluso gremiales, que de forma monista y fundamentalista pretenden reducir la totalidad y la complejidad de la Literatura a una categoría única, que manipulan como fundamento indiscutible, convirtiendo la relatividad de esa categoría particular en un valor absoluto, trascendente y metafísico. Desembocan de este modo en un total idealismo, es decir, en una ficción interpretativa. En otras palabras, incurren en una falacia epistemológica. El resultado no es un discurso crítico ni científico, sino acrítico y retórico. Pero no adelantemos acontecimientos, y centrémonos ahora en el lugar de la Literatura en el espacio ontológico, es decir, en el terreno estricto de la constitución y organización de los materiales literarios.

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

1) el de la *Ontología General*, cuyo contenido es la «materia indeterminada», el Mundo (M) como totalidad, caótica incluso, de todo cuanto existe, incluido lo no conocido o interpretado todavía, la materia en sí, o materia prima en sentido absoluto, como *materialidad* que desborda todo contexto categorial y se constituye en materialidad trascendental; y

2) el de la *Ontología Especial*, cuyo contenido es la «materia determinada», es decir, la materia manipulada, transformada, roturada en las diferentes parcelas y campos categoriales de la actividad humana: el Mundo Interpretado (M_i) o categorizado por las ciencias, el conocimiento y la razón.

Así, pues, en el primer caso, hablamos del Mundo (M), y, en el segundo caso, hablamos del mundo conocido o Mundo Interpretado (M_1). La Ontología no es, pues, el Mundo, a secas, sino el Mundo Interpretado y categorizado por las ciencias, es decir, el mundo conocido, estudiado, identificado, analizado, por las diferentes ramas y especialidades del saber humano, debidamente estructurado y organizado por la Razón. Lo que está más allá de un «agujero negro» pertenecerá al Mundo, pero no al Mundo Interpretado.

De este modo, en primer lugar, la Ontología General (M), como sustancia constitutiva del Mundo (M), corresponde a la Idea de Materia Ontológico General, definida como *pluralidad, exterioridad e indeterminación*. La Ontología General (M) es una pluralidad infinita, y desde ella el Materialismo Filosófico niega tanto el monismo metafísico (inherente al Cristianismo y al Marxismo) como el holismo armónico (propio de las ideologías panfilistas, entregadas al diálogo, el entendimiento y entretenimiento universales, la paz perpetua o la alianza de civilizaciones). En segundo lugar, la Ontología Especial (M_1), como Mundo Interpretado (M_1), es una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad, en que se organiza el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo conocido (M_1) (Bueno, 1972)⁴¹.

$$M_1 = M_{11}, M_{12}, M_{13}$$

El primer género de materialidad (M_{11}) está constituido por los *objetos del mundo físico* (rocas, organismos, satélites, bombas atómicas, mesas, sillas...); comprende materialidades físicas, de orden objetivo (las dadas en el espacio y en el tiempo).

El segundo género de materialidad (M_{12}) está constituido por todos los *fenómenos de la vida interior* (etológica, psicológica, histórica...) *explicados materialmente* (celos, miedo, orgullo, fe, amor, solidaridad, paz...), es decir, atendiendo a sus causas y a sus consecuencias materiales; comprende materialidades de orden subjetivo (las dadas antes en una dimensión temporal que espacial), cuya relevancia reside ante todo en los hechos que los provocan y generan, y en los hechos a que dan lugar, como contenidos psicológicos y fenomenológicos que impulsan las formas de la conducta humana (agresividad, ambición, impotencia, depredación, etc...).

El tercer género de materialidad (M_{13}) está constituido por los *objetos lógicos*, abstractos, teóricos (los números primos, la *langue* de Saussure, las teorías morales contenidas en el imperativo categórico de Kant, los referentes jurídicos, las leyes, las instituciones, el teorema de Pitágoras...); comprende materialidades de orden lógico (las que no se sitúan en un lugar o tiempo propios).

⁴¹ La arquitectura trimembre de la Ontología Especial mantiene una estrecha correspondencia con la estructura ternaria del eje sintáctico del espacio gnoseológico, cuyos sectores son los *términos* de las ciencias (realidades físicas), las *operaciones* que ejecutan los sujetos gnoseológicos (realidades fenomenológicas), y las *relaciones* que permiten a los sujetos operatorios la manipulación de los términos, de acuerdo con criterios sistemáticos, normativos, estructurales, preceptivos, legales, etc. (realidades lógicas) (Bueno, 1992).

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

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

Ha de advertirse desde el primer momento que para el Materialismo Filosófico la literatura no es en absoluto un mundo posible (Maestro, 2006a). Semejante declaración solo puede interpretarse como una ridiculez. Ni don Quijote, ni Ulises, ni Robinson, ni Julien Sorel, ni Dante en los Infiernos, ni el príncipe Hamlet en su isabelina corte danesa han pertenecido ni pertenecerán jamás a ningún mundo que tenga la menor *posibilidad* de existir. Para el Materialismo Filosófico la literatura es un *discurso sobre el mundo real y efectivamente existente*, que exige ser interpretado *desde el presente* y a partir de la singularidad de las *formas estéticas* en que se *objetivan textualmente sus referentes materiales*.

Toda interpretación literaria ha de estar implantada en el presente, porque la literatura no es una arqueología de las formas verbales, y aún menos la fosilización de un mundo pretérito y concluido. La lectura y la interpretación literarias no son en absoluto las formas de una autopsia. A su vez, la singularidad de las formas estéticas en que se objetiva el hecho literario hace de la Filología una ciencia imprescindible para cualquier pretensión interpretativa, de la que el Materialismo Filosófico no puede prescindir.

La Filología vincula explícitamente la Literatura con la realidad ontológica misma que la sustantiva como Materia y Forma literarias. Prescindir de la Filología a la hora de interpretar la Literatura equivale a ejercer la crítica sin criterios, es decir, a actuar desde la *ignorancia objetiva*, al convertir la ciencia literaria en una retórica de la escritura, al crítico en un escriba o sofista, y a la educación científica en una terapia de grupo, en la que el «grupo» es un gremio ideológico y autista, al servicio de intereses ajenos a la Literatura y a la Teoría de la Literatura, y comprometidos con ideologías pragmáticas muy al uso, de todos bien conocidas (indigenismo, feminismo, nacionalismo, sexismo, pacifismo, fideísmo, panfilismo, etnocracias...)

La *teoría literaria* en la que ha de basarse la *crítica* de los materiales literarios (autores, obras, lectores, transductores...) tendrá que estar construida sobre los criterios de la Filología y de la Filosofía, y tomará como núcleo de sus interpretaciones los que considera contenidos materiales de la investigación literaria, esto es, *los referentes de las formas literarias*, en tanto que *Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios*. El núcleo de toda interpretación literaria reside en última instancia en el análisis formal de sus referentes materiales, es decir, de los referentes materiales de la literatura, de los referentes materiales contenidos y apelados formalmente *en y por* la realidad literaria. Y esto ha de ser así necesariamente porque los referentes materiales de la literatura se sitúan en el mundo real, por más que sus referentes formales se limiten a la estructura textual de los materiales literarios

objetivados en la poética de cada obra literaria. Como se ha indicado con anterioridad, es necesario salir de la Literatura para interpretar la Realidad. Los referentes materiales de la Literatura no son una posibilidad, son una realidad. Pertenecen al mundo de los *hechos*, y no solo al de las interpretaciones. Su combinatoria formal sin duda da lugar a una fábula, a una invención, a una ficción, pero como tales referentes, como tales materiales en sí mismos considerados, *son reales* más allá de la literatura y *existen real y efectivamente* en el Mundo, es decir, de modo específico y tangible, actúan operatoriamente en el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo Interpretado (M_1).

El Materialismo Filosófico como teoría literaria estudia la realidad tal como está formalizada y construida poética, filológica y semiológicamente en términos literarios, es decir, interpreta la *realidad* de la Literatura, cuyo referente es —no puede olvidarse— la realidad humana, y lo hace desde la organización filosófica de las Ideas, esto es, desde criterios racionales, lógicos y dialécticos. Por eso es completamente cierto y coherente afirmar que la literatura está hecha de realidades. Si no sucediera así, no sabríamos a qué se refiere una obra literaria, ni de qué nos habla, ni siquiera sabríamos decir cuáles son sus contenidos.

La ficción no existe sin alguna *forma* de implicación en la realidad. La literatura, de hecho, no existe al margen de la realidad. La literatura nace de la realidad y nadie ajeno a la realidad puede escribir obras literarias ni interpretarlas. Literatura y Realidad no son términos dialécticos u opuestos, sino *conceptos conjugados* o interrelacionados. La literatura no es posible en un mundo *meramente* posible. Muy al contrario, la literatura solo es factible en un mundo real, como hecho creativo y como hecho interpretativo. Los materiales de la literatura son reales o no son. Los referentes de la literatura remiten siempre a un mundo real, actual y efectivo. Porque la Literatura es siempre una *partitura* de la realidad, que exige ser interpretada de forma sensible, racional y lógica.

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

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

referentes materiales imprescindibles todos ellos en la interpretación del *Quijote*⁴². Diré, en síntesis, que, desde la ontología materialista, la ontología literaria quedaría constituida y organizada del modo siguiente:

1) *Primer género de materialidad literaria* (M_1): la Literatura como realidad física (la materialidad del lenguaje, de la oralidad y de la escritura; la sustancia y la forma de la expresión literaria; los soportes físicos de construcción, difusión e interpretación literarias, históricamente desarrollados, litografías, tablillas de cera o plomo, papiros, pergaminos, códices, incunables, libros, soportes digitales, CD, tabletas informáticas, etc.)

2) *Segundo género de materialidad literaria* (M_2): la Literatura como discurso en el que se objetivan material y formalmente contenidos psicológicos y fenomenológicos, cuyos referentes fundamentales son los personajes y las acciones, es decir, los sujetos y la fábula, como depositarios de mitos, historias, invenciones, peripecias, experiencias psicológicas, relatos fantásticos o maravillosos, narraciones legendarias, discursos míticos, episodios ficticios...

3) *Tercer género de materialidad literaria* (M_3): la Literatura como discurso en el que se objetivan Ideas, Conocimientos y Conceptos, es decir, la Literatura como una materia que puede y debe ser examinada mediante *Conceptos*, y por lo tanto analizada científicamente desde una Teoría de la Literatura, y mediante *Ideas*, y por lo mismo interpretada filosóficamente desde una Crítica de la Literatura.

Adviértase que el segundo género de materialidad literaria (M_2) es la única parte *esencialmente* ficticia de la Literatura, desde el momento que en su primer género de

⁴² Todas las obras literarias de Cervantes conducen inevitablemente al lector al tercer género de materialidad, el constituido por los *objetos lógicos*, y dentro de él se exige al intérprete reflexionar de forma crítica sobre sus contenidos, desde criterios rigurosamente racionales y lógicos. La originalidad de las *Novelas ejemplares*, por ejemplo, desde el punto de vista de las exigencias críticas a que nos conduce y obliga el autor —que no el narrador, quien es una mera creación autorial— dentro del mundo de los objetos lógicos (M_3), radica en el antropomorfismo del mundo contenido en sus formas literarias. En las *Novelas ejemplares* de Cervantes, el espacio antropológico queda reducido al eje circular, es decir, al mundo de las relaciones que mantienen los seres humanos consigo mismos, al margen completamente del eje angular (los referentes numinosos como realidades religiosas vivas) y del eje radial (los objetos de la naturaleza como protagonistas de los hechos narrados). No hay dioses, sino teoplasmas, esto es, manifestaciones inertes de divinidades estériles; no hay creencias naturales, sino religiones dogmáticas o teológicas (religiones terciarias); no hay realidades numinosas vivas, ni siquiera bajo la forma de mitos zoomorfos, como sí sucederá lúdicamente en el *Persiles*; no hay en las *Ejemplares* una mitificación de la Naturaleza, ni siquiera una mínima idealización, lejos ya de las utopías renacentistas postuladas en la crisálida de *La Galatea* o en el incipiente barroquismo del primer *Quijote*; no hay tampoco mitos andromorfos que, al modo del *Viaje del Parnaso*, rehabiliten el delirio mitológico del paganismo clásico. En las *Ejemplares* solo habitan el Hombre y la Mujer, frente a sí mismos. Sin dioses, sin paraísos ideales, sin ángeles custodios, y siempre a merced de los elementos más terrenalmente materiales. Esa es la gran y singular lección de las *Novelas ejemplares* en el conjunto de la creación literaria cervantina: la cúspide del *antropomorfismo* en su relación crítica con los objetos lógicos (M_3) y su materialización en las formas literarias de la narrativa aurisecular. Ese es el Cervantes de las *Ejemplares*. Un Cervantes único en el conjunto de su creación literaria. Un Cervantes que es precursor del racionalismo atea de Baruch Spinoza.

materialidad (M_1) la Literatura es una realidad física perfectamente manipulable, en sus formas y materias de expresión, construcción, difusión e interpretación, mediante los más variados soportes y materialidades. Lo mismo cabe decir del tercer género de materialidad literaria, es decir, de la Literatura como discurso en el que se objetivan Ideas y conocimientos que forman parte de los materiales literarios *solo* porque *previamente* forman parte de la *realidad humana* exterior a la literatura, es decir, de la realidad humana del Mundo Interpretado (M_2) o conocido por el ser humano. En la Literatura no está presente nada que antes no esté de alguna manera presente en el mundo real, esto es, en la *realidad* del Mundo Interpretado. La cucaracha de Kafka existe en *La metamorfosis* de Gregorio Samsa porque en el mundo real hay cucarachas. Y cuando la literatura presenta criaturas o hechos extraordinarios, en sí mismos imposibles o inexistentes en el mundo conocido o interpretado (M_2), como sucede con frecuencia en la *Ilíada*, la *Odisea* o la *Divina commedia*, los ofrece siempre a partir de la combinación de elementos y realidades efectivamente existentes en el mundo real, conocido o interpretado. Es el caso de la denominada Literatura sofisticada o reconstructivista (Maestro, 2012), que confiere operatoriedad, es decir, impone relaciones reales, a términos ideales. El resultado sería un insecto que narra muy racionalmente sus propias experiencias (Kafka) o dos perros que, como Cipión y Berganza, dialogan con extraordinaria lucidez crítica sobre la sociedad española aurisecular (Cervantes). No hay monstruo sin atribuciones humanas. Incluido el propio Dios⁴³, como monstruosidad metafísica capaz de crear, recrear y exterminar a su antojo todo tipo de seres humanos.

Y ha de tenerse en cuenta que el tercer género de materialidad de la Literatura ha sido negado con frecuencia. Platón fue el primero en hacerlo, y en proclamarlo enérgicamente en el *Ion* (534b), al negar al poeta toda inteligencia en el uso de sus facultades literarias, es decir, al construir (*poíein*) el discurso literario como un discurso meramente retórico, e incapaz de organizar de forma lógica y racional contenidos, referentes o ideas. Análogas ideas encontramos en el célebre libro X de la *República*. Sin embargo, y frente a este platonismo incapaz de ver en los materiales literarios la objetivación de sistemas racionales de ideas, ha de afirmarse que la Literatura, como la Ciencia y como la Filosofía, es un discurso en el que cabe la formalización lógica y racional de Ideas, por más que estas Ideas gocen en el texto de la obra literaria de una libertad formal de la que carece, sin lugar a dudas, el discurso de la Ciencia y el de la

⁴³ De hecho, la denominada «ciencia ficción» no es sino la *interpretación adulterada* del Mundo no conocido (M), a partir de hipótesis no verificadas (si estuvieran verificadas pertenecerían al mundo categorizado o interpretado (M_2) por las ciencias), que la psicología humana proyecta sobre lo desconocido (Maestro, 2006a). Y lo desconocido no solo puede ser el espacio interplanetario, sino también el futuro —como temporalidad pronosticable, pero nunca diagnosticable—, la curación ficticia (que no científica o médica) de una enfermedad, el interior de un planeta como Mercurio, o el aparato sexual de un extraterrestre. A veces también se pretende que lo no conocido sea el pasado, tratando de sustituir, por ejemplo, la teoría de la evolución de las especies por la ficción del creacionismo religioso, en virtud del cual un dios crea a un par seres humanos a su propia imagen y semejanza, de cuyos tres hijos varones brota —habría que haber visto cómo se las arreglaron...— la Humanidad en que vivimos.

Filosofía. Por eso la Literatura es superior en este punto a cualquier forma de discurso —incluidos por supuesto el científico y el filosófico—, porque sin renunciar nunca a la Razón, incorpora a sus posibilidades de expresión, comunicación e interpretación, es decir, a sus posibilidades efectivas de materialización, la Poética. Y me refiero a una Poética definida en términos racionales, conceptuales y críticos, no a una fantasía onírica que no da cuenta de nada ni a nadie. La Razón, incluida por supuesto la Razón literaria, no sueña: piensa. Los monstruos no son hijos de la Razón, sino del irracionalismo, de la mitología y de la teología, de la sofística y de la verborrea, de la retórica sin contenidos materiales y de las ideologías de ignorantes y nigromantes de todo tiempo y lugar (cuyo número, como comúnmente suele decirse, es infinito).

Y aún debo añadir algo más en este punto. No solo Platón y muchos otros pensadores célebres —el propio Gustavo Bueno, fundador del Materialismo Filosófico, ha sido siempre muy crítico con la Literatura— han querido negar, inútilmente, la realidad de la Literatura como materialidad objetivadora de Ideas, sino que también lo han hecho, aunque estos ya sin hacer uso alguno de la Razón, los sofistas y promotores de la posmodernidad, entre los cuales se llevan la palma Heidegger, Barthes, Derrida y Foucault. Estos cuatro autores han renunciado en sus libros a afrontar la Literatura como un discurso depositario de Ideas. Y a partir de esta renuncia se han refugiado respectivamente en la insularidad de la metafísica (Heidegger), de los formalismos (Barthes), de la retórica (Derrida) y de la ideología (Foucault) para dejarnos en herencia una *poética de la impotencia*. De la impotencia porque renuncian a la materialidad del ser, al que llaman *tiempo* (como si solo fuéramos tiempo...: se nota que Heidegger nunca leyó al judío Einstein, ni adquirió jamás una Idea mínimamente consistente de lo que es el *tiempo* como concepto categorial, pese a lo cual no tuvo ningún reparo en escribir cientos de páginas dedicadas al tiempo como Idea, para concluir que al final de la vida resulta que vamos a morir todos...). Impotencia porque renuncian a la materialidad terciogenérica de la Literatura (la Literatura como *Idea*), al reducir lo literario a una ontología primogenérica (la Literatura como *escritura*): formas lingüísticas, cada vez más dispersas, diaspóricas, diseminadas, de modo que no hay Ideas, sino palabras sin contenido, sintaxis sin semántica... (Barthes es el primer retórico de la posmodernidad, a quien debemos el haber sustituido la teoría de la literatura por la retórica de la escritura: una excelente derogación de la semántica literaria que ha seducido irracionalmente a miles de personas). Impotencia porque renuncian a la sistematización científica de la interpretación literaria, descoyuntando fantiosamente la articulación entre Materia y Forma literarias, y reduciéndolo todo a una sintaxis sin semántica, en la que las «cosas» —ya no hay materiales literarios— están ahí, como en un limbo, formando un *texto* sin pies, ni cabeza, ni tronco, ni principio, ni fin, ni nada de nada (Derrida nos conduce, cual prestidigitador de una Academia posmoderna de *corte y confección*, hacia una suerte de «nihilismo mágico» en el que desaparece la escritura, el autor, la obra y sus límites, el lector, el intérprete, la literatura, todo..., todo menos Derrida, naturalmente). Impotencia porque renuncian a la realidad de la dialéctica contemporánea, sustituyendo elementos reales del proceso dialéctico por otros elementos fraudulentos, y creando de este modo falsos problemas que exigen soluciones también falsas: Foucault renuncia a la tradición filosófica occidental —de la que él mismo procede—, y concluye en que no existe posibilidad

alguna de hablar en términos de *verdad*, porque todo es ideología y textualidad vacía de contenido inteligible. En la misma línea se sitúan en ciencia Feyerabend (al renunciar a la idea de verdad), Adorno en filosofía (al renunciar a la síntesis hegeliana), Vattimo en hermenéutica (al renunciar al pensamiento sistemático, en nombre de esa sinestesia que el acomodado europarlamentario denomina «pensiero debole»). Todos estos autores se expresan mediante figuras retóricas, pues los contenidos de su discurso no existen como tales en el Mundo Interpretado por las ciencias (M_1), esto es, como contenidos materiales, sino en la psicología de las masas que los leen de forma acrítica e irracional, es decir, ideológica y autístamente, sin percibir el serrín y la oquedad de formas, tropos, palabras, diálogos, metáforas, sinestias..., destinadas a adornar una posmodernidad límbica y metafísica. Incapaces de afrontar la Literatura como discurso crítico, depositario de Ideas y Conceptos, renuncian a la Razón en favor de la ideología, la psicología y la retórica. Escriben como lo que son: sofistas⁴⁴.

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

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

Más escandaloso resulta el caso de teorías gregariamente monistas, que interpretan la literatura desde un fundamento ideológico impuesto de forma dogmática e indiscutible, como el feminismo, el indigenismo, los nacionalismos, las etnocracias, los gremios y *lobbies*, etc. El resultado es con frecuencia un vertedero ideológico saturado de psicologismos que reducen el Mundo Interpretado a su gremial y gregaria

⁴⁴ En todo el debate que se desarrolló en torno al canon literario, en el que participó Harold Bloom con un libro tan famoso como inocuo, cuyo título reproduce otra figura no menos retórica que las usadas por sus adversarios —insisto en que hablar de *canon occidental* es un pleonismo, porque no hay más canon literario que el de Occidente—, debe advertirse que apenas se han logrado algunos avances. La crítica de Bloom a Derrida o Foucault es completamente inane, inconsistente y retórica. Bloom está a la altura de sus adversarios. Como ellos, gusta de la infraestructura editorial y académica del imperio norteamericano. La literatura es, para unos y otros, una fuente de materia primogénica, esto es, un negocio. No les interesa el conocimiento de la literatura —en sus libros no hay apenas ideas originales—, sino su explotación mercantil —ganan mucho dinero y popularidad, publicando vacuidades—.

interpretación del Mundo. Estos grupos, debidamente equipados con la infraestructura académica y editorial que les proporcionan determinadas potencias, como los Estados Unidos, y que desde Europa se pretende imitar con grandes deficiencias, tratan de construirse un M_2 particular en el que vivir confortablemente, de espaldas a la realidad y a pesar de ella —e incluso contra ella, en muchos casos—. Lo mismo cabe decir de las interpretaciones confesionales, teológicas, fideístas o religiosas de la literatura (catolicismo, protestantismo, judaísmo, etc...) Hay otras teorías que se centran en la estricta materialidad física de lo literario (M_1), como casi todos los formalismos (Formalismo Ruso, Estilística, *New Criticism*, Estructuralismos, Neoformalismo francés, etc.), que acabaron, como formalismos que eran, por degenerar en las ficciones de los posestructuralismos, creyendo en su propio ilusionismo metodológico, como la célebre *boutade* barthesiana de que el autor está muerto (antes incluso de escribir sus obras), de que el autor no existe (Foucault), de que solo hay arquitectores (Riffaterre), lectores implícitos (Iser), explícitos (Booth), modélicos (Eco), informados (Fish), implicados, etc., olvidándose por completo del único lector efectivamente real: el de carne y hueso. Todo un delirio retórico y pletórico de idealismos, que demuestra qué bien viven aquellos seres humanos que tienen su vida más que resuelta, porque la realidad en que habitan —como el público que les escucha— no les exige pensar demasiado.

5.2.2. ESPACIO GNOSEOLÓGICO

En su *Teoría del Cierre Categorical* (1992), Gustavo Bueno ha delimitado el espacio gnoseológico como el escenario en el que tiene lugar la interpretación conceptual de los materiales científicos —en nuestro caso, los materiales literarios—, constituyentes del campo categorial de una determinada ciencia. El espacio gnoseológico se dispone en tres ejes (*sintáctico*, *semántico* y *pragmático*), cada uno de ellos articulado a su vez en tres sectores, de los que resulta un conjunto de nueve figuras gnoseológicas.

| | |
|----------------------|---|
| Figuras sintácticas: | Términos, Relaciones y Operaciones. |
| Figuras semánticas: | Referentes, Fenómenos y Esencias o estructuras. |
| Figuras pragmáticas: | Autologismos, Dialogismos y Normas. |

A continuación, vamos a reproducir, en primer lugar, la explicación de Gustavo Bueno, que tomamos de su *Teoría del Cierre Categorical* (1992), y, en segundo lugar, vamos a exponer su aplicación a la Teoría de la Literatura (Maestro, 2007a, 2009a, 2014).

5.2.2.1. FIGURAS SINTÁCTICAS

Las figuras gnoseológicas del eje sintáctico son los Términos, las Relaciones y las Operaciones.

1. En primer lugar, Bueno dispone que los *términos* de una ciencia constituyen su campo categorial o científico, como partes formales suyas. Son los «funtores de grado cero del campo categorial». A los términos se asocian, como *modus sciendi* característico, las *definiciones* (de términos), de las que nos ocuparemos, junto con las clasificaciones, los modelos y las demostraciones, al hablar de los modos gnoseológicos de conocimiento inmanente de la Literatura. Las *definiciones* son figuras gnoseológicas *determinantes*, ya que su función inmediata es la delimitación o constitución de términos categoriales.

Los números naturales son partes de la Aritmética, como los elementos químicos son términos constituyentes de la Química clásica. Del mismo modo, los doce sonidos de la escala cromática han de considerarse términos fundamentales de la teoría de la música. En el caso de la Teoría de la Literatura, los términos constituyentes del campo categorial, es decir, de su ontología, son el autor, la obra literaria, el lector y el intérprete o transductor. Los términos no se dan aisladamente, sino sintácticamente, es decir, un término implica, exige, requiere, la presencia de otros términos con los que relacionarse y concatenarse. La unión sintáctica entre los términos permite la constitución de contextos determinantes en el campo categorial de una ciencia dada.

Ninguna ciencia puede considerarse constituida en torno a un solo o único término, como por ejemplo el Principio, el Ego, la Materia, Dios, la Mujer, el Indígena, etc. Una perspectiva de este tipo sería una perspectiva monista. Lo reduciría todo a un término único, o mónada fundamental, del que dependería todo lo demás. Con un solo término no cabe hablar de procesos operatorios, ya que tal término único no estaría relacionado con nada. Es una visión idealista y monista, que rompe la *symploké* sintáctica entre los términos, ya que un término está relacionado con otros (*ontología dialéctica*), pero no con todos (*ontología univocista*). Y, por supuesto, dentro de un campo científico o categorial, ningún término existe con absoluta independencia de los demás, es decir, no hay términos inconexos (*ontología equivocista*).

En consecuencia, no cabe hablar de ciencias referidas a un único objeto. Algo así constituye una aberración gnoseológica. Afirmar, como sostiene la posmodernidad, retrotrayéndose a una suerte de monismo axiomático de la sustancia, que «todo es texto», o bien es una metáfora copulativa que nada significa, más allá de su simpleza retórica, o bien es, como se ha indicado, una aberración gnoseológica. Por muy complejo que sea o se nos presente, un objeto unitario y global no puede ser *objeto de ciencia*, porque la ciencia está referida siempre a múltiples objetos (contextos determinantes), concatenados y relacionados entre sí, a través de *formas* (contextos determinados) que habrán de ser interpretadas específicamente por cada ciencia particular. Las ciencias no están delimitadas por un objeto de conocimiento, sino por *múltiples* objetos de conocimiento, en tanto que términos, los cuales constituyen el campo categorial de esa ciencia, un campo en el que se conjugan las partes materiales y formales de cada ciencia o categoría. Puede decirse por esta razón, como señala Bueno, que las ciencias no tienen propiamente un *objeto*, sino un *campo*. El campo gnoseológico de una ciencia contiene múltiples términos, simples y complejos, que se determinan mediante *operaciones* y *relaciones*. Los términos de un campo, a su vez, se organizan en clases diversas, subconjuntos que configuran el campo de forma sistemática y operativa. Con una sola clase de términos, por muy variada que fuera, no sería posible establecer

operaciones ni relaciones. Las *operaciones* entre los términos de las distintas clases postulan un *sistema de operaciones* y un *sistema de relaciones*.

Además, los términos de un campo categorial o científico, dado que son los términos u objetos que delimitan los perímetros y posibilidades de una ciencia, han de ser físicos, materiales, corpóreos, esto es, en palabras propias del Materialismo Filosófico, han de ser *fisicalistas*. ¿Qué quiere decir esto?: que han de pertenecer a M_1 . Su ontología será siempre corpórea. Y operatoria. Es decir, su Ontología —su realidad— será nuestra Gnoseología —nuestro campo de operaciones científicas—. Los *términos* están implicados en el mundo físico: son materialidades de primer género. No cabe hablar de términos fuera de M_1 , es decir, fuera del mundo físico. Por eso Dios no existe: no podemos operar —*obrar*— con él. No hay margen posible para el agnosticismo. La duda no es ilimitada: ha de saber detenerse ante la evidencia de las realidades ontológicas. No hay ciencias cuyos términos u objetos de conocimiento sean espíritus puros o formas incorpóreas. El ser, o es material, o *no es*. Las Ciencias no trabajan con fantasmas. Las obras de Freud tienen mucho más que ver con la Literatura —con la novela, o la fábula, como géneros literarios— que con la Filosofía, y aún están mucho más próximas a esta última que a la Medicina, dentro de la cual, como ciencia categorial, hoy día no tienen ninguna validez ni vigencia.

Finalmente, ha de advertirse que los términos de un campo categorial o científico figuran siempre identificados y delimitados entre sí, en clases organizadas, susceptibles de operaciones y relaciones sistemáticas. Esta situación pragmática exige dar nombre a los términos mediante signos, porque un término ontológicamente real, es decir, físicamente existente, no puede «entrar en estado puro», es decir, en su dimensión estrictamente material, en el campo científico, sino que ha de entrar en él como materia formalizada, esto es, como materia interpretada conceptualmente, de modo tal que su entrada será una entrada *semiológica*. Así es como los términos son materiales de un campo científico en tanto que términos formalizados o conceptualizados por sujetos operatorios mediante operaciones semiológicas. Los signos son hechos. Los términos conceptualizados se manipulan como signos, esto es, como formas o conceptos lógicos (M_3) que remiten a objetos o referentes físicos —que Bueno llama exactamente «fisicalistas»— (M_1), susceptibles de percibirse fenomenológicamente bajo un determinado sentido psicológico y subjetivo (M_2), el cual habrá de segregarse o excluirse, en la medida de lo posible, del proceso de investigación científico, llevado a cabo por los sujetos operatorios que manipulan los términos del campo categorial, mediante un sistema de relaciones y de operaciones entre ellos. Es así como el Materialismo Filosófico reproduce, desde sus propias coordenadas, la totalidad y complejidad de la semiología, que queda de este modo incorporada a los procesos de constitución, relación y operatividad de los elementos formales y materiales constitutivos de una ciencia (Maestro, 2002, 2009b). Es indudable que la *forma* sensible del signo es la conceptualización o interpretación de la realidad a la que se refiere (M_3), que el objeto o referente del signo es la *materia* real a la que se refiere (M_1) —la realidad extrasignica denotada por el signo—, y que el sentido o contenido psicológico del signo es lo que identifica, o le atribuye, la conciencia del sujeto operatorio (M_2). Esta triple dimensión del espacio semiológico se da, por supuesto, en *symploké*. Por esta razón, cuando un sujeto operatorio trabaja con términos que carecen de dimensión física (M_1), y resultan

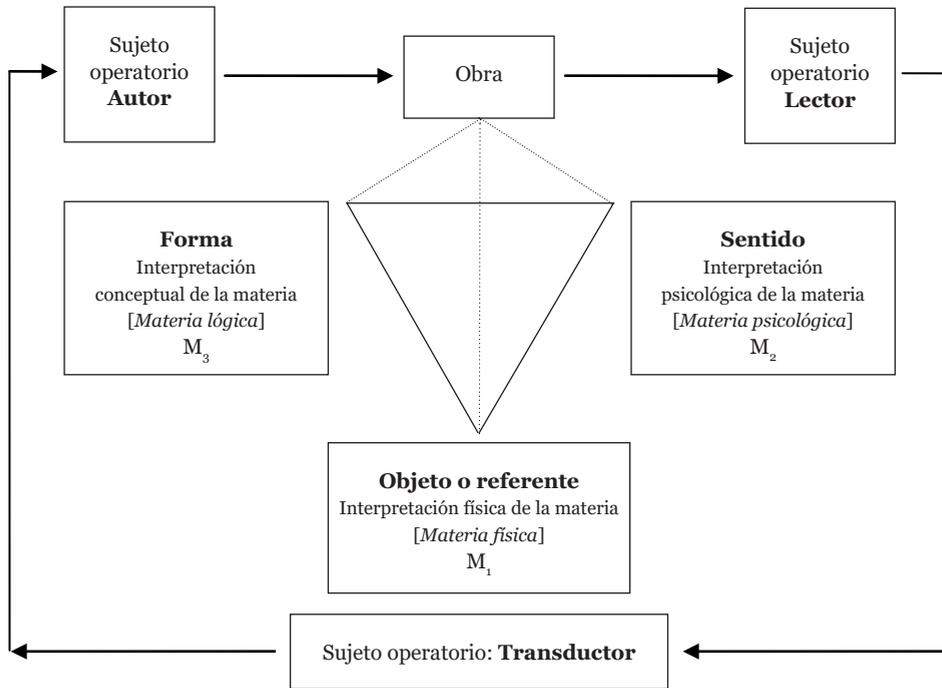
conceptualizados (M_3) al margen de la realidad material que los hace posible, el único contenido que permite identificarlos y predicarlos será un contenido psicológico (M_2), donde la fe, la creencia, la imaginación o la teología campeen por sus respetos. Cuando un sujeto *opera* con signos que no están relacionados con el mundo físico (M_1), este sujeto se sitúa en un mundo meta-físico, es decir, hace Metafísica en lugar de Ciencia, razona idealmente en lugar de razonar materialmente, no permite que sus palabras puedan verificarse en el mundo interpretado por las ciencias, sino en un mundo dogmatizado por la Teología. En tales casos, el sujeto se comporta como un rétor, no como un científico, es decir, actúa como un sofista, no como un filósofo. En suma, estamos ante un impostor. Un farsante.

Téngase en cuenta que según el Materialismo Filosófico de Bueno, si *algo* existe es porque *algo material* lo ha causado. Las causas siempre son materiales. Como lo son también las consecuencias. Todas las Ideas, incluso las Ideas relativas a entidades inexistentes, metafísicas o incorpóreas, tienen su causa o desencadenante en un hecho material efectivamente existente y operatorio. Todos los hechos, incluso los psicológicos e imaginarios, remiten siempre a una causa física, corpórea y operatoria. La metafísica no es, ni puede ser, el motor de la realidad. La metafísica nunca es operatoria. Todos los fantasmas —incluido el Inconsciente— son obra del racionalismo humano. Las Ideas, incluso las más ficticias o aparentemente irracionales, están ancladas en un fundamento causal y operatorio genuino. El ejemplo más evidente lo tenemos en *El animal divino* (1985) de Bueno, donde el origen de la religión se sitúa fuera de la metafísica de un Dios teológico (religiones terciarias), porque su causa no es la imaginación humana, sino la existencia real y efectiva de dioses numinosos y animales (religiones primarias), codificados ya en el paleolítico inferior. Solo la transformación de estas divinidades vivientes y zoomorfas en divinidades mitológicas y andromorfas (religiones secundarias) explica la irrupción, con el triunfo del racionalismo filosófico de Platón y Aristóteles, de una religión teológica como el cristianismo, con una Idea de Dios terriblemente próxima al ateísmo, en tanto que constituye una vacuidad absoluta (totalidad, omnisciencia, universalidad, eternidad, omnipotencia, ubicuidad, pureza, invisibilidad, monismo, indivisibilidad...). Todas estas cualidades son los atributos de una nada absoluta. Quede claro que las Ideas son referentes trascendentales (a las categorías científicas) en cuyo origen, genealogía o historia hay siempre un fundamento material, del mismo modo que los conceptos son referentes categoriales (o científicos) constituyentes del cuerpo ontológico de las ciencias⁴⁵.

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

⁴⁵ En su libro *Presencias reales* (1989), Steiner aborda precisamente este problema, pero desde una perspectiva que no es ni propia de la filosofía ni representativa de ninguna teoría de la ciencia. Steiner se refiere a estas cuestiones —la legitimidad ontológica y gnoseológica de las Ideas— desde un punto de vista intolerablemente retórico. Steiner se mueve en el terreno del ensayo tropológico.

INTERPRETACIÓN DE LA ONTOLOGÍA LITERARIA
DESDE LA GNOSEOLOGÍA MATERIALISTA



Adviértase que, en el contexto del espacio gnoseológico en el que situamos la recuperación de la semiología, los signos pueden ser de tres tipos: Idealistas, Conceptuales o Retóricos.

Los signos idealistas dan lugar a la ficción (no necesariamente literaria). En los signos conceptuales se fundamenta la ciencia. De los signos retóricos se alimentan las ideologías. En síntesis, siempre desde los criterios de una gnoseología materialista, son *signos idealistas* aquellos que carecen de referentes materiales físicos, positivos, efectivamente existentes, porque su M_1 es igual a \emptyset (el Dios de la Teología cristiana, el concepto de «lector implícito» de Iser...). Su forma de expresión más común es la *metáfora*, como tropo preferido entre otros muchos. Son *signos científicos o conceptuales* los que carecen de contenidos psicologistas o emotivos, ya que su valor referencial se agota denotativamente en la expresión unívoca de conceptos lógicos y categoriales. Su expresión más recurrente es la *fórmula*. El M_2 es aquí igual a \emptyset (la fórmula química del agua, el signo del becuadro en la armadura musical...). Son *signos retóricos* aquellos que carecen de contenidos conceptuales lógicamente definidos desde los criterios de una determinada ciencia categorial, es decir, aquellos que carecen de

M_3 (es el caso del uso ordinario de las palabras de los lenguajes naturales, segregadas del significado conceptual que pueden adquirir en los lenguajes científicos). En consecuencia, un sofisma es un signo retórico que pretende usarse o imponerse como signo científico, es decir, como si sus formas retóricas fueran materiales gnoseológicos. Dicho comúnmente: cuando se nos pretende «dar gato por liebre», en este caso, cuando se nos pretende dar M_2 por M_3 , esto es, ideología y psicologismo en lugar de ciencia y conocimiento científico.

| | | | | |
|----------------------|-------------------|----------|-----------|-----------|
| Signos idealistas: | $M_1 = \emptyset$ | Metáfora | Ficción | Dios |
| Signos conceptuales: | $M_2 = \emptyset$ | Fórmula | Ciencia | H_2O |
| Signos retóricos: | $M_3 = \emptyset$ | Sofisma | Ideología | Feminismo |

Es posible que alguien se pregunte cuál es el estatuto que, de acuerdo con esta clasificación, corresponde a los signos literarios. La respuesta es muy simple: ninguno. ¿Por qué? Porque, como he explicado en un libro anterior (*Los venenos de la literatura. Idea y concepto de la literatura desde el Materialismo Filosófico*, 2007a), los materiales literarios son realidades ontológicas susceptibles de una gnoseología, pero no son *realidades gnoseológicas*, es decir, no son signos susceptibles de ser utilizados con valor científico, ya que no son instrumentos de ciencia, como lo pueden ser un microscopio (operador que convierte Fenómenos en Términos) o un termómetro (relator que convierte Términos en Conceptos), sino que los materiales literarios solo son susceptibles de ser utilizados ontológicamente, como objetos de conocimiento ellos mismos, objetos de operaciones y de relaciones, llevadas a cabo por sujetos operatorios (autor, lector, transductor). Pero no pueden utilizarse nunca como instrumentos de análisis científico de la realidad, porque el *Quijote* no es un telescopio, ni la *Divina commedia* de Dante un escáner. La literatura es una ontología sujeta a una gnoseología, esto es, una materia que puede ser estudiada científicamente, mediante conceptos, por ciencias categoriales, como la Teoría de la Literatura, pero no es una gnoseología, es decir, no es una ciencia, ni un instrumental científico, desde los cuales podamos estudiar el Mundo. Quien pretenda reconstruir la Mancha a partir de las descripciones del *Quijote* se encontrará con que carece de recursos, porque la obra no ofrece ninguno al respecto. Y aunque las ofreciera, no tendrían en sí mismas ningún valor científico en términos de Geografía y Cartografía manchegas, como disciplinas categoriales. Por su parte, quien pretenda analizar geológicamente la orografía del Infierno o del Paraíso a partir de la *Divina commedia* dantina demostrará ser un demente.

2. En segundo lugar, las *relaciones* se establecen entre los términos de un campo categorial o científico. Desde un punto de vista gnoseológico, los términos categoriales funcionan como conceptos, al tratarse de *cuerpos* que se han formalizado conceptualmente. El agua, en el campo categorial de la Química, es un término o cuerpo que se conceptualiza como H_2O . Las relaciones construyen significados gnoseológicos plenos (M_3) —y no solamente ontológicos en un sentido primogenérico o físico (M_1)—, en los que se produce la segregación o expulsión del sujeto cognoscente, en tanto que contenido psicológico o ideológico (M_2). Las relaciones se producen entre objetos definidos científicamente, esto es, formalizados de acuerdo con criterios sistemáticos,

objetivos y necesarios. Desde un punto de vista gnoseológico, las relaciones constituyen materialidades terciogenéricas (M_3). En términos semiológicos, diremos que estamos trabajando con signos conceptuales (*fórmulas*), y no con signos retóricos (*sofismas*), propios de las ideologías, ni idealistas (*metáforas*), característicos de la literatura. Lo hemos dicho y ha de reiterarse: la Ciencia no puede ser signo de algo irreal.

Las relaciones conceptuales permiten establecer conexiones racionales y lógicas entre los términos constituyentes del campo categorial. A las relaciones se asocian, como *modi sciendi* característicos, los axiomas de las ciencias, axiomas que, por su naturaleza y exigencias gnoseológicas, habrán de ser *operatorios*, y no meras recitaciones o rapsodias de enunciados eufónicos.

Los soportes de las relaciones son los *relatores*, del mismo modo que los soportes de las operaciones son los *operadores* y los soportes de los términos son los *determinantes*, esto es, las *definiciones* —que construyen términos a partir de términos—, como figuras gnoseológicas propias de los modos inmanentes de conocimiento (junto con las demostraciones, las clasificaciones y los modelos). Bueno subraya —y no ha de entenderse este énfasis como una concesión formalista, puesto que los *signos son hechos*— que son relatores no solo los signos (lingüísticos, literarios, algebraicos...), sino también determinados instrumentos físicos (una balanza, un termómetro, una regla, un calendario...)

Las relaciones se distinguen de las operaciones en que estas últimas *analizan* fenómenos que el sujeto operatorio transforma en términos conceptualizados mediante el uso de *operadores* (microscopios, instrumentos científicos, etc.), mientras que las relaciones *sintetizan* conceptos, lo cual permite neutralizar la presencia e intervención del sujeto operatorio o intérprete, a la vez que genera nuevas estructuras, las cuales desbordan el núcleo originario constituido por los términos, disponiendo el desarrollo de *proposiciones, teoremas o axiomas*, entre otras figuras gnoseológicas.

Diremos, en suma, que las *operaciones* permiten construir términos en un campo categorial (conceptualizando científicamente objetos, dando lugar a *construcciones objetuales*) a partir del análisis de los fenómenos, y que las *relaciones* permiten construir figuras gnoseológicas (*construcciones proposicionales*: teoremas, axiomas, teorías...) a partir de la síntesis de los conceptos, esto es, más precisamente, de los términos —debidamente conceptualizados— dados en el campo categorial.

3. En tercer lugar, las *operaciones* son las relaciones que un sujeto operatorio establece entre los términos conceptualizados de un campo científico. Las operaciones implican manipulaciones de los términos, es decir, una capacidad de intervención física sobre ellos. Las operaciones son corpóreas, manuales, quirúrgicas, y no exclusivamente psicológicas o mentales. Pueden ser de dos tipos, según separen cuerpos o términos (*analíticas*) o según los aproximen (*sintéticas*).

Las operaciones permiten cerrar un campo categorial o científico. Una Ciencia alcanza su cierre cuando las diferentes operaciones científicas de relación y manipulación de sus términos dan como resultado términos preexistentes, es decir, pertenecientes al propio campo categorial o científico, términos que, una y otra vez, se sitúan dentro de los límites y perímetros ya establecidos, porque solo se relacionan con términos de su propio campo categorial. En consecuencia, por cierre categorial

se entiende la potencia de un sistema de componentes gnoseológicos para constituir verdades científicas. La unidad y realidad de toda ciencia se constituye de acuerdo con un cierre categorial. De hecho, la autonomía de una ciencia no viene determinada por un corte epistemológico, o por un paradigma (Kuhn, 1962), sino en virtud de un cierre categorial (Bueno, 1992).

Un campo categorial es un conjunto sistemático de (partes de) materiales científicos entre los que se ha logrado establecer un sistema circular de relaciones o concatenaciones, es decir, cuando se establece un cierre categorial.

En la Teoría del Cierre Categorial, una operación es la transformación que un objeto o término experimenta en la medida en que es manipulado y determinado por un sujeto operatorio. Advértase que la operación apunta ante todo a la transformación del objeto en manos de un sujeto operatorio o intérprete, pero nunca por acción de otro objeto. Las operaciones no se dan entre objetos o términos, sino entre objetos o términos y sujetos operatorios. Las operaciones nos remiten, pues, a un género de materialidad segundogenérica (M_2), determinada por la presencia de un sujeto humano.

Las transformaciones resultantes de las operaciones tienen como finalidad la configuración de otros términos, más simples o más complejos, pero siempre del mismo nivel que los términos constituyentes del campo.

El concepto materialista de operación integra en la estructura misma de las ciencias, en su propia ontología, todo un sistema de instrumentos operadores capaces de formalizar materiales, es decir, capaces de transformar conjuntos de fenómenos dados en sistemas de términos interpretables o conceptualizados. Un microscopio no es simple o metafóricamente la prolongación del ojo humano: es un operador que permite identificar una sustancia dada como la célula propia de un organismo, es decir, permite interpretar conceptualmente un fenómeno, en la medida en que hace posible la formalización científica de una realidad que, al margen del microscopio, como operador científico manipulado por el sujeto cognoscente, permanecería ilegible. Los operadores formalizan la materia, esto es, disponen y permiten al sujeto operatorio la transformación de fenómenos en términos conceptualizados (conceptos).

Los fenómenos son para las ciencias lo que los sonidos son para música: su materia misma, el contenido mismo de su textura. Bueno insiste —contra el teoreticismo de Popper (1934)— en que no son verificadores o falsadores, sino que son su materia matriz. Añádase a esto que el teoreticismo popperiano considera que las operaciones son esenciales en las ciencias, frente al descriptivismo, que las desestima ampliamente. Sin embargo, a diferencia del circularismo propio de la Teoría del Cierre Categorial, el teoreticismo de Popper reduce las operaciones a *operaciones mentales*, teóricas, deductivas, cuando las operaciones han de ser esencialmente manuales, quirúrgicas, ejecutivas, materiales, prácticas.

Las operaciones solo tienen sentido en un ámbito proléptico. No hay operaciones al margen de una estrategia teleológica, al margen de una intención o *finis operantis*. Además, las causas finales —en sentido estricto, causas prolépticas—, son siempre apotéticas (separan / aproximan). La neutralización o eliminación de las operaciones tiene mucho que ver con la eliminación de los fenómenos y con la transformación de las relaciones apotéticas y fenoménicas en relaciones de contigüidad.

5.2.2.2. FIGURAS SEMÁNTICAS

Las figuras gnoseológicas del eje semántico son los Referentes, los Fenómenos y las Esencias o estructuras.

Una teoría científica es un sistema mediante el cual los *fenómenos* y las *referencias* reciben una organización *estructural* o *esencial*. Se considerará especulativo todo aquello que carezca de contrapartida fenoménica o referencial, es decir, cuanto se base en realidades gratuitas, hipotéticas, carentes de correlato material, referencial, fenoménico.

1. En primer lugar, *referentes* son las realidades físicas denotadas extraverbalmente por los signos conceptuales, es decir, son los materiales en tanto que materiales formalizados, en posesión de un estatuto gnoseológico definido y susceptibles de ser operables. No es posible el ejercicio científico sin la presencia de referentes. Los referentes son objetos primogénicos o de primer género de materialidad (M_1) que han sido formalizados como conceptos merced a sus componentes terciogénicos (M_3). Por ejemplo: el agua es materia física o primogénica (M_1), pero conceptualmente, esto es, químicamente, es legible, y operable, en términos de H_2O , esto es, en términos de materia lógica o terciogénica (M_3). Y lo es porque su *referente* físico (M_1) es analizable en dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno (M_3). Los referentes poseen naturaleza gnoseológica específica, ya que —como advierte Bueno— no se conceptualizan o formalizan por criterios solamente ontológicos («solo lo corpóreo es real»), ni por criterios epistemológicos («solo lo corpóreo es cognoscible»), sino por criterios efectivamente gnoseológicos: *solo lo corpóreo es operable*. Las ciencias implican referencias, y las referencias son siempre corpóreas y, por lo tanto, también operatorias.

2. En segundo lugar, los *fenómenos*, que presuponen a los referentes y a las esencias, son términos del campo científico que se ofrecen al sujeto operatorio como *objetos* —de hecho, como *objetos apotéticos*, a distancia—, sobre los cuales adquieren sentido y se ejecutan las *operaciones* —físicas, quirúrgicas, ejecutivas— *apotéticas* (de separación o a distancia) y *paratéticas* (de aproximación o en contacto)⁴⁶. La clave de los fenómenos es su recurrencia, su repetitividad, la cual permite sucesivos análisis

⁴⁶ Cito sintéticamente las palabras de Bueno (1992: 5, 171 ss): *Apotético* (de *apó*, lejos y *tizemi*, poner) es concepto relacional que sirve para designar lo que se presenta u ofrece a distancia —tanto en el espacio como en el tiempo— del sujeto operatorio. Son apotéticas las conductas de los animales, la captación a distancia de los comportamientos de otro, etc., y toda secuencia de acciones operatorias que implique un distanciamiento respecto al objeto al que se refieren. Se opone a *Paratético* (de *pará*, junto a, y *tizemi*, poner), concepto relacional que sirve para designar aquellas situaciones en las que las relaciones recíprocas entre dos cuerpos se producen por su mutua contigüidad espacial o temporal. Son paratéticas las leyes de choque de los cuerpos, los principios de acción y reacción, los tropismos, las reacciones químicas, etc. Vid. también García Sierra (2000, § 183, «Apotético / Paratético»), de quien tomo las referencias anteriores, procedentes de la obra de Bueno (1992).

de cuya síntesis podrá brotar la formulación de su estructura esencial. Mediante la *relación* entre ellos, los fenómenos hacen posible la formación de conceptos (un *relator* es un instrumento que establece *conceptos* a partir de *términos*: un calendario organiza los días a partir de ciclos solares, un termómetro mide la temperatura a partir de una dilatación de mercurio...), del mismo modo que a través de las operaciones es posible que los sujetos gnoseológicos u operatorios construyan o identifiquen términos nuevos o preexistentes en un campo categorial dado (un *operador* establece *términos* a partir de *fenómenos* observados: Marie y Pierre Curie, a partir del *fenómeno* del comportamiento radiactivo de hojas de pechblenda o uraninita, como consecuencia de su exposición en altas concentraciones, consecuencia de las *operaciones* llevadas a cabo por estos investigadores, descubrieron dos nuevos componentes químicos que lograron aislar, el polonio y el radio, es decir, dos nuevos *términos* del campo categorial de la Química).

Evidentemente, un fenómeno no es una explicación —no es un término ya explicado o conceptualizado, aunque sin duda lo presuponga—, sino un *explicandum*, es decir, algo que tiene que ser explicado, un hecho que, como problema, exige ser analizado, esclarecido, dilucidado. Solo de ese modo un fenómeno podrá identificarse como tal y, en consecuencia, tras las justificaciones ontológicas y gnoseológicas pertinentes, convertirse en un término más del campo categorial de una ciencia (ontología, porque adquiere una presencia óptica, no solo fenoménica), y, por lo tanto, conceptualizarse dentro de su sistema teórico (gnoseología, porque alcanza una dimensión operatoria, y no solo corpórea).

Los fenómenos definen la morfología y textura de los objetos en tanto que se dan en función de los sujetos operatorios, de ahí su dimensión subjetivista e incluso relativista. Los fenómenos resultan relativamente análogos ante sujetos que ocupan respecto a ellos la misma posición relativa, pero pueden alcanzar, como es evidente, perspectivas diferentes ante sujetos que ocupan posiciones también diferentes. La Luna vista desde el observatorio A puede ser un fenómeno diferente a la misma Luna vista desde el observatorio B. No hablemos del *Quijote* cervantino, interpretado desde el Catolicismo contrarreformista, el Idealismo alemán o el Materialismo Filosófico. En la Teoría del Cierre Categorial el concepto de *fenómeno* se opone a los de *esencia* estructural y *referencia* fiscalista. Los *hechos* son ante todo *referencias*. Y las referencias físicas se nos comunican a través de operaciones manuales, es decir, operaciones distributivas, porque cada individuo o grupo las reproduce distributivamente. Pero sucede que los hechos no son una realidad absoluta, sino que tienen lugar en un horizonte fenoménico, que está determinado por un contexto cultural e histórico, es decir, relativizado por la posición que ocupa en él el intérprete, posición cuyo relativismo o subjetivismo habrá que neutralizar, segregando los componentes psicológicos que puedan eclipsar o entumecer los diferentes procesos de interpretación científica, esto es, la actividad gnoseológica de los *determinantes*, de los *relatores* y de los *operadores*.

La perspectiva fenoménica es una perspectiva *emic*, es decir, «la perspectiva de la gente» (Bueno, 1990a: 84), en tanto que vulgo u hombre masa, por utilizar el término del afamado Ortega, frente a la perspectiva esencial o estructural, que es una

perspectiva *etic*, es decir, la perspectiva del intérprete⁴⁷. El Materialismo Filosófico no considera a los fenómenos desde una perspectiva kantiana (fenómeno frente a noumeno), es decir, en un sentido ontológico, sino desde una perspectiva platónica (fenómeno como correlato opuesto a esencia), esto es, en un sentido gnoseológico. El idealismo alemán de orden kantiano sitúa a las ciencias en el ámbito de lo fenoménico, frente a lo nouménico, como realidad metafísica inasequible al conocimiento humano. Por su parte, la Teoría del Cierre Categorical considera que las ciencias pueden constituir estructuras esenciales cuando consiguen hacer inteligibles o «legibles» los fenómenos en términos de esencia o estructura gnoseológica. Cuando se puede operar con el agua en términos de H_2O , se puede decir que la Química trabaja con estructuras esenciales del agua, como término o referente de su campo categorial o científico. Del mismo modo, cuando se habla de pentasílabo adónico es porque la Teoría de la Literatura, la métrica concretamente, ha podido rebasar el fenómeno de un verso concreto —«siempre floreces»—, para objetivar esencialmente su estructura métrica [o - - o -]. La métrica funciona aquí como un *relator* entre el fenómeno (del verso) —«siempre floreces»— y la esencia de su estructura [o - - o -], es decir, permite convertir un fenómeno poético o literario en un concepto métrico o teórico-literario.

3. En tercer lugar, las *esencias* o *estructuras* resultan de la eliminación, en la medida de lo posible, por neutralización o segregación, de los sujetos operatorios.

Las esencias son estructuras que engloban varios fenómenos, si bien no todas las estructuras son esenciales. Hay que distinguir entre estructuras esenciales y estructuras fenoménicas. Estas últimas se basan en apariencias, fenomenologías, psicologismos, procedentes de una fuerte implicación del sujeto operatorio. Las primeras se basan en esencias resultantes de la eliminación de todo psicologismo y fenomenología.

La esencia alcanza su sentido en función del fenómeno, puesto que ella es —como habrá ocasión de detallar más adelante, siguiendo a Bueno (1992)—, 1) el término del *regressus* de los fenómenos, y 2) el principio del *progressus* hacia los fenómenos.

5.2.2.3. FIGURAS PRAGMÁTICAS

Las figuras gnoseológicas del eje pragmático son las Normas, los Dialogismos y los Autologismos.

1. En primer lugar, *autologismo* es la figura gnoseológica en que se objetiva la relación del científico consigo mismo, en tanto que sujeto lógico-corpóreo que ejecuta un proceso de investigación científica.

Los autologismos han de interpretarse desde el punto de vista de su dimensión lógica (M_3), no psicológica (M_2). Es una figura gnoseológica que determina el uso de los conceptos que hace el sujeto operatorio en los límites de sus capacidades lógicas

⁴⁷ Sobre los conceptos de Pike (1954), *etic* / *emic*, reinterpretados desde el Materialismo Filosófico, vid. Bueno (1990a).

individuales. Cabe advertir que la figura gnoseológica del autologismo está en cierto modo registrada desde Platón en el siguiente pasaje del *Teeteto*:

Sospecho —dice Sócrates en el diálogo platónico— que cuando la mente piensa, está hablando consigo misma, formulando preguntas y contestándolas, y diciendo que sí o que no (Platón, *Teeteto*, 198e).

2. En segundo lugar, los *dialogismos* son las relaciones que mantienen entre sí los sujetos operatorios, en tanto que, como sujetos que intervienen en los procesos de construcción científica, se relacionan entre sí a través de la conceptualización de los objetos que manipulan. Los hechos científicos son supraindividuales, y requieren la organización de gremios o grupos de investigadores que, en el tiempo y en el espacio, puedan sostener el desarrollo de las ciencias. Los hechos científicos son superiores e irreductibles a un único individuo.

Los dialogismos son las figuras gnoseológicas en las que se objetivan las explicaciones, debates, comunicaciones —o incomunidades— de los diferentes grupos de una comunidad científica. La enseñanza de las ciencias se incluye dentro de la figura gnoseológica del dialogismo.

3. En tercer lugar, las *normas* son pautas de comportamiento gnoseológico que se imponen progresivamente por el éxito de su uso científico. La construcción científica no puede desarrollarse, ni es concebible, sin la intervención de sujetos humanos, esto es, de sujetos operatorios, los científicos, en una actividad que ha de suponerse necesariamente ordenada a la construcción de objetos definidos.

Es imprescindible en la construcción científica reconocer la existencia de una serie de normas, o pautas de comportamiento gnoseológico, que la conceptualización de los objetos exige a los sujetos operatorios, del mismo modo que estos sujetos imponen a los objetos unos criterios de definición y formalización.

Las tesis de Feyerabend (1970), por ejemplo, remiten a una teoría de la ciencia negadora del valor gnoseológico de las normas, al proponer una suerte de anarquismo epistemológico. Las ciencias se desarrollarían, en este sentido, al margen de toda estructura normativa. Para el teoreticismo, sin embargo, las normas son absolutamente necesarias a las ciencias. El teoreticismo de Popper necesita el consenso de la comunidad científica para hacerse valer, y las normas son la mejor garantía de ese consenso. En la misma línea cabe situar la teoría de los paradigmas y revoluciones científicas de Kuhn (1962), que se articulan como auténticos sistemas de normas objetivadas, en un sentido en cierto modo análogo al concepto de *horizonte de expectativas* que Jauss (1967) toma de la tradición fenomenológica y hermenéutica de Ingarden (1931) y Gadamer (1960). Las normas obligan a los científicos y las comunidades científicas, y «formatean» de modos muy precisos las interpretaciones de sus respectivos campos (Medicina, Historia, Física, Termodinámica, Lingüística, Hermenéutica...). Sin embargo, para la Teoría del Cierre Categorical, el valor imperativo de las normas científicas no procede de realidades exteriores a las ciencias mismas, como pueda ser la autoridad de una determinada escuela o gremio, o al peso histórico de una figura de referencia —como ocurre con la Física aristotélica hasta la irrupción de la obra de

Newton, o con el concepto de *mimesis* hasta su desplome prerromántico—, sino que deriva de factores inmanentes a los campos categoriales de las propias ciencias. Las normas gnoseológicas poseen su propia genealogía, que ha de fundamentarse en los procedimientos tecnológicos previos a la constitución de cada ciencia —acaso pueden presuponerlas—, y en cuya inmanencia podrán reconocerse. Bueno ha insistido en que no procede confundir, por esta razón, las normas gnoseológicas de las ciencias con las normas deontológicas, desde el momento en que estas últimas no son científicas, sino morales, éticas, prudenciales, pedagógicas, gremiales o incluso políticas.

Las normas gnoseológicas resultan de los procesos demostrativos de las verdades científicas, inherentes a las operaciones y procedimientos específicos de cada ciencia. Las normas obligan al sujeto científico, pero no en nombre de cualquier valor, sino conforme a criterios relacionados con la naturaleza del campo categorial de referencia, es decir, conforme a las exigencias de los términos, de sus relaciones y operaciones en los procesos mismos de las identidades sintéticas (Bueno, 1992).

5.2.2.4. CONSTRUCCIONES OBJETUALES Y CONSTRUCCIONES PROPOSICIONALES

De las nueve figuras gnoseológicas mencionadas, solo cuatro de ellas pueden satisfacer unas mínimas pretensiones de objetividad, al segregar o neutralizar la presencia del sujeto operatorio del proceso mismo de la investigación científica. Se trata de los *términos y relaciones*, en el eje sintáctico, y de las *esencias y los referentes*, en el eje semántico. Las restantes figuras (operaciones, fenómenos, autologismos, dialogismos y normas) son indisolubles de la perspectiva personal y subjetiva, y por lo tanto incapaces de sustraerse a la presencia del sujeto operatorio que las determina.

La objetividad de la construcción científica exige trascender las implicaciones del sujeto operatorio, esto es, segregar o neutralizar la presencia de los componentes subjetivos a él relativos, los cuales, por otra parte, son inexcusables en determinados umbrales inherentes en todo proceso de construcción científica y operatoria.

La única posibilidad de asegurar la neutralización del sujeto operatorio en un proceso de interpretación es establecer el cierre categorial del campo científico que se está investigando. Solo cuando el campo de interpretación comienza a cerrarse categorialmente, mediante procesos de *identidad sintética*, dados entre *conceptos* contruidos a partir de *términos*, las operaciones subjetivas pueden resultar neutralizadas y segregadas. Los cierres categoriales se alcanzan a través de complejos procesos constructivos que comienzan por discriminar las denominadas *construcciones objetuales y construcciones proposicionales*.

Las *construcciones objetuales* resultan de las operaciones sintácticas en sentido estricto, ejecutadas por un sujeto operatorio, en virtud de las cuales los términos —constituidos a partir de la interpretación de los fenómenos— se relacionan entre sí de forma racional y lógica, para dar lugar a nuevos términos, más simples o más complejos, que van ampliando el campo categorial. Cuando la generación de nuevos términos se agota, es decir, cuando ya no es posible construir nuevos términos a partir de los términos existentes, decimos que el campo está cerrado —no clausurado—, lo que significa que, operatoriamente, se ha producido un cierre categorial.

Recordemos que las operaciones permiten interpretar los fenómenos como términos conceptualizados, es decir, convierten los fenómenos sensibles en términos categoriales, delimitadores y constituyentes de un campo científico.

Las *construcciones proposicionales* resultan de las relaciones sintácticas entre los términos de un campo categorial. Las proposiciones se generan al establecerse una relación entre términos categoriales. Las proposiciones son figuras conceptuales, que remiten a la existencia de objetos formalizados o conceptualizados en un campo categorial. En términos de Bueno, una proposición es una figura gnoseológica que expresa una relación de identidad sintética, es decir, una *verdad categorial*.

Diremos, telegramáticamente, que los *determinantes* (o definiciones) definen términos a partir de otros términos, preexistentes o nuevos, contextuales o heterocontextuales [T < T]; los *relatores* (o figuras gnoseológicas de relación) establecen conceptos a partir de términos dados en el campo categorial [C < T]; y que los *operadores* (o sujetos operatorios) establecen, construyen o identifican, a partir del análisis de los fenómenos, los términos constituyentes del campo científico de referencia [T < F]. De este modo, las operaciones consuman —ejecutan— el cierre categorial de una ciencia.

5.2.3. LITERATURA Y ESPACIO GNOSEOLÓGICO

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

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

5.2.3.1. LA LITERATURA EN EL EJE SINTÁCTICO DEL ESPACIO GNOSEOLÓGICO

En el *eje sintáctico* del espacio gnoseológico, la literatura cuenta con a) *Términos*, o partes objetuales (no proposicionales ni formales) constitutivas del campo de los hechos o materiales literarios. La Teoría de la Literatura no estudia por tanto «la

Literatura», sino el *Quijote*, *Fausto*, una tragedia griega, un poema de Petrarca, etc.; los elementos del campo de la literatura: libros, sonidos, signos lingüísticos, etc.); b) *Relaciones* entre los Términos literarios (precisamente Bueno en la Teoría del Cierre Categorical pone como ejemplo las relaciones que se establecen entre los símbolos lingüísticos); c) *Operaciones* (la operación más evidente es la lectura, así como la declamación poética o la interpretación dramática, pero un libro, además de ser un objeto físico, es también un *operador*, como lo es un microscopio para el Biólogo: gracias al soporte físico podemos operar, ecdóticamente, filológicamente, con la obra literaria).

1. Los *Términos* literarios componen y configuran los respectivos campos de actividad categorial de la Teoría de la Literatura. Los Términos pueden ser simples (un personaje, un autor, un lector, un pentasílabo adónico...) o complejos (el texto literario considerado como totalidad, como texto envolvente de otros textos, el cronotopo de la novela de aventuras, el soneto como género literario, el conjunto de las obras narrativas de Cervantes...). También pueden ser constantes, si se mantienen formalmente estables (los sonetos de Quevedo o Garcilaso, don Quijote como protagonista de la novela que lleva su nombre...), variables (la historia del verso blanco en la lírica española, el concepto de personaje literario en el teatro europeo...).

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

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

querría definirse antes por sus referencias prácticas a las manos que por su referencia a cualquier otro criterio metafísico» (Bueno, 1980: 57).

5.2.3.2. LA LITERATURA EN EL EJE SEMÁNTICO DEL ESPACIO GNOSEOLÓGICO

El *eje semántico* del espacio gnoseológico incluye respecto a la Literatura tres sectores fundamentales: Referencial o fiscalista, Fenomenológico o psicológico y Esencial o estructural.

1. Como sabemos desde Frege (1892), el lenguaje no solo tiene *sentido*, tiene también *referencia*. Siguiendo a Bueno, hablaremos de *Referentes* o *Referenciales* para designar los componentes fiscalistas del campo de la literatura: litografías, papiros, manuscritos, libros, sonidos, signos lingüísticos, discos compactos, etc. Diremos, en suma, que toda ciencia requiere referentes fiscalistas explícitos, es decir, una materialidad primogenérica. Como hemos visto, el M_1 de la literatura son los libros, el lenguaje, los soportes lingüísticos, orales, gráficos, literarios... La razón del sector fiscalista no se debe tanto a cuestiones ontológicas («todo lo real es corpóreo»), o epistemológicas («solo lo corpóreo es cognoscible o perceptible»), sino estrictamente gnoseológica: si las operaciones son físicas, esto es, materiales, una ciencia solo podrá ser operatoria cuando tenga ante sí un sector fiscalista, es decir, cuando trabaje con materiales específicos de su campo categorial.

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

3. Así, en tercer lugar, dentro del eje semántico, denominaremos *Esencias* a aquellas estructuras literarias que son necesariamente esenciales en la constitución y caracterización de determinados materiales literarios, y que hacen posible su inteligibilidad científica y crítica, bien como conceptos categoriales o científicos (Teoría

de la Literatura), bien como ideas filosóficas (Crítica de la Literatura). Es el caso, por ejemplo, de personajes, funciones, tiempos y espacios, en la constitución de la novela como género literario. Lo mismo podríamos decir de los catorce versos endecasílabos esenciales en la constitución de un soneto aurisecular. También las Ideas objetivas que representan y ejercen los personajes serían *esencias*, pues hemos desbordado entonces al personaje como fenómeno para referirnos ahora a él a partir de los componentes que lo constituyen e identifican de forma distintiva: la locura que en don Quijote implica una crítica de la razón teológica, la picaresca que en el Lazarillo otorga el protagonismo a un paria y parásito del Estado español aurisecular, la cólera que en Aquiles hace cambiar el curso de la guerra de Troya, la burla que en don Juan compromete por entero la libertad humana y desafía las leyes de la metafísica cristiana... Y lo mismo podríamos decir respecto a cuestiones formales de la literatura, que en la dialéctica de dos horizontes de expectativas pueden resultar profundamente transformados: los libros de caballerías ridiculizados en el *Quijote*, los autos sacramentales prohibidos por la política de la Ilustración española, la secularización que lleva a cabo Cervantes frente a la tragedia antigua al componer una obra como *La Numancia*, la demolición del *realismo social* que provoca Luis Martín Santos al escribir en 1962 su *Tiempo de silencio* e implantar en la narrativa española el denominado «realismo crítico». Las esencias literarias se comportan como estructuras, indudablemente materiales, en las que confluyen y actúan diversos cursos operatorios, ejecutados por diferentes sujetos, en tanto que autores, lectores, críticos... Las esencias constituyen la unidad dialéctica de los fenómenos a través de sus referencias fisicalistas. De este modo, las *Esencias* literarias son independientes de los sujetos que las manipulan (plano fenomenológico), a la vez que permiten reconstruir los objetos o referentes (plano fisicalista), confiriéndoles el sentido de *identidades materiales sintéticas* (Bueno, 1992) a través, como he indicado, de distintos cursos operatorios llevados a cabo por los sujetos autoriales, receptores y transductores o críticos.

5.2.3.3. LA LITERATURA EN EL EJE PRAGMÁTICO DEL ESPACIO GNOSEOLÓGICO

El *eje pragmático* del espacio gnoseológico permite organizar los materiales literarios en tres sectores fundamentales: Autologismos, Dialogismos y Normas.

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

2. Por su parte, son *Dialogismos* aquellas operaciones cognoscitivas llevadas a cabo por sujetos gnoseológicos numéricamente diferentes. Los dialogismos exigen la existencia de una *comunidad científica* (de un gremio, o incluso de un *lobby*), en el seno de la cual se expresan, comparten, difunden y critican los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por los distintos sujetos operatorios y gnoseológicos. Los dialogismos implican la existencia de otras interpretaciones realizadas sobre los mismos materiales literarios, interpretaciones que siempre hay que tener en cuenta, para criticarlas, verificarlas, reiterarlas, perfeccionarlas... Como sujeto dialógico, el sujeto gnoseológico forma parte de una comunidad de individuos, científicos, investigadores, colegas, etc., con los que interactúa. De este modo, el eje pragmático da cuenta de la comunicación de los sujetos gnoseológicos en el contexto de la actividad científica. Los procesos de transmisión del saber y de la educación científica institucional son aquí decisivos. Sin una estructura educativa sistemática destinada a la organización y transmisión del saber literario, la Literatura dejaría de existir en tanto que material literario perceptible como tal. Por esta razón, la Academia, como institución científica y crítica, debe enfrentarse a Babel, como lugar de inconsistencia, confusión e ignorancia, en la lucha por la investigación rigurosa de los materiales literarios (Maestro, 2006).

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

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

resulta radicalizada por la epistemología kantiana del idealismo romántico alemán, y la reemplaza por la interpretación gnoseológica, de corte materialista, expuesta en la Teoría del Cierre Categorial de Gustavo Bueno (1992)⁴⁸. Ya he insistido en otro lugar en que ni Aristóteles ni Kant son nuestros colegas (Maestro, 2006, 2006a).

La gnoseología excluye o segrega en la medida de lo posible al sujeto cognoscente del proceso mismo del conocimiento, desde el momento en que sitúa la interpretación en la conjugación de Materia y Forma literarias, y no en el espacio epistemológico de un sujeto que impregna o eclipsa con su subjetividad las posibilidades de conocimiento científico de los objetos literarios. Un endecasílabo es un verso de once sílabas métricas, al margen de que su autor sea Quevedo, Hölderlin o Neruda, y muy al margen de que sus lectores o intérpretes sean de izquierdas o de derechas, banqueros o truhanes, curas o terroristas, etíopes o esquimales⁴⁹.

⁴⁸ Como advierte Bueno (1992), la perspectiva epistemológica hace referencia principal al eje pragmático, especialmente a su momento normativo, que afecta al sujeto cognoscente (del cual es un caso particular el sujeto gnoseológico). Las cuestiones epistemológicas giran en torno a los procesos que determinan normativamente la actitud del sujeto cognoscente (estados de duda o certeza). La perspectiva gnoseológica hace referencia al eje semántico, y en especial a su momento ontológico. Las cuestiones gnoseológicas giran en torno a los procesos que determinan la «identidad sintética» de unas partes objetivas del campo respecto a otras. Entre los criterios que permiten distinguir el espacio gnoseológico del espacio epistemológico figuran los tres ejes siguientes, de carácter semiológico, de la gnoseología general analítica del cierre categorial: a) *eje sintáctico*, que considera los signos desde el punto de vista de su relación con sujetos y objetos (consta de tres sectores: Términos, Relaciones y Operaciones); b) *eje semántico*, que considera a los objetos desde el punto de vista de su relación a través de los signos (sus tres sectores son: Referentes o Referenciales, Fenómenos y Esencias); c) *eje pragmático*, que considera los sujetos en la medida en que se relacionan a través de signos (sus tres sectores son: Autologismos, Dialogismos y Normas).

⁴⁹ Así, por ejemplo, los intentos posmodernos y gremiales por cambiar el nombre de las cosas no añaden nada a las ciencias, sino que caracterizan epistemológicamente —y también ideológicamente— a los sujetos que esgrimen tales cambios. Por ejemplo, en inglés, la *History* sigue designando el mismo referente que en español conocemos con el hombre de Historia, muy al margen de la denominación que el gremio feminista le asigna al usar la palabra *Hertory*, cuyo contenido material es \emptyset , porque su forma solo es significativa en la medida en que identifica a sus artífices como feministas. Lo *Hertory* no existe, salvo formalmente, para identificar como feministas a sus usuarios. Es pura retórica. La retórica de un conjunto vacío. Lo mismo sucede en español al utilizar la arroba @ como morfema de género. Es un signo que solo puede designar lo hermafrodita singular, es decir, una realidad materialmente inexistente en el género humano, y solo posible en algunas especies zoológicas, como los caracoles, por ejemplo, u otras especies de moluscos, que en un mismo cuerpo atesoran activamente órganos sexuales masculinos y femeninos. Los ejemplos se multiplican casi a diario: las feministas hablan de *feminario*, en lugar de *seminario*. Término poco original para designar la reclusión o clausura espacial de las mujeres, impuesta ahora específicamente por las mujeres feministas. Los griegos ya lo denominaron *gineceo*.

5.3. PRINCIPIOS GNOSEOLÓGICOS DEL CONOCIMIENTO DE LA LITERATURA

La verdadera figura en que existe la verdad no puede ser sino el sistema científico de ella.

Gustavo BUENO, *Teoría del Cierre Categorial* (1992: 9).

El saber exige exponerse *constructivamente* como ciencia, como sistema. *Constructivamente* implica que el conocimiento no se limitará a ser una exposición de ideas, conceptos, teoremas, consejos o saberes, sino que su fin fundamental es construir la realidad, no solo ilustrarla o interpretarla. El fin del conocimiento no es la reflexión, sino la construcción y la transformación de la realidad. Dicho de otro modo: no se pretende usar la Ciencia para demostrar un saber, sino para *operar* con ese saber. El saber que buscamos, el conocimiento que manejamos, pretende ser constructivista y transformador —transductor—, es decir, operatorio. No estudiamos para interpretar la realidad, sino para actuar sobre ella. No usamos la Literatura como una terapia personal, cognoscitiva o académica, sino como una categoría de la realidad y del mundo desde la que es posible introducir cambios, construcciones y transformaciones. No pretendemos dejar *intacta* la realidad literaria con nuestros conocimientos. No actuamos estrictamente como universitarios —no queremos ser eso—, es decir, burócratas del conocimiento, sino como *científicos* en el sentido más ejecutivo y operatorio de esta palabra. La Teoría del Cierre Categorial, aplicada a los materiales literarios, exige una nueva visión de la Ontología de la Literatura y de la Gnoseología de la Literatura. Actúa, además, bajo la jurisdicción de una Teoría de la Ciencia que no cabe en la Universidad actual, limitada, ante la radical pluralidad y especificidad de las ciencias, por una visión cogenérica, idealista y burocrática de ellas.

Las Ideas implican siempre una coordinación crítica (*symploké*) entre conceptos. Las Ideas exigen una ontología previa sobre la que poder actuar: la Ontología de las Ciencias. No se puede hacer Teoría de la Ciencia de espaldas a las Ciencias positivas y operatorias, del mismo modo que no se puede hacer Filosofía ignorando los avances científicos y sus logros efectivos en los distintos y múltiples ámbitos categoriales. No puede haber una Gnoseología disociada de una Ontología.

Gnoseológicamente, la Teoría del Cierre Categorial distingue entre Principios y Modos de las Ciencias⁵⁰. Bueno (1992) fundamenta esta distinción en la estructura objetiva que se dispone en el campo gnoseológico de cada ciencia, y no en una supuesta

⁵⁰ Como explica Bueno (1992), la diferenciación, como determinaciones formales (gnoseológicas), entre *principios* y *modos* de las ciencias, ya estaba establecida en la tradición escolástica, en su *Logica mayor*. Del mismo modo, en el Libro I de los *Elementos* de Euclides también se dispone esta distinción entre *principios* —definiciones (*horoi*), axiomas (*axiomata*) y postulados (*aitemata*)—, *teoremas* y *problemas* (que la Teoría del Cierre Categorial interpreta como *modos*). Así sucedía desde el punto de vista de Euclides o de la filosofía escolástica: a) los *principios* se interpretaban como *conceptos* o principios incomplejos, frente a los principios complejos o *premisas* (juicios o proposiciones evidentes); b) los *modos* (*modi sciendi*) se interpretaban como los resultados característicos, en la producción científica, de la actividad de los diversos actos de la mente en

estructura atribuida a la actividad psicológica de la mente que los genera o procedente de ella. Esta última sería una estructura fenoménica, no una *estructura esencial*, y daría lugar a una interpretación psicológica o sociológica, pero no gnoseológica.

En consecuencia, los Modos de las Ciencias son aquellos criterios que, como criterios generales, determinan o disponen las posibilidades de construcción de los *contextos determinantes* —exteriores o estrictamente materiales— de las ciencias. Siguiendo a Bueno, designamos a estos criterios con el nombre de *modos gnoseológicos* de las ciencias. Estos modos científicos de conocimiento pueden ser trascendentes (descriptivismo, teoreticismo, adecuacionismo y circularismo) o inmanentes a cada ciencia (definiciones, clasificaciones, demostraciones y modelos), como se explicará en el capítulo siguiente. En este apartado me referiré a los Principios de las Ciencias, y de forma específica a los Principios de la Teoría de la Literatura como ciencia categorial de la Literatura o de los materiales literarios.

Los Principios de las Ciencias son aquellos criterios que, como criterios especiales o específicos de cada ciencia, organizan o disponen la diversidad de normas constitutivas que conforman los *términos* y las *relaciones* (entre términos) del campo científico, en cuya inmanencia se construyen los *contextos determinantes* resultantes de las *operaciones* de los sujetos gnoseológicos. De acuerdo con Bueno, designamos a estos criterios con el nombre de *principios gnoseológicos* de cada ciencia.

Es muy importante insistir en la distinción que Bueno establece entre *contextos determinantes* o armaduras y *contextos determinados*. Los contextos determinantes o armaduras representan los componentes más materiales de las ciencias —literalmente, su materia prima—, como *fenómenos* genuinos que se manifiestan al investigador o sujeto gnoseológico y que exigen ser *operados*, intervenidos, para *formalizarse* como términos y conceptos constituyentes de forma específica del campo categorial, esto es, para integrarse *formalmente* como términos conceptualizados de los contextos determinados. Por eso hemos dicho que los contextos determinantes son exteriores o trascendentes al campo, mientras que los contextos determinados son inmanentes, resultado de la *formalización* de los materiales fenoménicos y referenciales que, captados fuera del campo, se integran en él debidamente conceptualizados. Pongamos un ejemplo. Si queremos interpretar el *Quijote*, hemos de partir de una serie de fenómenos y de referentes que, en principio, formarán parte material de un contexto determinante o armadura trascendente al propio *Quijote*, pero indisociables de él, como es el caso de Cervantes —hombre biográfico de carne y hueso—, el *Quijote* de Avellaneda, los reinados de Felipe II y Felipe III, la batalla de Lepanto, el problema histórico de los cristianos cautivos en Argel, las consecuencias de la Reforma y del Concilio de Trento, la novela picaresca y la novela bizantina, la idea de locura en el Renacimiento y en el Barroco, el concepto de *comedia nueva* lopesca y el peso de la poética mimética o aristotélica, etc... El conjunto de todos estos hechos, elementos o componentes, que estimemos oportuno organizar y disponer en nuestra armadura o contexto determinante, *determinará* u objetivará —valga la redundancia— el

el manejo de los conceptos lógicos: del primer acto (concepto) resultarían las *definiciones*; del segundo acto (juicio), las *divisiones*; y del tercer acto (raciocinio), las *demostraciones*.

campo gnoseológico de nuestro trabajo sobre el *Quijote*, y configurará un nuevo contexto, ya determinado o inmanente —contexto determinado—, donde los términos estrictamente materiales habrán sido sometidos a un proceso de formalización y objetivación progresivos, cuya calidad dependerá, indudablemente, de las competencias del investigador o sujeto gnoseológico (operatorio), que lleve a cabo tales operaciones, relaciones y determinaciones. Téngase en cuenta, como se ha dicho con anterioridad, que las *operaciones* seleccionan Fenómenos y Referentes (eje semántico del espacio gnoseológico) del *contexto determinante* para convertirlos en Términos (eje sintáctico), debidamente formalizados, y conceptualizados, a fin de integrarlos en el campo gnoseológico de la investigación, mediante las *relaciones* (entre términos), lo que permite delimitar territorialmente las fronteras del campo científico —frente a otros términos no permitentes de la investigación, que quedarán excluidos por irrelevantes—, constituyendo de este modo el *contexto determinado*, merced a los términos formalizados que lo integran y consolidan de forma efectiva como una estructura gnoseológica, es decir, formal y material, en la que es posible objetivar *identidades sintéticas*. Las operaciones llevadas a cabo por seres humanos, como sujetos gnoseológicos o científicos (intérpretes) convierten fenómenos exteriores en Términos constituyentes del campo categorial o científico (Lepanto, Argel, la Reforma, el erasmismo, la literatura bizantina, el referente caballeresco, el *Quijote* de Avellaneda, etc...), de modo que a partir de tales Términos, las *relaciones* procederán a su progresiva conceptualización (los relatores convierten los términos en conceptos) en el tejido lógico-formal y lógico-material del campo gnoseológico del que tales términos son constituyentes. Los términos conceptualizados constituyen el núcleo de la ontología de la ciencia. A su vez, los fenómenos que se manifiestan y presentan al investigador en los *contextos determinantes* o armaduras externas actúan como auténticos nutrientes o fertilizantes de los contextos determinados o inmanentes. Las operaciones construyen Términos a partir de Fenómenos [$T < F$], es decir, llevan a cabo *construcciones objetuales*. A su vez, las relaciones, al *relacionar* los Términos [$T \wedge T$] constituidos por las Operaciones, establecen o instauran Conceptos a partir de los Términos relacionados [$C < T \wedge T$], es decir, llevan a cabo *construcciones proposicionales*, objetivando el camino hacia la constitución de las *identidades sintéticas* o verdades científicas⁵¹.

⁵¹ Diremos, parafraseando a Bueno (1992) en sus formulaciones al respecto, que un campo gnoseológico es una totalidad de términos (pertenecientes a clases distintas) relacionados entre sí de forma material y lógica. Además, la construcción científica, esto es, material y formal —la formalización conceptual de los materiales del campo científico—, no se desarrolla de forma mecánica ni acrítica, sino mediante alteraciones, configuraciones, relieves..., es decir, mediante la construcción de *armaduras* o *contextos determinantes*: organizaciones o configuraciones lógico-materiales de los términos constitutivos del campo. Los contextos determinantes o armaduras son esquemas materiales de identidad, es decir, son materiales que, una vez conceptualizados o formalizados, permiten construir identidades sintéticas entre los términos gnoseológicos de un campo científico. Los contextos determinantes o armaduras permiten construir *verdades científicas*. Los contextos determinantes se distinguen de los contextos determinados porque los segundos son genéricos a los campos tecnológicos y científicos, mientras que los primeros poseen posibilidades de «fertilidad» para determinar relaciones necesarias entre los términos de un

La Teoría del Cierre Categorial trabaja con figuras gnoseológicas explícitas, que son siempre signos conceptuales y lógico-materiales de hechos y presencias reales, corpóreas, operatorias. No trabajamos son signos retóricos, idealistas, sofistas o ideológicos. La ciencia no es signo de irrealidades. Nuestra posición gnoseológica es completamente opuesta a la de la posmodernidad. La ontología del cierre categorial es siempre una ontología gnoseológica, es decir, operable, constructiva, transformadora de la realidad efectivamente existente. Nada metafísico hay en nuestras actividades, ni en sus causas ni en sus consecuencias, ni en su genealogía ni en sus últimos desenlaces. Por esta razón debe quedar muy claro que el uso de figuras gnoseológicas —teoremas, axiomas, postulados, premisas, problemas, fórmulas, etc.— será siempre el uso de figuras explicativas constituidas por hechos corpóreos y presencias reales.

En consecuencia, la Teoría del Cierre Categorial concibe las Ciencias como conjuntos sistemáticos de teoremas, referidos a categorías delimitadas o cerradas por sus propios campos de conocimiento y construcción de la realidad en que están insertas. Un *teorema* es una figura gnoseológica que resulta de la construcción o inducción —es decir, que no se deduce, sino que se construye— a partir de un conjunto de premisas que se sintetizan y conforman una matriz teórica autónoma. Los teoremas incorporan siempre en sus formulaciones modos gnoseológicos immanentes de conocimiento (definiciones, clasificaciones, demostraciones y modelos). De este modo, los teoremas funcionan como células gnoseológicas constituyentes de organismos científicos, es decir, de la ontología de las ciencias, organizadas cada una de ellas en parcelas o categorías. Hablar de teoremas es hablar de construcciones gnoseológicamente completas, es decir, constituidas por una parte o construcción objetual (material) y una parte o construcción proposicional (formal), que, mediante la configuración de los contextos determinantes que hacen posible su formulación, logran establecer relaciones verdaderas entre los Términos de un campo gnoseológico. Este es el concepto de *teorema* según la Teoría del Cierre Categorial, es decir, el teorema concebido como el contenido constructivo de una teoría científica⁵².

campo, frente a los contextos determinados, que en este punto son, según Bueno, completamente «estériles».

⁵² Como señala Bueno (1992) en la exposición de su teoría de la ciencia, el contenido constructivo de los teoremas puede desembocar en una *conclusión proposicional*, en una *clasificación* (teorema de los cinco poliedros regulares), o en un *modelo* (la concepción copernicana del epiciclo lunar). En la tradición escolástica, por ejemplo, el teorema se concibe como el modo científico (*modus sciendi*) de la demostración silogística. En la Lógica formal contemporánea, teorema equivale a un proceso de derivación lógico-formal desarrollado a partir de premisas dadas. La Escolástica y la Lógica formal de nuestro tiempo conciben la ciencia como un «sistema lineal e hipotético-deductivo de proposiciones». Su postura es completamente teoreticista. Por su parte, la perspectiva del Materialismo Filosófico, desarrollada gnoseológicamente en la Teoría del Cierre Categorial de Bueno, concibe la ciencia como un conjunto sistemático, abierto e indefinido, de teoremas, a la vez que concibe el campo gnoseológico de cada ciencia como un conjunto sistemático de armaduras o contextos determinantes. Desde tal perspectiva gnoseológica, la ciencia equivale a una construcción a la que los teoremas se agregan progresivamente, entretejiéndose unos con otros, sistematizándose y reorganizándose en la inmanencia de un campo cerrado, pero nunca clausurado de forma definitiva, porque su cierre es susceptible de ampliaciones en círculos

Así pues, los Principios de cada ciencia son principios *constitutivos* de los términos y de las relaciones, dados en el eje semántico del espacio gnoseológico, en tanto que este eje es operatorio. Los Principios solo pueden establecerse a partir de la construcción de conjuntos de teoremas, los cuales, a su vez, solo se dan a partir de la configuración de contextos determinantes. Solo desde los teoremas, que se construyen a través de las operaciones, los Principios habrán podido ejercitarse y, por tanto, formalizarse o enunciarse como tales principios⁵³.

Desde el Materialismo Filosófico, el análisis general de los Principios de las Ciencias toma como referencia el espacio gnoseológico y sus tres ejes anteriormente expuestos. Para construir los principios de las ciencias hay que regresar a los ejes sintáctico y pragmático del espacio gnoseológico. ¿Por qué?: porque aunque los contextos determinantes (que son los que permiten formular los principios) son armaduras o configuraciones dadas en el eje semántico, los principios desbordan estas configuraciones, y afectan a los tres niveles del campo o tres ejes del espacio gnoseológico (sintáctico, semántico y pragmático)⁵⁴.

En definitiva, los Principios de las Ciencias, conforme a una *Gnoseología general*, permiten determinar de forma objetiva, en el eje sintáctico del espacio

cerrados cada vez más dilatados o extensos. Las construcciones científicas parten de núcleos originarios bien definidos —teoremas o células gnoseológicas— que van desarrollándose en un cuerpo científico, al margen de cualquier dirección prefijada o predeterminada, y a lo largo de un curso histórico y social, en cuyas circunstancias diferentes factores pueden interactuar con los procesos de construcción científica.

⁵³ En la tradición de Aristóteles-Euclides se distinguen los principios incomplejos (definiciones) y los complejos (axiomas y postulados). Distinción muy forzada —según Bueno—, porque no cabe defender que las definiciones reales sean «conceptos» y no «proposiciones»; y porque la distinción entre axiomas y postulados no es gnoseológica cuando apela a los grados de evidencia, sino epistemológica (Bueno, 1992: I, 138-139).

⁵⁴ Según Bueno, hay que distinguir entre principios sintácticos y principios pragmáticos. Desde la perspectiva del eje sintáctico, los principios dados en el eje semántico podrán distinguirse como principios de los términos, de las relaciones y de las operaciones. Los principios de los términos son los mismos términos primitivos, en tanto que están enclasados y protocolizados, dice Bueno. Los principios de los términos no son meramente conceptos o definiciones nominales, o símbolos algebraicos o lingüísticos, sino que son los términos mismos del campo, en tanto que fenómenos (históricos, literarios, ópticos, térmicos, acústicos, etc.) analizados y coordinados. Los principios no son previos a la ciencia, sino algo interno e inmanente a ellas, son una realidad dada *in medias res* en los campos científicos particulares o específicos. Así, por ejemplo, la *circunferencia* es un principio de la Geometría, como el pentasílabo adónico es un principio de la métrica, o la tonalidad de La menor es un principio de la teoría musical. Los principios de las relaciones podrán interpretarse como los *axiomas* de Euclides, esto es, como principios sistemáticos. A su vez, los principios de las operaciones se podrán interpretar como los *postulados* de Euclides, o principios de cierre categorial. Bueno recuerda en este punto el principio de Lavoisier, según el cual «la materia no se crea ni se destruye». Desde la perspectiva del eje pragmático, los principios dados en el eje semántico podrán distinguirse como principios autológicos (piénsese en el cartesiano *cogito, ergo sum*), principios dialógicos (posibilidad de sustitución, comunicación y continuidad entre sujetos operatorios y comunidades científicas), y principios normativos (no contradicción, tercio excluido, etc.).

gnoseológico, las relaciones entre los términos del campo categorial o científico⁵⁵. Lo mismo puede decirse respecto a los referentes, fenómenos y estructuras esenciales dados en el eje semántico, y de los autologismos, dialogismos y normas ejecutables en el eje pragmático. Dado que el caso que aquí nos ocupa no es una teoría general del conocimiento científico, sino una teoría específica de él, es decir, una *Gnoseología especial* o específica, referida a la Teoría de la Literatura, no seguiremos en la exposición los tres ejes del espacio gnoseológico general del conocimiento, sino el sistema conceptual de la Gnoseología especial o específica de la Teoría de la Literatura, determinada por su *contexto determinante* fundamental, cuya construcción brota de la ontología misma de los materiales literarios, y que ha de responder al siguiente cuerpo, de cuya interpretación me he ocupado a lo largo de los capítulos constituyentes de esta crítica del racionalismo literario:

1. Postulados fundamentales de la Teoría de la Literatura.
2. Concepto de Literatura.
3. Genealogía de la Literatura.
4. Ontología de la Literatura.
5. Gnoseología de la Literatura.
6. Concepto de Ficción en la Literatura.
7. Genología de la Literatura.
8. Literatura Comparada.

A partir de los contextos determinantes o exteriores, como componentes materiales de la Teoría de la Literatura, que aquí vamos a convocar, es posible disponer los contextos determinados o interiores, como componentes formales de una teoría literaria, tal como los hemos desarrollado en la *Crítica de la razón literaria*. Nuestro propósito, al exponer los siguientes Principios gnoseológicos del conocimiento de la Literatura, es el de ofrecer —en términos de Bueno (1987: 316-317)— un sistema de «reglas de segregación o exclusión» de relaciones inadecuadas. No se trata de reducir aquí las «verdades» de la Teoría de la Literatura a una rapsodia lingüística o expositiva de hipótesis, teoremas o fórmulas, sino de construir *more geometrico* un sistema conceptual de Principios gnoseológicos fundamentales de la Teoría de la Literatura basada en el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento y —en este caso— de interpretación literaria. Lo que se presenta aquí ha de entenderse como un «proceso de discriminación diamérica» —que diría Bueno— de conceptos, es decir,

⁵⁵ Para una diferencia entre *Gnoseología general* y *Gnoseología especial* de las Ciencias, vid. Bueno, 1992: 2, 647-662), sobre «La distinción entre teoría general y teoría especial de la ciencia».

un sistema de principios teórico-literarios que aseguren la objetividad y la efectividad del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura⁵⁶.

5.3.1. POSTULADOS FUNDAMENTALES DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA

§ Los postulados fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura son cinco: Racionalismo, Crítica, Dialéctica, Ciencia y *Symploké*. La Crítica, para ser Dialéctica y para fundamentarse en la Ciencia, exige rechazar la Doxografía y la Ideología, y disociarse de la Moral y la Ética.

1.1. *Racionalismo*. La razón es aquella facultad humana que permite construir criterios cuyo fin es interpretar la realidad de forma objetivamente compartida. La Literatura es una construcción racional, porque brota de la razón humana, y solo puede interpretarse dentro de los límites del racionalismo humano, sin que en esa interpretación intervengan elementos incorpóreos ajenos a las relaciones racionales exigidas por los materiales literarios.

1.2. *Crítica*. La crítica es el ejercicio dialéctico que enfrenta y establece valores y contravalores, a partir del análisis, valoración, clasificación u ordenación de hechos. Toda crítica es resultado del enfrentamiento dialéctico de ideas, que, conforme a determinados criterios, alcanzan una formulación sintética. No hay crítica sin criterios. La crítica literaria basada en el Materialismo Filosófico es de naturaleza científica y dialéctica, y no doxográfica, ni ideológica, ni moral, ni ética, porque parte de conceptos científicos a los que se enfrenta dialécticamente.

⁵⁶ Para una adecuada comprensión de los Principios gnoseológicos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura que se exponen a continuación, es absolutamente recomendable la lectura y consulta de las obras de Gustavo Bueno, señaladas en la bibliografía final, y que el lector puede además encontrar en el siguiente enlace de internet, correspondiente a la Fundación Gustavo Bueno: <http://www.fgbueno.es/gbm/gbobibl.htm>. Asimismo, indico a continuación los apartados en que estos Principios —aquí enunciados sintéticamente— se encuentran desarrollados y explicados en sus correspondientes contextos teóricos y metodológicos más amplios, en este mismo volumen 1 de la *Crítica de la razón literaria*: Cap. 1, *La Academia contra Babel. Postulados fundamentales del Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea*; Cap. 2, *¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*; Cap. 3, *Genealogía de la Literatura. De los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*; Cap. 4, *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna*; Cap. 5, *Gnoseología de la Literatura*; Cap. 6, *El concepto de ficción en la literatura*; Cap. 7, *Crítica de los géneros literarios en el Quijote. Idea y concepto de «género» en la investigación literaria*; Cap. 8, *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*. Una versión sintética de estos principios, fundamento de la *Crítica de la razón literaria*, puede verse en *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura* (Oviedo, Pentalfa, 2014).

1.2.1. *Doxografía*. La doxografía es un conocimiento acrítrico. Es todo saber o conocimiento que resulta neutralizado o esterilizado, bien porque se expone referido, situado o aislado acríticamente en un pasado histórico, o en un presente descriptivo irrelevante como tal presente, bien porque constituye por sí mismo un conocimiento inútil. En el ámbito de la literatura, conduce a interpretaciones insulares, extemporáneas, acríticas, ajenas al presente, distantes de toda incidencia en el mundo contemporáneo. Doxografía literaria será, pues, toda interpretación acrítrica que se haga de los materiales literarios.

1.2.2. *Ideología*. La ideología es un discurso basado en creencias, apariencias o fenomenologías, constitutivo de un mundo social, histórico y político, cuyos contenidos materiales están determinados básicamente por estos tres tipos de intereses prácticos inmediatos, identificables con un gremio o grupo social, y cuyas formas objetivas son resultado de una sofística, enfrentada a un saber crítico (ciencia o filosofía). La ideología incurre siempre en la deformación aberrante del pensamiento crítico, y por eso se enfrenta de este modo con la ciencia y con la filosofía. La ideología es la mayor y más poderosa de las formas de degradación, adulteración o deturpación de la crítica literaria.

1.2.3. *Moral / Ética*. Moral es el conjunto de normas destinadas a preservar de forma organizada la cohesión de un grupo. No se puede considerar científica la teoría literaria ejercida con fines morales, cuyo objetivo es la conservación invariable y acrítrica de los ideales de un determinado gremio o escuela pseudoacadémica. Asimismo, la Ética es el conjunto de normas destinadas a preservar la vida del individuo frente a la vida del grupo. Las normas éticas son normas dirigidas a la preservación de la vida del individuo, frente a las normas morales, dirigidas a preservar la vida del grupo o sociedad. La crítica o teoría literaria ejercida con fines morales y éticos no podrá considerarse científica, sino moral o ética, es decir, formará parte de la Moral o de la Ética, pero no de la Literatura ni de la Teoría de la Literatura. La moral y la ética no son ciencias, ni disciplinas científicas, son ideologías que cambian cuando cambian las circunstancias sociales, psicológicas, ideológicas o políticas. La Ciencia no cambia cuando cambia el contexto.

1.3. *Dialéctica*. La dialéctica es el proceso de codeterminación del significado de una Idea (A) en su confrontación con otra Idea antitética (B), pero dado siempre a través de una Idea correlativa (C) a ambas, la cual codetermina, esto es, organiza y permite interpretar, en *symploké*, el significado de tales ideas relacionadas entre sí de forma racional y lógica, y, en consecuencia, crítica y dialéctica. No puede haber crítica sin criterios, del mismo modo que no puede haber criterios sin dialéctica. La dialéctica es la figura gnoseológica por excelencia de la Literatura Comparada, pues está en la base del concepto mismo de *relación* entre (dos o más) materiales literarios a través de ideas y conceptos correlativos a ellos, y sobre los que se fundamenta la relación dialéctica y su resultante interpretación sintética.

1.4. *Ciencia*. La ciencia es una construcción operatoria, racional y categorial, constituyente de una interpretación causal, objetiva y sistemática de la materia. Es categorial porque está organizada de forma específica en regiones, ámbitos o categorías de la realidad. La Ciencia se opone a la mitología, que es una explicación ideal e imaginaria —en ocasiones incluso también racional— de hechos, y es insoluble e irreductible en las ideologías, como deformaciones aberrantes que son de todo pensamiento científico y filosófico. La Ciencia es la base de la Filosofía. No se puede ejercer el saber filosófico de espaldas al saber científico.

1.5. *Symploké*. La noción de *symploké* puede definirse, en su sentido más elemental, como una relación racional y múltiple de Ideas. La *symploké* remite siempre a un espacio racionalista y al menos tridimensional. Es un concepto absolutamente clave en el Materialismo Filosófico, al definir de forma crucial su idea de *ontología dialéctica* (unas ideas están relacionadas con otras, pero no hay ninguna que esté aislada por completo, ni tampoco ninguna a la que estén subordinadas todas las demás). Se opone a la *ontología equivocista* (nada está relacionado con nada) y a la *ontología univocista* (todo está relacionado con todo). Según Platón, si todo estuviera relacionado con todo (*monismo armónico*) o nada estuviera relacionado con nada (*atomismo megárico*), el conocimiento sería imposible (*Sofista* 251e, 255a, 259c-e, 260b).

5.3.2. CONCEPTO DE LITERATURA

§ La Literatura exige ser definida conceptualmente, es decir, en términos científicos, racionales y lógicos, estructurados en una Teoría de la Literatura, desde la cual será posible el ejercicio de la Crítica de la Literatura. Este desarrollo exige situar y explicar la Literatura dentro de los espacios antropológico, ontológico, gnoseológico y estético.

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

2.2. *Teoría de la Literatura*. La Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los materiales literarios. Se trata, por lo tanto, de un conocimiento conceptual o categorial, es decir, de un conocimiento científicamente construido.

2.3. *Crítica de la Literatura*. La Crítica de la Literatura es la interpretación de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. En tanto que interpretación de Ideas, toda Crítica de la Literatura habrá de estar fundamentada en una Teoría de la Literatura, como ciencia categorial de los materiales literarios, y habrá de ejercerse como una Filosofía, es decir, como un saber efectivamente *crítico*, capaz de

rebasar los conceptos literarios y de enfrentarlos con múltiples Ideas que atraviesan o trascienden diversos campos categoriales. La Crítica de la Literatura es, pues, un saber de segundo grado, es decir, un saber que solo puede actuar, y ser factible, a partir del saber de primer grado que constituye la Teoría de la Literatura, como ciencia categorial responsable de construir los conceptos científicos que habrá de manejar el crítico en sus interpretaciones sobre los materiales literarios.

2.4. *Espacio Antropológico.* El espacio antropológico es el ámbito o dominio constituido por los materiales antropológicos. La Literatura es una parte esencial de ese material antropológico. El Materialismo Filosófico distingue tres ejes en el espacio antropológico (Bueno, 1978), cada uno de los cuales permite delimitar la Literatura en términos teóricos y críticos: 1) eje circular o de los seres humanos; 2) eje radial o de la naturaleza (lo inanimado e inhumano); 3) eje angular o de la religión (lo animado e inhumano, esto es, lo animal y fabuloso, como núcleo de la experiencia religiosa, que evolucionará según la numinosidad, la mitología y la teología).

2.5. *Espacio Ontológico.* El espacio ontológico es el espacio del Ser, esto es, de la Materia. El Ser, o es material, o no es. En lugar de Ser, término saturado de connotaciones metafísicas y espiritualistas, el Materialismo Filosófico habla, explícitamente, de Materia. La ontología materialista (Bueno, 1972) distingue dos planos: 1) la Ontología General, cuyo contenido es la «materia indeterminada», el Mundo (M) como totalidad, caótica y acosmista, de todo cuanto existe, incluso lo no conocido o interpretado todavía, la materia en sí, o materia prima en sentido absoluto, como materialidad que desborda todo contexto categorial y se constituye en materialidad trascendental; y 2) la Ontología Especial, cuyo contenido es la «materia determinada», es decir, la materia interpretada, manipulada, transformada, formalizada en las diferentes parcelas y campos categoriales de la actividad humana: el Mundo Interpretado (M_i) o categorizado por las ciencias, el conocimiento y la razón. Así, pues, en el primer caso, hablamos del Mundo (M), y, en el segundo caso, hablamos del mundo conocido o Mundo Interpretado (M_i). La Ontología no es, pues, el Mundo, a secas, sino el Mundo Interpretado y categorizado por las ciencias, es decir, el mundo conocido, estudiado, identificado, analizado, por las diferentes ramas y especialidades del saber humano, debidamente estructurado y organizado por la Razón y categorizado por las Ciencias. De este modo, en primer lugar, la Ontología General (M), como sustancia constitutiva del Mundo (M), corresponde a la Idea de Materia Ontológico General, definida como pluralidad, exterioridad e indeterminación. La Ontología General (M) es una pluralidad infinita, y desde ella el Materialismo Filosófico niega tanto el monismo metafísico (inherente al Cristianismo y al Marxismo) como el holismo armónico (propio de las ideologías panfilistas, entregadas al diálogo, el entendimiento y entretenimiento universales, la paz perpetua o la alianza de civilizaciones). En segundo lugar, la Ontología Especial (M_i), como Mundo Interpretado (M_i), es una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad, en que se organiza el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo conocido (M_i) (Bueno, 1972).

2.6. *Espacio Gnoseológico*. El espacio gnoseológico es el lugar en el que se diseñan, elaboran y ejecutan las construcciones científicas, destinadas a la interpretación conceptual de los contenidos y campos de las ciencias. El espacio gnoseológico se articula en tres ejes (Bueno, 1992), cada uno de los cuales se configura en tres sectores: 1) eje sintáctico, constituido por términos, relaciones y operaciones; 2) eje semántico, conformado por referentes, fenómenos y estructuras o esencias; y 3) eje pragmático, integrado por autologismos, dialogismos y normas. El espacio gnoseológico constituye el núcleo esencial de toda Teoría de la Ciencia.

2.7. *Espacio Estético*. El espacio estético es el lugar dentro del cual el ser humano, como sujeto operatorio, lleva a cabo la autoría, manipulación y recepción de un material artístico, es decir, el espacio en el que el ser humano ejecuta materialmente la construcción, codificación e interpretación de una obra de arte. Se trata de un lugar ontológico, constituido por materiales artísticos, dentro de los cuales los materiales literarios constituyen un género específico. En el caso de la literatura, el espacio estético es el espacio en el que se sitúan los materiales literarios, es decir, el autor, la obra literaria, el lector y el intérprete o transductor. El espacio estético se estructura en tres ejes, articulados cada uno de ellos en tres sectores: 1) eje sintáctico, delimitado por el modo, el medio y el objeto o fin de una obra de arte; 2) eje semántico, constituido por criterios de mecanicismo (M_1), genialidad (M_2) y logicidad (M_3); y 3) eje pragmático, definido por el uso de autologismos, dialogismos y normas estéticas.

5.3.3. GENEALOGÍA DE LA LITERATURA

§ La Genealogía de la Literatura es la explicación de la génesis y origen de la Literatura y de los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor) tal como hoy los conocemos. La Genealogía de la Literatura da cuenta de la conformación nuclear y originaria de lo que la Literatura es, en los estadios previos a su desarrollo estructural e histórico posterior. La Genealogía de la Literatura explica el origen de la Ontología de la Literatura.

3.1. *Origen de la Literatura*. El origen de la Literatura designa el núcleo de la esencia de lo que la Literatura es. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura sitúa el núcleo de la Literatura, es decir, su génesis, en el eje angular o numinoso del espacio antropológico, y su desarrollo estructural en la progresiva invasión del resto de los espacios, a los que va interviniendo radial y circularmente, hasta su cierre categorial. Se sostiene la triple tesis de que 1) la Literatura nace en el eje angular, es decir, en el contexto de un conjunto de conocimientos propios de culturas no desarrolladas todavía racionalmente, y que basan sus saberes en el mito, la magia, la religión y la técnica; 2) que la Literatura se desarrolla según la expansión radial de los materiales literarios, es decir, de acuerdo con la aplicación racional y científica que hace posible construir soportes de difusión y comunicación literaria cada vez más sofisticados, desde la piedra o el papiro hasta la imprenta o la edición electrónica; y 3) que la Literatura alcanza su máxima dimensión en el eje circular, es decir, en aquel espacio en el que los seres

humanos actúan, esto es, operan, como autores, lectores e intérpretes o transductores (editores, críticos, promotores, difusores, filólogos, etc.) de los materiales literarios.

3.2. *Genealogía evolucionista del conocimiento literario.* La genealogía evolucionista del conocimiento literario está determinada por dos hechos fundamentales: 1) la expansión radial y tecnológica de la Literatura y 2) la indisociable unión que desde su más temprano desarrollo histórico la Literatura ha demostrado con la Razón. La Historia de la Literatura es, sin duda, la historia del racionalismo humano. La Literatura es una Poética de la Razón humana que nunca ha dejado de desarrollarse y que no ha retrocedido jamás en ningún momento de su existencia histórica.

3.3. *Culturas bárbaras y culturas civilizadas.* Según los *modos de construcción* y de acuerdo con los *medios de transmisión* de los conocimientos culturales, estos dan lugar a *culturas bárbaras* y a *culturas civilizadas*. Los *modos de construcción* del conocimiento pueden ser técnicos o tecnológicos. Son conocimientos técnicos los que se basan en una actividad artesanal, en función de la cual el ser humano se adapta a la naturaleza y a sus exigencias. Son conocimientos tecnológicos aquellos que se basan en una actividad científica, en virtud de la cual la naturaleza y sus recursos se adaptan a las exigencias del ser humano. Por los *medios de transmisión*, los conocimientos culturales pueden ser sistemáticos y objetivos o asistemáticos y subjetivos. Son conocimientos sistemáticos y objetivos los que se dan en el mundo de las materialidades lógicas (M_3) o terciogenéricas, es decir, los que son independientes de la psicología individual, están organizados y transmitidos de acuerdo con criterios lógicos y racionales, y cuyas explicaciones dan cuenta comprensible de sus causas y fundamentos. Son conocimientos culturales asistemáticos y subjetivos aquellos que se dan exclusivamente en un mundo psicológico o fenomenológico (M_2), escenario de materialidades psíquicas de naturaleza segundogenérica. A partir de estos criterios, el Materialismo Filosófico considera bárbaras a aquellas culturas cuyos conocimientos se basan exclusiva o fundamentalmente en interpretaciones psicologistas y materialidades segundogenéricas, es decir, en un mundo fenomenológico o psicológico (M_2). De acuerdo con el mismo criterio, se consideran civilizadas aquellas culturas cuyos conocimientos se construyen, organizan y transmiten fundamentalmente según interpretaciones sistemáticas y racionales, basadas en la ontología materialista de un mundo lógico o terciogenérico (M_3). En síntesis, desde el punto de vista del racionalismo y del conocimiento científico, las culturas pueden dividirse en dos grupos: las que desarrollan un comportamiento racional científico y las que no. El Materialismo Filosófico denomina a las primeras culturas civilizadas y a las segundas culturas bárbaras. Cada una de ellas posee una tipología específica de los modos lógico-materiales del conocimiento cultural.

3.4. *Tipología del conocimiento en las culturas bárbaras.* Cuatro son los tipos de conocimiento característicos de las culturas bárbaras: Mitología, Magia, Religión y Técnica. La mitología es una explicación ideal e imaginaria de hechos. La magia consiste simplemente en la exhibición de poderes falsos, que simula manipular objetos de la naturaleza con fines diversos. La religión es, a su vez, la religación o subordinación

de la experiencia humana a un referente al que se atribuye fraudulentamente un poder numinoso, mitológico o teológico. La técnica es un conjunto de saberes, de naturaleza artesanal, que hacen posible la adaptación del ser humano a la naturaleza.

3.5. *Tipología del conocimiento en las culturas civilizadas.* En las culturas civilizadas, los conocimientos se organizan en dos tipos fundamentales, según sean *conocimientos críticos* o *conocimientos acrílicos*. Son *críticos* los conocimientos que se basan en conceptos científicos y en criterios filosóficos, es decir, en sistemas de pensamiento racionales y lógicos (M₃). Son *acrílicos* aquellos conocimientos culturales basados en argumentos sofísticos, es decir, en un racionalismo idealista y en una lógica ideológica, pero no en un racionalismo materialista y en una lógica científica o filosófica. Ideología, Teología y Pseudociencia son los tres tipos principales de conocimiento cultural y sofista característicos de una cultura civilizada. A estos tres tipos de saberes ha de añadirse un cuarto, ajeno a la sofística, y por entero implicado en un racionalismo materialista y lógico-científico: la Tecnología.

3.6. *Tipos, modos y géneros del conocimiento literario.* Los saberes literarios pueden organizarse según el *tipo* y el *modo* de conocimiento. Por el *tipo de conocimiento*, serán *pre-rationales* o *praeter-rationales*, si se han constituido con anterioridad al pensamiento sistemático racionalista o de espaldas a él, y serán *rationales*, si se han concebido desde criterios y premisas científicos o filosóficos, basados en una crítica y en una dialéctica necesariamente dada en *symploké*. Por el *modo de conocimiento*, los saberes literarios podrán ser *críticos*, si se construyen sobre presupuestos capaces de disponer el análisis y la síntesis de sus materiales de estudio mediante el establecimiento discriminatorio de valores y contravalores, y serán *acrílicos*, si no lo hacen, es decir, si evitan el enfrentamiento dialéctico con aquello que se proponen interpretar. De la relación entre tipos de conocimiento literario (*pre-razional / racional*) y modos de conocimiento literario (*crítico / acrílico*) se derivan los cuatro géneros de conocimiento literario, que denominaré: 1) primitivo o dogmático, 2) crítico o indicativo, 3) programático o imperativo, y 4) sofisticado o reconstructivista. Cada uno de estos géneros de conocimiento literario da lugar a un linaje o estirpe esencial en la constitución de la Genealogía de la Literatura.

3.7. *Literatura Primitiva o Dogmática.* Es aquella literatura cuyos *modos y tipos* de conocimientos son, respectivamente, *acrílicos e irracionales*, es decir, cuyos saberes, característicos de sociedades pre-estatales o *praeter-rationales*, se basan en el mito, la magia, la religión y la técnica. Los ejemplos más sobresalientes y representativos de Literatura Primitiva o Dogmática son la *Biblia* y el *Corán*.

3.8. *Literatura Crítica o Indicativa.* Es aquella literatura cuyos *tipos y modos* de conocimientos son, respectivamente, *rationales y críticos*, es decir, cuyos saberes, característicos de sociedades políticas estatales (Estados) o supraestatales (Imperios), se basan en el racionalismo, la desmitificación, la Ciencia y la Filosofía. Los ejemplos más sobresalientes y representativos de Literatura Crítica o Indicativa son las obras constituyentes de un Canon literario. Este tipo de Literatura es resultado explícito del

racionalismo crítico y dialéctico. El *Quijote* es el ejemplo más potente y universal de Literatura Crítica o Indicativa.

3.9. *Literatura Programática o Imperativa*. Es aquella que se construye sobre un *racionalismo acrítico*, es decir, que sus artífices, obras y agentes trabajan en la combinación de *tipos de conocimiento racional* y *modos de conocimiento acrítico*. Sus saberes y contenidos son propios de sociedades políticas muy avanzadas y sofisticadas (Estados e Imperios), que hacen, allí donde conviene, un uso adulterado, esto es, acrítico, del conocimiento racional. De este modo, reemplazan los referentes de la Literatura Crítica o Indicativa —racionalismo, desmitificación, Ciencia y Filosofía— por sus respectivas adulteraciones o devaluaciones, que, en la Literatura Programática o Imperativa, se corresponden con las Pseudociencias, las Ideologías, las Tecnologías y la Teología. Estas cuatro formas de conocimiento son el resultado del uso acrítico del racionalismo, es decir, del aprovechamiento deturpado del avance de la razón. Se razona, pero sin criticar. Esta es la base de la sofística: la argumentación acrítica. En líneas generales la Literatura Programática o Imperativa puede identificarse con la vulgarmente denominada «literatura comprometida», así como con toda literatura puesta al servicio de ideologías.

3.10. *Literatura Sofisticada o Reconstructivista*. Es aquella que combina, de forma tan poética como retórica, es decir, tan estética como artificiosa, *contenidos pre-racionales* —o pseudoirracionales— y *saberes críticos*, esto es, tipos de conocimiento antiguos e incluso arcaicos, de naturaleza irracional, propios de la magia, la mitología, la religión y la técnica, con modos de conocimiento basales, de naturaleza crítica, sofisticados gracias al desarrollo del racionalismo sobre el que se construyen, perfeccionados y ejercitados en el reconocimiento de la desmitificación que revelan, así como en la aceptación de la filosofía crítica y en la reconstrucción tecnológica y formalista de los materiales literarios. Este tipo de Literatura Sofisticada o Reconstructivista deja explícitamente al descubierto su naturaleza formalista y esteticista, no exenta con frecuencia de implicaciones lúdicas y recreativas, en las que se incluye de modo más o menos latente o patente el ejercicio de la crítica sobre la complejidad y la realidad de la vida humana. Toda la literatura de cualesquiera tiempos y lugares está penetrada de esta combinación oximorónica entre contenidos irracionales y formalizaciones críticas de tales contenidos, extraídos con frecuencia de contextos culturales previos a la consolidación del racionalismo humano, y que se reiteran y preservan en él a través de las más diversas formas estéticas, retóricas y poéticas.

5.3.4. ONTOLOGÍA DE LA LITERATURA

§ Los materiales literarios constituyen la Ontología de la Literatura. Estos materiales son muy numerosos, pero pueden organizarse gnoseológicamente en torno a cuatro realidades ontológicas nucleares y fundamentales: el Autor, el Texto, el Lector y el Intérprete o Transductor. Cada una de estas categorías está relacionada en *symploké* con las demás, y por supuesto está implantada de forma determinante en un contexto pragmático, histórico y político, que resulta inseparable de ellas.

4.1. *Autor*. El autor es el ser humano artífice de las Ideas formalmente objetivadas en una obra literaria. El autor es una realidad ontológicamente inderogable. Y como tal, exige gnoseológicamente una formalización crítica capaz de explicarlo.

4.2. *Obra literaria*. El texto de la obra literaria es el material ontológico inderogable en el que se objetivan formalmente Ideas que, en toda investigación de la Literatura, pueden y deben analizarse en términos conceptuales, categoriales y lógicos. El texto u obra literaria es, pues, la realidad material en la que se objetivan formalmente las Ideas de la Literatura. El texto literario solo puede concebirse como resultado de la actividad de uno o varios artífices humanos, que reconocemos como autores, y resultará destinado, como material fundamental de la ontología literaria, a la lectura y a la interpretación críticas de las Ideas formalmente en él objetivadas. No hay texto, y no cabe hablar de texto literario, si no hay ideas formalizadas en su realidad material. Al margen de las Ideas no es posible concebir un texto. No bastan, pues, las formas, para hablar de texto: es imprescindible un contenido material inteligible. La Teoría de la Literatura analiza el texto literario con la intención de interpretarlo como lo que es: un sistema de Ideas formalmente objetivadas, es decir, literariamente materializadas.

4.3. *Lector*. El lector literario es aquel ser humano o sujeto operatorio —nunca ideal ni imaginario, ni implícito ni modélico— que interpreta para sí mismo y de forma efectiva las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. El lector se considera, en el contexto determinante de los materiales literarios, un núcleo ontológico fundamental, relacionado o concatenado en *symploké* con otros núcleos ontológicos igualmente esenciales, como el autor, la obra literaria y el crítico o transductor.

4.4. *Intérprete o transductor*. El intérprete o transductor es el ser humano o sujeto operatorio que ejecuta el acto de la transducción, consistente en interpretar para otros, mediante diferentes procesos de transmisión y transformación de sentidos, ideas y conceptos, una serie de materiales literarios que son objeto de referencia institucional, académica o mercantil. Frente al lector, que interpreta *para sí*, y consume los materiales literarios, el transductor interpreta *para los demás*, y condiciona ante terceros la recepción e intelección de la Literatura. El transductor es, además, una figura operatoria decisiva en el proceso de *cierre circular* de la Ontología de la Literatura, dado en la pragmática de la comunicación literaria (autor → obra → lector → *transductor* → autor → obra → lector → transductor, etc...), y en el proceso de *cierre categorial* de la Gnoseología de la Literatura, dado en la pragmática de la interpretación literaria (es la figura en la que una y otra vez se ultima el *progressus* hacia los fenómenos y en la que se inicia el *regressus* —desde los fenómenos— hacia las estructuras esenciales de la comunicación literaria).

5.3.5. GNOSEOLOGÍA DE LA LITERATURA

§ La Gnoseología de la Literatura es la Teoría del Conocimiento de la Ontología de la Literatura. En rigor, la Gnoseología de la Literatura es la Teoría de la Literatura o

teoría del conocimiento de los materiales literarios. Como tal teoría, exige explicar los fundamentos materiales sobre los cuales está construida. Desde la Gnoseología de la Literatura se impugna y rechaza la epistemología de la Literatura, hacia la que se muestra beligerancia, desde el momento en que esta última plantea el estudio de la literatura desde la oposición Sujeto / Objeto, la cual conduce al idealismo, a la subjetivación de la interpretación literaria y a la irrealidad de muchas de sus conclusiones. En su lugar, la Gnoseología de la Literatura se fundamenta en la conjugación solidaria y dialéctica de la Materia y la Forma de los hechos literarios.

5.1. *Modos científicos trascendentes de conocimiento literario.* Son procedimientos ejecutivos de interpretación de los materiales literarios que permiten identificar el *modus operandi* de las ciencias, disciplinas y teorías de la literatura, de acuerdo con cuatro modalidades fundamentales: Descriptivismo, Teoreticismo, Adecuacionismo y Circularismo. Estos cuatro modos científicos son trascendentes a los materiales que constituyen –y estructuran ontológicamente– el campo categorial de cada ciencia. Cada uno de ellos está determinado por el modo en que relaciona, en sus procedimientos de interpretación e investigación científica, los materiales que se estudian y la forma en que se estudian.

5.1.1. *Descriptivismo.* El descriptivismo es un modo trascendente de conocimiento científico, que se caracteriza, desde el punto de vista de la gnoseología de la Teoría del Cierre Categorial, por interpretar la *materia* al margen de la forma, lo cual provoca, según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la *falacia descriptivista*, de modo que la materia de una realidad literaria se describe sin tener en cuenta la forma que la hace posible y efectiva. El descriptivismo incurre en la hipóstasis de la materia. Está en la base de la *Poética* de Aristóteles, y se mantiene vigente sin fisuras hasta el fin de la Ilustración, con importantes resurgimientos puntuales protagonizados por los movimientos positivistas (biografismo, historicismo, neogramática, lingüística, lógica...)

5.1.2. *Teoreticismo.* El teoreticismo es un modo trascendente de conocimiento científico que se caracteriza, desde el punto de vista de la gnoseología de la Teoría del Cierre Categorial, por interpretar la *forma* al margen de la materia, lo cual provoca, según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la *falacia teoreticista*, de modo que la forma de una realidad literaria se estructura autónomamente, desarrollándose y desplegándose sin tener en cuenta la materia –la realidad corpórea– que ha de justificarla y explicarla operatoriamente. El teoreticismo incurre en la hipóstasis de la forma. Está en la base de todas las teorías literarias formalistas, funcionalistas y posestructuralistas del siglo XX.

5.1.3. *Adecuacionismo.* El adecuacionismo es un modo trascendente de conocimiento científico que se caracteriza, desde el punto de vista de la gnoseología de la Teoría del Cierre Categorial, en primer lugar, por interpretar simultánea y separadamente *forma* y *materia*, para, en segundo lugar, establecer entre ambas una yuxtaposición, coordinación o adecuación completamente ideal, lo cual

provoca, según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la *falacia adecuacionista*, de modo que, ante la interpretación de los hechos literarios, forma y materia se conciben primero por separado para, finalmente, unirse o federarse en un todo irrealmente coherente. El adecuacionismo es una suerte de copulación insoluble, idealista y artificiosa, de la que no brota ningún resultado operatoriamente viable. El adecuacionismo incurre en la hipóstasis por separado de la forma y de la materia. Son adecuacionistas las ideas fenomenológicas de Ingarden sobre la obra de arte literaria, la hermenéutica gadameriana (desde la misma endíadis de su obra más célebre, *Verdad y Método*), la estética de la recepción de Jauss, la idea de *lector implícito* de Iser, y la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, entre otras varias tendencias, algunas aún vigentes.

5.1.4. *Circularismo*. El circularismo es un modo trascendente de conocimiento científico que se caracteriza, desde el punto de vista de la gnoseología de la Teoría del Cierre Categorial, por interpretar solidaria y conjugadamente la *forma* y la *materia* de las ciencias, lo cual permite, según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, evitar las falacias descriptivista, teoreticista y adecuacionista, de modo que, ante la interpretación de los hechos literarios, forma y materia se conciben de modo indisoluble, como conceptos solidarios y conjugados. El circularismo asegura una fidelidad crítica y dialéctica a la realidad de los hechos interpretados. En el ámbito de la investigación literaria, la figura del transductor es pieza clave en la ejecución del circularismo, como sujeto operatorio ejecutante de toda interpretación mediatizada, es decir, como agente responsable de la transmisión y transformación del sentido de los materiales literarios. En el caso de la interpretación de la literatura, serán circularistas todas las teorías literarias que hayan alcanzado y asumido el cierre categorial de los materiales literarios, cuyos términos son el autor, la obra literaria, el lector y el intérprete o transductor.

5.2. *Modos científicos inmanentes de conocimiento literario*. Los Modos científicos inmanentes de conocimiento literario son procedimientos ejecutivos de interpretación de los materiales literarios que permiten establecer y desarrollar *relaciones operatorias* entre los *términos* constituyentes del campo categorial de la Teoría de la Literatura, de acuerdo con cuatro figuras gnoseológicas fundamentales: Definiciones, Clasificaciones, Demostraciones y Modelos. Adviértase que los modos científicos trascendentes de conocimiento literario (descriptivismo, teoreticismo, adecuacionismo y circularismo) están determinados por el criterio gnoseológico de relación entre *materia* y *forma* de las ciencias, a diferencia de lo que ocurre con los modos científicos inmanentes de conocimiento literario (definiciones, clasificaciones, demostraciones y modelos), que se disponen conforme a los tres sectores del eje sintáctico del espacio gnoseológico: *términos, relaciones y operaciones*.

5.2.1. *Definiciones*. Las definiciones son procedimientos *determinantes*, es decir, establecen Términos a partir de Términos preexistentes (T < T). Es la forma normativa de operar de las ciencias y construcciones científicas, y es, de hecho, como actúa la Teoría de la Literatura. Las definiciones son figuras gnoseológicas que explican el

significado de los términos desde criterios conceptuales o científicos. En su proceso de determinación o constitución de términos a partir de otros términos, las definiciones actúan según cuatro procedimientos o modos diferentes de construcción. Formalmente, las definiciones se estructuran en *configuraciones científicas*. Materialmente, las mismas definiciones se construyen sobre *campos categoriales*, es decir, buscan sus términos en el ámbito de una determinada ciencia o categoría. La aplicación a la Teoría de la Literatura de la Teoría del Cierre Categorial exige tener en cuenta los cuatro procedimientos constructivos de las definiciones según la gnoseología del Materialismo Filosófico propuesta por Bueno (1987: 284; 1992), en cuyo gráfico se observa que en el eje de abscisas u horizontal es posible distinguir, según sus configuraciones científicas, las Definiciones y las Redefiniciones. Asimismo, en el eje de ordenadas o vertical, es posible clasificar las definiciones según el modo de actuar en un campo categorial dado, al distinguir entre campos científicos Autocontextuales o *rectos* y campos científicos Heterocontextuales u *oblicuos*. Al cruzar sendas modalidades se obtienen cuatro procedimientos diferentes de definición: *descriptivas o explicativas, estipulativas o regulativas, recursivas y operatorias*.

5.2.2. *Clasificaciones*. Las clasificaciones son procedimientos *estructurantes o constituyentes*, es decir, dan lugar a Términos a partir de Relaciones ($T < R$). Es la forma habitual de desplegar teorías constructivistas o estructuralistas, como es el caso de una Teoría de los Géneros Literarios. Las clasificaciones, como funtores estructurantes o constituyentes, son procedimientos que, a partir de relaciones preexistentes, dadas entre términos del campo categorial de una ciencia, permiten establecer términos nuevos, simples o complejos, dentro del sistema o categoría que constituye el campo gnoseológico de referencia, hasta agotar todas las operaciones posibles, y alcanzar de este modo el límite del cierre categorial. Las clasificaciones, en suma, tendrán una dimensión holótica, de modo que movilizarán la totalidad de los términos *esenciales* (intensionales o genéricos), *integrantes* (extensionales o específicos) y *distintivos* (individuales o singulares) que constituyen y estructuran el campo categorial de una determinada ciencia. Las clasificaciones permiten construir Términos nuevos a partir de Relaciones preexistentes [$T < R$], con arreglo a dos coordenadas: el *orden* o construcción y la *relación* o estructuración de las partes respecto al todo en el cual estas partes se integran y actúan. En primer lugar, según el criterio de ordenación o construcción, las clasificaciones pueden ser *ascendentes*, si van de las partes hacia el todo, o *descendentes*, si por el contrario van del todo hacia las partes. En segundo lugar, según el criterio de *relación* o estructuración, las clasificaciones pueden ser *atributivas* (nematológicas), si cada parte del todo desempeña una función propia y específica –*atributiva*– dentro de él, de modo que sus propiedades son insustituibles y únicas; o *distributivas* (diariológicas), si por el contrario las partes que forman el todo son isovalentes, equivalentes o iguales entre sí, de modo que ninguna de ellas posee características propias ni diferencias específicas, porque en todas ellas los rasgos genéricos se distribuyen por igual (y las diferencias específicas, o bien no se consideran, o bien son irrelevantes).

5.2.3. *Demostraciones*. Las demostraciones son procedimientos *predicativos*, *explicativos* o *descriptivos*, es decir, dan lugar a Relaciones a partir de Relaciones (R < R). En el ámbito de la investigación literaria, es el *modus operandi* de la Crítica de la Literatura, al proceder mediante el desarrollo de hipótesis, deducciones, o incluso inducciones o abducciones, desde las que se trata de ilustrar, ejemplificar o hacer legible, a una escala distinta de la previamente dada o preexistente, el sentido y significado de un material literario determinado. Toda Demostración se fundamenta en el ejercicio de una Crítica –que establece dialécticamente valores y contravalores– sobre una Ontología, es decir, sobre la realidad positiva y material de unos hechos sometidos a examen, y sobre los cuales el ser humano actúa como sujeto operatorio (gnoseología), y no solo como sujeto sensible y /o cognoscente (epistemología). En primer lugar, habrá que distinguir en el ejercicio de la Crítica dos formas diferentes de proceder, basadas, bien en la oposición objeto / sujeto (*crítica epistemológica*), bien en la conjugación materia / forma (*crítica gnoseológica*). En segundo lugar, hay que distinguir, en la Ontología sobre la que la Crítica –sea idealista o epistemológica, sea materialista o gnoseológica– se proyecta, dos tipos de interpretación, la cual podrá ser sensible, si se limita a la fenomenología (M₂) de los hechos observados, o inteligible, si la misma interpretación rebasa los límites de lo sensible para establecer análisis conceptuales y lógicos (M₃) de los hechos. En consecuencia, del cruce de los tipos de *Crítica* (idealista o epistemológica y materialista o gnoseológica) y de los grados de interpretación de la *Ontología* de los materiales literarios (lo sensible o fenoménico y lo inteligible o conceptual), resultan cuatro modalidades fundamentales de Demostración o crítica literaria: la *crítica descriptivista*, la *crítica teoreticista*, la *crítica adecuacionista* y la *crítica dialéctica* o *circularista*.

5.2.4. *Modelos*. Los modelos son figuras gnoseológicas que se basan en procedimientos *solidarizantes* o *contextualizantes*, es decir, que constituyen Relaciones a partir de Términos (R < T). Es el modo operatorio en el que se basa la Literatura Comparada como metodología (por eso es un método y no una disciplina): porque a partir de los términos del campo categorial de la literatura (autor, obra, lector, transductor) establece entre ellos *relaciones* o, si se prefiere, comparaciones, ejecutadas o interpretadas por el comparatista en tanto que sujeto operatorio o investigador. Las relaciones generadas por los Modelos se construyen según dos tipos de criterios. En primer lugar, las relaciones pueden ser *isológicas* (dadas entre términos de la misma clase: autor con autor, obra con obra...) o *heterológicas* (dadas entre términos de clases diferentes: un autor en una obra, una obra en un lector, un autor en un lector...). En segundo lugar, las relaciones pueden ser *distributivas* (dadas con el mismo valor en cada parte del todo: el impacto de una obra en una totalidad de lectores, como por ejemplo *Amadís de Gaula* en los lectores españoles de libros de caballerías del siglo XVI) o *atributivas* (dadas con distinto valor en cada parte del todo: el impacto de una obra en un lector concreto y distinto de los demás, como por ejemplo la lectura que hace Unamuno del *Quijote* en 1905 en su *Vida de don Quijote y Sancho*, o la que hace Borges en 1982 de la *Divina commedia* en sus *Nueve ensayos dantescos*). En consecuencia, el Modelo a que dan lugar los dos criterios constitutivos de un sistema de relaciones es, según su construcción (isológica o heterológica) y según su estructuración (atributiva

o distributiva), a los *metros* (modelos isológicos y atributivos), *prototipos* (modelos heterológicos y atributivos), *paradigmas* (modelos isológicos y distributivos) y *cánones* (modelos heterológicos y distributivos).

5.3. *Crítica de la Teoría de la Literatura.* La Gnoseología de la Literatura dispone una crítica de las formas y materiales literarios capaz de clasificar en tres grandes grupos los múltiples intentos y operaciones de formalización categorial y conceptual de la Literatura a lo largo de la Historia, según se tome como referencia el criterio *académico* o institucional (disciplinas), el *epistemológico* o idealista (poéticas), y el *gnoseológico* o lógico-material (ciencias).

5.3.1. *Crítica academicista.* La crítica academicista de las teorías literarias sostiene un concepto de ciencia que no se corresponde con ninguna de las acepciones reconocidas para este término por la Teoría del Cierre Categorial, al identificar pseudopedagógicamente conocimientos científicos con disciplinas metodológicas, es decir, al reducir el concepto de Ciencia —en el mejor de los casos— a la idea de «disciplina», reducción que, implantada históricamente, equivale a subordinar la ontología constituyente de categorías científicas y campos categoriales a la organización, con frecuencia acrítica y doxográfica, de los contenidos formales de tales campos. Las ciencias se reducen y distorsionan en cuerpos más o menos organizados de conocimientos, es decir, en disciplinas académicas, lo que constituye una *burocratización* de las ciencias, o una deformación aberrante o pedagógica de ellas. Las ciencias, así consideradas, serían una suerte de «ciencias para niños».

5.3.2. *Crítica epistemológica.* Desde una perspectiva crítica dada epistemológicamente, las teorías literarias se han desarrollado a lo largo de historia tomando como referencia exclusiva y excluyente *uno* de los términos o materiales literarios fundamentales del campo categorial de la literatura, esto es, el autor, la obra literaria, el lector o el crítico o transductor. Históricamente ha sido posible identificar, desde criterios ontológicos, que no gnoseológicos, una serie de paradigmas en el desarrollo de la teoría literaria, en los que se observa un desplazamiento que va del emisor al receptor, alcanzando incluso, en nuestra época, a los mediadores, post-procesadores o transductores del fenómeno literario. El primero de estos paradigmas es de base aristotélica, y los restantes derivan de los presupuestos de la epistemología kantiana. En primer lugar, se encuentra la *teoría aristotélica* (poética mimética), que perdura hasta finales del siglo XVIII, y se fundamenta en el concepto de imitación como principio generador del arte. En segundo lugar, surgen las *poéticas de autor*, tras la irrupción del idealismo alemán, cuyos fundamentos epistemológicos llevan al ser humano a concebir el arte como un proceso de creación, a partir de modelos de realidad asimilados por el pensamiento subjetivo, y que sustituyen el principio de imitación o mimesis aristotélica; este modelo de interpretación literaria, apoyado en el autor y los procesos de expresión, desemboca a lo largo del siglo XIX en la historiografía positiva y el objetivismo histórico, frente al que surgen, en tercer lugar, las corrientes de la denominada *poética formal*, centradas en el análisis de los procedimientos textuales (mensaje), y a las que sucederán, desde el último cuarto del siglo XX, las teorías sobre

la *poética de la recepción*, que centran su objetivo principal en los análisis de lectura y la historia de los procesos de recepción (lector). Con estas últimas tendencias entronca el extraordinario desarrollo alcanzado por la pragmática de la literatura a lo largo de los últimos años, que se ha diseminado con pretensiones de totalidad, y que finalmente ha degenerado a través de los más variopintos posestructuralismos en pseudoteorías literarias posmodernas, cuyo límite es el desvanecimiento o hundimiento de la teoría.

5.3.3. *Crítica gnoseológica*. Desde una perspectiva gnoseológica, esto es, lógico-formal y lógico-material, que dé cuenta de las *formas* que metodológicamente permiten conceptualizar críticamente el conocimiento científico de los *materiales literarios*, las diferentes teorías de la literatura habrán de examinarse tomando como referencia la realidad ontológica que las constituye y hace posible. Esa realidad ontológica se construye y está organizada, desde los criterios del Materialismo Filosófico, en los tres géneros de materialidad de la ontología especial en la que se determinan formalmente los materiales literarios: el mundo físico (M_1), el mundo fenomenológico (M_2) y el mundo lógico (M_3). Es muy importante constatar aquí que, a diferencia del enfoque gnoseológico, el modelo epistemológico hacía descansar el peso de la ontología literaria no sobre los tres géneros de materialidad del Mundo Interpretado (M_1), sino sobre uno de ellos en especial: el mundo fenomenológico (M_2), cuyo protagonista es la psique del sujeto, único obrador del cosmos, que hace de la literatura un epifenómeno de *su personal* poética de lo imaginario y que convierte los materiales literarios en un hecho privativo —pero también público— de su conciencia. Mientras que la gnoseología de la literatura se construye sobre la crítica de las formas y los materiales literarios, esto es, sobre la ontología de la literatura efectivamente existente, la epistemología de la misma literatura se basa en la interpretación subjetiva del yo, idealizada en las categorías del entendimiento trascendental de cada conciencia individual. La crítica gnoseológica podrá asumirse, en consecuencia, como una interpretación dialéctica y negativa de la epistemología literaria contemporánea.

5.4. *Teoría del Cierre Categorial*. La Teoría del Cierre Categorial es la teoría de la ciencia o gnoseología que desarrolla de forma general y específica el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. Ha sido construida por Gustavo Bueno en la obra titulada precisamente *Teoría del Cierre Categorial* (1992). Las ciencias se conciben como sistemas racionales y lógicos, constituidos por materiales que se identifican e interpretan como tales en la medida en que son formalmente conceptualizados y categorizados, es decir, en la medida en que la materia ontológica que constituye el campo de una ciencia determinada se formaliza y conceptualiza categorialmente dentro del campo gnoseológico de esa ciencia. Desde la Teoría del Cierre Categorial se considera que la Teoría de la Literatura, dispone un campo categorial que se cierra circularmente en la constitución de los términos constituyentes de su Ontología: autor, obra, lector e intérprete o transductor. La Ontología de las Ciencias basada en la Gnoseología Materialista, es decir, en la Teoría del Cierre Categorial, dispone la organización o clasificación de las Ciencias a partir de cuatro premisas o postulados fundamentales: 1) Impugnación de las clasificaciones dicotómicas o binarias de las Ciencias, particularmente de la distinción epistemológica e idealista entre «ciencias

naturales» y «ciencias humanas»; 2) Distinción gnoseológica entre Metodologías α -operatorias y Metodologías β -operatorias; 3) Reconocimiento y explicación de los Procesos de Progresión (*progressus*) y Regresión (*regressus*) de las Ciencias; y 4) Establecimiento del Principio de Neutralización de Operaciones. El resultado de una clasificación u organización gnoseológica de las Ciencias llevada a cabo desde tales criterios, dispone la existencia de seis tipos de ciencias, a saber: 1) *Ciencias Naturales* o ciencias de regresión extrema (Metodologías α -1), como la Física, la Química, la Matemática, la Termodinámica..., caracterizadas porque carecen de sujetos operatorios en sus campos gnoseológicos, por lo que no necesitan neutralizarlos; 2) *Ciencias Computacionales*, o ciencias que neutralizan a sus sujetos operatorios por progresión media-genérica (Metodologías α -2-I), como la Estadística; 3) *Ciencias Estructurales*, o ciencias que neutralizan a sus sujetos operatorios por progresión media-específica (Metodologías α -2-II), como la Lingüística; 4) *Ciencias Reconstructivas*, o ciencias que neutralizan a sus sujetos operatorios por regresión media-genérica (Metodologías β -1-I), como la Teoría de la Literatura; 5) *Ciencias Demostrativas*, o ciencias de regresión media-específica (Metodologías β -1-II), caracterizadas por la imposibilidad de neutralización absoluta del sujeto operatorio, o intérprete, tal como le ocurre a la Crítica de la Literatura; y 6) *Ciencias Políticas*, o ciencias de progresión extrema (Metodologías β -2), determinadas por la imposibilidad absoluta de neutralización del sujeto operatorio, como es el caso del Derecho o la Jurisprudencia.

5.3.6. CONCEPTO DE FICCIÓN EN LA LITERATURA

§ La ficción forma parte necesariamente de la realidad, porque Realidad y Ficción no son conceptos antitéticos o insolubles, sino conceptos conjugados. El concepto de ficción ha sido sobreestimado epistemológicamente a la hora de interpretar la literatura. Desde una perspectiva epistemológica es equívoco y confuso, y desde una perspectiva gnoseológica resulta estéril a la interpretación de la literatura, pues exigiría al discurso literario pretensiones de verdad científica. La única opción que permite examinar, desde criterios racionales y contenidos lógicos, y por tanto materialistas, el concepto de ficción literaria, es la perspectiva ontológica.

6.1. *Idea y Concepto de Ficción en la Literatura*. Es ficción aquella materialidad cuya existencia no es operatoria. La materia de la ficción es exclusivamente formal y no operatoria, porque su realidad es una construcción en la que materia y forma están en sincretismo y resultan —aunque disociables— inseparables. Un referente es ficticio cuando su materia y su forma, al hallarse precisamente en el límite de su conjugación, están en sincretismo. Así, por ejemplo, materia y forma constituyen en el caso de Dios, el unicornio y don Quijote, una identidad sincrética. Estos tres referentes remiten siempre a formas que se agotan en su propia materialización, sea en una cruz de madera o de plata, sea en la figura o iconografía de un caballo que ostenta un cuerno recto en mitad de la frente, sea en el personaje cervantino verbalmente construido en la célebre novela que lleva su nombre.

6.2. *Ficción y Realidad*. Ficción y Realidad son conceptos conjugados e indisolubles. La ficción no existe sin alguna forma de implicación en la realidad. La literatura, de hecho, no existe al margen de la realidad. No salimos de la realidad cuando accedemos a la ficción. La literatura nace de la realidad y nadie ajeno a la realidad puede escribir obras literarias ni interpretarlas. La literatura no es posible en un mundo *meramente* posible. Muy al contrario, la literatura solo es factible en un mundo real, como construcción y como interpretación. Los materiales de la literatura son reales o no son. Para que algo pueda llegar a ser ficticio es imprescindible que tenga alguna forma de anclaje o referencia en el mundo real. Dicho de otro modo: un término es ficticio solo cuando alguno de sus componentes es real. De otro modo, la ficción resultaría ilegible e incomprensible, cuando no insensible o imperceptible, a las posibilidades de captación y observación humanas.

6.3. *Ficción y Epistemología*. La ficción literaria no se explica desde una epistemología, porque esta última no explica la realidad, sino la idea que de la realidad tiene el sujeto, un sujeto no menos ideal, que se acerca a la realidad como si él no hubiera intervenido en su construcción. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura plantea una demolición de la idea aristotélica y epistemológica de ficción literaria. Desde la *Poética* de Aristóteles, el concepto de ficción ha estado en la base de toda interpretación literaria. Sin embargo, la idea de ficción que elabora Aristóteles se sitúa en una posición epistemológica (Sujeto / Objeto), no gnoseológica (Materia / Forma), lo que significa que Aristóteles organiza las posibilidades del conocimiento humano para que la Idea de Ficción se interprete por relación a una determinada Idea de Realidad, desde el punto de vista de la relación epistemológica entre el Sujeto y el Objeto, y no desde el punto de vista de la relación gnoseológica entre la Materia y la Forma. La realidad será, pues, la naturaleza imitada en la obra de arte mediante palabras utilizadas por el poeta, y, en consecuencia, la obra de arte será siempre una reproducción o imitación, más o menos verosímil, de la naturaleza o realidad. La teoría de la literatura, desde Aristóteles hasta hoy, sigue ubicada en la perspectiva epistemológica del autor de la *Poética* a la hora de concebir y explicar la ficción de la literatura frente a la concepción de la realidad. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura impugna el enfoque epistemológico de la Idea de Ficción en la Literatura, y advierte que Aristóteles no es nuestro colega.

6.4. *Ficción y Gnoseología*. La propuesta gnoseológica es completamente inútil para indagar o reflexionar sobre la cuestión de la verdad y el error, es decir, de la mentira o la ficción, fuera del ámbito de las ciencias categoriales. La gnoseología no es competente para estudiar la cuestión de la ficción literaria, del mismo modo que la epistemología tampoco lo es, a pesar de Aristóteles y de toda su herencia interpretativa. Y no lo es por algo tan simple como el hecho evidente de que la literatura no es una ciencia categorial. La gnoseología materialista dará cuenta de los aciertos de la Teoría de la Literatura como ciencia de la Literatura, cuyo objeto de conocimiento son los materiales literarios, pero no nos sirve para explicar la idea de ficción literaria. Porque la literatura no es objeto de *verdad*, sino de *realidad*: no se trata de saber si lo que la literatura dice es *verdadero* o *falso* –o posible, como pretendía Aristóteles–, sino

de si es y *está* o no, es decir, de si tiene o no presencia —y realidad— óptica. Dicho de otro modo: la literatura no es objeto de una gnoseología, sino de una ontología. La literatura no verifica nada gnoseológicamente, sino que lo construye ontológicamente. La literatura no confirma ni contiene ninguna «verdad trascendente». Ninguna obra literaria es un libro sagrado. Solo las ciencias categoriales construyen verdades o errores, y solo ellas resultan ser en consecuencia objeto de una gnoseología materialista, pero la literatura no, porque no es una ciencia, y porque se concibe y autoconcibe como una figura poética (*mythos* o *fábula*), no como una figura gnoseológica (verdad o falsedad). La literatura es una *construcción ontológica*, no un discurso gnoseológico. Son las ciencias categoriales, entre ellas la Teoría de la Literatura, las que han de responder a la exigencia gnoseológica. La Literatura es un desafío a la inteligencia humana, a la exige incesantemente explicaciones racionales y lógicas. La Literatura es en este sentido una provocación gnoseológica, y de ninguna manera es —ni pretende ser— respuesta a una Gnoseología.

6.5. *Ficción y Ontología*. La ficción literaria solo puede explicarse desde la Ontología de la Literatura, porque la ficción es una materia que carece de *existencia operatoria*, y solo dispone de *existencia estructural*. La ficción no se explica ni desde la Epistemología (Aristóteles) ni desde la Gnoseología (Realismo), sino desde la Ontología (Materialismo Filosófico). Ficción literaria es la formalización literaria en términos lógicos (M_3) de unos contenidos psicológicos (M_2) que carecen de operatoriedad física (M_1), pero no de existencia física o material (M_1) —puesto que los libros y el lenguaje existen realmente—, ni de existencia conceptual o estructural (M_3) —puesto que las Ideas y los Conceptos también existen realmente—. La ficción poética es una construcción psicológica (M_2) que carece de existencia operatoria (M_1) y que posee una existencia estructural (M_3). Es ficción *la materialidad que carece de existencia operatoria*, tratándose de una materialidad a la que se le atribuyen contenidos psicológicos y fenomenológicos, y a la que, sin embargo, se convierte en sujeto de referentes lógicos. Ficticia es aquella materia cuya forma se agota en su propia materialidad. Es el caso de don Quijote, quien no existe formalmente fuera de su propia materialidad, las formas de la novela cervantina titulada *Don Quijote de la Mancha*. Es ficción todo aquello que no tiene existencia operatoria en M_1 , todo lo que no tiene existencia positiva genética, sino únicamente estructural, en M_1 y M_3 , es decir, todo lo que no existe ni coexiste operatoriamente en el mundo de los objetos físicos (M_1), porque su materialidad es exclusivamente formal (gráfica, pictórica, escultórica...), y porque solo formalmente se postula, sin capacidad de existencia operatoria, en el mundo de los objetos psicológicos (M_2) y en el mundo de los objetos lógicos (M_3), donde la materialidad terciogenérica de las ideas dota nuevamente a sus formas de contenidos reales. La psicología de don Quijote no existe, ni es operatoria, fuera del libro que lleva su nombre, pero don Quijote sí existe positivamente, no solo como material literario (incluso pictórico, escultórico, musical, hasta psiquiátrico...) (M_1), sino como expresión de ideas objetivas y lógicas que pueden analizarse y estudiarse materialmente mediante conceptos (libertad, amor, poder, política, cautiverio, honor, lucha, etc...) (M_3). Pese a todas sus impotencias operatorias, don Quijote es una de las realidades lógicas más importantes y poderosas que la literatura ha colocado en M_3 , esto es, en el mundo de las Ideas.

5.3.7. GENOLOGÍA DE LA LITERATURA

§ La Genología de la Literatura es la Teoría de los Géneros Literarios. A diferencia de otras teorías literarias, desde Aristóteles y Hegel hasta fines del siglo XX, que basan su clasificación genológica de los materiales literarios en criterios porfirianos o distributivos, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura construye una Genología de la Literatura basada en criterios plotinianos o atributivos, lo que da como resultado una visión completamente diferente de la planteada hasta hoy en la interpretación de los géneros, especies y obras literarias.

7.1. *Idea y concepto de Género Literario.* Género es el conjunto de características comunes que pueden identificarse gnoseológicamente, es decir, según criterios formales y materiales, entre las partes que constituyen una totalidad. En consecuencia, los *géneros literarios* serán los diferentes conjuntos de características comunes que podrán identificarse según criterios gnoseológicos, esto es, material y formalmente, entre las *partes* o *especies* que constituyen la totalidad de las *obras literarias* reconocidas como tales.

7.2. *Géneros Literarios y Espacio Gnoseológico.* La interpretación de los géneros literarios en el espacio gnoseológico permite ante todo distinguir entre *partes* y *totalidades*. Las partes serán *determinantes* o *intensionales*, si permiten identificar intensionalmente los rasgos *esenciales* o *canónicos* de un Género literario, los rasgos *paradigmáticos* de una Especie literaria, o los rasgos *prototípicos* de una Obra literaria particular. Las partes serán *integrantes* o *extensionales*, si permiten incorporar aditivamente a un Género literario determinados *atributos* o *metros*, esto es, cualidades específicas dadas en otros géneros o en otras especies (si los incorporan a una Especie se denominarán *facultades*, y si los incorporan a una Obra literaria particular se llamarán *prototipos*). Finalmente, las partes serán *constituyentes* o *distintivas*, si permiten codificar las posibilidades (*potencias*) de que dispone un Género para que una Especie se las pueda apropiarse y potenciar (*propiedades*), o para que una Obra literaria concreta las pueda articular o desarrollar accidentalmente de forma más o menos singular y original (*accidentes*).

7.3. *Teoría de los Géneros y Teoría de las Categorías.* La idea de categoría implica la idea de *todo* o de *totalidad*. Las categorías son totalidades, y en tanto que tienen significado gnoseológico son totalidades sistemáticas. Como totalidades efectivas, las categorías remiten a contextos ontológicos (no meramente lingüísticos, formales o psicológicos): contextos del *ser* y contextos del *hacer*. El concepto de Género Literario en la Teoría de las Categorías exige definir y justificar una serie de conceptos básicos, al margen de los cuales no cabe hablar con propiedad ni de género ni de género literario. Estos conceptos están objetivados en el desarrollo mismo de la doctrina holótica de los todos y las partes, y son los siguientes. Desde el punto de vista de las *Totalidades*, se distinguirá entre: 1) atributivas y distributivas, 2) holotéticas y merotéticas, 3) centradas y no centradas, y 4) diatéticas y protéticas. Desde el punto de vista de las *Partes*, se distinguirá entre: 1) Partes formales y materiales de una Totalidad, y 2)

Partes determinantes, integrantes y constituyentes de una Totalidad. Estas últimas son las que intervienen de forma decisiva en la Teoría de los Géneros Literarios construida por el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

7.4. *Teoría de los Géneros y Teoría de las Esencias.* La Genología construida por la gnoseología materialista se basa en la reinterpretación contemporánea de las esencias *porfirianas* y *plotinianas*, como procedimientos de clasificación de las partes constituyentes de una totalidad, con el fin de agotar todos los contenidos dados, todos los materiales efectivamente existentes, de modo que ningún género literario histórico, contemporáneo o posible, pueda sustraerse a un examen holístico y completo. De este modo, las especies de un género pueden concebirse de forma *distributiva* o *porfiriana*, mediante ramificaciones, arborescencias o incluso escisiones y disecciones, tomando como referencia la especie, pero también pueden interpretarse de forma *atributiva* o *plotiniana*, es decir, identificando un *orden genético* entre ellas, lo que equivale a tomar como referencia el *género*, en tanto que en él y a su través se *engendran* y *generan* las especies subsiguientes.

7.4.1. *Teoría de las esencias porfirianas.* Las esencias porfirianas identifican el género y distinguen la especie. Proceden, pues, mediante la figura gnoseológica de la *clasificación*, y operan desde el género supremo hacia la especie distintiva, es decir, se codifican de acuerdo con la diferencia específica. Todas las teorías de los géneros literarios, sin excepción hasta el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, han seguido el modelo clasificatorio de las esencias porfirianas. En las interpretaciones porfirianas o distributivas, los géneros literarios se definen clasificatoriamente mediante tipologías y taxonomías, que fijan, con frecuencia de forma abstracta, los rasgos esenciales de la novela, el teatro o la lírica. El resultado es que tales rasgos esenciales se postulan como definitivos, inmutables o eviternos, de modo que su codificación acaba por convertirse en una preceptiva y en imponerse como tal, como sucedió con la poética aristotélica o mimética hasta la disolución de la *Naturnachahmung* alemana, bien entrado el siglo XVIII. No ha de sorprender, pues, que desde este punto de vista porfiriano, géneros, especies y obras literarias, se configuren de modo que permanezcan petrificados en la Historia, es decir, incomunicados en el Sistema. La interpretación porfiriana dispone los géneros literarios como estructuras inmutables y, en consecuencia, ideales, o incluso metafísicas.

7.4.2. *Teoría de las esencias plotinianas.* El modelo *plotiniano* o *atributivo* responde a un planteamiento basado igualmente en la figura gnoseológica de la clasificación, pero —frente al modelo porfiriano o distributivo— concebida ahora atributivamente. En términos plotinianos, *el género avanza porque la especie se transforma potenciando los rasgos del género*. La narración jamás prescindirá del narrador, de modo que aunque deje de ser épica, seguirá siendo narrativa en formas nuevas y diversas, como el cuento maravilloso o la novela antiheroica, la novela lírica o la picaresca, el relato autobiográfico o la novela bizantina. A su vez, en términos porfirianos, *el género avanza porque la especie se transforma alejándose o segregándose de los rasgos del género*. Frente a las esencias porfirianas, que apuestan por la codificación de la invariabilidad

de los materiales literarios, las plotinianas postulan ante todo la interpretación de los rasgos más dinámicos, versátiles y evolutivos de los géneros literarios. Las esencias porfirianas objetivan lo inmutable del género próximo y lo permanente de la diferencia específica; a su vez, las esencias plotinianas potencian la interpretación de las propiedades generadoras del género, cuyas especies, procedentes de un tronco común, avanzan, se transforman y retransmiten —esto es, se transducen— preservando los rasgos del género: *preservándolos, sí, pero nunca de forma inalterada*. Nunca sin cambios. Así es como una teoría de los géneros literarios basada en una codificación porfiriana clasificará las obras literarias (*Lazarillo de Tormes, La metamorfosis, La colmena...*) como accidentes específicos (novela picaresca, novela fantástica, novela conductista...) de un género superior y envolvente (la novela). Por su parte, una teoría de los géneros literarios fundamentada en las esencias plotinianas interpretará las obras literarias desde el punto de vista de su pertenencia o implicación *evolutivas* en un tronco o familia común —la novela—, determinado por la presencia ontológica de un *núcleo* —un narrador que cuenta una fábula—, un *cuerpo* —las diferentes especies narrativas que brotan o proceden estructuralmente de ese mismo tronco común, o genoma generador—, y un *curso* —las múltiples objetivaciones históricas y geográficas en las que se han formalizado pragmática, e incluso también políticamente, los materiales literarios—. He aquí la solución que establece el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, y que se articula en los tres estadios identificados como *núcleo, cuerpo y curso* de los géneros literarios.

7.5. *Poética Histórica de los Géneros Literarios*. A lo largo de la Historia de la Teoría de la Literatura se han propuesto numerosas formas de conceptualización de los materiales literarios según los «géneros». Todas estas codificaciones —sin excepción— responden al modelo de las *clasificaciones*, como una de las figuras de los *modi sciendi* que da lugar, en su aplicación a las obras y materiales literarios, a alguna de estas cuatro configuraciones: taxonomías, tipologías, desmembramientos y agrupamientos. Según el criterio utilizado por cada teórico de los géneros literarios, las clasificaciones irán de la parte al todo (ascendentemente: tipologías y agrupamientos) o del todo a la parte (descendentemente: desmembramientos y taxonomías), y reflejarán la tendencia a organizar los materiales literarios desde el punto de vista de una totalidad atributiva (por agrupamiento de las partes o desmembramiento del todo) o de una totalidad distributiva (por taxonomías descendentes o tipologías ascendentes). El resultado más habitual es el de elaborar sucesivos conjuntos de inventarios o el de incurrir en múltiples bases de datos, acríticas e inasimilables, cuya sistematicidad se desvanece en su enfrentamiento mismo con la realidad de los hechos literarios, ya que con frecuencia se trata de esquemas fuertemente teoreticistas que se derraman hasta su disolución en la falacia formalista. Por su parte, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura plantea la *Poética Histórica de los Géneros Literarios* desde el criterio de las esencias plotinianas, es decir, de acuerdo con la figura gnoseológica de las *clasificaciones ascendentes y atributivas*, en busca del género evolutivo o tronco común —el gen genealógico— capaz de explicar toda transformación ulterior. Sin embargo, un planteamiento histórico de esta naturaleza exige estructurarse en una *Poética Gnoseológica de los Géneros Literarios*.

7.6. *Poética Gnoseológica de los Géneros Literarios.* Una Gnoseología de la Genología de la Literatura exige superar el modelo genológico de Plotino, e introducirlo en una dialéctica en la que están implicados no solo el *Género* y la *Especie*, sino también la *Individualidad*, es decir, la Obra literaria concreta. En primer lugar, hay que considerar los Géneros Literarios desde del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, esto es, como *ciencia categorial de los materiales literarios*. Será necesario examinar la realidad de los géneros literarios según criterios semiológicos dados en los ejes sintáctico, semántico y pragmático del espacio gnoseológico. En segundo lugar, hay que considerar los Géneros Literarios desde el Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura, es decir, desde un *enfoque filosófico y dialéctico de los materiales literarios*, clasificados de acuerdo con la perspectiva lógico-formal y lógico-material que ofrece la teoría holótica. En consecuencia, la Poética Gnoseológica de los Géneros Literarios exige moverse en dos planos: a) el de la Teoría de la Literatura, y b) el de la Crítica de la Literatura. En el plano de la Teoría de la Literatura (A), se distinguen, en primer lugar, en el eje sintáctico del espacio gnoseológico, tres términos de referencia que hay que relacionar críticamente mediante operaciones interpretativas: *Género*, *Especie* y *Obra literaria*. De modo semejante, en segundo lugar, en el eje semántico habrán de identificarse tres dimensiones dadas en la naturaleza lógico-formal (partes formales) y lógico-material (partes materiales) de las partes que constituyen la totalidad de los géneros literarios como categorías literarias, que se interpretarán desde una teoría holótica en virtud de la cual el Género se objetiva esencialmente mediante *determinaciones intensionales*, la Especie se objetiva accidentalmente mediante *integraciones extensionales*, y la Individualidad, en este caso la Obra literaria, se singulariza y concreta mediante *constituyentes distintivos*. Por último, en tercer lugar, en el eje pragmático del espacio gnoseológico el intérprete habrá de establecer un sistema de relaciones *cogenéricas* —dadas en todas las Especies del mismo Género (E_g)—, de relaciones *subgenéricas* —distintivas o específicas de una Especie (E_1)—, y de relaciones *transgenéricas* —presentes en dos o más Géneros ($G_x, G_y, G_z...$)—. En el plano de la Crítica de la Literatura (B), se constituye el sistema de los nueve Predicados Gnoseológicos de los Géneros Literarios: *esencia o canon, atributo o metro, potencia, paradigma, facultad, propiedad, prototipo, característica y accidente*. Estos nueve predicados se explican desde 1) el Género, 2) la Especie y 3) la Obra individual: 1) Los rasgos *genéricos* de una obra de arte pueden predicarse *genéricamente* [esencia o canon], *específicamente* [atributo o metro] o *singularmente* [potencia], es decir, según sus notas esenciales, intensivas o determinantes (del género), que en efecto se predicarán, bien como tales (del género desde el género: esencia o canon), bien como partes extensionales o integrantes (de la especie desde el género: atributo o metro), bien como partes constituyentes o distintivas (del individuo desde el género: potencia); 2) Los rasgos *específicos* de una obra de arte pueden predicarse *genéricamente* [paradigma], *específicamente* [facultad] o *singularmente* [propiedad], es decir, según sus notas extensionales o integrantes (de la especie), que en efecto se predicarán, bien como partes esenciales, determinantes o intensionales (del género desde la especie: paradigma), bien como partes extensionales o integrantes (de la especie desde la especie: facultad), bien como partes constituyentes o distintivas (del individuo desde la especie: propiedad); y 3) Los rasgos *individuales* de una obra de arte pueden predicarse

genéricamente [prototipo], *específicamente* [característica] o *singularmente* [accidente], es decir, según sus notas constituyentes o distintivas (del individuo), que en efecto se predicarán, bien como partes esenciales, intensivas o determinantes (del género desde el individuo: prototipo), bien como partes extensionales o integrantes (de la especie desde el individuo: característica), bien como partes constituyentes o distintivas (del individuo desde el individuo: accidente).

7.6.1. *Esencia o canon de género*. Concepto genológico que designa las partes determinantes o intensionales de una obra literaria concreta dadas en el género. Las partes determinantes o intensionales son siempre partes cogenéricas (E_g), desde el momento en que están presentes en todas las especies que pertenecen al mismo género. Son, en suma, las cualidades específicas que definen intensionalmente el género. Es el caso, por ejemplo, del narrador en los géneros narrativos, dentro de los cuales funciona como esencia o canon, sin perjuicio de que pueda hablarse también de la presencia del narrador en el teatro, pero entonces ya no como parte determinante del género dramático, sino como parte integrante de él. En este último supuesto, el narrador sería un atributo o metro del género teatral.

7.6.2. *Atributo o metro de género*. Concepto genológico que designa las partes integrantes o extensionales de una obra literaria concreta dadas en el género. Las partes integrantes o extensionales son siempre partes transgenéricas (G_x, G_y, G_z, \dots), desde el momento en que están presentes en dos o más géneros. Se trata, en consecuencia, de cualidades específicas que definen extensionalmente el género. Es el caso, por ejemplo, del tiempo y del espacio, así como de los personajes, del diálogo y de las restantes formas de lenguaje (monólogo, soliloquio e incluso aparte), ya que pueden estar presentes no solo en los géneros narrativos, como la novela y el cuento, sino también en los géneros teatrales, como la tragedia, la comedia, el entremés, etc. Las metáforas, por ejemplo, y las figuras retóricas en general, son siempre partes integrantes de los géneros literarios (siendo atributos o metros genológicos de la lírica), sin perjuicio de que puedan considerarse puntualmente como partes determinantes o intensionales del poema lírico, en cuyo caso serían identificadas como esencias o cánones del género de la lírica, tal como postula en el siglo XX el *New Criticism*, por ejemplo.

7.6.3. *Potencia de género*. Concepto genológico que designa las partes constituyentes o distintivas de una obra literaria concreta dadas respecto al género o en relación con él. Las partes constituyentes o distintivas son siempre partes subgenéricas (E_1), desde el momento en que se constituyen como distintivas de una obra dentro de los predicables de su especie. Se trata, pues, de cualidades que definen distintivamente una obra literaria en su contexto genológico y específico, es decir, de cualidades distintivas que singularizan una obra dentro de su especie y por relación a su género. Es el caso, por ejemplo, de los rasgos distintivos que hacen de las grandes obras literarias construcciones singulares con potencia capaz de desbordar todo género precedente. El *Quijote* puede parecer una novela de caballerías, pero no lo es, porque posee rasgos distintivos cuya potencia rebasa la especie «novela de caballerías» dentro del género «novela». La *Celestina* puede parecer una comedia humanística, pero no lo

es, porque posee rasgos constituyentes propios, y distintivos, cuya potencia trasciende los rasgos propios y distintivos de la especie «comedia humanística» dentro del género del «teatro». Lo mismo cabría decir de obras como la *Divina commedia* de Dante, el *Faust* de Goethe, o los *Canterbury Tales* de Chaucer. Todas ellas poseen rasgos distintivos, o partes constituyentes, que las sitúan en dimensiones potencialmente transgresoras del género literario estricto en el que ordinariamente cabría situarlas.

7.6.4. *Paradigma de género*. Concepto genológico que designa las partes determinantes o intensionales de una obra literaria concreta dadas en la especie. Reitero aquí que las partes determinantes o intensionales son siempre partes cogenéricas (E_g), desde el momento en que están presentes en todas las especies del mismo género, y añado que, limitadas a la especie, y abstrayendo sus relaciones con el género, se constituyen en *paradigma* de aquella. Se trata, en consecuencia, de cualidades específicas que definen el género de forma trascendental —a partir de la obra literaria concreta— y de modo intensional o determinante —conforme al género al que esta se adscribe—. Un ejemplo palmario es el que proporciona el concepto bajtiniano de cronotopo, como parte determinante de una especie de novela (de aventura, de aprendizaje, picaresca, pastoril, lírica, etc.), que convierte a esta en paradigma con propiedades específicas e intensionales, no solo dentro de su propio género, sino incluso dentro también de otros géneros, los cuales se sirven de las mismas partes determinantes o intensionales, si bien modalizadas ulteriormente en cada caso de acuerdo con formas genéricas o específicas (romance, carnaval, escarnio, sátira, etc.), lo que dará lugar a las diferentes *facultades*. Es también el caso, por ejemplo, del narrador del *Quijote* considerado como paradigma del narrador en la novela moderna. Otro ejemplo: los heterónimos de Fernando Pessoa, interpretados como paradigma de la heteronimia en el discurso lírico (sin perjuicio de relaciones comparativas o intertextuales con otros heterónimos dados históricamente, como el de Lope de Vega en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, 1634). En la medida en que estas formas paradigmáticas se solidifican, asociadas a determinadas materializaciones literarias, surgen las clásicas configuraciones tipificadas conforme a las esencias porfirianas, fruto de clasificaciones, desmembraciones y arborescencias. De este modo puede hablarse del soneto como un género literario, es decir, como un auténtico paradigma, en tanto que, como especie de la poesía, la solidez de su forma métrica permite tratarlo como género en su especie, o, dicho de otro modo, como especie que trasciende *paradigmáticamente* su propio género. Lo mismo cabría decir de numerosas formalizaciones de la materia literaria, que, como especies, alcanzan formas tipificables genéricamente: la novela bizantina o de aventuras, la novela epistolar, la novela fantástica, la novela autobiográfica, la *novella italiana* o cortesano-sentimental, la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*; el entremés, la loa, la jácara, la «comedia nueva» lopesca, etc. El *paradigma* apela, en suma, a aquellos rasgos esenciales de un género literario que pueden ser identificados como tales, plenamente, no solo en una especie literaria, sino también en una obra literaria concreta que los reproduce, objetiva y codifica material y formalmente. El *paradigma* representa por excelencia la figura desde la que históricamente las diferentes teorías literarias han tratado de organizar,

clasificar e interpretar, los diferentes géneros literarios. Es la configuración más socorrida, pues no en vano en ella se objetiva el grado máximo posible de confluencia o neutralidad entre los rasgos del género, de la especie y de la obra literaria concreta. El paradigma expresa ante todo la eculización entre las partes determinantes del género, las partes integrantes de la especie y las partes constituyentes de la obra. El grado máximo de esta eculización o neutralización es el *Kitsch*, como modelo ortodoxo de arte. No por casualidad la posición que ocupa el *paradigma* en el esquema de la Teoría de los Géneros Literarios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura corresponde al punto más elevado del justo medio o parte central de la poética gnoseológica de los géneros literarios.

7.6.5. *Facultad de género*. Concepto genológico que designa las partes integrantes o extensionales de una obra literaria concreta dadas en la especie. Reitero aquí que las partes integrantes o extensionales son siempre partes transgenéricas (G_x , G_y , G_z ...), desde el momento en que están presentes en dos o más géneros, y añado ahora que, desde el punto de vista de su significación en la especie, son las que de forma específica facultan a esta para proyectarse transgenéricamente. Se trata, en consecuencia, de cualidades específicas que definen el género de forma inmanente o específica —a partir de una obra literaria concreta— y de modo extensional o integrante —conforme a la especie literaria cuyos elementos se integran extensionalmente en la obra de referencia—. Dicho con palabras excesivamente simples: una Facultad es un Paradigma *subvertido* por un autor en la composición una obra concreta. ¿Cómo?: mediante el uso de una relación dialéctica y subversiva entre las normas genéricas constitutivas de un paradigma literario (el género como tal, en su sentido ortodoxo) y el uso que un autor concreto hace de tales normas genéricas en una obra literaria concreta que las subvierte por completo (el género subvertido, exigiendo del público o lector una interpretación heterodoxa). La *facultad* es posible porque el *paradigma* resulta subvertido. El soneto modernista, de catorce versos de arte menor, funciona inicialmente como una facultad que subvierte el paradigma constituido por el soneto clásico, compuesto normativamente de versos endecasílabos. Porque el soneto modernista *integra* versos de arte menor que subvierten el modelo paradigmático del soneto aurisecular. Del mismo modo, el endecasílabo italiano penetra en España como una facultad que subvierte el verso hasta entonces paradigmático en la tradición literaria castellana: el octosílabo. Los ejemplos pueden multiplicarse. El *Quijote* puede leerse como una facultad que subvierte y parodia el paradigma constituido por la novela de caballerías. En suma, las facultades designan los diferentes modos de integrar, de forma crítica y dialéctica, rasgos intensionales del género en una obra literaria que, por el hecho mismo de integrarlos, los transforma y los trastorna con consecuencias histórica y estéticamente decisivas. Podría decirse en este sentido que los géneros literarios avanzan y se desarrollan *a partir de* Paradigmas y *a través de* Facultades. Los paradigmas se proponen intensionalmente, las facultades los transforman extensionalmente. No por casualidad las facultades ocupan, ejecutivamente, el lugar central e insustituible en el gráfico de los nueve Predicados Gnoseológicos en que se objetiva la Teoría de los Géneros Literarios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Si no fuera por las facultades, los géneros literarios serían esencias

inmutables y eternas, incapaces de transformación y evolución. Nada más lejos de la realidad material de las formas literarias.

7.6.6. *Propiedad de género*. Concepto genológico que designa las partes constituyentes o distintivas de una obra literaria concreta dadas respecto a la especie o en relación con ella. Reitero que las partes constituyentes o distintivas son siempre partes subgenéricas (E_1), desde el momento en que se constituyen como distintivas de una obra dentro de los predicables de su especie, y añado en este contexto que, desde el punto de vista de su significación particular en el seno de la especie, permiten individualizar una obra como distintiva o *extra-ordinaria* en su especie, dadas sus *propiedades* distintivas o constituyentes. Se trata, pues, de propiedades concretas de una obra literaria que la definen distintivamente por relación a la especie a la que cabe adscribirla, es decir, de propiedades distintivas que singularizan una obra dentro de su especie y por relación a su género. De nuevo los ejemplos han de buscarse, aunque no exclusivamente, en obras constitutivas del canon literario. *Hamlet* presenta *propiedades* específicas en la historia de la tragedia como especie del género teatral: el protagonista se niega a cumplir con el imperativo paterno de venganza, que sometería al príncipe a la voluntad de un orden moral trascendente del que la tragedia shakesperiana disiente de forma explícita. Tomemos otro ejemplo del género teatral y de la especie trágica: la *Numancia* de Cervantes. El autor del *Quijote* seculariza aquí la experiencia de la tragedia, al presentar como protagonistas del hecho trágico a plebeyos, en lugar de los aristócratas exigidos por el decoro del clasicismo. Simultáneamente, Cervantes sustituye la Metafísica teológica por la Historia más antropológica y secular. Son hombres (los romanos), y no dioses, los que amenazan la libertad —ya no el destino— de otros hombres (los numantinos). Tanto *Hamlet* como la *Numancia* presentan propiedades que, desde su especie, la tragedia, introducirán profundas transformaciones en el género, el teatro. Tales transformaciones permitirán establecer una relación intertextual con tragedias de la Edad Contemporánea, como *Woyzeck* (1837) de Büchner o *En attendant Godot* (1952) de Beckett, donde lo trágico persiste, como género y como especie, pero con propiedades cada vez más singulares, distintivas y constituyentes, frente al género y frente a la especie.

7.6.7. *Prototipo de género*. Concepto genológico que designa las partes determinantes o intensionales de una obra literaria concreta dadas en sí misma, esto es, dentro de los límites de la propia obra, pero legibles e interpretables en relación intertextual con otras obras posteriores que reproducen, como propias, esto es, también como determinantes, alguna de estas partes determinantes o intensionales de la obra literaria primigenia. Los ejemplos que pueden aducirse son múltiples, y de extraordinaria utilidad para la Literatura Comparada. Es el caso, por ejemplo, de *El burlador de Sevilla* (1630) de Tirso de Molina, cuya parte determinante o intensional, el personaje de don Juan, ha inspirado obras como *Dom Juan* (1665) de Molière, *Don Giovanni* (Ponte, 1787) de Mozart, *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953) de Max Frisch o *Don Juan* (1963) de Gonzalo Torrente Ballester. El prototipo designa, pues, una o varias partes determinantes o intensionales de una obra literaria que resultan reproducidas o transducidas, también

como partes determinantes o intensionales, en otras obras literarias, pertenecientes a otros géneros o a otras especies.

7.6.8. *Característica de género*. Concepto genológico que designa las partes integrantes o extensionales de una obra literaria concreta dadas en sí misma, esto es, dentro de los límites de la propia obra, pero legibles e interpretables en relación intertextual con otras obras que reproducen *de forma característica*, esto es, como propias, alguna de estas *partes integrantes* o *extensionales*. Los ejemplos se multiplican en este caso, ya que lo que antes era un *prototipo determinante* es ahora una *característica extensional*, y por lo tanto integradora en numerosas obras de lo que en principio se muestra como propio de una obra concreta. La figura del bufón, el personaje del loco, el gracioso del teatro aurisecular español, etc., son partes integrantes de multitud de obras literarias y teatrales, cuyos géneros y especies trascienden épocas históricas y dominios culturales particulares. El uso del endecasílabo, del pentasílabo adónico o del verso libre, en la lírica europea, por ejemplo, como partes integrantes del género de la poesía, experimentan transformaciones integradoras muy concretas, dadas extensionalmente en obras y especies literarias características de casi todos los movimientos estéticos históricamente reconocidos.

7.6.9. *Accidente de género*. Concepto genológico que designa las partes constituyentes o distintivas de una obra literaria concreta dadas en sí misma, esto es, dentro de los límites de la propia obra, pero legibles e interpretables en relación intertextual con otras obras que reproducen *accidentalmente* como suyas alguna de estas partes distintivas. Los ejemplos resultan ahora innumerables, hasta tal punto que las fronteras entre las obras literarias podrían desvanecerse. La metáfora, por ejemplo, es un *accidente* dado en casi todas las obras literarias efectivamente existentes. Los *accidentes* son partes transgenéricas, ya que están presentes en todos los géneros. *In extremis* podría decirse incluso que se trata de partes materiales de la literatura, porque incluso pueden llegar a funcionar como segmentos orgánicos suyos, si descendemos, por ejemplo, al nivel lingüístico y morfológico, identificando lexemas, monemas y morfemas. Es la constitución y la combinación orgánicas de los diferentes *accidentes* lo que singulariza definitivamente la morfología de una obra literaria, adscrita a una especie e inserta en un género. En consecuencia, los *accidentes* pueden concebirse como *partes materiales* que están presentes en casi todas las obras literarias, pero que en la obra literaria de referencia, la que en concreto sometemos a análisis, están presentes como *partes formales suyas* singularmente distintivas y constituyentes.

5.3.8. LITERATURA COMPARADA

§ La esencia de la Literatura Comparada, atendiendo a su *núcleo* primigenio, a su *cuerpo* en constante transformación y a su *curso* desarrollado históricamente, se ha fundamentado siempre en la Idea de Comparación. Esta idea, que resulta plenamente operativa en la *relación* como figura gnoseológica y en el *relator* como instrumento

científico y como sujeto operatorio, remite al concepto de *symploké* dado entre los materiales literarios. Es en la *symploké*, como relación comparativa, racional y lógica, donde se objetiva operativamente la esencia de la Literatura Comparada como disciplina académica, como metodología literaria y como crítica gnoseológica de la literatura.

8.1. *Literatura Comparada*. La Literatura Comparada es un método de interpretación destinado a la *relación crítica* de los materiales literarios, es decir, a la formalización, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios dados como términos (autor, obra, lector, transductor) en el campo categorial de la literatura.

8.2. *Ontología de la Literatura Comparada*. La Literatura Comparada es una *invención europea*, una *construcción nacionalista* y una *interpretación étic* de la Literatura. Su Ontología comprende 1) un *Núcleo*, constituido en los orígenes del proyecto comparatista, y determinado por las poéticas de la Ilustración y el Romanticismo, la disolución de la poética mimética, la polémica entre *Clásicos* y *Románticos*, el liberalismo y el pensamiento idealista, la nueva concepción romántica de la Historia, y el desarrollo del método comparatista en las ciencias naturales; 2) un *Cuerpo*, configurado positivamente por el dominio francés desde la Historia Literaria, el Hispanismo alemán como Modelo Comparatista que no llega a universalizarse, y el dominio norteamericano orientado hacia la Teoría Literaria; y 3) y un *Curso* historiográfico de la Literatura Comparada, que llega hasta nuestras días, en que parece naufragar en el postulado posmoderno de isovalencia de las culturas, ya que si *todas las literaturas son iguales*, entonces no hay nada que comparar.

8.3. *Gnoseología de la Literatura Comparada*. De los cuatro modos de las ciencias expuestos en la Teoría del Cierre Categorial —definiciones, clasificaciones, demostraciones y modelos—, son estos últimos, los *modelos*, los que permiten dar cuenta del *modus operandi* de la Literatura Comparada, desde el momento en que esta *opera* mediante la *comparación* de materiales literarios entre sí, es decir, mediante la *relación* de *términos*, de modo que dados los términos literarios (autor, obra, lector, transductor) se procede a su relación crítica [T > R]. El contexto determinante está constituido por los materiales externos o trascendentes, esto es, los términos que se someten a relación: autor, obra, lector e intérprete o transductor. El contexto determinado resultante está constituido por una serie de componentes lógico-formales y lógico materiales, que constituyen las identidades sintéticas en las que cristaliza la interpretación comparada de los materiales-literarios, y que son las siguientes figuras gnoseológicas: *metros*, *prototipos*, *paradigmas* y *cánones*.

8.3.1. *Metro*. Los metros son *modelos aislados atributivos* (la familia romana de la época de la República es metro de la familia cristiana); en el contexto de la Literatura Comparada, son metros todos los estudios destinados a comparar un autor con otro (Cervantes y Shakespeare), una obra con otra (*Odisea* y *Divina comedia*), un lector con otro (Unamuno y Borges ante el *Quijote*), un transductor con otro (la recepción

y puesta en escena de Calderón en el Romanticismo polaco y en las vanguardias alemanas de comienzos del siglo XX).

8.3.2. *Prototipo*. Los prototipos son *modelos heterológicos atributivos* (la vértebra tipo de Oken es prototipo del cráneo de los vertebrados). En el contexto de la Literatura Comparada, son prototipos todas las interpretaciones que den cuenta del impacto de un autor en una obra (la influencia de Apuleyo en el *Cróton*), de una obra en un autor (la *Odisea* en James Joyce), de un lector en un autor (el público ovetense como receptor de *La Regenta*, capaz de influir en un Leopoldo Alas que escribe *Su único hijo* con cierto ánimo reconciliador frente a sus lectores más inmediatos), de un lector en una obra (Borges como lector de la *Divina commedia* en *Nueve ensayos dantescos*), de un transductor en un autor (la puesta en escena que hace Grotowski del teatro de Calderón), y de un transductor en una obra (la traducción de Ludwig Tieck del *Quijote* al alemán en 1799).

8.3.3. *Paradigma*. Los paradigmas son *modelos isológicos distributivos* (la tangente a la curva es paradigma de la velocidad de un cuerpo móvil); en el caso de la Literatura Comparada, son paradigmas las interpretaciones que objetivan, bien la influencia que un lector célebre de una obra literaria puede ejercer sobre otros lectores (Borges como lector de la *Divina commedia* o el *Quijote*), bien el impacto que un transductor o intérprete de una obra literaria puede ejercer sobre otros transductores o intérpretes (los traductores del *Quijote* al alemán en los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, cuyo texto de la obra cervantina influyó sin duda en los lectores de lengua alemana durante la Ilustración y el Romanticismo; la traducción española, indudablemente paradigmática, que Dámaso Alonso hizo al español de la novela de Joyce *Retrato del artista adolescente*).

8.3.4. *Canon*. Los cánones son *modelos heterológicos distributivos* (el gas perfecto es modelo canónico de gases empíricos); en el caso de la Literatura Comparada, son cánones aquellas interpretaciones que codifican normativamente el impacto histórico que determinados lectores y transductores han ejercido sobre otros lectores e intérpretes, los cuales han asumido las propuestas interpretativas de los primeros como criterios de referencia para organizar sus propias lecturas e interpretaciones. Suele tratarse con frecuencia de trabajos que dan cuenta de contribuciones críticas, y no tanto creativas. Los estudios de Curtius, Auerbach o Rico sobre la Edad Media latina, la literatura como mimesis de la realidad, o la presencia de la lírica renacentista italiana en la literatura española, constituyen, respectivamente, ejemplos de investigaciones que codifican determinados cánones literarios en el campo gnoseológico de la Literatura Comparada.

5.4. MODOS GNOSEOLÓGICOS DEL CONOCIMIENTO DE LA LITERATURA

¿Acudo al maestro como el que acude al oráculo, dispuesto a obedecer? ¿O también yo voy a la escuela lleno de imbecilidad solo a aprender la historia y a conocer los libros que antes no conocía y a explicárselos a otros si se tercia? [...] Y vosotros, hombres, curaos primero las úlceras, detened las diarreas, serenad la mente, traedla a la escuela sin distracciones, y comprenderéis cuánta fuerza tiene la razón.

ÉPICTETO (*Disertaciones*, II, 21, 8-23).

Puesto que los hombres, como dijimos, se guían más por los afectos que por la razón, se desprende que la multitud se pone de acuerdo y se conduce como una sola alma, no en virtud del impulso de la razón, sino espontáneamente en virtud de algún afecto común, a saber, una común esperanza, o miedo, o deseo de vengar un daño común.

Baruch SPINOZA (*Tratado político*, 1675-1677: VI, 1).

A l'instant de cette lecture je vis un autre univers et je devins un autre homme...

Jean-Jacques ROUSSEAU (*Segunda carta a Malesherbes*, I, 315).

Los hechos son siempre mejores que los sueños...

Winston CHURCHILL

Según la gnoseología o teoría del conocimiento científico del Materialismo Filosófico, desarrollada por Gustavo Bueno (1992) bajo la denominación de Teoría del Cierre Categorial, los modos de conocimiento científico pueden ser de dos tipos: trascendentes o inmanentes.

Los *modos de conocimiento científico trascendente* son cuatro –Descriptivismo, Teoreticismo, Adecuacionismo y Circularismo–, y permiten identificar los procedimientos o el *modus operandi* de las ciencias desde el punto de vista de su relación entre materia y forma. Los modos de conocimiento científico trascendente se examinan desde criterios gnoseológicos, porque se basan en la *conjugación* de los conceptos de materia y forma, frente a los criterios epistemológicos, que conducen al idealismo, al remitir constantemente a la oposición, por lo demás irreal y formalista, entre objeto / sujeto.

Los *modos de conocimiento científico inmanente* son también cuatro –Definiciones, Clasificaciones, Demostraciones y Modelos–, y se disponen tomando como referencia el eje sintáctico del espacio gnoseológico, constituido por términos, relaciones y operaciones: los *términos* constituyen los elementos que forman parte del campo categorial o científico y lo delimitan como tal (autores, obras, lectores e intérpretes, en el caso de la Literatura; los elementos de la tabla periódica de Mendeléiev, en la Química; la escala cromática, como sistema dodecafónico, en teoría de la Música, etc...) Los modos de conocimiento científico inmanente permiten explicar las *relaciones operatorias* entre los *términos* de una ciencia, siempre desde los presupuestos de una gnoseología (conjugación materia / forma).

5.4.1. MODOS CIENTÍFICOS TRASCENDENTES DE CONOCIMIENTO LITERARIO: DESCRIPTIVISMO, TEORETICISMO, ADECUACIONISMO Y CIRCULARISMO

Los Modos científicos trascendentes de conocimiento literario son procedimientos ejecutivos de interpretación de los materiales literarios que permiten identificar el *modus operandi* de las ciencias, disciplinas y teorías de la literatura, de acuerdo con cuatro modalidades fundamentales: Descriptivismo, Teoreticismo, Adecuacionismo y Circularismo.

Estos cuatro modos científicos son trascendentes a los materiales que constituyen —y estructuran ontológicamente— el campo categorial de cada ciencia. Cada uno de ellos está determinado por el *modo* en que relacionan, en sus procedimientos de interpretación e investigación científica, los *materiales* que se estudian y la *forma* en que se estudian. Según cómo se relacionen formalmente los materiales de una ciencia, el investigador adoptará un procedimiento descriptivista, teoreticista, adecuacionista o circularista. Toda investigación científica se desarrolla siempre bajo alguno de estos modos científicos trascendentes de conocimiento, pero no siempre el científico o investigador sabe qué tipo de modalidad está siguiendo o utilizando en sus trabajos. La mayor parte de los teóricos y críticos de la literatura ignora que sigue procedimientos descriptivistas, teoreticistas o adecuacionistas en sus interpretaciones de los materiales literarios. Los procedimientos circularistas no cuentan apenas con usuarios en el ejercicio de la interpretación literaria, si exceptuamos a quienes siguen el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

Los teóricos, críticos y filósofos de la literatura han seguido siempre, en realidad sin excepciones, desde la *Poética* de Aristóteles, primero, y desde las tres críticas kantianas, después, diferentes procedimientos de interpretación literaria que se basaban una y otra vez en planteamientos epistemológicos, es decir, en criterios de oposición entre sujeto y objeto, esto es, entre ser humano y obra literaria, reducida esta última con frecuencia a un *fenómeno* de diseño subjetivo. Sin embargo, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura impugna y rechaza todo planteamiento epistemológico, por idealista e irreal, por psicologista y acientífico —ni Aristóteles ni Kant son nuestros colegas—, y opta por un planteamiento gnoseológico, basado no en la oposición sino en la *conjugación* de *materia* y *forma* (Bueno, 1978a, 1992).

En consecuencia, estos cuatro modos científicos trascendentes de conocimiento responden a cuatro tipos fundamentales de teorías gnoseológicas o teorías de la ciencia, que se establecen a partir de la relación entre la *materia* y la *forma* de las ciencias, y que se delimitan en función del concepto de verdad científica, tal como explica Gustavo Bueno en su teoría de la ciencia, denominada Teoría del Cierre Categorial (1992), que aquí aplicamos a la interpretación de los materiales literarios.

Desde esta perspectiva, la tipología que establece el Materialismo Filosófico es *gnoseológica* y *dialéctica*. Es gnoseológica porque, como se ha dicho, pretende clasificar las teorías de la ciencia por relación a las coordenadas de materia y forma como conceptos conjugados. Y es dialéctica porque, como se verá, no se limita a la exposición acrítica de un censo o inventario de teorías de la ciencia efectivas o posibles, sino que plantea abiertamente un sistema polémico de alternativas, dentro del cual

cada teoría contiene de forma potencial o explícita la expresión negativa de las demás teorías. El resultado de la tipología que seguimos, propuesta por Bueno (1992), es, pues, crítica y dialéctica, y dispone un conjunto de teorías de la ciencia caracterizadas por la beligerancia mutua, dada por el contraste o incluso la incompatibilidad objetiva entre sus principios, métodos y consecuencias interpretativas —incompatibilidades y contrastes que aquí no se evitarán ni eludirán, en nombre de un holismo armónico o un monismo epistemológico, u otras extravagancias acrílicas y curiosas, como la «cortesía bibliográfica» o la «diplomacia académica»—.

He aquí los cuatro tipos de teorías gnoseológicas planteadas por Bueno (1992), a las que me refero en relación con cada uno de los materiales literarios.

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

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

3) *Adecuacionismo*: su impacto se ha reflejado sobre todo en la estética de la recepción alemana (Jauss, 1967; Iser, 1972), así como en sus antecedentes fenomenológicos (Ingarden, 1931) y hermenéuticos (Gadamer, 1960), y en sus consecuentes posmodernos más inmediatos (Barthes, 1968; Eco, 1979). Desde el adecuacionismo se considera que el conocimiento surge de la yuxtaposición de la materia y la forma (la verdad como *correspondencia*, como «encaje»). Forma y materia se hipostasían primeramente por separado, y solo después se postula su «engranaje», coordinación o adecuación. La conexión entre materia y forma es metamérica, al plantearse entre totalidades enterizas (obra / lector), de modo que la obra literaria se concibe como una materia que un lector ideal o modélico, implícito o implicado, es decir, absolutamente hiperformalizado e irreal, interpreta en términos adecuacionistas (obra / lector = materia / forma). La forma deja de este modo de estar objetivada en la estructura —«ausente», dirá Eco— de la obra literaria, que queda convertida en objeto material de examen, para ubicarse en la mente o conciencia de un lector ideal,

operatoria o empíricamente inexistente. La estética de la recepción alemana no es sino una fuga de las formas —y de los formalismos— a través de la conciencia subjetiva de sujetos ideales. El estructuralismo pasa del texto al lector, de la obra al receptor, para postular desde la *Rezeptionsästhetik* una adecuación entre ambos.

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

La aplicación de estas cuatro teorías de la ciencia, propuestas por Gustavo Bueno (1992), al estudio de la ontología literaria y de sus materiales es un capítulo fundamental del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura que he desarrollado desde hace años, en particular con la publicación en 2007 de *Los materiales literarios*. Resulta constatable que, históricamente, desde la teoría de la literatura se ha tratado de interpretar cada uno de los cuatro materiales literarios —autor, obra, lector e intérprete o transductor— a través de una de estas teorías —descriptivismo, teoreticismo, adecuacionismo y, tras el reconocimiento de la transducción como operación de cierre categorial de tales materiales, el circularismo—.

Así pues, como se ha justificado en su momento (Maestro, 2007b), la idea de Autor se ha examinado a partir de teorías literarias claramente *descriptivistas*, desde Aristóteles hasta el positivismo histórico más reciente. A su vez, la idea de Texto, mensaje u obra literaria, acaparó siempre la atención de teorías de la literatura de corte fuertemente *teoreticista* o formalista, desde la decimonónica escuela morfológica alemana hasta varias corrientes posestructuralistas y posmodernas. Por lo que se refiere al Lector, fueron teorías literarias de naturaleza *adecuacionista* las que pretendieron, no siempre con éxito, establecer una correspondencia o diálogo entre la obra literaria y el receptor, incurriendo en muchísimos casos en una fenomenología de consecuencias metafísicas, la cual ha afectado, en mayor o menor grado, a casi todas las corrientes metodológicas aglutinadas en torno a las poéticas de la recepción. Finalmente, la compleja verdad de la comunicación literaria, interpretada en su sentido más pragmático, exige el reconocimiento y análisis de la figura del Transductor, esto es, un sujeto que *interpreta para los demás*, es decir, que opera con materiales literarios en tanto que intérprete dotado de competencias y autoridad de transmisión y transformación de tales materiales, a fin de disponerlos ante nuevos lectores e influir de forma determinante

sobre sus condiciones y posibilidades de recepción e interpretación. El análisis de la transducción literaria nos sitúa ante una teoría circularista —el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura—, al reconocer en el itinerario de construcción, comunicación e interpretación literarias un proceso circular, incesante y dialéctico, en el que están implicados de forma continuada, crítica y global *todos* los materiales de la literatura: autor, obra, lector e intérprete o transductor.

5.4.1.1. DESCRIPTIVISMO

El descriptivismo es, junto con el teoreticismo, el adecuacionismo y el circularismo, un modo trascendente de conocimiento científico, que se caracteriza, desde el punto de vista de la gnoseología, por interpretar la *materia* al margen de la *forma*, lo cual provoca, según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Ciencia (Bueno, 1992), la *falacia descriptivista*, de modo que la materia de una realidad o campo categorial se *describe* sin tener en cuenta la forma que la hace posible y efectiva.

En el caso de la interpretación de los materiales literarios, son descriptivistas todas las teorías literarias que históricamente han considerado al autor como el término fundamental, a veces incluso único, de la investigación literaria. Es el caso de las denominadas *poéticas del autor*, las cuales se centraron en la figura del *yo* del artífice como sujeto esencial de la creación e interpretación de la literatura. Incurren en descriptivismo corrientes como el historicismo decimonónico y el positivismo histórico, así como también la psicocrítica que trata de desvelar o describir el sentido de las obras literarias a partir de la «lectura» de la mente o de la psique del autor. El psicoanálisis de Charles Mauron o la mitocrítica de Northrop Frye, por ejemplo, son demostraciones palmarias de descriptivismo, como lo son también la poética de lo imaginario o la crítica biográfica y autobiográfica. El descriptivismo ha proliferado en torno a las poéticas del autor como un extraordinario procedimiento de descripción o revelación del *yo* del artista, desde el que se cuentan o exponen tanto los contenidos psicológicos (M_2) que se suponen plasmados en su obra literaria como los hechos biográficos (M_1) que cabe inventariar en su historia social, personal o política.

Cuando la crítica literaria toma conciencia del Autor como objeto de interpretación, lo hace desde los presupuestos de un *descriptivismo* incesante y creciente, es decir, se ocupa del Autor como de una reconstrucción colectiva y global, de amplísimas resonancias personales, sociales, históricas, psicológicas..., e incluso metafísicas, cuyas referencias determinan la obra literaria y sus posibilidades de conocimiento.

Este descriptivismo ha sido y sigue siendo un *descriptivismo epistemológico*, es decir, se basa en la oposición Objeto / Sujeto, de modo tal que el *objeto* de conocimiento es el autor de una obra literaria y el *sujeto* cognoscente es el lector que lo reconstruye psicológicamente a partir de tales o cuales materiales (documentos biográficos, datos históricos, pruebas sociológicas...), mejor o peor combinados según la *descripción autorial* que se pretenda conseguir. Se trata, pues, de un descriptivismo epistemológico (Objeto / Sujeto), y nunca de un descriptivismo gnoseológico (Materia / Forma), ya que este último solo es posible y factible en la *symploké* (circularista) de la comunicación literaria, la cual vincula, de forma dialéctica y circular, al autor con el

resto de los materiales literarios: obra, lector y crítico o transductor. El descriptivismo epistemológico desemboca las más de las veces en pura fenomenología, cuando no en vulgar idealismo teológico o rupestre topología metafísica. En esta última incurre el archicitadísimo Bajtín, al afirmar la siguiente vacuidad, que deja a tantos lectores con la boca abierta y el cerebro limpio de polvo y paja:

Encontramos a un autor (lo percibimos, entendemos, sentimos) en cualquier obra de arte. Por ejemplo, en una obra pictórica siempre percibimos a su autor (el pintor), pero nunca lo vemos de la misma manera como vemos las imágenes representadas por él. Lo percibimos como un principio representante abstracto (el sujeto representador), y no como una imagen representada (visible). También en un autorretrato no vemos, desde luego, al autor que lo ejecuta, sino apenas una representación del artista. Estrictamente hablando, la imagen del autor es *contradictio in adjecto*. La supuesta imagen del autor, a pesar de ser imagen especial, diferente de las demás imágenes de una obra, es siempre una *imagen* que tiene un autor que la había creado. La imagen del narrador en primera persona, la imagen del protagonista en las obras de carácter autobiográfico (autobiografías, memorias, confesiones, diarios, etc.), personaje autobiográfico, héroe lírico, etc. Todos ellos se miden y se determinan por su actitud frente al autor como persona real (siendo este objeto específico de representación), pero todas ellas son imágenes representadas que tienen un autor como portador de un principio puramente representativo. Podemos hablar de autor *puro*, a diferencia de un autor parcialmente representado, mostrado, que forma parte de una obra [...]. El autor-persona real está presente en la obra como una totalidad, pero nunca puede formar parte de la obra. No es *natura creata* ni *natura naturata et creans*, sino una pura *natura creans et non creata* (Bajtín, 1979/1986: 300-301).

Estas palabras del reputadísimo Bajtín solo pueden aceptarse desde el Materialismo Filosófico como una retórica del misticismo autorial. El autor se nos presenta aquí como «un principio representante abstracto»..., ¿qué es eso? Luego se nos habla del autor como de un alguien en connivencia con sus personajes y creaciones literarias...: ¿es que don Quijote es real y Cervantes falso? Estas son ideas de creadores literarios, al estilo de Unamuno en *Niebla*, Pirandello en *Sei personaggi in cerca d'autore*, o el propio Cervantes en el *Quijote*. Pero tales ideas deslucen, y mucho, en alguien que se nos presenta como un autor de teorías literarias. Finalmente, ¿cuál es la diferencia entre un «autor puro» y un «autor parcialmente representado»? ¿Quién puede establecer tales diferencias y cómo? ¿Bajtín? ¿En virtud de qué criterios? Estas palabras que he citado de Bajtín son pura mística. En ellas no se objetiva ninguna teoría de la literatura, sino una simple exposición retórica de teología literaria, por lo demás muy común, y bastante vista, desde la más remota Antigüedad. Voy a explicar, pues, en qué consiste la falacia del descriptivismo, en la que han incurrido numerosas teorías literarias a la hora de ocuparse del autor como concepto y como idea.

De acuerdo con el descriptivismo, la interpretación científica estaría constituida por una *teoría*, es decir, por una *forma*, que daría cuenta de unos hechos o materiales objetivos y externos. Se trataría de una ciencia constituida por un tipo de *conocimiento* referido a una *experiencia*.

Sin embargo, como advierte Gustavo Bueno (1992), el descriptivismo hace un uso muy relajado del término *ciencia*, como cuerpo organizado de conocimientos, algo

que en sí mismo es equívoco e inútil. Se trata más bien de un sinónimo del término *disciplina*, que incorpora a sus contenidos una segunda acepción de ciencia, como cuerpo de conocimientos históricamente desarrollados. Además, el descriptivismo excluye dos atributos esenciales de toda ciencia, que, desde Descartes, se reconocen como ineludibles: su carácter necesario y verdadero.

El descriptivismo postula una concepción dualista de la ciencia, que descansa en la distinción entre un objeto y un método. En nuestro caso, un autor y su retrato, cuya descripción compete epistemológicamente, esto es, subjetivamente, idealmente, trascendentalmente, a un sujeto receptor. Así es como el descriptivismo ofrece un espacio gnoseológico bidimensional. De este modo, los contenidos de una ciencia o de una teoría literaria descriptivista se entienden como reproducción o reflejo *teórico* y *formal* de un material *objetivo* y *externo* —el autor—, que se supone dado de forma autónoma, apriorística y total. El receptor reconstruirá así formalmente unos contenidos, muy impregnados de subjetividad y psicologismo, y basará la naturaleza científica de su proceder en un mero descriptivismo. Supondrá que la verdad reside en la materia —la vida del autor, sus trabajos y adversidades— y que él mismo, como científico o intérprete, no hace sino *des-cubrirla*, *des-velarla*, esto es, *describirla*. La materia, el objeto, será el lugar en el que reside la ciencia, y la forma (matemática, lógica, lingüística) no hará más que reflejarla o representarla.

El punto débil de esta idea de ciencia, como de toda teoría literaria descriptivista, es que carece de posibilidades para discriminar conocimientos cuyo estatuto gnoseológico es claramente diferente. Tal proceder se podría aplicar por igual a la Química y a la Matemática que a la Historia, la Jurisprudencia o a la Teoría de la Literatura. Incluso podría aplicarse a la Teología, aún cuando incluso esta disciplina no es una ciencia (dado que su objeto de conocimiento —Dios— no existe). Además, al descriptivismo se le pueden hacer otras dos objeciones importantes, como señala Bueno (1992): 1) no da cuenta del proceso efectivo, operativo y constructivista, de las ciencias positivas, ya que ninguna ley universal puede derivarse de un número finito de datos experimentales, pues la inferencia por abstracción no basta para fundamentar un conocimiento objetivo, verdadero y necesario; y 2) es pura ingenuidad gnoseológica pretender que, por un lado, hay unos hechos (materia) y, por otro, una teoría (forma); es decir, por un lado, unos hechos sensoriales y, por otro, sobrevalorándolos, una construcción racional (de apariencia lingüística, lógica o matemática). Muy al contrario de lo que suponen estas dos limitaciones, la razón, la construcción racional, es la reorganización misma de las percepciones, de los preceptos, que son los objetos mismos. La verdad está en los hechos, tal como reconoce la tradición filosófica racionalista (*verum est factum*)⁵⁷.

Son descriptivistas todas las teorías de la ciencia y todas las corrientes de interpretación literaria que identifican la *verdad científica* con la *materia* misma

⁵⁷ Son abundantes los conceptos que apuntan en esta dirección, señalados por Bueno (1992), desde Anaxágoras («el hombre piensa porque tiene manos») hasta Vico («el criterio de tener ciencia de una cosa es efectuarla»). En este mismo contexto, cabe recordar las declaraciones de Pierre-Gilles de Gennes, Premio Nobel de Física (1991), al diario *El País* (22 de mayo de 1993), y que Bueno hace suyas: «Para pensar hace falta estar en contacto con la realidad».

constitutiva del campo categorial de cada ciencia, en nuestro caso, la literatura y, concretamente, la figura del autor. Hipostasían la materia —el autor—, a la que consideran como una multiplicidad indefinida de *partes extra partes* —vida, sociedad, historia...—. Las *formas* asociadas o implicadas en el proceso científico no se consideran como constitutivas de ninguna verdad, sino como métodos o medios de acceso, una suerte de proposiciones, inventarios, representaciones, grafías y grafemas, lenguajes, en suma, destinados a *des-velar* o *des-cubrir* una verdad dada en el Mundo de forma apriorística y acrítica. El Mundo sería una realidad preexistente y eterna, en sí misma inalterable, frente a la cual el ser humano solo puede hacer descripciones o desvelamientos. Así es como la verdad queda identificada con una *alétheia*, en el sentido de Heidegger en *Ser y tiempo* (§ 45), por ejemplo⁵⁸. Así es como se impone la idea metafísica de descubrir *un autor* tras el autor, una ideología tras un nombre, un sentido trascendente tras una vida común y corriente, unas palabras mágicas tras el artificio de una obra literaria, esto es, en suma, un dios tras un ser humano⁵⁹.

Al Romanticismo se debe sin duda la exaltación metafísica, teológica, más elevada que ha alcanzado la figura anónima del Autor —valga el oxímoron— en la cultura occidental. Como ha apuntado Dámaso López (1993: 43), «el Romanticismo declaraba la importancia suprema del autor, pero al tiempo declaraba que si no se hallaba a mano el autor que necesitaba el lector, podía inventarse para dar satisfacción a esa necesidad». Es decir, la idea que el Romanticismo ha impuesto del autor literario es una idea profundamente psicologista, metafísica y teológica. Una idea que perdura incluso en nuestros días, si bien desde el reverso nihilista de la no menos teológica posmodernidad. Hemos pasado del todo sublime del *yo* a la nada cósmica del *texto deshabitado*. De la *mística romántica*, creacionista, metafísica y germánica, la interpretación literaria ha pasado al *nihilismo mágico* de tres grandes prestidigitadores y sofistas de la posmodernidad: Barthes, Derrida y Foucault. Y entre tanto, Cervantes, como Shakespeare, ahí están: donde estaban. Y lo que es más importante, seguimos

⁵⁸ El análisis de Heidegger ha sido impugnado por Friedländer (1928-1930/1989: 214-221). Sobre el descriptivismo de Heidegger, vid. especialmente Bueno (2014). Vid. también Farías (1987).

⁵⁹ No por casualidad el descriptivismo evita establecer divisiones profundas entre unas ciencias y otras, como bien explica Bueno (1992), pues considera las clasificaciones científicas como meros recursos pragmáticos, administrativos, o incluso pedagógicos. En este sentido, el descriptivismo podría aceptar el proyecto de una «ciencia unificada» formalmente, así como posturas afines a un monismo gnoseológico. Se opone sobre todo al constructivismo del circularismo, y también al del teoreticismo y del adecuacionismo. Han sido descriptivistas Husserl en el desarrollo de su fenomenología, así como el primer positivismo lógico del Círculo de Viena (Schlick y Carnap). También Heidegger en las páginas de *Ser y tiempo* en que, siguiendo a Husserl, se refiere a la verdad como *alétheia*, con el fin de desvelar lo oculto y ponerlo al des-cubierto, para «mostrar los entes en su misma identidad», el *Da-sein*, y otros especímenes de la misma familia, igualmente inexistentes. El descriptivismo parte de este criterio: «el fin de la ciencia es dar una descripción verdadera de los hechos». Puede adscribirse también al inductivismo (en el paradigma de Bacon, en la perspectiva del *ordo inventionis*), y acaso al deductivismo (en el paradigma de Kepler). Según Bueno y la Teoría del Cierre Categorial, «solo se puede reducir a pura descripción la ciencia a costa de interpretar las transformaciones lógico-matemáticas que le son inherentes como meras *tautologías*» (Bueno, 1992: I, 74).

ignorando de ellos muchas cosas que necesitamos saber. ¿Qué sentido tiene hoy día la pretensión de ignorar conocimientos relativos a un autor? Ninguno.

Es de obligada referencia la cita de un texto decisivo, no solo por su pertinencia en lo relativo al descriptivismo autorial, sino por su importancia desde el punto de vista de la hermenéutica histórica y filológica, donde con injusta frecuencia se olvida mencionarlo. Se trata de las palabras que Baruch Spinoza dedica en el *Tratado Teológico-Político* (vii, 4) a la figura del autor. Aparentemente pueden parecer una simple apología de la «falacia intencional» (Wimsatt y Beardsley, 1954), pero Spinoza va muchísimo más lejos de lo que puede alcanzar la mente de cualquier *nuevo crítico* norteamericano:

Si leemos un libro que contiene cosas increíbles o imperceptibles o escrito en términos muy oscuros y no conocemos su autor ni sabemos en qué época ni con qué ocasión lo escribió, en vano nos esforzaremos en asegurarnos de su verdadero sentido. Pues, ignorando todo eso, no podemos saber de ningún modo qué pretendió o pudo pretender el autor. Por el contrario, si conocemos bien esas circunstancias, orientamos nuestros pensamientos sin perjuicio ni temor alguno a atribuir al autor, o a aquel al que destinó su libro, más o menos de lo justo, ni a pensar en cosas distintas de las que pudo tener en su mente el autor o de las que exigían el tiempo y la ocasión.

Pienso que esto para todo el mundo está claro. Es muy frecuente, en efecto, que leamos historias parecidas en libros distintos y que hagamos de ellas juicios muy diferentes, según la diversa opinión que tengamos sobre sus autores. Yo sé que he leído hace tiempo, en cierto libro, que un hombre, llamado *Orlando furioso*, solía agitar en el aire cierto monstruo alado y que atravesaba volando todas las regiones que quería; que él solo mataba cruelmente a un sinnúmero de hombres y gigantes, y otras fantasmagorías por el estilo, totalmente imperceptibles al entendimiento. Ahora bien, yo había leído una historia similar a esta en Ovidio sobre Perseo; y otra en los libros de los *Jueces* y de los *Reyes* sobre Sansón, que degolló, solo y sin armas, a miles de hombres; y sobre Elías, que volaba por los aires y se elevó, finalmente, al cielo en caballos y carro de fuego. Estas historias, repito, son completamente semejantes, y sin embargo damos un juicio muy distinto de cada una de ellas. Pues decimos que el primero no quiso escribir más que cosas divertidas, el segundo cosas políticas y el tercero cosas sagradas; y lo único que nos convence de ello son las distintas opiniones que tenemos de sus escritores.

Está claro, pues, que nos es imprescindible tener noticias sobre los autores que escribieron cosas oscuras o imperceptibles al entendimiento si queremos interpretar sus escritos (Spinoza, 1670/1986: 212).

Spinoza escribe estas palabras ante uno de los momentos culminantes de su interpretación filológica y hermenéutica de las Sagradas Escrituras. Spinoza no habla por hablar, sino que teoriza sobre hechos exigentes, apremiantes, delicados. Y sobre todo muy arriesgados para la vida de alguien que trata de dar una explicación profundamente racionalista y materialista de unos textos considerados sagrados, en una época en que la única razón tolerada era la razón teológica, negadora y represora con frecuencia de determinadas razones antropológicas.

Spinoza se hace una pregunta que muchos de los modernos teóricos de la literatura y de la hermenéutica ni siquiera han sabido plantearse: ¿cómo interpretar racionalmente textos que rebasan, en el horizonte de expectativas en que se encuentra

el lector, los límites de la razón humana? En su exégesis de la Escritura testamentaria, Spinoza buscó el punto de apoyo de la razón humana interpretadora en la figura del autor, como constructor de un sentido que podría tenerse en cuenta o tomarse como referencia. Y allí donde no encontró autor alguno, buscó en las posibilidades que le ofrecía la ecdótica, la filología y la gramática hebreas, constatando las insalvables lagunas habidas en estos dominios, abandonados durante siglos por los judíos, al no haberlas cultivado como disciplinas⁶⁰. Sumido en tal aislamiento frente a los textos de la Escritura, que en tan numerosos pasajes resultan completamente irracionales, Spinoza optó por la interpretación racional, lógica y materialista de las ideas objetivas formalizadas en los manuscritos conservados⁶¹. Este judío, heterodoxo entre los suyos, y de expulsa ascendencia hispanolusa, se convertía así en el primer hermeneuta de la Escritura que utiliza, en la interpretación de tales textos, una razón exclusivamente antropológica y materialista (Peña, 1974). Lejos de renunciar al sentido, lo reconstruyó desde la razón humana, entonces —siglo XVII— razón dialéctica frente a razón teológica.

En efecto, un mismo texto puede ser objeto de una interpretación literaria, política o religiosa. Pero no lo será en vano. Porque quien construya una u otra interpretación lo hará en función de determinadas causas y con el fin de alcanzar determinados objetivos. Estas causas vienen dadas por condiciones necesarias, inevitables, e incluso naturales, porque un autor conocido no se puede negar, y porque un autor desconocido se puede analizar a partir de otros, más o menos abundantes, materiales literarios disponibles, entre ellos su propia obra literaria, sus realidades y consecuencias filológicas, históricas, políticas, etc., tal como postula Spinoza en el fragmento arriba citado. Y sobre todo, a partir de las ideas objetivadas formalmente en un texto, que no hay que olvidar que son ideas objetivadas formalmente en ese texto *por* un *su autor*, y no atribuibles al azar, la fortuna o el Espíritu Santo, sino a una causalidad

⁶⁰ «La primera y no pequeña dificultad consiste en que exige un conocimiento completo de la lengua hebrea. Pero, ¿cómo alcanzarlo? Los antiguos expertos en esta lengua no dejaron a la posteridad nada sobre sus fundamentos y su enseñanza; al menos, nosotros no poseemos nada de ellos: ni diccionario, ni gramática, ni retórica» (Spinoza, 1670/1986: 206).

⁶¹ «Pues, no hallando en la Escritura ningún otro medio, aparte de estos, no debemos, como ya hemos dicho, inventarlos [...]. Aquí solo nos proponemos investigar los documentos de la Escritura, para extraer de ellos, como si fueran datos naturales, nuestras conclusiones [...]. Dicho en pocas palabras, el método de interpretar la Escritura no es diferente del método de interpretar la naturaleza, sino que concuerda plenamente con él. Pues, así como el método de interpretar la naturaleza consiste primariamente en elaborar una historia de la naturaleza y en extraer de ella, como de datos seguros, las definiciones de las cosas naturales; así también, para interpretar la Escritura es necesario diseñar una historia verídica y deducir de ella, cual de datos y principios ciertos, la mente de los autores de la Escritura como una consecuencia lógica. Todo el que lo haga así (es decir, si para interpretar la Escritura y discutir sobre las cosas en ella contenidas, no admite otros principios ni otros datos, aparte de los extraídos de la misma Escritura y de su historia), procederá siempre sin ningún peligro de equivocarse y podrá discurrir sobre las cosas que superan nuestra capacidad con la misma seguridad que sobre aquellas que conocemos por la luz natural» (Spinoza, 1670/1986: 94-95). Y más adelante: «Nuestro método (fundado en que el conocimiento de la Escritura se saque de ella sola) es el único y el verdadero» (Spinoza, 1670/1986: 206).

material, lógica y racional, de la que solo podrá dar cuenta una explicación igualmente materialista, racional y lógica. Lo demás será retórica fantástica y teología metafísica, es decir, tropología fraudulenta destinada tanto a convencer con argumentos falsos (sofística) como a disimular la intolerable ignorancia del profesor universitario, que, incapaz de expresarse en términos científicos, disimula su incompetencia profesional bajo el trampantojo de un discurso tan sofisticado como estéril.

Así es como un lector, nunca inocente, se convierte en un intérprete —primero— constructor de sentidos, y en un transductor —después— al difundir e imponer sobre otros lectores sus propias interpretaciones, influyendo, a veces decisivamente, en posteriores procesos de lectura protagonizados por innumerables personas. Por todas estas razones, lo que finalmente de veras importa no es tanto la interpretación en sí —con ser algo decisivo—, cuanto las *razones* que la justifican —al ser algo fundamental *ante lo que han de dar cuenta* lector e intérprete—. Las causas y fines de una interpretación científica han de ser siempre conceptuales, materialistas y lógicas, y nunca psicologistas, metafísicas o ideológicas. El código de la interpretación ha de ser puro M_3 . Quienes pretenden usar la literatura para hablar de ella en términos psicológicos e ideológicos harían bien en abandonar las instituciones universitarias y académicas, cuyo fin es el desarrollo del conocimiento científico. Si la crítica posmoderna ha renunciado a la idea de ciencia y a la idea de verdad, que sus practicantes abandonen las instituciones estatales dedicadas al estudio de la ciencia, y que les den de comer los respectivos gremios y partidos políticos a los que sirven sus intereses psicologistas e ideológicos, y en absoluto científicos. Es un fraude a la humanidad negar el conocimiento científico y simultáneamente cobrar a fin de mes el dinero que paga una institución científica estatal en la que, si estás, estás para trabajar por el desarrollo del conocimiento científico que *estás negando* a estudiantes, investigadores y colegas. Y ahora, si puedes, sigue negando al autor: solo tendrás razones para hacerlo si nunca has escrito nada en tu vida académica.

Diremos, en síntesis, que el descriptivismo lo reduce todo a materia o, en términos empíricos, a *experiencia*. Son descriptivistas todas aquellas teorías de la ciencia que se basan en el empirismo, y que reducen la actividad científica a una mimesis reproductiva del funcionamiento de la realidad. La Ciencia sería la descripción imitativa de un mundo dado apriorísticamente, como modelo que investigar y que descubrir, y ajeno en su originalidad a la intervención y diseño humanos. La Ciencia queda así configurada como un reflejo inteligente de la realidad. El ser humano sería solo un *copista* intelectual de mundo ajeno, en cuya construcción y diseño él no ha intervenido. El papel del científico se reduce tan solo al de un simple agente descriptor. El referente por excelencia del descriptivismo es el Aristóteles autor de la *Poética* —frente al de los *Segundos analíticos*, que actúa como un adecuacionista—, así como el nominalismo empirista de Bacon —frente al modelo de Kepler⁶²—. En la misma línea se sitúan, el verificacionismo positivista de Schlick (*teoría de la constatación*) y el Círculo de Viena,

⁶² El modelo kepleriano de ciencia es de naturaleza teoreticista, más precisamente, según Bueno (1995a), de un *teoreticismo primario*, próximo a concepciones como las de Duhem o Poincaré. La obra de Popper (1934) explicita un *teoreticismo secundario*, basado en el criterio de «lo falsable».

al considerar la ciencia como un «inventario exhaustivo de hechos», y el pensamiento de Wittgenstein (*teoría de las funciones lógicas*), al considerar que el depósito de la verdad son las cosas mismas, la materia, los hechos⁶³. Según Bueno, incurrirán igualmente en descriptivismo determinadas orientaciones de la psicología, como las de Reid y Hartley, y de la fenomenología de Husserl, al concebir, en consonancia con el modelo de Bacon, la «verdad» como una esencia de las cosas, cuyo conocimiento exige *des-velar* y *des-cubrir* apariencias y coberturas previas.

Con todo, el gran descriptivista del siglo XX fue Martin Heidegger. En su obra *Ser y tiempo* (1927) Heidegger identifica el *Da-sein* o *Ser-ahí* con la esencia de la realidad humana, determinada por su existencia y su finitud. En este *Da-sein* estaría contenida la *alétheia* o verdad oculta de las cosas del mundo, que la filosofía alemana desvelaría mejor que ninguna otra. Identificar la verdad con la *alétheia* es algo que adquiere con el cristianismo un desarrollo explícito, al suponer que la revelación de los misterios sagrados puede entenderse como un desvelamiento o descubrimiento de la Verdad Divina, encarnada en el Logos. La *alétheia* que sirve de fundamento al descriptivismo dispone una concepción inmutable y eterna de la materia, de la naturaleza —desde la que se explica la teoría aristotélica de la mimesis como principio generador del arte—, dada al ser humano para su descripción, revelación o reproducción, en términos religiosos, artísticos, científicos, etc. El descriptivismo, en última instancia, tiende a negar toda posibilidad efectiva de formalizar la materia, o de teorizar sobre ella, con fines transformativos, es decir, afirma una ontología inmutable dentro de la cual el ser humano es una suerte de descriptor, contable o incluso títere abocado a la muerte (nihilismo, existencialismo...), de modo que no sería posible cambiar nada en la estructura del mundo. La única «salvación» estaría en el Lenguaje, que se nos presentaría como una suerte de instrumento descriptivista del Ser y de sus fundamentos esenciales, como un revelador de su esencia o *alétheia*. La vida cobraría sentido cuando cada ser humano adquiere consciencia, merced a su existencia, de la esencia del Ser, a través del lenguaje, etc..., camino por el cual la filosofía acaba convertida en una rapsodia de tropos que nos sitúa en los antípodas del Materialismo Filosófico.

El descriptivismo, en suma, reduce la experimentación a una observación, es decir, a un registro de hechos empíricos. Pero experimentar no es simplemente observar: un experimento es una reproducción intencionada y artificial de determinadas causas y condiciones a fin de confirmar determinadas hipótesis. La experimentación exige un constructivismo teórico —una planificación racional de pruebas y verificaciones— que el descriptivismo no se plantea. El descriptivista observa, no experimenta. Su procedimiento científico de referencia es la inducción (dado un caso y un resultado, se infiere una norma). Carnap dedicó su obra *Logical Foundations of Probability* (1950) a la justificación del descriptivismo como teoría de la ciencia.

Sin embargo, como advierte Bueno (1987: 269), «la paradoja del descriptivismo es que no puede prescindir de las teorías para dar cuenta de las ciencias». Pese a ello, los descriptivistas consideran —como Wittgenstein (1921)—, que las teorías son siempre

⁶³ «El fin de la ciencia es dar una explicación *verdadera* de los hechos» (Schlick, *apud* Bueno, 1995a: 29).

tautológicas, y que los términos y figuras de los axiomas, teoremas o proposiciones, no se refieren al mundo, sino a sí mismos. Se incurre así en lo que Bueno denomina «descriptivismo nominalista», el cual

no es capaz de rendir cuentas de las teorías ni de la práctica científica. Desplaza el contenido científico hacia las tablas empíricas y se ve obligado a interpretar los diagramas y *expresiones funcionales*, cuyo carácter teórico reconocen, como meras *líneas imaginarias* o *procedimientos auxiliares*, artificios aproximativos (mentales) externos a la realidad misma conocida. En esta misma línea, Ernst March reconocía que las leyes y teorías no son más que *abreviaturas lingüísticas*, fruto de la economía del pensamiento, que solo se justifica por el éxito práctico que puedan deparar (Bueno, 1987: 269).

El descriptivismo sostiene una idea de verdad identificada con la *alétheia* o *descubrimiento* de la verdad oculta de una realidad esencial, y subraya la dimensión referencial y fenomenológica del espacio gnoseológico, dimensiones del eje semántico —en la terminología del Materialismo Filosófico— en las que se agotarían y disolverían las esencias o estructuras del conocimiento.

5.4.1.2. TEORETICISMO

El teoreticismo es, junto con el descriptivismo, el adecuacionismo y el circularismo, un modo trascendente de conocimiento científico, que se caracteriza, desde el punto de vista de la gnoseología, por interpretar la *forma* al margen de la *materia*, lo cual provoca, según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Ciencia (Bueno, 1992), la *falacia teoreticista*, de modo que la forma de una realidad o campo categorial se *estructura* autónomamente, desarrollándose y desplegándose sin tener en cuenta la materia —la realidad corpórea— que ha de justificarla y explicarla operatoriamente.

En el caso de la interpretación de los materiales literarios, son teoreticistas todas las teorías literarias que históricamente han considerado a la obra, texto o mensaje, como término fundamental, a veces incluso único, de la investigación literaria. Es el caso de las denominadas *poéticas formales y funcionales*, las cuales se centraron en las formas literarias —la *literariedad* como referencia esencial de los estudios literarios—, en tanto que formas determinadas por su valor funcional en el texto. Incurren en teoreticismo corrientes y movimientos como la Escuela Morfológica Alemana, el Formalismo Ruso, el *New Criticism*, la Estilística —en todas sus variantes—, así como la totalidad de los Estructuralismos y Neoformalismos. En el ámbito de la teoría de la ciencia, el principal representante del teoreticismo es Karl Popper (1934, 1964, 1972).

En suma, son formalistas todas aquellas teorías de la literatura que se ocupan de los materiales literarios desde una perspectiva exclusiva o predominantemente *formal*, es decir, que conciben —y por lo tanto *manipulan*— los materiales literarios como si solo fueran *formas literarias*. De este modo, la literatura queda reducida a la *interpretación formal de la literatura*. En el mejor de los casos, como se ha dicho, las teorías formalistas de la literatura pretenden el análisis de las formas determinadas por su valor funcional en el texto. En el peor de ellos, se convierten en pura metafísica,

al hablar de formas, literarias o no —pues lo literario acaba por desvanecerse a medida que se despliegan los formalismos—, completamente desvinculadas de cualquier tipo de realidad ontológica o materialidad efectivamente existente.

Durante décadas, especialmente a lo largo del siglo XX, e incluso antes, en el XIX, desde el ámbito de la Escuela Morfológica Alemana, las poéticas literarias formalistas consideraron el texto —*su (propio) concepto de texto*— como la base interpretativa más segura. Y lo consideraron al margen de su autor, e incluso, hasta apenas el último tercio del siglo XX, también al margen del lector. En muchísimos casos, siguiendo idealismos kantianos, el texto o la obra de arte literaria resultaban segregados y apartados de su contexto histórico, de su entorno social y de su intertexto literario. Esta práctica se incrementó en el tratamiento de los materiales literarios llevado a cabo por las ideologías posmodernas, en las que culmina una ruptura total de la *symploké* —o relación lógico-material—, inderogable entre los elementos constitutivos de la literatura como realidad ontológica realmente existente. El precio de la autonomía es con frecuencia la esterilidad. ¿Para qué sirven las autonomías si, una vez proclamadas, no pueden hacerse efectivas? La autonomía del texto, desde la que las teorías formalistas pretendían desembocar en la autorreferencialidad, solo ha abierto puertas falsas y generado metáforas fraudulentas.

La objeción fundamental que aquí haré contra las teorías literarias formalistas —contra todas ellas, desde la Escuela Morfológica Alemana hasta el formalismo idealista de un Mijaíl Bajtín (1975) o el formalismo pseudomaterialista de un Siegfried J. Schmidt (1980), pasando por el Formalismo Ruso, la Estilística española, el *New Criticism*, el estructuralismo francés, o incluso los formalismos funcionalistas al estilo praguense, vienés o kobmendense, y la propia semiótica, reducida desde hace años al formalismo descriptivista más grosero— reside en lo que en términos de Materialismo Filosófico se denomina la *falacia teoreticista* (Bueno, 1992). Todas las teorías literarias formalistas han incurrido, más o menos intensa o explícitamente, en la falacia teoreticista, es decir, han hipostasiado la *forma* de la literatura —la *forma* de los *materiales literarios*— y la han examinado al margen de su conjugación inherente a tales materiales, de los que resulta gnoseológicamente inseparable y ontológicamente indisociable. Las teorías literarias formalistas han estudiado la literatura como si la forma careciera de materia, como si la literatura fuera conceptualizable formalmente al margen de una realidad material que han podido ignorar durante décadas en la medida en que han sustituido los materiales literarios por una suerte de *teología* de la cultura o *tropología de la escritura*, en cuyas grafías han querido ver interpretados diversos problemas morales, sociales, históricos o simplemente fenomenológicos. El concepto de texto que manejaron las poéticas formales, al ser esencial o predominantemente formalista, acaba por segregarse por entero de su fundamento material, es decir, pierde sus puntos de apoyo o de contacto en la realidad de los materiales literarios, de modo que el texto, si comienza siendo una realidad nuclear de referencia —la obra literaria filológicamente conservada o existente—, acaba convirtiéndose en un pretexto ideológico y teológico en el que cabe absolutamente de todo —la *escritura*—, porque en ella nada existe de forma material u ontológicamente definida.

Como es bien sabido, una de las ansias fundamentales de las poéticas modernas ha consistido en introducir en los estudios teóricos sobre el lenguaje y la literatura,

sobre todo desde comienzos de la década de 1960, importantes reflexiones acerca del concepto de texto, aduciendo un grueso arsenal de definiciones que, al lado de las clásicas o tradicionales —referidas al texto casi exclusivamente como signo lingüístico estático (Saussure, 1916) o dinámico (Hjelmslev, 1943)—, subrayan en ese *textus linguae* o tejido lingüístico criterios tan sobados hoy día como los de comunicación (el texto como unidad y actividad comunicativa), pragmática (el texto como resultado de un proceso de semiosis por el que el hablante se muestra intencionalmente ante uno o varios interlocutores), o coherencia textual (el texto como sucesión de oraciones cuya estructura se somete a la existencia de reglas sintácticas y gramaticales propias del conjunto textual)⁶⁴.

De este modo, progresivamente, y con frecuencia de forma cada vez más irreflexiva, las diferentes corrientes formalistas han ido ampliando el radio conceptual de lo que entendían por *texto*, de modo tal que han acabado por desembocar en una noción de texto ilimitada, infinita e indefinida, es decir, han naufragado en el mar de una *teología de la escritura*. Al tomar la palabra *texto* en su sentido más amplio, de tal modo que con ella es posible designar un enunciado cualquiera, hablado o escrito, largo o breve, antiguo o moderno, han dotado al texto de propiedades inconmensurables, trascendentes e indiscriminadas. Es decir, lo han hipostasiado. Han otorgado al texto las cualidades de un dios: infinito en sus partes, ilimitado en sus formas, indefinido en su materialidad. Algo así como una cosa insípida, incolora e inodora. Al hipostasiar las formas literarias frente a los materiales literarios, y romper de este modo la conjugación inherente a ellos, con toda la *symploké* que los une y relaciona desde criterios materiales y lógicos, las teorías literarias formalistas se convierten en teologías del discurso o, como algunas de ellas prefieren decir, de la *escritura*. Estamos, pues, ante una suerte de panteísmo formalista. Todo es texto. Si alguien percibe o interpreta *algo* al margen de la mera textualidad, como una realidad superior o irreductible al *texto*, incurrirá en una «mala lectura», y deberá acudir a Derrida para ser consciente de ello y aprender de este modo a *textualizar* correctamente lo que ve.

Así, por ejemplo, y sin ningún pudor, Barthes (1980: 370) ha definido el texto como aquel objeto «sometido a la inspección distante de un sujeto sabio». De acuerdo con su definición, todo lo que un sabio pueda inspeccionar quedará convertido *ipso facto* en texto, de modo semejante a como el rey Midas convertía en oro todo lo que tocaba. M. Bajtín (1976/1977: 197) estima, a su vez, que «donde no hay texto, no hay tampoco objeto de investigación ni de pensamiento». Bien. De acuerdo con Bajtín, los oncólogos del cáncer hepático deberían dejar de estudiar las citologías de hígados enfermos para dedicarse exclusivamente a la lectura de textos, a ser posible

⁶⁴ Vid., solo durante el último cuarto del siglo XX, números monográficos de revistas como los siguientes (nótese que todos desarrollan, con variantes más o menos locales y temporales, el mismo tema): *Intertextualités*, en L. Jenny (ed.), *Poétique*, 27 (1976); *Théories du texte*, en *Poétique*, 38 (1979); *Text and Discourse*, en *Poetics Today*, 3, 4 (1982); *Discourse Analysis*, en *Poetics Today*, 6, 4 (1985); *Paratextes*, en *Poétique*, 69 (1987); *Les types de textes*, en *Pratiques*, 56 (1987); *La construction du texte*, en *Poétique*, 70 (1987); *Les discours en perspective*, en J. Geninascia (ed.), *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 10, 11 (1990); *Le monde textuel*, en Maria Pia Potazzo (ed.), *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 18 (1991).

—suponemos— de Medicina. Igualmente, los historiadores del arte, especialmente mesopotámico o egipcio, por ejemplo, deberían aprender su ciencia en las bibliotecas de sus centros universitarios, y abstenerse de realizar cualquier tipo de excavaciones o pesquisas en Oriente Medio o el actual Irak, a menos que su actividad arqueológica se reduzca a la búsqueda de tablillas o litografías, es decir, de textos arcillosos o pétreos. I. Lotman (1979: 89 ss), por su parte, habla de «conjunto signico coherente» y de «comunicación registrada en un determinado sistema signico». Prueba de lo superlativamente metafísicas que son las afirmaciones de Lotman es que, según sus palabras, y de acuerdo con su semiótica de la cultura, un extraterrestre sería un texto perfecto. Lástima que tal perfección y coherencia signica solo puedan darse —hoy en día— en una mente capaz de contemplar e interpretar fenómenos paranormales⁶⁵. Otros autores, como W. Dressler (1973: 9), introducen, ingenuamente, ciertas limitaciones en la noción de texto, al definirlo como «enunciado lingüístico concluso» o formación semiótica singular, cerrada en sí, dotada de un significado y una función íntegra no descomponible, como si la metafísica pudiera parcelarse en limbos acotados, o, dicho en palabras más comunes, como si fuera posible arar en el mar.

Cesare Segre (1985: 368) no ha tenido recelos por su parte en definir metafóricamente el texto como el tejido lingüístico de un discurso: «Cuando se habla del texto en una obra, se indica el tejido lingüístico del discurso que la constituye; si por el contrario se alude al contenido, obra y texto son casi sinónimos». Difícilmente

⁶⁵ El caso del tan celebrado Iuri Lotman es sorprendente, dadas las altísimas cotas de idealismo y de metafísica que alcanzan los conceptos y referentes que maneja, y sobre los que trata de fundamentar sus teorías de la comunicación y la literatura. Como se sabe, la cultura es para Lotman una jerarquía de códigos, en cuyo centro se haya el código más fuerte: el lingüístico. Lotman incurre así en un formalismo metafísico: todo es cultura, la cultura es código y la Lingüística es la abeja reina de los códigos. Así, la semiótica de la cultura será la ciencia de la correlación funcional de los diversos códigos o sistemas signicos. Hay que estudiar las actitudes de las diversas culturas —como si fueran armónicas, unívocas o unipersonales!— hacia los diferentes sistemas significantes de cada una de ellas y de aquellas con las que entran en relación. La cultura, convertida ya para Lotman en una noción absolutamente hipostasiada y teológica, sería el ámbito de la organización (o información) frente a la desorganización (o entropía). ¡Cuánto han gustado los estructuralistas de simetrías simplistas, ideales y misticadoras! Los textos constituirían el escenario en el que se objetiva la «organización» de una cultura, que sería una especie de «memoria colectiva» (se olvida que toda memoria o es individual o no es), suma de textos y mecanismo generador de ellos. Los textos ofrecerán modelos de mundos —de mundos posibles, naturalmente, y por lo tanto inexistentes—. Los textos, contruidos en función de una jerarquía de códigos y sistemas signicos, definibles como reglas, y cuya valoración y jerarquía cambia con la historia, se transformarán en cada transmisión, cuales Proteos de la filología y de la ecdótica modernas. Lástima, para Lotman, que la realidad no sea exclusivamente textual y formal, sino crudamente material, plural e inconmensurable, es decir, no se puede codificar en un texto, porque la realidad siempre rebasará las formas ideales de cualquier código; no se puede armonizar pacíficamente en un sistema, porque la realidad está constituida de elementos conflictivos e incompatibles entre sí; y no se puede acotar formalmente en ningún campo clausurable, porque la materia está hecha de *partes extra partes* cuyo límite lo determina la interpretación categorial de las ciencias (Mundo Interpretado, M), las cuales marcan la frontera respecto a lo desconocido e ignoto a la razón humana, esto es, el mundo no interpretado (M), cuya ontología nos es inasequible, y por ello imposible de formalizar desde ningún código.

encontraremos definición de texto más pleonástica, indiscriminada y viciosa que esta, al considerar que el texto es el tejido lingüístico del discurso. Es lo mismo que afirmar que el cuerpo humano es aquello de lo que está hecho el cuerpo humano. Si un cirujano cardiólogo actuara en una operación de corazón tan indiscriminadamente como lo hace Segre a la hora de definir lo que es un texto, no tendría ninguna necesidad de distinguir la aurícula del ventrículo ni la válvula mitral de la válvula tricúspide, ya que todo sería «tejido cordial». Sin duda, la etimología revela que la palabra *textus* se impone en el latín tardío como un uso figurado del participio pasado de *texere* (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, ix, 4, 13). Y a partir de esta metáfora o relación de semejanza etimologista, que ve en la totalidad lingüística del discurso un «tejido», desde el cual es posible la interconexión de las diversas partes que constituyen una creación verbal, el término texto comienza paulatinamente a codificarse con el sentido que los más variados formalismos le atribuyen en la mayoría de las lenguas modernas: *texto*, *texte*, *text*, *testo*, *Text*... No cabe, pues, dudar de los excelentes conocimientos filológicos de Segre⁶⁶.

Autores como E. Bernárdez, tras examinar algunas de las más representativas nociones de *texto* proporcionadas por la lingüística textual, han intentado definir este concepto apoyándose en las diferentes características enunciadas por las escuelas que, a lo largo de los últimos treinta años, se han ocupado de las propiedades y limitaciones teóricas del término: «“Texto” —escribe Bernárdez (1982: 85)— es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración, mediante dos conjuntos

⁶⁶ Cesare Segre, en su «Crítica y textualidad» (1998), elabora una pretenciosa reflexión sobre la legitimidad del texto como depositario primordial del hecho literario. Desde un idealismo constructivista muy suyo, Segre constata la «pulverización» a la que ha llegado en la actualidad el estudio de la teoría de la literatura, a través de la diseminación de conceptos, lenguajes y formas de conocimiento. La negación de la verdad literaria (Derrida), que suele ir acompañada con frecuencia de la idea de disolución del texto (literario, estándar, culturalista, sociológico, etc...) y sus valores referenciales, no contribuye de la forma más eficaz al progreso del conocimiento humano: «Sería legítimo concluir en que el hombre de hoy, habiendo renegado de padres y maestros, de credos e ideologías, se debate en un mundo en el que una noticia tiene el mismo valor que otra, en el que, ignorando cualquier juicio moral, todo es igual a todo, no existe verdad sino opinión, con igual disposición para el debate científico que para cualquier polémica desnortada» (Segre, 1998/2002: 160). Sus palabras resuenan sin duda con un tono de fuerte constructivismo, en un momento en el que la teoría literaria se encuentra en verdad debilitada precisamente por la realidad misma a la que se refiere: el texto literario. La relatividad y la incertidumbre, cuando no la aberración interpretativa, determinan en nuestro tiempo los accesos al texto, y a sus posibilidades de significado trascendente. El pensamiento de Segre se orienta con claridad, desde una perspectiva semiológica, hacia la reconstrucción del texto como fuente originaria esencial, lugar privilegiado en el que se objetiva la literatura, el «mismo dato», según sus propias palabras, que genera para todos nosotros, los lectores, una diversidad de significados posibles: «El texto —advierte el autor regalándonos lo mejor de su psicologismo— es todo nuestro bien. Ninguna de nuestras ideas, por muy brillante o sugestiva que resulte, puede ser más valiosa o significativa que la grandeza del texto» (Segre, 1998/2002: 171).

de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua». Se trata de una de las definiciones más dignas que pueden leerse al respecto, aunque no deja de ser una concepción formalista, es decir, ignora la materia de la que brota la forma del texto, a la cual se limita. El texto, para ser texto, ha de tener un sentido materialmente objetivado y formalmente objetivable —de otro modo será una mera grafía absurdamente decorativa—. Una concepción exclusivamente formalista del texto acabará siempre por ignorar las ideas materialmente objetivadas en ese texto, es decir, analizará el texto en su M_1 , pero no en su M_3 , e incurrirá de este modo en un formalismo primogénico, esto es, en el análisis de la forma aislada de sus referentes materiales y, por lo tanto, de las Ideas formalizadas materialmente en los contenidos de sus grafías. Porque si el autor —como he indicado en *Los materiales literarios* (2007b)— no es solamente el autor de la forma literaria, sino también, y muy principalmente, el *artífice* de Ideas objetivadas en la literatura, el texto no es exclusivamente el depositario de formas literarias, sino de las *Ideas objetivadas materialmente en tales formas*. Por esta razón, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura considera el *texto* como un material en el que se objetivan formalmente Ideas que pueden analizarse en términos conceptuales, categoriales y lógicos. Dicho de otro modo, el *texto literario* será, pues, aquella realidad material en la que se objetivan formalmente las Ideas de la Literatura. De esta forma se supera la reducción formalista y se evita la falacia teoreticista.

Otros autores han empleado con toda naturalidad el término *discurso* como sinónimo de *texto* (Dubois, 1973: 200-201; Greimas y Courtés, 1979/1982: 126-130; Lázaro, 1986: 147), como si la expansión de la sinonimia entre conceptos científicos contribuyera a su clarificación, cuando en realidad solo sirve a la indiscriminación y confusión. Así, por ejemplo, para T. A. van Dijk (1977) «texto» es un concepto abstracto (texto émico) que se manifiesta o realiza en «discursos» concretos (texto ético). Bernárdez, a quien caracteriza un rigor del que otros carecen, considera que, actualmente, el término discurso suele utilizarse para designar una sucesión coherente de sintagmas oracionales, mientras que el concepto de enunciado parece vincularse al producto de la actividad verbal. La noción de texto, en suma, parece integrar, según este autor, ambos significados (Bernárdez, 1982: 88). Paralelamente, desde la pragmática textual se ha tratado de identificar en el discurso literario determinadas propiedades del texto que permiten reconocer en él un proceso comunicativo. De este modo, se ha propuesto un acercamiento al discurso literario como unidad de interacción verbal, en la que es posible identificar una diversidad de estructuras comunicativas, subyacentes en la inmanencia del texto artístico, y que, bien desde la lingüística textual (Albaladejo, 1982, 1984), bien desde la heterología bajtiniana (Todorov, 1981: 173-176), sería posible considerar⁶⁷.

⁶⁷ El modelo de lingüística textual elaborado por J. S. Petöfi en 1971, que ha experimentado evoluciones sorprendentes desde su diseño inicial —TeSWeST estándar— hasta las fórmulas alcanzadas en sus últimas exposiciones —TeSWeST ampliada II— (Petöfi / García Berrio, 1979; Albaladejo, 1983, 1984), es bien conocido, junto a los modelos de estructura textual propuestos por Dijk (1972, 1977), H. Isenberg (1977, 1978) y la gramática sistémico-funcional, desarrollada principalmente por Halliday (1978) y otros lingüistas británicos a partir de las ideas de Firth. Tales modelos se atribuyen la capacidad de llevar a cabo una construcción teórica que dice poder

Por todas estas razones es posible impugnar los fundamentos de las teorías formalistas de la literatura, al advertir que todas ellas, sin excepción, incurren en la falacia teoreticista: la hipóstasis de la forma frente a la realidad ontológica de una materia indisoluble de ella. La literatura es superior e irreducible a la forma, pero no lo será solamente, ni siquiera esencialmente, por las razones que han aducido los posestructuralismos, tales como la crisis de la literariedad u otros conceptos de naturaleza también formalista⁶⁸: lo será sobre todo porque la literatura es inconcebible al margen de M_3 , es decir, al margen de un sistema de materialidades lógicas o terciogenéricas que los formalismos ignoraron o simplemente se negaron a interpretar, y que los movimientos posestructuralistas y posmodernos son ya definitivamente incapaces de hacer legibles a la mente de sus seguidores, ya que carecen metodológicamente de recursos adecuados para examinarlos y comprenderlos. Como he indicado en el capítulo 2 de *Los materiales literarios* (2007b), la literatura es ontológicamente un discurso de formas sensibles (M_1), de experiencias psicológicas (M_2) y de conceptos lógicos (M_3), es decir, de palabras, de fenómenos y de ideas. La literatura no es, pues, una sola cuestión de palabras, ni de inquietudes animistas o ideológicas: es, singularmente, una cuestión de Conceptos y de Ideas. Si las Ideas de la Literatura permanecen ilegibles para una teoría literaria es porque a los seguidores de tal teoría no les interesa la Literatura ni como Idea que criticar racionalmente ni como Concepto que analizar científicamente. Que se dediquen, pues, a otra cosa, como a la Teología, por ejemplo, cuyo objeto de conocimiento no existe, y cuyas posibilidades de racionalismo son completamente idealistas, desde el momento en que nada hay que verificar en la realidad de este mundo, sino en un «más allá» inasequible. A Dios podemos atribuirle lo que queramos. Nunca vendrá a desmentirnos.

Con todo, conviene detallar aún más en qué consiste exactamente la falacia teoreticista y cómo incurren gnoseológicamente en ella las teorías formalistas de la literatura.

El Materialismo Filosófico designa con el término de *teoreticismo* toda teoría de la ciencia que considera que la verdad científica está en el proceso *formal* de construcción de conceptos, teorías o enunciados sistemáticos (Bueno, 1992).

Desde la gnoseología teoreticista, la idea de verdad científica es algo muy diferente a lo que significa la verdad científica en términos descriptivistas (falacia en la que, como se ha visto, incurren la mayor parte de las teorías literarias que se han articulado

reproducir el sistema subyacente a la realidad de la comunicación lingüística, de la que forman parte tanto los usuarios del lenguaje como los mecanismos lingüísticos de que estos se sirven en sus procesos de interacción verbal. El Materialismo Filosófico, por su parte, solo puede considerar a este tipo de teorías, básicamente especulativas, como formalismo terciogenérico, es decir, como un formalismo que reduce la literatura a un conjunto de conceptos sistemáticos que han perdido completamente de vista la realidad de los materiales literarios de los que parten, y a los que sustituyen por un M_3 carente de M_1 , esto es, formulan una teoría que carece de puntos de apoyo en la realidad. Su ejemplo más digestivo es el que se refiere a los mundos posibles, y nunca existentes en ningún mundo real. Metafísica pura.

⁶⁸ La crítica a la literariedad que conllevan algunas afirmaciones posestructuralistas no es una negación de la literariedad, sino un tipo de ella: la literariedad negativa de la escritura.

en torno a la interpretación del autor). El teoreticismo no considera verdaderas las verdades admitidas por el descriptivismo, sino que caracteriza la verdad científica por su aproximación a la idea lógica y formal de *coherencia* de las construcciones teóricas, de acuerdo con procesos deductivos en virtud de los cuales la ciencia se construye como una serie de proposiciones derivadas de principios. Como ha explicado Bueno, el teoreticismo resulta ser, en suma, una suerte de deductivismo, que reduce las ciencias a sistemas y teorías hipotéticos y deductivos. Como teoría gnoseológica, el teoreticismo se manifiesta como tal desde el momento en que un *postulado* se manipula como si fuera un *axioma*, es decir, siempre que una figura didáctica o pedagógica se esgrime como una figura gnoseológica o filosófica, de modo que sobre una *convención*, cuya verdad está pendiente de explicación y justificación, se construye una *teoría*, cuya verdad indemostrada se da por supuesta⁶⁹.

Frente al esquematismo ahistórico del inductivismo neopositivista, el teoreticismo ha conocido etapas históricas que han potenciado mucho su desarrollo (Bueno, 1992). Así, por ejemplo, el peso creciente de las construcciones matemáticas y formales que impulsaban el desarrollo de las ciencias durante las primeras décadas del siglo XX resultó especialmente relevante en las teorías neokantianas, canto del cisne del último idealismo alemán (Rickert, Cassirer, Ortega incluso), atentas a los componentes históricos y culturales implicados en los grandes sistemas científicos.

A su vez, Bueno ha explicado cómo el teoreticismo renuncia a apelar a la verdad material en el sentido descriptivista. Precisamente por esta razón un objetivo fundamental del teoreticismo será el de dar cuenta del significado de la *materia* ante su idea de verdad científica, es decir, más allá de su limitada interpretación formalista de la verdad como coherencia. Este fue un problema que, pese a todos los intentos, el teoreticismo no pudo resolver. En efecto, lo intentó, entre otras alternativas, mediante

⁶⁹ Karl Popper ha sido, en este sentido, todo un retórico de la deducción. Toda su obra epistemológica se basa precisamente en un confucionismo sistemático entre axiomas y postulados. De cualquier modo, el teoreticismo está ya diseñado en los *Segundos analíticos* de Aristóteles, que dan cuenta de una idea de ciencia como silogismo *sui generis*, dado siempre en el curso de un proceso deductivo. Léase a Bueno (1992), cuya argumentación reproduzco aquí. Desde la perspectiva buenista del Materialismo Filosófico, puede decirse que las fuentes del teoreticismo como teoría gnoseológica están ya objetivadas en la Geometría pre-euclidiana de Teudio de Megara, pues no cabe aceptar la existencia de una teoría de la ciencia anterior a toda ciencia, es decir, anterior al *factum* de la ciencia. La Matemática, y concretamente la Geometría, es la ciencia que Aristóteles habría tenido ante sí a la hora de establecer en sus *Segundos analíticos* las características del conocimiento científico. Incluso podría aventurarse que el manual que Aristóteles tuvo presente fueron los *Elementos* de Teudio de Megara, precursor de los *Elementos* que un siglo después escribe Euclides. Aristóteles busca las características del conocimiento científico en su estructura racional, en el sentido preciso que se expone en las primeras líneas de los *Segundos analíticos*: «Todo conocimiento racional, sea enseñado, sea adquirido, deriva siempre de conocimientos anteriores». Al margen de la influencia platónica de esta tesis, expuesta en la anamnesis del *Menón*, resulta evidente la diferencia entre un conocimiento cierto, que puede resultar muy atractivo, pero que nada vale, y un conocimiento o saber basado en fundamentos o causas primeras. Todo conocimiento racional deriva, pues, de conocimientos anteriores, es decir, de las premisas o de los principios. La caracterización del conocimiento científico que está llevando a cabo Aristóteles es estrictamente lógica, más que epistemológica o psicológica.

acercamientos *positivos* a la materia, como «teoreticismo verificacionista», que, reconociendo la necesidad de un contacto positivo o efectivo con la materia, pudiera reducirlo al mínimo.

Con todo, el teoreticismo de Karl Popper (1934) se impuso como alternativa no solo frente al descriptivismo positivista, sino también frente al teoreticismo positivista neokantiano. Popper desarrolla el único camino lógicamente posible para el teoreticismo, el de un contacto *negativo* con la materia, un procedimiento que han seguido de forma creciente las poéticas formales y funcionales en la investigación literaria. La distancia entre forma y materia será, para el teoreticismo popperiano, de *grado cero*. Estamos cada vez más cerca del último Barthes. Es la misma distancia que separará en la obra final de este posestructuralista francés los conceptos de *literatura* y *escritura*, que el Materialismo Filosófico discrimina rigurosamente. No trata el teoreticismo de anular esta distancia, sino de neutralizarla, de modo que pueda aceptarse como axioma este postulado: «Las teorías científicas no son nunca verificables empíricamente». Postulado que conlleva la siguiente implicatura: «Porque las teorías científicas no se pueden verificar de forma empírica, será necesario contrastarlas o testificarlas solo *formalmente*». De modo inevitable, un *contraste* «de esta naturaleza» no nos conducirá nunca a comparar o confrontar una forma (teoría) con una materia (empiría), sino una teoría con otras teorías, alternativas o compatibles. He aquí el postulado retórico nietzscheano según el cual no hay hechos, sino solo interpretaciones. Declaración absurda donde las haya, pues no cabe hablar de interpretación posible al margen de hechos consumados. Quien dice situarse solo en el terreno de las interpretaciones solo nos asegura una cosa: que desconoce los hechos. Y que ignora el mundo en que vive. La ciencia se reduce de este modo a un sistema de enunciados, un conjunto de proposiciones, un discurso de múltiples conjeturas y refutaciones. Una retórica del silogismo y de la deducción infinita. He aquí la epistemología de Karl Popper. Ante la imposibilidad de justificar cualquier resultado de la investigación científica, mero discurso de proposiciones, la meta no será el conocimiento gnoseológico, sino simplemente el tránsito por caminos que, desviados de este conocimiento, conducen la lógica de la investigación científica hacia la Psicología, la Sociología, la Historia o la Retórica. Un descubrimiento lo es siempre en función de su justificación posterior. He aquí el concepto formalista de texto: una escritura sin fin en sí misma y formalmente insignificante. Una vez más estamos ante la idea de la circunferencia de radio infinito⁷⁰. Cada época encuentra sin falta un geómetra dispuesto a convencernos de que puede trazarla.

La idea teoreticista de ciencia, tan ligada a la escuela del filósofo Karl Popper, ha estado en la base de todas las teorías literarias de corte formalista. Este teoreticismo ha subrayado la primacía de la forma sobre la materia en su definición de ciencia y de conocimiento científico, intensificando el componente teórico constructivo y operativo que se da *de facto* en la investigación científica. Semejante teoreticismo ha considerado los contenidos de la ciencia literaria como algo esencialmente vinculado a las estructuras

⁷⁰ Es una evidencia geométrica afirmar que en un cuerpo esférico de radio infinito el centro estaría en todas las partes y su circunferencia en ninguna.

operatorias sintácticas, lingüísticas y lógico-formales, a las cuales no buscó resolución en el campo de los «datos» empíricos y materiales. El conocimiento científico no procede, según Popper, por inducción, sino por operaciones hipotético-deductivas, formuladas para dar cuenta y razón de los fenómenos materiales. Sin embargo, el punto débil del teoreticismo residió precisamente en la conexión entre la *ciencia*, que concibe como mundo autónomo y creador («ámbito de la forma vivificadora»), y la *realidad*, el mundo de los hechos («que concibe como un mundo inerte o de materia inerte ante las formas vivas de la ciencia») (Bueno, 1992). Un nexos negativo une las teorías a los hechos. La teoría se desarrolla en virtud de su propia fuerza y coherencia interna, y cuando alguna de sus proposiciones no se ajusta o adapta al plano de los hechos, resulta desmentida, refutada, falsada, hasta que se adapte. No deja de ser irónico, para el teoreticismo, que las matemáticas, ciencias exactas por excelencia, no puedan nunca ser desmentidas por los hechos, habida cuenta de su naturaleza formal y abstracta. Así es como Popper puede llegar a concebir la naturaleza como algo eterno (ucrónico) y sin lugar de reposo (utópico). Sin embargo, frente a Popper y su concepción teoreticista de la razón y la ciencia abstractas, utópicas y ucrónicas, que sobrevuelan la materia y la informan desde el exterior, sin tocarla, cabe advertir que la racionalidad efectiva humana es propia de sujetos corpóreos individuales y operatorios, esto es, que operan e interactúan, manipulando directamente la materia, en el medio exterior, circundante y envolvente. La racionalidad tecnológica, científica y filosófica, no puede pensarse sin el lenguaje, pero esta misma racionalidad no puede reducirse exclusivamente al lenguaje. Tan racional es el sistema métrico de numeración decimal como el uso humano de la pentadactilia para manipular objetos corpóreos y tangibles. El concepto de racionalidad está vinculado al concepto del comportamiento individual independiente, es decir, al sujeto humano corpóreo y operatorio. Sin seres humanos concretos, no hay literatura, y sin materia en que objetivar formalmente las palabras, ni esas palabras pueden existir como tales, ni hay modo posible de leer e interpretar la literatura como lo que efectivamente es, una materia analizable formalmente mediante ideas (ontología) y mediante conceptos (gnoseología). La tesis última del teoreticismo es que si la teoría —la *forma*— falla, la culpa la tiene la realidad —la *materia*—. La suerte está echada para la estética de la recepción, que no tardará en afirmar que el lector implícito, como lector ideal —que no existe (uno y otro son irreales e imposibles)—, es quien mejor «lee» y «comprende» una obra literaria. Los fantasmas comienzan a apoderarse de la Teoría de la Literatura. Ha llegado la posmodernidad.

Diremos, en síntesis, que para el teoreticismo, no hay hechos puros. Sin teorías, no hay hechos puros. El teoreticista interpreta la realidad —más precisamente, la *materia* del mundo— desde una configuración absolutamente formalista o teórica. Spinoza y Leibniz, artífices en el siglo XVII de fuertes sistemas de pensamiento racionalista, configuraron de forma sistemática modelos teoreticistas de extraordinaria calidad interpretativa.

El teoreticismo identifica la verdad con la *coherencia* o estructura formal de las cosas (objetos, textos, poemas, construcciones, cuerpos, sociedades humanas...) De este modo, un juicio es verdadero solo si su contenido está confirmado sistemáticamente —geométricamente, diríamos— por el resto de figuras gnoseológicas insertas en el sistema racionalista y formalista del que ese juicio ha de formar parte. He aquí el concepto de

Verdad como coherencia, estructura o geometría. El teoreticismo es constructivista: sitúa el centro de gravedad de sus aportaciones en la construcción de estructuras y teorías científicas, claramente atentas a los términos, relaciones y operaciones dados en el eje sintáctico del espacio gnoseológico. No por casualidad el teoreticismo está en la base de las teorías literarias formalistas y funcionalistas que tanto desarrollo alcanzaron a lo largo del siglo XX. Precisamente por eso Popper (1934, 1964, 1972) es la figura más representativa del teoreticismo como teoría de la ciencia.

El idealismo teoreticista de Popper le lleva a plantear, en primer lugar, una teoría completamente irreal acerca de los tres mundos (físico, psicológico y lógico), presente en cierto modo en todos los momentos de la Historia de la Filosofía, y en su caso muy próxima a la concepción de los tres mundos de Simmel (1910), desconectados e independientes entre sí⁷¹, y, en segundo lugar, una epistemología sin sujeto cognoscente, es decir, una «teoría del conocimiento» absolutamente idealista⁷². El idealismo alemán late con fuerza en la teoría de la ciencia propuesta por Popper.

El contexto general de la teoría de la ciencia de Popper, pese a sus concomitancias temáticas y referenciales con «sus amigos los positivistas» (de Viena) es la filosofía de la *cultura alemana* (Dilthey, Hartmann, Cassirer, Simmel), que se eleva a la consideración del *Espíritu Objetivo*, históricamente desarrollado, y que Popper expone ampliamente en su concepción del *Tercer Mundo*. Una ciencia no es un conjunto de datos verificados, sino una figura del tercer mundo, cuyos contenidos, en principio proceden del interno desarrollo de un organismo con vida propia, en cuya composición inicial entra el lenguaje metafísico e incluso los mitos (Bueno, 1987: 270).

El descriptivismo sostiene una idea de verdad identificada con la *alétheia* o des-cubrimiento, y subraya la dimensión referencial y fenomenológica del espacio gnoseológico, dimensiones del eje semántico en las que se agotarían y disolverían las esencias o estructuras del conocimiento. Su procedimiento científico de referencia es la deducción (dado un caso y una norma, se deduce un resultado). Pero si algo falla, la culpa no la tiene la teoría, cuya expresión límite el teoreticismo presupondrá irrefutable, sino la realidad. Y aquí reside su mayor idealismo, en la pérdida de visión de la realidad. El teoreticismo se distancia cada vez más de la realidad, hasta que la pierde de vista por completo. Por eso no ha de sorprender en absoluto que la

⁷¹ Al contrario de lo que plantea la Ontología del Materialismo Filosófico, al distinguir en el espacio ontológico tres géneros de materialidad —no tres mundos independientes entre sí—, que, como es bien sabido, identifican la materia física o primogenérica (M_1), la materia psicológica o secundogenérica (M_2) y la materia lógica o terciogenérica (M_3). Estos tres géneros de materia ontológica especial (M_1) mantienen entre sí una relación que responde al modelo de una ontología dialéctica, basada en el principio platónico de *symploké* (*Sofista*, 251e, 255a, 259c-e, 260b), de modo que unas realidades están relacionadas con otras, pero ninguna permanece aislada de todas (ontología univocista: nada está relacionada con nada), ni ninguna está conectada a la vez con todas (ontología equivocista: todo está relacionado con todo).

⁷² Sobre lo absurdo de la expresión «teoría del conocimiento», la cual requiere siempre un genitivo categorial, pues el conocimiento lo es siempre *de algo*, y en particular en el conocimiento científico lo es siempre de una categoría de lo real, *vid.* Bueno (2012a).

totalidad de las teorías literarias formalistas del siglo XX, incluyendo en ellas desde la *Rezeptionsästhetik* abierta por Jauss hasta la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, hayan desembocado en el área de una circunferencia de radio infinito, es decir, en nihilismo materialista de la posmodernidad, donde todo es texto, todo es forma, todo es lenguaje, todo es teoría ajena a la realidad del mundo. La ontología de la «teoría literaria» posmoderna se refiere a formas incorpóreas: habla de cosas que no existen en ninguna parte. Su teoreticismo abarca un radio infinito. Los antecedentes más inmediatos de esta tendencia se encuentran en el positivismo lógico, como se ha dicho, desde el que se plantea, sin reservas, resolver los problemas científicos reduciéndolos a problemas lingüísticos. De este modo, el positivismo lógico convierte la Ciencia en un Lenguaje.

El teoreticismo conduce además a potenciar los contextos de descubrimiento frente a los contextos de justificación, de modo que la fuerza de las interpretaciones científicas se orienta hacia hechos psicológicos y sociológicos, antes que a explicar la estructuración y desarrollo de los hallazgos científicos⁷³. Desde esta perspectiva, previamente aseada por Popper (1934), Kuhn (1962) pudo establecer su teoría de las «revoluciones científicas», y plantear el desarrollo de las ciencias como una suerte de escalera con descansillos —en lugar de peldaños—, donde tendrían cabida discontinuas sacudidas, o paradigmáticos momentos genéticos, en los que las ciencias se objetivarían como una sucesión contextual de estadios históricos. De este modo, la *forma* de las ciencias quedaría fecundada por los contextos de descubrimiento, es decir, por las circunstancias históricas, lingüísticas, sociales, culturales, ideológicas, psicológicas, etc. Es el momento en el que Gadamer escribe *Verdad y método* (1960), para afirmar la indisolubilidad —en realidad una auténtica *con-fusión*— entre lenguaje, historia y hermenéutica. Son los coletazos del idealismo alemán decimonónico en la plenitud agotada del siglo XX. El teoreticismo engendra concepciones científicas como organismos autónomos, cuyo desarrollo y desenvolvimiento se produce con independencia de la realidad, e incluso de espaldas a ella. El teoreticismo es la teoría

⁷³ Huerga Melcón (2006: 14) lo ha expresado con mucha claridad en su interpretación de la Teoría del Cierre Categorical de Bueno, al insistir en que los contextos de descubrimiento examinan «la función de la historia», es decir, de la génesis histórica, en la construcción de las ciencias, esto es, en la construcción y desarrollo de las estructuras científicas. De este modo, el descriptivismo reduce la génesis de las ciencias a su estructura (segrega la Historia de la Ciencia de la estructura de la ciencia). El teoreticismo, por el contrario, reduce la estructura de las ciencias a su génesis, es decir, reduce los sistemas científicos a configuraciones culturales, y acaba por eclipsar todo intento de delimitación científica rigurosa, de modo que finalmente no se sabe lo que es una ciencia y lo que no lo es. «El historicismo sociologista de Kuhn —advierte Huerga— sería un resultado del teoreticismo puro, así como el «anarquismo» de Feyerabend». El marxismo se aleja de teoreticismo, y del proposicionalismo científico, cuando considera que la «verdad de las ciencias se cifra en su eficacia práctica, tecnológica, productiva». Finalmente, «el adecuacionismo supondrá la hipóstasis de la génesis y la estructura como dos entidades separadas y la historia se convertirá en el estudio de la adecuación de la historia a la estructura de la ciencia» (Huerga Melcón, 2006: 14). Solo desde el circularismo propuesto por Bueno en su Teoría del Cierre Categorical es posible superar todas estas limitaciones y reducciones dadas en numerosas teorías de la ciencia.

de la ciencia llevada a cabo por los idealistas. Es una teoría en busca de una realidad, es decir, en busca de un «mundo posible». De este modo, el teoreticismo se dispone a sí mismo de tal forma que «invita» —o «desafía»— a la realidad a desmentir a la ciencia.

5.4.1.3. ADECUACIONISMO

El adecuacionismo es, junto con el descriptivismo, el teoreticismo y el circularismo, un modo trascendente de conocimiento científico, que se caracteriza, desde el punto de vista de la gnoseología, en primer lugar, por interpretar simultánea y separadamente la *forma* y la *materia*, para, en segundo lugar, establecer entre ambas una yuxtaposición, coordinación o *adecuación* completamente ideal, lo cual provoca, según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Ciencia (Bueno, 1992), la *falacia adecuacionista*, de modo que, en una realidad o campo categorial de referencia, forma y materia se conciben primero por separado para, finalmente, unirse o federarse en un todo irrealmente coherente. El adecuacionismo es una suerte de copulación insoluble, idealista y artificiosa, de la que no brota ningún resultado operatoriamente viable.

En el caso de la interpretación de los materiales literarios, son adecuacionistas todas las teorías literarias que históricamente han considerado al lector o receptor como término fundamental o dominante, a veces incluso único, de la investigación literaria. Es el caso de la estética de la recepción alemana (Jauss, 1967) y de la totalidad de las denominadas *poéticas de la recepción* —y sus derivados, como la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1990)—, las cuales se centraron en la fenomenología de la interpretación (Husserl, 1907, 1929; Ingarden, 1931), en la hermenéutica idealista (Gadamer, 1960) y existencial (Heidegger, 1927), o abiertamente en la invención de figuras irreales y fantasmagóricas de lector, de las cuales la más superlativa es la del «lector implícito» (Iser, 1972)⁷⁴.

Adecuacionismo es el término que utiliza el Materialismo Filosófico para identificar a todas aquellas teorías de la ciencia que consideran que la verdad científica está en la conexión objetiva que se pretende postular entre los componentes materiales y los componentes formales de las ciencias. El Materialismo Filosófico considera que no es posible establecer tal conexión entre la materia y la forma porque ambos conceptos vienen ya dados de modo conjugado, es decir, son términos inseparables y solidarios: no hay materia sin forma ni hay forma sin materia. Se trata de términos que no se pueden aislar o independizar, esto es, hipostasiar, el uno del otro. El adecuacionismo no percibe esta imposibilidad de disociación entre materia y forma, y postula erróneamente la separación objetiva, o sea, ontológica, entre los elementos materiales y formales de una ciencia. Las teorías de la recepción son adecuacionistas desde el momento en que conciben al lector como una forma hipostática cuya materia

⁷⁴ Vid. al respecto la crítica de la teoría estética de Jauss desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura (Maestro, 2010), así como la demolición de las configuraciones ideales de los diferentes tipos de lectores propuestos por Fish (1970), Riffaterre (1971), Wolff (1971), Iser (1976), Eco (1979) y otros (Maestro, 2007b: 136 ss).

es el texto literario. De este modo, sustraen materialmente al lector su propia realidad ontológica, a la vez que derogan en el texto su específica constitución formal.

Las primeras configuraciones de una teoría de la ciencia de naturaleza adecuacionista tienen lugar, como ha señalado Bueno (1992), en la época de Platón y Aristóteles, y toman como referencia a la Aritmética y a la Geometría como ciencias efectivas. En sus escritos sobre los primeros y segundos analíticos, Aristóteles se enfrentó con el problema de la demarcación de las ciencias, lo que le llevó a establecer una discriminación práctica entre los silogismos científicos (Geometría, Aritmética...) y los silogismos sofísticos (Retórica...) De este modo, indudablemente deductivo, trata Aristóteles de segregar los componentes formales de las ciencias (silogismos científicos) de sus componentes materiales (*silogismoi epistemonikoi*). Porque los componentes materiales habrán de ser distintos de las formas silogísticas, ya que están dados *fuera de* ellas. De este modo, como explica Bueno, cuyas ideas expongo aquí, Aristóteles evita tanto el *regressus ad infinitum* como el *circularismo*, por el que, sin reservas, se decanta el Materialismo Filosófico en el desarrollo de la Teoría del Cierre Categorical como teoría gnoseológica. Para Aristóteles, los *principios* de las ciencias se objetivan en fuentes materiales, mientras que sus *conclusiones* se objetivan en formas silogísticas. Así evita el circularismo (las conclusiones silogísticas se demuestran por sus principios silogísticos) y el *regressus ad infinitum* (si los principios del silogismo tienen que demostrarse por otros principios, nada podría demostrarse). Aristóteles no está aquí lejos del principio platónico de la *symploké*, enunciado en el *Sofista* (251e, 255a, 259c-e, 260b), y según el cual si todo se puede demostrar, o si nada se puede demostrar, el conocimiento científico sería imposible, porque la demostración científica, es decir, la verdad científica, es posible en unos ámbitos o categorías (Geometría, Historia, Física, Lenguaje...), pero no en todos (las verdades de la Geometría no son las verdades de la Historia, etc.). En consecuencia, solo es demostrable aquello que está vinculado a ciertos sistemas de axiomas, es decir, a ciertos ámbitos categoriales o científicos (los de la Geometría, la Aritmética, la Retórica, la Poética, la Música...) El lugar de la verdad científica para Aristóteles será aquel espacio en el que se objetiva la cópula, participación o adecuación (*homoiosis*) entre la materia axiomática y la forma conclusiva, esto es, entre las fuentes materiales primarias y los silogismos formales derivados proposicionalmente de los principios materiales. El concepto aristotélico de *homoiosis* o adecuación no se concibe al margen de otro concepto, no menos decisivo y ciertamente confuso, como es el de *mímesis* o analogía. Ambos principios remiten a las relaciones de semejanza dadas tanto por *consustancialidad de materia* (sinalógicas), entre conclusiones y premisas, como por *identidad de componentes esenciales* (isológicas), entre silogismos formales y hechos materiales. No en vano Aristóteles, en la *Poética*, identifica en la *mímesis* el principio generador del arte, como una imitación o reproducción *formal* de la naturaleza como realidad *material*, apriorística, acrítica e inmutable.

El adecuacionismo es heredero de las formulaciones originales de Aristóteles. Esta tendencia gnoseológica supone que el conocimiento científico descansa de idéntico modo y en igualdad de condiciones sobre los dos fundamentos de toda ciencia: los componentes formales (*teoría*) y los componentes materiales (*empíria*). La estética de la recepción ha polarizado respectivamente estos componentes en la figura

metafísica de un *lector ideal* y en el concepto psicologista de un *texto fenomenológico*, cuya materialidad queda reducida a una ilusión trascendental fraguada en la mente de un lector modélico (Eco, 1979). La verdad —supuestamente científica, pero en realidad puramente fenomenológica— se define así por la relación de adecuación o correspondencia (isomorfismo) entre la forma proposicional desplegada por la psicología del lector y la materia inerte a la que aquella forma va referida y referenciada. En términos lógicos, sería el caso de la conocida «teoría semántica de la verdad» formulada por Alfred Tarski (1936); en términos psicológicos, es el caso de la teoría de la recepción de Wolfgang Iser (1976).

El adecuacionismo, con su postulado de exacta correspondencia entre el lector como forma y el texto como materia, se presenta como una conjunción de la hipóstasis (sustantivación metafísica) de la materia practicada por el descriptivismo (que en este caso toma como referencia al *texto*, en lugar del *autor*) y de la hipóstasis de la forma proyectada por el teoreticismo (que ahora centra su atención en el *lector*, en lugar del *texto*). En el descriptivismo la verdad científica no debe nada a nuestra forma de acceder a ella. Nuestras capacidades serían solo una herramienta más. En el adecuacionismo en cambio sí se cree que nuestra forma de acceder a la materia es un constitutivo esencial de la verdad científica. De ahí la sostenida preponderancia atribuida al lector durante todo el proceso de recepción e interpretación literaria. Digamos que en el adecuacionismo los elementos formales —la psicología del lector— se ajustan a los materiales —la ontología del texto literario— para conformar la verdad, aunque en realidad se trate de una especie de yuxtaposición o falsa correspondencia en la que forma y materia van por separado y son aislables la una de la otra, pues de hecho el lector, siempre ideal, nunca accede a las Ideas del texto literario (M_3), superiores, irreductibles e intraducibles a la ilusión fenomenológica (M_2) operada por la psicología del lector. En la verdad científica, como contexto gnoseológico de la adecuación, podríamos decir que la realidad pone la materia (el texto) y el ser humano pone la forma (el lector): sin lo uno y sin lo otro no hay verdad (en el descriptivismo en cambio la verdad solo está en la materia), y esta es la diferencia frente al adecuacionismo (donde no hay gnoseológicamente implicación mutua entre materia y forma, como sí sucede en el circularismo, sino solo yuxtaposición o falsa correspondencia).

Como resulta fácilmente observable, las teorías de la recepción literaria son presa fácil del psicologismo adecuacionista. Abundantes son los elementos y categorías psicologistas que están presentes en muchas teorías de la ciencia⁷⁵.

Así sucede, por ejemplo, como señala Bueno (1992), en la tradición aristotélica, al definir la ciencia como *habitus conclusionis*. Tanto el hábito como la conclusión, como momentos en que culmina un razonamiento, entendido como «tercer acto de la mente», son términos utilizados con valor psicológico. Psicológico es el concepto platónico de *anamnesis*. El *Novum Organum* de Bacon está impregnado de expresiones

⁷⁵ La gnoseología materialista identifica componentes psicológicos en los siguientes sectores de los ejes del espacio gnoseológico: a) en el eje sintáctico, las *operaciones*; 2) en el eje semántico, los *fenómenos*; y 3) en el eje pragmático, los *autologismos*, los *dialogismos* y, con frecuencia, también las *normas*.

psicologistas, así como su célebre clasificación de las ciencias (fundada en tres supuestas facultades psíquicas: memoria, imaginación y razón), que Diderot incorporó a la *Enciclopedia*. La presencia de la perspectiva psicológica en la sistemática de las tres críticas kantianas, especialmente en la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* (que contiene la «teoría kantiana de la ciencia»), es una cuestión inescapable en la Historia de la Filosofía (Bueno, 1992).

Del mismo modo, el tratamiento de las cuestiones gnoseológicas en la mayor parte de los escritores de principios de siglo XX está impregnado de categorías psicológicas, visible desde títulos como los de Wallas, *El arte del pensamiento* (1926), o Jacques Hadamard, *Psicología de la invención en el campo matemático* (1945). El propio Thomas S. Kuhn (1962) no deja de apelar en su teoría de la ciencia a numerosas categorías psicológicas, tan centrales como las de «aprendizaje de la relación de semejanza» o de «resolución de problemas». La presencia de categorías psicológicas en los tratados de teoría de la ciencia es un hecho manifiesto. Sin embargo, lo que le interesa plantear al Materialismo Filosófico es una cuestión de derecho, desde el momento en que la gnoseología materialista considera que tal presencia no está justificada en absoluto.

Ninguna idea acerca de ciencia, ni acerca de cualquier otra cosa, puede asumirse desde el vacío, es decir, desde un conjunto nulo de premisas, como de forma insistente señala Bueno (1992). No es aceptable la reabsorción o la interpretación total de la teoría de la ciencia desde un enfoque psicologista. Las teorías psicologistas de la ciencia no alcanzan el núcleo gnoseológico de las ciencias. El enfoque psicologista del análisis de las ciencias provoca siempre un eclipse gnoseológico, tal como aconteció en las poéticas de la recepción literaria.

A las teorías literarias de la recepción, y de forma muy concreta a Hans Robert Jauss (1967), se atribuye el hecho de sistematizar un concepto de interpretación literaria basado en una determinada idea de lector. Sin embargo, hay muchas preguntas que las poéticas de la recepción han dejado no solo sin respuesta, sino incluso sin formulación ni planteamiento (Maestro, 2010). Durante las últimas décadas, la mayor parte de los exégetas y profesores de teoría literaria, autores de abundantes manuales y artículos al respecto, se ha limitado a reiterar los mismos conceptos, las mismas ideas, los mismos nombres, muy acriticamente.

Esta actitud acrítica ha permitido preservar, intacta durante décadas, la *falacia adecuacionista*, en la que han incurrido sin excepción todas las teorías literarias que se han ocupado hasta el momento de la idea y concepto de lector en la interpretación de la literatura. Como se ha visto, la falacia adecuacionista, resultado de un psicologismo que las poéticas de la recepción no han sabido evitar ni superar, consiste esencialmente en establecer una relación de adecuación o correspondencia entre un material literario, con frecuencia el texto de una obra literaria, y las formas metodológicas que hacen posible su interpretación en la mente de un lector o receptor, cuando en realidad tal adecuación es inexistente y falaz, desde el momento en que resulta de la invención de la psicología de un lector, el cual manipula el texto no como *esencia*, sino como *fenómeno*, es decir, no como concepto, sino como un «hecho psicológico» de su propia conciencia. Del mismo modo, las supuestas formas metodológicas de interpretación se reducen a estructuras formales que carecen de contenido ontológico, y cuya

existencia obedece exclusivamente a la mente y la psicología de un intérprete que tiende a sustituir, cada vez con mayor frecuencia, la ciencia por la ideología. La falacia adecuacionista demuestra que la idea de lector elaborada por la mayor parte de las teorías de la recepción es pura ilusión fenomenológica, al carecer, fuera de la mente del intérprete, de realidad ontológica definida y efectivamente existente.

Diremos, en síntesis, que el adecuacionismo establece una relación de isomorfismo y coordinación entre materia y forma de las ciencias. Como es bien sabido, el modelo del adecuacionismo se objetiva en los *Segundos analíticos* de Aristóteles, quien establece la idea de verdad como adecuación entre la materia de la realidad y la forma de su teorización. La teoría hilemórfica aristotélica está en la base del adecuacionismo como teoría de la ciencia. La física de Newton también responde al modelo del adecuacionismo. Actualmente, la figura más representativa del adecuacionismo en teoría de la ciencia es Mario Bunge.

En el ámbito de la Teoría de la Literatura, el más importante de los adecuacionistas fue Hans-Robert Jauss, cuya *Rezeptionsästhetik* es pura coordinación o isomorfismo entre la materia literaria, objetivada en la obra o texto, y la forma receptora, estructurada esta última en la figura irreal de un lector incorpóreo e imaginario, y aún así modélico. El lector de Jauss, y más aún el modelo de lector ideado por Iser, es un lector de obras literarias que, sin haber aprendido nunca a leer, ni a escribir, sin conocer ningún idioma ni saber de ninguna literatura, y sin haber leído jamás ni una sola palabra, se presenta a los estudiosos de la teoría literaria como un lector modelo de obras literarias. ¿Tomadura de pelo o adecuacionismo galopante? ¿A alguien le sorprende que estos caminos hayan conducido al hundimiento de la teoría de la literatura?

De cualquier modo, el adecuacionismo ha de verse como un modo idealista, indudablemente neokantiano, de recuperar la reconciliación entre racionalismo y empirismo, en un momento en el que uno y otro, al menos por lo que a la Teoría de la Literatura de la refiere, se encontraban ya en avanzado estado de divorcio y descomposición.

Con todo, el adecuacionismo contemporáneo, que conduce a la posmodernidad en que nos encontramos, cuenta con antecedentes muy ilustres. Concebir la verdad como resultado de una adecuación o correspondencia entre sujeto y objeto, entre pensamiento y realidad, entre pensar y ser, entre el yo y la cosa, es antiquísimo. Si su sistematización filosófica se plantea ya en los *Segundos analíticos* de Aristóteles, la Escolástica la ha preservado durante toda la Edad Media y buena parte de la Edad Moderna, de modo que el binarismo entre materia y forma de las ciencias nos ha acompañado durante siglos (*veritas est adaequatio rei et intellectus*). Que el adecuacionismo haya sido recuperado en el siglo XX para la teoría literaria, desde los presupuestos de la estética de la recepción de Jauss (1967), no constituye en absoluto un hecho sorprendente, sino perfectamente comprensible desde el punto de vista de la importancia que la hermenéutica de hechura alemana —desde el agustinismo luterano del siglo XIV— ha otorgado al libertinaje de la conciencia oprimida por la realidad, es decir, al psicologismo y al sociologismo. Desde Lutero a Jauss, pasando por la Reforma religiosa y la construcción de Auschwitz, el trabajo —fuente del capitalismo— ha contribuido de forma decisiva a *hacernos* ilusoriamente *libres*. Y realmente esclavos. Esa es la libertad de conciencia: el autoengaño del psicologismo.

La libertad no es un hecho de conciencia. La libertad no es el resultado de nuestra imaginación. Esa es la libertad protestante. La libertad política no puede ser nunca una ilusión cerebral. Ha de estar objetivada en las leyes y en los hechos, no en los oasis de la fantasía individual o colectiva⁷⁶. El adecuacionismo es siempre fruto de una ilusión, no solo porque implica aceptar que se puede conocer la estructura de una realidad de espaldas a su formalización —lo cual ya constituye un auténtico disparate gnoseológico (habría que disponer de un médium, y creer en él, para experimentar algo así)—, sino porque presupone de igual modo que se puede analizar formalmente una realidad incorpórea —el ejemplo más sobresaliente de este supuesto es la idea misma de *lector implícito* (Iser, 1972)—. El adecuacionismo se relaciona —imaginariamente, por supuesto— con la materia y con la forma como si la una y la otra fueran entidades autónomas, independientes e inteligibles por sí solas. Rompe por completo la conjugación entre ellas.

La verdad como correspondencia o adecuación es un concepto de verdad puramente psicológico o sociológico, determinado por la fuerza de la mayoría (imperativo categórico kantiano) o por la fuerza de los impulsos emocionales de la conciencia (la Divinidad revelada, el Superhombre, el *Da-sein*, el Inconsciente...) La historia de Occidente está llena —sugestivamente llena— de fantasmas y mitologías homicidas.

El adecuacionismo concede una enorme libertad a la imaginación individual para deformar, transformar y adaptar —esto es, para transducir a su capricho— la realidad originariamente percibida. La norma interpretativa es la conciencia del yo. La imaginación más potente dicta la norma más amplia. La Utopía es la Teoría del Estado.

Al margen de los contextos de descubrimiento, y de sus consecuencias ajenas a la justificación de los hallazgos científicos, la teoría de la ciencia del siglo XX

⁷⁶ Ha de advertirse, en este sentido, que las filosofías vitalistas están muy próximas a los planteamientos contemporáneos del protestantismo, debidos sobre todo a la secularización de los ideales luteranos y calvinistas de la Reforma. Para el protestantismo, la teoría de la verdad no se plantea en absoluto en términos gnoseológicos (materia / forma), y a veces ni siquiera epistemológicos (objeto / sujeto), sino pragmáticos: la verdad es lo útil, de modo que el éxito financiero es una prueba mundana de la salvación ultraterrena. El protestantismo no concebiría el conocimiento científico como una búsqueda gratuita de la verdad, sino más bien como una construcción de medios destinados a hacer la vida humana más eficaz y económicamente rentable, de modo que la religión sería el repositorio desde el que se justifica lo útil como lo éticamente bueno para una sociedad humana organizada políticamente. La verdad —ya secularizada— no se identificaría con la religión, pero tampoco con la ciencia, sino con la tecnología industrial, más precisamente, con la tecnocracia. Este tipo de concepciones científicas, religiosas y políticas son visiblemente unidimensionales —si se nos permite parafrasear el célebre título de Marcuse (1954)—, al retrotraer y concentrar la capacidad constructiva de las ciencias —y de las verdades científicas— a ámbitos morales, éticos o programáticos muy determinados y específicos. El propio Ortega, siempre seductor y seducido (un auténtico *Vervuert*) en nombre del Idealismo alemán, no era sino un adecuacionista *sui generis*, al afirmar pomposamente que «yo soy yo y mi circunstancia», es decir, soy el resultado de una adecuación de *mi propio yo consigo mismo*. Toda filosofía vitalista se desplaza sobre un fondo en el que la supuesta verdad, para subsistir, ha de diseñarse a imagen y semejanza —en plena relación de adecuación o coordinación— del sujeto que la genera.

adecuacionista por excelencia es la que ofrece Alfred Tarski (1936), al proponer una relación de adecuación o correspondencia entre el signo y su referente —entre la forma (M_3) y la materia (M_1), en términos de ontología y gnoseología materialistas—, entre el lenguaje y la realidad extrasignica denotada por el signo lingüístico. A partir de la obra de Tarski, la influencia del adecuacionismo en la semántica moderna ha sido impetuosa. En España, la teoría literaria de García Berrio debe mucho a estas premisas, las cuales, lejos de proporcionarle libertad y desarrollo la han lastrado poderosamente, pues partiendo de un adecuacionismo metodológico han desembocado en un teoreticismo que, en muchísimos casos, la han convertido en una teoría literaria inoperante por inaplicable a los materiales literarios. En palabras de Bueno, diríamos que

En realidad, esta versión de la teoría de la correspondencia goza de más celebridad que de méritos. Se puede decir que aproxima la teoría del reflejo tradicional a una especie de *trivialidad* inmensa y no resuelve los problemas clásicos. De hecho, no toma conciencia ni de los propios supuestos sobre los que se construye. Max Black ha objetado que la construcción de Tarski puede ser útil para los lenguajes artificiales, pero es completamente *inoperante en los lenguajes naturales*; incluso crea situaciones paradójicas, porque *no permite introducir nuevos nombres en el lenguaje* (Bueno, 1987: 310).

El conocimiento científico en general, y en particular el conocimiento de la literatura, es algo mucho más complejo —y mucho menos irreal— que el reflejo subjetivo de una supuesta realidad exterior inmutable y eterna. Lo hemos dicho con anterioridad: la ciencia no puede ser signo de algo irreal. Si el teoreticismo desemboca en un conjunto de conclusiones en busca de premisa, el adecuacionismo se agota en la epifanía de una irrealdad que resulta irreconocible incluso para el propio mundo del que ha brotado: la imagen de un lector modélico o ideal que —por incorpóreo e irreal— no sabe leer ni escribir, dado que carece de toda existencia operatoria, es una ficción pura. Es algo que, por sí solo, desacredita —y ridiculiza— para siempre cualquier argumentación pretendidamente científica. Todos los intentos que las teorías literarias del siglo XX han llevado a cabo para superar el teoreticismo han naufragado en discursos adecuacionistas, en la mayor parte de los cuales se han disuelto o hundido casi todas estas teorías. No por casualidad los pecios más copiosos de la teoría literaria contemporánea llevan el sello del teoreticismo.

5.4.1.4. CIRCULARISMO

El circularismo es, junto con el descriptivismo, el teoreticismo y el adecuacionismo, un modo trascendente de conocimiento científico, que se caracteriza, desde el punto de vista de la gnoseología, por interpretar solidaria y conjugadamente la *forma* y la *materia* de las ciencias, lo cual permite, según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Ciencia (Bueno, 1992), evitar las falacias descriptivista, teoreticista y adecuacionista, de modo que, en una realidad o campo categorial de referencia, forma y materia se conciben de modo indisociable, como conceptos solidarios y conjugados (Bueno, 1978a). El circularismo asegura una fidelidad crítica y dialéctica a la realidad

de los hechos interpretados. En el ámbito de la investigación literaria, la figura del transductor es pieza clave en la ejecución del circularismo, como sujeto operatorio ejecutante de toda interpretación mediatizada, es decir, como agente responsable de la transmisión y transformación del sentido de los materiales literarios (Maestro, 1994, 2002). Ha de insistirse en que, frente al lector, que interpreta *para sí*, el transductor interpreta *para los demás*.

En el caso de la interpretación de la literatura, serán circularistas todas las teorías literarias que hayan alcanzado y asumido el cierre categorial de los materiales literarios, cuyos términos son el autor, la obra literaria, el lector y el intérprete o transductor. Sin transductor no hay cierre categorial posible en la literatura ni en la interpretación de la literatura, y sin cierre categorial el circularismo es inconcebible e imposible. La única teoría literaria que hasta el momento ha establecido gnoseológicamente y justificado metodológicamente un cierre categorial de la literatura es el Materialismo Filosófico.

De este modo, a las tres corrientes gnoseológicas que, propuestas por Gustavo Bueno (1992) sobre la idea de ciencia, he ido aplicando a la interpretación de las teorías literarias desarrolladas en torno al autor (descriptivismo), el mensaje (teoreticismo) y el lector (adecuacionismo), poniendo de manifiesto las falacias objetivas en que incurre cada una de ellas, cabe añadir una cuarta, la que ofrece la gnoseología materialista desde la teoría del cierre categorial: el circularismo.

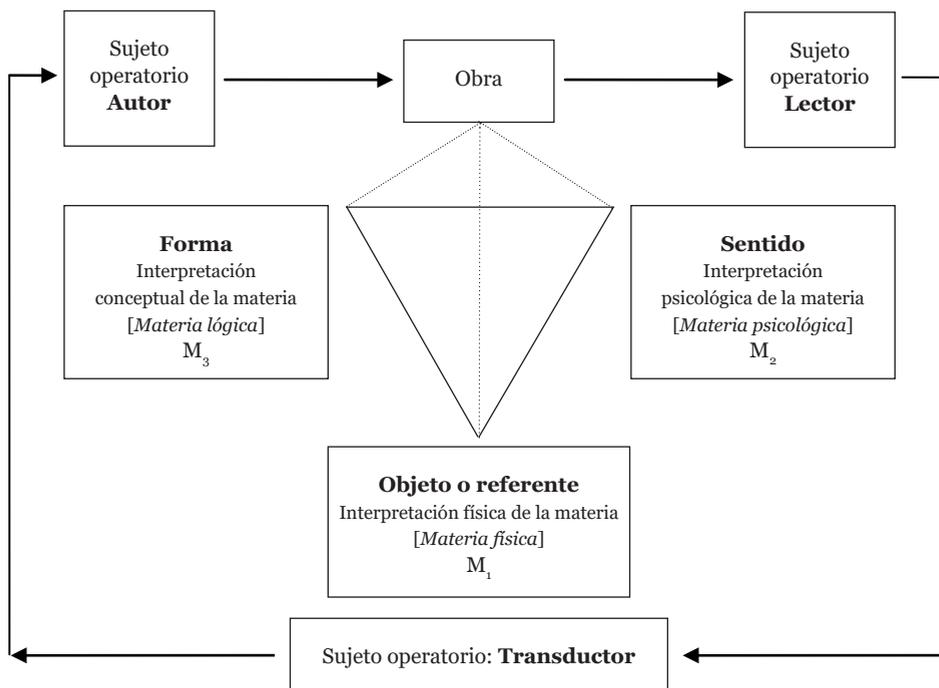
La Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992) asume del *descriptivismo* la exigencia de una presencia positiva del material empírico de una ciencia, y del *teoreticismo*, su afirmación de una realidad constructiva, operatoria, lógico-formal en toda ciencia. Se pretende así superar las limitaciones de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

Con el término *circularismo* el Materialismo Filosófico identifica la teoría gnoseológica denominada Teoría del Cierre Categorial, que considera que la verdad científica se objetiva en la conjugación de la materia y la forma de las ciencias. El circularismo niega la distinción, disociación o hipóstasis de la materia y la forma de los componentes de las ciencias, y propone su reducción o absorción mutuas, su indisolubilidad, su síntesis circular, diamérica y dialéctica, según la cual la *forma de la ciencia* es el nexo mismo de constitución, mediante *identidades sintéticas*, de las partes constitutivas —*partes extra partes*— de la *materia de la ciencia*, es decir, el contenido mismo de la verdad científica como concepto categorial. Forma y materia solo pueden tratarse cuando se dan *de facto* determinadas mutua o solidariamente, esto es, interdependientes, indisociables e inseparables. El circularismo, desde este punto de vista, podría entenderse como una reducción dialéctica del adecuacionismo,

reducción dialéctica que las poéticas de la recepción nunca alcanzaron, al incurrir en una reducción fenomenológica.

La Teoría del Cierre Categorical es la ejecución del circularismo gnoseológico, el cual, en lo referente a los materiales literarios, está dado en la semiología misma de su constitución y organización ontológica, como se ha insistido con anterioridad.

INTERPRETACIÓN DE LA ONTOLOGÍA LITERARIA
DESDE LA SEMIOLOGÍA Y LA GNOSEOLOGÍA MATERIALISTAS



La realidad ontológica del transductor, o crítico de los materiales literarios, como sujeto operatorio que se constituye en artífice de una interpretación literaria destinada a actuar e influir decisivamente sobre interpretaciones ajenas, constituye el punto de llegada y de partida del proceso mismo de la interpretación de todos los materiales literarios. El transductor recibe el *regressus* de la lectura literaria e inicia el *progressus* de nuevas interpretaciones hacia nuevos sujetos operatorios, entre los que puede encontrarse el propio autor, y sin duda nuevos lectores, reales, de carne y hueso, evitando de este modo la reducción fenomenológica que las poéticas de la recepción fueron incapaces de eludir, y asegurando así a las exigencias de la pragmática literaria un proceso dialéctico ininterrumpido en sus diferentes estadios y desarrollos ontológicos:

la construcción autorial, la significación textual, la recepción lectoral y la interpretación transductora, de la que habrán de partir nuevas construcciones interpretativas y textuales que reiniciarán sin cesar el proceso hermenéutico y comunicativo. La semiología alcanza, desde el circularismo gnoseológico, su mayores logros sintácticos, semánticos y pragmáticos, libre de los formalismos anquilosadores, característicos de la teoría literaria del siglo XX; exenta de los reduccionismos sociológicos, historicistas y fenomenológicos, propios de las poéticas de la recepción; y vinculada explícitamente a una ontología manifiesta y dinámica (autor, obra, lector y transductor o intérprete), que le permite recobrar las realidades lógico-materiales que le habían sido negadas por los idealismos posformalistas, el nihilismo de las corrientes destructivitas, y las aberraciones de las ideologías posmodernas. Queda así restablecida la realidad de la ontología literaria y las posibilidades conceptuales y categoriales de su interpretación gnoseológica.

Como ha explicado Gustavo Bueno (1992), el Materialismo Filosófico concibe la verdad científica como un concepto categorial que se construye mediante la *identidad sintética*, como posibilidad de nexo diamérico entre las partes que constituyen una o varias totalidades. El principio de *symploké* es aquí fundamental. Las ciencias son sistemas lógico-materiales que se nos presentan como *totalidades* cerradas —no clausuradas— de *partes* concatenadas o relacionadas entre sí, de forma racional y lógica —no arbitraria o innecesaria—, constituidas desde el Mundo (M) y constituyentes del Mundo Interpretado (M_i), en virtud de los sujetos operatorios que las manipulan y construyen. Las partes o elementos lógico-materiales de las totalidades o sistemas científicos se organizan en torno a núcleos o nódulos de cristalización (teoremas), susceptibles a su vez de entrelazarse y relacionarse en *symploké* unos con otros (pero no uno con todos, ni todos con todos, lo cual es formal y materialmente imposible), constituyendo de este modo esferas categoriales o campos científicos definidos y cerrados, pero nunca inconexos ni clausurados.

El circularismo gnoseológico no apoya la verdad de las premisas en la verdad de las conclusiones. Bueno advierte que Aristóteles percibió el camino del circularismo, pero lo percibió como inviable porque su adecuacionismo le hacía incurrir en un «circularismo vicioso» que trató de evitar sistemáticamente. El problema de Aristóteles consistió en ser incapaz de considerar la materia de la ciencia como exógena a la ciencia misma, una consideración que el adecuacionismo no puede permitirse. El circularismo gnoseológico considera que la materia de la ciencia es algo inmanente, endógeno, a la propia ciencia. Como la forma, la materia es un componente de la inmanencia misma de las ciencias. En todo campo categorial o científico, materia y forma mantienen relaciones endogámicas, inmanentes o conjugadas. El circularismo deja de ser vicioso desde el momento en que identifica sintéticamente tales endogamias, inmanencias o conjugaciones, como realidades esenciales a toda construcción científica. El círculo deja de ser vicioso en la medida en que amplía endogámicamente su radio de acción. La materia se incorpora a la forma, pues, en la medida en que la forma se incorpora a la materia. La forma silogística deja de ser un cauce inmaterial y separado del Mundo (M) para operar circularmente como una construcción en la que esa forma se conjuga inmanentemente con la materia de los contenidos que están siendo formalizados en el Mundo Interpretado (M_i). La verdad de la premisa mayor se alcanza tras su conclusión,

sí, pero aquí la conclusión no es ni una ni única, sino múltiple, plural y dialéctica, y por supuesto crítica, resultado de numerosos desarrollos circulares. El silogismo deja de ser una tautología adecuacionista para exponerse como resultado de una dialéctica circularista.

No por casualidad el Materialismo Filosófico concibe las ciencias en su relación con las tecnologías, lo cual implica una consideración específica del significado gnoseológico que poseen los aparatos e instrumentos científicos. Los instrumentos de las ciencias pueden considerarse como *operadores* o como *relatores*. Son operadores aquellos mecanismos científicos que transforman fenómenos en términos conceptualizados (por ejemplo, un telescopio, un microscopio, la teoría de la métrica, el alfabeto o el sistema métrico decimal, desde el momento en que permiten conceptualizar realidades materiales como un planeta, una célula, un pentasílabo adónico, la palabra que designa un objeto extralingüístico, la cantidad precisa que determina medidas, dimensiones y pesos, etc...). Son relatores aquellos instrumentos de la ciencia que convierten términos en conceptos (por ejemplo, una balanza, un termómetro, un reloj o un calendario, los cuales actúan como relatores o narradores físicos, del mismo modo que una operación de resta o multiplicación, por un lado, o una traducción lingüística, por otro, actúan respectivamente como relatores matemáticos o como reproductores verbales). La ciencia, por tanto, no es un mero «conjunto de proposiciones», un «discurso», un «lenguaje»: un telescopio no es un «discurso», un calendario no está hecho de palabras, sino de días, meses, años... El circularismo, por lo tanto, implica una ontología específica a la hora de sostener una Idea de Ciencia, determinada esta ontología por el hecho de que la verdad científica brota de la identidad sintética que se establece necesariamente entre determinadas partes del campo categorial, cuyas conexiones, dadas en *symploké*, son objetivas, sistemáticas y necesarias.

La Teoría del Cierre Categorial exige, en consecuencia, operar con componentes terciogenéricos (M_3), es decir, con materialidades lógicas y conceptuales de la realidad, con el fin de construir una Teoría de la Literatura sobre realidades esenciales necesarias y efectivamente existentes, aunque resulten dadas en el seno de existencias efímeras (M_1), ligadas a fenómenos y determinadas por psicologismos (M_2). La naturaleza de la verdad como identidad sintética exige el establecimiento de una relación conjugada o diamérica entre materia y forma.

Diremos, en síntesis, que el circularismo es el modo gnoseológico característico de la Teoría del Cierre Categorial. Se define por su disposición sistemática y dialéctica en la *conjugación* de los componentes materiales y formales de las ciencias, frente a la yuxtaposición en la que incurre el adecuacionismo. La gnoseología circularista encuentra en la transducción literaria su expresión más perfecta y acabada, desde el momento en que esta operación, ejecutada por el intérprete o transductor, representa la puesta en circulación, dialéctica y sistemática, de la totalidad de los materiales literarios constituyentes del campo categorial de la Teoría de la Literatura, esto es, de la ontología literaria y de la gnoseología de la literatura: autor, obra, lector e intérprete o transductor (Maestro, 1994, 1994a, 1996, 2000, 2002, 2007b).

Desde el punto de vista del estadio actual de los estudios literarios, el circularismo se constituye en la única vía gnoseológica que permite una superación de las limitaciones posmodernas, las cuales, si bien se aproximan en cierto modo a disposiciones

circulares, dialécticas y negativas, contrarias a una interpretación ilustrada y positiva de la realidad, se hundan en antítesis irresueltas. La suya es una dialéctica que no alcanza —ni siquiera plantea— ninguna síntesis. La posmodernidad diseña antítesis a las que abandona a su suerte. En lugar de resolver el enfrentamiento dialéctico en una síntesis superadora y crítica, la dialéctica se degrada retóricamente en tropologías, juegos de palabras, rapsodias intelectuales, eufonías emotivas que en sí mismas nada significan, repertorios y expositores ideológicos, etc. Bueno se explica con claridad al respecto, en particular cuando se refiere a la teoría de la ciencia propuesta por el deconstructivismo de Feyerabend (1970):

La llamada epistemología anarquista sigue la senda *circularista dialéctica*, a veces, incluso, bajo el patronazgo de Hegel. Solo que en Feyerabend *hay negación, pero no superación*. De esta manera, su resultado final, lejos de ser constructivista, es *disolvente*, lejos de proporcionar alternativas sistemáticas produce *contradicciones asistemáticas*, y lejos de favorecer la libertad y la crítica, las elimina en aras del *oscurantismo*. De ahí la ambigua impresión que producen sus escritos: parece tener razón cuando critica, pero como no respeta ni los propios criterios con los que ejecuta la crítica, al final *anything goes*, pero también *nothing goes* (Bueno, 1987: 273).

Sin embargo, esta concepción dialéctica de la gnoseología, que actualmente se atribuye con tanta libertad y tanta facilidad a Feyerabend (1970), ya había sido planteada, incluso con mayor rigor, por Bachelard en obras como *La filosofía del no* (1940), para delimitar en el desarrollo de las ciencias cortes epistemológicas —no gnoseológicas— de orden negativo: geometrías no euclidianas, axiomas de relatividad no newtonianos, física no maxwelliana, química no lavoisieriana, etc... Y si nos retrotraemos en la Historia, es más que evidente que esta tendencia ya se había dado, y sonoramente, en la Teoría de la Literatura, respecto a la poética clásica, con la irrupción romántica de la *querelle des anciens et modernes*, cuyos antecedentes datan del siglo XVII, al enarbolarse entonces —en términos de Bachelard—, una «teoría literaria no aristotélica». El mismo planteamiento late, si bien mucho más retórica que gnoseológicamente, por supuesto, en las vanguardias del siglo XX, definidas por su estética de la ruptura con el arte clásico, antiguo o burgués, al que se enfrentan creacionismo, surrealismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, y antes que ellos, incluso, en pintura y teatro, impresionismo y expresionismo (Büchner, Strindberg, Valle-Inclán). De un modo u otro, la epistemología negativa de Bachelard se limita a identificar antítesis en determinados contextos de justificación, pero sin llegar a desarrollarlas ni a superarlas. Sin llegar al deconstructivismo de Feyerabend, el resultado de Bachelard no alcanza tampoco logros de referencia.

Por su parte, el circularismo gnoseológico del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura plantea una superación crítica de las contradicciones y enfrentamientos identificados, y por supuesto exige síntesis dialécticas. Los dos puntos fuertes del circularismo gnoseológico son la *conjugación* (de materia y forma) y la *construcción* (de estructuras operatorias).

En primer lugar, el circularismo conjuga los componentes materiales y formales de las ciencias, de modo que evita, frente al descriptivismo, ocuparse solo de la materia

(empirismo), y supera, frente al teoreticismo, el eclipse de la realidad impuesto por la supremacía de las formas (formalismo), lo que conduce —y esto es importantísimo en este libro— al *hundimiento de la teoría* en la irrealidad de un mundo al que esa teoría ha dado irreversiblemente la espalda. Además, el circularismo rechaza la yuxtaposición gratuita entre materia y forma, como realidades apriorísticas que se unen o emparejan de forma acrítica. El circularismo impugna la *federación* o *confederación* de los componentes materiales y formales de las ciencias, porque tales componentes son resultado siempre de una conjugación o construcción mutua, solidaria y entrelazada. Materia y forma no son realidades ajenas, separables o autónomas, sino todo lo contrario: una y otra no pueden constituirse y desenvolverse por separado, del mismo modo que la cara y la cruz de una moneda no pueden emanciparse mutuamente la una de la otra. El adecuacionismo —diríamos en términos gnoseológicos— opera acuñando monedas de una sola cara y de una sola cruz para ensamblarlas posteriormente, frente a la estructura bifacial originaria y genuina del circularismo.

En segundo lugar, el circularismo construye estructuras operatorias que están en la base del progreso científico. Su constructivismo dispone y exige que la verdad esté en los hechos (*verum est factum*), y que esta verdad resulte delimitada categorialmente, de modo que cada ciencia se ocupa de un campo, terreno o parcela de la realidad (*categoría*), constituida por un conjunto sistemático de términos, relaciones y operaciones (*sintaxis*), de referentes, fenómenos y estructuras esenciales (*semántica*), y de autologismos, dialogismos y normas (*pragmática*), capaces de diseñar el perímetro de sus competencias cognoscitivas, gnoseológicas y constructivas, es decir, de cerrar —frente a otras categorías— aquella categoría que estudia y construye. Las Ciencias no se limitan a interpretar la realidad: la construyen. La Astrofísica no se limita a contemplar los planetas o los cometas, sino que para ello construye telescopios, entre otros instrumentos relatores y operadores, desde satélites hasta minúsculos aparatos de medición. La Matemática no se basa solamente en el cálculo, sino que dispone la construcción de dispositivos potentísimos de computación, contabilidad o estadística, desde la calculadora al más sofisticado sistema informático, etc... Los instrumentos científicos —calculadora, microscopio, telescopio, programas informáticos, termómetro, regla, cronómetro— eliminan las interferencias del ser humano en los procesos de investigación, así como neutralizan su presencia e intervención en los desenlaces científicos. Estas construcciones han de ofrecer como resultados *identidades sintéticas*, es decir, hechos científicos que constatan y confirman que los componentes materiales y formales de las ciencias permiten construir realidades que, lógicamente, son resultado de una teoría verdadera y de una práctica correctamente ejecutada.

En el caso de la Teoría de la Literatura basada en el Materialismo Filosófico, el circularismo alcanza su pleno desarrollo en la ontología y la gnoseología materialistas que reconocen la construcción de los hechos literarios en la relación —naturalmente circular— entre los materiales literarios existentes, y que constituyen y cierran el campo categorial de la Teoría de la Literatura: autor → obra → literaria → lector → intérprete o transductor → autor → obra → literaria → lector → intérprete o transductor, etc... Este recorrido circular, crítico y dialéctico, reproducido una y otra vez, en retroalimentación constante, permite depurar de forma siempre renovada los procesos gnoseológicos de interpretación de la realidad de la literatura. Piénsese, por

ejemplo, que para el teoreticismo el pentasílabo adónico es solamente esta fórmula métrica [o - - o -]. Por su parte, el descriptivismo desconectará esta fórmula métrica de su origen literario o poético (*O ton Adonin!*), considerándola vacía e inexpressiva. Para el descriptivismo, la fórmula teoreticista no significa nada. Sin embargo, para el teoreticismo, todo verso que no se verifique en sus fórmulas preestablecidas no existe o es ilegible, es decir: es falso. Para el adecuacionismo, el verso y la fórmula han de adecuarse o coordinarse, lo que constituye a primera vista un argumento muy convincente, si no fuera porque la fórmula métrica no ha surgido *ex nihilo*, ni tampoco *ad hoc* para los versos pentasílabos acentuados en primera y cuarta sílabas métricas, sino que es resultado de una conjugación muy desarrollada entre la materia poética y la forma misma de la poesía, en su genealogía literaria y en su desenvolvimiento histórico. Para el adecuacionismo, todo verso que no se coordine con la fórmula, o toda fórmula que no se adecue al verso, no serán ni verso ni fórmula. El adecuacionismo se basa en una falaz petición de principios: exige como premisa de una *adecuación* o *coordinación* lo que es —y solo puede ser— resultado de una *conjugación* o *construcción* histórica y literaria. El circularismo exige siempre una *conjugación* —entre materia y forma— y una *construcción* —resultante de la conjugación gnoseológica entre los componentes materiales y formales de las ciencias—, esto es, exige el alcance y la confirmación de una *identidad sintética* (en este caso, entre la fórmula [o - - o -] y el verso denominado pentasílabo adónico, desde el originario canto a Adonis hasta el «siempre floreces» de la estrofa 48 de Miguel Hernández en su *Cancionero y romancero de ausencias*).

Las verdades gnoseológicas o científicas son construcciones que brotan —pero que no se deducen— de la conjugación —no yuxtaposición— entre las partes materiales y las partes formales de las ciencias. La verdad científica es siempre una construcción científica, que ha de dar cuenta de la realidad formal y material que ha hecho posible su específica constitución, tanto en el plano sintáctico (mediante términos, relaciones y operaciones), como en el plano semántico (referentes, fenómenos y estructuras esenciales) y pragmático (autologismos, dialogismos y normas). Por eso las verdades científicas o verdades gnoseológicas no son disociables de sus componentes formales (teoremas, principios, axiomas, figuras, modelos, clasificaciones, definiciones, demostraciones...), constituyentes de los denominados contextos determinantes, ni de sus componentes materiales (elementos químicos, reliquias históricas, autores y obras literarias, estrofas poéticas, sonidos musicales, virus humanos, sustancias atómicas, satélites y planetas, etc...), integradores de los denominados contextos determinantes. La verdad ontológica de un pentasílabo adónico del tipo *siempre floreces* es indisociable de su verdad gnoseológica [o - - o -], que tampoco podrá reducirse unidimensionalmente a la métrica, sino que podrá interpretarse también en su dimensión semántica y pragmática, etc. Los hechos científicos son trascendentes a sus propios componentes gnoseológicos (contextos determinados en sus partes materiales), así como también son inmanentes a ellos (contextos determinantes en sus partes formales), y en ningún caso son separables unos de otros, dada su absoluta conjugación y construcción mutua, ejecutada merced al circularismo de la Teoría del Cierre Categorial. La Ciencia deja de existir como tal cuando este circularismo se detiene en nombre de la materia (*descriptivismo*), de la forma (*teoreticismo*) o de la yuxtaposición entre ambas (*adecuacionismo*).

Así es como actúa la Teoría del Cierre Categorial, es decir, la teoría de la ciencia del Materialismo Filosófico construido por Gustavo Bueno (1992), y que hemos tomado como referencia para la interpretación gnoseológica de la ontología de la literatura y de los materiales literarios (Maestro, 2004-2015).

5.4.2. MODOS CIENTÍFICOS INMANENTES DE CONOCIMIENTO LITERARIO: DEFINICIONES, CLASIFICACIONES, DEMOSTRACIONES Y MODELOS

Los Modos científicos inmanentes de conocimiento literario son procedimientos ejecutivos de interpretación de los materiales literarios que permiten establecer y desarrollar *relaciones operatorias* entre los *términos* constituyentes del campo categorial de la Teoría de la Literatura, de acuerdo con cuatro figuras gnoseológicas fundamentales: Definiciones, Clasificaciones, Demostraciones y Modelos.

Adviértase que los modos científicos trascendentes de conocimiento literario (descriptivismo, teoreticismo, adecuacionismo y circularismo) están determinados por el criterio gnoseológico de relación entre *materia y forma* de las ciencias, a diferencia de lo que ocurre con los modos científicos inmanentes de conocimiento literario (definiciones, clasificaciones, demostraciones y modelos), que se disponen conforme a los tres sectores del eje sintáctico del espacio gnoseológico: *términos, relaciones y operaciones*.

De este modo, según la Teoría del Cierre Categorial construida por Bueno (1992), el criterio para establecer los modos gnoseológicos inmanentes, considerados como las auténticas vías hacia la construcción de interpretaciones objetivas, tiene como referencia el eje sintáctico del espacio gnoseológico, desde el momento en que hay que tener en cuenta las maneras de *operar* con los *términos* y las *relaciones* dados en las ciencias o campos categoriales. A partir del reconocimiento de cuatro tipos de funtores –1) *nominativos* o determinantes (forman términos a partir de términos [T < T]); 2) *estructurantes* (forman términos a partir de relaciones [T < R]); 3) *conectivos* (forman relaciones a partir de relaciones [R < R]); y 4) *relativos* (forman relaciones a partir de términos [R < T])–, es posible distinguir cuatro modos gnoseológicos fundamentales, propios de un conocimiento inmanente de los materiales científicos: Definiciones, Clasificaciones, Demostraciones y Modelos⁷⁷.

⁷⁷ Bueno apunta una correspondencia o coordinación entre estos cuatro modos gnoseológicos y las cuatro reglas cartesianas: «Incluso podríamos ensayar la coordinabilidad de las reglas cartesianas con los modos gnoseológicos antes expuestos. La «primera regla» —la regla de lo claro y distinto—, acaso cobra algún sentido gnoseológico si va referida al modo de las *definiciones*; la «segunda regla» —que prescribe la composición del objeto en sus partes—, nos obliga a pensar en el modo de las *clasificaciones*; la «tercera regla» —la regla de la recomposición—, se mantiene muy próxima a la *modelación*; y la «cuarta regla» —la de los recuentos—, solo parece que cobra su pleno sentido en la perspectiva de la *demostración*, es decir, suponiendo que los recuentos lo son de las premisas que están interviniendo en una argumentación» (Bueno, 1992: I, 145).

5.4.2.1. DEFINICIONES

Las *Definiciones* son procedimientos *determinantes*, es decir, establecen Términos a partir de Términos preexistentes ($T < T$). Es la forma normativa de operar de las ciencias y construcciones científicas, y es, de hecho, como actúa la Teoría de la Literatura (Maestro, 2007b). El término soneto, por ejemplo, se construye a partir de términos como cuarteto y terceto, así como estos últimos se configuran a partir de conceptos como endecasílabo y sílaba métrica. Las definiciones son figuras gnoseológicas que explican el significado de los términos desde criterios conceptuales o científicos.

Los términos de un campo científico o categorial exigen ser definidos. En el campo categorial de la Teoría de la Literatura es imprescindible definir figuras esenciales, como narrador, novela, entremés, comedia, soneto, soliloquio, personaje o cronotopo. La definición, pues, como figura gnoseológica, es un modo inmanente fundamental en todo proceso de conocimiento literario.

Ha de señalarse, en primer lugar, que, del mismo modo que los signos pueden ser idealistas, conceptuales y retóricos, las definiciones pueden ser también, como de hecho lo son, idealistas, conceptuales y retóricas. Aquí nos ocuparemos exclusivamente de las definiciones conceptuales, categoriales o científicas, porque nuestro cometido es la delimitación de los modos gnoseológicos inmanentes de conocimiento literario, pero es imprescindible, ante todo, diferenciar y discriminar las definiciones científicas de las que no lo son, es decir, identificar las definiciones *conceptuales o categoriales* frente a las definiciones *idealistas* y contra las definiciones *retóricas*.

Desde los criterios de una gnoseología materialista, son *definiciones idealistas* aquellas que delimitan un término al margen de referentes materiales físicos, positivos, efectivamente existentes, porque su M_1 es igual a \emptyset (el Dios de la Teología cristiana, el concepto de «lector implícito» de Iser...). Su forma de expresión más común es la *metáfora* —en concreto la metáfora atributiva, del tipo A es B—, como tropo preferido entre otros muchos. Así, por ejemplo, es completamente idealista la definición de Dios como Amor, según la fórmula del papa Benedicto XVI, cuyos sobresalientes conocimientos en Teología no le impiden, en un momento dado, hablar como un ignorante, al titular su encíclica *Deus Caritas est*⁷⁸ con la más idealista de las definiciones de Dios: *Dios es Amor*, una auténtica metáfora atributiva que, en términos de Filosofía, e incluso de Teología, constituye un disparate sobresaliente y único⁷⁹. Igualmente idealista es la definición de lector implícito, enunciada por Iser (1972), desde el momento en que tal idea y concepto de lector solo existe idealmente en

⁷⁸ Benedicto XVI, *Carta encíclica Deus Caritas est del sumo pontífice Benedicto XVI a los obispos, a los presbíteros y diáconos, a las personas consagradas y a todos los fieles laicos sobre el amor cristiano*, Libreria Editrice Vaticana, 2005, en <http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est_sp.html> (21.03.2014).

⁷⁹ La fuente hipotextual está en el Evangelio de Juan: «Dios es amor, y quien permanece en el amor permanece en Dios y Dios en él» (1 Jn 4, 16).

la conciencia y la fenomenología de un lector necesaria e inevitablemente real⁸⁰. Con frecuencia, muchas definiciones idealistas, y en consecuencia en absoluto científicas, han pasado a engrosar los repertorios de obras pretendidamente científicas, y en su momento muy celebradas, como fue el caso de *Der implizite Leser* (1972) o *Der Akt des Lesens* (1976) del propio Iser. Con todo, en el ámbito de la investigación literaria de las últimas décadas, el autor acaso más prolífico en este tipo de definiciones idealistas fue Roland Barthes, cuyos escritos, eminentemente retóricos y ensayísticos, y que aún hoy día pasan por ser una obra de teoría literaria, están preñados de estos recursos tropológicos y pseudopoéticos, los cuales han hecho y hacen las delicias de quienes conciben la teoría de la literatura como una suerte de «literatura para intelectuales inteligentes».

Por su parte, son *definiciones retóricas* aquellas que carecen de contenidos conceptuales lógicamente definidos desde los criterios de una determinada ciencia categorial, es decir, aquellas que carecen de M_3 (es el caso del uso ordinario de las palabras de los lenguajes naturales, segregadas del significado conceptual que pueden adquirir en los lenguajes científicos). Dicho de otro modo: son definiciones retóricas todas aquellas cuyo *definiendum*, como término que ha de definirse, se explica o describe mediante un *definiens* cuyos términos carecen de fundamento científico, de modo que se basan exclusivamente en interpretaciones psicológicas o en argumentaciones sociológicas, o incluso abiertamente ideológicas. Las definiciones retóricas son, en realidad, sofismas, es decir, enunciados –o incluso imperativos– retóricos que pretenden usarse o imponerse como afirmaciones científicas, o declaraciones autorizadas, como si sus formas retóricas fueran materiales gnoseológicos, y no –como de hecho son– una apariencia o simulacro de conocimiento. Las definiciones retóricas circulan en contextos en los que se pretende dar gato por liebre, es decir, dar M_2 por M_3 , esto es, ideología y psicologismo en lugar de ciencia y conocimiento científico. La política y el periodismo –su caja de resonancia principal– son los ámbitos de expresión más comunes para este tipo de declaraciones. Las definiciones retóricas o sofismas son definiciones dóxicas, brotan de la opinión común, y suelen estar psicológica y sociológicamente programadas por sofistas, demagogos y demás agentes políticos y oclócratas falsificadores del conocimiento. Definir a la izquierda política como el partido de los pobres, o a la

⁸⁰ El concepto de «lector implícito» está expuesto en la obra de Eduard von Hartmann, tal como ha demostrado Pedro Aullón de Haro (2001, 2010), particularmente en los dos volúmenes de su *Ästhetik (Die deutsche Ästhetik seit Kant: historisch-kritischer Theil, I. Die Philosophie des Schönen, II)*, de 1886-1887, cuyos contenidos se ha traducido puntualmente al español en *Filosofía de lo bello: una reflexión sobre lo inconsciente en el arte* (2001). Muy seguramente Iser toma de Hartmann esta noción, fuertemente anclada en una de las más psicologistas interpretaciones de la estética, y lo presenta en especular correspondencia con el concepto de Wayne C. Booth (1961) de «autor implícito» (*implied autor*). Así remite Iser a la idea metafísica de un *lector ideal*, el cual, según autores y escuelas, ha recibido múltiples denominaciones y funciones: «archilector» (Riffaterre), «lector modelo» (Eco), «lector intencional» (Wolff), «lector informado» (Fish), «lector implicado» (Genette), etc... El lector se convirtió de este modo en un género de muy diversas especies, en su mayoría ideales e irreales.

derecha como el partido de las gentes honradas, es enunciar definiciones retóricas que hoy día resultan completamente ridículas, pero que hace solo unas décadas eran, para muchas personas, las definiciones de referencia de tales ideologías.

Finalmente, son *definiciones científicas o conceptuales* aquellas que delimitan el significado de sus términos anulando por completo todo contenido psicologista o emotivo, y circunscribiendo tales términos a su valor referencial y operatorio, que se agota denotativa y respectivamente en la expresión unívoca de términos lógicos y conceptos categoriales, verificables operatoriamente en un campo científico dado, es decir, definido y delimitado. La expresión más recurrente y perfeccionada de la definición científica es la *fórmula*. El M_2 es aquí igual a \emptyset : la fórmula química del agua, el signo del becuadro en la armadura musical, la tabla de los números primos, el fonema /b/ como sonido bilabial oclusivo sonoro, en sí mismos, son términos que pueden definirse neutralizando todo componente psicológico, y, en consecuencia, constituyendo verdades sintéticas, sobre las que se fundamenta gnoseológicamente un conocimiento científico.

| <i>Definiciones</i> | <i>Ontología</i> | <i>Figuras</i> | <i>Dominios</i> |
|---------------------|-------------------|----------------|-----------------|
| Idealistas | $M_1 = \emptyset$ | Metáfora | Ficción |
| Conceptuales | $M_2 = \emptyset$ | Fórmula | Ciencia |
| Retóricas | $M_3 = \emptyset$ | Sofisma | Ideología |

De este modo, al atenernos a las exigencias gnoseológicas en que se basa toda nuestra argumentación, las definiciones se considerarán aquí como un modo científico de conocimiento inmanente absolutamente fundamental, junto con las clasificaciones, demostraciones y modelos.

El objetivo de las definiciones, como figuras gnoseológicas, es identificar operatoriamente la totalidad de los términos que constituyen el campo científico o categorial en el que nos movemos. De este modo, las definiciones registran términos que, a su vez, permiten, racionalmente combinados y estructurados entre sí, es decir, en *symploké*, establecer nuevos términos, con frecuencia más complejos, hasta organizarlos y codificarlos a todos ellos en los límites constitutivos y constituyentes del campo científico de un determinado –nunca mejor dicho– ámbito categorial (Matemática, Filología, Física, Termodinámica, Derecho, Medicina, Historia, Geometría, Química, Música, Teoría de la Literatura...). Cuando una determinada ciencia ha conseguido identificar, organizar e interpretar la totalidad de sus términos, es decir, el sistema de términos que constituyen su campo científico o categorial, diremos que esa ciencia ha alcanzado efectivamente su estatuto gnoseológico, porque ha conseguido su

cierre categorial (Bueno, 1992). Las definiciones aseguran de este modo el *censo* de los términos constituyentes de una ciencia categorial. Por eso cabe afirmar que las definiciones delimitan la ontología de una ciencia. El cierre categorial ha de entenderse, pues, como una delimitación científica, esto es, como una demarcación territorial de un ámbito categorial de investigación, que está cerrado, pero no clausurado, porque las posibilidades de ampliación del campo de investigación nunca pueden darse por definitivamente clausuradas. El campo categorial de la Física fue planteado por Aristóteles en el siglo IV a.n.E., ampliado decisivamente por Newton en el siglo XVIII, y de nuevo desarrollado y expandido por Einstein a través del conocimiento de los sistemas de gravitación del Universo. Del mismo modo ha de reconocerse que el campo científico o categorial de la literatura fue planteado por Aristóteles en su *Poética*, desde los presupuestos de una primitiva teoría de la mimesis como principio generador del arte; fue superado durante la Ilustración y el Romanticismo por teorías que objetivaron el núcleo de la interpretación literaria en la figura del autor, para desplazarse a lo largo del siglo XX, cada vez de forma más sofisticada, hacia la obra literaria, en sí misma considerada, como la base interpretativa más segura, mediante el examen de las formas a partir de su valor funcional en el texto; solo en el último cuarto del siglo pasado la figura del lector se convierte, desde perspectivas netamente posestructuralistas, en el nuevo referente de la interpretación de los hechos literarios; pero solo en la actualidad, solo en nuestros días, con la implantación y el reconocimiento del transductor, como intérprete capaz de construir e imponer *ante el lector* un significado institucional, político e histórico, de los materiales literarios, es posible hablar de forma rigurosa y gnoseológica de un cierre categorial en el ámbito de la Teoría de la Literatura. En consecuencia, solo a comienzos del siglo XXI la Teoría de la Literatura ha podido determinar o delimitar la totalidad de los términos fundamentales de su campo categorial: autor, obra, lector e intérprete o transductor. Gracias a la obra de Gustavo Bueno (1992) se ha podido aplicar a la Teoría de la Literatura (Maestro, 2004-2015) la Teoría del Cierre Categorial.

En suma, como funtores nominativos o determinantes, las definiciones son procedimientos que forman –esto es, *determinan*– términos a partir de términos (T < T), bien por vía genética (el *Quijote* como obra literaria construida por Cervantes), bien por vía estructural (Dulcinea como invención de don Quijote). En consecuencia, toda definición contiene en su *definiens* los términos que científica o categorialmente delimitan o determinan el término que actúa como *definiendum*. Esta es la exigencia fundamental de la definición como figura gnoseológica de referencia en los modos de conocimiento científico inmanente. Y también ha de serlo por lo que se refiere a las definiciones que identifican, determinan, organizan, codifican, estructuran e interpretan los términos constituyentes del campo categorial o científico de la Teoría de la Literatura. En este sentido, las definiciones han de considerarse como una auténtica *tecnología*, capaz de *explicar* –en los límites de su propio campo categorial– nociones tan específicas como *Cervantes*, *Eneas*, *teatro*, *pentasílabo adónico*, *autor*, *soliloquio*, *cuaderna vía* o *Bildungsroman*. Las definiciones nos permiten gnoseológicamente, esto es, formal y materialmente, identificar, explicar e interpretar de forma operativa el significado, uso y función de la totalidad de los términos constituyentes de un campo categorial o científico. Toda definición exige siempre un sistema, es decir, un conjunto

de términos categoriales organizados sistemáticamente. Solo de este modo es posible delimitar las coordenadas que hacen posible la definición científica o conceptual de los términos con los que se trabaja —se opera— material y formalmente. Por todo ello las definiciones han de contener en su *definiens* los términos que conceptualizan formal y materialmente el término que se define como *definiendum*. En síntesis, una definición es la conceptualización científica, a través de otros términos, de un término dado en un determinado campo categorial.

Toda teoría científica —y la Teoría de la Literatura no es una excepción— ha de establecer muy claramente cuáles son sus términos científicos fundamentales, es decir, cuáles son los términos que, formal y materialmente, constituyen su campo categorial, cerrado y delimitado, frente a otros campos categoriales distintos del suyo. Esta capacidad para identificar términos categoriales, es decir, para determinar gnoseológicamente el significado y la operatoriedad de tales términos, solo se alcanza mediante la *tecnología* de las definiciones, las cuales, en su desarrollo ontológico, van configurando y determinando el circuito del cierre categorial. Las definiciones describen un curso de construcciones que tiende a delimitarse en un cierre definido de términos, y que en el caso de las denominadas «ciencias humanas», o metodologías β -operatorias (Bueno, 1972, 1992), se mantiene relativamente estable.

Ahora bien, las definiciones, en su proceso de determinación o constitución de términos a partir de otros términos, actúan según cuatro procedimientos o modos diferentes de construcción. Formalmente, las definiciones se estructuran en *configuraciones científicas*. Materialmente, las mismas definiciones se construyen sobre *campos categoriales*, es decir, buscan sus términos en el ámbito de una determinada ciencia o categoría. Tomemos, en su aplicación a la Teoría de la Literatura, el siguiente cuadro propuesto por Bueno para explicar los cuatro procedimientos constructivos de las definiciones según la gnoseología del Materialismo Filosófico (Bueno *et al.*, 1987: 284; 1992). Se observa que en el eje de abscisas u horizontal es posible distinguir, según sus configuraciones científicas, las *Definiciones* y las *Redefiniciones*. Asimismo, en el eje de ordenadas o vertical, es posible clasificar las definiciones según el modo de actuar en un campo categorial dado, al distinguir entre campos científicos *autocontextuales* o *rectos* y campos científicos *heterocontextuales* u *oblicuos*. Al cruzar sendas modalidades se obtienen cuatro procedimientos diferentes de definición: *descriptivas* o *explicativas*, *estipulativas* o *regulativas*, *recursivas* y *operatorias*.

DEFINICIONES

| <i>Campos / Configuraciones</i> | Definiciones | Redefiniciones |
|---------------------------------|---------------|----------------|
| Autocontextuales o rectos | DESCRIPTIVAS | RECURSIVAS |
| Heterocontextuales u oblicuos | ESTIPULATIVAS | OPERATORIAS |

Las *Definiciones* son configuraciones científicas o categoriales que definen los términos tomando como referencia causas, antecedentes, factores externos o coordenadas preexistentes a tales términos. Puede decirse que las *Definiciones* se caracterizan porque construyen *términos nuevos* a partir de *términos preexistentes*. Su desenlace principal es el neologismo, ampliando los términos —y los límites— del campo categorial allí donde es necesario. Instauramos el término *endecasílabo* (término nuevo) solo después de componer, es decir, de *operar*, con versos de once *sílabas métricas* (término preexistente).

Las *Redefiniciones*, por su parte, son configuraciones científicas o categoriales que definen los términos tomando como referencia consecuencias, efectos o resultados respecto a un término determinado y preexistente. Puede decirse que las *Redefiniciones* definen un término preexistente a través de términos igualmente preexistentes, de ahí su recursividad. Es la definición de *soneto* (término dado) como sucesión combinatoria de dos *cuartetos* (términos dados) y dos *tercetos* (términos dados). Las redefiniciones ejercitan sobre todo una estructuración o reestructuración de los términos identificados en el campo científico, verificando su solidaridad y coherencia en el sistema, y contextualizando a la vez su delimitación categorial en el circuito de cierre del campo científico.

Los campos científicos *Autocontextuales o rectos* son aquellos que se toman a sí mismos como referentes contextuales en la construcción de los términos que se definen. Son autocontextuales o rectas aquellas definiciones en las que el término del *definiendum* y los términos del *definiens* pertenecen al mismo campo científico o categorial. Es el caso, por ejemplo, de la definición de cuadrado como polígono de cuatro ángulos rectos. El término *cuadrado*, como los términos *polígono* y ángulo recto, pertenecen al mismo campo categorial o científico, la Geometría.

Los campos científicos *Heterocontextuales u oblicuos* son aquellos que toman como referentes contextuales de los términos que definen a términos de otros campos categoriales o científicos diferentes al propio. Son heterocontextuales u oblicuas aquellas definiciones en las que el término del *definiendum* y los términos del *definiens* pertenecen a campos científicos o categoriales diferentes. La definición de *metro* como la diezmillonésima parte del cuadrante del meridiano terrestre es heterocontextual, porque el término que se define —metro—, dado en el campo categorial de la Física, se define precisamente en función de términos dados en el campo categorial de la Geometría (cuadrante, meridiano, esfera), o más precisamente de la Astronomía, en tanto que se atienen y se refieren a la configuración de un cuerpo celeste dado en el Universo, el planeta Tierra. Sin embargo, la definición de *metro* como distancia que recorre la luz en el vacío durante un intervalo de 1/299 792 458 de segundo, enunciada en 1983 en la XVII Conferencia General de Pesas y Medidas (Resolución 1) del Bureau International des Poids et Mesures, será autocontextual o recta, al definir el concepto de metro, perteneciente al campo categorial de la Física, según términos que, como la Luz, corresponden igualmente al mismo campo científico, la Física.

A partir de estos criterios formales y materiales es posible distinguir y explicar gnoseológicamente los cuatro tipos de definiciones articuladas en el gráfico de Bueno, así como exponer su aplicación a la interpretación de los materiales literarios.

1. En primer lugar, definiciones *descriptivas o explicativas* son aquellas que definen términos nuevos a partir de términos preexistentes, con la particularidad de que unos y otros términos —el nuevo y los preexistentes— forman parte del mismo campo categorial. La definición de pentasílabo adónico como verso de cinco sílabas métricas con acento en primera y cuarta sílabas responde a estas características. Este tipo de definiciones suelen ser *endonímicas*, entendiéndose por endonimia la formalización de un término según criterios materiales compartidos por otros términos pertenecientes a su mismo grupo o conjunto. Pentasílabo adónico es término procedente de la métrica, y tal como reza la definición anterior, los términos que lo definen pertenecen, diremos que endonímicamente, a su mismo campo categorial, la métrica. Un término endónimo será siempre un neologismo autocontextual. Las definiciones descriptivas o explicativas responden a un modelo que podría considerarse normativo o convencional en la historia de las definiciones científicas, según el cual el *definiens* contiene una explicación perifrástica y precisa del *definiendum*. Es el modelo al que también responden, con frecuencia, las definiciones lexicográficas.

2. En segundo lugar, son definiciones *estipulativas o regulativas* aquellas que definen términos nuevos a partir de términos preexistentes, los cuales proceden de un campo categorial distinto al del nuevo término definido. Este tipo de definiciones suelen ser *exonímicas*, entendiéndose por exonimia la formalización de un término según criterios materiales compartidos por términos pertenecientes a un grupo o conjunto diferente al que pertenece el término exónimo que trata de definirse. Un exónimo será siempre un neologismo heterocontextual.

El concepto de cronotopo, introducido por Bajtín en la Teoría de la Literatura, procede de la combinación de nociones importadas de la Física, y que, preexistentes en ese campo categorial, el posestructuralista ruso utiliza y reinterpreta en el ámbito de la narratología para designar la formalización estética y poética del tiempo y el espacio en la novela, como materiales literarios históricamente desarrollados.

Ha de hacerse constar que los movimientos posestructuralistas supusieron un profundo desarrollo de exónimos en el ámbito de la Teoría de la Literatura, al intensificar de forma excesiva, en ocasiones incluso aberrante, la creación de neologismos, así como de términos importados de otras categorías científicas. En muchos casos esta importación terminológica no obedecía tanto a una necesidad o razón científica de la propia Teoría de la Literatura cuanto a una actitud pretenciosa o jactanciosa del crítico de turno, quien pretendía epatar de este modo a sus lectores u oyentes. Así es como innumerables autores posmodernos han abusado en las últimas décadas de este tipo de definiciones supuestamente estipulativas o regulativas, inventando términos nuevos en Teoría de la Literatura a partir de términos preexistentes en Física, Química o Mecánica cuántica, y desde la más visible ignorancia del significado de tales términos y conceptos en sus respectivas ciencias categoriales de procedencia⁸¹. Ha habido en

⁸¹ Hemos de insistir una vez más en que Sokal ha denunciado este uso abusivo, irresponsable y nesciente de términos pseudocientíficos: «Deleuze y Guattari son ellos mismos «filósofos aficionados», al menos en lo que respecta la filosofía de la física [...]. La enseñanza de las

este sentido múltiples aberraciones, artículos y libros que han generado una ruidosa difusión de neologismos inútiles, mediante la proliferación de términos nuevos que operatoriamente no designaban ninguna realidad conceptual ni científica. En muchos casos se trataba —y se trata— de términos tomados de campos científicos que, como la Física cuántica, la Matemática o la Química organometálica, se importaban de forma completamente ignorante e irresponsable a los ámbitos de la crítica literaria, la teoría de la literatura, el psicoanálisis, la sociología, la hermenéutica o el simple comentario de texto, para simular de este modo un conocimiento o una interpretación tras la cual no había ni hay nada. El ejemplo más extremo de esta situación desembocó en el escándalo provocado por Alan Sokal, detalladamente expuesto en obras como *Imposturas intelectuales* (1997) y *Más allá de las imposturas intelectuales. Ciencia, filosofía y cultura* (2008)⁸². La posmodernidad esgrime siempre una tendencia extrema a confundir y extraviar los significados técnicos de los términos científicos.

3. En tercer lugar, definiciones *recursivas* son aquellas que definen términos preexistentes —o ya definidos con anterioridad— a través de términos igualmente preexistentes, con la característica añadida de que unos y otros términos forman parte del mismo campo categorial. Este tipo de definiciones reproducen una relación de hiponimia e hiperonimia, de modo tal que el término *definiendum* es siempre hiperónimo o continente de los términos incluidos o englobados en el *definiens*, que actúa como hipónimo o contenido de aquel. Es el caso, por ejemplo de la hora como conjunto sucesivo de 60 minutos, del metro como sucesión lineal de 100 centímetros, de la escala cromática como conjunto ascendente o descendente de doce tonos musicales dispuestos en una octava, de la corchea como figura musical equivalente a ocho semifusas, o de la mano humana como órgano anatómico dotado de pentadactilia (la mano como continente de cinco dedos), etc... En todas estas definiciones, los términos —*definiendum* y *definiens*— pertenecen al mismo campo categorial (Física, Anatomía, Música...), y el *definiendum* funciona como hiperónimo del *definiens* o

matemáticas en Estados Unidos es, con contadas excepciones, horrible [...]. Lyotard, un filósofo generalista cuya obra tiene que ver principalmente con la ética y la estética y que no posee ninguna competencia especial en física ni, de hecho, en ninguna otra ciencia de la naturaleza, se considera, no obstante, autorizado a pontificar en tono inapelable sobre la naturaleza del tiempo en la física y la astrofísica contemporáneas —algo que incluso un físico profesional o un filósofo de la física tendría reparos en hacer— sin dar ni una sola referencia bibliográfica. Para una crítica mordaz del «estrellato» intelectual de la Francia actual, véase Bouveresse (1999) [...]. Cualquier lector que esté mínimamente al corriente de la física moderna —sea cual sea su ideología— se dará cuenta de que las afirmaciones de Derrida carecen por completo de sentido» (Sokal, 2008/2009: 92, 99, 102 y 105).

⁸² El episodio que en 1996 protagonizó Alan Sokal (1997, 2008) al publicar en la revista —al parecer tan prestigiosa— *Social Text* su artículo titulado «Transgressing the Boundaries. Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity», que era una parodia de los disparates que la «filosofía» posmoderna estaba desplegando —y sigue desplegando— sobre las denominadas ciencias humanas y ciencias naturales, es un hecho que, por su propia naturaleza, debería haber desacreditado para siempre al mundo académico que se inspira en tales criterios de selección y evaluación investigadora.

hipónimo. Es característica común a toda definición recursiva, desde el momento en que los términos que constituyen el *definiens* (los minutos) son un subconjunto o subclase recurrente del *definiendum* (la hora).

4. En cuarto lugar, son definiciones *operatorias* aquellas que se sirven de un término preexistente, dado en un campo científico diferente al suyo, para definirlo como un término nuevo que resulte operativo en su propio campo categorial, dentro del cual se impone como neologismo plenamente operatorio. Las definiciones operatorias son siempre resultado de una *traslación*, en virtud de la cual un determinado campo científico amplía la operatoriedad de sus términos por importación gnoseológica de términos procedentes de otros campos categoriales⁸³.

Las definiciones *operatorias* no definen –hablando con rigor– términos completamente nuevos, sino que definen como «nuevos» (dentro de un campo categorial) términos preexistentes (en otro campo categorial). Los términos preexistentes pertenecen originariamente a otro campo categorial, ajeno y diferente al nuevo campo, y son objeto de importación a este nuevo campo científico, dentro del cual sirven ontológica y gnoseológicamente al despliegue de nuevos términos, relaciones y operaciones.

En este sentido, puede afirmarse que las definiciones operatorias lo son siempre de términos resultantes de una importación de un campo categorial a otro, donde resultan redefinidos conforme a la adquisición de un nuevo valor operatorio. Así, por ejemplo, el término *difracción* se utiliza en Mecánica cuántica a partir de un uso que originariamente procede de la Óptica, de donde es importado para designar operatoriamente el comportamiento de determinados fenómenos físicos, interpretados ahora, en su nuevo campo categorial, a escala microscópica, respecto al desvío que determinado tipo de ondas experimenta al interactuar con un obstáculo. El concepto de difracción no será nuevo en Física, pues ya era operatorio en Óptica, pero sí será objeto de una *nueva interpretación operatoria* en el campo categorial de la Mecánica cuántica. Del mismo modo, el término *polifonía*, procedente de la escritura y teoría musicales de la Edad Media y Renacimiento, penetra en la Teoría de la Literatura de la mano de Bajtín (1965, 1975) y su teoría de la novela.

Lo mismo cabe decir del concepto de *transducción*, procedente de la Biogenética, y que adquiere en la Teoría de la Literatura un extraordinario potencial operatorio. El vocablo *transducción* procede del latín *transductio*, *-tionis*, cuyo sentido era el de *transmisión* (*ducere*, «llevar») de algo *a través de* (*trans*) un determinado medio que actúa sobre el objeto, provocando en él ciertas transformaciones. *Transductor* sería, pues, el agente que transmite o lleva (*ductor-oris*) un objeto que por el hecho mismo de ser transmitido es también transformado, como consecuencia de la fricción o interacción con el medio *a través* (*trans*) del cual se manifiesta. Como cultismo latino,

⁸³ A Percy W. Bridgman corresponde, en su obra *The Logic of Modern Physics* (1927), la introducción de las denominadas definiciones operativas, que Gustavo Bueno (*et al.* 1987; 1992) recupera en su Teoría del Cierre Categorial y que aquí reinterpretamos desde la Teoría de la Literatura y aplicamos a los materiales literarios.

el uso romance del término se debe en primer lugar a las ciencias naturales, y no a las ciencias humanas. La transducción designa en Bioquímica la transmisión de material genético de una bacteria a otra a través de un bacteriófago; la transducción genética exige que un pequeño fragmento del cromosoma bacteriano se incorpore a la partícula de fago, la cual, cuando infecta a una nueva célula, le inyecta no solo su propia dotación genética, sino también material genético del primitivo huésped. El fenómeno fue descubierto en 1952 por el biólogo y estudioso de genética médica J. Lederberg, premio Nobel de Medicina y Fisiología (1958), en colaboración con el genetista N. D. Zinder, quienes dieron el nombre de transducción a este mecanismo de transmisión genética en las bacterias a través de los bacteriófagos. En 1986 L. Dolezel se sirve del concepto de transducción en su artículo «Semiotics of Literary Communication», para designar los procesos de transmisión dinámica (intertextualidad, transferencia intercultural, recepción crítica, parodia, tradición, readaptaciones...) de que pueden ser objeto las obras literarias. En 1994 dediqué una monografía al concepto de transducción, que desde entonces quedó incorporado a la reinterpretación que a partir del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se ha hecho de la semiología literaria (Maestro, 1994, 1996, 2000, 2002, 2007b). El reconocimiento de la transducción supuso además la culminación circularista del cierre categorial de la Teoría de la Literatura como ciencia, al identificar en el *transductor* o intérprete el cuarto y último –hasta el momento– término fundamental de la ontología literaria, junto con el autor, la obra y el lector. De este modo, la noción de transducción se convierte en un término operatorio en el campo categorial de la Teoría de la Literatura, como resultado de la importación que experimenta desde la Bioquímica, al ser redefinido operatoriamente, y de forma recursiva, en un campo oblicuo (Teoría de la Literatura) respecto al campo categorial genuino (Biogenética) y primitivo.

5.4.2.2. CLASIFICACIONES

Las *Clasificaciones* son procedimientos *estructurantes* o *constituyentes*, es decir, dan lugar a Términos a partir de Relaciones ($T < R$). Es la forma habitual de desplegar teorías constructivistas o estructuralistas, como es el caso de una Teoría de los Géneros Literarios (Maestro, 2009), de modo que términos como *novela*, *tragedia* o *elegía lírica* se establecen, respectivamente, tras relacionar de forma conceptual y crítica materiales literarios muy diversos, como *Don Quijote de la Mancha*, *Les misérables* o *Die Leiden des jungen Werther*, en el primer caso; *Edipo, rey* de Sófocles, *La Numancia* de Cervantes o *En attendant Godot* de Samuel Beckett, en el segundo; y *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, *Le Lac* de Lamartine o *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca, en el tercero.

En consecuencia, las clasificaciones, como funtores estructurantes o constituyentes, son procedimientos que, a partir de relaciones preexistentes, dadas entre términos del campo categorial de una ciencia, permiten establecer términos nuevos, simples o complejos, dentro del sistema o categoría que constituye el campo gnoseológico de referencia, hasta agotar todas las operaciones posibles, y alcanzar de este modo el límite del cierre categorial. Las clasificaciones, en suma, tendrán una

dimensión holística, de modo que movilizarán la totalidad de los términos *esenciales* (intensionales o genéricos), *integrantes* (extensionales o específicos) y *distintivos* (individuales o singulares) que constituyen y estructuran el campo categorial de una determinada ciencia.

Así es como las clasificaciones organizan los términos de una categoría en *clases* y *subclases*, es decir, en *géneros* y *especies*, los cuales dan cuenta de las *partes* que constituyen la *totalidad* categorial. Las clasificaciones, como modo científico inmanente, disponen, en el ámbito de la interpretación de los materiales literarios, que los términos constituyentes del campo categorial o científico de la literatura puedan organizarse en clases, esto es, en *géneros*, *especies* e *individualidades*, hasta cerrar –sin clausurar– el proceso de su construcción o constitución categorial en el ámbito de una Teoría de la Literatura. De hecho, la clasificación es la figura gnoseológica que sirve de fundamento a una teoría de los géneros literarios. Las clasificaciones permiten definir el *género* como el conjunto de características comunes que pueden identificarse gnoseológicamente, es decir, según criterios formales y materiales, entre las partes que constituyen una totalidad. En consecuencia, los *géneros literarios* serán los diferentes conjuntos de características comunes que podrán identificarse según criterios gnoseológicos, esto es, material y formalmente, entre las *partes* o *especies* que constituyen la totalidad de las *obras literarias* reconocidas como tales (Maestro, 2009).

Ahora bien, desde el punto de vista de estos criterios, aceptamos –siguiendo a Bueno (1992)– que las *clasificaciones* permiten construir Términos nuevos a partir de Relaciones preexistentes [T < R], con arreglo a dos coordenadas: el *orden* o construcción y la *relación* o estructuración de las partes respecto al todo en el cual estas se integran y actúan. Desde el punto de vista de la ordenación o construcción de las partes en un todo, el orden será *ascendente* o *descendente*. A su vez, desde el punto de vista de la relación o estructuración de las partes en el todo, su relación será *atributiva* o *distributiva*.

1. En primer lugar, según el criterio de ordenación o construcción, las clasificaciones pueden ser *ascendentes*, si van de las partes hacia el todo, o *descendentes*, si por el contrario van del todo hacia las partes.

1.1. En el primer caso –orden ascendente– las partes son preexistentes al todo, cuya conformación postulan y consuman, como paradigma hacia el que pretenden estructurarse y consolidarse. El todo actuaría aquí como un término nuevo, constituyente, a partir de la relación entre partes que lo han hecho conceptualmente posible. El caso más común es el de los *agrupamientos*: partes diferentes se unen para integrarse en una misma totalidad. Piénsese que el agrupamiento sucesivo de dos cuartetos y dos tercetos, en tanto que partes conectables entre sí, da lugar a una estructura métrica más amplia y compleja, que funciona como una totalidad cuyo término conceptual es *soneto*. Cuartetos y tercetos se unen entre sí constituyendo un todo superior que actúa como paradigma que los contiene y los explica desde una nueva forma métrica resultante. En las ordenaciones ascendentes, las partes son siempre términos preexistentes, los cuales, debidamente relacionados, generan un término más

amplio y complejo que envuelve a los primeros en una totalidad nueva y emergente. Términos como *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* o *La pícara Justina*, pueden agruparse como partes constituyentes o integrantes de un todo denominado conceptualmente «novela picaresca». El término *novela picaresca* se introduce en el campo categorial de la interpretación literaria solo después de la escritura, publicación e interpretación de obras como las antemencionadas, al margen de los precedentes que, *a posteriori*, puedan haberse rastreado en la historia de la literatura.

1.2. En el segundo caso –orden descendente– el todo es preexistente a las partes, de modo que estas últimas pueden llegar a desprenderse de él, a través de procesos dados en el tiempo y en el espacio, en la Historia y Geografía literarias, políticas, económicas, sociales... Las partes actuarían aquí como un término nuevo, que adquiere, frente al todo del que inicialmente forman parte, una estructura propia, la cual tiende a consolidarse de forma cada vez más específica –como una auténtica *diferencia específica*–, desde la que acabará por postularse una nueva totalidad, independiente de la primigenia. La parte actuará como un germen de independencia respecto a un todo original y matriz. En este contexto, el caso más común es el de los *desmembramientos*: partes o términos procedentes de una misma totalidad o matriz generan *diferencias específicas*, las cuales desembocan en una emancipación frente al todo original o preexistente. En el terreno político e ideológico, es el procedimiento que actualmente pretenden seguir los nacionalismos secesionistas frente al Estado español. En el ámbito de la interpretación de los materiales literarios, cabe hablar de *desmembramiento* siempre que un elemento literario, sometido a determinadas relaciones y operaciones, dé lugar a un nuevo término a través de un desarrollo genológico partitivo, es decir, por desenvolvimiento o crecimiento *diferencial* de una de las *especies* –el aprendizaje, por ejemplo– de su *género* –la novela–, lo que daría lugar al nacimiento de un nuevo género: *Bildungsroman*. De este modo, por ejemplo, en la *Ilíada* no solo está contenido el origen de la épica románica, sino también buena parte de lo que pocos siglos después será la tragedia griega clásica –la muerte del héroe–, así como el referente más temprano de toda elegía literaria, el *planto* por la pérdida de un ser querido. Del mismo modo puede reconocerse en la *Odisea* no solo el relato de un regreso, sino sobre todo la esencia de lo que tiempo después será el esquema genológico de la novela bizantina o de aventuras. *El asno de oro* de Apuleyo contiene intensionalmente el germen de la novela fantástica y del relato maravilloso, que emana de las fábulas milesias y que con todas las transformaciones genológicas que pueden señalarse llega incluso hasta nuestros días, a través de la experiencia decisiva de las literaturas europeas del Renacimiento, el Barroco y el Romanticismo. El entremés, como subgénero o subespecie del teatro cómico de los Siglos de Oro españoles, constituye un ejemplo destacadísimo de desmembramiento de la *comedia nueva*, de cuyos entreactos se desliga, hasta alcanzar un protagonismo autónomo en sus diferencias específicas de extensión, concentración y síntesis de comicidad crítica.

Resulta fácilmente observable constatar que, en el caso de los materiales literarios, las clasificaciones que siguen un orden o construcción ascendente se orientan a identificar y definir obras literarias en función del género y de sus rasgos genéricos de

analogía: *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *La pícara Justina* como novelas en las que es posible identificar rasgos genéricos propios de la «novela picaresca». Sin embargo, las clasificaciones que siguen un orden o construcción descendente ponen de manifiesto de forma explícita no tanto los rasgos genéricos de la obra en cuestión, sino sus *diferencias específicas* frente al género de procedencia: la *Iliada* como referente de la tragedia griega o de la elegía medieval, la *Eneida* como modelo del viaje prototípico de la novela bizantina, o como expresión literaria del *descensus ad inferos* o mundo de ultratumba, de amplias repercusiones intertextuales, desde la *Divina commedia* dantina hasta el adentramiento cervantino de don Quijote en la Cueva de Montesinos. Por esta razón es posible hablar de *tipologías* para referirse a las clasificaciones que siguen una ordenación ascendente y de *taxonomías* para explicar las clasificaciones que desarrollan una ordenación descendente. Como veremos, las primeras o ascendentes –tipologías– responden a un modelo plotiniano, que busca el origen del género en un tronco de procedencia común (el todo genuino del que proceden las partes), mientras que las segundas o descendentes –taxonomías– siguen un modelo porfiriano, que describe las *diferencias específicas* a través de ramificaciones o arborescencias (las partes diferentes y diversas de un todo otrora compartido), en tanto que ramas que brotan o son consecuencia de un primitivo tronco común. Las tipologías responden a una troncalidad, a un linaje o *género* propio, cuya genealogía se rastrea retrospectiva o retrogresivamente; las taxonomías, sin embargo, se manifiestan a través de arborescencias, en el desarrollo de *diferencias específicas*, y su genealogía se despliega de forma progresiva. Dicho de otro modo: las tipologías subrayan la evolución de las cualidades genéricas (siguen el modelo de las esencias plotinianas); las taxonomías responden a la transformación de las cualidades específicas (siguen el modelo de las esencias porfirianas).

2. En segundo lugar, según el criterio de relación o estructuración, las clasificaciones pueden ser *atributivas* (nematológicas), si cada parte del todo desempeña una función propia y específica –atributiva, diríamos– dentro de él, de modo que sus propiedades son insustituibles y únicas; o *distributivas* (diariológicas)⁸⁴, si por el contrario las partes que forman el todo son isovalentes, equivalentes o iguales entre sí, de modo que ninguna de ellas posee características propias ni diferencias específicas, porque en todas ellas los rasgos genéricos se distribuyen por igual (y las diferencias específicas, o bien no se consideran, o bien son irrelevantes). Se observará inmediatamente que de las totalidades atributivas, determinadas por contener partes portadoras de *diferencias específicas*, brotarán tarde o temprano, como resultado de relaciones y operaciones varias, nuevos términos, que habrán de generar *agrupamientos* (el *Quijote* como aglutinación o amalgama de múltiples géneros literarios anteriores a Cervantes, y que cristalizarán en la novela moderna) o *desmembramientos* (el entremés como género

⁸⁴ Tal como explica Bueno (1992), las totalidades que integran o constituyen las clasificaciones pueden ser atributivas (partitivas o nematológicas, relativas al concepto estoico de *merismos*, traducido al latín como *partitio*) o distributivas (divisorias o diariológicas, relativas al concepto estoico de *diáresis*, traducido al latín como *divisio*).

cómico breve emancipado de la estructura originaria de la *comedia nueva* aurisecular, de la que en un principio era parte integrante o extensional).

2.1. En el primer caso, en las totalidades atributivas o nematológicas, las partes son heterovalentes, de forma que cada parte desempeña en el todo una función específica, irremplazable y en cierto modo única. La relación entre las partes es asimétrica. Los términos partitivos (atributivos) se interpretan en virtud de su heterovalencia. En las totalidades atributivas, las partes se agrupan en función del género y se desmembran en función de la especie.

Así pues, siguiendo a Bueno (1992), consideramos las categorías atributivas o nematológicas como totalidades constituidas por partes relacionadas entre sí no solo formalmente, sino también funcionalmente. Cada parte participa en el todo desempeñando una función específica e intransferible, esto es, una función atributiva, de modo que si una parte se suprime o altera, el todo resultará decisivamente transformado, o incluso destruido. Las partes –u órganos– del cuerpo humano hacen de este una categoría o totalidad atributiva, desde el momento en que las funciones del hígado no pueden ser sustituidas por las que desempeñan el corazón o el aparato auditivo. Cada parte, o cada órgano, desempeña una función específica o atributiva en el momento de su participación en el todo. Las categorías atributivas son las que Plotino (*Enéadas*, VI, I, 3) concebía como «géneros» en sentido estricto, con objeto de designar series evolutivas globales.

2.2. En el segundo caso, en las totalidades distributivas o diaiológicas, las partes son isovalentes, de manera que la funcionalidad de las partes en el todo es equitativa y en cierto modo idéntica. No hay diferencias de valor entre ellas, pues mantienen entre sí relaciones simétricas. Los términos divisivos (distributivos) se interpretan en virtud de su isovalencia. En las totalidades distributivas, las partes se retrotraen tipológicamente en función del género (el tipo o tronco común) y se despliegan taxonómicamente en función de la especie (mediante ramificaciones, arborescencias o taxones).

En consecuencia –siguiendo a Bueno (1992)–, las categorías distributivas o diaiológicas son totalidades constituidas por partes relacionadas entre sí formalmente. Cada parte participa en el todo sin desempeñar una función específica e intransferible, de modo que una parte puede ser sustituida por otra cualquiera sin que el todo experimente alteraciones sistemáticas. Si agrupamos un conjunto de cerillas en diferentes cajas, es indiferente qué cerilla se sitúe en cada caja, dado que todas las cajas contendrán cerillas organizadas distributivamente, sin función distintiva alguna. Porfirio concebía las categorías distributivas como «géneros supremos». Todas las teorías de los géneros literarios que siguen el modelo porfiriano incurren inevitablemente en la concepción de la literatura como una totalidad distributiva, de modo que sus diferentes géneros se ramifican en diversas especies, cada una de las cuales a su vez es objeto de sucesivas arborescencias, desmembraciones o descomposiciones.

Si cruzamos la totalidad de las características que acabamos de exponer, el resultado es el siguiente cuadro, que da lugar a cuatro tipos de clasificaciones (Bueno *et al.*, 1987: 280 ss; 1992: I, 141 ss), cuya utilidad en la interpretación de los materiales

literarios es extraordinariamente relevante, en particular por lo que respecta a una teoría de los géneros literarios.

CLASIFICACIONES

| <i>Orden / Relación</i> | Atributiva | Distributiva |
|-------------------------|------------------|--------------|
| Ascendente | AGRUPAMIENTOS | TIPOLOGÍAS |
| Descendente | DESMEMBRAMIENTOS | TAXONOMÍAS |

1. Los *Agrupamientos* son clasificaciones *ascendentes atributivas*, es decir, tienen como punto de partida una serie de partes o términos preexistentes que se disponen para constituirse en una totalidad, la cual podrá identificarse conceptualmente como un nuevo término dado en el campo categorial o científico. En los agrupamientos, las partes se conciben como preexistentes al todo. Los términos partitivos se unen entre sí constituyendo un todo, que actúa como paradigma que las explica y las contiene. De este modo, la totalidad resultante se constituye como paradigma de unión entre partes o términos preexistentes a él. Esta preexistencia de la que hablamos se da en un terreno meramente fenomenológico, puesto que si nos retrotraemos al ámbito de las esencias, confirmamos que la totalidad paradigmática constituida por tales agrupamientos constituye por sí misma una referencia constante. Dicho en términos empíricos: tras la apariencia de dos cuartetos y dos tercetos subyace la esencia de un soneto. Por su naturaleza ascendente, los agrupamientos, al igual que las tipologías, tienen una orientación regresiva, inductiva, empírica, destinada a la reconstrucción de una totalidad que explica *esencialmente* las diferentes partes *fenomenológicamente* contenidas en ella, y que se manifiestan empíricamente, a nuestros sentidos, como preexistentes al todo que las hace posibles. Cuartetos y tercetos son, en términos métricos, precursores del soneto como forma estrófica.

Las clasificaciones basadas en agrupamientos dan lugar a nuevas concepciones de totalidades enterizas (soneto) a partir de partes fenomenológicamente preexistentes (cuartetos y tercetos). Diríamos que las partes son fenoménicas, y a su través, retrospectivamente, la esencia del todo se hace legible y visible a los sentidos. De hecho, los agrupamientos permiten interpretaciones de carácter global y holístico, solo posibles una vez que empíricamente se han identificado todos los términos constituyentes de un vasto campo categorial, es decir, solo después de que, mediante un *regressus* hacia las esencias, el mundo de los sentidos recupera una totalidad que antes le resultaba inaccesible por inapreciable. La clasificación de las áreas terrestres en cinco continentes solo es factible después de haber ocupado territorialmente, y cartografiado geográficamente, la totalidad de las masas continentales efectivamente existentes, con el subsiguiente coste en recursos humanos, financieros e industriales.

Es evidente que los cinco continentes existían físicamente antes de ser descubiertos y ocupados por el ser humano, sin duda, pero su existencia no era conceptual, es decir, científica, porque no era geográfica, ni histórica, ni económica, ni lingüística, etc., al no haber sido intervenida ni registrada por los conocimientos de estos ámbitos categoriales, de construcción exclusivamente humana y tecnológica. La Geografía, la Historia, la Economía, la Lingüística..., son ciencias o categorías que solo existen cuando el ser humano *opera* con ellas.

En el caso de la literatura, ha de advertirse que el *Quijote* es una novela en la que se produce un extraordinario agrupamiento de géneros literarios preexistentes a la obra cervantina: novela bizantina o de aventuras, literatura epistolar, libros de caballerías, fábulas milesias, literatura fantástica, relatos maravillosos, novela cortesana de estilo renacentista italiano, literatura sapiencial y parenética, novela autobiográfica, relatos picarescos, escenas entremesiles, secuencias costumbristas, novela morisca, cuentos populares, variedad de poesía lírica y de formas teatrales, entre ellas la del *teatro épico*, en el episodio del retablo de Maese Pedro, etc... De forma original y única en su tiempo, Cervantes aglutina o *agrupa* cada uno de estos términos –o partes genológicas– en la construcción de una totalidad de géneros literarios cuya repercusión y potencia no ha sido superada aún hoy en día. Y hasta tal punto Cervantes es artífice de este logro que el *Quijote* puede definirse como una novela que contiene en sí misma todos los géneros literarios posibles, es decir, que puede definirse como una *novela de géneros y especies* (Maestro, 2009). El *Quijote* constituye, sin reservas, la demostración estética de mayor envergadura conocida por lo que a un *agrupamiento* de géneros literarios se refiere.

2. Los *Desmembramientos* o *descomposiciones* son clasificaciones *descendentes atributivas*, es decir, que en ellas el todo enterizo se dispone como premisa o punto de partida del que se segmentan, desprenden o segregan determinadas partes, con la pretensión o consecuencia de constituirse ellas mismas en nuevas totalidades. En los desmembramientos, el todo se concibe como preexistente a las partes. Las relaciones de *oposición*, *absorción* o *inserción*, observables entre las partes o términos de un sistema concebido como agrupamiento, dan lugar aquí a relaciones de *descomposición*, *segregación* o *deserción*, en un conjunto sometido a desmembramientos. Como se ha señalado más arriba, si las partes o términos de un todo se agrupan en función del género, esas mismas partes o términos, en su proceso de desmembración o deserción del género, se segregan de él en función de la especie. Concretamente, en función de sus *diferencias específicas*. En su progresión descendente, los desmembramientos siguen un criterio porfiriano, frente al criterio plotiniano de los agrupamientos ascendentes.

Así como los agrupamientos subrayan el valor atributivo de las partes intensionales o esenciales del todo hacia el que se configuran –sus términos genéricos, diríamos–, los desmembramientos son clasificaciones que permiten reconocer de forma prioritaria el valor atributivo de las partes integrantes o extensionales de un todo preexistente, la cuales, a través de relaciones y operaciones cuya naturaleza habrá de explicarse, adquieren un estatuto propio, como términos originales del campo categorial de referencia, en tanto que nuevas partes intensionales y/o esenciales de una nueva totalidad alternativa a la anterior, o independiente de ella.

La clasificación del globo terráqueo en dos hemisferios puede concebirse como un desmembramiento. Los *cortes* de Dedekind (1893), en tanto que clases o conjuntos de números racionales (frente a números irracionales) que construyen formalmente conjuntos de números reales (rationales [positivos, negativos y 0] e irracionales), son ejemplo paradigmático de desmembramientos, sobre los que se fundamenta además el análisis de la matemática no algebraica o finitesimal.

En el ámbito de los materiales literarios, será posible hablar de desmembramientos siempre que se consideren los diferentes géneros literarios que brotan de obras preexistentes, como por ejemplo la *Iliada*, la *Odisea*, la *Eneida*..., como partes de una totalidad troncal o genuina (la épica grecolatina) que da lugar a lo largo de la historia literaria posterior a nuevas obras y creaciones literarias constituyentes de nuevos géneros literarios: la tragedia griega, la épica románica, la elegía lírica, la novela bizantina o de aventuras, la literatura fantástica, las novelas de caballerías... La parte de un todo preexistente se emancipa y desarrolla hasta constituirse en un término literario propio, esto es, en una nueva totalidad, desencadenante de nuevos géneros o especies literarias. La estructura, en su desarrollo histórico y operatorio, supera la génesis. Las ramas dejan atrás el tronco. Las especies genológicas originales se convierten en nuevos géneros que amplían progresivamente las trayectorias de su genealogía literaria.

Es el caso de los pasos o entremeses, desmembrados de la *comedia nueva*, o el de los autos sacramentales, segregados a su vez de las procesiones auriseculares del *Corpus Christi*. Lo mismo cabe decir del nacimiento de la novela epistolar, como resultado del desmembramiento o independencia de la carta frente al contexto de la literatura parenética o moralizante, como forma narrativa específica, que acaba por exigir un género literario propio y exclusivo para su desarrollo paradigmático o incluso canónico en la literatura europea, a través de autores como Diego de San Pedro, Juan de Segura, Samuel Richardson, Rousseau, Jane Austin, José Cadalso, Luis Gutiérrez, Goethe, Ugo Foscolo, Juan Valera, Pérez Galdós, Camilo José Cela... Asimismo, las formas puras de teatro, como pueden ser la comedia y la tragedia del clasicismo grecolatino, en las que lo trágico y lo cómico estaban canónicamente separados, constituyen ejemplos de desmembramientos o descomposiciones por lo que respecta a una totalidad —la realidad de vida humana— de la que se sustraen de forma discriminada en el teatro, a fin de expresar separadamente una estética y una poética del arte trágico o del arte cómico, pero no de ambos mezclados, muy al contrario del modelo que seguirá en la literatura barroca española el teatro lopesco y su concepción de la *comedia nueva*, cuyo objetivo es precisamente, como Cervantes en la novela, el *agrupamiento* de géneros opuestos, antinómicos, e incluso dialécticos (mezcla de lo trágico y lo cómico, ruptura de las unidades clásicas de tiempo, espacio y modo, multiplicidad y simultaneidad de acciones, etc.) Advértase que hay autores y épocas literarias caracterizados por su tendencia al *agrupamiento* de géneros y especies preexistentes a ellos (Juan Ruiz, Dante, Rabelais, Cervantes, Lope, Goethe, Wagner y su concepto de obra de arte total...), frente a otros que tienden precisamente al desmembramiento de géneros o totalidades preexistentes, a fin de desarrollar o potenciar las diferencias específicas de tales o cuales géneros o especies (Gonzalo de Berceo y la literatura religiosa, Sannazaro y la novela pastoril del Renacimiento, Tirso y Calderón como continuadores

terminales del teatro lopesco, Ducasse en *Le chants de Maldoror*, Valle en la estética del esperpento, Huidobro en el creacionismo, Borges en el ultraísmo, Marinetti en el futurismo, Mompou en el minimalismo musical...).

3. Las *Tipologías* son clasificaciones *ascendentes distributivas*, es decir, proceden retrospectivamente, reconstruyendo los rasgos del género o totalidad a partir de los rasgos de las especies o partes. Toda tipología pretende restablecer una troncalidad, que trata de configurarse y recuperarse a partir no de sus raíces —que constituirían su *genealogía* más temprana, su gen primigenio, su fundamento—, sino de sus ramificaciones o arborescencias —que constituyen su *geneología*, es decir, su teoría de los géneros—, las cuales se toman como punto de partida. Un análisis tipológico analizaría el árbol a partir de sus ramas para —retrotrayéndose— explicar sus raíces. Para ello, las tipologías buscan las semejanzas entre las partes o términos partitivos, a fin de identificar el género o *gen* común a todas ellas. Las tipologías se fundamentan siempre en una genealogía —tal es su objetivo—, que trata de explicarse e interpretarse retrospectivamente, esto es, desde sus manifestaciones fenomenológicas hasta sus esencias estructurales y originarias. En las tipologías, las partes se combinan entre sí en busca del género o tronco común: distribuyen las partes o términos —*tipos*— de una totalidad en función del género al que evolutiva y genealógicamente pertenecen y del que proceden. Su esquema es plotiniano y genérico (troncal).

En consecuencia, su objetivo es el todo, y su premisa son las partes isovalentemente consideradas, a fin de restaurar el tronco común de procedencia de todas ellas. Las tipologías postulan un rastreo evolutivo, una genealogía, en suma. La combinación de las partes sustenta y objetiva un tronco compartido y genuino. Puede decirse que toda tipología apunta siempre a los *genes* de los términos relacionados. De hecho, las tipologías clasifican las cualidades genéricas de un todo, es decir, dan cuenta de las características comunes de las partes intensionales, integrantes y distintivas que constituyen una totalidad. Las tipologías objetivan lo que tienen en común términos que, siendo diferentes, proceden de una misma matriz, tronco o género (*términos autotéticos*). Y definen el género de tales términos (autotéticos) tomando como referencia aquellas analogías específicas que avanzan o se transforman preservando o conservando los rasgos evolutivos del género o tronco común. Los *tipos* son términos que, procediendo de un mismo tronco, linaje o género común que los explica y origina, se diferencian ulteriormente entre sí (al igual que pueden hacerlo dos o más hermanos biológicos).

La clasificación biológica de los seres vivos según el modelo de géneros y especies —de la que se servirá Linneo en pleno siglo XVIII— sigue el paradigma de la clasificación porfiriana (*taxonomía*), y constituye por excelencia y referencia el criterio clasificatorio, desde Aristóteles hasta Hegel, de todas las teorías que se han planteado hasta el presente sobre los géneros literarios. De todas excepto la que hemos formulado desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura (Maestro, 2009), que sigue el modelo inverso al porfiriano, esto es, la clasificación plotiniana (*tipología*), al considerar el género literario desde el punto de vista de las cualidades genéricas evolutivas y transformativas, a través de los conceptos de núcleo, cuerpo y curso. En nuestra teoría, basada en el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, se

ha considerado el género literario como tipo o *philum*, no como rama o taxón. Se ha seguido el criterio del agrupamiento retroactivo hacia la esencia genealógica, a partir de los desmembramientos resultantes de ramificaciones o arborescencias genológicas progresivas. A partir de las supuestas ramas y diferencias específicas, nos hemos retrotraído a la esencia troncal o efectiva. Hemos partido de los *taxones* establecidos para identificar los *tipos* originales.

La clasificación de biotipos de Ernst Kretschmer, en su obra *Constitución y carácter* (1951), responde al modelo de una tipología, al ser ascendente y distributiva. Lo mismo cabe decir de la tipología de los personajes de la *commedia dell'arte* (Colombina, Arlequín, Pantaleón, el Doctor, el Capitán, Brighella, Polichinela...), o de la *comedia nueva* lopesca, tal como la expone José Prades (1963), o el propio Lope en su *Arte nuevo* (1609) (dama, galán, rey, gracioso, villano, noble, padre...), tipología cuyos personajes solo se explican genuinamente por su pertenencia y procedencia genérica (*commedia dell'arte*, *comedia nueva*...)

Lo que demuestra ante todo la concepción plotiniana de los géneros literarios –concepción esencial en una Teoría de la Literatura de fundamento materialista– es que la *esencia* de los géneros es cambiante históricamente, y no inmutable ni eterna. Ni siquiera eviterna. La esencia de un género literario es una realidad sometida a múltiples relaciones e interacciones dialécticas, a través de las cuales se *distribuye* en diferentes especies, desplegándose en un cuerpo ontológico y en un curso histórico, el que constituyen los diferentes y múltiples materiales literarios. Habrá que partir, pues, de su desarrollo fenomenológico –de sus ramificaciones y arborescencias– para identificar y recuperar su tronco genealógico allí donde corresponda interpretarlo. Este es el modelo de las esencias plotinianas y el itinerario de las *tipologías*, consideradas como clasificaciones ascendentes y distributivas.

4. Las *Taxonomías* son clasificaciones *descendientes distributivas*, es decir, proceden progresivamente, desplegando los rasgos distintivos de las especies o partes, esto es, sus diferencias específicas frente al género común. Las taxonomías proceden por deducciones progresivas y dicotómicas –del tipo *bípedo implume*–, cuyo resultado es la división, sección o fragmentación en partes específicas de una totalidad preexistente que se toma como punto de partida. Toda taxonomía pretende establecer una arborescencia, que se articula a partir de un tronco común. La taxonomía da cuenta de una estructura que rebasa su génesis. Para ello busca las diferencias dicotómicas entre las partes o términos partitivos, a fin de subrayar sus disociaciones respecto del género o *gen* común a todas ellas. Las taxonomías se exhiben siempre a través de una genología, es decir, de una teoría de géneros y especies, que trata de explicarse e interpretarse progresivamente, esto es, desde sus consecuencias fenomenológicas y resultados estructurales. En las taxonomías, las partes se segregan entre sí en busca de sus diferencias específicas. De este modo, las partes o términos –*taxones*– de una totalidad se distribuyen en función de la especie que genológicamente trata de justificarse como una cualidad o rasgo específico. Su esquema es porfiriano y específico (divisivo).

En suma, el objetivo de las taxonomías no es el todo, sino las partes que lo constituyen y, en particular, *transforman* a través de diferencias específicas. De este

modo, las taxonomías prestan máxima atención a la diferencia específica, es decir, a las transformaciones que desencadenan el desarrollo de las partes integrantes o extensionales de una totalidad, frente al conservadurismo o preservación que se arrojan las partes intensionales o esenciales de la misma totalidad, las cuales constituyen el objetivo de las tipologías, como acabamos de ver. Por su parte, las taxonomías despliegan arborescencias progresivas, no retrospectivas. Se alejan del tronco común para incidir en la diferencia específica, esto es, en la diferencia particular de las distintas especies del género. Toda taxonomía apunta siempre a las diferencias específicas y antinómicas, fragmentadas en dicotomías porfirianas (*bípodo implume*), de los términos relacionados. De hecho, las taxonomías clasifican las cualidades partitivas de un todo, es decir, dan cuenta de las diferencias específicas de las partes extensionales o integrantes, y de las partes individuales o singulares, de una totalidad. Insisten en las cualidades específicas, frente a las cualidades genéricas.

Las taxonomías ponen de manifiesto lo que tienen en común términos que, siendo semejantes, proceden de conjuntos diferentes, es decir, identifican las analogías que comparten elementos procedentes de genealogías diferentes (*términos alotéticos*). Los *taxones* son términos (alotéticos) que, procediendo de troncos, linajes o géneros diferentes entre sí, se emparejan por afinidad o semejanza (al igual que pueden hacerlo los cónyuges de una relación matrimonial). Así es como las taxonomías dan cuenta de las diferencias específicas entre los términos o partes de un género o totalidad que avanzan y se transforman alejándose y segregándose de las cualidades genéricas. Revelan cómo la especie del género evoluciona disociándose de las cualidades del propio género. En síntesis, las taxonomías explican cómo puede llegar a producirse una desmembración, y, en última instancia, cómo se consuma la extinción o desvanecimiento de todo un género literario, como ocurrió con la épica, cuyas cualidades específicas propician la conformación de la novela, precisamente cuando la esencia del relato épico —el heroísmo del protagonista— se desvanece de forma dialéctica para desembocar en el antiheroísmo del personaje novelesco (Lázaro de Tormes, don Quijote, Tomás Rueda, Pablos, Tristram Shandy, Emma Bovary, Ana Ozores, Gregor Samsa, Ulrich...).

Todas las teorías que históricamente, desde Aristóteles a Hegel, se han formulado sobre los géneros literarios son taxonomías, frente a la tipología que sobre los mismos géneros literarios plantea el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. La célebre distinción de Forster (1927) entre personajes literarios planos y redondos es también pura taxonomía, al igual que las clasificaciones que se han propuesto para organizar las diferentes orientaciones y ramificaciones de una Literatura Comparada, clasificaciones de raíces decimonónicas, y que llegan incluso a los libros comparatistas de Claudio Guillén a finales del siglo XX. La clasificación de los poliedros regulares, como la clasificación caracterológica de Eisemann (2000), responden igualmente a taxonomías. Asimismo, el criterio utilizado por el antropólogo Luigi Cavalli-Sforza (1988) para definir las siete poblaciones contemporáneas principales es igualmente una taxonomía: africanos, europeos, asiáticos nororientales, asiáticos surorientales, isleños del Pacífico, australianos y neoguineanos.

En conclusión, las *clasificaciones* son figuras gnoseológicas tan fundamentales para cualquier Teoría de los Géneros Literarios (Maestro, 2009) como lo son las

definiciones para la Teoría de la Literatura (Maestro, 2009a), los *modelos* para la Literatura Comparada (Maestro, 2008), o las demostraciones para la Crítica de la Literatura (Maestro, 2007, 2013).

Por lo que se refiere a los géneros literarios, ha de subrayarse que las clasificaciones explican *términos* del campo gnoseológico a partir de relaciones dadas en el susodicho campo entre las partes *determinantes* (o intensionales), *integrantes* (o extensionales) y *constituyentes* (o distintivas) de tales términos, interpretadas tales partes, respectivamente, como realidades genéricas (G), específicas (E) e individuales (I) de los términos de referencia dados en el campo gnoseológico (Maestro, 2009).

Las clasificaciones sistematizadas en el cuadro expuesto más arriba permiten dar cuenta de las diferentes teorías que sobre los géneros literarios se han enunciado históricamente en el marco de la Teoría (conceptos categoriales) y de la Crítica (ideas trascendentales)⁸⁵ de la Literatura, desde el materialismo político de la *República* de Platón hasta el formalismo idealista de la teoría de los polisistemas.

Asimismo, si leemos diagonalmente el cuadro reproducido más arriba, es decir, considerando por un lado agrupamientos y taxonomías, y por otro lado desmembramientos y tipologías, se observará que, en el primer caso, los términos clasificados en grupos y taxones son términos *autotéticos* (elementos con diferencias específicas que proceden de un mismo tronco o matriz, como pueden serlo dos hermanos biológicos, o como pueden serlo el *Quijote* o el *Viaje del Parnaso* respecto a Cervantes), y, en el segundo caso, los términos clasificados en desmembramientos y tipos son términos *alotéticos* (elementos que, procedentes de matrices, familias o conjuntos diferentes, mantienen entre sí relaciones de semejanza o afinidad, como ocurre entre dos cónyuges, o entre fenómenos de poligénesis literaria —dos obras semejantes elaboradas por autores diferentes: «La oración el ateo» de Miguel de Unamuno⁸⁶ y la *Prière de l'athée* de Jean Richepin⁸⁷) (Maestro, 1989-1990). Como se ha explicado, los términos autotéticos avanzan o se transforman conservando o preservando los rasgos del género, mientras que los términos alotéticos evolucionan y actúan alejándose o incluso segregándose de los rasgos del género, al potenciar la *diferencia específica*.

Reitero una vez más que el Materialismo Filosófico no examina los géneros literarios ni en función de la *especie*, lo cual subrayaría la presencia de la «diferencia específica», situando al intérprete en la perspectiva de las esencias porfirianas; ni en función de sus *consecuencias*, esto sería, en función de sucesivas clasificaciones y órdenes de clasificaciones (taxonomías, tipologías, desmembramientos y agrupa-

⁸⁵ La cualidad de trascendentales, aplicada a las Ideas, no tiene aquí el sentido del racionalismo idealista de Kant, sino el sentido del racionalismo materialista de Bueno —a quien seguimos—, es decir, que las Ideas son trascendentes porque rebasan las categorías o ciencias, dicho de otro modo, porque los conocimientos conceptuales o científicos son insuficientes por sí mismos, fuera de su ámbito categorial, para explicar las Ideas que, por su trascendencia, desbordan tales ámbitos categoriales o científicos.

⁸⁶ *Rosario de sonetos líricos*, en A. Suárez Miramón (ed.), *Poesía completa*, I (251-344).

⁸⁷ *Les Blasphèmes*, 1879, segunda edición de 1909 (107-108).

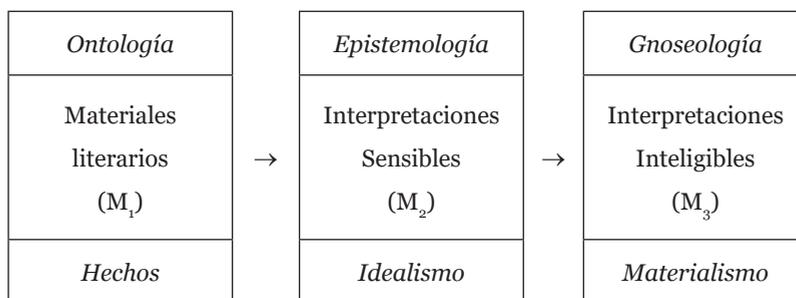
ciones); ni tampoco en función del *género* únicamente, considerado en sentido estricto, exclusivo o excluyente, lo cual otorgaría una dominancia acrítica a la idea canónica de género, como una realidad igualmente inmutable, eterna y metafísica, trascendente a la Historia misma y sus consecuencias, al situar al intérprete en una posición estática y sustancialista ante las esencias plotinianas. En su lugar, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura examina los géneros literarios desde la dialéctica entre el Género, la Especie y la Obra literaria, es decir, desde la confrontación lógico-formal y lógico-material, y por tanto gnoseológica, dada entre las partes determinantes (intensionales), integrantes (extensionales) y constituyentes (distintivas), de los materiales literarios de naturaleza verbal. Se articula de este modo una interpretación dialéctica construida sobre el examen entre los elementos cogenéricos —o determinantes de un Género—, los elementos transgenéricos —o integrantes de una Especie—, y los elementos subgenéricos —o distintivos de una Obra literaria concreta—. En consecuencia, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura no solo no confundirá, como han hecho de forma sistemática todas las poéticas que se han ocupado históricamente de los géneros literarios, la naturaleza de las partes distintivas, determinantes e integrantes de los términos que constituyen el campo gnoseológico de los géneros literarios, sino que discriminará la naturaleza lógico-formal y lógico-material de tales términos del modo más riguroso y crítico posible, evitando de esta manera incurrir ciegamente en la confusión de sus elementos constitutivos, de sus componentes intensionales y de sus dimensiones extensionales (Maestro, 2009).

5.4.2.3. DEMOSTRACIONES

Las *Demostraciones* son procedimientos *predicativos, explicativos o descriptivos*, es decir, dan lugar a Relaciones a partir de Relaciones ($R < R$). En el ámbito de la investigación literaria, es el *modus operandi* de la Crítica de la Literatura (Maestro, 2007a), al proceder mediante el desarrollo de hipótesis, deducciones, o incluso inducciones o abducciones, desde las que se trata de ilustrar, ejemplificar o hacer legible, a una escala distinta de la previamente dada o preexistente, el sentido y significado de un material literario determinado. En su formulación más estricta, dentro de la Teoría del Cierre Categorical (Bueno, 1992), las demostraciones son funtores conectivos que conforman relaciones a partir de relaciones, mediante cadenas hipotético-deductivas que disponen el establecimiento de identidades sintéticas.

Ahora bien, para comprender adecuadamente el funcionamiento de las demostraciones, como figuras gnoseológicas, en el contexto de la interpretación de los materiales literarios, como uno de los modos fundamentales de conocimiento inmanente, junto con las definiciones, las clasificaciones y los modelos, es necesario retrotraerse a la ontología misma de tales materiales literarios (M_1), como punto de partida de su interpretación sensible o fenomenológica (M_2), cuyo objetivo último y constante es indudablemente una interpretación conceptual, científica o categorial (M_3). En tales contextos, toda interpretación de los materiales literarios ha de estar basada en una o varias *demostraciones* críticas.

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



En segundo lugar, ha de insistirse en que las interpretaciones sensibles (M_2) pueden ser de dos tipos: *irracionales* o *racionales*. Son irracionales, si se basan en el mito, la magia o la religión (numinosa o mitológica); y son racionales, si la sensibilidad que interpreta se apoya en la psicología subjetiva, el sobrenaturalismo formalista (verbal,

fabuloso, imaginario, fantástico, maravilloso...) o el animismo poético (animales que hablan, fabulaciones varias, fenómenos naturales que interactúan con el ser humano, en forma de volcanes, profundidades marinas, etc...). A su vez, las interpretaciones inteligibles (M_3) pueden ser *críticas* o *acríticas*. Son críticas, si se basan en la Crítica, la Ciencia y la Filosofía; y serán acríticas, si se apoyan en ideologías, pseudociencias o religiones teológicas.

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

| | | | | |
|---------------------------|--------------|-------------------|-------------------------|------------------|
| SENSIBLES (M_2) | Irracionales | <i>Mito</i> | <i>Magia</i> | <i>Religión</i> |
| | Racionales | <i>Psicología</i> | <i>Sobrenaturalismo</i> | <i>Animismo</i> |
| INTELIGIBLES (M_3) | Críticas | <i>Crítica</i> | <i>Ciencia</i> | <i>Filosofía</i> |
| | Acríticas | <i>Ideología</i> | <i>Pseudociencia</i> | <i>Teología</i> |

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

De un modo u otro, a partir de las premisas expuestas, las *Demostraciones*, como figuras gnoseológicas, se confirman en Teoría de la Literatura como procedimientos constituyentes de *Relaciones críticas nuevas* a partir de *Relaciones críticas preexistentes* [R < R], dadas entre términos operatorios que, pertenecientes a diferentes campos categoriales, resultan convocados gnoseológicamente en el ejercicio de la interpretación crítica de los materiales literarios.

Toda Demostración se fundamenta en el ejercicio de una Crítica –que establece dialécticamente valores y contravalores– *sobre* una Ontología, es decir, sobre la realidad positiva y material de unos hechos sometidos a examen, y sobre los cuales el ser humano actúa como sujeto operatorio (gnoseología), y no solo como sujeto sensible y / o cognoscente (epistemología).

1. Así pues, en primer lugar, habrá que distinguir en el ejercicio de la Crítica dos formas diferentes de proceder, basadas, bien en la oposición objeto / sujeto (*crítica epistemológica*), bien en la conjugación materia / forma (*crítica gnoseológica*).

1.1. En el primer caso, la Crítica será epistemológica, y por lo tanto de naturaleza subjetiva, al tomar como referencia del éxito de la yuxtaposición o coordinación entre racionalismo y empirismo la figura del sujeto sensible y cognoscente (el *yo* kantiano) frente al objeto de conocimiento. De este modo, el *conocimiento* del sujeto se plantea como indisociable de la *realidad* del propio sujeto. Este tipo de crítica literaria, o de demostración literaria, se basa de forma explícita en la filosofía del Idealismo trascendental, de ascendencia kantiana, romántica y alemana, al hacer pivotar el contenido de todo conocimiento en la actividad sintética ejecutada e interpretada por el *yo* sensible y cognoscente en sus diferentes fases de relación entre realidad y verdad. Las demostraciones críticas que se fundamentan sobre una epistemología conducen a interpretaciones idealistas, cuyo modelo filosófico es el siguiente (Bueno, 2004):

←----- Idealismo

$$M_i \subset E \subset M$$

En este modelo, el Mundo fenomenológico (M_i) o Mundo Interpretado por la razón humana estaría incluido en la conciencia subjetiva del sujeto (E), el cual estaría además incluido en la Materia Ontológico General del Mundo (M), que Kant identificaba con el *noúmeno*, espacio metafísico inasequible al conocimiento. De acuerdo con este esquema, el Mundo es una Interpretación (M_i) del yo, en tanto que Ego trascendental (E). Dicho de otro modo: en un mundo (M), cuyos fundamentos últimos o nouménicos desconocemos, estamos incluidos como sujetos de conocimiento (E), de modo tal que nuestra mente solo puede dar cuenta, de forma sensible, primero, e inteligible, después, de una *idea* –nuestra *idea*– de mundo, que siempre será fenoménica (M_i), aunque en alguno de sus ámbitos categoriales o científicos, allí donde sea posible establecer la síntesis apriorística entre empirismo y racionalismo, sea «verdadera». Kant no toma

como premisa o punto de partida el mundo sensible o fenoménico, todo lo contrario: para los idealistas, el mundo sensible, como el mundo inteligible, es una construcción del sujeto, es decir, es un diseño subjetivo (M_1) del Mundo (M). Este tipo de crítica estará, incluso retroactivamente, en la base del relativismo de todos los tiempos, y muy especialmente del relativismo posmoderno contemporáneo, desde el momento en que, al hacer depender todo el conocimiento de la conciencia subjetiva de cada *yo* o de cada individuo cognoscente, habría, en última instancia, tantas *verdades* como *yoes*. Semejante imperativo supone que, desde el punto de vista ontológico, se niega la posibilidad de conocer la esencia de las cosas (*la cosa en sí*), porque los objetos no se manifiestan al sujeto como lo que realmente son –el *noúmeno* (M)–, sino como una apariencia –o *fenómeno* (M_1)– dada en la conciencia del yo. En consecuencia, más allá de la sensibilidad (M_2), y en la sensibilidad misma, todo conocimiento resulta dudoso, y, en última instancia, nada se puede imponer –ni objetivar– como absolutamente verdadero. Solo desde un punto de vista epistemológico cabe hablar de verdad, y siempre dentro de un terreno científico, cuando sea posible establecer sintéticamente una relación demostrativa entre empirismo y racionalismo, de modo que las impresiones o fenómenos de la experiencia puedan confirmarse como demostraciones en el ámbito racionalista o teórico de los conceptos. Al margen de esta síntesis, no cabe hablar –en términos kantianos– de ciencia. En consecuencia, desde las exigencias de un racionalismo práctico, los fundamentos de la metafísica tradicional (Dios, Alma, etc...) no pueden ser objeto de conocimiento ni de interpretación científica, sino solamente de especulación, al tratarse de ilusiones trascendentales. Desde Kant, la pretensión de formular conocimientos verdaderos o científicos de espaldas a un racionalismo avalado por la demostración empírica será deslegitimada, y automáticamente desterrada del dominio de la crítica y de la ciencia. La posmodernidad, por su parte, ha ampliado los límites de este destierro hasta promulgar una suerte de nihilismo absoluto –realmente mágico, por idealista e irreal–, y ha llegado incluso a desterrar la verdad, la crítica y la ciencia de toda actividad humana, negando toda posibilidad de ejercer estas facultades en cualquier lugar del espacio antropológico.

1.2. En el segundo caso, la Crítica será gnoseológica, y por lo tanto de fundamento materialista, al tomar como referencia de constitución del proceso de conocimiento la relación de conjugación entre la materia y la forma, existente entre los términos relacionados operatoriamente en el campo categorial o científico. Las demostraciones críticas basadas en este tipo de procedimiento –materialista y conceptual– serán de naturaleza dialéctica o circularista, y su modelo filosófico es el siguiente (Bueno, 2004):

$$M_i \subset E \subset M$$

Materialismo - - - - ->

Se observará que el modelo es el mismo que el de las filosofías idealistas, pero interpretado en sentido radicalmente opuesto, de modo que el punto de partida o

premisa de todo conocimiento es el Mundo Interpretado (M.), o Materia Ontológico Especial, esto es, el mundo de los fenómenos, dentro del cual está incluido el ser humano (E), en tanto que sujeto corpóreo y operatorio, no simplemente sensible o cognoscente –cual *ego* trascendental ahistórico, intemporal e incluso incorpóreo, como es el sujeto kantiano idealista–. Desde una perspectiva gnoseológica, el ser humano ejecuta sus procesos de conocimiento mediante operaciones lógico-formales y lógico-materiales, de modo que el resultado de esta operatoriedad es una ontología de construcciones categoriales explícitas, esto es, de dominios o ámbitos científicos.

En el ámbito de la crítica literaria, este tipo de demostraciones, de naturaleza dialéctica o circularista, exige un enfrentamiento directo con los materiales literarios, a fin de interpretar las Ideas formalmente objetivadas en ellos. Esta interpretación de Ideas ha de basarse necesariamente en una interpretación de Conceptos, de modo que la Crítica de la Literatura resulte un ejercicio que se lleva a cabo sobre el arsenal conceptual de una Teoría de la Literatura. No es posible interpretar críticamente una Idea al margen de los Conceptos que científicamente la hacen posible, esto es, *operatoria*. Las Ideas son objeto de una Crítica, en tanto que los Conceptos son objeto de una Ciencia. Tratar de definir una Idea al margen de los Conceptos sobre los que materialmente esta Idea está construida implica adentrarse en un idealismo de consecuencias acriticas y acientíficas, propio de un empirismo idealista (demostraciones descriptivistas), de un racionalismo idealista (demostraciones teoreticistas), o de un empirismo materialista, en tanto que «materialismo grosero» (demostraciones adecuacionistas). Las demostraciones dialécticas o circularistas postulan una diferencia explícita entre Ciencia y Filosofía, de modo que los saberes científicos son conocimientos conceptuales o categoriales, de primer grado –el Concepto como realidad categorial o científica con fundamento material–, en tanto que los saberes filosóficos son conocimientos críticos o trascendentales (porque trascienden las categorías conceptuales), o de segundo grado –la Idea como realidad trascendental o filosófica con fundamento material– (Bueno, 1970, 1992; 1995, 1995a, 1995b; Maestro, 2009b).

Ha de subrayarse aquí la dimensión *sincategoremática* de ideas y conceptos. Como es bien sabido, sincategoremático es todo concepto –como también lo es toda idea– que en sí mismo carece de significado, de modo que solo lo adquiere cuando se determina su contenido o materia en un determinado contexto o relación, naturalmente dada en *symploké*. Así, por ejemplo, «libertad» es un concepto sincategoremático, que adquiere contenido o significado categoremático cuando se pone en relación con una categoría, como sería la libertad en Física, en Química, en Derecho, en Historia, en Geografía, en Métrica, en Música o en Termodinámica, etc.

Las demostraciones críticas de naturaleza dialéctica o circularista constituyen las de mayor valor científico que pueden alcanzarse en el desarrollo de una interpretación dentro de un determinado campo categorial. Las denominadas «ciencias humanas», y en particular la crítica literaria convencional, suelen ser muy poco exigentes en sus pretensiones de conjugación lógico-formal y lógico-material entre términos relacionados operatoriamente en su campo categorial, bien porque con frecuencia no tienen en cuenta la totalidad de los términos del campo científico –el estructuralismo se jactaba de prescindir del autor en la investigación literaria, negándolo como a un muerto (Barthes, 1968)–, bien porque no reconocen la realidad de un pluralismo no

sustancialista de relaciones dialécticas, al incurrir en un monismo dominante (toda interpretación literaria depende de un término fundamental: sea el autor, sea el texto, sea el lector, sea la mujer, sea la sociedad, sea la moral, sea la etnia, etc...), o en un atomismo epistemológico (*anything goes*, hay infinitas interpretaciones y todas ellas son igualmente válidas, cuando, en realidad, si todo vale es porque nada vale: porque no hay criterios). Frente a este tipo de consideraciones, las demostraciones críticas de naturaleza dialéctica o circularista exigen una relación racional de Ideas, analizadas, desde el terreno de la Crítica de la Literatura, a partir de una interpretación científica o categorial de los conceptos objetivados formalmente en los materiales literarios. Por esta razón las demostraciones dialécticas constituyen la base esencial del ejercicio de la Crítica de la Literatura, como saber de segundo grado –de naturaleza filosófica–, fundamentado sobre el conocimiento conceptual que supone y exige la Teoría de la Literatura, como saber de primer grado –de naturaleza científica o categorial–.

2. En segundo lugar, hay que distinguir, en la Ontología sobre la que la Crítica –sea idealista o epistemológica, sea materialista o gnoseológica– se proyecta, dos tipos de interpretación, la cual podrá ser *sensible*, si se limita a la fenomenología (M_2) de los hechos observados, o *inteligible*, si la misma interpretación rebasa los límites de lo sensible para establecer análisis conceptuales y lógicos (M_3) de los hechos.

2.1. Como se ha indicado anteriormente, la interpretación sensible del hecho literario se centra en el fenómeno, en nuestro caso, en lo fenoménico de la literatura (M_2). La crítica que no sobrepasa las experiencias sensibles o fenomenológicas implica siempre reducciones y limitaciones. En primer lugar, psicológicamente, su premisa fundamental es el yo del sujeto que habla o escribe, lo que Ortega llamaría las «circunstancias» del yo, determinadas por su conciencia de sí mismo. Desde un contexto vivencial de esta naturaleza se incurriría en un *descriptivismo* psicologista de los materiales literarios. En segundo lugar, la interpretación de la literatura puede también incidir en su dimensión materialista, sin sobrepasar los umbrales de lo fenoménico, lo que nos emplazaría en una posición afín al «idealismo material», propio de un Berkeley (1710), de modo que el Mundo Interpretado (M_1), o mundo de los fenómenos, existiría materialmente –y la literatura no sería una excepción– solo en tanto que percibido *sensorialmente* por la conciencia de un sujeto cognoscente, en este caso, el crítico literario.

2.2. Por su parte, la interpretación inteligible de los materiales literarios es aquella que rebasa y trasciende el punto de partida de toda interpretación sensible (M_2), para centrarse en el concepto, es decir, en la explicación conceptual, categorial o científica (M_3), del hecho literario. Con todo, esta interpretación científica puede basarse, bien en un racionalismo idealista, dando lugar a explicaciones formales, de orden teórico, bien en un racionalismo materialista, sobre el que se fundamentarán demostraciones críticas de orden dialéctico. En el primer caso, la investigación se agotará en un racionalismo idealista, que evolucionará hacia su disolución o confluencia con una crítica epistemológica de orden teoreticista, mientras que en el segundo caso se desenvolverá en los términos de un racionalismo materialista, de fundamento gnoseológico y de orden circularista.

En consecuencia, del cruce de los tipos de *Crítica* (idealista o epistemológica y materialista o gnoseológica) y de los grados de interpretación de la *Ontología* de los materiales literarios (lo sensible o fenoménico y lo inteligible o conceptual), resultan cuatro modalidades fundamentales de Demostración o crítica literaria: la *crítica descriptivista*, la *crítica teoreticista*, la *crítica adecuacionista* y la *crítica dialéctica o circularista*.

DEMOSTRACIONES

| <i>Crítica</i> <i>Ontología</i> | Epistemología (Objeto / Sujeto) | Gnoseología (Materia ~ Forma) |
|--|--|--|
| Lo Sensible (M_2) o fenoménico | Empirismo idealista DESCRIPTIVISTA | Empirismo materialista ADECUACIONISTA |
| Lo Inteligible (M_3) o conceptual | Racionalismo idealista TEORETICISTA | Racionalismo materialista DIALÉCTICA o CIRCULARISTA |

1. La *crítica descriptivista o impresionista* es aquella que ofrece interpretaciones *ideales* de determinados *fenómenos*. Se trata de demostraciones basadas en un *empirismo idealista*, en las que se plantea, *in extremis*, una reducción o extinción materialista de lo nouménico (M) a lo fenoménico (M_1), es decir, concretamente, de la Materia Ontológico General (M) a la Materia Ontológico Especial segundogenérica (M_2), o materia fenomenológica, de modo que $M > M_2$. Con todo, lo habitual es que este tipo de crítica literaria, basada en demostraciones descriptivistas, se mueva en el terreno de las apariencias, y ofrezca literalmente una *descripción idealista de fenómenos*, es decir, que incurra en una reducción formalista de lo fenoménico a lo puramente psicológico, de modo que reduce M_1 a M_2 ($M_1 > M_2$). Es un tipo de reducción que —bien desde el materialismo ($M > M_2$), bien desde el formalismo ($M_1 > M_2$)— propicia respecto a la literatura todo tipo de interpretaciones espiritualistas, animistas y vitalistas, en las que encuentran acomodo las más dóxicas ideologías posmodernas (feminismos, novohistoricismos, indigenismos, nacionalismos...), junto con movimientos como —por supuesto— el idealismo trascendental, el existencialismo o el vitalismo, en todas sus variantes. El crítico idealista considera que la «esencia del mundo» puede interpretarse correctamente de acuerdo con los criterios subjetivos de su propia conciencia vital, o de la conciencia vital de su grupo (social, ideológico, étnico, sexual, empresarial, académico...), investido o dotado, por el contenido mismo de sus valores, de una supremacía moral absoluta. Nos situamos aquí ante un idealismo fenomenológico que es causa de un tipo de crítica fuertemente autológica (individualista)

y dialógica (gremial), de raíces psicológicas y sociológicas muy marcadas. Este tipo de crítica impresionista desemboca habitualmente en un descriptivismo fenomenológico y subjetivo irreversible, a veces incluso dogmático, e incapaz de superarse a sí mismo. En última instancia, incurre de forma sistemática en un relativismo absoluto, que se postula y explicita desde sus más tempranas premisas, del mismo modo que una circunferencia de radio infinito postula el paralelismo de su perímetro con la tangente a la propia circunferencia. La crítica descriptivista o impresionista se ejerce con frecuencia al margen de fundamentos categoriales o científicos. Es, de hecho, la crítica en que suelen incurrir los artistas, literatos o escritores, cuando actúan como ensayistas o «críticos» del arte, la literatura, la vida, el Universo, etc., desde criterios claramente personales, subjetivos, individualistas, ideológicos, religiosos... Unamuno, Borges, Octavio Paz, Vargas Llosa, el propio Steiner, José Saramago —este último de forma extremadamente plúmbea y extemporánea— son algunos de los nombres que, entre otros innumerables, pueden aducirse como ejemplos de este tipo de crítica. El Barthes más posestructuralista habrá de situarse también en una posición muy próxima a este contexto. En términos mundanos, puede decirse que se trata de una crítica hecha de espaldas a la ciencia —pese a su deliberada apariencia *intelectualista*—, emerge del autologismo más personal y se basa casi exclusivamente en el empirismo idealista del *ego* —en la línea de un Montaigne, auténtico imperialista del yo—, y su consecuencia recurrente y única es la descripción subjetiva e ideal de fenómenos sensibles.

2. La *crítica teoreticista o conceptualista* es aquella que ofrece interpretaciones *ideales* de determinados *conceptos*. Se trata de demostraciones basadas en un *racionalismo idealista*, aquejado esta vez de una reducción formalista de la Materia Ontológico Especial (M_1) a la materia puramente conceptual o terciogenérica (M_3), de modo que la totalidad de fenómenos dados en el mundo interpretado (M_1) se *interpretan* exclusivamente desde criterios lógicos y formales: $M_1 > M_3$. El crítico teoreticista razona, pero de forma *ideal*, de modo que incurre en una *formalización idealista de conceptos*. El límite de este tipo de demostraciones nos empuja hacia una reducción materialista del tipo $M > M_3$, en el que la materia queda reducida, anulada o abducida por la forma, de modo que la consecuencia es una suerte de esencialismo platónico, en el que el mundo y —con él— la Literatura quedan limitados a un sistema de fórmulas y funciones, formas y estructuras, donde la materialidad de los hechos y de las realidades literarias resulta imperceptible o ininteligible como tal. Para la Lingüística estructural, y sobre todo para la Lingüística del Texto (García Berrio, Petöfi...), no hay seres humanos, sino solo pronombres personales: el *yo* no es una persona, sino una forma y/o función retórica. La crítica basada en demostraciones teoreticistas usa conceptos racionales, pero relacionados de forma completamente idealista e irreal, esto es, desposeídos de contenido material. Piénsese, por ejemplo, que la existencia de un concepto —Dios—, incluso en su legitimación teórica —la Teología—, no implica la existencia de su referente, esto es, su realidad física, que en el caso de Dios será igual a cero, porque su operatoriedad empírica es nula. La Teología es, de hecho, un racionalismo absolutamente idealista, como también lo son, en la mayor parte de sus contenidos, las ideologías y las pseudociencias. Y no hay que olvidar que la Teología, como numerosas ideologías y pseudoteorías literarias, sirve

de base y referencia a múltiples interpretaciones críticas de la literatura. La crítica teoreticista o conceptualista se basa, en consecuencia, en un racionalismo idealista, en el que lo inteligible o conceptual se interpreta libérrimamente, desde un idealismo cuyo objetivo es salvaguardar los principios, con frecuencia dogmáticos, de una determinada ideología, creencia moral o incluso preceptiva literaria. El lector se sitúa aquí ante *hechos de conciencia* organizados conceptualmente por un determinado sistema ideológico, religioso o estético, que funciona de forma ideal como canon –modelo o estructura– destinado a satisfacer sus propias necesidades pragmáticas e intereses sociales. El arte de las vanguardias de comienzos del siglo XX se despliega a partir de una concepción crítica completamente teoreticista y conceptualista, cuyo racionalismo idealista articulan pensadores como Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925). El creacionismo de Vicente Huidobro, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, el surrealismo de Bretón, o el futurismo de Marinetti, son movimientos cuyos fundamentos conceptuales están muy bien definidos, pero en todos los casos desde un idealismo formalmente extremo. En el ámbito de la Teoría de la Literatura, el formalismo ruso, como más tarde hará a su modo el neoformalismo francés, en su búsqueda de la esencia de la literatura (*literariedad*, *literaturidad*, *literaturnost*, etc.), actuará bajo el imperativo de un idealismo conceptual constante, destinado a hacer inteligible la lógica de una supuesta esencia de la literatura, determinada, en el mejor de los casos, por su valor funcional en el texto. La retórica del Grupo Mi (Dubois, 1974, 1977), al igual que la lingüística del texto desarrollada por García Berrio (1989) y Petöfi (1979), la semiótica de la Escuela de Tartu (Lotman, 1970, 1979; Ivanov, 1998), la denominada ciencia empírica de la literatura (Schmidt, 1980) o la mismísima teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1990), constituyen metodologías de interpretación literaria y cultural que se desenvuelven a través de demostraciones propias de un racionalismo idealista, aun pretendiendo en muchos casos reclamar para sí un estatuto ideológicamente «materialista», como ocurre en el caso de Schmidt. Lo cierto es que la crítica teoreticista o conceptualista adolece en muchos casos de falta de fundamento empírico, al incurrir con frecuencia en la hipóstasis de la forma, dissociada de una materia cuyos conceptos parece haber perdido de vista. En la crítica teoreticista, la *materia* –objeto de estudio– se desvanece a medida que se desarrolla la *forma* supuestamente interpretadora, hasta el punto de que al final del proceso científico la realidad ha desaparecido, porque la teoría la ha reemplazado por entero. En consecuencia, este tipo de crítica acaba generando teorías inaplicables a la realidad. En el ámbito de la literatura, el resultado es un conjunto de teorías que –autodenominadas *literarias*– solo se relacionan entre sí sin relacionarse con la literatura.

3. La *crítica adecuacionista*, tal como aquí la entendemos, es aquella que ofrece interpretaciones *materialistas* de determinados *fenómenos*. Se trata de demostraciones basadas en un *empirismo materialista*, que desafortunadamente resulta degradado al incurrir en una reducción formalista de la Materia Ontológico Especial (M_i) a la materia primogenérica o materia fisicalista (M_1), de modo que $M_i > M_1$. Este es el caso más común de «materialismo grosero», tal como se califica esta reducción formalista desde el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. Esta reducción formalista, que convierte a la Materia Ontológico Especial (M_i) en materia física o primogenérica

(M_1), da lugar a demostraciones que se fundamentan en una crítica adecuacionista, de modo que no culminan sus procesos de relación en las dimensiones de las materias segundogenéricas o fenomenológicas (M_2) ni terciogenéricas o lógicas (M_3). Esto supone que tales demostraciones críticas, en lugar desarrollarse desde un punto de vista que podría ser circularista o dialéctico, desembocan, en la mayoría de los casos, o bien en una coordinación o yuxtaposición entre materia y forma (adecuacionismo), o bien en un *racionalismo idealista*, propio de la crítica teoreticista o conceptualista (teoreticismo), desde el momento en que abandonan la *conjugación* entre materia y forma por una *adecuación* o yuxtaposición entre ambas, la cual, a su vez, se resuelve finalmente en términos epistemológicos, esto es, en una oposición entre objeto y sujeto, que se disuelve subjetivamente en favor de este último. Esta razón explica que, con excesiva frecuencia, las demostraciones adecuacionistas estén en el origen de teorías literarias que, como la de Siegfried J. Schmidt (1980, 1984), se jacten de sus premisas materialistas aun cuando acaben naufragando en un racionalismo completamente idealista: parten de un *empirismo materialista* y degeneran en un *racionalismo idealista*. Lo mismo cabe decir de la semiología, tal como la concibe la Escuela de Tartu, y de la antemencionada teoría de los polisistemas de Even-Zohar. Con todo, el ejemplo más profundamente adecuacionista de las teorías literarias contemporáneas lo constituye la estética de la recepción de Hans-Robert Jauss (1967, 1977), quien se ha enfrentado a la interpretación de los materiales literarios desde un empirismo materialista, explícitamente historicista y sociologista, el cual, sin embargo, no fue capaz de desprenderse de forma definitiva de su estructura idealista genuina, germana y envolvente (Maestro, 2010). Entre sus continuadores, Iser representa la involución del adecuacionismo de Jauss en el teoreticismo posestructuralista, y el regreso al idealismo conceptual propio de la crítica teoreticista y formalista.

4. La *crítica dialéctica o circularista* es aquella que construye o ejecuta interpretaciones *materialistas* de *conceptos científicos*. Por esta razón, las demostraciones dialécticas o circularistas son efectivamente operatorias, desde el momento en que su finalidad es constructiva, ejecutiva y pragmática. Y por ello mismo profundamente ontológica, al ampliar las posibilidades reales del ser, es decir, de la materia, en sus diferentes combinaciones y construcciones. No se olvide que el ser, o es material, o no es. Se trata, en suma, de demostraciones críticas basadas en un racionalismo materialista, siempre verificado en un empirismo igualmente materialista. Sin embargo, a diferencia de las demostraciones adecuacionistas, la crítica dialéctica o circularista concibe la relación entre materia y forma no como una oposición, ni menos aún como una yuxtaposición o coordinación, sino como una relación de interacción mutua, solidaria y soluble, esto es, como una *conjugación* (Bueno, 1978a). De este modo, las demostraciones dialécticas o circularistas no incurren en ningún tipo de reducción, ni materialista ($M > M_1$), ni formalista ($M_1 > M_1 / M_2 / M_3$), desde el momento en que se mueven en un pluralismo no sustancial de relaciones dialécticas, que niega tanto el monismo de la *ontología equivocista* (todo está relacionado con todo, a través de una entidad única y suprema) como el atomismo de la *ontología univocista* (nada está relacionado con nada), para afirmarse en la realidad gnoseológica de una *ontología dialéctica*, basada en la noción misma de *symploké*: unos términos están

relacionados con otros, pero no con todos, de forma que ningún término permanece ni absolutamente aislado (atomismo o megarismo) ni conectado empíricamente a todos los demás (monismo sustancialista). Las demostraciones dialécticas o circularistas se afirman sobre la ruptura de todos los idealismos (descriptivismo, teoreticismo y adecuacionismo), así como en la superación de todos los materialismos primogenéricos ($M_1 > M_1$), a los que rebasa, alcanzando de este modo la síntesis dialéctica necesaria para dar cuenta de las verdades científicas que permiten operar en cada campo categorial. La crítica dialéctica o circularista se construye sobre la base de los conceptos científicos y de las ideas filosóficas. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se basa precisamente en el ejercicio de este tipo de demostraciones dialécticas y circularistas, al examinar desde una perspectiva crítica y operatoria las Ideas formalmente objetivadas en los Materiales literarios.

5.4.2.4. MODELOS

Los *Modelos* son figuras gnoseológicas que se basan en procedimientos *solidarizantes* o *contextualizantes*, es decir, que constituyen Relaciones a partir de Términos ($R < T$). Es el modo operatorio en el que se basa la Literatura Comparada (Maestro, 2008) como metodología (por eso es un método y no una disciplina): porque a partir de los *términos* del campo categorial de la literatura (autor, obra, lector, transductor) establece entre ellos *relaciones* o, si se prefiere, comparaciones, ejecutadas o interpretadas por el comparatista en tanto que sujeto operatorio o investigador.

Así, el Modelo a que dan lugar los dos criterios constitutivos de un sistema de relaciones es el siguiente, según su construcción (isológica o heterológica) y según su estructuración (atributiva o distributiva) (Bueno *et al.*, 1987: 279; 1992):

MODELOS

| <i>Construcción</i> \ <i>Estructuración</i> | Atributivo | Distributivo |
|---|------------|--------------|
| Isología | METROS | PARADIGMAS |
| Heterología | PROTOTIPOS | CÁNONES |

Nótese que las relaciones generadas por los Modelos se construyen según dos tipos de criterios. En primer lugar, las relaciones pueden ser *isológicas* (dadas entre términos de la misma clase: autor con autor, obra con obra...) o *heterológicas* (dadas entre términos de clases diferentes: un autor en una obra, una obra en un lector, un autor en un lector...). En segundo lugar, las relaciones pueden ser *distributivas* (dadas

con el mismo valor en cada parte del todo: el impacto de una obra en una totalidad de lectores, como por ejemplo *Amadís de Gaula* en los lectores españoles de libros de caballerías del siglo XVI) o *atributivas* (dadas con distinto valor en cada parte del todo: el impacto de una obra en un lector concreto y distinto de los demás, como por ejemplo la lectura que hace Unamuno del *Quijote* en 1905 en su *Vida de don Quijote y Sancho*, o la que hace Borges en 1982 de la *Divina commedia* en sus *Nueve ensayos dantescos*).

1. Los *metros* son modelos aislológicos y atributivos, que organizan relaciones entre términos de una misma clase o grupo, cada uno de los cuales desempeña un papel específico y en cierto modo irremplazable. Sería el caso, por ejemplo, en Literatura Comparada, de la relación o comparación que se establece entre dos o más autores (Dante, Cervantes, Shakespeare...), o dos o más obras literarias (*Divina commedia*, *Quijote*, *Hamlet*...), de modo que los diferentes términos pertenecen siempre a la misma clase (autores u obras), pero de forma tal que ninguno es idéntico a los demás (Cervantes no es Dante, ni Shakespeare es Goethe, ni el *Quijote* es la *Iliada*, etc.), desde el momento en que no hay isovalencia entre ellos, porque cada cual posee una vida y una obra propias, además de una historia, una geografía y una genealogía no menos particulares.

En suma, los metros miden y contienen atributivamente una realidad siempre homologable en diferentes contextos, a través de los cuales pueden manifestarse de forma recurrente e incluso también recursiva. Así, por ejemplo, como plantea el propio Bueno, la familia romana de la época de la República es *metro* de la familia cristiana. Las denominadas en medicina «Líneas de Harris», en honor al anatomista Henry Albert Harris (1933), y que permiten identificar fases de detención del crecimiento en los organismos vertebrados, funcionan como auténticos *metros* radiológicamente visibles. La *arquea literaria* es *metro* de todo modelo de texto o extracto poético, oral o escrito, en el que se objetiva formalmente un material literario primigenio, propio de una literatura arcaica, primitiva o en ciernes. El endecasílabo petrarquesco es *metro* por excelencia de la lírica renacentista española y europea merced a la obra poética de autores como Boscán y Garcilaso. Los ejemplos pueden multiplicarse. Todo metro reproduce atributivamente un módulo aislológico y uniforme. Todo endecasílabo tendrá siempre once sílabas métricas, por más que cada autor –Petarca, Boscán, Garcilaso, Luis de León, Juan de la Cruz, Lope de Vega, Góngora, Quevedo...– dotará a este tipo de metro de un significado y de un valor atributivo propio y diferente.

2. Los *prototipos* son modelos atributivos, pero heterológicos, porque, aunque relacionan términos que poseen valores específicos e irremplazables –atribuciones propias e intransferibles– en el todo del que forman parte, pertenecen a clases o conjuntos funcionalmente diferentes. Pongamos un ejemplo burdo pero eficaz: la labor prototípica del hígado (metabolizar proteínas) no es la del oído (registrar estímulos acústicos). Uno y otro órgano pertenecen a clases funcionalmente diferentes, aun formando parte del mismo organismo –el cuerpo humano–, y sus respectivas actividades no son de ninguna manera mutuamente reemplazables o indiferentemente sustituibles.

En el contexto de la Literatura Comparada los prototipos adquieren un papel absolutamente fundamental, en especial por lo que se refiere a las interpretaciones

creativas de autores de referencia e influencia históricas. De hecho, son prototipos todas las interpretaciones que dan cuenta del impacto o repercusión de un autor en una obra (la influencia de Apuleyo en el *Cróton*), de una obra en un autor (la *Odisea* en James Joyce), de un lector en un autor (el público ovetense como receptor de *La Regenta*, capaz de influir en un Leopoldo Alas que escribe *Su único hijo* con cierto ánimo reconciliador frente a sus lectores más inmediatos), de un lector en una obra (Borges como lector de la *Divina commedia* en *Nueve ensayos dantescos*), de un transductor en un autor (la puesta en escena que hace Grotowski del teatro de Calderón), y de un transductor en una obra (la traducción de Ludwig Tieck del *Quijote* al alemán en 1799). Se trata habitualmente de interpretaciones individuales o autológicas (en términos de Materialismo Filosófico), esto es, las enunciadas por una figura influyente o una personalidad célebre o de referencia (Unamuno sobre el *Quijote*, Borges sobre Dante, Grotowski sobre Calderón, Mozart sobre Don Juan...).

En consecuencia, los prototipos disponen analogías funcionales que permiten explicar significados compartidos intertextualmente –diríamos en nomenclatura propia de una teoría literaria–, es decir, entre términos que, ubicados en clases diferentes (heterología), se relacionan y operan dentro un mismo organismo o sistema que los categoriza a todos (Biología, Literatura, Termodinámica, Derecho...), si bien cada uno de ellos *se relaciona* y *opera* de forma específica, esto es, atributivamente. Todo prototipo reproduce formalmente el funcionamiento de una realidad a partir del reconocimiento explícito de su materialidad: la vértebra tipo de Oken es prototipo del cráneo de los vertebrados, el soneto cervantino al túmulo de Felipe II es prototipo del soneto burlesco con estrambote propio del Siglo de Oro, son prototipos todos los personajes planos del teatro y la literatura que reducen las formas de conducta humana a un rasgo exclusivo y excluyente, como ocurre con los protagonistas de la *commedia dell'arte* (Arlequín, Pantaleón, Colombina...), de la *comedia nueva* lopesca (galán, dama, gracioso, rey...) o de los autos sacramentales (muerte, ángel, demonio, emperador, Dios...). El prototipo, en consecuencia, no admite apenas variabilidad en su funcionamiento, relativamente ortodoxo y plano. El hígado no debe alterar su forma prototípica de metabolizar proteínas, so pena de incurrir en una posible metástasis, es decir, en un cáncer. En el terreno de los materiales literarios, cuando un prototipo se altera o transforma, suele perder su atribución y su heterología, y acaba con frecuencia convirtiéndose en un paradigma. Dicho de otro modo –en el contexto de una Teoría de la Literatura–: la metástasis de un prototipo da lugar a un paradigma.

3. Los *paradigmas* son modelos isológicos y distributivos, es decir, modelos que establecen relaciones entre términos pertenecientes a la misma clase o conjunto, pero que, sin embargo, se estructuran cuánticamente de forma muy diferente. Los paradigmas relacionan términos que comparten cualidades, pero no cantidades. Están hechos de la misma clase de materiales, su construcción responde a los mismos términos, pero su estructuración cuantitativa es por completo diferente y desigual. Comparten la misma intensidad, pero reparten desigualmente su extensión. Y precisamente por esta razón puede decirse que los paradigmas son prototipos enclasadados en un mismo grupo, pero en cantidades muy desiguales, e incluso desproporcionadas. Pongamos un ejemplo: todos los lectores son iguales en tanto que –pertenecientes a la misma clase o conjunto

(de lectores)— pueden leer las palabras impresas en un libro y ser consumidores o compradores estocásticos de tal o cual título. Pero no todo lector lee el *Quijote* como Américo Castro, o la *Divina commedia* como Jorge Luis Borges. El conjunto unitario constituido por un Miguel de Unamuno, un Américo Castro, o un Ortega y Gasset, como lector del *Quijote* cada uno de ellos, constituye por sí mismo un paradigma de la interpretación de la novela cervantina, desde el momento en que influye, de hecho, en la interpretación de posteriores y sucesivos lectores, distributivamente dispuestos en la recepción y consumo de tales interpretaciones precedentes, de signo orteguiano, unamuniano o castrista. Hablamos de lectores, esto es, de miembros de una misma clase o conjunto (isología), pero organizados distributivamente como receptores (llamémoslos discípulos o seguidores [de Unamuno, Ortega o Castro]), ante la influencia unívoca de un lector de referencia (el propio Unamuno, Ortega o Castro, en función de maestros o guías de Julián Marías *et alii*, por ejemplo).

En el caso de la Literatura Comparada, son paradigmas las interpretaciones que objetivan, bien la influencia que un lector célebre de una obra literaria puede ejercer sobre otros lectores (Ortega como lector del *Quijote* en sus *Meditaciones del Quijote*), bien el impacto que un transductor o intérprete de una obra literaria puede ejercer sobre otros transductores o intérpretes (los traductores del *Quijote* al alemán en los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, cuyo texto de la obra cervantina influyó sin duda en los lectores de lengua alemana durante la Ilustración y el Romanticismo; o la traducción española, indudablemente paradigmática, que Dámaso Alonso hizo al español de la novela de Joyce *Retrato del artista adolescente*).

Los paradigmas constituyen interpretaciones literarias de naturaleza gremial o grupal (dialógica, en términos de Materialismo Filosófico). Los feminismos y nacionalismos se apoyan con frecuencia en paradigmas, que tratan —sin más éxito que el ideológico y gremial— de convertir en cánones. De hecho, el paradigma funciona con frecuencia como una suerte de «canon» o patrón gremial, sin fuerza para imponerse más allá de una determinada y limitada comunidad de fieles correligionarios o asociados condiscípulos. Es, por ejemplo, el caso de Castelao, como lector modelo, o como intérprete modelo —para el nacionalismo gallego— de la literatura gallega. En este contexto isológico, Castelao se convierte en un *paradigma*, y no en un *canon*. ¿Por qué? Porque está limitado por sus propios lectores e intérpretes o transductores: los nacionalistas gallegos. Todo tesoro está blindado por sus tesoreros. Todo paradigma está amojonado y cercado por sus propios receptores, es decir, por sus privativos intérpretes, quienes lo construyen y lo encierran émicamente en los términos de su propio gremio. De este modo, un paradigma es siempre un modelo endogámico incapaz de rebasar las fronteras isológicas de los miembros de su misma clase. El nacionalismo está condenado por su propia condición isológica. El precio de la autonomía es la esterilidad. Solo cuando Castelao se libere de las interpretaciones isológicas y endonímicas del nacionalismo gallego podrá convertirse en un canon de algo, pero de algo que no será ya Galicia, porque, del mismo modo que no puede haber un *mapamundi* de Vigo, tampoco puede haber un canon de Galicia, Portugal o España. Un canon no tiene límites isológicos. Un canon es pura heterología: rebasa todos los gremios y fronteras posibles, en el tiempo y en el espacio, es decir, en la Geografía y en la Historia. Un canon no cabe en una sola lengua. Ni en un único sexo.

Como modelos aislados distributivos, los paradigmas reproducen distributivamente –esto es, masivamente, y entre los miembros de una misma clase o conjunto– un mismo proyecto o programa básico, con frecuencia a partir de un diseño o extracto unitario y también unívoco: la tangente a la curva es paradigma de la velocidad de un cuerpo móvil, el *Quijote* se ha considerado paradigma del perspectivismo o del relativismo propio de la novela moderna, la escala pentatónica se interpreta como modelo paradigmático de la música oriental, Virginia Woolf se ha identificado como autora paradigmática de literatura feminista, etc... Los paradigmas se mueven en los límites endogámicos y endonímicos del *nosotros*, es decir, del grupo que actúa ante sí mismo como sucedáneo de la sociedad en la que acaso detesta adentrarse. Sus límites son los límites de la isología. A diferencia del canon, que se impone normativamente, más allá del *yo* (autologismo individual) y del *nosotros* (dialogismo gremial).

4. Los *cánones* son modelos heterológicos y distributivos, es decir, relacionan términos pertenecientes a clases y conjuntos explícitamente diferentes entre sí, y además lo hacen de forma cuantitativamente desigual, intensa y muy prolífica. Los cánones son de hecho modelos particularmente fértiles en el terreno de la Literatura Comparada, al ser resultado de intertextualidades dadas entre términos muy diversos y de un amplísimo radio de acción y operatividad, en el tiempo y en el espacio, a través de la Geografía de las más singulares sociedades culturales y literarias y a lo largo de la Historia de todas y cada una de ellas.

En el caso de la Literatura Comparada, son cánones aquellas interpretaciones que codifican normativamente el impacto histórico que determinados lectores y transductores han ejercido sobre otros lectores e intérpretes, los cuales han asumido las propuestas interpretativas de los primeros como criterios de referencia para organizar sus propias lecturas e interpretaciones. Suele tratarse con frecuencia de trabajos que dan cuenta de contribuciones críticas, y no tanto creativas. Los estudios de Curtius, Auerbach o Rico sobre la Edad Media latina, la literatura como mimesis de la realidad, o la presencia de la lírica renacentista italiana en la literatura española, constituyen, respectivamente, ejemplos de investigaciones que codifican determinados cánones literarios en el campo gnoseológico de la Literatura Comparada. Los cánones constituyen interpretaciones avaladas por entidades institucionales, como es el caso de una Universidad, una Academia, un Estado. Podría decirse, incluso, al menos en términos de Literatura Comparada, que no hay canon sin Estado. Las interpretaciones canónicas rebasan el poder de las interpretaciones gremiales (paradigmas) e individuales (prototipos).

Los *Cánones*, como modelos heterológicos distributivos, disponen patrones normativos y pautados que hacen posible la preservación y organización de los elementos nucleares de un sistema: el gas perfecto es modelo canónico de gases empíricos en las ciencias químicas, la *Poética* de Aristóteles fue la obra canónica en que se basaron las interpretaciones normativas de los preceptistas clásicos desde el Renacimiento hasta el Romanticismo. El canon funciona, en suma, como un paradigma que rebasa fronteras espaciales y temporales, y en particular las fronteras gremiales del *nosotros*, para imponerse, geográfica e históricamente, más allá de grupos y épocas,

de sociedades culturales y determinismos nacionalistas, lingüísticos o simplemente ideológicos.

En conclusión, los Modelos, como funtores relativos, actúan como configuraciones gnoseológicas o armaduras que establecen relaciones muy bien definidas con términos del campo categorial o científico. En Teoría de la Literatura, los Modelos permiten establecer *identidades sintéticas* entre los términos o materiales literarios que constituyen el terreno de nuestra investigación –autor, obra, lector, intérprete o transductor–, como un *contexto determinante*, o lógico-material, a partir del cual, como demuestra la Literatura Comparada basada en el Materialismo Filosófico, es posible construir un *contexto determinado*, o lógico-formal, y en ningún caso idealista o espiritualista, sino sistemático, racional y lógico, explicitado operatoriamente –y respectivamente–, en las figuras gnoseológicas de los metros, prototipos, paradigmas y cánones.

Diremos, en suma, que toda ciencia progresa y dispone su propia ontología mediante el desarrollo sistemático de los diversos modos gnoseológicos que la constituyen. La Teoría de la Literatura utiliza, de hecho, como ciencia categorial de los materiales literarios, Definiciones, Clasificaciones, Demostraciones y Modelos, en su interpretación gnoseológica de los materiales literarios.

5.5. CRÍTICA DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA

Si la teoría del cierre categorial pretende ser más «profunda» que otras teorías alternativas de la ciencia, no es porque pueda enfrentarse a ellas de un modo retórico, o por su autoridad, sino porque ofrece instrumentos de análisis de las ciencias particulares, criterios de demarcación, etc., más ricos y precisos que los de otras alternativas. La presentación de una teoría de la ciencia como la presente tiene, por tanto, algo de desafío.

Gustavo BUENO, *Teoría del cierre categorial* (1992: I, 15).

La Gnoseología de la Literatura exige una crítica de las formas y materiales literarios. Desde este punto de vista, la Teoría de la Literatura es ante todo una *forma* (metodológica) cuyo objetivo consiste en la conceptualización (o análisis científico) de un *material* (literario). La Teoría de la Literatura se concibe así como el conocimiento científico de los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor o intérprete). Ahora bien, forma y materia son conceptos conjugados, de modo que la una no existe ni se desarrolla sin la otra. La forma es materia operatoria y la materia es forma igualmente operatoria. Forma y materia se constituyen mutuamente, de tal manera que la una es constitutiva de la otra y viceversa. Esta circularidad es una dimensión solidaria esencial en la gnoseología del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Identificamos la *materia* del endecasílabo al *formalizarlo* conceptualmente como el verso constituido por once sílabas métricas.

Una crítica de las formas y materiales literarios permitirá, ante todo, clasificar en tres grandes grupos los múltiples intentos y operaciones de formalización categorial y conceptual de los materiales literarios a lo largo de la Historia, según se tome como referencia el criterio académico o institucional (disciplinas), el epistemológico o idealista (poéticas), y el gnoseológico o lógico-material (ciencias).

El primero de estos criterios, el académico o institucional, reduce la ciencia de la literatura a una disciplina académica, o a un conjunto de disciplinas, a las que histórica y sociológicamente se les ha dado cabida en diversas universidades, a través de múltiples y sucesivos planes de estudio, más o menos útiles, y políticas departamentales más o menos aberrantes, según los tiempos y las sociedades, los intereses personales y las ideologías gremiales, etc. La crítica academicista de la literatura es la que se encuentra más a merced de las alteraciones políticas, ideológicas y sociales, y es con frecuencia la menos científica de las formalizaciones conceptuales que operan sobre los materiales literarios. Con todo, es la que determina su estudio en las universidades. Por lo que se refiere a la Teoría de la Literatura, la implantación en Europa del llamado Plan de Bolonia ha precipitado una tendencia ya en curso desde hacía años: la conversión y subrogación, francamente degradante, de las disciplinas literarias tradicionales en ideologías gremiales posmodernas (feminismo, indigenismo, neohistoricismo, nacionalismo...).

En segundo lugar, me referiré al criterio epistemológico o idealista de las teorías literarias, dominante desde la implantación y expansión del kantismo en las filosofías occidentales, y que parte de la imposición de dos hipótesis: la del Sujeto, por un lado, como ente cognoscente dado en sí mismo, ajeno a la historia, la sociedad, la economía, la salud o incluso la psicología que lo hace posible, y la del Objeto, por otro lado, como entidad concebida en condiciones apriorísticas y acríicas a todo sujeto, y cuya interpretación acaba finalmente por resolverse en la más personalista conciencia del yo, capaz de convertir a cualquier objeto en un mero «hecho de conciencia». El modelo idealista o epistemológico ha dominado la teoría literaria desde la disolución, en el siglo XVIII, de la poética aristotélica o mimética, y hoy día, en la cúspide posestructuralista de la retórica, la sofística y el psicologismo posmodernos, vive sus momentos más ventrílocuamente fulgurantes. La filosofía kantiana, tronco del Idealismo alemán, contiene un arsenal de recursos que, a través de Nietzsche, Freud y Heidegger, sirve de alimento a la posmodernidad.

En tercer y último lugar, me referiré al modelo gnoseológico, o lógico-material, que tomaré como referencia en la crítica de las formas y materiales literarios sobre los cuales se han concebido, construido y desarrollado las diferentes teorías literarias. El criterio gnoseológico es esencialmente operatorio —es decir, trabaja con realidades corpóreas, no ideales ni ilusionistas—, y se articula como una teoría del conocimiento basada en la relación entre materia y forma, a las que concibe como conceptos conjugados, frente a la epistemología, que postula una relación antinómica, e hipostática, entre objeto y sujeto, para reducir finalmente el objeto a un epifenómeno de la conciencia del sujeto. La gnoseología es la forma crítica por excelencia del Materialismo Filosófico como sistema de conocimiento (Bueno, 1992) y como Teoría de la Literatura (Maestro, 2004-2015).

En suma, la crítica de la Teoría de la Literatura puede organizarse al menos desde tres dimensiones: academicista o disciplinaria, epistemológica o poética y gnoseológica o científica. Las dos primeras orientaciones han conocido un desarrollo histórico constatable. La última dimensión corresponde de forma explícita a la teoría del conocimiento literario característica del Materialismo Filosófico.

5.5.1. CRÍTICA ACADEMICISTA DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA

La crítica academicista de las teorías literarias ha sostenido un concepto de ciencia que no se corresponde con ninguna de las acepciones reconocidas para este término por el Materialismo Filosófico: ha identificado pseudopedagógicamente *conocimientos científicos* con *disciplinas metodológicas*, es decir, ha reducido el concepto de Ciencia a la idea de «disciplina», reducción que, implantada históricamente, equivale a subordinar la ontología constituyente de categorías científicas y campos categoriales a la organización, con frecuencia acrítica y doxográfica, de los contenidos formales de tales campos. Las ciencias se reducen y distorsionan en cuerpos más o menos organizados de conocimientos, algo que en sí mismo resulta equívoco e inútil, por cuanto supone una imposición acrítica y gratuita de la doxografía más esterilizante. Desde criterios academicistas se habla de metodologías literarias como si estas fueran disciplinas literarias o incluso teorías de la literatura. Es el procedimiento característico de los descriptivistas, y también el de los teoreticistas e incluso el de los adecuacionistas.

1. Poética.
2. Retórica.
3. Historia literaria.
4. Crítica literaria⁸⁸.
5. Teoría literaria⁸⁹.
6. Literatura comparada.
7. Ecdótica.
8. Filología.
9. Lingüística.
10. Hermenéutica.

Estas no son teorías literarias, ni siquiera disciplinas literarias, sino mecanismos que disponen *operaciones* y *relaciones* que permiten un acceso *académico* o *pedagógico* a los materiales literarios. Pero estos *relatores* y *operadores* —estas metodologías, en suma— no pueden aislarse de la *sympleké* que constituyen los términos o materiales

⁸⁸ En su sentido más grosero y retórico, como exposición doxográfica de cosas relacionadas con la literatura.

⁸⁹ En su sentido más inútil y sofista, como exposición asistemática de supuestos instrumentos de análisis presentados conjunta o sucesivamente, aun cuando la relación entre ellos venga dada de forma acrítica y arbitraria.

literarios fundamentales (autor, obra, lector, transductor), de modo que no podrán aplicarse exclusivamente a uno de estos materiales, haciendo caso omiso de los demás. Las metodologías —como los *relatores* y los *operadores*— son instrumentos de análisis, no «disciplinas», y en absoluto «teorías».

5.5.2. CRÍTICA EPISTEMOLÓGICA DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA

El arte de la interpretación está perdido si uno cree poder dejar de lado las claras palabras del texto en nombre de una intelección poética superior.

Erich AUERBACH (1929/2008: 185).

Como señala Gustavo Bueno (1971/1987: 121), «resulta siempre sorprendente la pluralidad de escuelas en *disciplinas* que —como la Psicología, la Sociología o la Etnología o «Antropología»— pretenden ser *científicas*. ¿Cómo una ciencia puede estar «rota» en *escuelas*, hasta el punto de ser frecuente, en las exposiciones académicas sobre un tema dado, referirse a «lo que dice cada una de las escuelas sobre el asunto», como si resultase ingenuo ofrecer «lo que dice la ciencia», en su estado actual? ¿No es esto *escandaloso* para una ciencia positiva?»

Es, sin duda, escandaloso. Desde la gnoseología constructivista será posible, sin embargo, ofrecer una crítica contra la concepción epistemológica de las principales, o más representativas, teorías de la literatura. El análisis gnoseológico permite reinterpretar las diferentes escuelas teórico-literarias no como simples episodios de una Historia de la Poética, sino como un sistema de teorías disyuntivas y deficientes, que se excluyen, se confunden y se parchean —por no decir que se remiendan— unas a otras. En consecuencia, se tratará de demostrar que existe una estructura lógica y dialéctica que permite interpretar y codificar las oposiciones que configuran el funcionamiento de cada una de estas escuelas teórico-literarias.

Desde una perspectiva crítica dada epistemológicamente, las teorías literarias se han desarrollado a lo largo de historia tomando como referencia exclusiva y excluyente *uno* de los términos o materiales literarios fundamentales del campo categorial de la literatura, esto es, el autor, la obra literaria, el lector o el crítico o transductor.

1. *Poética mimética, aristotélica y clasicista*

(la mimesis o imitación de la realidad como principio generador del arte):

- Teoría literaria aristotélica y preceptiva clásica.

2. *Poéticas del autor (el yo como hecho histórico y como hecho de conciencia):*

- Positivismo histórico decimonónico.

- Psicocrítica, Mitocrítica y Poética de lo imaginario.

3. *Poéticas formales (la obra literaria como forma literaria):*

- Escuela Morfológica Alemana.
- Formalismo Ruso.
- *New Criticism*.
- Estilística.
- Estructuralismo.

4. *Poéticas de la recepción (el lector como creador de la literatura):*

- Sociocrítica.
- Pragmática.
- Semiología.

5. *Poéticas de la transducción e intermediación
(el intérprete como teólogo de la literatura):*

- Posestructuralismos.
- Ciencia empírica de la literatura.
- Teoría de los polisistemas.
- Ideologías posmodernas (neohistoricismos, feminismos, culturalismos...)

Históricamente ha sido posible identificar, desde criterios epistemológicos, que no gnoseológicos, una serie de paradigmas en el desarrollo de la teoría literaria, en los que se observa un desplazamiento que va del emisor al receptor, alcanzando incluso, en nuestra época, a los mediadores, post-procesadores o transductores del fenómeno literario (Dolezel, 1986; Schmidt, 1980; Maestro, 1994). El primero de estos paradigmas es de base aristotélica, y los restantes derivan de los presupuestos de la epistemología kantiana. En primer lugar, se encuentra la teoría aristotélica (poética mimética), que perdura hasta finales del siglo XVIII, y se fundamenta en el concepto de imitación como principio generador del arte. En segundo lugar, se produce el nacimiento, a partir del idealismo alemán, de una poética cuyos fundamentos epistemológicos llevan al ser humano a concebir el arte como un proceso de creación, a partir de los modelos de la realidad asimilados por el pensamiento subjetivo, y que sustituyen el principio de imitación o *mimesis* aristotélica; este modelo de interpretación literaria, apoyado en el autor y los procesos de expresión, desemboca a lo largo del siglo XIX en la historiografía positiva y el objetivismo histórico, frente al que surgen, en tercer lugar, las corrientes de la denominada poética formal, centradas en el análisis de los procedimientos textuales (mensaje), y a las que sucederán, desde mediados del siglo XX, las teorías sobre la poética de la recepción, que centran su objetivo principal en los análisis de lectura y la historia de los procesos de recepción (lector). Con estas últimas tendencias entronca

el extraordinario desarrollo alcanzado por la pragmática de la literatura a lo largo de los últimos años, que se ha diseminado con pretensiones de totalidad, y que finalmente ha degenerado a través de los más variopintos posestructuralismos en pseudoteorías literarias posmodernas.

1. La *poética mimética*, desarrollada por Aristóteles y buena parte de sus comentaristas, dominante en los períodos clasicistas de la historia literaria, prevalece vigente hasta fines del siglo XVIII. La poética mimética nace con el pensamiento aristotélico, y se fundamenta sobre el postulado del proceso de imitación (*mimesis*) como principio generador del arte; prevalece de forma más o menos latente a lo largo de las Edades Antigua y Media, y es objeto de profundas sistematizaciones a lo largo de la Edad Moderna, especialmente desde la obra de los tratadistas del Renacimiento italiano, quienes a través de sus comentarios a la *Poética* consolidan los presupuestos metodológicos y epistemológicos de la teoría de la *mimesis*, como principio explicativo del arte, entendido como *imitación* de la naturaleza, que no como construcción de sentidos a través de formas sensibles. La poética mimética ha contribuido de forma muy especial a la configuración de determinadas condiciones que han hecho posible el desarrollo de la ciencia de la literatura tal como la conocemos en nuestros días.

2. Las poéticas en torno al *autor*, orientadas hacia la expresividad de la obra literaria considerada con frecuencia desde la vivencia del emisor, desembocan en las corrientes positivistas del objetivismo histórico de fines del siglo XIX. El modelo racionalista que, partiendo de los hechos particulares, conseguía enunciados universales mediante una operación de la mente, la abstracción, se sustituye por un modelo analítico que trata de encontrar lo general en la morfología de cada una de las obras, considerando sus formas y las funciones que desempeñan en el conjunto siempre estructurado de cada obra. Las *poéticas de autor* encuentran su nacimiento y justificación en la filosofía alemana de fines del siglo XVIII, y adquieren su principal desarrollo a lo largo del XIX. El pensamiento del idealismo alemán, especialmente la obra de Kant (1781, 1790, 1797) y Fichte (1794), representa el nacimiento y desarrollo de una nueva concepción de la poética, que desplaza los presupuestos de la teoría aristotélica de la imitación, y encuentra en la ideología estética del Romanticismo europeo su manifestación más importante. Los nuevos fundamentos epistemológicos, apoyados en las facultades del sujeto y las posibilidades de su pensamiento idealista, disponen la concepción de la obra literaria como un proceso de creación de sentidos, por parte de su autor, a través de formas sensibles. En consecuencia, la labor literaria se concibe como una labor de creación —creación humana libre—, en la que intervienen factores psicológicos e individuales, y no como una copia elaborada mecánicamente (*mimesis*) a partir de un modelo natural, al que se le confiere una existencia ontológica fuera del pensamiento humano (descriptivismo). Las teorías literarias que se centran en el autor como referencia interpretativa más segura de la literatura naufragan en la falacia descriptivista.

3. Las poéticas morfológicas y funcionales (*mensaje*) se articulan en torno a la obra en sí y a los procedimientos de construcción textual (*inmanencia*); desarrolladas desde

los comienzos del siglo XX europeo como reacción a las corrientes del positivismo histórico, pretenden la objetividad y la comprensión del significado literario en sus límites textuales, atendiendo a las formas (teorías formales o morfológicas) y a las funciones (funcionalismo). La poéticas formales se interesan por las formas, determinadas por su valor funcional en el texto, y reconocidas a partir de las diferentes variantes literarias; como se ha señalado con anterioridad, este es un método que pretende objetividad en sus logros, y deriva hacia rasgos y propiedades identificables en el discurso, en una amalgama de positivismo e idealismo, de descriptivismo y teoreticismo. Las ideas estéticas del idealismo contemporáneo, que se apartan del presupuesto de la identidad entre Belleza, Bondad, Unidad, o Verdad (Tatarkiewicz, 1970), en las que se fundamentaba la poética mimética, se centran en el *yo* como creador y en la obra como proceso de creación. Como se ha explicado, las poéticas formales se precipitan en la falacia teoreticista.

4. Las poéticas de la *recepción* están orientadas hacia el lector y las posibilidades de interpretación de la obra literaria. Alcanzan su sistematización desde el último cuarto del siglo XX, y encuentran amplias posibilidades de manifestación y desarrollo en el ámbito de la pragmática literaria, al que ofrecen aportaciones esenciales, al considerar la obra de arte verbal como una realidad formalmente estable y semánticamente abierta. Desde una perspectiva lingüística y semiótica, la teoría de la recepción pretende un análisis formal que revele la potencia semántica de un texto artístico, es decir, los sentidos que la estructura de un discurso literario permite o autoriza desde el punto de vista de la competencia de sus lectores. Se trata, en suma, de establecer los límites de la entropía o potencia semántica de un texto, con objeto de evitar lecturas impresionistas, metafísicas, ideológicas, etc., que no resulten contrastables científicamente. El acto de recepción de la obra literaria constituye una operación de *interpretación experimental*, que responde a determinados mecanismos psicológicos, sociales, fenomenológicos, estructuralistas, históricos, etc., que conviene determinar exhaustivamente, y que con frecuencia adquieren expresión formal a través de las sucesivas manifestaciones que experimenta el texto literario en su acontecer histórico, una vez que ha salido de manos de su autor y es depositario de múltiples lecturas, interpretaciones y relaciones transtextuales. La poética de la recepción, como modo de conocimiento de la obra literaria, se impone desde el último cuarto del siglo XX, y desemboca en la falacia adecuacionista.

5. *La poética de la transducción*. Desde 1994 me refiero con esta denominación a las diferentes teorías literarias ocupadas en analizar la presencia de elementos intermediarios en el conocimiento e interpretación de las obras literarias. Es el caso de fuentes, traducciones, teorías críticas y metodológicas, ecdótica, intérpretes y actores, análisis filológicos y fijaciones textuales, y de todo tipo de ejecutantes intermedios cuya mediación determina siempre de algún modo la comprensión de aquellas realidades que pretenden comunicar.

Difícilmente ha sido posible al ser humano acceder en estado puro a una realidad que no fuera su propio pensamiento. Todo lo que hacemos significa, y todo lo que significa es objeto de mediación, bien para mejorar sus posibilidades de conocimiento

y transmisión, bien para deteriorarlas o confundirlas. Las diferentes corrientes metodológicas ocupadas en el estudio de la acción de los intermediarios, en los procesos de creación y transformación del sentido que se producen en nuestra sociedad (teoría de los polisistemas, ciencia empírica de la literatura, control de los medios de opinión en sociología, etc...), encuentran un fundamento común en el análisis de las operaciones de transmisión y transformación del sentido, en que se fundamenta el proceso semiótico de transducción.

En la vida social del hombre existen numerosos *intermediarios* que transmiten y transforman el sentido de la realidad que comunican, con objeto de actuar sobre los receptores de sus mensajes, y ejercer de este modo sobre ellos una relación de control y dominio, desde la que es posible, en suma, organizar y manipular las formas y manifestaciones de la conducta humana, así como sus posibilidades de comprensión. En el ámbito de la Teoría de la Literatura, el estudio de los diferentes elementos que intervienen en los procesos de transmisión y transformación del sentido es de gran actualidad, y sus posibilidades de investigación y desarrollo pueden abordarse desde una *poética de la transducción*, con la que culmina circularmente el cierre categorial de los materiales literarios, sellando así una Ontología de la Literatura constituida por el autor, la obra literaria, el lector y el intérprete o transductor (Bueno, 1992; Maestro, 2007b).

5.5.3. CRÍTICA GNOSEOLÓGICA DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA

Mis filólogos. No penséis que la filosofía está asociada solo a las palabras, sino también a los hechos. Porque en muchas ocasiones la filosofía tácita supera a la de las palabras o la viene a confirmar.

Vida de Esopo (1978: 204).

Desde una perspectiva gnoseológica, esto es, lógico-formal y lógico-material, que dé cuenta de las *formas* que metodológicamente permiten conceptualizar críticamente el conocimiento científico de los *materiales literarios*, las diferentes teorías de la literatura habrán de examinarse tomando como referencia la realidad ontológica que las constituye y hace posible. Esa realidad ontológica se construye y está organizada, desde los criterios del Materialismo Filosófico, en los tres géneros de materialidad de la ontología especial en la que se determinan formalmente los materiales literarios: la materia física (M_1), la materia fenomenológica (M_2) y la materia lógica (M_3). Es muy importante constatar aquí que, a diferencia del enfoque gnoseológico, el modelo epistemológico hacía descansar el peso de la ontología literaria no sobre los tres géneros de materialidad del Mundo Interpretado (M_i), sino sobre uno de ellos en especial: el mundo fenomenológico (M_2), cuyo protagonista es la psique del sujeto, único obrador del cosmos, que hace de la literatura un epifenómeno de *su personal* poética de lo imaginario y que convierte los materiales literarios en un hecho privativo —pero también público— de su conciencia. Mientras que la gnoseología de la literatura

se construye sobre la crítica de las formas y los materiales literarios, esto es, sobre la ontología de la literatura efectivamente existente, la epistemología de la literatura se basa en la interpretación subjetiva del yo, idealizada en las categorías del entendimiento trascendental de cada conciencia individual. La crítica gnoseológica podrá asumirse, en consecuencia, como una interpretación dialéctica y negativa de la epistemología literaria contemporánea.

1. Teorías literarias que se limitan a M_1 :

- Poética mimética, clasicista y aristotélica.
- Escuela Morfológica Alemana.
- Formalismo Ruso.
- New Criticism.
- Estilística.
- Estructuralismo.
- Ciencia empírica de la literatura.

2. Teorías literarias que se limitan a M_2 :

- Psicocrítica, Mitocrítica y Poética de lo imaginario.
- Posestructuralismos.
- Ideologías posmodernas (neohistoricismos, feminismos, culturalismos...)

3. Teorías literarias que se limitan a M_3 :

- Positivismo histórico decimonónico.
- Sociocrítica.
- Pragmática.
- Semiología.
- Teoría de los polisistemas.

Ha de advertirse, además, que cada una de estas teorías literarias desempeña un papel funcionalmente muy diferente, respecto a su relación dialéctica frente a los materiales literarios, según las consideremos desde el punto de vista de su implicación en el espacio antropológico, el espacio ontológico, el espacio gnoseológico y el espacio estético.

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se opone a todo relativismo científico, gnoseológico o histórico —en la línea de Kuhn, Feyerabend, Heidegger o Gadamer, y sus derivados—, consistente en postular que cada teoría científica no es más, ni puede pretender más, que la representación de una cultura o grupo social, o gremial, o de una etapa histórica, confitada con el imperativo «hermenéutico» de que todo se reduce a *lenguaje* o a *texto*. No cabe asumir que la Ciencia se agota en un

paradigma, el suyo propio, y que es incapaz de rebasarlo (Kuhn, 1962). Si algo así fuera cierto ninguna ciencia sería susceptible de cambios, progresos o transformaciones⁹⁰, es decir, de *ampliaciones* de sus respectivos *campos categoriales*. El relativismo exige ignorar que la ciencia es metamérica, es decir, que es capaz de situarse por encima de sus estructuras partitivas, y que no se limita diaméricamente a una relación entre partes que desconocen el todo sistemático al que pertenecen y que les da sentido, funcionalidad, operatividad y consistencia ontológica: en una palabra, corporeidad.

Por todas estas razones el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura opera en la biocenosis de los materiales literarios y se enfrenta a la necrosis del mundo académico contemporáneo, cuyos máximos responsables y culpables son los apologetas de la posmodernidad.

5.6. TEORÍA DE LA LITERATURA Y TEORÍA DEL CIERRE CATEGORIAL

La teoría del cierre categorial pretende estar en condiciones para aclarar muchos puntos acerca del «Estatuto» de las llamadas «ciencias humanas».

Gustavo BUENO (1978d: 2).

La teoría del cierre categorial parte de la concepción de que son las operaciones prácticas (tecnológicas —de la poiesis— o prudentiales —praxis—) aquellas que están en el origen de los conocimientos científicos y, en general, de todo conocimiento.

Gustavo BUENO (1991: 65).

El ser humano no transforma la realidad, sino que la construye y reconstruye categorialmente —esto es, por parcelas— y científicamente *para sí*. El ser humano no transforma la realidad, la materia ontológica general o Mundo (M), sino su vida, el mundo que habita, esto es, la materia ontológico especial o Mundo Interpretado (M_i). Y solo transforma su vida en la medida en que se adapta inteligentemente, es decir, racionalmente, a una realidad desbordante, insaciable y creciente, una realidad que —omnímoda (M)— siempre rebasa y trasciende todas las posibilidades operatorias humanas (M_i). La realidad no necesita al ser humano para nada. Y aún menos para transformarse. La realidad se transforma por sí sola y por sí misma. Si el ser humano se cree una excepción ante el orden operatorio de la realidad es porque actúa más como ingenuo o temerario ignorante que como un individuo inteligente y prudente. Las ciencias no apadrinan ni pretenden ningún desafío: las ciencias son tecnologías constructivas de un mundo terrenal y humano, no instrumentos transformadores de ninguna realidad trascendente o celestial. Las ciencias no rivalizan con el «más allá»

⁹⁰ La crítica gnoseológica de la Teoría de la Literatura exige tener en cuenta los criterios de *oposición*, *absorción* e *inserción* entre sistemas, así como los de *descomposición*, *segregación* y *deserción*.

ni acaudillan revoluciones metafísicas. Temeridades de ese tipo solo pueden brotar de la nesciencia y la ignorancia, no de las ciencias. Pero en este proceso de construcción y reconstrucción categorial de la realidad, es decir, en este sistema de procedimientos operatorios que el ser humano es capaz de ejecutar en el Mundo (M), para hacer de él un Mundo Interpretado (M_i), las ciencias constituyen la tecnología clave y decisiva. Las ciencias no transforman la realidad (M), sino sus contenidos categoriales (M_i). Las ciencias construyen categorialmente la materia ontológico especial (M_i), no transforman la materia ontológico general (M).

El Mundo Interpretado (M_i) es obra de las ciencias. El Mundo Interpretado (M_i) es ante todo un mundo construido, resultante de una operatoriedad humana capaz de diseñar y ejecutar posibilidades de adaptación a un orden operatorio impuesto por una materia ontológica general (M). El Mundo impone sus condiciones materiales, y el ser humano sobrevive a ellas y en ellas en tanto que las interpreta, construye y reconstruye de forma tal que adquiere una posición habitable en ese Mundo, es decir, en tanto que formaliza operatoriamente, en una materia especial (M_i), la materia ontológica general (M) de la que todo procede. Los diferentes recursos de que dispone el ser humano para llevar a cabo esta formalización operatoria de la materia ontológica general, es decir, para ejecutar la construcción del Mundo Interpretado (M_i), es lo que conocemos con el nombre de Ciencias. De espaldas a las Ciencias, la construcción de este mundo, la reconstrucción constante de la realidad humana, es un imposible. Las ciencias son los instrumentos y las tecnologías que nos permiten a los seres humanos la adaptación operatoria (M_i) a una realidad (M) que nos desborda.

Las Ciencias son la matriz y el motor del Mundo Interpretado (M_i). Son su sustento —nuestro sustento— fundamental. Las Ciencias constituyen —son, de hecho— las tecnologías que nos permiten adentrarnos en el Mundo (M) y hacer de él una realidad inteligible y operatoria, esto es, habitable (M_i).

Las Ciencias construyen la vida del hombre (M_i) sin transformar la realidad (M). El Mundo, la materia ontológica general (M), siempre permanece intacto, inagotable, incombustible. Dicho de otro modo: las Ciencias acomodan al ser humano en el Mundo Interpretado (M_i) sin alterar el orden operatorio del Mundo (M), un orden y un Mundo que pueden ir conociendo, sí, y que de hecho van conociendo, pero que en lo esencial y sustancial no pueden cambiar ni pueden agotar. Ni siquiera consumir. El fin de las Ciencias es construir una realidad asequible al ser humano, una realidad habitable e inteligible. Las Ciencias otorgan al ser humano un lugar en el que sobrevivir. Diseñan un cosmos en el seno de un caos, esto es, un Mundo Interpretado (M_i) en el contexto o matriz de un Mundo (M) inconmensurable, inagotable, incombustible. Las Ciencias construyen, y en tanto que construyen, conocen. Lo operatorio es previo a lo inteligible. El conocimiento es consecuencia resultante de la construcción científica, no causa de ella. Conocemos porque construimos, porque somos sujetos operatorios antes que sujetos cognoscentes. El conocimiento que no se basa en operaciones no es, de hecho, un conocimiento científico.

En consecuencia, la ignorancia es el desconocimiento del orden operatorio que impone y dispone dialécticamente la realidad (M), orden ante el cual el ser humano podrá intervenir, también de forma operatoria y dialéctica, en la medida de sus competencias racionales, bien para ser triturado por la realidad —si actúa como

ignorante—, bien para comprender el funcionamiento de esa realidad a fin de coexistir con ella, y de hacerse compatible con ella —siempre que sea capaz de racionalizar el comportamiento de lo real sin idealismos ni fantasmagorías—. La realidad no acepta lo que no es compatible con ella. En el mejor de los casos, permite que el ser humano construya materialmente múltiples y dialécticas formas de hacerse compatible con ella —y con su racionalismo—, para sobrevivir en ella, siempre conforme a las exigencias de su propio racionalismo, esto es, del racionalismo de lo real y efectivamente existente. El sueño de los idealistas solo produce insomnio. El ser humano razona en tanto que su racionalismo es compatible —y está construido de acuerdo— con el orden operatorio impuesto por la realidad del Mundo (M), es decir, por la materia ontológico general (M), cuya categorización científica permite formalizar materialmente —esto es, *construir operatoriamente*— el Mundo Interpretado (M_i) en que vivimos. Razonamos correctamente en la medida en que somos capaces de *construir correctamente* un Mundo Interpretado (M_i). Dicho de otro modo: somos sujetos gnoseológicos porque antes somos sujetos operatorios. No basta la razón teórica: la supervivencia del ser humano exige siempre una razón práctica. Nuestro conocimiento es más bien resultado de nuestras operaciones, antes que causa de ellas. Nosotros mismos somos resultado de múltiples operaciones científicas y categoriales. Nuestro mundo (M_i) es obra de las Ciencias. Nosotros, también.

La Gnoseología es una teoría ontológica de la Ciencia. Lo hemos dicho y ha de insistirse en ello, porque este postulado es uno de nuestros presupuestos fundamentales, que aplicamos a la Teoría de la Literatura, y que tomamos de la Teoría del Cierre Categorical de Gustavo Bueno.

Semejante premisa nos sitúa en una posición clave a la hora de exponer una Teoría de la Ciencia desde la que —tal como plantea la Teoría del Cierre Categorical— las ciencias no tienen como finalidad interpretar el mundo, sino *construirlo*. El fin de la Ciencia no es el conocimiento de la realidad, sino su *construcción*. Las ciencias son, antes que interpretaciones, *construcciones*, es decir, su dimensión, su naturaleza, su determinación, es categóricamente *operatoria*. Construyen y destruyen la realidad humana. Y no cabe olvidar que el eje precisamente de tales *operaciones*, su matriz fundamental, es el propio ser humano, sujeto operatorio o sujeto gnoseológico por excelencia.

De las Ciencias ha de hablarse siempre en plural —esto es, transgenéricamente—, y no en singular, porque no hay una sola y única ciencia, ni cabe considerar «lo científico», como tampoco «lo cultural», como un cosmos cogenérico que brota y participa armoniosa o fluidamente de la vida humana, en la línea idealista y psicologista de un Ortega. Las Ciencias son construcciones cognoscitivas de la realidad, y cada una de ellas constituye su propia categoría frente a las demás. Las Ciencias son ontologías gnoseológicas. Son realidades constructivas capaces de interpretar el mundo en tanto que lo van construyendo y delimitando. Su fin principal no es tanto el conocimiento del mundo cuanto su construcción y diseño.

Ha de quedar muy claro, además, que la Filosofía no es ni puede ser «la madre de las ciencias», porque las ciencias parten de la técnica y se basan en su sofisticación, es decir, en el desarrollo de una tecnología que construyen y desde la que se construyen. Las Ciencias, además, se configuran y delimitan a partir de las competencias que

generan sobre su propio campo de investigación, y sobre sus particulares capacidades para interpretarse constitutivamente a sí mismas, esto es, en lo que la Teoría del Cierre Categorical denominará *autocrítica gnoseológica*.

La filosofía es una ciencia orientada a constituirse en una crítica de las ciencias. Para la Teoría del Cierre Categorical la cuestión se plantea de otro modo. El estado coetáneo de tantas ciencias ya cerradas (no por ello terminadas) obliga a reconocer que la crítica de la filosofía a la ciencia ha de apoyarse en la propia «autocrítica» que las ciencias hacen de sí mismas (Bueno, 2001b: 22).

Se exige así la configuración de un espacio gnoseológico, cuyos ejes sintáctico, semántico y pragmático hagan posible una crítica de las ciencias, así como de sus modos y posibilidades de actuación.

En consecuencia, la Teoría del Cierre Categorical, como Teoría de la Ciencia constituida desde el Materialismo Filosófico, concibe las ciencias como realidades *específicas*, o subgenéricas, y nunca como realidades *genéricas*, o cogenéricas. No cabe hablar de una ciencia única, de una ciencia de ciencias, o de una ciencia soluble en una interpretación cultural o espiritual de un determinado pueblo o sociedad humana, tal como llega a sugerir Ortega en su filosofía raciovitalista. No. No cabe hablar de la ciencia en tales términos cogenéricos. Las ciencias son categorías específicas, no genéricas, constituyentes de la realidad y constituidas desde ella, de forma parcelada, particular, especial, colindantes categorialmente entre sí, sin perjuicio de toda posible interdisciplinarietà, allí donde gnoseológicamente resulte procedente.

Consideremos de forma puntual la crítica de Bueno (2001b) a la idea *cogenérica* de Ciencia propia de la filosofía orteguiana⁹¹. Ortega considera que la Ciencia es una *forma específica* más en el conjunto de especies que constituirían el género de la vida espiritual y cultural humana. Tal es la idea de Ciencia que sostiene, en términos extraordinariamente ideales y teoreticistas, la concepción culturalista del raciovitalismo orteguiano. Desde esta perspectiva idealista, Ortega llega a interpretar la Ciencia como una «forma» de Cultura. Es la suya una idea de Ciencia contraria al positivismo y empirismo decimonónicos, y reaccionaria ante concepciones descriptivistas. Hay en esta actitud de Ortega una dimensión profundamente espiritualista, de tradición indudablemente alemana, idealista y simbólica, desde la que se concibe el Espíritu como una suerte de *forma incorpórea operatoria*, con capacidad de acción, intervención y consciencia. No hay que olvidar que Ortega era, al fin y al cabo, catedrático de Metafísica en una época en la que las ciencias no habían logrado todavía el grado de heterogeneidad, pluralidad y diversidad que hoy día tienen. Piénsese que para Ortega la especialización científica —que hoy ha alcanzado un grandísimo desarrollo en cada campo categorial— significaba una auténtica aberración, próxima incluso a la «barbarie»: las ciencias debían conservar una homogeneidad cogenérica sobre sus

⁹¹ Siguiendo a Bueno (Maestro, 2009), entendemos por *cogenérico* lo dado en todas las especies de un mismo género [E_g]. En este contexto de la teoría holística, lo *transgenérico* apela a las especies presentes en dos o más géneros [G_x, G_y, G_z...], y lo *subgenérico* designa los rasgos distintivos o específicos de una especie [E_i] en su género.

diversidades específicas, es decir, debían discurrir siempre en coherencia genérica con las diferentes formas de vida humana y cultural⁹².

Por su parte, la Teoría del Cierre Categorical sostiene una concepción no *genérica*, sino *específica*, de las ciencias, desde el momento en que cada ciencia constituye una *categoría especial*, constituida por un campo de investigación delimitado como propio, frente al de otras ciencias, y constituyente asimismo de una parcela *específica* de la realidad de la que las mismas ciencias brotan como tecnologías sofisticadas.

En su Teoría de la Ciencia, el Materialismo Filosófico se sitúa francamente en los antípodas de este idealismo, al considerar que el centro de gravedad de la Idea de Ciencia se basa en la *identidad sintética*, es decir, en la verdad científica de cada ciencia categorial específica. Para el Materialismo Filosófico, la Ciencia no es *esencialmente* una forma de conocimiento, sino una *construcción* del Mundo Interpretado (M_i), una construcción a la que, indudablemente, es inherente —y necesario— un conocimiento, el cual no funcionará como un fin en sí mismo, sino en todo caso como un medio de *construcción* de unas realidades —y de destrucción de otras—, un medio de *acción* pragmática y de *operatoriedad* gnoseológica.

La Idea de la Ciencia de Ortega no es gnoseológica, sino epistemológica y extragnoseológica. Porque es cogenérica, no transgenérica.

La Teoría del Cierre Categorical concibe la Ciencia como un hecho específico frente a otros hechos igualmente específicos (cultura, literatura, arte, religión, vida animal, etc.) Por esta razón la Teoría del Cierre Categorical exige segregar de los campos categoriales o científicos todo aquello que sea disociable de ellos, es decir, todo aquello que no sea un término propio de su categoría y constituyente de su campo científico. Las ciencias están constituidas por múltiples componentes, de los que habrá que segregar o excluir, mediante procesos de regresión hacia sus estructuras más esenciales (*regressus*), aquellos que impidan conformar verdades científicas, es decir, identidades sintéticas. Los componentes fenoménicos, psicológicos y autológicos, que son siempre elementos de partida, ha de ser superados mediante el regreso a sus referentes esenciales, estructurales y normativos.

Toda Teoría de la Ciencia habrá de dar cuenta de una *gnoseología general*, que se ocupará en primer lugar de la totalidad de las ciencias, y de una *gnoseología especial*, que se referirá en su caso a cada especialidad científica, es decir, a cada

⁹² Como advierte Bueno (2001b), «quien se sitúa desde la perspectiva del Materialismo Filosófico advertirá que estas interpretaciones de Ortega no rebasan el horizonte de lo que hoy llamaríamos sociología de la ciencia [...]. La perspectiva cogenérica (genérica) de Ortega pone en el mismo plano tanto la actuación de las motivaciones que impulsan a la ciencia a circunscribirse en sus «órbitas», como a las que impulsan las tendencias soberanistas e imperialistas de las artes, o de los Estados, a mantenerse en su particularismo o a reabsorber, en sus respectivas esferas, a las demás. Dicho de otro modo, la perspectiva cogenérica impide de hecho advertir los mecanismos efectivos de cierre, en virtud de los cuales las ciencias se circunscriben a sus categorías, confundiendo esos mecanismos de cierre con los mecanismos partidistas, soberanistas o imperialistas de otras formaciones culturales (incluida la ciencia en lo que tenga de formación cultural)». Como señala Bueno (2001b), la ciencia sería para Ortega una «especificación cogenérica de la vida espiritual humana».

campo categorial o ciencia particular⁹³. No cabe, desde presupuestos gnoseológicos, una interpretación *cogenérica* de las ciencias, como planteaba Ortega en obras como *Misión de la Universidad* (1930), *En torno a Galileo* (1942) o *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* (1958).

Hemos dicho, siguiendo a Bueno, que la Gnoseología es una teoría ontológica de la ciencia, y hemos de insistir en que toda Gnoseología exige segregar los componentes psicológicos, fenomenológicos y autológicos del campo categorial o científico. El más psicológico de todos los componentes es el propio intérprete, es decir, el sujeto operatorio. En este sentido, es imprescindible literalmente *des-humanizar* las Ciencias, si lo que se pretende de verdad es no solo un conocimiento científico de la realidad, sino una construcción competente de esa realidad, es decir, una arquitectura gnoseológica de los medios que hacen posible su interpretación. Porque la verdad está en los hechos —*verum est factum*—, antes que en su interpretación gnoseológica, la cual, por otra parte, resulta indisoluble de los propios hechos, porque está conjugada con ellos, es decir, con su Ontología. Gnoseología y Ontología son realidades conjugadas e inseparables. La una no se concibe sin la otra. Forma y Materia son inconcebibles por separado. Ni hay formas incorpóreas —tesis espiritualista e idealista, de la que brota desde la Idea del Dios teológico hasta el mito del Inconsciente freudiano⁹⁴—, ni el ser humano puede acceder de ninguna manera a una materialidad no formalizada.

Ha de quedar claro que la verdad, o es científica, esto es, categorial, o no es. Fuera de las ciencias o categorías, no hay verdad (*episteme*), sino opinión (*doxa*). Pero es que la verdad científica es una propiedad de la materia —de la materia interpretada o formalizada, es decir, intervenida, construida, operada y categorizada por las ciencias—. La verdad no es, pues, una propiedad del intérprete —del sujeto—, como sostienen la epistemología y el idealismo. La verdad es una propiedad gnoseológica de los hechos, es decir, de la realidad material del mundo (M) interpretado operatoriamente por las ciencias (M_c). Al margen de lo que las ciencias son capaces de construir, no cabe hablar de verdad. Por eso no cabe concebir ni la ciencia, ni la verdad, como una adecuación, o correspondencia, entre lenguaje y pensamiento, ni como un descriptivismo o teoreticismo que de la realidad hace el lenguaje. Porque la realidad no se conoce por el hecho de *pensarla* —como creen los filósofos idealistas—,

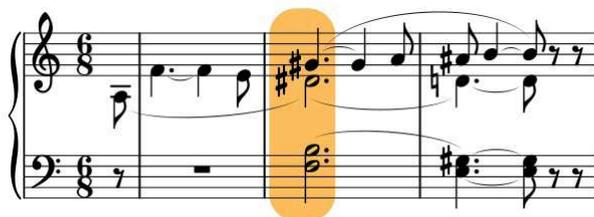
⁹³ Sobre gnoseología general y gnoseología especial, vid. Bueno (1992: II, 275-292).

⁹⁴ El Inconsciente freudiano es, además, una forma incorpórea dotada de competencias operatorias, a las que se atribuye, incluso, por si fuera poco, la capacidad de sustraerse a la razón, de ser superior al racionalismo humano, y de vencerlo y burlarlo en cualesquiera circunstancias y tesituras. El Inconsciente freudiano sería algo así como un Dios todopoderoso e inmutable, indomesticable e incognoscible, que todo ser humano lleva dentro, y del que resulta imposible desasirse o desligarse, que aflora sobre todo durante el sueño, y que, para terminar, o para empezar, nos tiene —según los postulados freudianos— cogidos por los mismísimos genitales, núcleo energético fundamental de las actividades humanas todas. Indudablemente, semejante duende, *demon* o numen, tiene una gracia extraordinaria. Lástima que solo exista en la imaginación de los relatos freudianos, y en la mente de sus creyentes lectores. Si Nietzsche hubiera podido leer los escritos de Freud solo habría reconocido en ellos la expresión más caricaturesca y épica de sus propios escritos. Cuando no un plagio de aspectos esenciales de su propio pensamiento.

y aún menos por el hecho de *decirla* —como creen aún más ingenuamente los filólogos en funciones de hermeneutas—: la realidad se conoce en la medida en que se *construye*, es decir, en la medida en que se *opera* con ella y en ella. Lo operatorio siempre es previo a lo inteligible. El médico no cura las enfermedades *pensándolas* o *diciéndolas*, sino interviniendo *operatoriamente*, es decir, formal y materialmente, en el cuerpo del paciente. Es el paso decisivo que en la Historia de la Medicina lleva a cabo Andrea Vesalio en *De Humani Corporis Fabrica* (1543). Se me dirá que los críticos e intérpretes de la literatura no somos médicos. Evidentemente. Pero no por ello hemos de ser bobos. ¿Cómo vamos a hacer nuestro trabajo si ignoramos la realidad de los materiales literarios?

Hablar de «ciencias humanas» es, desde la Teoría del Cierre Categorial, en cierto modo, una redundancia y una contradicción. Una redundancia, porque todas las ciencias son, en definitiva, humanas, desde el momento en que están construidas por seres humanos operatorios, y no criaturas animales o divinas. Y una contradicción, porque, en tanto que «humanas», las ciencias dejan de ser estrictamente *ciencias*, al incorporar a sus campos categoriales términos fenomenológicos, psicológicos, autológicos, y en tanto que «ciencias», exigen la depuración o esterilización de todo contenido subjetivo de naturaleza humana. En este sentido, las Ciencias lo son en la medida en que sus procedimientos gnoseológicos sean capaces de procesar la neutralización o depuración de los componentes humanos, y de aproximarse a lo que, según la Teoría del Cierre Categorial aplicada a los materiales literarios, denominaremos, a partir de Bueno (1992), *Ciencias de regresión extrema* o metodologías α -1, frente a su contrapunto más distante, esto es, las *Ciencias de progresión extrema* o metodologías β -2.

Ocurre que las verdades científicas se alcanzan, a través de procesos de estructuración hacia sus contenidos esenciales (*regressus*), mediante *contextos de justificación*. A través de esta regresión hacia sus formulaciones esenciales o estructurales es posible la constitución de identidades sintéticas que permiten constituir verdades científicas, dentro de las cuales nada hay de «humano», salvo los procedimientos de génesis, o *contextos de descubrimiento*, en todo caso, que, como puntos de partida, tienen siempre como premisa hechos psicológicos, fenomenológicos, autológicos, desde los que comienza a operar el sujeto gnoseológico o intérprete (sujeto operatorio). Nada hay de humano en la fórmula química de la glucosa ($C_6H_{12}O_6$), como nada hay de humano en la definición del pentasílabo adónico [o - - o -], acentuado en primera y cuarta sílabas métricas, por mucha lírica que quepa observar en los versos que genuinamente evocaban al antiguo dios Adonis (*O ton Adonin!*), como nada hay de humano en el denominado acorde Tristán (*fa, si, re sostenido, sol sostenido*), con el que Wagner inicia su ópera *Tristán e Isolda* (1865).



La interpretación científica implica siempre una *des-humanización*, no del arte en sí mismo, sino de los fenómenos artísticos de los que partimos. Regresar a las estructuras esenciales de la ópera wagneriana, como regresar a las estructuras esenciales de la lírica griega o española compuesta en versos adónicos de cinco sílabas métricas, como regresar a las esencias que objetivan diabetes en un cuerpo humano por exceso de glucosa en la sangre, exige partir, respectivamente, de la melodía que oímos, de los versos que se recitan o leen, y del cuerpo de la persona que sometemos a una analítica —es decir, implica partir de los *fenómenos*— para retrotraerse (*regressus*) a las *esencias*, esto es, a una partitura musical interpretable solo desde la Teoría de la Música (y que permanecerá ilegible para quien desconozca esta ciencia, y la técnica del solfeo), a una estructura poética que solo comprenderá quien conozca las leyes de la métrica [o - o -], y a una formulación que solo podrá justificar racionalmente quien disponga de conocimientos químicos y médicos, al identificar en el referente de $C_6H_{12}O_6$ un monosacárido de tal composición molecular.

Otra cuestión que no debe olvidarse en ningún momento de nuestra exposición es que las ciencias —como tampoco su interpretación gnoseológica— no se agotan en su relación con las ideas de Verdad y de Conocimiento. Las ciencias no se limitan al conocimiento, sino que van más allá: no solo conocen, construyen. Son operatorias antes que cognoscitivas. Las ciencias construyen la realidad, no se limitan a interpretarla. No hay que confundir la labor interpretativa del ser humano, como protagonista engrdeído de una aventura hermenéutica, con la inmediatez y finalidad de las ciencias, constructoras de realidades generadas por el propio ser humano en tanto que *homo faber* más que *homo sapiens*. La Ciencia no es una hermenéutica. Y la Filología, como la Teoría de la Literatura o la Lingüística, no debe ni puede verse reducida a una *hermenéutica* de los hechos humanos, o de los materiales literarios o lingüísticos, sin que algo así implique un gravísimo menoscabo de sus competencias gnoseológicas y operatorias.

La Ciencia no es solamente un conocimiento: es ante todo y sobre todo una construcción. Y en esa construcción, dada inicialmente en *contextos de descubrimiento*, hay errores, limitaciones e ignorancias que será necesario subsanar y superar a través de *contextos de justificación*, que permitan acreditar y corregir retrospectivamente hallazgos previos. El descubrimiento de América⁹⁵, protagonizado por Colón en 1492, no se justifica hasta que la cartografía de comienzos del siglo XVI, de la mano de Américo Vespucio, en obras como *Mundus Novus* (1503) y la *Carta a Soderini* (1505), sirve a Martin Waldseemüller para editar en 1507 su *Universalis Cosmographia*, planisferio terrestre en el que se acredita que América es un nuevo continente, y no —como se pensaba intencionalmente hasta entonces— la geografía más meridional u occidental de Las Indias. No basta descubrir un hecho o una realidad: la Ciencia exige siempre justificar —y saber justificar— el descubrimiento de sus hallazgos, es decir, exige saber explicarlos racionalmente en relación con el nuevo estado que impone el orden de las realidades recién descubiertas.

⁹⁵ Sobre esta cuestión, vid. el célebre artículo de Bueno (1989) sobre «La Teoría de la Esfera y el Descubrimiento de América», citado en la bibliografía.

Por todas estas razones, exigir a las Humanidades que humanicen a la Humanidad⁹⁶, al ser humano, o a cualquier otro ente, sea humano, animal o divino, como de forma reiterada ha hecho, entre otros, George Steiner (1999), es una ridiculez y una simpleza, que entraña, entre otras cuestiones, no solo carecer de una Teoría de la Ciencia mínimamente solvente, sino incluso de una Idea definida de Ciencia, de la que siempre estarían excluidas, sin posibilidad alguna de hacerse inteligibles, las —por gentes como Steiner denominadas— «ciencias humanas».

Frente a estas tendencias idealistas, relativistas, e incluso amaneradas, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura considera que interpretar un hecho literario es aplicar un criterio construido formalmente a partir de los propios materiales literarios, es decir, en conjugación con ellos mismos —esto es, con la propia Literatura—, de modo que los resultados obtenidos de esta interpretación puedan circular de forma sistemática dentro del campo categorial de la Teoría de la Literatura como Ciencia de la Literatura.

5.6.1. ONTOLOGÍA DE LAS CIENCIAS SEGÚN LA GNOSEOLOGÍA MATERIALISTA

Las ciencias marcan el mayor nivel de racionalización posible.

Gustavo BUENO, *Teoría del Cierre Categorial* (1992: II, 241).

La realidad constituida por las ciencias —su ontología— es cuestión capital en la Teoría del Cierre Categorial, al igual que lo es su organización y clasificación, pues no se trata de ubicar equitativamente las ciencias en una tabla distributiva, sino de jerarquizarlas, incluso, en su capacidad y potencia de interpretación científica. La organización de las ciencias que establece la gnoseología materialista de Gustavo Bueno (1992) dispone el grado —los umbrales, si se prefiere— de científicidad de cada ciencia, de acuerdo con una serie de coordenadas y presupuestos inherentes a las

⁹⁶ Sobre la cuestión del Humanismo, y en particular sobre el mito del Humanismo, no será ocioso citar las siguientes palabras: «“Humanismo” es término que aparece por primera vez en el siglo XVIII en las *Éphémérides du citoyen*, tomo primero, entrega XVI, París, viernes 27 de diciembre de 1765, y figura en el libro de F. I. Niethammer, *Der Streit des Philanthropinismus und Humanismus*, Jena 1808, reivindicado en su bicentenario («Happy birthday humanism», por la revista británica *New Humanist. The magazine for free thinkers*, vol. 123, marzo-abril 2008; ver la entrada «Humanismos & humanistas» en filosofia.org/mon/humano.htm) [...]. El concepto de humanista del Renacimiento designa a un ciudadano o a un súbdito que había llegado a ser experto en «letras clásicas» (como profesor, como editor, o como dómine pedante, es decir, como maestro a domicilio), como maestro en letras humanas, pero no propiamente en letras divinas. A pesar de dedicarse a «las letras» no por ello era considerado como «letrado», que era el adjetivo correspondiente al experto en Leyes. Los humanistas podían alcanzar un gran prestigio social y político (como Luis Vives, Erasmo o Tomás Moro); sin embargo, lo cierto es, que en las universidades españolas del siglo XVI, por ejemplo, los catedráticos de Gramática tenían una asignación de 1.800 maravedíes, frente a los 3.750 de los catedráticos de Teología, y frente a los catedráticos en Leyes, que podían alcanzar los 7.500 maravedíes» (Bueno, 2015: 2).

propias ciencias, a su realidad ontológica y poder constructivo. Se trata de superar de este modo clasificaciones históricas precedentes, formuladas en momentos sociales y temporales en los que las ciencias, bien se encontraban aún en un grado de desarrollo embrionario o incipiente, bien no se habían planteado todavía como tales ciencias categoriales. Téngase en cuenta, por ejemplo, la configuración escolástica entre ciencias positivas parciales, por un lado, y la filosofía, como ciencia total, por otro, clasificación de la que aún se servirá Husserl en su fenomenología a comienzos del siglo XX; decisiva en su momento fue la ordenación de Wundt entre *ciencias formales* (matemáticas) y *ciencias reales*, en la que se inspira directamente Ortega en obras como *En torno a Galileo*; o la clasificación propuesta por Rickert para las ciencias reales, que dirime la cuestión entre *ciencias naturales* y *ciencias culturales*, etc...⁹⁷

Desde la gnoseología materialista, Gustavo Bueno propone una Teoría de la Ciencia, la Teoría del Cierre Categorial, que, antes que clasificar las ciencias, lo que ofrece es una auténtica *organización* de las ciencias y de sus posibilidades de interpretación y de construcción, y una definitiva superación de la división impuesta por el idealismo alemán entre «ciencias humanas» y «ciencias naturales». No hay que olvidar que para la gnoseología materialista las ciencias no son solamente una *interpretación* de la realidad, sino que son, ante todo, una *construcción* de la realidad. No son una hermenéutica —una interpretación filológica, con tintes psicologistas, de hechos previamente textualizados—, ni una epistemología —una visión subjetiva de objetos diseñados por el propio sujeto (valga la redundancia)—, sino una *gnoseología* —una construcción de la materia en su conjugación solidaria con la forma— fundamentada en una *ontología*. Para la Teoría del Cierre Categorial toda gnoseología presupone una ontología, y toda ontología es constitutiva de una gnoseología. En consecuencia, toda ciencia, todo conocimiento categorial de la realidad, es un conocimiento constituyente de la realidad y constituido desde ella. Es una incorporación del Mundo (M) a las categorías del Mundo Interpretado (M_i).

¿Cómo se organizan las ciencias según la gnoseología materialista? Vamos a explicarlo, siguiendo a Bueno (1992, 1995), a fin de justificar y acreditar el papel que en el conjunto de las categorías científicas le corresponde a la Teoría de la Literatura como ciencia categorial de la Literatura o de los materiales literarios.

⁹⁷ En relación con las ideas de Ortega sobre las ciencias y sus posibles clasificaciones, que tanta influencia han tenido en la filosofía hecha en España desde el franquismo hasta bien entrado el siglo XXI, me permito citar las siguientes palabras de Bueno: «Es importante subrayar que si Ortega no desarrolló más estas distinciones no es porque otras ocupaciones le hubieran apartado del asunto. Es porque su idea de la ciencia no daba para más. Por ello las distinciones que él utiliza han de verse más bien como empíricas; su eclecticismo no garantiza que su «sistema» pudiera asumir los fundamentos que de cada una de tales clasificaciones propusieran respectivamente Wundt, o Rickert o Husserl [...]. Tampoco, por la misma razón, ha podido Ortega cultivar la teoría especial de las ciencias, ensayando algún análisis gnoseológico interno de alguna ciencia particular, como la Geometría, la Mecánica o la Biología molecular. Ortega, con su idea cogenérica de ciencia, estaba en realidad «desarmado» para cualquier tipo de tareas semejantes. Los esbozos de análisis gnoseológicos de Euclides, Descartes o Leibniz, que aparecen en *La Idea de Principio en Leibniz*, se mantienen a la escala de los manuales de Historia de las Matemáticas o de la Física, y sus análisis no contienen absolutamente nada de interés» (Bueno, 2001b: 28).

La organización de las ciencias debe imponerse al relativismo hermenéutico (Gadamer), a la tropología tralingüística (Derrida), a la anarquía metodológica (Feyerabend), al idealismo filológico de encaje posmoderno (de Vattimo a Lledó), y a todo tipo de trucos epistemológicos y mitos retóricos muy al uso de la sofística contemporánea: el Ser, el Lenguaje, el Pueblo, la Identidad, el Espíritu, el Polisistema, la Mujer, la Otridad, lo Transnacional, etc., etc., etc... Y debe imponerse también al triunfo acrítico de las ideologías nominalistas que, desde la ignorancia gregaria de los grupos sociales que las enarbolan, pretenden hacer de los prejuicios gremiales una suerte de «ciencias humanas políticamente correctas». La clasificación de las ciencias es una cuestión capital para la Teoría del Cierre Categorical, determinada sin duda por la misma idea de ciencia que desarrolla el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. La organización de las ciencias conlleva sin duda un significado profundamente crítico, en la medida en que múltiples formas de conocimiento resultarán identificadas como pseudociencias, protociencias, paraciencias, ciencias de ficción o incluso mitologías, pero no como construcciones realmente —esto es, *operatoriamente*— científicas.

En consecuencia, la clasificación de las ciencias contiene siempre componentes críticos, debido a la necesidad de discriminar e identificar la posición de cada una de las ciencias, respecto a sus propios cambios gnoseológicos y frente a los campos (físicos, geométricos, estéticos, musicales, literarios, informáticos, jurídicos, históricos, antropológicos...) de otras ciencias con las que cada una de ellas entra en interacción. En la cuestión de la clasificación de las ciencias interviene toda una concepción del saber relativa a las relaciones entre el conocimiento científico y el conocimiento no científico, así como a las relaciones dialécticas dadas mutuamente entre las diferentes ciencias⁹⁸.

En la Edad Antigua, la gran novedad gnoseológica habría estado representada —según postula Bueno (1992: I, 187 ss)— por el desarrollo de la Geometría euclidiana, nueva ciencia que domina el campo de todos los saberes científicos, al ofrecer un sistema de normas críticas inmanente a todos ellos. Durante la Edad Media la Teología actúa como una auténtica «ciencia», desde la confesionalización del cuerpo fundamental de la Filosofía clásica, sobre las demás «ciencias» u operaciones precientíficas llevadas a cabo por los pensadores del momento, como una suerte de *protociencia* controladora de la totalidad de las actividades humanas. En nuestro tiempo, sin embargo, sucede más bien al contrario: los saberes científicos y racionalistas sufren el ataque de los saberes gremiales, ideológicos e irracionalistas de grupos sociales que, autoofuscados por pretensiones de salvación humana universal y en nombre de supuestos valores (paz, igualdad, sexismo, nacionalismo, indigenismo, etc...), se revelan en contra de las ciencias efectivamente existentes, sobre todo en el ámbito de las Letras y de las denominadas «ciencias humanas», cuyos procedimientos gnoseológicos en muchos casos ignoran por completo, dada su deficiente o nula formación en los respectivos campos categoriales, a propósito de los cuales se presentan, curiosamente, como

⁹⁸ Sobre esta cuestión, vid. Bueno (1992: I, 187). Y sobre la dialéctica de las ciencias, vid. especialmente págs. 215-228.

especialistas de reconocido prestigio (en los límites de su gremio, naturalmente). Nada más gregario, pues, que el prestigio. Basta recordar las polémicas de Alan Sokal contra el uso acientífico y fraudulento de conceptos categoriales, en el que incurren incontables escritores posmodernos, para constatar esta realidad. El ridículo manifiesto al que quedaron reducidos comités científicos de revistas como *Social Text*⁹⁹ no ha impedido que publicaciones periódicas y comités de ese tipo, sobre todo en el ámbito de las «ciencias humanas», se hayan multiplicado de forma tan acrítica como exponencial en las últimas décadas. Y, sea dicho con toda franqueza, en la mayoría de los casos de forma completamente inútil al conocimiento científico de la Literatura.

5.6.1.1. CONCEPTOS PREVIOS A LA ORGANIZACIÓN DE LAS CIENCIAS

Ante todo es necesario identificar una serie de conceptos previos a la organización de las Ciencias, lo que nos permitirá movernos posteriormente con facilidad en la interpretación de la gnoseología materialista y de la *dispositio* de las diferentes Ciencias o categorías científicas. Estos conceptos previos a los que vamos a referirnos son los siguientes:

1. Impugnación de las clasificaciones dicotómicas o binarias de las Ciencias.
2. Metodologías α -operatorias y Metodologías β -operatorias.
3. Procesos de Progresión (*progressus*) y Regresión (*regressus*) de las Ciencias.
4. Principio de Neutralización de Operaciones.

5.6.1.1.1. IMPUGNACIÓN DE LAS CLASIFICACIONES DICOTÓMICAS O BINARIAS DE LAS CIENCIAS

En primer lugar, ha de quedar claro que la separación romántica e idealista entre «ciencias humanas» o *ciencias del espíritu* y «ciencias naturales» o *ciencias de la*

⁹⁹ Como todo el mundo sabe a estas alturas, Alan Sokal (1997, 2008), simulando un lenguaje incomprensible, deconstructivista y abstruso, sostenía en su célebre artículo de 1996, titulado «Transgressing the Boundaries. Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity», que los sectores más avanzados de la física actual confirmaban las tesis filosóficas de Derrida. Meses después, en 1997, el propio Sokal explicó detalladamente en otra publicación que los contenidos de ese artículo, publicados en *Social Text*, habían sido una burla intencionada para demostrar la falta de rigor de quienes —como Derrida y otros posmodernos— se servían de términos científicos de forma ignorante y sofista. El episodio provocó un escándalo que, pese a su impacto académico, no puso coto a los excesos de la posmodernidad ni a la farsa de los comités científicos. Como él mismo explicó en su momento, era una parodia de los disparates que la «filosofía» posmoderna estaba desplegando —y sigue desplegando— sobre las denominadas *ciencias humanas* y *ciencias naturales*. Insisto en que un hecho como este debería haber desacreditado para siempre al mundo académico que se inspira en tales procedimientos de selección y evaluación investigadora.

materia, ha de desestimarse, por irreal y por extemporánea. Esa tipología, simple y dicotómica, muy fácil de asumir acríticamente, se elabora en una época donde las ciencias carecían del grado de complejidad y operatoriedad que tienen hoy día. Actualmente esta distinción es muy pobre, resulta confusa y queda desacreditada ante cualquier enfrentamiento no idealista con la realidad de los nuevos avances y construcciones científicas. Es una demarcación que sigue usándose sobre todo por la «gente de letras», los hermeneutas, los filólogos y filósofos idealistas, quienes siguen aferrados a concepciones irreales y románticas del lenguaje, de la filosofía e incluso de la ciencia. Es también una clasificación bipolar avalada por la inercia y el inmovilismo —el conservadurismo progresista, sin duda— de los sistemas educativos y políticos de los últimos dos siglos. Es, en suma, una dicotomía cómoda y sobre todo servil a un pasado, no menos idealizado que la propia clasificación que postula, entre espíritu —elevado— y materia —inerte—, que solo adquiere «valor» en tanto que un sujeto la «espiritualiza» o «humaniza». Son ideas ridículas, propias de un romántico extemporáneo y trasnochado. Cursilería epistemológica de hermeneutas a la violeta. La complejidad de nuestro mundo contemporáneo exige una organización de las ciencias que supere esta clasificación bipolar y tropológica. Aristóteles no es nuestro colega, ya lo hemos dicho. Y Kant —añadimos ahora—, tampoco. ¿Hasta cuándo vamos a seguir prolongando el canto del cisne del idealismo alemán?

Vamos a reproducir y reinterpretar la crítica de Bueno (1992: I, 194 ss) a los modelos más recurrentes de clasificación de las ciencias según binomios o modelos dicotómicos, en primer lugar, para impugnarlas, ante la imposibilidad de reducir la Teoría de la Literatura a este tipo de dicotomías epistemológicas, y, en segundo lugar, para justificar una organización, o clasificación, de las ciencias basada en la Teoría del Cierre Categorial, donde la Teoría de la Literatura se instituye, como se explicará más adelante, como una Ciencia Constructiva o Reconstructiva (*Metodología β-1-I*).

1. Una primera clasificación dicotómica de las ciencias postula su división entre ciencias *especulativas* (o teóricas) y *prácticas* (o empíricas). Esta clasificación la plantea el propio Aristóteles, y ha sido objeto de múltiples reconstrucciones bajo formas diversas en muy distintos momentos (ciencias teóricas y ciencias aplicadas, etc.). Esta clasificación solo tiene sentido desde el punto de vista de la Idea de Ciencia como «reflejo de una verdad objetiva» (Bueno, 1992: I, 194), es decir, se trata de una idea de ciencia determinada por el descriptivismo. Desde tal concepción científica, el arte se concibe como una reproducción, imitación, o incluso reacción, frente a una realidad externa al sujeto, y respecto a la cual el propio sujeto se considera exento de intervención, pues su acción se limita a un *des-velamiento*, *des-cubrimiento* o, simplemente, imitación o *re-producción* de un mundo preexistente, no operado ni construido por el ser humano. Ni el intérprete ni el artista actúan aquí como auténticos sujetos operatorios, sino como agentes reproductores —en el arte— de una realidad —la Naturaleza— preexistente, apriorísticamente dada. En todo caso, el ser humano postula la existencia de un orden operatorio trascendente, respecto al cual la interacción antropológica es nula o imposible, pues habrá de limitarse a una mimesis o imitación recreativa.

Se trata, en suma, de una distinción dicotómica de las ciencias cuyo centro de gravedad se sitúa en la intención del autor o *finis operantis* dada en el acto mismo de reproducción estética o poética. Desde los criterios de la gnoseología constructivista, propia del cierre categorial (*verum est factum*), semejante dicotomía carece por completo de sentido, desde el momento en que toda ciencia es práctica, y no solo teórica, porque toda ciencia es construcción operatoria, ejecutada por sujetos que actúan, operan y construyen, en relación dialéctica con otros cursos y órdenes operatorios, incluido el de la propia naturaleza. El intérprete de la literatura no puede ser solo un *teórico* de la literatura, porque entonces no podrá interpretar nada: interpretar es operar, es decir, construir y reconstruir. Y también destruir. Toda interpretación exige siempre un territorio de operaciones —un territorio físico de operaciones materiales—, es decir, un escenario o lugar prácticos, empíricos, donde el intérprete, un auténtico transductor, interviene, actúa e interactúa, con los materiales literarios directamente, y no solo *teóricamente*. La propia denominación «Teoría de la Literatura» es una denominación fraudulenta, o en todo caso eclipsante de la *mitad* de la realidad gnoseológica esencial a su desarrollo, cual es la «*Empiria* de la Literatura», ya que todo *teórico* de la literatura ha de ser, necesariamente, esto es, materialmente, un empirista de la literatura, es decir, ha de ser un *materialista* de la literatura, porque tendrá que trabajar empíricamente con la totalidad de los materiales literarios, y sobre estos materiales tendrá que demostrar, gnoseológicamente, cuál es su *Teoría* de la Literatura. No puede haber una «Teoría» construida inmaterialmente, porque algo así es un idealismo, una irrealdad, y en modo alguno podrá considerarse jamás una ciencia, ni a quien la enuncia un científico. El conocimiento de la literatura no puede reducirse a una interpretación de *teorías*, formas o sistemas —por muy racionalistas que estas teorías sean—, si estas teorías se desarrollan exentas de la realidad, e incapaces de justificar sobre qué *materiales* están construidas. Toda Teoría de la Literatura ha de ser necesariamente una Teoría *materialista* de la Literatura, o no será nada, sino una teoría-ficción o una ciencia-ficción. Porque todo teórico de la literatura, en tanto que intérprete de ella, ha de actuar como un operador de la literatura, y no podrá permanecer retraído, ni retrotraído, en un lugar teórico, inoperante, o incluso contemplativo, ante la realidad corpórea de los materiales literarios. Por esta razón, interpretar la Teoría de la Literatura desde el criterio dicotómico dado entre ciencias especulativas o teóricas y ciencias prácticas o empíricas es una pura ilusión epistemológica. Un idealismo extemporáneo.

2. Una segunda clasificación dicotómica de las ciencias es la que distingue entre ciencias *nomotéticas* e *idiográficas*. Es el binomio propuesto por Windelband (1892) para discriminar sobre todo las denominadas ciencias naturales (*nomotéticas*) de las ciencias culturales (*idiográficas*). Esta clasificación, posromántica y neokantiana, resulta inaceptable por múltiples razones, y ante todo por su idealismo. En primer lugar, porque se basa en criterios exclusivamente epistemológicos, al construir una tipología de las ciencias por referencia exclusiva a su objeto de conocimiento (ontología), y no a su *campo de investigación* (gnoseología). En segundo lugar, porque —como señala Bueno (1992: I, 194-195)— hay momentos idiográficos, o cambiantes, en la ciencia natural, del mismo modo que hay momentos nomotéticos, o invariables,

en la ciencia cultural. En tercer lugar, porque semejante división incurre en la falacia adecuacionista, al plantear una yuxtaposición o coordinación, por lo demás imposible, a tenor de los términos en que se plantea, entre Naturaleza y Cultura. Diríamos que se trata de un adecuacionismo *totalmente inadecuado*, pues si una distinción de este tipo fuera operatoriamente posible, la unidad de ambas ciencias quedaría quebrada y destruida, dado que la contraposición ontológica entre unas y otras, entre naturaleza y cultura, resultaría insalvable. Windelband está postulando una coordinación o adecuación imposible de sostener. La Teoría de la Literatura es ininterpretable desde tales criterios dicotómicos y adecuacionistas, dados entre una supuesta lógica de procesos causales (nomotética) y una no menos presupuesta versatilidad o variabilidad de fenómenos cambiantes (idiografía). Esta metodología plantea —y justifica— el uso de metodologías y conceptos insolubles en la realidad de los materiales literarios, tales como por ejemplo el *lector implícito* o el *lector modelo*, auténticas construcciones nomotéticas imposibles de realizar idiográficamente en los hechos literarios.

3. Una tercera clasificación binaria de las ciencias es la que distingue entre ciencias *formales* y *reales*. Esta distinción se debe sobre todo a Wilhelm Wundt (1889), y hoy día tampoco puede sostenerse, desde el momento en que las nociones de *forma* y *realidad* han sufrido durante el último siglo transformaciones decisivas en todos los campos categoriales. En primer lugar, no cabe hablar de formas puras, ni de ciencias reducidas a formas (sean puras o impuras), pues aceptar algo así sería incurrir automáticamente en un teoreticismo de proyecciones metafísicas. Tampoco se puede hablar de ciencias «puramente formales» frente a ciencias «exclusivamente reales». La Lógica, la Geometría plana o la Matemática, por ejemplo, no son ciencias formales válidas frente a otro tipo de ciencias, supuestamente «más reales», como la Física, la Estereometría o la Arquitectura, sino que unas y otras son ciencias categoriales que se atienen rigurosamente a materialidades específicas —y en cierto modo exclusivas suyas— del mundo real. No cabe establecer una relación cogenérica entre las ciencias a partir del *formalismo*, y aún menos desde el criterio de *realidad*. Solo desde un teoreticismo radical, como en el que incurren —en sus procesos de regresión media genérica (*vid. infra*)— la teoría de los polisistemas o la lingüística textual planteada por Petőfi y García Berrio, por ejemplo, cabe concebir el desarrollo de una Teoría de la Literatura, como ciencia formal, en los términos dados en este binomio artificioso entre ciencias reales y formales.

4. Una cuarta clasificación, sin duda la más triunfalista y perseverante, es la que distingue entre *ciencias naturales* y *ciencias humanas*. Procedente del historiador Johann Gustav Droysen (1868), es el filósofo neokantiano Wilhelm Dilthey (1883) quien la promueve desde criterios puramente epistemológicos, amparados naturalmente por el idealismo de la filosofía kantiana (objeto / sujeto). Y como tal llega a nuestros días. Es bien sabido que Dilthey asigna a cada uno de estos tipos de ciencias un método específico de conocimiento, basado en la explicación (*Erklären*), en el caso de las ciencias naturales, y en la comprensión (*Verstehen*), en el caso de las ciencias humanas. Desde una perspectiva semejante, y ya se ha dicho, Wilhelm Windelband había distinguido en 1892 entre *ciencias nomotéticas* y *ciencias ideográficas*, de modo

que las primeras buscan leyes generales para «explicar» los procesos naturales, y las segundas tratan de «comprender» los hechos singulares e irrepetibles que constituyen los fenómenos humanos y culturales. A su vez, Heinrich Rickert recoge este binomio ontológico en su obra de 1899 *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, y confirma para este binomio un éxito duradero casi hasta nuestros días¹⁰⁰.

Se da por supuesto que las ciencias humanas son las que se ocupan del ser humano. El problema reside precisamente en que esta concepción de las ciencias solo concibe al ser humano como una realidad *ontológica*, ignorando gravísimamente que el ser humano es humano por ser ante todo una realidad *gnoseológica*, es decir, *operatoria*. Esta es una idea capital de la Teoría del Cierre Categorial de Bueno en la que hemos de insistir permanentemente. La ontología humana está determinada por su dimensión y su significado gnoseológico, desde el momento en que el humano es el único ser dotado de capacidad operatoria y constructiva para manipular formalmente la materia, es decir, para conceptualizarla, haciendo del Mundo (M) un Mundo Interpretado (M_i). El ser humano es humano precisamente por ser un ser gnoseológico. Algo que no pueden llegar a ser ni los dioses más sofisticados. Las ficciones no *operan*. Nada más irracional que considerar que algo es obra de un dios (*opus dei*). Todo cuanto existe es *obra humana*. Nada divino hay en nosotros. Vivimos, de hecho, más cerca de los animales que de los dioses.

Como se verá inmediatamente, la clasificación de las ciencias según la Teoría del Cierre Categorial dispone que todas las ciencias son humanas, desde el momento en que hay que contar con la intervención del ser humano, y de sus capacidades operatorias, para desarrollar cualquier tipo de actividad racional y científica. No hay «ciencias inhumanas», ejecutadas por dioses, extraterrestres o criaturas vegetales. Los dioses nunca han tenido preocupaciones científicas.

El Materialismo Filosófico critica dialécticamente la clasificación epistemológica y ontológica de las ciencias propuesta por Droysen (1868) y desarrollada por Dilthey (1883) desde las postrimerías del idealismo alemán decimonónico. Si en este punto examinamos el papel que la Teoría de la Literatura y la Crítica de la Literatura pueden desempeñar en la circunscripción dicotómica dada entre ciencias humanas y ciencias naturales, se observará que, una vez más, tal configuración binaria resulta insuficiente para explicar la complejidad categorial o científica de la *teoría* y la amplitud o trascendencia filosófica movilizadas por la *crítica* de los materiales literarios. Ni una ni otra pueden resolverse *sin más* en los términos del *Verstehen* ni del *Erklären*. La crítica literaria debe estar implantada e inmersa en el presente, en un presente práctico, social, político, científico..., como ámbito propio y suyo, ajeno a toda

¹⁰⁰ Enrique Moradiellos ofrece una muy interesante y recomendable aplicación de la Teoría del Cierre Categorial a la ciencia de la Historia, en su libro *Las caras de Clío* (2001). Al referirse críticamente a las ideas de Bueno sobre la dicotomía entre ciencias humanas y ciencias naturales, Moradiellos introduce reflexiones de gran interés no solo para el historiador, y nos recuerda que aún a mediados del siglo pasado, Charles P. Snow, en su libro *Las dos culturas* (1959), se refería al poderoso abismo que, en determinados sectores, seguía separando ambas familias de ciencias. Vid. Moradiellos (2001: 52 ss).

hermenéutica doxográfica o idealista. Por otro lado, la Teoría de la Literatura exige una serie de construcciones y saberes conceptuales cuyos procedimientos, mediante procesos de regresión media genérica, la aproximan gnoseológicamente en gran medida al uso que hacen determinadas «ciencias naturales» de sus propios contenidos y materiales de investigación, por sorprendente que esto pueda parecer a primera vista. ¿Acaso la Filología, la Ecdótica y la Lingüística forense no se sirven de programas informáticos, bases de datos y construcciones computacionales sofisticadísimas para elaborar muchos de sus estudios, repertorios e incluso fijaciones textuales de obras literarias y no literarias? Y ante un contexto crítico de esta naturaleza, determinado por una gnoseología materialista, se hace imprescindible la disolución de los conceptos *Verstehen* y *Erklären*, introducidos por Droysen, y asumidos por Dilthey, quien les infundió una aceptación que prosperó hasta muy entrado el siglo XX. Estas nociones poseen un valor histórico, pero no operatorio. Son conceptos extemporáneos e ideales. Incluso podríamos decir que su valor fue siempre casi exclusivamente semántico, nunca gnoseológico.

Esta distinción, entre lo que se puede *explicar* y lo que se puede *comprender*, se basa más en criterios epistemológicos, e incluso psicológicos, que gnoseológicos¹⁰¹. Bueno ha insistido explícitamente en que si existe una diferencia clara entre estas dos familias de ciencias, las que responden al *Verstehen* y las que obedecen al *Erklären*, esta diferencia reside más bien en las facultades u órganos humanos de captación que en la naturaleza ontológica de sus respectivos objetos de conocimiento (cultura / naturaleza), o incluso que en su estructura lógica (donde opera la distinción de Windelband entre individual / universal, ciencias idiográficas / ciencias nomotéticas). Según Bueno, estas facultades, que actuarían como órganos de captación, serían la *comprensión* y la *explicación*¹⁰². Pero esto supone retrotraer la actividad supuestamente científica a ámbitos hundidos en la psicología personal (autologismo), o en el sociologismo gremial (dialogismo).

¹⁰¹ La perspectiva epistemológica —léase a Bueno, a quien remito (1992, I)— hace referencia principal al eje pragmático, especialmente a su momento normativo, que afecta al sujeto cognoscente o gnoseológico (sujeto operatorio). Las cuestiones epistemológicas giran en torno a los procesos que determinan normativamente la actitud del sujeto cognoscente (estados de duda o certeza, apunta Bueno). La perspectiva gnoseológica hace referencia al eje semántico, y en especial a su momento ontológico. Las cuestiones gnoseológicas giran en torno a los procesos que determinan la «identidad sintética» de unas partes objetivas del campo científico respecto a otras. Entre los criterios que permiten distinguir el espacio gnoseológico del espacio epistemológico figuran los tres ejes de referencia —una y otra vez mencionados a lo largo de esta obra—, de carácter semiológico, propios de la gnoseología general analítica del cierre categorial: a) *eje sintáctico*, que considera los componentes de las ciencias desde el punto de vista de su relación consigo mismos (Términos, Relaciones y Operaciones); b) *eje semántico*, que considera los componentes de las ciencias desde el punto de vista de su dimensión Referencial, Fenoménica y Esencial o Estructural; y c) *eje pragmático*, que considera los componentes de las ciencias según criterios Autológicos, Dialógicos y Normativos.

¹⁰² «Se comprende que en la medida en que utilicemos esta distinción para dar cuenta de la diferenciación entre las ciencias naturales y las ciencias humanas (o culturales) estaremos poniendo la diferenciación entre estos dos tipos de ciencia más en el plano epistemológico (o psicológico) que en el plano gnoseológico (lógico-material)» (Bueno, 1990a: 40).

Para el Materialismo Filosófico, y para la teoría literaria en él fundamentada, «la *comprensión* no constituye por sí misma una metodología que tenga significado gnoseológico» (Bueno, 1990a: 44). Todo lo contrario, su peso epistemológico es absoluto, y puede conducir a un callejón sin salida gnoseológica, es decir, a un idealismo trascendental. Por otro lado —y son palabras de Bueno—, no puede aceptarse la analogía «entre comprensión y órganos sensoriales o instrumentos científicos, puesto que estos son operadores o relatores y aquellos no» (44). La precisión de un termómetro o de un microscopio (M_3) siempre será incomparablemente mayor que la impresión personal (M_2) para medir la temperatura de un cuerpo o para ver la actividad biológica que ejecutan determinadas células dentro de un organismo dado.

Las ciencias en general, y las ciencias humanas en particular, comienzan a constituirse como tales en el momento de la construcción operatoria de estructuras fenoménicas o esenciales, y no en el momento de la comprensión o descripción de los fenómenos. Y es entonces cuando cobran su significado gnoseológico unas ciencias cuyas construcciones son, hasta cierto punto, reconstrucciones (*re-enactement* de Collingwood, *nacherleben* de Dilthey), y que nosotros entendemos como tratamiento β -operatorio de los propios materiales estudiados por esas ciencias¹⁰³. Esas reconstrucciones tienen que tener lugar en un escenario físico, pues han de estar en contacto con la propia praxis, política o tecnológica, característica de cada campo (Bueno, 1990a: 44).

La crítica a la diferencia historicista y neokantiana entre *ciencias humanas* y *ciencias naturales* debe comenzar por triturar los fundamentos ontológicos de esta discriminación. Ontológicamente se impone a cada grupo de ciencias un objeto de conocimiento, de modo que la *naturaleza*, como materia inerte, se convierte en *objeto* de estudio de las ciencias naturales, mientras que la sociedad, o la antropología, el *hombre*, como materia viviente, se integra como *objeto* de estudio de las *ciencias humanas*. Esta asignación es falaz, desde el momento en que las ciencias no están determinadas por su *objeto* de estudio (ontología), sino por su *campo* de conocimiento (gnoseología), es decir, por el campo gnoseológico en el que se sitúan los materiales que se constituyen como términos, o componentes conceptuales, de su campo categorial o

¹⁰³ En el apartado siguiente se explica cómo la Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992) exige distinguir dos situaciones definidas en los campos semánticos característicos de toda ciencia: una situación α , que identifica a las ciencias en cuyos campos no aparecen formalmente entre sus términos los sujetos gnoseológicos; y una situación β , que identifica a aquellas otras ciencias en cuyos campos sí aparecen formalmente sujetos gnoseológicos u operatorios. Estas dos situaciones (α y β) permiten redefinir, desde criterios estrictamente gnoseológicos, las clases de ciencias originariamente llamadas «ciencias humanas» y «ciencias naturales». Se reinterpreta de este modo, en el marco de una gnoseología materialista, la discriminación entre Ciencias Humanas (las que utilizan metodologías β -operatorias, es decir, las que introducen en sus campos el sujeto operatorio), y Ciencias Naturales (las que utilizan metodologías α -operatorias, las cuales no cuentan en sus campos con sujetos operatorios), discriminación que se salda con la disolución o trituración de este binomio, idealista y posneokantiano, y su subrogación por una clasificación de las ciencias en seis grupos o clases fundamentales —que se exponen más adelante—, de acuerdo con criterios gnoseológicos o lógico-materiales, esto es, operatorios.

científico. El Hombre no solo es objeto material de conocimiento de la Antropología, sino también de la Medicina, la Física y la Química, del mismo modo que también lo es de la Lingüística, la Psicología o la Historia.

Desde tales criterios gnoseológicos se impone una clasificación de las ciencias atendiendo a sus campos categoriales, es decir, a aquellas parcelas o campos de la realidad en que se sitúan físicamente sus materiales de conocimiento. Las posibilidades de este criterio diferencial se incrementan desde el punto de vista de los distintos recursos operatorios que tienen lugar en las diferentes ciencias. Se partirá, pues, de la consideración del sujeto humano como sujeto gnoseológico (*sujeto operatorio*), que realiza operaciones y construye términos mediante su intervención en los campos categoriales de las distintas ciencias. Se distinguirá así entre ciencias en las que el sujeto operatorio no aparece formalmente como Término del campo categorial (metodologías α -operatorias) y ciencias en las que sí aparece (metodologías β -operatorias), desarrollando conductas operatorias *dentro* del campo categorial. Es decir: el ser humano puede ser neutralizado o eliminado totalmente como sujeto operatorio de un determinado campo categorial, como el que ofrece la Geometría, la Física Cuántica o la Astronomía, por ejemplo; o no, como sucede en aquellas ciencias dentro de cuyos campos categoriales el ser humano actúa como un sujeto operatorio irreductible, y no puede ser suprimido, total o parcialmente, como sujeto que *opera*, esto es, que ejecuta y planifica múltiples operaciones: los sujetos pretéritos en Historia, el hablante en Lingüística, el salvaje en Etnología, el productor o consumidor en Economía, el sujeto agente en Psicología, el enfermo o paciente en Medicina, el lector real en Teoría de la Literatura, etc. Quiere decirse con esto que no es posible *comprender* (*Verstehen*) ni *explicar* (*Erklären*) los comportamientos humanos, ni individuales ni colectivos, desde el uxoricidio hasta las creencias mitológicas o numinosas, según concepciones mecanicistas o meramente biológicas del funcionamiento del mundo, como si los cursos operatorios que en él intervienen y concurren pudieran reducirse a principios impersonales o leyes generales de aplicación universal, deterministas o necesarias¹⁰⁴. Tampoco cabe interpretar la conducta u operatividad humana como un movimiento recurrente e irreflexivo, rutinario o automático, carente de causalidad, intencionalidad o prolepsis¹⁰⁵.

¹⁰⁴ «La comprensión, como reconstrucción, no será tanto una «penetración en el interior de los demás» (la *empatía* de G. Simmel), sino, en general, una aprehensión del mundo cultural de los otros, lo que solo será posible si nuestro mundo cultural tiene capacidad o potencia superior para absorber en sus categorías al mundo cultural estudiado. Un antropólogo que ha sido educado en la teoría de la gravitación puede comprender la astronomía maya mucho mejor de lo que todos los sacerdotes mayas juntos podrían comprender la teoría de Newton. En general, por tanto, las posibilidades de comprensión de una cultura dada no habrá que derivarlas tanto de alguna supuesta facultad subjetiva, cuando de determinadas condiciones ligadas al mundo cultural objetivo al que pertenece el científico» (Bueno, 1990a: 45).

¹⁰⁵ Enrique Moradiellos ha hecho una muy valiosa y pertinente aplicación de las ideas de Bueno, y en particular de la Teoría del Cierre Categorial, al estudio de la Historia en su obra antemencionada *Las caras de Clío* (2001), cuya lectura recomendamos explícitamente, no solo para profundizar sobre algunos de los aspectos que aquí convocamos y citamos, sino sobre

El conflicto —el conflicto dialéctico— forma parte de la constitución misma del conocer y del construir, esto es, del ser humano en tanto que *homo sapiens* y *homo faber*. ¿Por qué desear, en nombre de un estulto armonismo, que deje de ser pertinente, o incluso que desaparezca del terreno de juego? Lo que no se discute no se sabe. El diálogo que no está fundamentado en una dialéctica no podrá interactuar sobre nada, y no tendrá ninguna consecuencia ni efecto operatorio.

El concepto de ciencia que Bueno plantea es eminentemente dialéctico¹⁰⁶, porque a través de la dialéctica, es decir, de la categorización especial o específica de cada ciencia, y de unas frente a otras, las ciencias dejan de concebirse genérica o cogenéricamente, y dejan también de exponerse como un conjunto armónico de saberes, clasificados de forma simplista en dos grupos o clases complementarias, fruto irreal de una dicotomía artificiosa entre ciencia y cultura, lo que las convierte en ficciones explicativas, por lo demás inertes, una al lado de la otra, como si se tratara de realidades metafísicas o incluso estéticas. Toda concepción cogenérica de las ciencias apunta en última instancia hacia un monismo metafísico, y oculta, sin duda alguna, una visión cosmista y unitaria del mundo. Es una forma por completo irresponsable de retrotraer toda actividad científica hacia territorios eclipsados por el Idealismo, donde pululan, a través de las manifestaciones más diversas, los requerimientos habituales de la fe, la religión, el monismo metafísico, la idea hipostática de cultura, los mitos de la identidad, el espíritu, el ser, la paz o los derechos humanos, etc. La Ciencia no es un embellecedor de la realidad, como tampoco lo son ni el arte ni la literatura. La Ciencia es una construcción ontológica de la realidad de la que, a diferencia del arte y de la literatura, el sujeto operatorio ha desaparecido, porque se ha neutralizado o segregado. Esta es la diferencia esencial —y específica— entre las Artes y las Ciencias.

5.6.1.1.2. METODOLOGÍAS α -OPERATORIAS Y METODOLOGÍAS β -OPERATORIAS

A continuación, en segundo lugar, es necesario exponer, siguiendo a Bueno, la diferencia entre *situaciones alfa* (α) y *situaciones beta* (β), para identificar una realidad absolutamente fundamental en la organización de las ciencias según la gnoseología materialista de la Teoría del Cierre Categorial, esto es, la presencia o la inexistencia de seres humanos —de sujetos operatorios o sujetos gnoseológicos—, como *términos* dados dentro del campo categorial de una ciencia o categoría concreta. Por ejemplo, la Historia es una ciencia que exige la presencia de seres humanos como

todo para introducir al lector interesado en el análisis de las metodologías historiográficas. Vid. especialmente Moradiellos (2001: 59 ss).

¹⁰⁶ Según Bueno, la dialéctica de las ciencias comprende tres dominios fundamentales: 1) *Dialéctica de las ciencias frente al medio extracientífico*, referente a cómo las ciencias se ven enfrentadas con los saberes extracientíficos con los cuales están en necesario e inevitable contacto; 2) *Dialéctica de las ciencias entre sí*, ya que cada ciencia puede enfrentarse con otras ciencias de su entorno, delimitando de este modo los respectivos campos categoriales; y 3) *Dialéctica de cada ciencia consigo misma*, en relación a las dialécticas immanentes dadas en cada campo científico. Sobre la dialéctica de las ciencias, vid. Bueno (1992: I, 215 ss).

sujetos vivos en su campo categorial, porque no es posible elaborar una historia de Europa sin europeos, ni una historia de Francia sin Napoleón, es decir, no es posible plantear una ciencia como la Historia al margen de la existencia de los seres humanos implicados directamente en la operatoriedad de esta categoría. Lo mismo cabe decir de la Lingüística: no puede haber ciencia del lenguaje al margen de seres humanos hablantes. Hay determinadas ciencias en las que es imposible hacer desaparecer la presencia, la operatoriedad, del ser humano como sujeto operatorio. No puede haber una Lingüística sin hablantes, ni una Historia sin seres humanos, ni un Derecho sin jueces ni delincuentes, ni una Teoría de la Literatura sin autores, lectores e intérpretes o transductores (reales, no ideales). Sin embargo, sí puede haber una Matemática, como de hecho hay, en cuyo campo categorial no hay seres humanos, porque los números, en todas sus variedades (naturales, primos, quebrados, racionales, decimales, etc.), no son humanos. Lo mismo ocurre con la Astrofísica o la Biogenética. Por mucho que miremos a través de un telescopio o de un microscopio, jamás veremos entre planetas o satélites, entre células y mitocondrias, la figura de un ser humano en el ejercicio de su vida cotidiana, haciendo deporte o simplemente respirando. No hay seres humanos describiendo trayectorias espaciales entre los planetas y satélites de un sistema solar o de una galaxia, del mismo modo que no hay sujetos operatorios humanos conviviendo con glóbulos blancos o microorganismos celulares¹⁰⁷, porque el ser humano no es un término dado en los campos categoriales de la Medicina, la Astrofísica o la Matemática.

La diferencia entre las situaciones α y β es una diferencia gnoseológica, no ontológica, ni epistemológica, es decir, es una diferencia cuyo significado determina de forma esencial la naturaleza y los criterios mismos de los materiales científicos específicos de cada ciencia. La presencia o ausencia del sujeto gnoseológico como término inserto o inexistente en el campo de investigación de una ciencia dada será, pues, determinante para distinguir las metodologías α , o ciencias α -operatorias, de las metodologías β , o ciencias β -operatorias:

Cuando (desde la teoría del cierre categorial) el sujeto es el sujeto gnoseológico, reconocer la posibilidad de aparecer (reflexivamente) el sujeto entre los términos del campo, entre los objetos, es tanto como reconocer que el sujeto aparece, no como un objeto más, sino, principalmente, como un sujeto operatorio (como una *operación*, o, por lo menos, como un *término que opera*, que liga apotéticamente otros términos del campo). Lo que equivale a decir que actúa como un científico. Y esta peculiaridad ya tiene indudable pertinencia gnoseológica, y aun de muy críticos efectos (Bueno, 1992: I, 199).

En las llamadas ciencias humanas, que el Materialismo Filosófico reinterpretará desde los criterios gnoseológicos de las metodologías o ciencias β -operatorias, el sujeto operatorio está presente como término en el espacio gnoseológico. En este tipo de ciencias, las operaciones no son externas al campo, sino inmanentes. El sujeto gnoseológico tendrá que someterse a procesos de neutralización o segregación, y en algunos casos, como veremos, no podrá neutralizarse o segregarse completamente.

¹⁰⁷ Al modo en que se describe en la película *Un viaje alucinante* (1966).

Llegados a este punto conviene explicar la distinción que establece Bueno entre *sujetos operatorios* y *agentes reflexivos*, y de la que se han hecho eco muchos de sus lectores y discípulos. Los seres humanos pueden ser tanto lo uno como lo otro, es decir, bien *sujetos operatorios*, como hablantes, personas históricas, miembros de una sociedad política, autores de obras literarias, pacientes de un psicoanalista, artífices de planes políticos o económicos, etc., bien *agentes reflexivos*, como el intérprete de la Lingüística, como el analista de la Historia, como el Antropólogo o el Etnólogo, como el Médico, como el Politólogo o como el Economista. Cuando el ser humano se comporta y actúa como *sujeto operatorio* exige una metodología operatoria β , mientras que cuando actúa como *agente reflexivo* exige una metodología operatoria α . Las ciencias cuyos materiales de conocimiento se sitúan en campos categoriales donde el ser humano puede hacer acto de presencia y comportarse como *sujeto operatorio* solo alcanzarán resultados objetivos si aplican las metodologías α -operatorias, es decir, si como *agente reflexivo* el intérprete puede neutralizar objetivamente las intervenciones operatorias de los seres humanos implicados en tales campos categoriales, es decir, de los seres humanos *implicados formalmente* (como sujetos operatorios) entre los *Términos* o materiales de conocimiento de dicho campo categorial. Si en tales casos no resulta posible aplicar las metodologías α -operatorias, habrá que aplicar las β -operatorias, cuyos procedimientos incluyen el intento de organizar científicamente un campo categorial que reproduce de forma analógica las operaciones que ha ejecutado el investigador para organizarlo como tal campo categorial. Este último supuesto tiene lugar cuando el *agente reflexivo* se convierte —sin dejar de ser agente reflexivo o intérprete—, en *sujeto operatorio* de un campo categorial. En este caso, el procedimiento del científico consiste en reconstruir gnoseológicamente las operaciones realizadas por los seres humanos que se dispone a analizar. El científico es, en este contexto, además de agente reflexivo, un sujeto operatorio más. En esta imposibilidad de eliminar y neutralizar las operaciones del agente reflexivo reside el llamado subjetivismo de las ciencias (β -operatorias), así como el distinto y menor estatuto gnoseológico de las verdades alcanzadas desde esta metodología (β -operatoria)¹⁰⁸. Este último problema no tiene lugar en los campos categoriales donde el ser humano no se manifiesta ni está implicado como *sujeto operatorio*. Es lo que sucede, por ejemplo, en la Matemática, la Biología o la Botánica, la Física Cuántica o la Termodinámica, la Astrofísica o la Veterinaria. Los términos que configuran estas y otras ciencias no son sujetos operatorios humanos, es decir, no desarrollan conductas antropológicas, ni actúan con voluntad propia para ocultarse o manifestarse a la acción de los agentes reflexivos humanos. El planeta Saturno no se oculta instintivamente cuando un astrónomo lo examina desde su telescopio, del mismo modo que la velocidad de la luz no se detiene ni se acelera, avergonzada o insolente, ante la observación inquisitiva del investigador o agente reflexivo. Ni la luz del Sol ni los movimientos de Saturno pueden

¹⁰⁸ Cuando en un campo categorial uno de los términos es un sujeto operatorio humano, el agente reflexivo ha de reconstruir las relaciones entre los términos convirtiéndose él también en un sujeto operatorio. Ha de renunciar de este modo a las metodologías α -operatorias, y usar las β -operatorias.

considerarse resultado de un sujeto operatorio humano. Pueden, pues, estudiarse desde las metodologías α -operatorias.

Entendemos por *metodologías β -operatorias* aquellos procedimientos de las ciencias humanas en los cuales esas ciencias consideran como presente en sus campos al sujeto operatorio [...]. Entendemos por *metodologías α -operatorias* aquellos procedimientos [...] en virtud de los cuales son eliminadas o neutralizadas las operaciones iniciales [...]. La dialéctica propia de las metodologías α y β así definidas puede formularse sintéticamente de este modo: las ciencias humanas, en tanto parten de campos de *fenómenos* humanos (y, en general, etológicos), comenzarán necesariamente por medio de construcciones β -operatorias; pero en estas fases suyas, no podrán alcanzar el estado de plenitud científica. Este requiere la neutralización de las operaciones y la elevación de los fenómenos al orden *esencial* (Bueno, 1992: I, 201).

En consecuencia, se impone distinguir, siempre siguiendo a Bueno (1992, 1995), entre *metodologías alfa (α) operatorias* y *metodologías beta (β) operatorias*. Esta distinción introduce una profundidad mayor respecto a la discriminación previa entre *situaciones alfa (α)* y *situaciones beta (β)*. Las *situaciones* anteriores se considerarán ahora como exigentes de *metodologías*, desde el momento en que tales *situaciones* constituyen *de facto* campos categoriales o científicos, es decir, son depositarias de hechos y fenómenos verbales, literarios, numéricos, jurídicos, bélicos, físicos, contaminantes, víricos, climáticos, etc., que los conviertan en términos constituyentes del campo científico o categorial, respectivamente, de la Lingüística, la Teoría de la Literatura, la Matemática, el Derecho, la Historia, la Física, la Química, la Medicina, la Meteorología, etc... Son *metodologías alfa (α) operatorias* aquellas que contienen en sus campos categoriales términos que no son humanos, como es el caso de la Matemática, la Química, la Astrofísica, la Termodinámica, etc., desde el momento en que el número 7, el benceno, los anillos de Saturno o la entropía no son seres humanos. Son *metodologías beta (β) operatorias* aquellas ciencias en cuyos campos categoriales están presentes, constitutivamente, esto es, ontológicamente, seres humanos, como ocurre en la Historia, la Teoría de la Literatura, el Derecho, la Lingüística, la Antropología... Se observará que, en principio, hay un criterio que puede usarse para discriminar las *metodologías alfa (α) operatorias* de las *metodologías beta (β) operatorias*, un criterio que se objetiva en la presencia o ausencia de seres humanos dentro de los campos categoriales de cada una de estas ciencias o metodologías. Se observará, asimismo, que hay un conjunto de ciencias, las que podríamos denominar *alfa (α) operatorias*, que existen exentas de seres humanos *dentro de* sus campos categoriales, es decir, que no necesitan *segregar* o *disolver* la presencia de sujetos humanos —gnoseológicos u operatorios— dentro de sus campos de investigación, porque, por su propia naturaleza, ningún ser humano «habita» en esos campos. Sin embargo, hay otro tipo de ciencias, las denominadas *metodologías beta (β) operatorias*, que están determinadas por la presencia de seres humanos *habitando* en el interior de sus campos categoriales, lo cual exige que la investigación científica lleve a cabo una labor de regreso (*regressus*) hacia situaciones donde sea posible segregar, disolver o esterilizar, en nombre de la objetividad científica, la presencia de todo componente psicológico, fenomenológico o subjetivo.

Se concluye, pues, que no cabe hablar, en consecuencia, de ciencias en «sentido ontológico» (ciencias humanas y ciencias naturales), sino de ciencias en «sentido gnoseológico», es decir, de *metodologías*. De este modo, el Materialismo Filosófico distingue entre metodologías operatorias α , que dan lugar las llamadas ciencias α -operatorias, y metodologías operatorias β , que dan lugar a las ciencias β -operatorias. Aquí reside uno de los núcleos esenciales de la aportación de Bueno en que nos apoyamos.

El reto al que ahora nos enfrentamos es demostrar que la Teoría de la Literatura está en condiciones de regresar a estructuras objetivas en las que es posible la neutralización del sujeto operatorio, y su reemplazo o subrogación por un sujeto reflexivo, en los términos antemencionados. A la Crítica de la Literatura, sin embargo, no le es posible, en el proceso de regreso hacia la conceptualización de los fenómenos de partida, la construcción de estructuras objetivas, porque la figura del sujeto operatorio es en tales escenarios imposible de neutralizar totalmente. Acaso se puede alcanzar en la crítica literaria neutralizaciones parciales o puntuales, pero en ningún caso completas, como se explicará inmediatamente. Sin embargo, por lo que se refiere a la Teoría de la Literatura, sí sostenemos que esta neutralización del sujeto operatorio es posible. ¿Cómo? Mediante un proceso de regresión (*regressus*) hacia reconstrucciones conceptuales o estructuras objetivas de las que el sujeto resulta progresivamente segregado. Es cierto que el margen de segregación es pequeño, si lo comparamos con el que ofrecen otras ciencias, como la Estadística, la Estereometría o la Química, indudablemente, pero no es imposible, ni en absoluto irrenunciable. Puedo admitir que la Teoría de la Literatura sea una *ciencia «minimalista»*, al lado de *ciencias «maximalistas»*, como la Matemática o la Física, sin duda, pero no puedo aceptar que se le niegue, sin más, un estatuto gnoseológico o científico, porque desde las poderosas exigencias que impone la Teoría del Cierre Categorical de Bueno sí es posible reconocer en la interpretación de los materiales literarios un sistema conceptual definitorio, clasificatorio, demostrativo y modélico, capaz de construir, codificar y operar con términos, relaciones, referentes y estructuras o esencias literarias objetivas, y, en consecuencia, de segregar, también rigurosamente, operaciones, fenómenos, autologismos, dialogismos e incluso normas. Veamos cómo.

5.6.1.1.3. PROCESOS DE PROGRESIÓN (*PROGRESSUS*) Y REGRESIÓN (*REGRESSUS*) DE LAS CIENCIAS

—Y si intentase desatarlos y conducirlos hacia la luz, ¿no lo matarían, si pudieran tenerlo en sus manos y matarlo?

—Seguramente.

PLATÓN, *República*, VII (517a)¹⁰⁹.

En tercer lugar, procede explicar el movimiento de análisis y de síntesis que exige toda interpretación científica, es decir, los conceptos de progreso o *progressus* y de regreso o *regressus*.

Bueno introduce estos conceptos en su Teoría del Cierre Categorial a partir de una brillante, y utilísima, reinterpretación del mito o alegoría platónica de la caverna, tal como se expone en el libro VII de la *República*. Platón distingue allí entre *apariencia* y *esencia*, y sitúa a la apariencia en el mundo terrenal y humano —la caverna— y a la esencia en el mundo metafísico de las Ideas —un *más allá* en el que residirían las *formas* (Ideas) en su estado puro, desposeídas de toda materia—. Como sabemos, el Materialismo Filosófico reinterpreta estos criterios y ubica la apariencia, es decir, los *fenómenos*, en el Mundo Interpretado (M_i) —la caverna platónica—, así como también emplaza a las *esencias* o *estructuras* igualmente en el mundo interpretado y categorizado por las ciencias (M_c), pero con una condición gnoseológica fundamental: para llegar a las concepciones estructurales o esenciales (las Ideas, según Platón) de los fenómenos (o apariencias, según Platón), esto es, para llegar a establecer construcciones objetivas de las experiencias sensibles, no será necesario irse *a la metafísica* (M), ni a ningún otro «mundo posible», como postulan algunas teorías de la ficción literaria¹¹⁰, sino que bastará ejecutar un proceso de regresión (*regressus*) o de reconstrucción estructural de conceptos, mediante la recuperación o recomposición formal —conceptual— de los fenómenos y hechos sensibles (y siempre a partir de los fenómenos y hechos sensibles, es decir, de lo físico [M_i]: nunca a partir lo metafísico [M]). Dicho de otro modo: para saber lo que es el agua no tendremos que salir de este mundo terrenal y humano —y buscar la esencia, el Ser, del agua en la Metafísica—, sino que bastará retrotraernos a una analítica de los componentes acuáticos, analítica que nos revelará que el agua es una síntesis de dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno. De este modo, la fórmula H_2O constituye el núcleo de una estructura objetiva (M_3), cuyo referente físico (M_1) es el agua tal como la conocemos en su estado convencional —en el mundo terrenal y humano, de donde procede—, y al margen de los efectos psicológicos o

¹⁰⁹ Platón, *República*, VII (517a). Platón se refiere en estos términos a la actitud, indudablemente fanática, de quienes se resisten al conocimiento científico, filosófico o crítico, en favor de formas aberrantes y sofistas de conocimiento, como pueden ser las pseudociencias, las ideologías, las religiones, la magia, o incluso la opinión no fundamentada en la razón. Platón está aludiendo a quienes se resisten a abandonar la visión *cavernícola* de la realidad, capaces de matar, incluso, a quien les proporciona la libertad del conocimiento y les educa en el uso de la razón.

¹¹⁰ Vid. Dolezel (1980, 1988, 1989, 1990, 1998), principalmente.

fenomenológicos que pueda provocar en la sensibilidad de cada individuo (M_2)¹¹¹. Estos fenómenos sensibles —contenido de lo que vivimos en nuestro terrenal mundo diario (la *caverna*) [M_1]— constituyen la premisa o punto de partida del *regressus* hacia la expresión teórica, formal o conceptual, de lo que nuestros sentidos reciben y perciben. El *regressus* nos permite pasar de lo sensible (M_2) a lo inteligible (M_3) *sin incurrir en Metafísica*. Es decir, nos permite *razonar*. Sin recurrir al Idealismo. Platón se expresa en términos alegóricos: luz / tinieblas, inteligencia / ignorancia, reino de las ideas o formas puras / caverna, verdad / apariencia, ciencia / nesciencia...

Recuerda que los ojos pueden ver confusamente por dos tipos de perturbaciones: uno al trasladarse de la luz a la tiniebla, y otro de la tiniebla a la luz; y al considerar que esto es lo que le sucede al alma, en lugar de reírse irracionalmente cuando la ve perturbada e incapacitada de mirar algo, habrá de examinar cuál de los dos casos es: si es que al salir de una vida luminosa ve confusamente por falta de hábito, o si, viniendo de una mayor ignorancia hacia lo más luminoso, es obnubilada por el resplandor¹¹².

Los procesos de progreso y regreso anclan la ciencia en la realidad de los hechos y del mundo terrenal y humano. Porque la ciencia no puede partir de la metafísica (M) —ni desembocar en ella (lo que supondría un *regressus* hacia el infinito, sin vuelta o *progressus* hacia la realidad de los fenómenos de partida)—, sino que ha de «tener los pies en la tierra», es decir, ha de partir del mundo sensible y fenoménico, del mundo material interpretado desde nuestros sentidos (M_1), y desde él *operar* objetivamente, esto es, *construir* formalmente las estructuras esenciales que lo hacen posible.

Este es el procedimiento platónico para interpretar lo que se percibe desde la *caverna*, es decir, lo que recibimos a través de nuestros sentidos o de nuestras percepciones sensibles. El paso de lo sensible a lo inteligible (*regressus*) y de lo inteligible a lo sensible (*progressus*) requiere saber transitar por los procesos de regreso (de las apariencias a las esencias) y de progreso (de las estructuras esenciales a los hechos empíricos).

La Idea de Ciencia expuesta en la Teoría del Cierre Categorial recupera estas nociones platónicas y las reinterpreta en términos gnoseológicos (conjugación de materia y forma: circularismo). Bueno plantea un proceso demarcado por dos situaciones límite bien definidas: la que parte de la identificación de los *fenómenos* (M_1), interpretados

¹¹¹ Piénsese, por ejemplo, que para Lorca todo estaba lleno de símbolos. En su caso, el agua estancada era símbolo de esterilidad, frente al agua en movimiento, que era signo de fertilidad y vigor sexual. Con todo, ha de tenerse en cuenta que la visión poética de la realidad, objetivada en los textos literarios y artísticos, no agota las posibilidades de la interpretación literaria, sino que las abre. Que Lorca identifique al agua, bien con lo yermo, bien con lo reproductor, no es algo que nos explique lo que es el agua, sino *lo que es el agua como símbolo en la poética lorquiana*, es decir, nos explica cómo piensa Lorca, pero no qué es el agua ni el H_2O . La ciencia, por lo demás, nos previene contra el fetichismo no ya de los objetos, sino de los símbolos. Y de forma especialmente importante la ciencia nos previene contra el fetichismo de los objetos y referentes artísticos. La ciencia, en suma, nos preserva de la hermenéutica.

¹¹² Platón, *República*, VII (518a).

mediante operaciones ejecutadas desde metodologías β -operatorias, para regresar o recuperar objetivamente sus estructuras esenciales, y la que prosigue o progresa, desde la determinación de las *esencias* (M), constituidas como estructuras objetivas desde metodologías α -operatorias, nuevamente hacia los fenómenos de partida, a fin de verificar la circularidad y la conjugación (material y formal) de los resultados obtenidos. El recorrido de este proceso exige la ejecución constante y circular de un *regressus* (de los fenómenos a las esencias) y de un *progressus* (de las esencias a los fenómenos) dialécticos.

Tomemos como ejemplo el narrador del *Quijote*, según las informaciones que nos proporciona en el íncipit de la novela: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor» (*Quijote*, I, 1). Podemos definir al narrador como aquel personaje que cuenta o relata formalmente la historia o fábula. Sabemos, además, desde el capítulo IX de la primera parte, que se trata de un narrador que forma parte de la historia que cuenta. Y sabemos, también, que se filtra en la narración sin compartir el mismo nivel narrativo que los personajes protagonistas. Incluso podemos explicar el sistema retórico de autores ficticios que el propio narrador introduce en el discurso de la novela para disolver su presencia en ella (Maestro, 2009): el autor árabe que es Cide Hamete Benengeli, el morisco aljamiado que traduce el manuscrito arábigo del *Quijote*, el propio narrador que se confiesa editor y compilador de los textos traducidos, etc... En consecuencia, el intérprete del *Quijote* podrá reconstruir conceptualmente la figura del narrador en términos formales muy depurados, mediante un proceso de *regressus*, hacia la configuración de una estructura objetiva, en virtud de la cual dirá —con Genette (1966, 1969, 1972)—, que el narrador de la novela cervantina es *omnisciente* (porque lo sabe todo), *homodiegético* (porque forma parte de la historia que cuenta) y *metadiegético* (porque se sitúa en un nivel narrativo que envuelve integradora y recursivamente a los demás niveles). No en vano la Lingüística estructural forma parte de las Ciencias que aquí denominaremos Estructurales (*vid. infra*). Hasta ahora hemos procedido por regresión hacia formas conceptualizadoras del narrador del *Quijote*, a partir del texto de la novela, como fenómeno o hecho literario de partida («En un lugar de la Mancha», etc...). Pero el proceso no termina en un *regressus* hacia los conceptos. Se hace necesario ahora, una vez conceptualizado o formalizado el fenómeno, seguir progresando en el terreno fenoménico —esto es, volver a la realidad material, en este caso la obra literaria—, y, armados conceptualmente, avanzar en el texto de esta novela, y de otras novelas, hasta alcanzar una teoría lo suficientemente sólida y sistemática acerca de lo que es el narrador como personaje que cuenta o relata formalmente una historia o fábula.

Los hechos nos conducen a las ideas (*regressus*) y las ideas nos remiten de nuevo a los hechos (*progressus*), de forma incesante, circular, conjugada. Partimos de la materia —de los materiales literarios, sea el texto del *Quijote*, sea un verso como «En tanto que de rosa y azucena...»— y regresamos a sus estructuras conceptuales y objetivas —a sus formas: sea un narrador omnisciente, homodiegético y metadiegético, sea un endecasílabo heroico—, y a partir de esta objetividad, alcanzada por *regressus*, reiniciamos un nuevo progreso a través de los fenómenos, esto es, de los materiales literarios, progreso que nos exige seguir leyendo la novela de Cervantes, y otras

novelas, así como el soneto XXIII de Garcilaso, y otros sonetos, etc... Es decir, que seguimos operando con nuevos y distintos fenómenos, con nuevos y distintos materiales literarios, de forma incesante, circular, esto es, gnoseológica (material y formalmente). Pero cada nueva *operación* en el terreno de los fenómenos se reinicia después de haber ejercido un *regressus* en el terreno de los conceptos que nos permite *operar* cada vez en mejores condiciones conceptuales. De este modo, interpretamos, es decir, intervenimos en la *materia*, con *formas* cada vez más sofisticadas, construidas a partir de los mismos materiales —en este caso literarios— que estamos interpretando.

Nótese que en el *regressus* el punto de partida es un hecho, y el destino es una teoría. El camino inverso corresponde al *progressus*, donde el punto de partida es la teoría construida formalmente sobre la realidad de los hechos constatados por la empiria, y el punto de destino es de nuevo el *hecho fenoménico*, dado en el conjunto de los *hechos* del primer punto de partida. Este ir y volver, este regresar y progresar, dispone la ejecución del pensamiento crítico, el desarrollo de las operaciones constructivas y gnoseológicas de las ciencias y, por supuesto, la esencia de la dialéctica, que es el motor de la Filosofía y de la Crítica de la Literatura. El *regressus* es un camino gnoseológico construido por hechos y materiales de partida, sensorialmente recibidos, y el *progressus* es el mismo camino gnoseológico pero *formateado* ahora —si se nos permite la expresión— desde la construcción objetiva de formas y teorías que se proyectan —que progresan— de nuevo, y reiterada y sucesivamente, sobre los fenómenos de partida. Esta es la dimensión circular, gnoseológica y dialéctica, que mueve, en *symploké*, todo el sistema filosófico de la Teoría del Cierre Categorial, construido por Gustavo Bueno como Teoría de la Ciencia, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico.

La dialéctica es una figura gnoseológica esencial de la Filosofía, y no puede ser ignorada por las Ciencias. Cuando Bueno escribe *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* (1970), no por casualidad dedica una detallada atención a los procesos de *regressus* y *progressus* en relación con la dialéctica y la filosofía. Dice Bueno a propósito de Platón y la dialéctica:

La Dialéctica comienza con el análisis (*Rep.* 509d-511e) en la vía regresiva, que parte de las sensaciones (*eikasía*) y de las opiniones (*pístis*) —opiniones sobre animales, plantas y objetos artificiales, digamos lo que Kant llamaba «juicio teleológico»— y que incluso llega a las ciencias (*dianoia*) —hoy daríamos mucha más importancia en el análisis a la *pístis*, i.e., a las superestructuras ideológicas, utópicas, del «sentido común», que a la *eikasía*—. Pero las ciencias no constituyen el último término del proceso, porque sus *hipótesis* deben ser remontadas mediante otro mecanismo cognoscitivo: *nóesis*. Es preciso regresar a las *ideas*. La Dialéctica —la Filosofía dialéctica— es, ante todo, el trabajo con ideas. Utilizando libremente la clásica distinción de Kant entre las categorías del entendimiento (*Verstand*) y las ideas de la razón (*Vernunft*), llamaremos preferentemente «categorías» a los conjuntos constitutivos de las esferas especiales científicas, racionalizadas críticamente (técnica o científicamente) [...], reservando el nombre de «ideas» para designar a los temas de la Filosofía (Bueno, 1970: 229-230).

Como acto seguido explica Bueno, Platón descubre las Ideas, y sitúa precisamente en la interpretación de las Ideas objetivas la esencia de la actividad filosófica. Para

llevar a cabo esta interpretación, Platón se sirve del principio de *symploké*, de modo que la realidad, considerada filosóficamente, deja de ser una unidad monista, propia de la mitología metafísica, y una dispersión atomista de la realidad, propia de las hipótesis en que se apoyaban las formulaciones de los presocráticos («todo es agua», «todo es fuego», «todo es aire»...). De este modo, ni todo está relacionado con todo (holismo armónico, monismo: ontología univocista), ni nada está relacionado con nada (megarismo, monadología: ontología equivocista), sino que unas ideas están relacionadas con otras, pero no con todas (*symploké*: ontología dialéctica).

Bueno deja clara la recuperación de todo este arsenal de conceptos platónicos, que hará fuertemente operativos en su Teoría del Cierre Categorical. Las ideas tienen la forma del conflicto, porque, desde un punto de vista materialista, las ideas remiten a realidades operatorias, dadas en *symploké*. Las ideas no se relacionan en un mundo celeste, metafísico o límbico, sino terrenal y humano.

La «*symploké*» de las ideas, o de las cosas por medio de las ideas, tal es la tarea propia del trabajo filosófico [...]. La noción de «*symploké*» contiene la noción de mezcla, pero también la de exclusión, la de incompatibilidad (la voz misma significa también «choque de los que pelean») (Bueno, 1970: 232).

La explicación buenista de cómo Kant consideraba que las ideas constituían un sistema, y no una *symploké*, es fundamental y de lectura inexcusable. Como advierte Bueno, la filosofía kantiana, su sistema y arquitectura de la razón, era ante todo la codificación de la Física de Newton, la Biología de Linneo, la Geometría de Euclides, la Lógica de Aristóteles, la Moral de Rousseau... Por su parte, para Hegel, las ideas no aparecen ya dadas apriorísticamente, de una sola vez, sino históricamente, en una «fenomenología del Espíritu». Léase *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* (Bueno, 1970):

Las ideas no están dadas en un sistema previo a la Historia: brotan en el mismo proceso histórico y lo constituyen [...]. Platón, por último, conoció claramente que el término análisis, las «ideas», debía continuarse con el principio de la síntesis, de la «vuelta a las apariencias» —a la experiencia— y no de cualquier manera, sino para modificar esas apariencias de acuerdo con las propias ideas: solamente desde las ideas es posible la instauración de la república. La filosofía platónica, como dialéctica progresiva, se termina en la política [...]. La filosofía contemplativa [...] constituye una evasión sustitutiva para una filosofía que se considera políticamente fracasada (Bueno, 1970: 234-236).

Para Platón, la esencia de la actividad filosófica es eminentemente pragmática y política. Platón cifraba las ideas en todo lo que resultaba práctico y operatorio. Por eso Bueno dice que para Platón «el fin de la Filosofía no es solo conocer el mundo, sino cambiarlo» (Bueno, 1970: 238). El imperativo de Marx en la tesis XI sobre Feuerbach ya estaba formulado en Platón.

El ámbito de la filosofía dialéctica no es una categoría, ni un sistema, ni una ciencia, ni una estructura: su dominio es la *symploké* de las ideas, pero no dada en un universo metafísico o amorfo, sino en el mundo histórico y práctico —esto es, político— del ser humano, un mundo interpretado y organizado por la transducción y mediación

de la praxis humana. Tal es la lección de Bueno que aquí asumimos para aplicarla a la interpretación científica de los materiales literarios.

Mientras que Lao-Tsé, por ejemplo, orientó ese esbozo de sabiduría filosófica que es el taoísmo en una dirección desviada de la experiencia técnica y científica, la sabiduría prefilosófica griega se caracterizó precisamente por haber sufrido la influencia de las ciencias y —aparte de la Política y de la Medicina— sobre todo pienso que de la Geometría (Bueno, 1970: 239).

La ciencia se concibe, en consecuencia, como una razón categorial. La filosofía, como una razón trascendental. A la dialéctica corresponderá, mediante la síntesis, depurar y precisar los resultados del análisis, y a la inversa. En los procesos de *progressus* y *regressus*, las formas lógicas —y así lo expone Bueno (1970)— son ante todo diferentes modos de organizar y de relacionar determinados contenidos, es decir, de establecer dialécticamente las conexiones de unos materiales con otros. Las formas lógicas son modos de leer, de interpretar, de hacer legibles y comprensibles las diferentes operaciones de descomposición analítica (*progressus*) y de reconstrucción sintética (*regressus*) de los materiales a los que nos enfrentamos.

En este contexto de exigencias gnoseológicas, la metafísica es —y sobre todo lo es en la posmodernidad— un depósito de ilusiones, una ciencia-ficción, un teoreticismo sin retorno, una retórica sin contenido. ¿Por qué? Porque representa el escenario imaginario o el lugar utópico en el que se extravían los idealismos —los procesos de *regressus*— que no son capaces del volver a la realidad. En la realidad, en el mundo terrenal y humano de los fenómenos (M_1), las Ideas poseen una fuerza gravitatoria que hace posible su interpretación racional y material: están ancladas en la realidad del mundo interpretado y categorizado por las ciencias y la filosofía. Sin embargo, en la Metafísica, estas mismas Ideas, liberadas de la fuerza gravitatoria que las ha hecho posibles y que —de hecho— las hace inteligibles, resultan ininterpretables racional y materialmente. Porque en un contexto idealista y metafísico, no operatorio ni corpóreo, las ideas dejan de ser ideas para convertirse en paralogismos y ficciones, en formas incorpóreas y fantasmagorías, que nada tienen que ver con el orden operatorio de la realidad. No cabe situar en la Metafísica, es decir, en un *regreso sin retorno*, la interpretación de la Realidad, porque la realidad no es metafísica, ni incorpórea, ni exclusivamente formal. La Realidad no puede reducirse a palabras. El mundo no es un texto que pueda hacerse inteligible a través de una hermenéutica. Algo así será pura ciencia-ficción. Porque la Realidad no es indefinidamente *regresiva*. Y su interpretación no puede situarse en un regreso sin fin hacia formas puras, ideales, intactas y en suma completamente irreales. La Realidad se puede abstraer, pero no hasta perder el sujeto o intérprete todo contacto con la propia Realidad. De espaldas a los contenidos del mundo no es posible *hacer* nada. El Materialismo Filosófico de Bueno propone una recuperación física de la Metafísica, es decir, una reinterpretación específica, en el Mundo interpretado y categorizado por las ciencias —la ontología especial (M_1)—, del Mundo en términos absolutos, en sí mismo inasequible e inconmensurable —la ontología general (M)—. Un regreso sin retorno sería comparable, si se nos permite el símil, al de un avión que, tras despegar (*regressus*) de una pista aeroportuaria terrestre, en lugar de volver (*progressus*) a su destino igualmente terrestre, continuara

su trayectoria más allá de la atmósfera y del campo gravitatorio de partida, la Tierra, para adentrarse en un derrotero, en un destino, de ida pero no de vuelta. La metafísica es un éxodo de la realidad. Es un viaje de ida sin posibilidad de retorno. Los problemas reales no se pueden resolver metafísicamente, es decir, no se pueden someter a un proceso de *regressus* sin *progressus*. Porque ni la Filosofía es Metafísica ni la Ciencia puede operar con formas incorpóreas. Todo Idealismo plantea siempre un *regressus* sin retorno, sin vuelta a los hechos y fenómenos del mundo terrenal y humano, porque solo evitando la vuelta a la realidad material de los hechos se puede preservar formas inexistentes y fantasmagóricas, como el inconsciente freudiano, el Dios teológico, o las ideas de Paz o Justicia universales. Tres o cuatro referentes, entre miles, que no han existido, ni existirán, jamás.

Este procedimiento, que exige partir de los fenómenos para regresar a las esencias (*regressus*) y sucesivamente volver desde las esencias hacia los fenómenos (*progressus*), tiene en la Teoría del Cierre Categorical de Bueno un objetivo fundamental: neutralizar las operaciones que hace el sujeto —sujeto operatorio— para alcanzar, de este modo, una objetividad sistemática en la codificación e interpretación de los resultados científicos.

Esta consideración nos permite, a su vez, introducir, en la estructura interna gnoseológica de las ciencias humanas, así definidas, dos tendencias opuestas, por aplicación del mismo principio gnoseológico general (que prescribe el *regressus* de los fenómenos a las esencias y el *progressus* de las esencias a los fenómenos) al caso particular en el que los fenómenos son operaciones (Bueno, 1992: I, 200).

5.6.1.1.4. PRINCIPIO DE NEUTRALIZACIÓN DE OPERACIONES

Por último, en cuarto lugar, resulta imprescindible tener en cuenta el denominado *principio de neutralización de operaciones*, en virtud del cual las *operaciones* llevadas a cabo —ejecutadas física y lógicamente— siempre por un sujeto gnoseológico, en tanto que sujeto operatorio y corpóreo, esto es, *humano*, han de neutralizarse, destilarse o disolverse sin consecuencias, a partir de un momento dado del *progreso* o del *regreso* de la investigación científica, a fin de preservar la objetividad de los resultados alcanzados, y de segregar o esterilizar todo componente subjetivo, psicológico o fenomenológico, presente tanto en las premisas o estados previos de la investigación como en sus últimos y finales resultados.

Hemos insistido en la concepción de sujeto que aquí manejamos: no es el sujeto kantiano, ideal, epistemológico, que solo existe en tanto que ser pensante —capaz incluso de pensar sin cuerpo—, y que acaba por reducir a su propia conciencia (subjetiva) todo cuanto existe (objetivamente), de modo que la mente y la imaginación actúan como un horno u obrador donde se cuece de forma Ideal la realidad cuya ontología es siempre ilusa y presupuesta. No. El sujeto de la Teoría del Cierre Categorical, el sujeto de la gnoseología materialista, es un sujeto gnoseológico, es decir, un sujeto corpóreo y operatorio, un ser humano que existe real y operativamente, un sujeto pragmático, un *homo faber*, que trabaja de modo solidario y conjugado con formas y materias. Nótese que desde un punto de vista gnoseológico el *lector implícito* de Iser (1972),

como el *lector modelo* de Eco (1979), es inconcebible, por incorpóreo y metafísico. Esta concepción de lector es una figura retórica, no gnoseológica.

Ocurre, además, que este sujeto gnoseológico o sujeto operatorio, el cual —en nuestro caso— ha de interpretar los materiales literarios, sabe que debe desaparecer a partir de un momento dado de la interpretación (en el *regressus*). Debe abandonar el espacio gnoseológico cediendo el terreno a las figuras gnoseológicas correspondientes (conceptos, teoremas, teorías, principios, axiomas...) El sujeto operatorio, como sus propias operaciones, han de neutralizarse. Y han de neutralizarse por sí mismas, generando conceptos lógicos. De este modo, el sujeto operatorio ha de desactivarse durante los procesos del regreso o *regressus* hacia la configuración de conceptos, teorías, formas, demostraciones, definiciones, clasificaciones, modelos..., y otras figuras gnoseológicas a las que nos hemos referido.

En primer lugar, hay ciencias, o metodologías, que Bueno tipifica como *alfa* (α), en las que el proceso de neutralización del sujeto operatorio o gnoseológico es muy fácil, bien porque en los campos categoriales de tales ciencias no hay sujetos humanos, dados como términos del campo, como ocurre en la Química, la Astronomía o la Geometría (que aquí agruparemos en el conjunto de las Ciencias Naturales [1]), bien porque mediante procesos de progresión media o genérica (*progressus*) este sujeto y sus operaciones se desvanecen —progresivamente— a medida que avanzamos en el campo fenoménico, como ocurre en las ciencias que aquí denominaremos Computacionales [2] y Estructurales [3].

Por eso Bueno (1992: I, 203) advierte que, en las metodologías α -operatorias, el estado en el que una ciencia deja de tener presentes entre sus términos a los sujetos humanos se alcanza en aquellos casos en que el *regressus* conduce a una eliminación o neutralización total de las operaciones y de los fenómenos humanos en proceso de interpretación. Esto se produce cuando se neutralizan los sistemas operatorios del campo de partida.

En segundo lugar, hay ciencias, o metodologías, que Bueno tipifica como *beta* (β), en las que el proceso de neutralización del sujeto operatorio o gnoseológico es más difícil, o incluso imposible de consumir totalmente, bien porque en los campos categoriales de tales ciencias hay sujetos humanos que pueden neutralizarse por completo o parcialmente, mediante procesos de regresión media o genérica (*regressus*), hacia la construcción de estructuras objetivas y conceptuales, como ocurre en las ciencias que denominaremos Reconstructivas [4] y Demostrativas [5] —si bien en estas últimas la neutralización completa es inalcanzable—, bien porque, como ocurre en las ciencias que llamaremos Políticas [6], la neutralización de todo sujeto es definitivamente imposible, y a veces incluso ni siquiera se puede plantear.

En las metodologías β -operatorias —como detalla Bueno (1992: I, 208) en su exposición—, las operaciones de partida, lejos de depurarse en los resultados finales, han de reproducirse inevitablemente una y otra vez. Las metodologías β -operatorias no disponen de un campo disociable de la actividad operatoria humana, y no pueden prescindir de las operaciones, desde el momento en que su campo de acción son *las operaciones en sí*, implicadas irremediabilmente en imperativos pragmáticos humanos, de orden económico, moral, político, jurídico, etc. Un arsenal de tecnologías y praxiologías determinan las operaciones que se llevan a cabo desde las metodologías

β -operatorias. En consecuencia, las ciencias que Bueno llama β no logran ultimar o consumir el *regressus* definitivo hacia las esencias, porque se trata de disciplinas que inexorablemente, bien resultan interceptadas por las praxiologías (moral, política, ideologías...) en el *progressus* hacia los fenómenos, bien se confunden con las estructuras (tecnologías, teorías, técnicas de investigación...) en el *regressus* hacia las esencias.

En las tradicionalmente denominadas «ciencias humanas», las operaciones son siempre fenoménicas. Piénsese, además, como recuerda Bueno, que la gnoseología materialista identifica componentes psicológicos en los siguientes sectores de los ejes del espacio gnoseológico: a) en el eje sintáctico, las *operaciones*; 2) en el eje semántico, los *fenómenos*; y 3) en el eje pragmático, los *autologismos*, los *dialogismos* y, con frecuencia, también las *normas*. Solo los *términos*, las *relaciones* (eje sintáctico), los *referentes*, las *esencias* o *estructuras* (eje semántico) y, en determinadas circunstancias, también las *normas* (eje pragmático), están exentos de componentes psicológicos, es decir, no requieren la neutralización del sujeto gnoseológico.

Lo que la Teoría del Cierre Categorial de Bueno plantea y pretende es la interpretación objetiva de los fenómenos empíricos mediante la neutralización de las operaciones humanas. Huerga Melcón lo ha explicado perfectamente en su trabajo titulado «Historia de la Ciencia desde la perspectiva de la Teoría del Cierre Categorial de Gustavo Bueno»:

Desde luego, las ciencias humanas cuentan como fenómenos las propias operaciones, deben partir de ellas y volver a ellas, y en cuanto tales, habrán de incorporar según la teoría del cierre dos tipos de metodologías, las metodologías beta-operatorias, «procedimientos de las ciencias humanas en los cuales esas ciencias considerarán como presente en sus campos al sujeto operatorio», y las metodologías alfa-operatorias, «procedimientos en virtud de los cuales son eliminadas o neutralizadas las operaciones iniciales, a efectos de llevar a cabo conexiones entre sus términos al margen de los nexos operatorios (apotéticos) originarios». La teoría del cierre categorial sintetiza la dialéctica propia de las metodologías alfa y beta así definidas: «Las ciencias humanas, en tanto parten de campos de fenómenos humanos, comenzarán necesariamente por medio de construcciones beta-operatorias; pero en estas fases suyas no podrán alcanzar el estado de plenitud científica. Este requiere la neutralización de las operaciones y la elevación de los fenómenos al orden esencial. Pero este proceder, según una característica genérica a toda ciencia, culmina, en su límite, en el desprendimiento de los fenómenos (operatorios, según lo dicho, por los cuales se especifican como «humanas»). En consecuencia, al incluirse en la situación que llamamos alfa, alcanzarán su plenitud genérica de ciencias, a la vez que perderán su condición específica de humanas [...]. El grado de científicidad de una disciplina estará en función del proceso de la «neutralización de las operaciones», un criterio que permite distinguir dos situaciones dentro de los campos semánticos de cada ciencia: la situación primera (alfa), la de aquellas ciencias en cuyos campos no aparezca formalmente, entre sus términos, el sujeto gnoseológico; y la situación segunda (beta), la de aquellas ciencias en cuyos campos aparezcan (entre sus términos) los sujetos gnoseológicos. Si la primera corresponde a las ciencias físicas, a la química o a la biología molecular, la situación segunda aparece en las ciencias humanas. En las ciencias humanas el sujeto aparece entre los términos del campo no como un objeto más, sino principalmente como un sujeto operatorio,

que «liga apotéticamente otros términos del campo, lo que equivale a decir –dice Gustavo Bueno–, «que actúa como un científico» (Huerga Melcón, 2006: 14).

Las pertinentes observaciones de Huerga Melcón nos remiten al opúsculo de Bueno sobre *El Individuo en la Historia* (1980), donde se distingue al sujeto operatorio en dos niveles posibles: en primer lugar, como término contenido en un campo categorial determinado, y que actúa como ser humano que opera y obra dentro de ese campo —Napoleón en Waterloo, esto es, el Individuo en la Historia, en el *hecho particular*—; y en segundo lugar, como agente que opera sobre un campo científico, al actuar como intérprete o investigador —Jakobson como lingüista, esto es, el Individuo en lo Universal, en la Ciencia, como *predicación de universales*—, intérprete o investigador que, en un momento dado del proceso de la investigación (*regressus*), ha de neutralizarse como tal sujeto gnoseológico.

Al referirse al individuo en lo universal, Bueno exige considerar cuál es el papel que desempeña el individuo como sujeto operatorio frente a los materiales científicos, es decir, el Individuo —el Sujeto— en la Ciencia —en lo Universal—. ¿En qué eje, y sobre qué sectores, se sitúa el individuo, si es que lo individual puede asumir la forma de una figura gnoseológica? Bueno determina el concepto gnoseológico de individuo del modo siguiente, al distinguir *individualidad objetiva* e *individualidad subjetiva*.

1) La individualidad objetiva está constituida por *el individuo como Término y como Referente en el campo científico*, de modo que el ser humano se situaría como término en el eje sintáctico y como referente en el eje semántico. Sería el caso de Napoleón, como objeto de estudio, para un historiador. El individuo lo es aquí en sentido objetivo, como término del campo objetivo de la ciencia. Según Bueno (1980), a este tipo de *individuo* se refiere Aristóteles en su *Poética* (1451b), cuando el de Estagira afirma que la Poesía es más universal que la Historia. Bueno considera, con razón, que Aristóteles está afirmando, de hecho, que la Poesía es más *científica* que la Historia, porque la primera se refiere, como la ciencia, a lo universal —a lo esencial—, mientras que la segunda, a diferencia de la ciencia, se refiere a lo particular —o accidental—. En consecuencia, el individuo en la historia no puede ser —para Aristóteles— aprehendido científicamente, pero, en la Literatura, sí puede serlo. Y a esa comprensión conceptual dedicó Aristóteles su *Poética*, el primer tratado universal de Teoría de la Literatura, y matriz de todas nuestras investigaciones posteriores, incluso aunque su autor ya no sea *nuestro colega*.

2) La individualidad subjetiva, por su parte, está constituida por *el individuo como Operador, Autologismo y Dialogismo en la actividad científica*, de modo que el ser humano sería ahora un *agente de la interpretación*, es decir, no un término que opera en el campo categorial del que forma parte (Napoleón en la Historia), sino un operador o intérprete que manipula términos dados en el campo categorial de referencia, y que como tal operador se desenvuelve como sujeto de autodiálogos y diálogos —y también de normas y pautas interpretativas—, es decir, como sujeto gnoseológico en sentido pleno. El individuo lo es aquí en términos subjetivos, pues, aun siendo capaz de construir una ciencia, la cual no existiría sin el individuo, este mismo individuo o sujeto gnoseológico tendrá que segregarse o neutralizarse llegado el momento del *regressus*, y hacer desaparecer del *terreno de juego gnoseológico* todo

componente subjetivo o psicologista. Porque la ciencia —la actividad científica— surge de forma plena cuando el individuo, el científico individual, se neutraliza en figuras gnoseológicas de validez universal: teoremas, principios, axiomas, conceptos, teorías, definiciones, clasificaciones, demostraciones, modelos...

Si algo nos ha enseñado el pensamiento de Bueno es que no cabe pensar en una totalidad que no se dé a través de una multiplicidad, es decir, no hay posibilidad de separar el *orden sensible* del *orden inteligible*. Percepción y pensamiento son conceptos conjugados. Dicho de otro modo, no cabe aislar o incomunicar las percepciones de los pensamientos, esto es, los fenómenos de los conceptos. Y por supuesto de ninguna manera cabe reducir los segundos a los primeros, es decir, deconstruir o disolver los conceptos y los pensamientos en un mundo de intuiciones y percepciones fenomenológicas. Algo así equivale a la supresión de la razón, y a su subrogación por un discurso de palabras sin contenido (Lacan), de retórica sin referentes (Derrida), de memoria sin historia (es el procedimiento de la «memoria histórica» o «psicohistoria»), de seres humanos incorpóreos (es la irrealidad del *lector implícito* de Iser), etc. He aquí los resultados de la deconstrucción y de la posmodernidad, y de sus métodos de neutralización del sujeto por destrucción o exterminio del ser humano, ya no en la Historia, sino en la Literatura misma, y en todo contenido metodológico de interpretación científica, bien proclamando la muerte del autor (Barthes, 1968), bien reduciéndolo tropológicamente a una función social o ideológica (Foucault, 1969).

Quede claro que estos intentos de neutralización del sujeto gnoseológico, del intérprete, si se prefiere, no son nuevos ni radicalmente originales. En anteriores etapas de la Historia de la Ciencia, e incluso de la Historia de la Teoría de la Literatura, han tenido lugar tentativas comparables. Pero ninguna ha estado tan profundamente fundamentada y sistematizada como la que se ofrece desde la Teoría del Cierre Categorical. Piénsese que los estructuralismos de mediados del siglo XX exhibieron la neutralización del sujeto como una de sus principales bazas metodológicas, si bien esta neutralización fue más bien una derogación o una destrucción ontológica, en términos de ablación de materiales literarios («el autor ha muerto»). Comienzan a promocionarse de este modo lo que en este mismo libro hemos denominado *teorías literarias ablativas*, basadas en la supresión explícita de materiales literarios absolutamente esenciales e imprescindibles. Fue el comienzo, en cierto modo, de las destrucciones sistemáticas que, desde los diferentes posestructuralismos, se llevaron a cabo sobre la totalidad de los materiales literarios. El primero fue el autor —la primera víctima, diríamos—, pero es que no fue la última. La ansiedad exterminadora de la deconstrucción se implantó en la totalidad de los componentes literarios, lingüísticos y, en suma, racionales y lógicos, inhabilitando toda forma de pensamiento, de filosofía y de actividad científica propia de las denominadas «ciencias humanas», las cuales, lejos de defender su estatuto y posición gnoseológicos, se entregaron lúdicamente a los juegos verbales y a la tropología inconsecuente de los acrílicos seguidores de Derrida *et alii*. Barthes mismo neutralizó al sujeto (operatorio) por supresión del autor (literario), sin más. La superlativa proclamación de la muerte del autor no nos descubrió una interpretación literaria y lingüística más objetiva y mejor articulada, sino simplemente abrió la veda de la deconstrucción sistemática, del afán por descubrir y exhibir nuevos materiales literarios que destruir, descuartizar y descomponer. La destrucción de la

idea y concepto de Literatura, lúdicamente creada y recreada para solaz y divertimento académicos, provoca la necrosis de la Teoría de la Literatura y el hundimiento de esta disciplina en el uso de sus funciones científicas. El cuerpo mismo de la literatura se convierte de este modo en una carroña a merced de los teóricos de la literatura.

5.6.1.2. ORGANIZACIÓN GNOSEOLÓGICA DE LAS CIENCIAS

No hablaremos de las ciencias como disciplinas (academicismo, descriptivismo, adecuacionismo...), ni como proposiciones derivadas de principios (aristotelismo, teoreticismo, idealismo...), sino como hechos que actúan sobre la realidad y la constituyen (ciencias positivas y efectivas), esto es, hablaremos de la ciencia como de una ontología constructivista, como de una realidad operatoria y transformadora de la propia realidad que interpreta y de la que, por supuesto, forma parte, porque la destruye, construye y reconstruye (circularismo). Hablaremos de las ciencias como *metodologías*, siguiendo a Bueno, y daremos a cada una de estas metodologías —tipificadas por Bueno— un nombre determinado, diferente del que él propone, pero basado en su propia Teoría del Cierre Categorial, a fin de hacer más visible la eficacia práctica de su Teoría de la Ciencia en su aplicación a la Teoría de la Literatura, como ciencia de la Literatura o de los materiales literarios.

En este sentido, proponemos las siguientes metodologías científicas o sistemas de ciencias, con sus respectivas nomenclaturas¹¹³.

1. Ciencias Naturales o ciencias de regresión extrema
(*Metodologías* α -1).
2. Ciencias Computacionales o ciencias de progresión media-genérica
(*Metodologías* α -2-I).
3. Ciencias Estructurales o ciencias de progresión media-específica
(*Metodologías* α -2-II).
4. Ciencias Reconstructivas o ciencias de regresión media-genérica
(*Metodologías* β -1-I).
5. Ciencias Demostrativas o ciencias de regresión media-específica
(*Metodologías* β -1-II).
6. Ciencias Políticas o ciencias de progresión extrema
(*Metodologías* β -2).

¹¹³ Las denominaciones o nomenclaturas que introduzco aquí, con algunas diferencias respecto a las propuestas por Gustavo Bueno, no alteran lo esencial de su teoría, y desde luego no pretenden en modo alguno «enmendar la plana» a su artífice genuino en ningún aspecto, sino simplemente tratar de facilitar la comprensión de la Teoría del Cierre Categorial de Bueno ante un público no formado necesariamente en el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento.

5.6.1.2.1. CIENCIAS NATURALES

O CIENCIAS DE REGRESIÓN EXTREMA (*METODOLOGÍAS $\alpha-1$*)

Son Ciencias Naturales o *ciencias de regresión extrema* aquellas que se basan en metodologías $\alpha-1$, es decir, aquellas que no necesitan neutralizar, por ningún tipo de desplazamiento regresivo —puesto que se encuentran ya en los límites de toda regresión— la presencia de seres humanos (como términos) dentro de su campo categorial, porque ontológicamente carecen, de hecho, de seres humanos en su campo categorial.

Al no haber seres humanos *operando* dentro del campo categorial, las Ciencias Naturales, o ciencias de regresión extrema ($\alpha-1$), no necesitan neutralizar ningún tipo de operación. Es el caso, por ejemplo, de la Química, la Matemática, la Física, la Astronomía, la Meteorología, la Termodinámica, etc...

5.6.1.2.2. CIENCIAS COMPUTACIONALES

O CIENCIAS DE PROGRESIÓN MEDIA-GENÉRICA (*METODOLOGÍAS $\alpha-2-I$*)

Denominamos Ciencias Computacionales, o *ciencias de progresión media-genérica*, a aquellas que se basan en metodologías $\alpha-2-I$, es decir, aquellas que, a partir de hechos fenomenológicos y de operaciones humanas, alcanzan en un momento dado del proceso de investigación, por desplazamiento *progresivo*, resultados no operatorios y no fenomenológicos. Se trata de sistemas científicos que construyen estructuras de interpretación que, teniendo su origen en fenómenos empíricos y en operaciones humanas, logran segregar procesualmente la presencia del sujeto gnoseológico del campo categorial de la investigación. Es el caso, por ejemplo, como señala Bueno, de las estadísticas. Y en general de todo tipo de ciencias computacionales. La dimensión «subjética» de estos sistemas científicos radica no tanto en su estructura operatoria final, es decir, en los criterios objetivos de cálculo, sino en la *dispositio* o configuración del conjunto de criterios, y de sus normas de relación, en virtud de los cuales se constituye la estructura de computación o interpretación final. De ahí que se hable de ciencias de *progresión media-genérica* ($\alpha-2$). Son *medias*, porque no llegan, ni necesitan llegar, al límite del *progressus*; y son *genéricas*, porque las estructuras o procesos constituyentes de tales ciencias son comunes o genéricos para todas las ciencias englobadas en su grupo. La estadística, la contabilidad, los lenguajes de programación, la ingeniería de *software*, la arquitectura y programación informáticas, los diseños de inteligencia artificial, las bases de datos, se adscriben, como tecnologías y metodologías, a este tipo de sistemas de ciencias o categorías, a las cuales se aproximan igualmente cualesquiera estudios sistemáticos de procesos algorítmicos destinados a procesar, inventariar, construir y transformar información.

Como se ha dicho, el ejemplo más representativo de este tipo de ciencias es la estadística. Las estadísticas son siempre resultado de operaciones humanas practicadas sobre hechos fenomenológicos concretos, pero en la estructura resultante los seres humanos no forman parte del campo categorial, porque han sido previamente segregados. Las tablas estadísticas contienen números, no personas, incluso aunque

inicialmente el hecho de partida fuera la población humana de un área geográfica. De hecho, los cuatro tipos o escalas de medición en estadística —nominal, ordinal, intervalo y razón—, son ya estructuras gnoseológicas de las que el sujeto operatorio ha sido progresivamente segregado.

5.6.1.2.3. CIENCIAS ESTRUCTURALES

O CIENCIAS DE PROGRESIÓN MEDIA-ESPECÍFICA (*METODOLOGÍAS* α -2-II)

Denominamos Ciencias Estructurales, o *ciencias de progresión media-específica*, a aquellas que se basan en metodologías α -2-II, es decir, aquellas que, a partir de hechos fenomenológicos y de operaciones humanas, alcanzan en un momento dado del proceso de investigación, por desplazamiento *progresivo*, resultados no operatorios y no fenomenológicos, pero, a diferencia de las *ciencias de progresión media-genérica* (α -2-I), las de progresión media-específica (α -2-II) se caracterizan porque sus estructuras o procesos resultantes y constituyentes son *específicos* en cada una de las ciencias pertenecientes al conjunto de las de progresión media. En el ámbito de las Letras, la ciencia de progresión media-específica por excelencia del siglo XX ha sido la Lingüística, y, muy en particular, la Lingüística estructural.

Las Ciencias Estructurales (α -2-II), al igual que las Computacionales (α -2-I), parten de fenómenos y operaciones, es decir, de un trabajo de campo (*empíria*), y mediante desplazamientos progresivos alcanzan resultados objetivos, que ya no serán fenoménicos ni operatorios, porque estarán desprovistos de contenidos psicológicos y personales, de modo que sobre tales estructuras objetivas será posible implantar construcciones e interpretaciones que no requieran nuevas operaciones, ni la intervención de nuevos fenómenos. En las Ciencias Computacionales, estos resultados objetivos poseen una naturaleza genérica, es decir, son comunes o cogenéricos para todas las ciencias α , frente a lo que ocurre en las Ciencias Estructurales, en las que los mismos resultados objetivos adquieren una naturaleza especial o específica, determinada por las características y propiedades de cada una de las ciencias humanas o etológicas particulares.

5.6.1.2.4. CIENCIAS RECONSTRUCTIVAS

O CIENCIAS DE REGRESIÓN MEDIA-GENÉRICA (*METODOLOGÍAS* β -1-I)

Son Ciencias Reconstructivas, o *ciencias de regresión media-genérica*, aquellas que se basan en metodologías β -1-I, es decir, aquellas cuyas operaciones, en un momento dado del proceso *regresivo* o *regressus*, resultan determinadas no por la intervención de nuevos sujetos (como les ocurre a las Ciencias Demostrativas o de regresión media-específica), sino por la implantación o reconstrucción de nuevos objetos o estructuras de naturaleza objetiva. De este modo, las Ciencias Reconstructivas pueden neutralizar las operaciones de partida, en su enfrentamiento con los hechos y los fenómenos, por desplazamiento regresivo o reconstructivo de esencias o estructuras esenciales. Versos como «En tanto que de rosa y azucena / se muestra la color en vuestro gesto»,

de Garcilaso, nos permiten regresar a una estructura esencial, capaz de reconstruir en su objetividad la ontología de un endecasílabo heroico, con acentos en segunda, sexta y décima sílabas métricas [- o - - - o - - - o -], estructura ontológica dentro de la cual no hay absolutamente nada de la persona de Garcilaso de la Vega, que ha resultado por completo segregada. En consecuencia, las Ciencias Reconstructivas segregan las operaciones de partida transformándolas en estructuras objetivas, es decir, reconstruyéndolas o rediseñándolas, de modo genérico (β -1-I), como nuevas determinaciones objetuales, merced a un desplazamiento regresivo hacia sus esencias conceptuales.

Este es el procedimiento característico de la Teoría de la Literatura, como sistema de conocimiento conceptual de los materiales literarios, frente a la Crítica de la Literatura, la cual, como conjunto de conocimientos sobre las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, opera *demostrativamente*, y no *reconstructivamente*, como en efecto hace la Teoría de la Literatura. La Teoría de la Literatura se ocupa de *conceptos* literarios, mientras que la Crítica de la Literatura se ocupa de *ideas* literarias, hecho este último que la aproxima a una Filosofía de la Literatura, es decir, a un saber de segundo grado, que para ejercerse presupone un sistema de conceptos previamente elaborado por la Teoría de la Literatura, como saber conceptual o científico, esto es, de primer grado.

Adviértase que tanto en las Ciencias Reconstructivas (β -1-I) como en las Ciencias Demostrativas (β -1-II) las operaciones no determinan términos del campo categorial —términos que solo podrían constituirse realmente gracias a las operaciones—, sino que son las operaciones mismas las que resultan determinadas, bien por estructuras objetuales y *genéricas*, en el caso de las Ciencias Reconstructivas, bien por nuevas operaciones, de naturaleza *específica* o especial, según las particularidades de cada ciencia, en el caso de las Ciencias Demostrativas.

En suma, las Ciencias Reconstructivas ejecutan operaciones que, en el regreso constructivo o —mejor dicho— *reconstructivo* desde los fenómenos de partida (la lectura de las obras literarias) hacia los conceptos que hay que construir (narrador, endecasílabo, cronotopo, transducción, soliloquio, quiasmo...), reconstruyen nuevos objetos, o estructuras objetivas, reconstrucciones estas últimas en las que el sujeto (lector, intérprete o transductor) no interviene de forma personal o psicológica, a diferencia de lo que sí ocurrirá, inevitablemente, como veremos, en las Ciencias Demostrativas, o de regresión media-específica (β -1-II), donde la presencia de la psicología y operatoriedad del sujeto humano es inextinguible.

5.6.1.2.5. CIENCIAS DEMOSTRATIVAS

O CIENCIAS DE REGRESIÓN MEDIA-ESPECÍFICA (*METODOLOGÍAS* β -1-II)

Son Ciencias Demostrativas, o *ciencias de regresión media-específica*, aquellas que se basan en metodologías β -1-II, es decir, aquellas cuyas operaciones, en un momento dado del proceso *regresivo* o *regressus*, resultan específicamente determinadas por la intervención de nuevos sujetos, sin que esto pueda evitarse en modo alguno. Al contrario de lo que les ocurre a las Ciencias Reconstructivas o de regresión media-

genérica, las Ciencias Demostrativas no pueden implantar ni reconstruir nunca, en ningún momento del proceso regresivo de su constitución, nuevos objetos o estructuras de naturaleza objetiva, sino que se desplazan siempre a través de nuevos sujetos que introducen nuevas operaciones. Su grado de cientificidad es más bien pobre, ya que se mueven siempre en un umbral muy próximo al de los hechos y los fenómenos, con grandes limitaciones para segregarse sus componentes subjetivos, desde el momento en que resulta muy difícil esterilizar la presencia de fenómenos, operaciones y sujetos gnoseológicos, actuando estos últimos como términos dentro del campo categorial en el que estas ciencias, en realidad más bien disciplinas, tratan de actuar. En consecuencia, el grado de neutralización de las operaciones en este tipo de Ciencias Demostrativas es muy bajo, desde el momento que toda segregación de componentes subjetivos corre a cargo de nuevos sujetos, que desplazan incesantemente —que no indefinidamente—, y de forma dialéctica —dada su proximidad con saberes críticos—, la interpretación conceptual de los hechos y fenómenos de partida.

En el ámbito de las disciplinas literarias, la Crítica de la Literatura puede considerarse como el ejemplo por excelencia de tecnología —diríamos— más representativa del procedimiento característico de las Ciencias Demostrativas, o ciencias de regresión media-específica (β -1-II).

En suma, las Ciencias Demostrativas (β -1-II) ejecutan, al igual que las Ciencias Reconstructivas, operaciones que, en el regreso constructivo desde los fenómenos de partida (la lectura de las obras literarias) hacia los conceptos que hay que interpretar (narrador, endecasílabo, cronotopo, transducción, soliloquio, quiasmo...), no pueden construir o reconstruir nuevos objetos, o estructuras objetivas, es decir, no pueden construir nuevos términos ni conceptos, por lo que han de limitarse a interpretar los ya existentes, esto es, los ya construidos y constituidos por las Ciencias Reconstructivas. ¿Qué ofrecen, pues, de específico, de especial, las Ciencias Demostrativas? En lugar de ofrecer la construcción de nuevas estructuras objetivas, o conceptos, generan nuevas y sucesivas operaciones a partir de las operaciones preexistentes o de partida. Al no poder construir nuevos objetos, construyen nuevas operaciones, con valor demostrativo respecto a las operaciones precedentes. Las Ciencias Demostrativas, como es el caso de la Crítica de la Literatura, que se apoya siempre en los sistemas conceptuales de una Teoría de la Literatura, es decir, de una Ciencia Reconstructiva, que le sirve de plataforma, requieren constantemente la intervención específica o especial de nuevos sujetos operatorios, esto es, de intérpretes, quienes, en lugar de *construir* o *reconstruir* conceptos, deben *demostrarlos*, es decir, deben *ponerlos a prueba* —y en circulación— mediante sucesivas operaciones, a través de sus diferentes aplicaciones y posibilidades de ejecución. En las Ciencias Demostrativas la operatoriedad humana es inevitable: las operaciones resultan determinadas por nuevas operaciones, ejecutadas una y otra vez por nuevos intérpretes o sujetos gnoseológicos, los críticos literarios. La crítica es subjetiva en las Ciencias Demostrativas —en la medida en que el sujeto humano no resulta completamente neutralizable—, pero será objetiva en las Ciencias Reconstructivas.

5.6.1.2.6. CIENCIAS POLÍTICAS

O CIENCIAS DE PROGRESIÓN EXTREMA (*METODOLOGÍAS β -2*)

Son Ciencias Políticas, o *ciencias de progresión extrema*, aquellas que se basan en metodologías β -2, es decir, aquellas que están imposibilitadas para neutralizar, segregar o incluso prescindir, total o parcialmente, de seres humanos dados en su campo categorial, seres humanos que se imponen necesariamente como sujetos operatorios constituyentes y constitutivos de ese campo categorial, el cual queda organizado como una *tecnología*, más que como una *ciencia*, de acuerdo con la Teoría del Cierre Categorial. Es el caso del Derecho o de la Jurisprudencia, «tecnologías» que, basadas en una ciencia jurídica, en la acepción académica o academicista de *ciencia*, no pueden prescindir en ningún momento del ser humano, en calidad de juez, delincuente o perito judicial. Las denominadas *ciencias de progresión extrema* no pueden neutralizar nada porque su campo de operaciones se sitúa en el límite mismo del progreso, es decir, en el límite mismo del contacto con los fenómenos, de modo que neutralizar o segregar al ser humano como término de su campo categorial supondría suprimir la figura del juez en el juicio o incluso la del delincuente, por no decir que también la de los propios hechos constitutivos de delito. La ontología de las *ciencias de progresión extrema* no permite nunca regresar hacia la construcción de estructuras objetivas al margen del sujeto, de modo que, por esta razón, no pueden segregar nunca totalmente al ser humano como término de su campo categorial, lo que les confiere un estatuto científico sumamente frágil, reducido normativamente a una *tecnología*. A este estatuto trató de reducir Gadamer el conocimiento de la Historia, al postular en su *Verdad y método* (1960), desde el idealismo alemán más exacerbado que conoció el siglo XX, la absoluta imposibilidad de suprimir al ser humano, con todos sus prejuicios, de la interpretación histórica, y afirmar, desde la complaciente impotencia del idealismo y el confort de una hermenéutica que reduce la realidad operatoria al lenguaje tropológico, que «ser histórico significa no poder resolverse nunca totalmente en autotransparencia» (Gadamer, 1960/1984: 372). Una fórmula maravillosa que encanta a todos aquellos que, como Emilio Lledó, y tantísimos otros, hacen de las ciencias que ignoran un instrumento de la retórica que practican, como sofisticados sofistas, desde su más temprana juventud idealista y alemana.

A este estadio, tan subjetivo, tan absolutamente fenomenológico y extremadamente operatorio, ha reducido la posmodernidad toda idea y concepto de ciencia, de modo que la actividad científica acaba por considerarse, por reducirse, a pura y cambiante ideología.

5.6.2. EL CIERRE CATEGORIAL DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA

*¿Puede ninguna ciencia compararse
con esta universal de la Poesía,
que límites no tiene do encerrarse?*

Miguel de CERVANTES, *Viaje del Parnaso* (IV, 250-252).

Desde el punto de vista de la Teoría del Cierre Categorial, una *categoría* es un campo científico o gnoseológico en el que se sitúa, organizado de forma racional y lógica, un sistema de proposiciones, resultantes de procesos constructivos *objetuales* (fruto de *operaciones* que construyen Términos a partir de Fenómenos $[T < F]$) y procesos constructivos *proposicionales* (fruto de *relaciones* entre Términos $[T \wedge T]$, que dan lugar a conceptos a partir de los términos relacionados $[C < T \wedge T]$)¹¹⁴.

Como se ha indicado anteriormente, las *construcciones objetuales* resultan de operaciones sintácticas en sentido estricto, ejecutadas por un sujeto operatorio, en virtud de las cuales los términos —constituídos a partir de la interpretación de los fenómenos— se relacionan entre sí de forma racional y lógica, para dar lugar a nuevos términos, más simples o más complejos, que van ampliando el campo categorial. Cuando la generación de nuevos términos se agota o se ultima, es decir, cuando ya no es posible construir nuevos términos a partir de los términos existentes, decimos que el campo está cerrado —no clausurado—, lo que significa que, operatoriamente, se ha producido un cierre categorial.

Las *construcciones proposicionales* resultan de las relaciones sintácticas entre los términos de un campo categorial. Las proposiciones se generan al establecerse una relación entre términos categoriales. Hablar de proposiciones equivale a establecer figuras conceptuales, que remiten a la existencia de objetos formalizados o conceptualizados en un campo categorial. En términos de Bueno, una proposición es una figura gnoseológica que expresa una relación de identidad sintética, es decir, una *verdad categorial*.

Recordemos que las operaciones permiten interpretar los fenómenos como términos conceptualizados, es decir, que las operaciones hacen posible la conversión de fenómenos sensibles en términos categoriales, delimitadores y constituyentes de un campo científico. La categoría o campo científico está *cerrada* cuando, circunstancialmente, a partir de los fenómenos disponibles, no es posible la conversión o construcción de nuevos términos categoriales. Solo a partir de la identificación e interpretación de *nuevos fenómenos* capaces de proporcionar la constitución de *nuevos términos y conceptos* será posible la ampliación de un campo

¹¹⁴ Reiteramos, en suma, que los *determinantes* (o definiciones) definen términos a partir de otros términos, preexistentes o nuevos, contextuales o heterocontextuales $[T < T]$; los *relatores* (o figuras gnoseológicas de relación) establecen conceptos a partir de términos dados en el campo categorial $[C < T]$; y los *operadores* (o sujetos operatorios) establecen, construyen o identifican, a partir del análisis de los fenómenos, los términos constituyentes del campo científico de referencia $[T < F]$. De este modo, las operaciones consuman —ejecutan— el cierre categorial de una ciencia.

categorial o científico. Por eso las ciencias no tienen fin, ni los campos gnoseológicos pueden considerarse nunca como definitivamente clausurados. Cierre categorial no es clausura científica. Newton amplió en el siglo XVIII el campo categorial de la Física de Aristóteles, del mismo modo que Einstein amplió en el siglo XX el campo categorial de la Física de Newton. El descubrimiento de nuevos elementos químicos permitirá, en su momento, una ampliación del campo categorial de la Química, es decir, de la tabla periódica de los elementos, la cual, desde su primera constitución en 1869, tal como la fórmula Mendeléiev, ha conocido al menos dos ampliaciones importantes, a cargo primero de Alfred Werner, Premio Nobel de Química en 1913, y de Gil Chaverri, años después, en 1952¹¹⁵.

Desde el punto de vista de la Teoría del Cierre Categorial planteada por Gustavo Bueno, no deja de ser irónico que Cervantes, siglos antes, en su *Viaje del Parnaso* (1614/1997: IV, 250-252), se refiriera a la poesía como ciencia, es decir, como actividad categorial humana, para subrayar precisamente su imposibilidad de ser *encerrada* en una categoría específica, porque, tal como se entendía entonces, por parte de humanistas, teólogos y filósofos, la poesía, como pudiera serlo la filosofía incluso hasta el idealismo alemán de alcance hegeliano, disponía del estatuto de ciencia, en tanto de disciplina susceptible de predicaciones universales. Recuérdese el pasaje de la *Poética* (1451b) de Aristóteles, donde este pensador advierte que *la Poesía es más filosófica que la Historia*, precisamente por referirse la literatura a lo universal de la experiencia humana, frente a las particularidades que implican los hechos y referentes históricos concretos¹¹⁶.

Con anterioridad al presente libro me he referido a la Ontología de la Literatura, y a sus fundamentos, esto es, los materiales literarios, como términos constituyentes del campo categorial de la Literatura y como referentes constituidos desde su delimitación como terreno categorial de estudio para la Teoría de la Literatura¹¹⁷. La Ontología de la Literatura allí expuesta tiene aquí su contrapunto, en la presente exposición de una Gnoseología de la Literatura, como sistema de procedimientos formales, conceptuales y lógicos, destinados a la interpretación científica o categorial (Teoría de la Literatura), y también filosófica y dialéctica (Crítica de la Literatura), de los materiales literarios.

Como se ha reiterado con frecuencia, la Gnoseología de la Literatura que aquí se expone se basa en la Teoría del Cierre Categorial, que es la teoría de la ciencia desarrollada de forma específica por el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. Esta teoría de la ciencia ha sido construida por Gustavo Bueno en la obra

¹¹⁵ Además, la Unión Internacional de Química Pura y Aplicada codificó la ampliación de la tabla periódica de los elementos químicos con cuatro nuevos términos en diciembre de 2015: ununtrio (113), ununpentio (115), ununseptio (117) y ununoctio (118).

¹¹⁶ Sobre esta cuestión, vid. el trabajo de Bueno (1980) titulado *El individuo en la Historia*. Como sostiene Bueno, Aristóteles usa aquí el término Filosofía en el sentido de Ciencia, como un atributo de *predicaciones universales* propio de la poesía como prototipo de la literatura.

¹¹⁷ Vid. el tomo 3 de la serie *Crítica de la Razón Literaria*, referido a *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna* (2007b).

titulada precisamente *Teoría del Cierre Categorial* (1992), de la que hasta el momento se han publicado 5 volúmenes.

Según explica Bueno en su obra, la Teoría del Cierre Categorial concibe las ciencias como sistemas operatorios racionales y lógicos, constituidos por materiales que se identifican e interpretan como tales en la medida en que son formalmente conceptualizados y categorizados, es decir, en la medida en que la materia ontológica que constituye el campo de una ciencia determinada se formaliza y conceptualiza categorialmente *dentro* del campo gnoseológico de esa ciencia. En el caso de la Química, por ejemplo, la realidad física del agua (M_1) se formaliza o conceptualiza (M_3) en la fórmula H_2O . El conjunto completo de los diferentes elementos químicos, codificados y organizados en la tabla periódica de Mendeléiev, constituye el campo categorial de la Química como ciencia, es decir, delimitan el cierre de la Química como categoría científica. De este modo puede afirmarse que el cromo, el vanadio o el titanio, son tres de los términos que, junto con los demás elementos químicos, *cierran categorialmente* esta disciplina. Lo mismo puede decirse de la Teoría de la Literatura, cuyo campo categorial está cerrado circularmente, en la constitución de los términos que aquí se han señalado, una y otra vez, como constitutivos y constituyentes de su Ontología: autor, obra, lector e intérprete o transductor.

Como explica Bueno (1992), las ciencias son construcciones materiales formalmente organizadas en categorías, cuya interpretación gnoseológica se lleva a cabo mediante la consolidación de sistemas estables y cerrados, pero no clausurados, lo que permite hacer del Mundo (M) un Mundo Interpretado (M_i) de forma progresiva, abierta, incesante. En consecuencia, siempre de acuerdo con el Materialismo Filosófico de Bueno (1992), las ciencias son construcciones categoriales de la realidad, tecnologías operatorias que permiten, además de su constitución y diseño, su interpretación. Tales categorías científicas, esto es, los ámbitos o dominios de las ciencias, sus parcelas o regiones, constituyen campos gnoseológicos. Dentro de cada campo se sitúan los materiales que son específicos de cada ciencia, porque solo una determinada ciencia —Medicina, Física, Historia, Lingüística, Química, Veterinaria, Teoría de la Literatura, Geología...— puede formalizarlos de modo específico dentro de su propia categoría científica. El concepto de Libertad, por ejemplo, no es objeto de la misma conceptualización, formalización, interpretación o categorización, en Química que en Derecho Internacional. Del mismo modo, el concepto de Intervalo no tiene la misma interpretación o categorización en Teoría de la Música que en Economía. Igualmente, el concepto de Transductor no es categorizable del mismo modo en Teoría de la Literatura (Teatro), que en Medicina (Biogenética) o que en Física (Óptica), por ejemplo.

Las ciencias, en consecuencia, se organizan en campos gnoseológicos o categorías lógico-materiales, es decir, en sistemas de materiales formalmente conceptualizados o interpretados. Las formas hacen que la materia sea *legible* sensorial e intelectualmente. Se dice que una ciencia está cerrada porque su campo gnoseológico está delimitado y definido por un conjunto sistemático de materiales que se han interpretado de forma racional y lógica, de acuerdo con los principios y los modos de cada ciencia en cuestión. Ha de subrayarse que los materiales que integran un campo categorial, científico o gnoseológico, están relacionados entre sí de forma racional y lógica, es decir, de forma

sistemática y en *symploké* (Platón, *Sofista* 259 c-e). Se habla de cierre categorial, o cierre científico, porque el campo categorial o científico está sistemáticamente delimitado y establemente definido por una serie de materiales, cuya formalización o conceptualización es constitutiva de la ciencia dada, y porque hay otros materiales cuya formalización o conceptualización no compete ni es objeto de esa ciencia en concreto. Cada ciencia es un sistema cerrado a la interpretación de materiales que no forman parte de su campo categorial, y que por tanto no constituyen ni ontológicamente ni gnoseológicamente parte de esa ciencia, esto es, parte de su dominio o categoría. Por ejemplo, el endecasílabo es un material de la Teoría de la Literatura (Métrica), pero el fémur de un mamut o las moléculas de carbono contenidas en el benceno no lo son, porque estos dos últimos términos son materiales que pertenecen respectivamente a los campos categoriales de la Paleontología y de la Química, y que en la medida en que pertenecen a ellos los constituyen ontológicamente y gnoseológicamente. El cierre categorial de una ciencia, o categoría, se consume —se cumple, podríamos decir—, cuando el científico (sujeto operatorio) trabaja (relaciona y opera) con la *totalidad* de los materiales (términos) del campo categorial, o espacio gnoseológico, que constituye su ciencia, como categoría específica. Una ciencia *no está cerrada* si no tiene su campo categorial delimitado, definido o cerrado, a partir de la totalidad de los materiales sobre los cuales esa ciencia está construida, materiales de los que tendrá que dar una explicación formalmente conceptualizada y críticamente sistematizada.

No se puede ejercer una ciencia al margen de la totalidad de sus contenidos materiales o términos. No se puede hacer Química solo con el benceno, o solo con el sodio. Del mismo modo, no se puede ejercer la Medicina ocupándose solamente del corazón o los pulmones, e ignorando el hígado o los riñones. Una ciencia solo puede ejercerse correctamente teniendo en cuenta la totalidad de los materiales o términos que la constituyen y, además, teniendo en cuenta la forma en que estos materiales o términos se relacionan entre sí, es decir, conceptualizándolos debidamente. Por esta razón no puede concebirse la Teoría de la Literatura al margen ni siquiera de uno solo de sus cuatro términos constituyentes fundamentales, es decir, al margen de su Ontología: autor, obra, lector e intérprete o transductor.

Es tan absurdo hablar de una teoría literaria reducida solo al autor, o solo al texto, o solo al lector, como hablar de una Medicina limitada al riñón o a la uretra, o como de una Química circunscrita al hidrógeno o al selenio, o como de una Teoría de la Música limitada a los sonidos naturales, y que prescindiera de los tonos bemolizados o sostenidos. El cierre categorial de la Teoría de la Literatura, y por tanto su consolidación y operatividad como ciencia, solo se produce cuando se trabaja con los cuatro elementos fundamentales de su campo categorial o gnoseológico —autor, obra, lector y transductor—, los cuales están relacionados en *symploké*, como ya se ha explicado. Prescindir de uno de estos términos a la hora de interpretar la Literatura será tan irracional como ejercer la Oftalmología ignorando la existencia del corazón o del páncreas. Porque no se puede ignorar la relación efectivamente existente entre las partes que constituyen una misma totalidad atributiva, es decir, entre los términos que —ontológica y gnoseológicamente— cierran una categoría, como puede ser el cuerpo humano, para la Medicina, o como, en su caso, lo es para la Teoría de la Literatura

la Literatura escrita por un Autor, codificada en un Texto, leída por un Lector e interpretada por un Crítico o Transductor.

El cierre categorial de la Teoría de la Literatura es el resultado de una doble trayectoria, de orden genealógico, en la que se explicita su Ontología —la constitución de los materiales literarios (Genealogía de la Literatura)—, y de orden histórico, en la que se objetiva su Gnoseología —la formalización y conceptualización científica de tales materiales (Historia de la Teoría de la Literatura)—. En primer lugar, la Ontología de la Literatura se constituye a lo largo de una Genealogía a través de la cual la Literatura se ha ido expandiendo estructuralmente, desde un genésico y religioso núcleo angular hasta su despliegue radial y tecnológico más desbordante, que culmina, como institución académica, política y mercantil, en el cierre circular operatorio y constitutivo de las sociedades humanas que emergen en las Edades Moderna y Contemporánea. En segundo lugar, la Gnoseología de la Literatura, esto es, la constitución de una Teoría de la Literatura como ciencia categorial destinada al conocimiento científico de los materiales literarios, es resultado de una trayectoria histórica cuyo inicio tiene como referencia la *Poética* de Aristóteles, y la teoría de la mimesis como principio generador y explicativo del arte verbal (siglo IV a.n.E. hasta la Ilustración). Este principio mimético se ha visto reemplazado, más que sucedido, por el progresivo —y relativamente integrador— desarrollo de sistemas teórico-literarios de interpretación, los cuales se han objetivado en las denominadas poéticas de autor (siglo XIX), en las poéticas formales y funcionales (1900-1967), en las poéticas de la recepción (último tercio del siglo XX), y finalmente en las poéticas de la transducción o intermediación (finales del siglo XX y comienzos del XXI). Del cierre categorial de los materiales literarios, y de la construcción de la Teoría de la Literatura como ciencia, justificada desde los criterios del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno (1992), he dado cuenta en mi libro *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna* (2007b), dedicado específicamente a la Ontología de la Literatura: autor, obra, lector e intérprete o transductor.

En suma, la perspectiva del Materialismo Filosófico, desarrollada gnoseológicamente en la Teoría del Cierre Categorial, considera la ciencia como un conjunto sistemático, abierto e ilimitado, de teoremas, a la vez que concibe el campo gnoseológico de cada ciencia concreta como un conjunto sistemático de armaduras o contextos determinantes, como partes materiales genuinamente suyas (Bueno, 1992). Desde tal perspectiva gnoseológica, la ciencia equivale a una construcción en la que los teoremas se articulan progresivamente, entretejiéndose unos con otros, sistematizándose y reorganizándose en la inmanencia de un campo cerrado, pero nunca definitivamente clausurado. Las construcciones científicas parten de núcleos originarios bien definidos —teoremas o células gnoseológicas— que van desarrollándose en un cuerpo científico, al margen de cualquier dirección prefijada o predeterminada, y a lo largo de un curso histórico y social, en cuyas circunstancias, diferentes factores pueden interactuar con los procesos de construcción científica, lo que nos exige tener en cuenta los contextos de descubrimiento y los contextos de justificación (Reichenbach, 1938).

Ahora bien, desde el punto de vista de la gnoseología materialista, una ciencia no puede reducirse a una teoría, ni a un conjunto de teorías, por muy organizados que

esta o este se presenten. Es decir, no podemos hacer de la estética de la recepción, por ejemplo, la Ciencia única de la literatura, porque precisamente la *Rezeptionsästhetik* limita a un único término, el lector, al que subordina todos los demás, la esencia de lo que la literatura es. Dicho de otro modo, convierte una estructura dada en *symploké* en una totalidad monista, en la que una parte o término (el lector) domina y subsume a todos los demás (autor, obra e intérprete). Algo así supone incurrir en un teoreticismo popperiano, en un formalismo cuyo límite sin duda es metafísico, dada su desvinculación de la materia, desde el momento en que, en última instancia, toda forma se desvanecería en sí misma. Es el caso de la Teología, que se desintegra en especulación pura, es decir, en retórica remitente hacia un racionalismo idealista y metafísico, porque su objeto de conocimiento, Dios, no existe materialmente. Su M_1 es igual a \emptyset . Una ciencia es una construcción operatoria, una construcción ejecutada por sujetos que actúan, y no solo desde teorías, aunque estas puedan formalizar realidades materiales y efectivamente existentes. Las ciencias trabajan con el M_1 de sus objetos de conocimiento, los términos o materiales que componen físicamente su campo categorial, cerrado, pero no clausurado, para dar de ellos interpretaciones explicitadas de forma racional y lógica (M_3), al margen de las preferencias o inquietudes psicológicas y anímicas (M_2) de los investigadores. Las ciencias son construcciones en las que se conjugan solidariamente, circularmente, elementos formales y materiales. Cuando las teorías se desvinculan de las realidades materiales, cuando pierden toda posibilidad de conjugación formal con la materia, entonces degeneran en especulaciones, en hipótesis, en retórica, es decir, en formas completamente desconectadas de la realidad física y material del mundo real. Las ciencias son superiores e irreductibles a las teorías, porque –como ha escrito Bueno (1992)– las ciencias comportan y movilizan arsenales físicos de múltiples términos, operaciones y relaciones (sintaxis), fenómenos, esencias y referentes (semántica), sujetos, colectividades y pautas de interpretación y actuación (pragmática), sobre cuya complejidad se construye el Mundo Interpretado (M_i), y al margen del cual el Mundo (no interpretado) permanece como una realidad ilegible e inerte (M), es decir inoperable.

Los cierres categoriales, aunque se mueven necesariamente en el plano operatorio de los fenómenos, terminan desbordándolo para establecer estructuras esenciales autónomas, en el mejor de los casos. Y si esto no es así no nos será posible establecer la correspondencia entre ciencia categorial y fenomenología [...]. Las ciencias categoriales son cerradas (en sus realizaciones óptimas) y esto significa que sus conceptos (términos, relaciones y operaciones) tejen un orden inmanente al campo (Bueno, 1991: 124).

Todo concepto literario ha de fundamentarse en un material literario. *Verum est factum*: la verdad está en los hechos, es decir, en las operaciones que llevan a cabo la relación racional y lógica entre términos efectivamente existentes, y constituyentes de un campo categorial definido y ontológicamente delimitado.

Hay que reconocer en este punto que el pensamiento literario de Jauss ha contribuido de forma determinante y única a propiciar el cierre categorial de la Teoría de la Literatura como ciencia, cierre categorial que ha tenido lugar a fines del siglo XX y comienzos del XXI, y nunca antes en la historia de la investigación científica

de la literatura. Jauss nos liberó de Jakobson. El adecuacionismo del alemán nos permitió superar el teoreticismo del moscovita. Dado este paso, el circularismo supone la consumación del cierre circular de los materiales literarios y, en consecuencia, de la Ontología de la Literatura: autor, obra, lector e intérprete o transductor. El Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno ha resultado fundamental en su aplicación a la investigación literaria. ¿Por qué?

Porque, en primer lugar, siguiendo la Gnoseología Materialista de Bueno (1992), se confirma que el cierre categorial de una ciencia no es más que una delimitación ontológica (la de los materiales o términos que constituyen el campo de investigación de esa ciencia) y una circunscripción gnoseológica (la de los procedimientos operatorios lógico-formales y lógico-materiales llevados a cabo para interpretar científicamente los materiales identificados ontológicamente). Por eso el campo categorial de la Teoría de la Literatura lo constituyen cuatro términos o materiales fundamentales: autor, obra, lector e intérprete o transductor. No cabe hablar de literatura al margen de ellos o de espaldas a uno de ellos. Lo he dicho y hay que reiterarlo hasta la saciedad: estos cuatro términos cierran el campo categorial de la Literatura del mismo modo que los elementos químicos de la tabla periódica de Mendeléiev cierran el campo categorial de la Química. Desde el punto de vista de la Gnoseología, la Teoría de la Literatura, como ciencia de la literatura, conceptualiza material y formalmente tales términos ontológicos. Este es el cierre categorial dado en el campo de los hechos y materiales literarios.

En segundo lugar, hay que recordar que desde la *Retórica* de Aristóteles está formulada ya para la Teoría de la Literatura la idea esencial de la pragmática literaria que Jakobson reproducirá —con bastante poca originalidad, hay que reconocerlo de una vez— en su mitificada ponencia de Indiana en 1958, y a la que apenas una década después Jauss convertirá en la fenomenología causalista del hecho literario: «Tres son los elementos —dice Aristóteles (*Retórica*, 1358b)— que entran en todo discurso: el que habla, el tema sobre el que se habla y el oyente a quien se habla. Y el fin es el oyente». Los intérpretes del teoreticista Jakobson han hecho un flaco favor al descriptivista Aristóteles. Solo Jauss, desde el adecuacionismo posestructuralista, convertirá la conciencia del oyente, una figura en la que Aristóteles objetivaba la teleología del discurso en general y de la literatura en particular, en una conciencia causal y productora de lo literario como hecho significante. Jauss, acaso sin saberlo, estaba reduciendo la literatura a un epifenómeno de la conciencia subjetiva. Jauss y sus discípulos se sitúan, otra vez más, en la más castiza tradición alemana, luterana, genealógicamente agustina y bibliomántica (*tolle legere...*): la conciencia ególatra del yo lector, constructor del sentido del texto (bíblico). Iser radicalizará las pautas jaussianas a lo largo de sus propias investigaciones. Muy lejos de hacer de la obra de arte verbal un objeto de conocimiento crítico y objetivo, propio de una conciencia lógica y trascendental, Jauss e Iser la convierten en un estímulo fenomenológico y acrítico de la conciencia psicológica de cada lector. Recepción y egolatría. Tras la estética de la recepción alemana, la interpretación literaria queda una vez más a merced de los hermeneutas de la psicología egoísta y de la ideología gremial, cuyo límite es el autismo individual y gregario (el *yo* y el *nosotros*). De aquellos polvos, estos lodos. El lector implícito de Iser es el último de los hijos naturales de Lutero. Por tales caminos

discurre actualmente la «teoría literaria» posmoderna. En Babel cada cual puede decir lo que quiere porque todo es ilegible. Y también inútil. Vivir en la esterilidad es todo un lujo para quienes pueden permitírselo.

De un modo u otro, a Jauss corresponde inequívocamente haber dado un paso decisivo en la codificación de la figura del lector como término registrado en el campo categorial de la Teoría de la Literatura. Que posteriormente tanto Jauss como sus discípulos, sobre todo Iser, hayan reducido, e incluso jibarizado, la figura del lector a una entidad psicológica, idealista y formalista, en nada minusvalora la decisiva aportación jaussiana, la cual hizo posible, a fines del siglo XX y comienzos del XXI, la introducción de la figura del transductor o intérprete en el campo gnoseológico de la literatura, objetivando de este modo el cierre categorial de la Teoría de la Literatura como ciencia literaria, tal como se ha expuesto en el capítulo anterior, dedicado a los materiales literarios, constituyentes de la Ontología de la Literatura.

5.6.3. LA TEORÍA DE LA LITERATURA COMO CIENCIA CATEGORIAL DE LA LITERATURA

- Porque ya hemos visto que las artes son todas indignas.
- Sin duda, pero, ¿qué otro estudio queda, si hacemos a un lado la música, la gimnasia y las artes?
- Bien, si no podemos tomar nada fuera de ellas, tomemos algo que se pueda extender sobre todas ellas.
- ¿Como qué?
- Por ejemplo, eso común que sirve a todas las artes, operaciones intelectuales y ciencias, y que hay que aprender desde el principio.

PLATÓN, *República*, VII (522b-c).

La Literatura se presta a un tratamiento operatorio inteligible, cuya metodología —es decir, más precisamente, cuya *tecnología*— constituye lo que denominamos Teoría de la Literatura. Como se ha sostenido a lo largo de este libro, la Gnoseología es una teoría ontológica de la Ciencia. En este sentido, la Teoría de la Literatura es una Gnoseología de la Literatura, construida desde la materia misma de los hechos literarios —autor, obra, lector e intérprete o transductor—, que resultan formalizados, interpretados y razonados, en la medida en que, como materiales literarios, se escriben, comunican y reproducen de forma crítica, científica y dialéctica.

Así pues, la Teoría de la Literatura se concibe aquí como una gnoseología literaria construida sobre la realidad de los materiales literarios, esto es, sobre la operatoriedad de su ontología: el autor, la obra literaria, el lector y el intérprete o transductor. Todos estos materiales son reales y operatorios, es decir, que ni podemos aceptar falacias tales como que el «autor ha muerto», o que el autor es una «función social» o «retórica», ni que el lector de referencia es, ni puede ser, un «lector ideal», «lector modelo» o «lector implícito», auténticas fantasmagorías idealistas y formalistas solo posibles en el desarrollo teoreticista o adecuacionista de teorías literarias ablativas, esto es, de teorías que se afirman en la mutilación explícita de materiales literarios esenciales. El

Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura interpreta realidades literarias —no *irrealidades* literarias—, con las que opera material y formalmente, es decir, gnoseológicamente, nunca epistemológicamente, pues supera el idealismo de la oposición objeto / sujeto desde el momento en que, de acuerdo con el principio de neutralización de las operaciones subjetivas, lleva a cabo la segregación o depuración del sujeto gnoseológico del campo de interpretación de los materiales literarios, en tanto que opera como una Ciencia Reconstructiva (metodología β-1-I).

No se puede ejercer la Teoría de la Literatura de espaldas a la realidad operatoria de todos y cada uno sus materiales literarios: autor, obra, lector e intérprete o transductor. Prescindir de uno o varios de estos materiales es incurrir en un idealismo que desautoriza la realidad literaria que se pretende examinar. Durante siglos la teoría literaria se ha construido de espaldas a casi todas sus realidades operatorias, al optar siempre en exclusiva por una de ellas y silenciar o eclipsar circunstancialmente a todas las demás. Y lo que es aún más grave, por ser algo tan reciente y tan imperante todavía en nuestros días: las teorías literarias del siglo XX han prescindido, lastradas en su teoreticismo (formalismos, estructuralismos, funcionalismos...) y en su adecuacionismo (estética de la recepción, semiología, polisistemas, lingüística textual...), de realidades materiales tan decisivas en el estudio de los hechos literarios como son el autor, el lector o el transductor, para limitarse idealmente a una construcción o reconstrucción formal, yuxtapuesta o coordinada de componentes textuales o incluso hipertextuales (cuando no metatextuales o indisimuladamente irreales).

Incontables teorías literarias se basan exclusivamente en *operaciones mentales* para interpretar la literatura, y no en *operaciones materiales* de las formas e ideas objetivadas en los hechos literarios. «Pensar la Literatura» implica adentrarse materialmente en las formas que objetivan sus ideas, y no limitarse a explicarlas —esto es, a *describirlas, teoretizarlas o yuxtaponerlas*— desde la psicología, la sociología o el culturalismo, por citar solo unos ejemplos, con el fin de usar lo literario como caja de resonancia o como pantalla ilustrativa de las ideologías del sujeto respecto a su público. El intérprete de la literatura no puede comportarse como un *colaboracionista* de las ideologías, si pretende actuar como un científico. Solo en caso contrario, si su intención es la de prostituir la literatura, y sus posibilidades de conocimiento y comprensión, acudirá a ella para justificar su posición personal (autologismo) o gremial (dialogismo) en el mundo, en nombre de la ideología de su *lobby*, en pro del *yo* o del *nosotros*, es decir, en nombre de un narcisismo propio de artistas y escritores o de un colaboracionismo —tan típico de todo intelectual— con formas de poder alternativas, cuya nomenclatura más dignificante desemboca en exhibir palabras como *compromiso* o *engagement*.

El kantismo en particular, y el Idealismo alemán en general, cuyo interminable canto del cisne se perpetúa en España a través de la retórica filosófica de un exquisito Ortega y Gasset —en cuyo pensamiento de «Transición» se han formado todos cuantos crecieron y fermentaron ideas e idealismos durante la dictadura de Franco—, ha determinado en la Edad Contemporánea la conformación de una Teoría de la Literatura extremadamente idealista y formalista, hasta la irrupción del Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento, claramente contrario a los idealismos, descriptivismos, teoreticismos y adecuacionismos de estas *formas mentales* de interpretación literaria. Téngase en cuenta que el Idealismo alemán impone la reducción de los materiales literarios a

fenómenos, es decir, a hechos subjetivos, a *hechos de conciencia* —en términos del más puro luteranismo—, y hace imposible la construcción de demostraciones críticas objetivas. Las teorías literarias lastradas en estos presupuestos aceptan implícitamente la imposibilidad de plantear en términos estructurales o esenciales la interpretación de Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. Y no solo eso, sino que incluso identifican muchas de estas Ideas literarias con realidades *nouménicas*, cuyo conocimiento científico se niega o se abandona explícitamente, lo que provoca la conformación —malformación, diríamos— de teorías literarias ablativas, en tanto que supresoras o cercenadoras de ideas y materiales literarios esenciales. Esto explica que muchas interpretaciones posestructuralistas de la literatura se desarrollen en la medida en que la literatura desaparece, absorbida en otras esferas o ámbitos de un supuesto conocimiento cultural («literatura es cultura»: estudios culturales), sexual («literatura de género» o estudios de género, feminismos...), lingüístico («la ciencia es lenguaje»: concepción estructuralista y posestructuralista de la Lingüística como modelo de las ciencias), ideológico («literatura es ideología»: nuevo historicismo, indigenismos, nacionalismos...), etc.

Cuando una determinada interpretación se basa en operaciones mentales, y no en operaciones materiales, es decir, cuando la investigación se reduce a formas, el destino final es irremediamente la disolución de las realidades materiales que deben constituir el campo de investigación científico, la pérdida de vista de los referentes, la «muerte del autor», la idealización del lector (*lector implícito*, *lector modelo*, *lector ideal*...), la espiritualización de las ideas imaginadas en los textos literarios, la conversión del intérprete o transductor en una suerte de chamán o charlatán de materiales, que ya no serán literarios, sino culturales, ideológicos, sexuales, nacionalistas, o del tipo que sea, pues lo que importa no será entonces lo que se estudia, sino el uso social o psicológico —que no científico, sino ideológico— de lo que se exhibe ante una sociedad de consumo o ante un *lobby* académico. Las interpretaciones basadas en operaciones mentales provocan la deconstrucción de sus referentes materiales, es decir, la desintegración de sus objetos de conocimiento, conducente a la devastación o esterilización de sus posibles campos gnoseológicos. La ciencia, por evocar las palabras del poeta y crítico T. S. Eliot, quedaría convertida en una suerte de *tierra baldía* o *waste land*. La ciencia de la literatura no puede concebirse, ni practicarse, obviamente, al margen de los materiales literarios. No hay ciencia sin campo científico, es decir, sin un lugar físico donde sus objetos o términos de conocimiento estén *realmente* organizados y sistematizados. No hay Gnoseología sin Ontología. Por esta razón, la mayor y más grave objeción e impugnación que puede hacerse a la Teoría de la Literatura desarrollada durante el siglo XX es que ha desembocado en una «ciencia» de la literatura sin literatura, es decir, en un hundimiento de sí misma como teoría destinada a la interpretación de los materiales literarios. Actualmente nos estamos enfrentando a una Teoría de la Literatura sin Literatura. Es la herencia posmoderna de los estructuralismos y posformalismos contemporáneos, que en la actualidad se imponen en nuestras ruinosas universidades europeas y americanas con un entusiasmo absolutamente irresponsable y ciego, inconsciente de su propio fracaso. En nuestras universidades se está enseñando y exhibiendo una teoría literaria completamente inútil. Se trata de

una Teoría de la Literatura que no se refiere a la Literatura, sino a la ideología de sus intérpretes posmodernos.

Construir una «ciencia» ignorante de sus objetos de conocimiento, cuando tales objetos o términos han de integrar y consolidar su campo gnoseológico, es en realidad diseñar una pseudociencia. La Teoría de la Literatura no puede exponerse ni enseñarse como una pseudociencia de los materiales literarios. Y es lo que se está haciendo actualmente. Una teoría literaria construida sobre idealismos literarios es un discurso —ya que su ontología será meramente verbal y retórica (tropológica)— incompatible con la realidad. El resultado será una tropología, no una gnoseología. Una ciencia no es un despliegue de trabalenguas. Lo hemos dicho: la ciencia no puede ser nunca signo de algo irreal. En palabras de Bueno:

El materialismo gnoseológico tiene, sin embargo, que dar un paso más, a saber, el paso que consiste en incorporar a los propios «objetos reales» en el cuerpo de la ciencia. Como si dijésemos: son los propios astros reales (y no sus nombres, imágenes o conceptos), en sus relaciones mutuas, los que forman parte, de algún modo, de la Astronomía [...]. Solo así el materialismo gnoseológico podrá liberarse de la concepción de la ciencia como re-presentación especulativa de la realidad y de la concepción de la verdad [...]. Solo la continuada presión de la antigua concepción metafísica (que sustancializa los símbolos y los pensamientos, y que se mantiene viva en el mismo positivismo) puede hacer creer que la ciencia-conocimiento se ha replegado al lenguaje (a los libros, incluso a la mente, a los pensamientos), y aun concluir que la ciencia-conocimiento subsistiría incluso si el mundo real desapareciera (Bueno, 1995a: 41-42).

No cabe, pues, mayor idealismo que el de incurrir en una Teoría de la Literatura sin literatura, es decir, el de postular una teoría literaria sin materiales literarios. Es el caso de las teorías literarias ablativas, que se caracterizan por la supresión de los materiales literarios. Las teorías literarias posmodernas representan la supremacía de esta supresión, de este nihilismo ontológico, y también gnoseológico, al incurrir en la ablación absoluta de materiales literarios. En su teoreticismo, en su hiperformalismo, en sus «realidades virtuales», en sus espejismos, no hay rastro de la Literatura. En realidad, la posmodernidad carece de competencias para enfrentarse a los materiales literarios. Su retórica es solo una estrategia ya agotada, destinada sin duda a ocultar su propia impotencia gnoseológica y su descarada renuncia al ejercicio de un conocimiento científico, racional y crítico, del que es completamente incapaz. Su refugio es la ideología, y las palabras consigna de siempre: identidad, mujer, indigenismo, metamedialidad, intermedialidad, transatlantismo, escritura, metaescritura, ecocrítica, minificación, integración, diversidad, cómic, género, sexualidad, culturalismo, interculturalismo, multiculturalismo, colonial, postcolonial, decolonial, etc... La realidad se convierte en un juego de palabras donde lo que se dice es mucho más importante que lo que se hace. Entre otras cosas, porque no se hace nada. Aunque se diga de todo. Algunos congresos internacionales son solo concursos de trabalenguas.

Lo hemos dicho: la realidad es un muy intolerante, y no acepta nada que no sea compatible con ella. Solo la ciencia nos hace compatibles con la realidad, porque solo la ciencia permite al ser humano conocer y comprender el orden operatorio de la realidad. Por eso las construcciones científicas —antes que el conocimiento científico—

nos permiten sobrevivir como especie, en tanto que nos enseñan a adaptarnos operatoriamente a una realidad que, a medida que la construimos, nos resulta habitable y soportable. En consecuencia, solo los ignorantes —y los locos—, además de los idealistas, son incompatibles con la realidad. No en vano locura e ignorancia son las formas más frecuentes de idealismo. Los ignorantes, porque desconocen el funcionamiento de la realidad: ignoran su orden operatorio. Los locos, porque, acaso conociéndolo, hacen de ese conocimiento un uso patológico. Y los idealistas, porque se niegan a vivir en la realidad (en apariencia, por supuesto, porque ninguno de ellos deja de servirse de la materia a todas horas...), digo que dicen negarse a vivir en la realidad, bien con la esperanza de cambiarla, como si la realidad necesitara al ser humano para transformarse, bien desde un extraño complejo de superioridad, en virtud del cual consideran que lo que imaginan (por derecho) es mejor que lo que existe (de hecho). Lo cierto es que los idealistas ni siquiera son conscientes de que lo que ellos imaginan, con harta frecuencia, suele ser aún mucho peor que lo que existe. La imaginación de los idealistas es, en la mayoría de los casos, muy poco original (por decirlo suavísimamente...). Con frecuencia, suele tratarse solo de aberraciones emocionales, más o menos momentáneas, aunque recurrentes, que acaban en frases de autoayuda, o poco más. El destino de los idealistas es, en unos casos, la ignorancia crónica, es decir, el desconocimiento de la realidad —un desconocimiento con un inextinguible fondo de cinismo—, o el uso patológico de lo poco que saben, es decir, la forma menos brillante de locura. Y la más dañina. Pero el idealismo racionalista, es decir, la sofisticada, se ha implantado en las universidades posmodernas de forma sorprendentemente rentable, porque se ha puesto al servicio de las ideologías, un hecho que ha asegurado su permanencia y su remuneración económica y política. Lo *políticamente correcto* ha hecho el resto.

La Política ha prostituido la Ciencia, y la Teoría de la Literatura no es ajena, en nuestras universidades, a esta labor gnoseológicamente prostibularia. Las ideologías posmodernas han provocado el hundimiento de la Teoría de la Literatura, en particular, y el hundimiento de las teorías científicas, en general, sobre todo en el ámbito de las tradicionalmente identificadas como «ciencias humanas». Las denominadas «ciencias naturales» no se pueden permitir recrearse indefinidamente en aberraciones retóricas y pamplinas ideológicas sin poner en riesgo los objetivos esenciales de sus construcciones operatorias y de su futuro como estructuras científicas. Las *verdaderas* ciencias *construyen* el mundo, no lo interpretan. Los *verdaderos* filósofos *transforman* la realidad humana, no la interpretan. Nos sobran intérpretes. Nos faltan operarios. Porque no basta tener razón: es necesario, es imprescindible, disponer de razón práctica, y no solo de razón teórica. Es indispensable ser capaz de imponer en la praxis la razón teórica que se dice, o se declara, tener. El racionalismo exige poder. Un poder operatorio, valga la redundancia, porque el poder que no se ejerce ni ejecuta es un poder que no se tiene. Ni se tendrá. El racionalismo abúlico es irrelevante. Pura retórica. No basta ser *homo sapiens*: hay que ser *homo faber*. Pensar es obrar, esto es, *operar*. Razonar implica actuar.

Como ha señalado Bueno en varios de sus escritos, *donde hay voluntarismo subjetivo no hay materialismo objetivo*. La teoría de la ciencia no dispone tanto posibilidades cuanto construye realidades positivas gnoseológicas. Por eso el Mate-

rialismo Filosófico como Teoría de la Literatura es una doctrina que se constituye, ella misma, en doctrina crítica de otras teorías literarias, revelando cómo muchas de estas supuestas teorías literarias solo son ideologías posmodernas, psicologismos retóricos y discursos pseudocientíficos, vertidas sobre la literatura, o que incluso se sirven de la literatura como vertedero ideológico. La literatura no puede ser la cloaca de las ideologías posmodernas.

La importancia de la gnoseología frente a la epistemología, es decir, del materialismo científico frente al idealismo psicologista, es capital. La interpretación de la obra de Bueno, y en concreto la lectura de su *Teoría del Cierre Categorial* (1992) es imprescindible en este punto. Bueno ha demostrado que el enfoque gnoseológico es una alternativa entre otras posibles, muchas de las cuales han logrado determinar un ámbito propio (lógico-formal, psicológico, sociológico, informático, epistemológico e histórico)¹¹⁸, pero lo cierto es que el enfoque gnoseológico se constituye en una alternativa más potente, porque permite reinterpretar dialécticamente a las demás alternativas desde coordenadas propias o específicas mucho más amplias, globales y críticas. Vamos a examinar con atención lo que dice Bueno a este respecto en páginas capitales de su *Teoría del Cierre Categorial* (1992), que cito y reproduzco a continuación a fin de señalar su pertinencia en relación con la Teoría de la Literatura.

Cuando Bueno se refiere a la ciencia moderna, y plantea la distinción gnoseológica entre Materia y Forma, insiste en lo siguiente: las ciencias modernas son realidades institucionales que nos obligan a admitir que sus *lenguajes*, es decir, los aparatos, instrumentos y materiales de su campo de investigación, son componentes *suyos* y *propios*, esto es, inherentes a las mismas ciencias, en tanto que materiales específicos de cada ciencia, materiales desde los que se manifiestan las verdades necesarias e independientes de otras materias categoriales o científicas. Es, pues, evidente que las ciencias no nos sitúan —argumenta Bueno— ante una materia amorfa, indeterminada, indiferenciada o virgen —el «continuo heterogéneo» de Rickert, la «materia del contenido» de Hjelmslev, la noción de «escritura» que manejan Barthes o Derrida—, un magma sobre el que se proyectan proposiciones o axiomas, por un lado, o psicologismos y retóricas, por otro, sino que las ciencias nos ofrecen materiales diversos e irreductibles, pero siempre *organizados* desde un *racionalismo materialista*. Nunca desde un racionalismo idealista, teológico o metafísico.

Desde la Teoría del Cierre Categorial, el Materialismo Filosófico establece la distinción entre materia y forma como una distinción gnoseológica. Se plantea así la *indistinción* real y efectiva entre materia y forma de una ciencia, al considerar que se trata de los términos de una relación de *conceptos conjugados*, y no de conceptos opuestos o antinómicos. El Materialismo Filosófico niega la hipóstasis de la distinción entre materia y forma, hipóstasis cuyo único fundamento es la posibilidad «pedagógica», didáctica o escolástica, de exponer estas cuestiones a unos oyentes para informarles que tales palabras se utilizan en estas o aquellas escuelas de filosofía o de teoría de la ciencia (Bueno, 1978a).

¹¹⁸ Sobre este conjunto de enfoques científicos, vid. Bueno (1992: I, 229-366).

El objetivo de la gnoseología, como teoría y filosofía de la ciencia, consiste en dar cuenta de la *relación racional y lógica (symploké)* entre las *materias* del campo de investigación científica y de su *conformación o forma*, con el fin de establecer verdades en ámbitos categoriales relativamente independientes. Si la *materia* es el Mundo (M), la *forma* es el Mundo Interpretado (M_i). Es decir, la ciencia formaliza la realidad material del Mundo (M) para poner a disposición del sujeto operatorio un Mundo Interpretado (M_i). Una ciencia tiene siempre la función de *formalizar* determinadas materias, y de hacerlo según parcelas o categorías, mediante procedimientos positivos, constructivos, operatorios. Por ello no puede haber una ciencia matriz, una *ciencia madre de las ciencias*. Cuando se da supremacía a una ciencia sobre las demás, lo que se está haciendo es atribuir a esa ciencia una función de *forma* sobre las demás ciencias, como ha sucedido muy frecuentemente a lo largo de la Historia: la Teología durante la Edad Media, la Filología durante el Renacimiento italiano, la Matemática durante la Ilustración inglesa y alemana (Bueno cita en este punto la siguiente afirmación kantiana de fundamento newtoniano: «toda ciencia es ciencia en lo que tiene de Matemáticas»), la Lingüística durante la expansión del estructuralismo francés de mediados del siglo XX, etc.

No ha de confundirse, pues, la epistemología, que nos sitúa en las coordenadas sujeto / objeto, con la gnoseología, que se mueve en las coordenadas materia / forma. La forma y la materia gnoseológicas identifican territorialmente los términos constituyentes del campo categorial o científico (autor, obra, lector e intérprete o transductor, en el caso de la Teoría de la Literatura), de tal manera que —son palabras de Bueno— a la *materia* corresponde el momento de la *pluralidad* del campo total, mientras que a la *forma* corresponde el momento de su *unidad objetiva*. De este modo, el enfoque gnoseológico tiene lugar mediante la constitución de la *verdad* como una *identidad sintética* entre la forma y la materia del campo de investigación. La ciencia es, así, la *unidad* resultante de una relación —*symploké*— racional y lógica, esto es, *formal*, de *materiales múltiples*.

La teoría del cierre categorial no se sale de estas coordenadas gnoseológicas (materia, forma, verdad), antes bien, las reivindica como constitutivas de la escala gnoseológica; y si se aparta de Aristóteles, Kant, o Carnap, no es tanto porque rechaza esa distinción entre materia y forma, sino porque no puede aceptar que la forma de la ciencia sea o la forma silogística, o la forma *a priori* del entendimiento, o la forma lingüística o la forma matemática. La teoría del cierre categorial busca la *forma* de la ciencia (en cuanto ligada esencialmente a su verdad), en las mismas *concatenaciones unitarias* de las partes (materias) que constituyen su unidad interna y pone en la *identidad sintética* el fundamento de esa unidad (Bueno, 1992: I, 54).

Desde esta perspectiva gnoseológica, las ciencias son, ante todo, construcciones categoriales de la realidad, es decir, partes constituyentes suyas. Las ciencias son siempre ontologías partitivas, parciales, específicas o especiales del mundo, y nunca concepciones generales, globales, genéricas o cogenéricas suyas. En este sentido, la Teoría de la Literatura comprende el ámbito categorial constituido y determinado por

los materiales literarios, cuyo cierre categorial se objetiva en las figuras o términos del autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor de la literatura.

Toda ciencia se desarrolla sistemáticamente a través de construcciones o estructuras que rebasan su propia génesis, es decir, sus momentos preliminares o nucleares, que podríamos identificar con sus *contextos de descubrimiento*, por utilizar el término de Reichenbach (1938). Toda estructura científica supera siempre su génesis, mediante procesos operatorios de dimensiones históricas, geográficas y por supuesto también políticas.

Las ciencias son construcciones sistemáticas y suprasubjetivas, porque rebasan la psicología del individuo (autologismo del *yo*) y la sociología del grupo (dialogismo del *nosotros*), para articularse *normativamente*, a partir de materiales y componentes muy heterogéneos, que en el mundo contemporáneo exigen desarrollos institucionales y políticos. La idea de construcción determina la idea misma de ciencia desde el Materialismo Filosófico, al exigir *construir* operatoriamente los contenidos de un campo categorial, que mantendrá, con otros campos dados, relaciones específicas, nunca genéricas ni cogenéricas. Todo proceso de construcción científica implica siempre, en el despliegue de sus diferentes cursos operatorios, un progreso y un regreso en la configuración y explicación de los contenidos de un campo categorial o científico. Las operaciones llevadas a cabo por el sujeto gnoseológico o sujeto operatorio, que son claves como punto de partida, deberán neutralizarse progresiva y regresivamente a través de los sucesivos cursos de construcción y reconstrucción, tal como se ha indicado anteriormente. El resultado de tales procesos de neutralización da lugar a seis tipos de construcciones científicas, según la intensidad de la segregación o esterilización del sujeto operatorio en el campo categorial o gnoseológico de cada ciencia: 1) Naturales, 2) Computacionales, 3) Estructurales, 4) Constructivas o Reconstructivas, 5) Demostrativas y 6) Políticas. La Teoría de la Literatura se situaría en el umbral de las Ciencias Constructivas o Reconstructivas, al alcanzar, por regresión media genérica, la neutralización de las operaciones subjetivas, frente a la Crítica de la Literatura, que, como Ciencia Demostrativa, procede por regresión media específica, mediante desplazamientos sucesivos de operaciones interpretativas, cuyo protagonismo y ejercicio recae siempre en secuencias recurrentes y periódicas llevadas a cabo por sujetos operatorios diferentes, sin que sea posible alcanzar determinaciones o estructuras objetivas estables. En la Crítica de la Literatura las operaciones del sujeto no se pueden neutralizar nunca de forma completa en ninguno de los procesos operatorios o constructivos.

Las ciencias son, sin duda, resultado de una operatividad humana. En toda clasificación gnoseológica, los materiales de las ciencias se reconocen precisamente porque, en su morfología, son *materiales que han sido manipulados* por un sujeto operatorio. Desde una perspectiva científica, el sujeto no podrá concebirse en su reducción individual, subjetiva, sino en su contexto supraindividual, normativo. Los materiales conformados por las ciencias no son en realidad resultado de operaciones llevadas a cabo por un sujeto individual, sino que proceden de una cooperación histórica, geográfica y política de múltiples sujetos, es decir —tal como se expresa Bueno (1992)—, de concatenaciones sincrónicas y diacrónicas.

Todo esto implica que las ciencias, consideradas como construcciones objetivas, es decir, según materiales organizados como consecuencia de la operatividad humana, no pueden entenderse como un conjunto, ni siquiera como un sistema de «conocimientos especulativos», cuyo desarrollo estaría limitado a la inmanencia de la conciencia de los seres humanos sapienciales, y cuya objetividad se manifestaría en discursos que, teniendo al Mundo como referente, solo poseen de hecho como contenido real un *contenido retórico*, basado en palabras incapaces de conceptualizar la realidad¹¹⁹.

La ciencia ha de dar cuenta de configuraciones materiales reales, y no de procesos mentales u otros cualesquiera psicologismos. Se exige así a la ciencia un fundamento materialista, que apele a la constitución de los hechos mismos en que se sustantiva el campo categorial en el cual se encuentran los materiales científicos, con el fin de evitar toda orientación mentalista, subjetivista, psicológica, que pueda derivar hacia formas aberrantes de conocimiento, como la ideología, el idealismo o la metafísica. La visión materialista de la ciencia exige la implicación y la inserción inexcusable en la inmanencia de los organismos científicos, es decir, en los objetos reales y en los materiales mismos de referencia, emplazados en el campo científico o categorial que estemos considerando.

Cualquier forma de idealismo, por racionalista que sea, no será otra cosa que teología, o metafísica incluso, desde el momento en que incurre en hipostasia, es decir, desde el momento en que rompe su relación racional y material con la realidad física de la que ha de partir toda ciencia. La ciencia no se puede construir sobre el aislamiento de ideas, conceptos o pensamientos desconectados de la realidad material que los seres humanos pueden percibir, manipular e interpretar materialmente. La ciencia no trabaja con psicologismos. Por esta razón el racionalismo científico ha de ser un racionalismo materialista, y no un racionalismo idealista, el cual evoluciona retóricamente a partir de ilusiones, imaginaciones y psicologismos que carecen de confirmación y comprobación materiales. Lo que no existe físicamente no se puede considerar ni interpretar científicamente. Es decir, en términos de gnoseología materialista: lo que no existe en el mundo físico (M_1) no se puede interpretar conceptualmente, científicamente, en el mundo lógico (M_3), sino apelando a la imaginación, a la fe o a la superchería. Lo que no *está* en el mundo físico (M_1) solo podrá *ser* objeto de especulaciones psicológicas, ilusiones subjetivas, o incluso sofismas, figuras todas ellas propias de un género de materia psíquica y fenomenológica (M_2), pero *nunca* podrá ser objeto de interpretaciones científicas (M_3), sino teológicas, idealistas, metafísicas e, *in extremis*, irracionales. Por esta razón, Dios, que carece de esencia —y de existencia— física, solo puede ser objeto de psicologismos, idealismos y metafísicas variadas. La idea de Dios es una ficción pura, es un paralogismo, desde el mismo momento en que su referente, Dios, carece de existencia operatoria. Es un concepto del mundo empírico, esto es, humano (no metafísico), al que se otorga verbalmente una autonomía ontológica carente de operatoriedad. Y por esta razón la Teología no es una ciencia, sino un idealismo que pretende ser racional, incluso en la formulación de sus dogmas más disparatados (una mujer fecundada por un espíritu santo, que sigue siendo virgen

¹¹⁹ Sobre estas cuestiones vid. especialmente Bueno (1995a; 1992, I).

después de haber parido, etc.). Solo retóricamente la Teología puede concebirse como una «ciencia», es decir, una pseudociencia, en realidad, cuyo objeto de conocimiento, Dios, no *es* (porque no existe), ni *está* (porque no opera), ni se le espera, desde los presupuestos de un racionalismo materialista en el que la fe resulta reinterpretada, desde la razón, como un psicologismo y un sociologismo fraudulentos. Lo que no existe en M_1 no puede conceptualizarse en M_3 como realidad corpórea y operatoria, porque no lo es ni ontológica ni gnoseológicamente, desde el momento en que se trata de una forma carente de materia. Se trata, genuinamente, de una ficción, tal como se define lo ficticio según el Materialismo Filosófico: todo género de materia que carece de existencia operatoria.

Un discurso que, como la posmodernidad, por ejemplo, no reconoce la realidad de los conceptos, ni permite conceptualizar la realidad misma de los materiales con los que trabaja, no es una ciencia, ni podrá serlo nunca, sino una sofística, una tropología o una tomadura de pelo. Las ciencias no son retóricas, no son mero lenguaje —ni siquiera son cultura—, sino que han de dar cuenta, y por tanto han de incorporar a sus propias construcciones, la totalidad de materiales que identifican como objeto de estudio, es decir, como materiales que constituyen su campo de investigación categorial o científico, materiales que, por ello mismo, habrán de estructurarse y consolidarse en un cierre categorial o científico.

La ciencia no puede considerarse ni limitarse a un mero lenguaje porque la ciencia no es una simple representación, ni una simbología especulativa de la realidad, ni mucho menos una concepción personal o gremial de la verdad. La ciencia tampoco es una adecuación, más o menos isomórfica, entre la realidad (el texto literario) y un discurso formal o retórico (el de un *lector implícito*) referido a esa realidad. No, la ciencia es una realidad constitutiva del Mundo Interpretado (M_1) y construida desde el Mundo (M), es decir, constitutiva de *las formas que nos permiten interpretar categorialmente el Mundo* y construida sobre *los materiales que nos proporciona el Mundo Interpretado* en el que vivimos, en el que estamos insertos y al que pertenecemos. Un Mundo que es terrenal, físico, material (M_1), y no celestial, ni ideal, ni metafísico.

Solo una concepción teológica, ideal o metafísica, de las ciencias, que sustancializa los símbolos, que hipostasía el lenguaje, que rompe la ligazón gnoseológica entre la forma y la materia, que quiebra la relación lógica entre los conceptos y sus referentes físicos, que deroga la *symploké* o implicación entre M_1 (lo corpóreo) y M_3 (lo conceptual), que ignora que la fórmula o forma lógica (M_3) del agua (M_1) es H_2O (M_3), puede negar a las ciencias la posibilidad de ser *construcciones de verdades*, es decir, construcciones capaces de *formalizar* (M_3) la realidad de la *materia* (M_1), y de hacerlo al margen de las ideologías y los psicologismos (M_2) de los que ha de segregarse y emanciparse, en la medida de lo posible, el sujeto operatorio o sujeto gnoseológico.

La ciencia es superior al mero lenguaje, a la mera forma, porque en su *forma*, en su capacidad conceptualizadora, la ciencia incorpora la realidad *material* a la que se refiere¹²⁰. No se puede llevar a cabo una biopsia hepática sin manipular un hígado,

¹²⁰ Ni siquiera la Matemática puede considerarse desde la Teoría del Cierre Categorial como una ciencia reducida a mero lenguaje o a un simple o complejo teoreticismo: «Cuando se interpreta

del mismo modo que no se sabe lo que es un endecasílabo heroico si no se ha leído críticamente la lírica de Garcilaso o de Quevedo, por ejemplo. No se puede formalizar o conceptualizar terciogénicamente (M_3) nada que no haya sido con anterioridad manipulado en su corporeísmo primogénico (M_1). Formalizar «realidades inmateriales» es lo mismo que manipular objetos inexistentes o hacer «magia», esto es, confiar en el poder numinoso de palabras que no surten ningún efecto operatorio. Si las teorías, las formas conceptuales, las figuras gnoseológicas, no dan cuenta de los materiales físicos sobre los que han sido construidas, el resultado es la mera retórica, la sofística, el fraude, el psicologismo, la fe. La interpretación literaria no puede poblarse de espectros confesionales ni de fantasmagorías ideológicas.

No se puede conceptualizar materiales inexistentes, del mismo modo que ninguna empresa puede inventariar productos u objetos de los que carece sin incurrir en fraude. El material inventariado de una empresa ha de responder al material real del que dispone la empresa, del mismo modo que el material conceptualizado por una ciencia ha de responder al material real, corpóreo y operatorio, que constituye el campo categorial de dicha ciencia. El campo categorial de la Teología es puro psicologismo, porque su objeto de investigación, Dios, es un material físicamente inexistente: su M_1 es igual a \emptyset . Solo gracias a la labor de los teólogos, es decir, a la labor de los retóricos de una metafísica confesional, su M_3 se convierte en un conjunto de ideales —naturalmente imposibles— del mundo real y efectivamente existente. De hecho, la Teología, como el discurso de la posmodernidad, podría seguir existiendo aunque el mundo real desapareciera, desde el momento en que sus fundamentos *no están* en el *mundo real*, sino en la mente y en la subjetividad de sus fieles. Sus contenidos son puramente mentales. Es la diferencia entre Teología y Filosofía. La Teología se refiere a conceptos basados en referentes ideales o irreales; la Filosofía, por su parte, trabaja con Ideas basadas en referentes trascendentales reales, corpóreos y operatorios, sobre los cuales las ciencias han hecho categorialmente sus construcciones e interpretaciones previas. De ahí que hablamos de Ideas trascendentales, porque son Ideas que trascienden los límites categoriales o específicos de cada ciencia. De hecho, la Filosofía trabaja con productos de manufactura científica, es decir, con hechos científicamente contruidos. La Gnoseología, para desplegarse, requiere una Ontología, es un decir, un territorio estructurado e intervenido previamente por las ciencias. No se puede hacer Filosofía de espaldas a la realidad, con los ojos cerrados, o retrotrayéndose hacia el «interior», las «profundidades del yo», alma humana, o fantasmagorías por el estilo. De hecho, la posmodernidad degrada la Filosofía a una suerte de teología para laicos, donde los referentes reales se reemplazan por referentes ideales, metafísicos, o simplemente inexistentes, de modo que todo es texto, todo es sexo, todo es identidad, todo es inconsciencia, todo es huella, etc... Para Derrida, el nihilismo, por ejemplo, será, desde una perspectiva ontológica, un texto tan *legible* como *ilegible* es, desde una perspectiva

el método matemático como un método universal, aplicable a todas las ciencias, tampoco cabe hablar de un método formal, puesto que las matemáticas constituyen una materialidad precisa» (Bueno, 1992: I, 145).

científica, el *Quijote*, puesto que todo, incluida la mismísima nada, es un texto. Bonita y blanca metáfora. Hasta la teología cristiana dispone de más colorido.

Con frecuencia, esta *reducción lingüística* de la ciencia —la ciencia como lenguaje— suele promover otras reducciones, principalmente la *reducción epistemológica* —la ciencia como conocimiento—, hecho este último que ha resultado determinante por lo que se refiere a la interpretación de los materiales literarios, y que sitúa una y otra vez a la Teoría de la Literatura en un auténtico callejón sin salida. En palabras de Bueno:

Tampoco una ciencia puede ser reducida a los «actos de conocimiento» de los científicos que la cultivan, ni siquiera a la conjunción de los actos de conocimiento de todos los miembros de la comunidad científica correspondiente (Bueno, 1995a: 42).

Y sin embargo la interpretación de la literatura está sometida constantemente, y de forma tan intensa como acrítica, a los «actos de conocimiento» de cada uno de sus lectores y receptores, e incluso también de sus transductores e intérpretes, de quienes cabría esperar, y a quienes debe exigirse, una responsabilidad crítica, cuando no científica, en el uso de los materiales literarios interpretados. La literatura no puede reducirse a una sucesión de «actos de conocimiento», porque el conocimiento de la literatura no puede ser autológico, ni tampoco solamente dialógico, es decir, no puede limitarse a lo que digan un *yo* o un *nosotros*, un individuo o un gremio de individuos —por lo demás endogámicos—, sino que, como construcción humana y racional que es, la literatura exige una interpretación crítica, normativa y dialéctica —no meramente sensorial y gremial—, capaz de rebasar «actos de conocimiento» psicológicos y sociológicos que con frecuencia se hunden en las sentinas emocionales de un tercer mundo semántico. La crítica epistemológica, en contra de lo supuestamente imaginado por sus apologetas, y sobre todo por el sujeto cognoscente de turno, que no actúa nunca propiamente como un sujeto operatorio, sino como un sujeto mentalista, pensante o meramente psicologista, acaba por asfixiar el *objeto* de conocimiento en las aguas fecales del *sujeto* de conocimiento. Los sedimentos del mentalismo acaban por convertir a la mente en una cloaca de prejuicios.

Ha sido responsabilidad de buena parte de la semiología, en particular de las orientaciones semióticas más escoradas hacia el formalismo, degradar las posibilidades de la codificación de los signos al ámbito exclusivo y excluyente de su dimensión formal, desamparando en muchos casos el valor de la materia en la interpretación signica. Resulta escandaloso comprobar que en infinidad de supuestos la semiología olvidó algo capital y evidente: que un signo es un hecho material, esto es, una corporeidad operatoria. Reducir la semiología a una semiótica de las formas, de la cultura, del lenguaje, etc., ha implicado en muchas ocasiones perder de vista la realidad. Se ha hecho olvidar a la semiología que los cuerpos de las ciencias exigen y poseen componentes no lingüísticos. Del mismo modo que la realidad no está hecha de palabras, la ciencia tampoco lo está. Se ha llegado incluso a ignorar que los signos son, ante todo, instrumentos operatorios. La semiología no puede reducirse a un descriptivismo, teoreticismo o adecuacionismo de formas y funciones. La semiología es esencialmente *circularismo* (Maestro, 2002). Y los signos son, desde su misma génesis, *materia determinante* de otras formas y materias, indisolubles entre sí (Bueno,

1982a)¹²¹. La ciencia es operatoria porque la realidad exige interacciones operatorias. La realidad no responde a palabras. La realidad solo dialoga con el ser humano a través de las construcciones científicas que este le interpone, a fin de hacerse compatible con ella. No resultan ociosas las siguientes palabras de Bueno, si las enfrentamos a lo que la semiología ha sido y es, y consideramos la decadencia y degradación en que los posestructuralismos han situado a esta disciplina, en lugar de ampliar y enriquecer sus posibilidades metodológicas y científicas¹²²:

El destello registrado en el firmamento por el astrónomo es tanto un signo como un hecho. En realidad, los «hechos», solo cuando se incorporan a un «contexto determinado», por tanto, solo cuando comienzan a funcionar como signos dentro de ese contexto, alcanzan un significado gnoseológico. Una balanza es también un «aparato simbólico» sin necesidad de ser una frase (Bueno, 1995a: 45).

Otra cuestión enormemente importante en la interpretación científica de la literatura, según la Teoría del Cierre Categorial, es la que remite a la distinción entre *partes formales* y *partes materiales* de las ciencias.

En el caso de la ontología literaria, serán partes formales aquellos términos determinantes de estructuras o consolidaciones literarias constitutivas partitivamente de un todo o totalidad envolvente, como dos cuartetos y dos tercetos son partes formales de un soneto, como once sílabas métricas son partes formales de un endecasílabo, o como los personajes, el diálogo, las funciones narrativas, el tiempo y el espacio son partes formales de una novela o cuento. A su vez, serán partes materiales de la literatura todos aquellos términos constituyentes partitivamente de entidades sustanciales de la propia literatura, desde los fonemas, morfemas, lexemas, grafías o todo tipo de componentes lingüísticos, por lo que se refiere al texto u obra literaria, hasta el autor, el lector y el intérprete o transductor, en tanto que materiales esenciales suyos, e incluso operatorios, en el caso de estos tres últimos.

Por lo que se refiere a la gnoseología literaria, las partes formales remiten a las diferentes Teorías, Teoremas y Proposiciones, así como a los Principios generales de una Teoría de la Literatura, tal como se han expuesto en el capítulo homónimo de este libro. Una teoría de los géneros literarios, por ejemplo, será siempre una parte esencialmente formal de la Teoría de la Literatura, al postular conceptos como novela autobiográfica, elegía, entremés, comedia lacrimosa o poema épico. Adviértase que los teoremas son figuras gnoseológicas que, en sí mismas, constituyen el núcleo formal de

¹²¹ «Los signos parecen, pues, intercalados en el propio proceso cooperativo y operativo pero muy especialmente los signos lingüísticos. Y ello aunque no sea más que porque el lenguaje humano (originariamente un lenguaje fonético y, a partir de él, alfabético) es, él mismo, un sistema operatoriamente (cooperatoriamente, dialógicamente) realizado, una suerte de álgebra, que aproxima de un modo sorprendente el lenguaje humano, en general (cualquiera que sean sus contenidos), a la actividad científica misma (Bueno, 1982a: 128).

¹²² Para una interpretación sobre la recuperación de la semiótica desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, vid. Maestro (2002).

una teoría científica¹²³. Las partes formales de las ciencias remiten especialmente al sector esencial o estructural de eje semántico del espacio gnoseológico. A su vez, serán partes materiales de la gnoseología literaria los términos, relaciones y operaciones (eje sintáctico del espacio gnoseológico), así como los referentes y los fenómenos (eje semántico), y todo tipo de aparatos o instrumentos protocientíficos, como puedan serlo un ordenador o un programa informático, al servicio de un estudio estadístico, computacional, lexicográfico, filológico o ecdótico, en la elaboración de una edición crítica o en la fijación textual de una obra literaria a partir de múltiples variantes.

Es muy importante insistir en que los teoremas constituyen las figuras gnoseológicas más importantes de cada ciencia, incluida la Teoría de la Literatura. Los filólogos no están habituados a expresarse, por lo que a la teoría literaria respecta, en términos teoremáticos, pero cuando definen el pentasílabo adónico como un verso de cinco sílabas métricas con acento en primera y en cuarta están formulando un teorema métrico. Del mismo modo, cuando se define el concepto de narrador como aquel personaje que cuenta una historia o fábula, y que podrá ser autodiegético (si es el protagonista), homodiegético (si forma parte de la historia sin ser protagonista) o heterodiegético (si no forma parte de la historia que cuenta), se está hablando también en términos teoremáticos. Lo mismo cabe decir de la formulación teoremática del concepto de heterónimo, como término que objetiva formalmente la ficcionalización literaria de la persona que lo genera, bajo un nombre que funciona como propio, y que sirve de unidad a las referencias lingüísticas y literarias que se dicen sobre él en una obra literaria, como conjunto de predicados semánticos que lo caracterizan. Es el caso, por ejemplo, de los heterónimos de Lope de Vega (*Tomé de Burquillos*) o de Fernando Pessoa (*Alberto Caeiro*, poeta de la naturaleza y las realidades físicas; *Ricardo Reis*, poeta horaciano y pseudopaganista; y *Alvaro de Campos*, poeta existencialista, metafísico, precursor de la poesía moderna, de trascendencia resignada...)

Los Teoremas permiten establecer *identidades sintéticas* entre los términos de un campo categorial. He aquí un ejemplo básico y muy claro. Dados los siguientes versos, como fenómenos y referentes literarios,

*En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto*

es posible establecer una relación circular de identidad sintética, por un proceso de regresión media genérica, hasta postular la siguiente estructura objetiva:

- o - - - o - - - o -
- o - - - o - - - o -

Estos dos versos iniciales del célebre soneto XXIII de Garcilaso son sendos endecasílabos heroicos. La relación entre los versos, como fenómenos y referentes

¹²³ Como sabemos (Bueno, 1985, 1996), además de las teorías científicas, cabe hablar de las teorías filosóficas y teológicas. En estas últimas, no es posible hablar de teoremas, sino de *tesis*. Hay tesis filosóficas y teológicas, pero no teoremas filosóficos o teológicos.

literarios de naturaleza material, con su objetivación en estructuras métricas definidas formalmente, permite establecer una *identidad sintética*, esto es, una relación entre la materia literaria (Ontología) y la forma métrica que la interpreta (Gnoseología). Adviértase que la *identidad sintética* es resultado de una relación circular, es decir, conjugada, entre la materia y la forma de los componentes científicos, y nunca resultado de una yuxtaposición o coordinación entre ambas (adecuacionismo), y aún menos de una hipóstasis de cada una de ellas por separado (descriptivismo o teoreticismo).

Este procedimiento que aquí se apunta a título de ejemplo es, en esencia, el que utiliza la Teoría de la Literatura para ejercer, como ciencia Constructiva o Reconstructiva (metodología β -1-I), sus funciones conceptuales en la delimitación formal de los materiales literarios. Se observará que en torno a la Idea de Identidad Sintética gira la objetividad y la sistematicidad de las ciencias.

Así es como una ciencia, de acuerdo con la Teoría del Cierre Categorical de Bueno, se constituye a partir de su campo categorial propio, y en concreto a partir de los *contextos determinantes* o *armaduras objetuales*, es decir, de los materiales, en sentido estricto, que se configuran en ese campo gnoseológico. Estas *armaduras* pueden tener relaciones diversas, y pueden organizarse como relaciones de *inclusión*, *intersección* y *exterioridad*, o incluso de *oposición*, *absorción* e *inserción* entre sistemas, así como de *descomposición*, *segregación* y *deserción*, etc. Piénsese que, por ejemplo, en el caso de la Literatura Comparada, son *armaduras objetuales* o *contextos determinantes* las obras literarias de partida, sobre las que se plantea la relación de comparación —la *Odisea* de Homero y el *Ulysses* de Joyce, por ejemplo—, como materiales literarios de hecho que se toman como referencia de determinados estudios comparativos. Se constatará que la Literatura Comparada procede de acuerdo con los Modelos¹²⁴, es decir, que establece Relaciones a partir de Términos [R < T], desde el momento en que la *relación* comparada entre dos (o más) materiales literarios (la *Odisea* de Homero y el *Ulysses* de Joyce) se establece de acuerdo con determinados modelos, criterios solidarizantes o términos contextualizantes, que disponen un *contexto determinado* o *armadura proposicional* (la Idea de aventura o viaje, la idea de héroe o antihéroe, la idea de regreso, etc...) a partir de un *contexto determinante* o *armadura objetual* (la *Odisea* / el *Ulysses*) objetivados de hecho en una y otra obra.

Contexto determinante o *armadura objetual* es un concepto específico de la Teoría del Cierre Categorical, que apela a los componentes materiales de las ciencias. Es un concepto relativamente análogo al de «paradigma», propuesto por Kuhn (1962), pero con importantes diferencias gnoseológicas. Ambos conceptos exigen objetivar el análisis gnoseológico en secuencias o escalas distintas, pero se diferencian entre sí

¹²⁴ Como se ha expuesto anteriormente, los Modelos son modos gnoseológicos inmanentes de conocimiento literario, junto con las Definiciones, las Clasificaciones y las Demostraciones. La Teoría de la Literatura opera de acuerdo con las Definiciones o procedimientos determinantes; la Teoría de los Géneros Literarios sigue el criterio de las Clasificaciones, como procedimientos estructurantes o constituyentes; y la Crítica de la Literatura se desarrolla conforme al *modus operandi* de las Demostraciones, como procedimientos predicativos, explicativos, descriptivos. La Literatura Comparada, en su caso, actúa según los Modelos, o procedimientos gnoseológicos de naturaleza solidarizante o contextualizante.

debido a una cualidad gnoseológica muy significativa, que Bueno subraya con energía e insistencia: el concepto buenista de *armadura* se configura originariamente en el eje semántico del espacio gnoseológico, pero el concepto kuhniano de paradigma se sitúa exclusivamente en el eje pragmático, lo que en este caso desplaza todo el peso de la actividad científica hacia los contextos de descubrimiento, hacia el momento genético de las ciencias, y no hacia los contextos de justificación, es decir, hacia su desarrollo estructural, en el curso mismo de sus construcciones ontológicas.

Como demuestra el propio Bueno (1992), para Kuhn, el *paradigma* se define por la capacidad «moldeadora», ejemplar, canónica o de referencia, respecto a las operaciones de *otros* sujetos gnoseológicos. De este modo Kuhn define el paradigma en función de los sujetos, es decir, desde una perspectiva o eje pragmático: «Un paradigma es lo que los miembros de una comunidad científica comparten, y una comunidad científica consiste en el conjunto de los hombres que comparten un paradigma» (*apud* Bueno, 1992: I, 109). Kuhn delimita su concepto de paradigma desde los criterios de una sociología de la ciencia y de una lógica de la ciencia. En consecuencia, su concepto de paradigma no puede sustraerse a implicaciones míticas, es decir, a implicaturas no científicas. El concepto de contexto determinante o armadura objetual, propio de la Teoría del Cierre Categorial de Bueno, aun aceptando implicaciones pragmáticas, se configura originariamente en el eje semántico del espacio gnoseológico, lo que asegura el tránsito del *regressus* y el *progressus* de la investigación científica, la neutralización de las operaciones de los sujetos gnoseológicos o intérpretes, y el estatuto científico —y por lo tanto objetivo— de los resultados de la investigación.

De este modo, la *identidad sintética* garantiza el concepto de *verdad* en las construcciones científicas. La verdad es un concepto categorial, científico, operatorio. Esta es la idea de verdad en la Teoría del Cierre Categorial. Los teoremas constituyen sistemas de proposiciones basados en identidades sintéticas, en las cuales se objetivan conceptualmente las verdades categoriales de una ciencia.

Se dice que una categoría está cerrada cuando las relaciones entre los términos del campo, en tanto que referentes conceptualizados, no generan —a partir de los fenómenos a los que los científicos se enfrentan en ese momento— nuevas construcciones proposicionales, es decir, no dan lugar a proposiciones nuevas y diferentes a las ya existentes, construidas a partir de los materiales constituyentes del campo categorial o científico y constituidos desde él. Como hemos dicho, el campo categorial se amplía solo cuando se identifican nuevos fenómenos y referentes que dan lugar a nuevos términos, conceptualizables estructuralmente dentro de los límites de la categoría científica de referencia. Las verdades, o son científicas, esto es, categoriales, o no son. No hay verdades fuera de un campo categorial definido. No hay verdades fuera de la ciencia. Al margen de las categorías científicas solo hay opinión, acaso información, interpretación incluso, pero no *verdad*. En consecuencia, tal como exige la Teoría del Cierre Categorial de Bueno, una *verdad* es una *identidad sintética* resultante de la relación entre referentes, en tanto que términos conceptualizados, dados en un campo categorial y objetivados en una proposición o teorema como figura gnoseológica. La verdad es, pues, siempre una construcción inmanente relativa a un campo categorial definido. Insistimos: no cabe hablar de *verdad* al margen de una

ciencia o campo categorial. La verdad implica siempre una ontología científica, es decir, una interpretación gnoseológica.

No todas las ciencias pueden alcanzar el mismo grado de *verdad*. Las ciencias Demostrativas, como la Crítica de la Literatura, por ejemplo, cuyo estatuto científico, como metodología β -1-II, es muy bajo, apenas puede generar verdades propias, ante la imposibilidad de reconstruir estructuras objetivas de las que el sujeto operatorio resulte segregado. En su lugar, ha de asumir las verdades categoriales, los conceptos científicos, contruidos por la Teoría de la Literatura, como ciencia Constructiva o Reconstructiva, cuyo estatuto científico, como metodología β -1-I, permite, mediante regresión media genérica, construir estructuras objetivas resultantes de la neutralización del sujeto operatorio. Quede claro, pues, que no todas las ciencias alcanzan el mismo grado o umbral de *verdad*, determinada, en suma, esta idea de verdad por la noción misma de identidad sintética, que exige la absoluta neutralización o segregación del ser humano como sujeto operatorio dado en la inmanencia de un campo categorial o científico.

Por otro lado, la verdad no se plantea en las categorías científicas siempre en términos absolutos, sino relativos: pero relativos en tanto que son resultado de *relaciones* entre términos y conceptos categoriales, nunca en sentido de indeterminación, limitación o suspensión en el juicio. Las relaciones científicas no son nunca relaciones indefinidas, infinitas, indeterminadas e incommensurables, y mucho menos aún metafísicas, exclusivamente formales o simplemente imaginarias, sino todo lo contrario, son relaciones categoriales, esto es, sistemáticas y racionales, corpóreas y operatorias. La Teoría del Cierre Categorial es relativa, pero no *relativista*, y es relativa porque se basa precisamente en el concepto mismo de relación lógica y operatoria entre términos categoriales o científicos, esto es, en el concepto de *symploké*, figura gnoseológica por excelencia de la idea de correspondencia, imbricación y correlación racional y lógica entre las partes que atributivamente constituyen una totalidad, en este caso, una totalidad o categoría científica.

En consecuencia, la verdad es siempre un predicado especial, específico, exclusivo incluso de cada ciencia o categoría particular. Esto significa que la verdad es siempre relativa —porque se justifica por *relación*— a una ciencia o campo categorial específico o especial, nunca genérico ni generalista. Las ciencias son construcciones particulares, partitivas, específicas, de la realidad, no genéricas ni cogenéricas. Dos ciencias diferentes no pueden tener el mismo campo gnoseológico o categorial de investigación. Dos o más ciencias diferentes no pueden compartir una misma categoría —desde luego nunca metaméricamente, como totalidad enteriza, al cien por cien—, sino, en todo caso, solo podrán compartir términos que cada ciencia conceptualizará de acuerdo con su propio espacio gnoseológico y exigencias categoriales¹²⁵. El ser humano es un término

¹²⁵ Nos enfrentamos aquí a lo que Bueno ha denominado dialéctica de las ciencias entre sí. Las diferentes ciencias que se van construyendo a lo largo de la historia del saber humano no se organizan pacífica o armoniosamente unas al lado de las otras, ni se relacionan unas con otras, conservando intactos su soberanía y dominios cognoscitivos. Todo lo contrario: las relaciones entre las diferentes ciencias son constantes, beligerantes y conflictivas. La interdisciplinariedad no se da bajo la forma de una armonía de las distintas ramas del saber, sino desde la forma de una competencia por el dominio del conocimiento y por el control de la construcción de la realidad,

del campo categorial de la Historia, y también del campo categorial de la Antropología, del Derecho y de la Teoría de la Literatura. Pero en cada una de estas ciencias posee su propio estatuto gnoseológico, en primer lugar, porque el ser humano no es objeto de estudio ni específico ni exclusivo de cada una de estas ciencias, sino que es un término más dado entre los términos de cada campo categorial, y, en segundo lugar, porque en cada una de estas ciencias el concepto mismo de Ser Humano es completamente diferente desde el momento en que está *conceptualizado y categorizado de forma diferente*. Napoleón no tiene el mismo *valor* en Derecho que en Teoría de la Literatura, ni su interés o contenido antropológico es el mismo en Historia que en Medicina o en Lingüística textual. Cada ciencia conceptualiza sus propios términos con arreglo a las exigencias específicas de sus propios campos categoriales. No hay que confundir la *gnoseología general*, o teoría general de la ciencia, como lo es de hecho la Teoría del Cierre Categorial desde el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento, con la *gnoseología especial*, o teoría específica de cada ciencia en particular, como pueden serlo la Teoría de la Literatura, el Derecho Internacional Público o la Lingüística Estructural¹²⁶.

La esencia de la verdad, siempre categorial o científica, está en la *identidad sintética*. Como advierte Bueno (1992, I), si la ciencia es construcción, es decir, formalización construida con determinados materiales, la verdad científica habrá de ser un predicado que exprese formalmente la determinación inmanente de esa construcción material en cuanto tal. Ahora bien, como señala Bueno, la identidad tiende a interpretarse desde criterios analíticos, es decir, se la presenta como identidad analítica ($A = A$). Esta es una orientación fuertemente epistemológica, psicológica, y también retórica, y desde un punto de vista gnoseológico resulta totalmente impugnable. En el colmo de la degradación abusiva del enfoque analítico, la posmodernidad usa el término *identidad* para designar la autorrepresentación sensible y fenomenológica de un grupo humano que pretende afirmarse a sí mismo frente a otros grupos, cuando entre ellos no cabe plantear ninguna diferencia esencial ni estructural, sino simplemente accidental y sensorial, como pueda ser el color de ojos o de piel (blanco / negro), las diferencias dialectales respecto a una lengua común como el latín (catalán / español), o las alternativas fideístas a la hora de dirigirse a la misma idea de Dios (catolicismo / protestantismo / anglicanismo). Este uso del término *identidad*, un uso

desde las pretensiones de una sistematización gnoseológica de los saberes humanos y desde el afán por un dominio operatorio de las actividades científicas. Toda interacción implica y exige arriesgar la propia autonomía. Toda cooperación gnoseológica es un riesgo para cada ciencia particular, que se expone a quedar reducida, absorbida o controlada por otras: desde el momento en que la Química comienza a cooperar con la Biología —advierte Bueno (1992: I, 225)— se abre la posibilidad de reduccionismo bioquímico. Las ciencias pueden degenerar de este modo en dialécticas falsas: desde el momento en que la Teoría de la Literatura se pone al servicio de una ideología, como el feminismo, acepta la existencia de la falsa dialéctica que opondría el Hombre a la Mujer (cuando Hombre y Mujer son conceptos conjugados, no dialécticos), es decir, de una dialéctica hormonal y genital, y absurda, por imposible.

¹²⁶ Sobre las diferencias y exigencias entre gnoseología general y gnoseología especial, vid. Bueno (1992, II: 275-292).

no gnoseológico, ni categorial, ni científico, sino simplemente emotivo y psicologista, sociológico y a veces hasta paranormal, en virtud del cual alguien se puede «sentir» español, celta o gilipollas, según el contexto, es característico de la posmodernidad. La identidad, en este sentido deturpado y retórico, queda reducida a una cuestión de sentimiento, de modo que uno —o una— puede sentirse hombre siendo mujer, puede sentirse Napoleón siendo una persona normal, o puede sentirse catalán siendo gijonés. Todo esto son ridiculices, desde el momento en que categorías como Estado, Nación, Sexo, Geografía o Historia, no son cuestión de sentimiento, sino de biología o de documentación o indocumentación jurídica. El Ser no es una cuestión de *sentimiento*. No se es lo que *se siente*, sino lo que se hace. El Ser es operatorio, material y corpóreo, y no algo que pueda reducirse acriticamente a un *sentimiento* individual, colectivo o, simplemente, *de moda*. Para ser millonario no basta con *sentirse* millonario: para ser millonario hay que tener millones. Para ser español no es necesario *sentirse* español: basta tener un dni o un pasaporte español. Lo demás es retórica y publicidad (o ideología de circunstancias, valga la redundancia).

En suma, todo procedimiento analítico —como la idea misma de identidad analítica— toma como punto de partida aquello que busca, y lo plantea como algo admitido y presupuesto, a fin de alcanzar, tras diferentes consecuencias, un resultado que nos sitúa ante el mismo punto de partida, porque en realidad es el mismo punto de partida: su recursiva petición de principio. En tales supuestos el concepto de análisis se desarrolla en un nivel formalmente proposicional autológico y recurrente. Es un método que parte de algo previamente admitido y postulado, y que formula consecuencias para proponer verdades formales, siguiendo el conocido esquema hipotético-deductivo de articular proposiciones derivándolas de principios. Frente a la síntesis dialéctica, el análisis —la reducción a la identidad analítica— busca su propio resultado por la vía de la deducción propia. Sin embargo, frente al procedimiento analítico, el método dialéctico no parte de la proposición que se va a demostrar, sino de aquella que se pretende refutar. No parte de lo que se afirma, sino de lo que se niega. Su premisa es el enfrentamiento con la negación de la tesis. Y se encamina conflictivamente hacia la síntesis a través de la crítica. Piénsese que la mayor parte de las teorías literarias son analíticas en todas sus manifestaciones. Jamás se han enfrentado científicamente a nada. Son expositivas, afirmativas, declarativas. Y acriticas. Eluden la crítica y evitan la dialéctica. Se acogen, como si algo así fuera una virtud, a una suerte de diálogo, eclecticismo o incluso consenso. Solo las corrientes posmodernas se jactan de su oposición a determinadas cuestiones, que nada tienen que ver con las ciencias, sino con las ideologías. Muchas de estas teorías literarias, en realidad pseudoteorías, como el feminismo, por ejemplo, operan como sistemas de creencias sociales e imperativos políticos, pero no como sistemas gnoseológicos de conocimiento crítico. Incluso actúan política, social y académicamente con competencias intimidatorias, pero no científicas. Son discursos en los que la ciencia está reemplazada por la ideología social y la mitología sexual. Lo que sin embargo no deja de ser sorprendente es la obsecuencia, cuando no cobardía y amancebamiento, del mundo académico y universitario actuales para no plantarse —ni enfrentarse— jamás ante semejantes ideologías y mitologías, en muchos casos extraordinariamente aberrantes.

De un modo u otro, según Bueno, el concepto kantiano de análisis, así como también el de síntesis, proceden gnoseológicamente de la Química antes que de las Matemáticas. Ahora bien, «proceder un concepto de algo» no equivale a «reducirlo a su origen», como advierte el propio Bueno. Para el artífice de la Teoría del Cierre Categorical, en el plano lógico hay juicios analíticos, sin duda, pero solo como límite dialéctico de los juicios sintéticos. Porque todo juicio es sintético por su propia naturaleza, y lo es desde su génesis, desde el momento en que para su constitución requiere siempre una *síntesis de operaciones*: solo en el plano estructural o formal puede darse como límite, como ideal, el concepto de un juicio analítico. La identidad analítica ($A = A$) se nos ofrece como la relación simple de un término consigo mismo. Es la recursividad autológica.

Bueno insiste una y otra vez en que la posibilidad de una identidad analítica no es compatible con la de una identidad sintética, porque en tal supuesto se rompe la idea misma de identidad, dado que en el primer caso (*identidad analítica*) estamos aplicando la reflexividad como contenido necesario, mientras que en el segundo caso (*identidad sintética*) la estamos negando. La idea de identidad basada en la idea de reflexividad absoluta o simple es una idea metafísica (Bueno, 1992, I). Por eso cabe afirmar que, realmente, toda identidad es sintética, porque toda identidad es siempre el resultado de una *síntesis operatoria*. En consecuencia, no se puede basar la idea de *identidad* en la idea de *reflexividad*. La identidad sintética «contiene siempre una identidad sustancial»¹²⁷, que no es ni simple ni inmediata, sino que se establece a través de predicados (de partes de un todo), que a veces no tienen ni siquiera identidad esencial¹²⁸.

Llegados a este punto de la exposición de la idea crítica de identidad, procede citar a Bueno muy por lo menudo y en detalle.

En primer lugar, diremos que Bueno distingue entre dos formas de considerar la identidad: como *esencia* y como *sustancia*. La identidad esencial, por sí sola, remite a la idea de igualdad. No se dice que el triángulo equilátero tenga tres lados idénticos, sino que tiene tres lados iguales. Bueno demuestra que la igualdad exige cumplir con condiciones de simetría, transitividad y equivalencia. La igualdad es, pues, propiedad de relaciones (o conjuntos de propiedades de relaciones). Por otro lado, ha de quedar claro que la identidad sintética incluye la idea de identidad sustancial, y no excluye la idea de identidad esencial. Porque la identidad sintética no es propiamente relación entre dos sustancias, sino entre *partes* de la misma sustancia (o entre las partes y una sustancia que las envuelve).

¹²⁷ Véase al respecto la entrada 210 del *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*, sobre la Teoría filosófica (gnoseológica) de la ciencia, y las nociones de Identidad analítica / Identidad sintética / Juicios analíticos / Juicios sintéticos (García Sierra, 2000). Puede consultarse en internet: <<http://www.filosofia.org/filomat/index.htm>> (26.06.2015).

¹²⁸ Piénsese en el ejemplo que aduce Bueno (1992, I) en su exposición, que aquí estoy sintetizando: hay predicados que no son idénticos («estrella de la mañana» y «estrella de la tarde»), aunque tienen el mismo referente («Venus»).

En segundo lugar, Bueno afirma que la idea de verdad implica la idea de identidad sintética, pero no a la inversa, porque no toda identidad sintética constituye una verdad. Esto se debe a que hay varios tipos de identidades sintéticas, que pueden reducirse básicamente a dos:

- a) *Identidades sintéticas esquemáticas* (o esquemas de identidad), que son resultado de Operaciones. Bueno las denomina *configuraciones*.
- b) *Identidades sintéticas sistemáticas*, que son resultado de Relaciones, y adquieren un formato propio de relaciones de identidad esencial (igualdad interna) o sustancial. Bueno se refiere a ellas como *identidades posicionales*.

En consecuencia, Bueno postulará que la verdad científica está asociada a las identidades sustanciales o sistemáticas —resultantes de Relaciones—, y no a las identidades esquemáticas —resultantes de Operaciones—, si bien no considera a estas últimas completamente independientes de las primeras.

Y Bueno pone como ejemplo un teorema geométrico. Es el teorema del área del círculo ($S = \pi \cdot r^2$), al que examina según los cuatro modos gnoseológicos de conocimiento trascendente (descriptivismo, teoreticismo, adecuacionismo y circularismo). Cito sintéticamente las conclusiones de Bueno:

1. El descriptivismo, en realidad, eclipsa la estructura de la identidad que constituye la verdad de la relación.
2. El teoreticismo se esforzará —sin éxito— por disociar la fórmula $S = \pi \cdot r^2$ y su predicado determinante. La verdad dependerá de cómo la regla se aplique en cada caso.
3. El adecuacionismo insistirá en disociar o desdoblar la realidad a la que se refiere el teorema en dos planos: 1) el que contiene al «círculo algebraico» y 2) el que contiene al «círculo gráfico». La circunferencia y el redondel, diríamos. Y a continuación el adecuacionismo establecerá una relación de correspondencia isológica entre ambos. Pero el adecuacionismo se ve obligado a ignorar un hecho capital: que la fórmula algebraica procede del propio círculo gráfico, y que no puede desconectarse de los círculos fenomenológicos, a partir de los cuales se establece.
4. El circularismo, por su parte, advierte que la verdad de la fórmula $S = \pi \cdot r^2$ se nos manifiesta como una identidad sintética, la cual no se establece entre dos términos (como si fuera una relación binaria, una coordinación o una yuxtaposición), ni se expresa en una proposición aislada (del tipo *una redonda equivale a 64 semifusas*), sino que se plantea como un *teorema*, es decir, como una figura gnoseológica que remite formalmente a un hecho material.

Nótese cómo en un teorema están implicados todos los ejes y sectores del espacio gnoseológico: términos, relaciones y operaciones (sintaxis); referentes, fenómenos y estructuras o esencias (semántica); y autologismos, dialogismos y normas (pragmática).

Las verdades fenomenológicas remiten a verdades más profundas, a verdades cuya explicación exige configurarse según estructuras esenciales, que será preciso determinar mediante procesos de regresión genérica. Toda verdad fenomenológica exige inmanentemente un *regressus* genérico hacia sus fundamentos esenciales y conceptuales. Solo así podemos distinguir un redondel de una circunferencia, es decir,

un fenómeno (gráfico) de un concepto (geométrico), del mismo modo que los versos iniciales del soneto XXIII de Garcilaso exigen y permiten una formalización métrica que los objetiva materialmente como endecasílabos heroicos:

*En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto*

- o - - - o - - - o -
- o - - - o - - - o -

En el tránsito del *regressus* y del *progressus* se determinan y objetivan los umbrales o grados de verdad que pueden alcanzar las diferentes ciencias. Como hemos dicho anteriormente, estos grados, que Bueno denomina «frangas de verdad», no son absolutos, ni iguales en todas las ciencias, pues dependen de los recursos de los que cada una de ellas dispone para neutralizar las operaciones del sujeto gnoseológico. De más a menos, el orden de las ciencias, según su potencia de neutralización del sujeto, es el siguiente:

1. Ciencias Naturales (carecen de sujetos operatorios en sus campos gnoseológicos, por lo que no necesitan neutralizarlos).
2. Ciencias Computacionales (neutralización por progresión media genérica).
3. Ciencias Estructurales (neutralización por progresión media específica).
4. Ciencias Constructivas o Reconstructivas (neutralización por regresión media genérica).
5. Ciencias Demostrativas (imposibilidad de neutralización absoluta del sujeto).
6. Ciencias Políticas (imposibilidad absoluta de neutralización del sujeto).

De este modo, la concepción de la verdad científica como identidad sintética (sistemática) remite a una idea de verdad que, lejos de ser rígida o unívoca, admite *frangas de verdad* (Bueno) o umbrales y grados de verdad. La identidad sintética no es nunca una «relación exenta», dirá Bueno, sino que está inserta en un complejo sistema de términos, relaciones y operaciones, dados en los planos fenomenológico, referencial y esencial (o sustancial).

Hay ocasiones en los que el grado de profundidad, implicación o conexión de la identidad sintética en los contextos determinantes es muy limitada. Cuando la determinación de la identidad es mínima, o nula, es decir, cuando las identidades sustanciales se debilitan o transforman en relaciones meramente formales o analógicas, el razonamiento procederá por analogía, sin posibilidad de un cierre genuino. En tales casos, las construcciones científicas tendrán que ser sustituidas por construcciones filosóficas. Así es como la Teoría de la Literatura es subrogada, en determinados contextos, por la Crítica de la Literatura. Por esta razón hablamos de la Teoría de la Literatura como ciencia *constructiva* o *reconstructiva* (metodología β-1-I) y de la Crítica de la Literatura como ciencia *demostrativa* (metodología β-1-II), y hemos de reconocer que su capacidad científica, como crítica de los materiales literarios, es

mínima, razón por la cual la crítica literaria es más una Filosofía que una Ciencia. La parte científica de la Crítica de la Literatura pertenece a la Teoría de la Literatura. Los conceptos con los que trabaja la crítica literaria son obra de la teoría literaria.

Una última cuestión atinente a la idea de identidad sintética es la relativa al *lugar* de la verdad en las ciencias. Nos referimos a un lugar físico, corpóreo, operatorio, no a un escenario imaginario o metafísico. Bueno se ha preocupado mucho de insistir en que las verdades científicas tienen un lugar, un *locus*. Y también un tiempo, un *tempus*. No son, de hecho, concebibles al margen de un cronotopo. Las verdades tienen un determinado *radio* temporal y espacial. La verdad «Cesar cruzó el Rubicón en el 49 antes de nuestra Era» es temporal y espacial. Las verdades no pueden ser ni utópicas ni ucrónicas, es decir, no pueden no estar en ninguna parte y no existir fuera del tiempo. Las verdades han de ser y han de estar en el tiempo y en el espacio. Han de ser topológicas y cronológicas. Han de poseer un *topos* y un *cronos*.

Ante este tipo de exigencia gnoseológica, de naturaleza cronotópica, cada ciencia da su respuesta, en la que de forma indisimulada se delatan sus respectivas posiciones y posibilidades interpretativas. Evidentemente, cuando la respuesta a esta pregunta acerca del tiempo y el espacio de la verdad científica se sitúa en un período y en un lugar ajenos a la Historia y a la Geografía humanas es porque, con toda probabilidad, nos estamos moviendo en un ámbito metafísico, mitológico o imaginario, y en absoluto científico. Esto explica que los orígenes de un Estado o sociedad política no puedan situarse, como hacen frecuentemente los nacionalismos, en un espacio legendario y un tiempo mítico. Tampoco la literatura, ni su genealogía, pueden emplazarse en un escenario mitológico e irreal, sino terrenal y humano.

El idealismo, desde criterios subjetivos, sitúa el cronotopo de la verdad científica en el sujeto humano, como *hecho de conciencia*. Es el postulado epistemológico en virtud del cual la verdad es una construcción subjetiva. El naturalismo, por su parte, desde criterios objetivos, situará este cronotopo en la Naturaleza, espacio en el que residiría la verdad. Esta concepción, nos advierte Bueno, es responsable de que la Física sea *verdadera* para Aristóteles, en tanto que el mundo natural es eterno y necesario, y también para Newton, en tanto que el mundo natural se organiza mediante leyes mecánicas, invariables y también eternas. Los nacionalismos posmodernos, de raíces posrománticas, sitúan el origen de los pueblos de los que pretenden apoderarse en genealogías mitológicas, incapaces de explicarse en términos históricos y racionales, porque por su propia naturaleza ficticia y legendaria no pertenecen a la Historia, sino a la Mitología, y no se corresponden con una Geografía, sino con una topología imaginaria y fabulosa. El feminismo, a su vez, apela a una literatura *esencialmente* de mujer —aunque prefiere usar el plural, a fin de acaparar a la totalidad de las mujeres, sin excepción, como si algo así fuera posible—, y habla de una *literatura de mujeres*, cuyo origen se esfuerza por ubicar en una suerte de metafísica sexual, simbólica y tropológica, que resulta mancillada y deturpada en la medida en que se ve sometida a la interpretación masculina, siempre impuesta de forma dominante y violenta. Las religiones teológicas o terciarias, por su parte, situarán la verdad en una metafísica confesional, con la que también se identificarán aquellos autores y obras literarias que tomen como premisa o consecuencia semejantes criterios religiosos, como ha sido el caso de Dante, Berceo, Jorge Manrique, Juan de la Cruz, Calderón o Milton.

Todas estas formas de ubicación cronotópica de la verdad postulan un tiempo y un espacio metafísicos, ajenos a un espacio antropológico y a un espacio gnoseológico. Se implantarían en una suerte de ontología general (M) sin posibilidad alguna de acceso o de progreso a una ontología especial (M_1), es decir, se afincarían en la metafísica de un Mundo absolutamente irrecuperable en el contexto de un Mundo Interpretado, terrenal y humano. No cabe hablar de ciencia en tales supuestos, sino de teología, nihilismo o simbolismo ideológico.

La Teoría del Cierre Categorial exige una respuesta mucho más precisa a la pregunta sobre el *tiempo* y el *espacio* de la verdad en la investigación científica. La verdad, como identidad sintética, no se construye en el sujeto, como piensa epistemológicamente el idealismo subjetivo (Kant, 1781), ni en la naturaleza, como postula el realismo epistemológico (Aristóteles, *Física*), sino en un campo gnoseológico, es decir, en la conjugación o interrelación entre componentes materiales y componentes formales de las ciencias (Bueno, 1992). Este espacio, o campo gnoseológico, en el que tiene *lugar* y *curso* la construcción de la verdad, como identidad sintética, se desarrolla mediante la configuración de armaduras objetuales y contextos determinantes. Convendrá, por lo tanto, distinguir los cursos, intervalos o períodos, de construcción de estas verdades sintéticas.

Ante todo, hemos de remitirnos al concepto mismo de espacio gnoseológico propuesto por Bueno. Las primeras expresiones y manifestaciones de una identidad sintética tienen su lugar y su momento, esto es, su génesis nuclear, en una *franja fenomenológica* (sector fenoménico del eje semántico del espacio gnoseológico). La Teoría del Cierre Categorial comienza, pues, por preguntarse por el cronotopo originario y genuino de la verdad, lugar primigenio y curso principal que corresponde al momento nuclear de la verdad como identidad sintética, es decir, que la pregunta que habrá de formularse es la siguiente: ¿cuál es el territorio original y el momento emergente de la verdad? Este lugar será fenomenológico y fisicalista, porque solo puede tener *lugar* en el mundo físico, terrenal y humano, esto es, en el Mundo de los sentidos o mundo corpóreo y operatorio de las interpretaciones (M_1), y no en un mundo metafísico, espiritual o incorpóreo. Y será un lugar y un momento diferente del cronotopo posterior, en el que la estructura o cuerpo de la identidad sintética se haya desarrollado gnoseológicamente, bien por *progressus* hacia sus confirmaciones fenoménicas (ciencias Computacionales [α -2-I] y Estructurales [α -2-II]), bien por *regressus* hacia sus formalizaciones estructurales o esenciales (ciencias Constructivas o Reconstructivas [β -1-I] y, en sus intentos explicativos, ciencias Demostrativas [β -1-II]). Porque la estructura de la identidad sintética desborda la génesis o núcleo de lo que fue en un principio esa identidad sintética. El lugar estructural de la verdad rebasa, por su desarrollo corporal, a lo largo de un curso, el momento y espacio nucleares y primigenios de la verdad. El *cuerpo* o *estructura* de la identidad sintética habrá de contraponerse al *núcleo* o *génesis* de la identidad sintética. Esta contraposición, esta ida y vuelta de la estructura a la génesis, del cuerpo al núcleo, de la esencia formal al fenómeno fisicalista, exige cumplir con los procesos de *regressus* y *progressus* en los que se fundamenta toda dialéctica, toda crítica, todo circularismo, característicos de una filosofía verdadera, desde Platón y su libro VII de la *República* hasta Bueno y su Teoría del Cierre Categorial.

Una teoría científica comporta siempre la posibilidad de un *regressus* hacia los principios y los conceptos esenciales, así como un *progressus* hacia los campos fenoménicos. En consecuencia, el cronotopo de la verdad no será pues un lugar estático ni un tiempo cíclico, como pueda serlo el corte o paradigma de su espacio originario o momento nuclear, sino un espacio dinámico y un tiempo en curso, sin límite previsto, esto es, un cronotopo gnoseológico, cuyo cuerpo o estructura se va desarrollando en la medida en que se estructuran y despliegan sus posibilidades ontológicas de construcción categorial, mediante armaduras objetuales y contextos determinantes. La verdad no ocupa jamás lugares definitivos ni períodos estancos. La Historia de una Ciencia no tiene fin, porque nunca puede declararse definitivamente concluida, del mismo modo que la Geografía de una Ciencia no está nunca clausurada, aunque siempre esté delimitada, como tampoco está clausurado jamás su campo categorial¹²⁹.

En consecuencia, la respuesta gnoseológica más precisa posible a la pregunta por el lugar y el curso de la verdad es aquella que sitúa la construcción de la verdad científica, como identidad sintética, en la armadura objetual o contexto determinante del campo gnoseológico de una ciencia dada, es decir, la que implanta el punto de partida de toda investigación científica en las partes materiales de las ciencias. De este modo, la construcción de la verdad científica no compromete al Sujeto, ni a la Humanidad, ni al Universo, ni a Dios, ni a la Naturaleza, ni a una idea metafísica de Mujer o de Nación, porque las ciencias y las construcciones científicas solo se comprometen con los materiales y las formas de su campo gnoseológico. La Ciencia es una Ontología en curso incesante de construcción gnoseológica.

¹²⁹ Bueno también ha planteado esta cuestión como un epígrafe específico de la dialéctica de las ciencias, por lo que se refiere a la dialéctica de una ciencia consigo misma. En este sentido, Bueno reitera que la historia de una ciencia no tiene fin. Nunca puede darse por clausurada. En primer lugar, porque una ciencia «no puede constituirse plena e íntegramente de una sola vez, en un instante» (Bueno, 1992: I, 224). Algo así puede ocurrir con determinadas construcciones tecnológicas conceptualmente clausuradas —basales, diríamos—, como la rueda o el libro, el reloj de pulsera o la acuñación de moneda, el automóvil o el anillo de matrimonio. Pero nunca con las ciencias, que son construcciones abiertas de sistemas cerrados, y jamás clausurados. No es cierto, como afirma Kant —y Bueno rebate—, que la Geometría no haya dado un paso desde Euclides. Lo que sucede es que el orden axiomático de los contenidos científicos no es siempre el mismo que el orden histórico de la aparición de los teoremas (vid. Bueno, 1992: I, 220 ss). La idea de las revoluciones científicas, tan popularizada por Kuhn, es en gran medida engañosa y fraudulenta. En segundo lugar, diremos que una ciencia no puede clausurarse nunca, porque el concepto de una historia interna y gnoseológica de una ciencia comprende sobre todo los episodios estrictamente dialécticos —Bueno ha insistido mucho en esto—, que dan cuenta de sus contradicciones y de sus autolimitaciones, es decir, de sus crisis y lisis, y de la necesidad, por consiguiente, de regresar hacia otras capas de su campo, *regressus* que, con frecuencia, puede dar lugar a la aparición de nuevas ciencias y construcciones gnoseológicas. Léase a Bueno: «La revolución científica newtoniana, si verdaderamente fue una revolución, consistió en utilizar modelos físicos —no solo matemáticos, puesto que implican el tiempo—, tales que, insertados en los fenómenos, instauraron el proceso cerrado de una nueva ciencia» (Bueno, 1992: I, 223).

5.7. CODA GNOSEOLÓGICA:

CRÍTICA A LAS ORDALÍAS DEL PSICOLOGISMO

Pero siendo mi intento escribir cosas útiles a quien las entendiere, me ha parecido más conveniente buscar la efectiva verdad de las cosas que no la imaginación de ellas. Muchos han imaginado principados o repúblicas que no se han visto jamás, ni se ha conocido ser verdaderos, porque hay tanta distancia de cómo se vive a cómo se debiera vivir, que aquel que deja lo que se hace por lo que se debiera hacer, antes se procura su ruina que su conservación.

Nicolás MAQUIAVELO, *El Príncipe*, XV (1513/1976: 119-120).

*No muestres que tienes poca
ciencia en creer desconcertos...*

Miguel de CERVANTES, *Numancia* (II, 1102-3).

La psicología (término introducido por el escolástico protestante Rudolf Göckel hacia 1590) ha resultado el mayor y más eficaz instrumento de control social de los individuos en el capitalismo occidental. Su radio de acción, como hemos dicho, se encuentra por doquier, desde la publicidad hasta los recientemente descubiertos métodos de voluntarismo motivacional que los entrenadores de la liga española de fútbol utilizan con sus pupilos para ganar partidos. Bajo estas prerrogativas se encuentra la base de todas las teorías psico-pedagógicas del «enriquecimiento personal», el «descubrimiento de sí», pero también de la agonía de un yo insaciable de voluntad que desea descubrirse introspectivamente —sola fides—, sin caer en la hipocresía e instrumentalización doctrinaria y dogmática de las obras exteriores, ni tampoco en la firmeza —base de la virtud intelectualista de Spinoza— forjada en la acción responsable.

José Antonio SANTIAGO SÁNCHEZ (2010: 17).

5.7.1. LA CIENCIA NUNCA PUEDE SER SIGNO DE ALGO IRREAL

No, la ciencia no puede ser ni la materia, ni la forma, de una irrealidad. La ciencia no puede ser el signo de algo que solo habita en la conciencia de un presunto científico.

Si reparamos en la primera de las citas antemencionadas, se observa que la obra de Maquiavelo nunca formará parte del intertexto utópico de piezas como la *República* de Platón —quien no concibió su obra en particular como una utopía irrealizable: su modelo real era Esparta— o, más precisamente, la *Utopía* (1516) de Thomas More, impresa tres años después de *El Príncipe*. El racionalismo político de Maquiavelo se opone a cualesquiera ordalías del psicologismo.

Toda utopía, y así lo confirma la Literatura Programática o Imperativa, exige e impone siempre una relación ideal entre términos reales, de tal modo que los seres humanos —*términos reales*— han de comportarse o relacionarse entre sí, como sociedad política o natural, según el modelo de *relaciones* completamente *ideales*. Así actúa el

marxismo, el socialismo utópico o la agustiniana ciudad de Dios. Maquiavelo, en este punto, adopta sin embargo una actitud propia de la Literatura Crítica o Indicativa, consistente en identificar, por supuesto críticamente, una relación real entre términos también reales, es decir, entre los seres humanos efectivamente existentes, por un lado, y la eutaxia del Estado, por otro. Maquiavelo no es un sofista ni un farsante. No hay nada más antipático que la verdad.

La obra de este diplomático florentino del Renacimiento es una admirable y siempre actual demostración de lo imbécil que es el vulgo, la masa, la *gente* diríamos —el ser humano, en tanto que adopta acríticamente comportamientos colectivos—, incapaz de comprender la vida de los poderosos y la ilegalidad de la realidad política a la que vive sometido. *El Príncipe* es una obra que jamás debería leer el vulgo —algo así era impensable para Maquiavelo—, pues podría acceder a un conocimiento solo reservado al Jefe del Estado. Sin embargo, la chusma es —en todos los tiempos— tan idiota en sus torpezas y miserias que teniendo ante así, con pelos y señales, codificada la ilegitimidad de la política que limita la totalidad de sus formas de vida, la acepta sin que su crítica tenga consecuencias mayores, más allá de lo espectacular y callejero. Y —hoy también— informático e internáutico. Las comúnmente denominadas redes sociales son un auténtico estercolero de manifestaciones humanas. Y de consignas de autoayuda. El vulgo habla mucho, piensa con ignorada torpeza y actúa siempre del mismo modo. Su mecanicismo es más irrisorio que el de las bestias. El vulgo es el combustible preferido de la prensa y de la sociedad de la opinión, que no de la información¹³⁰. Las colectividades humanas siguen siempre, irreflexivamente, los imperativos del psicologismo y del sociologismo, con toda la fuerza de sus ordalías.

El pueblo quiere opio. No quiere intérpretes. Prefiere el espejismo al oasis, prefiere la alucinación lisérgica a la experiencia crítica y científica, prefiere el sueño freudiano a la vigilia racionalista. Y donde digo «pueblo» digo, sobre todo y particularmente, mundo académico contemporáneo. En las instituciones educativas y científicas de nuestro tiempo, por lo que a las Letras se refiere, pues no sucede lo mismo en el ámbito de las tecnologías, ingenierías, medicina, matemáticas, física, biogenética, etc., la razón es cosa de minorías. Y no de orteguianas *minorías selectas* —que la realidad de la España actual ha puesto de manifiesto en su más absoluta y progresiva corrupción y degradación—, ni tampoco de las tan cacareadas —y omnipotentes— *minorías* pseudoétnicas, sexistas, o nacionalistas, sino de grupos humanos que, por racionalistas, son minoritarios frente a la mayoría de gremios de etnarquías, fraternías y demás *lobbies* que deconstruyen la vida social, la política de Estados democráticos y las instituciones educativas en todos sus órdenes y estamentos.

Hablar de minorías en tales términos equivale a hablar de la privatización de las masas en gremios o *lobbies*, y a legitimarlos como tales en el ejercicio de la insolidaridad social y la depredación económica. Se trata, en suma, de imponer la negación de un mundo en común. Y el mundo, o es común, o no es. Los grupos feministas, raciales

¹³⁰ En relación con este tema, vid. Bueno (2002b) y Revel (1988), y más recientemente Rodríguez Genovés (2013), cuyo escrito «Una sociedad de opinantes» es en este punto de toda pertinencia.

y nacionalistas son los tres principales movimientos contemporáneos que siguen promoviendo y exigiendo hoy en día formas de discriminación sexual, etnocrática y psicológica, y curiosamente, paradójicamente, o cínicamente (como se prefiera), en nombre de la solidaridad, de la igualdad y de la justicia. Semejante discriminación posmoderna —de genealogía genuinamente estadounidense, que gusta de clasificar a quien entra en su país según denominaciones pseudorraciales (caucásico, hispano, africano, etc...)— propicia una escisión entre los seres humanos que desemboca en una suerte de *gremialización de las masas*.

¿Por qué la posmodernidad rechaza la razón, pero no frontalmente, no con argumentos? Porque la razón es su principal enemiga: la razón exige justificar lo que se dice y lo que se hace, de modo que liberarse de la razón equivale a hacer y decir lo que a cada uno le dé la pura gana, sin dar cuenta de ello a nada ni a nadie. Por eso la razón es represora (Nietzsche, Freud, Lacan, Derrida, Foucault...), porque entre todas las cosas reprime y proscribela mentira, el error, el disparate, la estulticia, la falacia y, sobre todo, la nesciencia, al amparo de la cual discurre la labor retórica y sofística de la posmodernidad. La supresión de la razón solo confiere libertad a los seres irracionales, es decir, a los que piensan desde la insipiente, pero con astucia. Porque el sofista no es un tonto, sino un farsante. Un impostor.

En un contexto de esta naturaleza, a una imaginación excesivamente hormonada no le resultará difícil incurrir, más temprano que tarde, en un uso patológico de la razón.

Rousseau, sabedor y manipulador del poder de la psicología social, escribía en su *Lettre à Monsieur d'Alembert* (1758/1960: 137) lo siguiente, en relación con la función del teatro en la organización de una sociedad política: «L'effet général du spectacle est de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles, et de donner un nouvelle énergie à toutes les passions».

Por desgracia, los propios artífices de la literatura —los poetas, dirá Platón (*República*, X)— han sido, con excesiva frecuencia, en diferentes épocas de la historia, y siempre en busca de popularidad o singularidad ante un público de escasas ambiciones críticas, quienes han puesto la literatura a los pies de los caballos del psicologismo y sus más irracionales ordalías. Y lo han hecho siempre con el fin de ampararse en el *fuero de la conciencia*, y preservarse así de toda crítica objetiva sobre sí mismos y sobre su propia obra. Es una forma sofisticada, y también cínica y engreída, de superponerse a toda norma ajena a la propia egolatría. «Yo y mi obra estamos por encima de las normas», es el lema que identifica a este tipo de genios, intelectuales y poetas. El artista —como el fanático en las religiones— se refugia en el *fuero de la conciencia*, desde donde exige respeto, incluso veneración, y por supuesto admiración y culto: que sus obras se lean, que los medios de masas las promuevan y que los Estados las subvencionen y canonicen. Los intelectuales son, en este sentido, sacerdotes de religiones secularizadas. Sin embargo, la literatura dista mucho de ser una realidad de contenidos religiosos —Dante y Calderón conocieron tiempos mejores para estos ideales—, aunque la posmodernidad haga de ella un uso por completo secular de procedimientos tradicionalmente religiosos.

Los ejemplos de poetas y escritores que han puesto la creación literaria a los pies de los caballos de las ordalías del psicologismo son innumerables. Con todo,

uno de los ejemplos más poderosos y recientes de este luterano propósito ha sido la celeberrima declaración de Paul Valéry al afirmar que «mis versos tienen el sentido que se les dé»¹³¹.

El psicologismo ha encontrado, desde siempre, en la vida social su principal aliado. No en vano Spinoza advierte, en su *Tratado político* (1675-1677/1986: VI, § 1, 131), que «puesto que los hombres, como dijimos, se guían más por los afectos que por la razón, se desprende que la multitud se pone de acuerdo y se conduce como una sola alma, no en virtud del impulso de la razón, sino espontáneamente en virtud de algún afecto común, a saber, una común esperanza, o miedo, o deseo de vengar un daño común».

La principal de las obras de Boecio, *Consolación de la filosofía* (524), pivota sobre la lucha constante del racionalismo humano contra el poder devastador de una psique que se sabe condenada a una espantosa ejecución. Al parecer, Boecio fue apaleado hasta la muerte y finalmente decapitado.

¿Quién —dijo [habla la Filosofía]— ha permitido que estas rameras históricas lleguen hasta la cama de este enfermo? ¿Traen acaso remedios para calmar sus dolores y no más bien dulces venenos para fomentarlos? Son las mismas mujeres que matan la rica y fructífera cosecha de la razón; las que habitúan a los hombres a sus enfermedades mentales, pero no los liberan. Las que adormecen la inteligencia, pero no la despiertan. Podría pensar que sería menos grave si vuestras caricias arrastraran a un hombre cualquiera, porque mi trabajo no se vería entonces frustrado. Pero este hombre se ha alimentado con la filosofía eleática y académica. Alejaos, pues, sirenas, con vuestros hechizos de muerte. Apartaos, y dejad que mis musas lo cuiden y lo curen (Boecio, 524/2010: 35-36).

La psicología es una de las pocas experiencias que no perdura en sí misma, sino en sus consecuencias. Sobrevive a través de todo tipo de acontecimientos, preservándose en ellos, por ajenos y disolventes que puedan parecer.

La literatura no debe ser el parapeto ni el búnker de psicólogos e irracionales. La literatura no les pertenece, no es obra suya, y no debe ser su santuario protector. No es su terreno ni debe ser su geografía institucional ni política. Tampoco debe ser su geografía académica. La literatura es una construcción racional humana, brota del racionalismo del ser humano, y no puede ni debe convertirse en el refugio de sofistas, sacerdotes secularizados, intelectuales acrílicos —valga la redundancia— o escritores de mercados editoriales¹³². Política y cultura no deberían ser palabras sinónimas.

¹³¹ «Mes vers ont le sens qu'on leur prête» (Valéry, 1960: I, 1509).

¹³² Indispensable es citar aquí sendos títulos, sumamente relevantes, sobre dos intelectuales o escritores contemporáneos, declaradamente entregados al mercado editorial: Muñoz Molina y Javier Cercas. Los ejemplos pueden multiplicarse, desde Saramago a Cela, desde Vargas Llosa a Paul Auster, etc... Me refiero a las obras del hispanista alemán Gero Arnscheidt y del crítico español Ramón Rubinat, tituladas, respectivamente, *Schreiben für den Markt. Der Erfolgsautor Antonio Muñoz Molina im spanischen Kulturbetrieb* [*Escribir para el mercado. Antonio Muñoz Molina como autor de éxito en el mercado español*] (2005) y *Crítica de la obra literaria de Javier Cercas. Una execración razonada de la figura del intelectual* (2014). Sobre la figura del intelectual en el mundo contemporáneo, vid. Benda (1927), Bueno (2012) y Maestro (2013a).

El psicologismo es la hipóstasis del fenómeno. Es el aislamiento o insularidad de una apariencia respecto al hecho del que forma parte esencial. Es el espejismo frente al oasis. Un espejismo particularmente nocivo y aberrante cuando a él se reduce la interpretación de la literatura y de los materiales literarios. La apariencia, la creencia, la ideología..., no pueden ser la placenta que alimenta y limita el desarrollo de la Teoría de la Literatura. No son esas las matrices ni los obradores de la investigación científica de los materiales literarios. Y sin embargo las últimas décadas han anclado el estudio de la literatura en este tipo de cercos y cepos. Cercos sociales, gremiales, partidistas... Cepos psicológicos, ideológicos, políticos...

Joseph Addison, en su obra *Los placeres de la imaginación* (1742), es uno de los primeros autores en incorporar a la Estética las categorías de lo sublime, lo extraño, lo desproporcionado. Esta fue una de las grandes puertas de acceso, construidas en la Edad Contemporánea, para que la literatura se convirtiera en mansión de gentes paranormales. El arte se impone como refugio y palacio de atractivos irracionales. La tradición luterana había otorgado a la conciencia libertades absolutas por lo que se refiere a la interpretación. Y a la imaginación de irrealidades irracionales, también. No se olvide que Lutero identificaba a la razón con la ramera mayor del género humano.

«No creo en los fantasmas, pero me dan miedo»: estas palabras de Madame du Deffand, que subraya David Roas (2011: 17) en sus estudios sobre la literatura fantástica, explican cómo, pese a la derogación de lo sobrenatural tras el triunfo del racionalismo ilustrado, lo fantástico sobrevive vinculado a la experiencia humana del miedo, de modo que «la emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura» (2011: 17). Por este camino, y de la mano del más incipiente Romanticismo, el horror adquiere un lugar de privilegio en las nuevas concepciones estéticas de finales del siglo XVIII. El terror puede inspirar placer, si el observador está seguro de sentirse a salvo. Dicho de otro modo, el miedo se disfruta si se sabe que no tiene consecuencias operatorias, es decir, si se trata de una ficción. Es curioso cómo el Arte, y en particular la Literatura, va a asumir, desde el Romanticismo y el liberalismo, ese *miedo*, ese *temor*, ese *terror*, que hasta entonces era el instrumento psicológico por excelencia de las Religiones que la Ilustración se encarga de secularizar, preservando muchos de sus contenidos, formalismos y procedimientos. La Ilustración europea, un movimiento de manufactura sofisticadamente protestante, preserva y seculariza para la Edad Contemporánea dimensiones esenciales de la religión cristiana. El miedo deja de ser un instrumento escatológico efectivo para ser un juego estético. La vida sigue siendo un sueño, que, lejos de asustar o intimidar a sacerdotes y creyentes, enamora y seduce a artistas y lectores. El miedo se ha secularizado. El psicologismo se ha preservado. Solamente ha habido un cambio de dueño.

Pero el racionalismo tampoco ha renunciado definitivamente a sus exigencias más evidentes. Desde el punto de vista del Materialismo Filosófico, en el mundo material, es decir, en el terrenal mundo del ser humano, existe una verdad objetiva, demostrable con hechos, y a la que es posible interpretar racionalmente. Esta verdad objetiva es solo accesible y verificable mediante el conocimiento de los saberes críticos —Ciencia, Filosofía y Filología—, y nunca mediante la práctica de los saberes acrícos —ideologías, religiones y pseudociencias—. Estos últimos saberes son constitutivos de creencias sociales, con frecuencia resultantes de deformaciones aberrantes del

conocimiento científico, filosófico y filológico. Se basan en el dogmatismo y conducen al idealismo. Contienen, en suma, todos los referentes y extremos en que se desarrolla el conocimiento irracional. Para el racionalismo materialista, la realidad está hecha de formas inteligibles y corpóreas. Y no solo de palabras. Porque las formas de la realidad no son solo inteligibles —como sabemos desde Platón—, sino también corpóreas. Y porque son corpóreas son operatorias, es decir, pueden intervenir gnoseológicamente.

Toda ideología es un mito racionalizado acríticamente. Un mito explicado de forma racional, *pero acrítica*. Mitología e ideología son dos formas, antiguas y modernas, de racionalismo acrítico. La razón crítica no puede aceptarlas, porque el conocimiento crítico, sobre la base de saberes y construcciones científicas, destruye de forma sistemática los fundamentos dogmáticos de todo tipo de ideologías y mitologías.

En el contexto de la «teoría» y la «crítica literaria» posmodernas, ha de advertirse que la Teoría ha sustituido a la literatura y el Crítico al autor. De hecho, la *literatura* se desvanece a medida que la «*teoría literaria*» *posmoderna* se desarrolla, del mismo modo que el *autor* desaparece, eclipsado o intervenido por el *crítico posmoderno*, conforme este último lo interpreta, reemplaza y deconstruye retóricamente. El crítico posmoderno ha ejecutado de este modo una auténtica expropiación del autor. Con todo, el eclipse del autor ha sido solo retórica, porque desde un punto de vista biográfico, histórico y, por supuesto, legal, el autor sigue siendo una realidad inderogable. Las leyes de *copyright* son la demostración más ostentosa de ello. El signo © es insoluble en la topología foucaultiana. Ahora bien, este *desvanecimiento* de la *literatura*, provocado por la «teoría» posmoderna, trae consigo, inexorablemente, el *hundimiento de la teoría* —y particularmente el hundimiento de la Teoría de la Literatura—, es decir, el desfallecimiento, o incluso necrosis, de esa supuesta teoría tras la cual solo se oculta una vanagloriada topología de recursos psicológicos y de efectos ideológicos múltiples. El resultado es que no se habla ya de literatura, que ha dejado de ser objeto de estudio y de interpretación científicos en las instituciones académicas, ni de los autores literarios, desde el momento en que el crítico ha ocupado, con su lenguaje moral e ideológico, la presencia que tradicionalmente correspondía en el canon al autor de las obras literarias.

Esta interpretación literaria depende ahora más de las ideologías que de las ciencias. Tal situación se radicaliza día a día en las Universidades, que han renunciado completamente, en materia de Letras y Humanidades, al ejercicio de sus funciones críticas y científicas. En la difusión actual de los conocimientos literarios influye más la moral que la filología. La moral del *yo* y del *nosotros*, la psicología del individuo y del gremio, sus imperativos y exigencias ideológicas, son normas que se imponen de hecho —y también de derecho— por encima de los criterios científicos. Y por encima incluso de las libertades académicas.

La frivolidad del Posmodernismo se manifiesta de múltiples formas, pero quizá la más relevante es el divertimento con el que expresa, asume y comunica la *inaprehensión* del sentido. La desconstrucción hace una fiesta de la negación del significado. No hay para la posmodernidad experiencia más intensamente lúdica que la de negar en sus interpretaciones toda posibilidad de interpretación. El objetivo es invalidar la ciencia, relativizándola o simplemente negándola. Nihilismo, relativismo, escepticismo... Toda topología en torno a estas configuraciones es altamente apreciada

y validada. Lo que para nuestros modernos era una angustia, una tragedia incluso, la pérdida de un *logos*, de un fundamento, la imposibilidad de una construcción racional, la carencia de explicaciones, etc., para los posmodernos es una verbena. Las teorías científicas solo sirven en la medida en que son explicaciones o exigencias ideológicas, y el discurso del crítico es relevante si resulta ideológicamente rentable, es decir, políticamente correcto. Tal es el rigor de su doctrina y la importancia que otorga a sus temas. ¿Cómo tomarse en serio este *retablo de las maravillas académicas*? Solo desde el complejo, la ignorancia, la sofística, el interés ideológico o la demanda comercial, se puede dar crédito a esta farsa académica y pseudocientífica, donde la actividad crítica es un espectáculo bien amortizado y el lenguaje un exhibicionismo estulto. Negar la interpretación, burlarse de toda tentativa de adquirirla, es la muestra más rotunda y sofisticada de irracionalismo académico contemporáneo. Retórica de contenidos estériles, la mayor parte de cuanto se escribe bajo el signo de la posmodernidad sirve con extraordinaria utilidad a los intereses comerciales de la industria académica y editorial norteamericana —si bien el invento fue genuinamente italiano y francés—, de la que se surte buena parte del mercado académico de América del Sur, tal influido desde hace décadas por los Estados Unidos (progresivamente reemplazado por China), mucho más que desde Europa, por más que el viejo continente siga creyéndose —ya sin ninguna razón— el ombligo del mundo. La vieja Europa debería cuidarse de su engreimiento con más frecuencia que de su senilidad.

No es casualidad que la retórica y la tropología posmodernas hayan sido propulsadas desde los Estados Unidos, y se hayan reimpuesto en Europa desde la manufactura académica norteamericana. A nadie se le oculta que en Estados Unidos nunca ha habido por la literatura el interés que ha habido en Europa. No lo ha habido ni siquiera en sus universidades, donde la literatura ha sido gradualmente apartada de la enseñanza. Lo mismo acontece hoy en Europa, no en vano a imitación norteamericana. Estados Unidos nunca ha comprendido muy bien la idea y concepto de ficción literaria. La ficción de la literatura ha resultado allí muy indigesta y difícil de entender. La sociedad estadounidense tiene un concepto demasiado legal de la realidad como para interpretar lo que ocurre en la ficción literaria al margen de la legalidad. La ficción de la literatura los «descoloca» como receptores de hechos literarios. Solo el cine les proporciona un concepto de ficción que pueden degustar y manipular conforme a su propia idea de sociedad política. La ficción literaria subvierte sus posibilidades interpretativas. El cine, sin embargo, les ha permitido restaurar lo que literariamente les resulta inasumible. La literatura, como realidad interpretativa, les incomoda. No es extraño que, precisamente por ello, hayan optado por potenciar otro tipo de accesos —menos literarios— a la realidad: el cine, la informática, el ocio, el consumo, la guerra, el dinero o la fe. Accesos que Europa parece asumir hoy como si nunca los hubiera visto o tratado con anterioridad en primera persona.

La posmodernidad se basa en planteamientos ciegos, o meramente psicológicos, expresivos de la ideología de gremios e individuos entregados a una intelectualidad intrascendente, insulsa y sin efecto, más allá de su particular festividad editorial y académica.

Los productos del psicologismo pueden ser devastadores, incluso cuando se enfrentan al pensamiento más racionalista. Ya hemos dicho que la razón humana

siempre ha sido algo políticamente muy débil. No siempre contrarresta con eficacia las consecuencias del psicologismo. La masa no atiende a razones, se dice coloquialmente. Piénsese en el caso de Lutero, alguien que no duda en afirmar que «la razón es la mayor de las putas que tiene el diablo»¹³³, identificando sin duda en la figura del diablo al pontífice vaticano, como representante del racionalismo teológico al que se enfrenta el protestantismo. La fuerza con la que psicologismo y subjetivismo se han impuesto en la construcción de todo lo relacionado con Alemania es algo que aún hoy en día no se ha examinado con la debida importancia. La libertad de conciencia protestante, que reduce la libertad humana a una experiencia psicológica, en virtud de la cual «el trabajo libera al ser humano», porque para ser *libre* basta *imaginarse* que uno es libre, aunque viva en una mazmorra, en un convento o en un campo de concentración y exterminio, supone la reducción de lo máspreciado en la vida —la *libertad*— a una ilusión o espejismo —un *hecho de conciencia*—. Desde Lutero a Jauss, desde el fundador del protestantismo reformador hasta el artífice de la estética de la recepción (*Rezeptionsästhetik*), ambos unidos por la idea obsesionante y acrítica de que el lector individual es el núcleo de la interpretación del texto escrito y de la literatura, Alemania está atravesada por el idealismo imperialista del yo: Lutero, Lessing, Kant, Fichte, Herder, Hegel, Wagner, Bismarck, Nietzsche, Hitler, Heidegger, Gadamer, Jauss, Iser... No por casualidad Gustavo Bueno ha afirmado en repetidas ocasiones que el luteranismo conduce a Auschwitz¹³⁴.

Desde las coordenadas del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la *Rezeptionsästhetik* que concibe Iser constituye una auténtica ordalía del psicologismo. Propiciadora del destructivismo derridiano, disuelve físicamente dos materiales literarios fundamentales: el texto y el lector.

¹³³ «Die Vernunft ist die höchste Hure, die der Teufel hat» (Martin Luther, *Werk-Ausgabe*, Bd. 51, s. 126).

¹³⁴ «La Iglesia católica es filosofía griega y derecho romano. En el catolicismo hay mucho más racionalismo que en el luteranismo, que es nulo, y que en el islamismo. El luteranismo conduce a los campos de concentración porque es el imperativo categórico. Hitler tenía su imperativo categórico, sus valores éticos, como cualquier otra persona. El ataque a los judíos viene de Lutero, que empezó en serio ese proceso. Lutero es el mal dentro de la cristiandad. Considera que el hombre es un individuo que está solo con Dios. Una idea de tipo neoplatónico. Solo con el Solo, que decía Plotino. Lutero, que tenía accesos de terror, de histerismo, en sus éxtasis místicos compara a Dios con un dragón. El luteranismo no tiene sacerdotes, no hay domingos, todos los días son domingo. Marx dice que esa frase de Lutero sonaba muy bien a los capitalistas, que la interpretaban como que todos los días eran laborables. Es el subjetivismo completo, es la conciencia. Creo que el luteranismo ha empezado a triunfar después de Hitler. Esas campañas contra la pena de muerte responden al terror de los alemanes por lo que hicieron. Pero es un puro formalismo» (entrevista a Gustavo Bueno, *Magazine*, 9 enero 2000, pp. 20-24, disponible en <http://www.fgbueno.es/hem/2000a09.htm>). El contexto de la entrevista es el libro de Bueno *España frente a Europa* (1999). Sobre el régimen nazi y el germanismo protestante, vid. el artículo homónimo del González Hevia (2004). Asimismo, sobre el fundamento luterano de la obediencia y el cine alemán actual, vid. Santiago Sánchez (2010). Sobre el *luteranismo interpretativo* de la estética de la recepción de Jauss, vid. Maestro (2010).

La convergencia de texto y lector dota a la obra literaria de existencia, y esta convergencia nunca puede ser localizada con precisión, sino que debe permanecer virtual, ya que no ha de identificarse ni con la realidad del texto ni con la disposición individual del lector (Iser, 1972/1987: 216).

¿Quiere decir Iser que, antes de que el lector manipule, mediante su recepción e interpretación, el texto literario, la obra literaria no existe? ¿Quiere decir también que semejante convergencia o interpretación se sitúa en una suerte de limbo hermenéutico ilocalizable? Pero, ¿qué lección de metafísica es esta? Todo en Iser parece ser virtual, ideal e implícito. Desde el lector hasta la literatura misma, cuyos límites interpretativos sitúa entre dos parámetros absolutamente psicologistas: «el aburrimiento y el agotamiento», ambos «forman los límites más allá de los cuales el lector abandonará el terreno de juego» (Iser, 1972/1987: 216-217).

Otro de los gravísimos errores que eclipsa todo racionalismo posible en la idea de ficción —y de literatura— que sostiene Iser es el relativo a la ruptura entre literatura y realidad: «Esto reviste una especial importancia en los textos literarios a la vista del hecho de que estos no corresponden a ninguna realidad objetiva exterior a ellos mismos» (Iser, 1972/1987: 218). Entonces, ¿cuáles son los contenidos de la literatura? ¿De qué habla la literatura? Si la literatura no hace referencia a realidades objetivas exteriores, ¿a qué hace referencia? ¿A lo que está más allá del Universo conocido? La ruptura de esta *symploké*, es decir, de esta relación racional, crítica y lógica, entre el Mundo interpretado operatoriamente (realidad) y la Literatura (ficción), equivale, en primer lugar, a plantear entre uno y otra una relación de exclusión, de autonomía y de insolidaridad que, de hecho, son imposibles, y, en segundo lugar, exige negar una evidencia incontestable: que realidad y ficción son conceptos conjugados, desde el momento en que la ficción nunca expone ni desarrolla nada que no esté de un modo u otro implicado en la realidad. Los términos o materiales de la ficción son los términos y materiales de la realidad. En la realidad, estos términos obedecen a relaciones supuestamente causales, consecuentes y lógicas (*relaciones reales* entre términos reales), mientras que en la ficción tales relaciones responden a licencias poéticas (*relaciones ideales* o no operatorias entre términos reales o ideales). Dicho de otro modo: la ficción está hecha de realidades —de *realidades literarias*—, si bien organizadas —esto es, relacionadas y operadas— de forma *diferente* a las realidades no literarias, pero en ningún caso ajenas a las realidades del Mundo interpretado (M_1), realidades que jamás podrán plantearse como segregadas de él.

Adviértase el absolutismo psicologista que Iser impone en su teoría fenomenológica de la recepción literaria:

Todo lo que leemos se sumerge en nuestra memoria y adquiere perspectiva¹³⁵.
Luego puede evocarse de nuevo y situarse frente a un trasfondo distinto con el

¹³⁵ Leamos la misma frase sustituyendo *memoria* por *inteligencia*, y comprobemos de este modo cómo Iser sustituye la Lógica por la Psicología: «Todo lo que leemos se sumerge en nuestra *inteligencia* y adquiere perspectiva». Iser suprime M_3 en favor de M_2 , esto es, reemplaza el conocimiento científico por la impresión psicológica.

resultado de que el lector se encuentra capacitado para establecer conexiones imprevisibles hasta entonces. La memoria evocada, sin embargo, nunca puede recuperar su forma original, pues esto equivaldría a decir que memoria y percepción son idénticas, lo cual es manifiestamente inexacto. El nuevo trasfondo saca a la luz nuevos aspectos de lo que habíamos confiado a la memoria; a la inversa, estos, a su vez, proyectan su luz sobre el nuevo trasfondo suscitando así anticipaciones más complejas. De este modo, el lector, al establecer estas interrelaciones entre pasado, presente y futuro, en realidad hace que el texto revele su multiplicidad potencial de conexiones. *Estas conexiones son el producto de la mente del lector*¹³⁶ *que trabaja sobre la materia prima del texto, si bien no son el texto en sí, pues este solo se compone de oraciones, afirmaciones, información*¹³⁷...» (Iser, 1972/1987: 220-221).

Iser destruye la realidad de la literatura para quedarse con el espejismo que contempla un lector irreal. De este modo, Iser puso a disposición de todos los posestructuralismos posmodernos la idea de un lector sin ciencia, sin razón y sin criterios (M₃), movido únicamente por su sensorialidad, su fenomenología, su ilusionismo, es decir, su vacío y vacuidad. Creó, de este modo, un lector vacante, sin ocupación ni ejercicio, sin criterios, sobre todo, y cuya mente, sumida en un abismo sin ideas, resultaba excelente para llenarla de prejuicios. El lector de Iser es un trampantojo perfecto.

El impacto que esta realidad produzca en él [el lector] dependerá en gran parte de la medida en que él mismo proporcione activamente la parte no escrita del texto, y con todo, al suplir todos los eslabones ausentes, deberá pensar en función de experiencias diferentes a la suya propia; en efecto, solo dejando atrás el mundo conocido de su propia experiencia es como el lector puede participar verdaderamente en la aventura que el texto literario le ofrece (Iser, 1972/1987: 225).

Ante todo ha de advertirse que el texto literario no ofrece *aventuras*, sino *sistemas de ideas*. Educarse críticamente, filológicamente, estéticamente, etc., en las posibilidades y modos de conocimiento de esas ideas y sus sistemas de conocimiento es el objetivo fundamental de las ciencias literarias en general y de la Teoría de la Literatura en particular. Lo que Iser propone es el triunfo del psicologismo al servicio de los *derechos personales de la interpretación literaria*. De nuevo asoma la larga sombra de Lutero. En este punto, Iser supone un profundo retroceso respecto a Jauss. No solo renuncia a las normas, sino también al *dialogismo*, incurriendo en un radical *autologismo*. El yo, en Iser, lo es todo. Se conforma con la visión del espejismo en el desierto, sin querer saber lo que le dice la lógica de las leyes de la óptica. Iser renuncia a la razón y se confina en los límites de una conciencia idealista y autosuficiente. Iser

¹³⁶ He aquí la máxima ordalía del psicologismo, determinante en la teoría de Iser. Si todo es resultado de la mente, ¿dónde está la realidad?

¹³⁷ *Cursiva mía*. Entonces, ¿cabe diferenciar el *texto en sí* de la *materia prima del texto*, y afirmar, con Iser, que el *texto en sí* es solo «oraciones, afirmaciones, información...», como si tales oraciones y afirmaciones no fueran realidades ontológicas y contenidos gnoseológicos?

es a Jauss lo que Fichte fue a Kant: la radicalización del subjetivismo (del yo) desde el idealismo trascendental (del nosotros).

Asimismo, cuando Iser afirma que, «de la misma manera, dos personas que contemplen el cielo nocturno pueden estar mirando el mismo grupo de estrellas, pero una verá la imagen de un arado, y la otra pensará en un carro» (Iser, 1972/1987: 226), está reduciendo la interpretación de la *realidad* a una interpretación de *fenómenos*, porque ambos receptores verán «arados» y «carros» allí donde no existen, es decir, verán espejismos, apariencias e ilusiones, en lugar de ver realidades. Así proceden la fenomenología y el método iseano de interpretación literaria: sustituyen la realidad de los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor) por apariencias («texto virtual», «repertorio», «ilusión», «blancos», «punto de vista errante», «lector implícito», etc...). Iser subroga así las figuras gnoseológicas por figuras tropológicas y metafóricas. Dicho de otro modo, sustituye conocimiento por ilusión. No será necesario saber Geometría para distinguir un redondel de una circunferencia, porque se podrá vivir ignorando lo que es este último concepto geométrico. A Iser le interesa el fenómeno (el redondel), no el concepto (la circunferencia). ¿Cómo enfrentarse, entonces, a la interpretación de los materiales literarios desde la ignorancia conceptual de la Literatura? Solo desde la psicología personal.

No por casualidad el problema del psicologismo ha sido determinante en la hermenéutica de todos los tiempos. De hecho, en muchísimos casos, la mayor parte de las hermenéuticas —teológica, jurídica, histórica, lingüística, literaria, filosófica, filológica...— ha sido un despliegue de alegoría, tropología y psicologismo. Desde nuestra perspectiva radicalmente crítica contra la hermenéutica así concebida, la obra de Freud se convierte en la supremacía, en muchos casos abiertamente disparatada, de un alegorismo interpretativo que de ninguna manera puede considerarse explicativo de nada. En muchos casos el discurso hermenéutico no ha sido otra cosa que una interpretación psicológica, recreativamente libérrima y abiertamente tropológica, de un texto de referencia, tomado como pretexto o hipotexto. Con frecuencia, el contenido de la hermenéutica ha sido un psicologismo moral, alegórico o religioso, o ha estado eclipsado por alguna de estas orientaciones u otras afines. Nada más lejos de las pretensiones de interpretación gnoseológica exigidas por el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

La hermenéutica literaria puede plantearse como una disciplina que, con pretensiones presuntamente científicas, tiene como objeto de estudio el conocimiento de las diferentes posibilidades de comprensión e interpretación del *sentido* del texto en las obras de arte de la literatura escrita. Así planteada, la hermenéutica literaria no sería otra cosa que una Teoría de la Literatura, más concretamente, una Teoría del *Sentido* de los textos literarios, lo cual impone de por sí una serie impresionante de limitaciones, desde la *reducción materialista* (ontológica) de los cuatro materiales literarios esenciales a uno solo de ellos —el texto—, como si el autor no existiera, confundiendo de este modo anonimía con irrealdad, y como si el intérprete, el lector y el transductor fueran la misma entidad, hasta la *reducción formalista* (gnoseológica) de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios al *sentido* de tales materiales, como si se tratara de entes cuyo *Ser-y-Tiempo* —con permiso de Heidegger— estuviera determinado por un «sentido» existencial o esencial que

hubiera que desentrañar de las mismas palabras o figuras verbales que lo componen, de su «profundidad» histórica o de su abracadabrante inefabilidad. En tales casos, el ejercicio hermenéutico se convierte en un puro autologismo, desde el cual el intérprete de turno abduce el texto de marras, apoderándose de unos supuestos contenidos solo visibles o legibles a través del *sentido*, sin duda autológico, del propio intérprete. Desde tales perspectivas, todo planteamiento hermenéutico de la Literatura concluye en la exigencia —ciertamente aberrante— de explicar los materiales literarios en términos psicológicos. La hermenéutica ha sido en este sentido una de las mayores ordalías del psicologismo que ha tenido que soportar la interpretación de la Literatura.

Ocurre además que el «arte de la exégesis», la hermenéutica, se transformó con el paso del tiempo en la descripción o teorización de sus propias reglas. El conocimiento científico de la literatura se articula contemporáneamente en un momento histórico en el que también tiene lugar un cambio muy importante en la evolución de la hermenéutica: el paso de la «exégesis» a la «descripción de las reglas de esa exégesis»¹³⁸. Paralelamente, «la hermenéutica literaria no puede extraer sus reglas de una vuelta al pasado, al tiempo de la hermenéutica prefilosófica» (Szondi, 1975/1997: 63). Estos hechos han determinado «la ausencia en este momento de una hermenéutica literaria en el sentido de una enseñanza material (es decir, dedicada a la práctica) de la exégesis de textos literarios [...]. No puede ser que el lugar dejado por la falta de una hermenéutica literaria actual sea ocupado, sin ningún criterio crítico, por la hermenéutica filológica que nos fue transmitida por la tradición» (Szondi, 1975/1997: 73). Es innegable que la hermenéutica moderna ha establecido sus «reglas» para la interpretación textual con anterioridad al nacimiento de la ciencia literaria, y como consecuencia de ello, la hermenéutica de la Edad Contemporánea, atenta a la interpretación —alegórica o filológica— de textos filosóficos, teológicos y jurídicos, se ha configurado sin tener en cuenta las exigencias derivadas posteriormente de la interpretación de los materiales literarios. Todos estos hechos hacen de la hermenéutica un procedimiento innecesario en el contexto actual de la Teoría de la Literatura, y la convierten en una suerte de retórica de la interpretación —algo así como una *teoría literaria para niños*—, cuyos componentes psicologistas la desautorizan de forma absoluta ante las exigencias del Materialismo Filosófico. Desde este punto de vista, la hermenéutica constituye un capítulo arqueológico, sin duda ilustrativo, y bastante intermitente, en la Historia de la Teoría de la Literatura.

Pero la crítica a la hermenéutica no puede concluir solamente con esta reprobación a las causas y consecuencias de sus fundamentos psicologistas. La hermenéutica, además, de la mano de Schleiermacher sobre todo, representó a finales del siglo XVIII la culminación de un proyecto esencialmente humanista y

¹³⁸ Entre otras razones, debido a la obra de Schleiermacher. Incluso una vez producido este cambio histórico, a fines del siglo XVIII, la teoría literaria ha podido prescindir de la hermenéutica durante decenios, casi hasta bien entrado el siglo XX: «Hay que añadir —señala a este respecto Szondi (1975/1997: 62)—, que la Ciencia de la Literatura de los últimos cien años, a pesar de las tendencias contradictorias que la dominaban, no experimentó la necesidad de una hermenéutica material a causa de sus premisas: para el positivismo los hechos relacionados con la vida y la obra de los poetas eran datos cuya comprensibilidad no se cuestionaba».

filológico, y por supuesto muy idealista, en el curso de una muy dilatada tradición histórica precedente. Uno de los aspectos canónicos de la teoría de la interpretación de Schleiermacher se basa en la afirmación siguiente, subrayada hace apenas dos décadas por Hirsch (1972/1997: 140), según la cual, «todos los elementos de un texto dado que requieran una interpretación más detallada deben ser explicados y definidos exclusivamente a partir del dominio lingüístico común al autor y al público original». Desde este principio se rechaza todo valor científico en la interpretación alegórica de los textos, tan frecuente hasta la Ilustración europea en la exégesis cristiana, y queda justificado epistemológicamente —nunca gnoseológicamente— el camino hacia una hermenéutica basada en el siempre supuesto análisis objetivo del documento histórico y filológico. A lo largo del siglo XIX, la hermenéutica romántica tratará de prolongar, de forma más ideal que efectiva, la tradición humanista, vinculando la presencia del *autor* a las posibilidades de comprensión de la *escritura*, bajo la afirmación de que el sentido original —autorial— de un texto constituye siempre la base interpretativa más segura. Entre los objetivos de la hermenéutica romántica encontramos una pretensión que hoy nos resulta irónica, incluso freudiana, cual es la de llegar a entender a un autor mejor de lo que él mismo pudiera haber llegado a entender su propia obra. Asistimos de este modo a una rehabilitación permanente de los componentes psicologistas, inherentes a todo proyecto hermenéutico. Con la llegada del siglo XX, el pensamiento de Heidegger (1927, 1957) vuelve a describir las limitaciones del conocimiento humano para reconstruir con la exactitud deseada cualquier circunstancia histórica distante de nuestro tiempo o existencia presente. Se incurre de nuevo en la falacia descriptivista. Todas las interpretaciones humanas se imponen como históricamente variables, lo que equivale a afirmar de nuevo un relativismo epistemológico muy estimulante, en el que la existencia temporal del ser humano —*el ser en el tiempo*— impide cualquier forma de conocimiento estable y seguro sobre cualquier tipo de hechos históricos. La reconstrucción exacta del pasado se considera imposible, y el debate entre *historicistas* y *presentistas* alcanzará una nueva formulación. Ideas de esta naturaleza gozarán de gran repercusión y pletórico desarrollo en el pensamiento hermenéutico de Gadamer (1960), que servirá de pasto a incontables lectores de teoría y crítica literaria, entusiasmados por las galimatías de un lenguaje autónomo, dotado de vida propia, y rebelde ante autores y lectores, un lenguaje que se dice a sí mismo a costa de decir al autor que lo dice y al lector que lo redice, etc., etc., etc., y desembocarán, de la mano de la lingüística, con la llegada de los formalismos y estructuralismos de la segunda mitad del siglo XX, en infinidad de figuras retóricas, entre ellas la neonietzscheana «muerte del autor» (Barthes, 1968), en tanto que nueva «muerte de dios» en la literatura.

No puede olvidarse, además, que la hermenéutica literaria ha procedido siempre, sin excepción, mediante la falacia de la *confirmación sistemática* o *afirmación del consecuente*. La confirmación sistemática es el equivalente lógico de asumir como verdad necesaria que lo contrario de lo que se afirma y confirma también es verdadero. De este modo, y siempre con un altísimo porcentaje de error, se concluye que el segundo término de una premisa consecuente establece también la verdad de su antecesora. Si se demuestra que A, entonces B (*si estoy durmiendo, no oigo el teléfono*), resulta —erróneamente— que se puede deducir que si B, entonces A (*si no oigo el teléfono es*

porque estoy dormido), llevándonos a este esquema falaz, que —como ha demostrado Bueno— se apoya en la oblicuidad de una aparente simetría.

Así es como la falacia de la afirmación del consecuente se convierte en el procedimiento fundamental de la hermenéutica literaria, de modo que las Ideas de un texto literario —sustancializado y segregado del resto de los materiales literarios (autor, lector y transductor, pues los dos últimos quedan convertidos sincrética y acríticamente en «hermeneutas»)— parecen estar articuladas y apoyadas internamente en la teoría literaria que se está utilizando, cuando en realidad no es así, porque las ideas que se están aduciendo son ya de naturaleza metafísica, teológica o tropológica, de manera que las tales ideas postulan, a título de consecuentes, hechos literarios completamente falaces. Han de ser los hechos o materiales literarios los que dispongan y autoricen la construcción lógica y formal de las ideas, y no exclusivamente a la inversa —sin circularismo alguno—, como sucede con frecuencia desde una hermenéutica literaria así concebida.

A través de procedimientos de este tipo, la hermenéutica literaria ha planteado interpretaciones completamente psicológicas de la literatura, cuando no de naturaleza teológica, alegórica o metafísica. No en vano hermenéutica y alegoría son formas de interpretación relativamente próximas y asequibles. La interpretación hermenéutica surge cuando hay que sustraerse a determinadas normas, y no por capricho, sino porque hay que evitarlas, con frecuencia por muy serias razones morales, ideológicas, religiosas, legales y hasta políticas. Cuando el texto que hay que interpretar se convierte en un *lugar* peligroso, la hermenéutica ofrecerá soluciones auxiliares, prioritariamente psicológicas, alegóricas y tropológicas. La hermenéutica ha sido con excesiva frecuencia una *retórica al socorro de la interpretación*. O si se prefiere, una preceptiva destinada a la explicación de escrituras problemáticas o «delicadas», no tanto por la dificultad de su comprensión, sino por el riesgo que implicaba su interpretación pública y oficial. Mucho más que una crítica de la comprensión de textos escritos, la hermenéutica ha sido una tropología socorrista de la preservación, comunicación e interpretación de tales documentos. El hermeneuta habrá tenido que ajustar muchas veces la *lectura* de la escritura a una cambiante realidad religiosa y política, muy diferente a la originaria. Semejante ubicación de la interpretación textual en un contexto no solo diferente históricamente, sino sobre todo muy conflictivo desde las más preocupantes condiciones políticas y religiosas, hubieron de hacer de la hermenéutica una actividad deliberadamente oscura y artificialmente compleja. Hermenéutica y censura tienen mucho que ver. Y de hecho, la ausencia de censura torna innecesaria y artificiosa la hermenéutica. Allí donde hay libertad, la hermenéutica no es tan necesaria como en dónde no la hay. La libertad de interpretación nos exime del auxilio y la presencia de hermeneutas, auténticos socorristas del dogma, en unos casos, para hacer de este dogma algo compatible con los avances científicos, o de la heterodoxia, en otros casos, allí donde los imperativos de la religión, la política o la moral imponen sus interdicciones.

Con toda franqueza confieso que me sorprende la ingenua seriedad de Szondi al considerar —y justificar— que las únicas o principales razones de la más temprana hermenéutica vertida sobre la obra de Homero eran lingüísticas y filológicas, y no políticas y religiosas.

La determinación del sentido de las palabras es una tarea que se planteó ya muy tempranamente para los griegos en la lectura de Homero. La lengua de Homero¹³⁹ ya no era inmediatamente comprensible para los atenienses de la época clásica y los alejandrinos. Friedrich Blass¹⁴⁰ compara la distancia que separaba aquellos de Homero con la que se extiende entre nosotros y los Nibelungos. En el origen mismo de la búsqueda del *sensus litteralis* se encuentra, pues, el fenómeno del cambio lingüístico, el envejecimiento de enunciados lingüísticamente fijados. El *sensus litteralis* corresponde al *sensus grammaticus*. El hermeneuta es un intérprete, un intermediario¹⁴¹, quien está capacitado, gracias a sus conocimientos lingüísticos, para hacer comprensible lo no comprendido, lo ya no comprensible. Lo consigue por el reemplazo de la palabra que ya no se comprende por otra que concuerda con el nivel lingüístico de sus lectores. En este sentido, la práctica hermenéutica consistía en la superación de la distancia histórica¹⁴² en la que se encontraba la obra de Homero. La especificidad histórica de su obra y lengua no eran el objeto de esta práctica, ni la reflexión sobre el cambio en sí, sobre la propia distancia, que,

¹³⁹ La *Iliada* es un poema compuesto en el siglo VIII a.n.E. que narra una historia, supuestamente acaecida en el siglo XIII, sobre la guerra entre una posible confederación de estados griegos contra la ciudad de Troya, situada geográficamente en las costas meridionales de la actual Turquía. La lengua en que está escrita la *Iliada* ha sido calificada por algunos estudiosos de «lengua artificial» (Hoz, 1996: 13), pues se trata de una lengua que no se corresponde con ninguna de las habladas en la Grecia antigua. Dada su variedad y diversidad de registros y rasgos alternativos, y hasta contradictorios, todo hace pensar en un conjunto de estilos y fórmulas propias de una tradición oral. Existían en la Antigüedad cuatro grupos de dialectos griegos: a) *jonio*; b) *arcado-chipriota*, continuador, junto con el jonio, de los dialectos hablados en los territorios micénicos del segundo milenio anterior a la Era Cristiana; c) *eolio*, de difícil clasificación; y d) *griego clásico*, hablado por los dorios de Esparta y otros estados septentrionales. Con anterioridad a Homero existía una larga tradición de poetas orales. La oralidad, como la improvisación, presenta diferentes grados de intensidad, y puede incidir en el acto de creación del poema, de escritura o de transmisión; estas influencias de la oralidad pueden darse juntas o separadamente.

¹⁴⁰ Alude aquí Szondi a la obra del hermeneuta Friedrich Blass, concretamente a su artículo «Hermeneutik und Kritik», editado en München en 1892, en el tomo I de la *Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaft in systematischer Darstellung*.

¹⁴¹ Obsérvese una vez más la estrecha relación habida, en las concepciones de estos autores, entre *hermenéutica*, como teoría de la interpretación, y *transducción*, como proceso de transmisión y transformación del sentido de interpretaciones preexistentes al sujeto receptor. Inevitablemente, todo intérprete o lector es un *intermediario* que determina, ante nuevos lectores posibles, el sentido de los textos que interpreta, edita, prologa, reseña, escenifica o recita, etc., o simplemente comenta o menciona.

¹⁴² La «distancia histórica» remite al concepto acuñado por Gadamer en *Wahrheit und Methode* (1960), con objeto de designar la *diferencia* que, merced a la evolución temporal e histórica, existe entre la temporalidad presente en la que se sitúa el hermeneuta y el período histórico en el que ha tenido lugar la creación o elaboración del texto sometido a exégesis, es decir, con otras palabras, entre el intérprete y su objeto de conocimiento. La falacia adecuacionista de tal proceder, mediante la yuxtaposición objeto / sujeto, queda al descubierto. El concepto —y con él la falacia— será asumido ampliamente por Jauss (1967) en sus estudios sobre la estética de la recepción, al considerar al lector como la referencia interpretativa más segura del hecho literario. La «distancia histórica» se interpreta como aquella «distancia estética» que media entre dos «horizontes de expectativas», o sistemas de normas objetivados que disponen las condiciones para la recepción estética de una obra de arte. Es la culminación del adecuacionismo en la teoría literaria del siglo XX.

incluso, se escamotea con el reemplazo de arcaísmos incomprensibles por palabras corrientes. En la determinación del *sensus litteralis* como *sensus grammaticus* se pretende no solo hacer comprensible lo incomprensible, sino, sobre todo, conseguir acercar el texto canónico que era Homero, para los atenienses de la época clásica y los alejandrinos, al presente, arrancándolo de su apartamiento histórico, esto es, hacer el texto no solo comprensible, sino a la vez presente, mostrando su validez no mermada y su valor canónico (Szondi, 1975/1997: 64-65)¹⁴³.

Szondi, muy pedagógico en su explicación, no hace ninguna referencia a un hecho capital en la historia de la hermenéutica: la salvaguardia del dogma. La hermenéutica sirve siempre a la preservación de una serie de ideas o principios sobre los que se mantienen activos y operatorios diferentes sistemas religiosos, políticos o ideológicos. De hecho, la hermenéutica ha preservado la supervivencia de muchos textos escritos, cuya interpretación o sentido literales podrían haber sido censurados o purgados, con la consiguiente destrucción física de sus soportes literarios (tablillas de cera o arcilla, papiros, pergaminos, etc.). Los hermeneutas no serían tanto los intérpretes de significados extraordinarios o genuinos, sino más bien los preservadores de textos que, en determinados momentos históricos y geográficos, resultaban sospechosos, irreverentes, conflictivos, problemáticos, críticos, heterodoxos o simplemente intolerables. La hermenéutica otorgó a muchos de estos textos un salvoconducto a través de la Historia. También a través del idealismo filológico y, sobre todo, filosófico. Cuando el sentido original y genuino de un texto no resultaba soluble en lo *políticamente correcto* de cada época, el hermeneuta de turno se veía obligado a transducirlo para preservarlo. El texto torna diferente la interpretación de su esencia para conservar su existencia. Filología, Historia, Filosofía, Teología, etc., fueron antes instrumentos de disimulación y preservación que de clarificación y explicación. No nos engañemos, es el tema nuclear de un relato artificioso, lúdico y burlesco, como «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (Borges, *Ficciones*, 1944). Con el paso del tiempo, el curso de los acontecimientos neutraliza, en muchos casos por sí solo, las posibles consecuencias adversas del sentido genuino de esos textos «problemáticos», «conflictivos» «sospechosos», que pudieron adentrarse y leerse en nuevos «horizontes de expectativas» sin despertar antiguas suspicacias o provocar nuevas amenazas. Que en las últimas décadas la hermenéutica haya visto mermada su presencia en las instituciones sociales y académicas es signo inequívoco de la tolerancia y libertad de que goza la mayor parte de los textos literarios, políticos y religiosos de casi todas las épocas —me refiero al mundo comúnmente llamado «Occidental», que es el que dispone actualmente de mayores cotas de permisión y franquicia—. Pero es muy posible que no siempre se mantenga esta situación, y que la hermenéutica vuelva a ser necesaria en algún otro momento futuro, a fin de asegurar la existencia de obras que, ante el triunfo

¹⁴³ Este debate tiene como telón de fondo el problema de la exactitud de la investigación histórica, concebida por algunos epistemólogos (Fokkema, 1989) como un despliegue gradual de aproximaciones —e incertidumbres— al objeto de conocimiento, epistemólogos que operan conforme al modelo teoreticista propio de los estructuralismos del siglo XX. En consecuencia, se pone en entredicho, una vez más, la posibilidad de llegar a conocer realmente cómo fue el pasado.

o imposición visible de determinados dogmas, resultarían intolerables. ¿Cómo explicar incluso hoy mismo, en una universidad estadounidense, por ejemplo, el texto de Quevedo *Execración contra los judíos*? ¿Cómo poner en escena, en la España alienada por la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, el uxoricidio en comedias calderonianas como *El médico de su honra*? ¿Cómo hablar de literatura en un contexto académico intervenido por las leyes tácitas, feministas, nacionalistas, etnocráticas, indigenistas, o de cualquier otro tipo, generadas por lo *políticamente correcto* en cada momento y lugar?

Por otro lado, la hermenéutica no solo ha sido una práctica que, con el pretexto más o menos explícito o reconocido de recuperar el supuesto sentido genealógico u originario de un texto, haya preservado de la quema obras decisivas: la hermenéutica ha sido también una forma muy sofisticada de salvaguardar el dogma religioso, jurídico y moral, implicado en determinados textos, credos o documentos escritos, a fin de permitir su supervivencia histórica, frente a la adversidad de determinados descubrimientos científicos —el mito creacionista cristiano frente a la teoría evolucionista de Darwin—, avances políticos —la consolidación de la monarquía por encima de la democracia como forma de gobierno parlamentario— o interpretaciones racionales diversas —la idea de una razón impotente (*pensiero debole*) contra la proliferación de mitos posmodernos, desde la raza aria diseñada por el Nazismo hasta las nuevas formas mitológicas de nacionalismo, feminismo, indigenismo, integrismos, etc.—. Dogmas y fundamentalismos encuentran siempre sofisticadas formas de razonar, particularmente a través de un racionalismo idealista y acrítico, para preservarse ideológicamente en el tiempo y en el espacio, es decir, en la geografía y en la historia. Y la hermenéutica ha servido y sirve en numerosas ocasiones a la custodia y protección del «sentido original» y «profundo» de estos ideales, revestidos de mitificada antigüedad y maquillados de una sabiduría no menos supuesta y venerable. Toda hermenéutica, por el hecho de serlo, es siempre sospechosa. Sin la ordalía del psicologismo, la hermenéutica carece de recursos objetivos fundamentales.

Ha de advertirse además que la hermenéutica ha disfrutado de un pasado legendariamente exultante y glorioso: de ascendencia mitológica incluso, como un don otorgado por divinidades olímpicas —Hermes, mensajero de Zeus, cual hermeneuta ante los hombres, revelaba las palabras y pensamientos ocultos de los dioses—, se desenvuelve con gracejo entre los cínicos griegos, se ejercita y perfecciona en la lengua de los sofistas, crece entre los cristianos medievales a través de cuidadosas pruebas y demostraciones, se adentra con avidez en la Reforma luterana a fin de legitimar la interpretación de las Escrituras ante la libre interpretación fideísta de los nuevos libertos de Roma. Reorganizada en el contexto de neohumanismo ilustrado para la Edad Contemporánea de la mano de Schleiermacher, la hermenéutica se convierte a fines del XVIII en una suerte de teoría general de la interpretación textual, con pretensiones incluso de devorar y monopolizar la comprensión de antiguas y modernas obras literarias. A lo largo del siglo XIX la hermenéutica se nutre sobre todo del idealismo alemán y sus influyentes consecuencias en la Historia, la Filosofía, el Derecho y la Filología. Con el siglo XX irrumpen alternativas que la desplazan de forma intermitente e irregular. De un modo y otro, son numerosos los autores que acuden a ella a fin de ennoblecerse académicamente al amparo de una

tradición —la hermenéutica— avalada por el saber del Humanismo, la Filosofía, la Historia, la Lingüística, las Filologías Grecolatinas, etc., y hacerse de este modo un hueco «original» en el conjunto de las corrientes metodológicas de su época. En este contexto, nada menos que Lacan se nos presenta como un hermenauta de la psique humana, interpretada a la luz de una jerga autológica solo superable por el célebre artículo de Sokal «Transgressing the Boundaries» (1996), una joya de la literatura burlesca pseudocientífica que habría hecho las delicias de un Borges. No faltará a la hermenéutica, en la apoteosis del neoformalismo francés, la retórica sutilísima de un protoestructuralismo de talla, como el de Paul Ricoeur, cuyas consecuencias actuales parecen haberse olvidado incomprensiblemente. Incluso en España, es digna de mención la labor hermenéutica de Emilio Lledó, que en su interpretación de la realidad llegó a ser presidente de un comité de sabios sobre la televisión, hecho este que le obligó a comprar una —un aparato de televisión, quiero decir—, para conocimiento y uso de lo que la televisión era, y que he de entender desconocía, dado que antes de presidir esa «comisión de expertos» ni tenía ni veía TV. Se mire como se mire, el hecho protagonizado por Lledó —que no por la televisión— es extraordinariamente revelador y, con toda franqueza, también ridículo. Como radio infinito de una circunferencia por completo desvanecida, la hermenéutica alcanza en la posmodernidad su expresión máxima, gracias a figuras europarlamentarias como Gianni Vattimo, quien en la plenitud de la fortaleza del pensamiento Islámico y Vaticano nos habla de un seductor y acomodado *pensiero debole*.

Por último, ha de insistirse de forma definitiva en que es inaceptable hablar de hermenéutica como «teoría de la interpretación» sin más, término en sí mismo tan ambiguo y carente de sentido como el de «teoría del conocimiento», desde el momento en que este tipo de sintagmas exigen siempre un genitivo¹⁴⁴. No hay una «teoría del conocimiento» en general o en abstracto, como tampoco hay una «teoría de la interpretación» a secas, sino que todo conocimiento, como toda interpretación, exige serlo específicamente *de* algo. En primer lugar, porque toda *teoría* remite a conceptos claros y distintos, es decir, a un sistema de teoremas y de axiomas donde no pueden darse nociones ambiguas, oscuras o confusas, algo que no ocurre en absoluto con las teorías hermenéuticas. Y en segundo lugar, porque hablar de *conocimiento* en general tampoco es posible: no cabe hablar de conocimiento en circunstancias completamente indefinidas, dado que no hay ninguna categoría en la que sea posible «encerrar» o «enclasar» la totalidad de los conocimientos posibles o existentes. Comúnmente, cuando se habla de *conocimiento*, como ocurre desde la popular obra de Hessen —*Teoría del conocimiento* (1926)— la cuestión se plantea siempre en términos epistemológicos, es decir, tomando como referencia la oposición idealista entre objeto y sujeto, lo que nos conduce una y otra vez a desembocar en alguna de

¹⁴⁴ La expresión «teoría del conocimiento», sobre todo en su uso actual, se debe a Karl Leonhard Reinhold, quien lo pone en circulación en obras como *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens* [*Ensayo de una nueva teoría de la facultad de representación humana*] (1789). Sobre la vacuidad de la expresión «teoría del conocimiento», vid. Bueno (2012a).

las falacias habituales (descriptivismo, teoreticismo o adecuacionismo), impugnadas por el Materialismo Filosófico. La hermenéutica, como teoría de la interpretación, no es propiamente una teoría —ni tampoco una interpretación—, como sí lo es de hecho la teoría de la evolución (Darwin), la teoría de la relatividad (Einstein) o la teoría de los planetesimales (Morbidelli). No resultará sorprendente, ni exagerado, afirmar que, en muchos aspectos, la hermenéutica se ha convertido en la versión filológica del psicoanálisis. Una ficción explicativa que, frente al lenguaje de los textos —reducidos a tropos que el hermeneuta interpreta como un chamán—, el filólogo puede manejar ante la comunidad académica de modo comparable al uso que el psicoterapeuta hace, merced a los encantos lenguaje, de los presuntos complejos psíquicos de sus embobados pacientes. En este sentido, la hermenéutica es un intento idealista por convertir a la literatura en una sustancia metafísicamente radioactiva.

Como ha escrito Jaime Siles sobre la hermenéutica, con unas consecuencias que la identifican o incluso degradan a una retórica pseudointerpretativa, en su poema «De vita philologica» (*Himnos tardíos*, 1999, en Siles, 2011: 315),

La hermenéutica es una ciencia pía: una
experiencia casi religiosa,
cuya praxis consiste en alterar el orden
de la sintaxis órfica
y convertir el sentido del mundo
en un catálogo de frases de liturgia
y en el ficticio orden de un ritual.

Pero la hermenéutica no está sola, ni mucho menos, en su defensa de las ordalías del psicologismo por lo que respecta a la interpretación de los materiales literarios. En su obra *La literatura en peligro*, Todorov critica —en términos que dejan sorprendido a cualquier lector formado en Materialismo Filosófico— el uso que actualmente se está haciendo de lo que, en otro tiempo, cabría calificar de «Teoría de la Literatura», y que, hoy, este otrora estructuralista solamente concibe como «métodos de análisis» que tratan de usurpar el protagonismo de la obra literaria, cuando no reemplazarla por completo¹⁴⁵.

Este libro de Todorov invita a un retroceso en los procedimientos de interpretación literaria, al reducir lo inteligible de las ideas objetivadas en la literatura a lo sensible de la emoción que subjetivamente emana de su lectura. Todorov demuestra en esta obra

¹⁴⁵ Así, considera que «en la escuela no se aprende de qué hablan las obras, sino de qué hablan los críticos» (22). La frase es brillante, pero sofista. Porque, ¿cómo se puede saber de qué habla una obra literaria, si no se dispone de criterios para saber «leerla»? Dicho de otro modo, ¿cómo se puede ejercer la crítica sin criterios? ¿Cómo razonar sin instrumentos? ¿O es que la literatura ha de juzgarse simplemente por el amor, el entusiasmo o la emotividad que nos inspira, y no por el grado de racionalismo e inteligencia que nos exige como obra de arte humana y normativa? La literatura es objeto de interpretación *inteligible*, y no solo de interpretación *sensible*. Las ideas literarias rebasan la emotividad humana individual y exigen una interpretación conceptual que pueda objetivarse en razones que van más allá del mero entusiasmo, estado de ánimo o reino de la subjetividad más personal y autológica.

que su teoría de la literatura ya no es una teoría literaria contemporánea, y que, en el momento de escribir ese libro, no dispone de una teoría capaz de enfrentarse a los actuales movimientos teórico-literarios, y aún menos de explicarlos.

De hecho, la única respuesta que parece ofrecer Todorov es la de una *mística de la interpretación literaria*, es decir, la de una retórica de las emociones de la lectura. Desde Platón, y también desde Aristóteles, sabemos que la literatura es particularmente sensible a las emociones humanas. Uno y otro filósofo exigieron a la literatura, entonces llamada poesía, como arte que imitaba la realidad mediante el lenguaje, que fuera una construcción inteligible, y no meramente sensible. Platón renuncia pronto a ello, proponiendo el destierro de los poetas. Aristóteles, sin embargo, es —por lo que sabemos— el primero en explicar conceptualmente, esto es, científicamente, lo que son los materiales literarios, tomando como modelo de ellos la tragedia griega. El resultado fue el nacimiento de la Teoría de la Literatura como Ciencia.

Todorov, por su parte, al mostrar su distancia y recelo frente a las «teorías literarias» posmodernas (Maestro y Enkvist, 2010), adopta una posición que, lejos de ser crítica y explicativa, resulta mística y emotiva. Y por lo tanto regresiva, cuando no retrógrada.

No tengo la menor duda de que volver a centrar la enseñanza de las letras en los textos se ajustaría al deseo secreto de la mayoría de los profesores, que eligieron su oficio porque aman la literatura, porque el sentido y la belleza de las obras les conmueven, y no hay razón para que repriman esta pulsión. Los responsables de que se hable de la literatura de esta manera ascética no son los profesores (Todorov, 2007/2009: 26-27).

En primer lugar, centrar la enseñanza de la literatura en el *texto* es incurrir en la reducción característica de los formalismos, e ignorar los otros tres materiales literarios fundamentales: autor, lector e intérprete o transductor (Maestro, 2007b). Sería lo mismo que ejercer una Medicina centrada exclusivamente en el corazón, o el pulmón, o el páncreas, ignorando el hígado, la glándula tiroides o el bazo, por ejemplo. O una Química que se ocupara solamente del sodio o el bario. Es, también, incurrir en la falacia teoreticista, en virtud de la cual la *forma* (de la interpretación) resulta hipostasiada frente a la *materia* (de la literatura), de modo que el método es inerrante, y si algo falla, la culpa la tiene la realidad, porque la teoría nunca se equivoca (Popper, 1972).

Y en segundo lugar, la que apunta Todorov no es una manera ascética de interpretar la literatura, sino una modalidad completamente mística: la exultación emotiva del sujeto, la sacralización de las emociones del yo en contacto con la «magia» de la literatura. Es decir, aquello que Platón condenaba por enajenamiento de las capacidades racionales del poeta y sus oyentes: la primacía de lo sensible frente a la exigencia de lo inteligible. Cada cual se queda con su *propia* «emoción» de lo literario y deja de prestar atención a las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor).

Todorov llega incluso a negar como *fin en sí* el conocimiento de la literatura, es decir, a desautorizar la posibilidad de una ciencia específica, categorial, propia, de los hechos y materiales literarios. La literatura no sería, pues, objeto de conocimiento, sino de mística. No será objeto de razón, sino de emoción. Sin más. ¿Estamos leyendo

al mismo autor de *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (1965), *Littérature et signification* (1966), «La grammaire du récit» (1968), *Poétique de la prose* (1971), *Théories du symbole* (1977), entre otras muchas obras históricamente decisivas?

El conocimiento de la literatura no es un fin en sí, sino una de las grandes vías que llevan a la realización personal. El camino por el que en la actualidad se ha adentrado la enseñanza de la literatura, que da la espalda a este horizonte («esta semana hemos estudiado la metonimia, y la semana que viene pasaremos a la personificación»), corre el riesgo de conducirnos a un callejón sin salida, por no decir que difícilmente podrá desembocar en el amor a la literatura (Todorov, 2007/2009: 28).

Todorov propone aquí ideas de dudosísimo rigor: la literatura como forma de terapia individual o gremial, como *libro de autoayuda* («la realización personal»); la retórica como «callejón sin salida» (estudio de la metáfora, de la metonimia...) (¿qué dirían Wheelwright, Ricoeur, Le Guern, Frey, Dámaso Alonso...?); y la mística como forma de «conocimiento» o «saber» literario («el amor a la literatura»). Como si *amar* la literatura fuera *saber de* literatura. ¿Se imaginan que cada médico tuviera que enamorarse del paciente de turno para curarlo?

El libro de Todorov concluye, a mi juicio muy desafortunadamente, con una suerte de ataque o arrebató de mística literaria, o cosa parecida. Semejante experiencia arranca de una cita de la *Autobiografía* de John Stuart Mill, en la que se declara lo siguiente:

Me parecieron [los poemas de Wordsworth] como una fuente de la que extraía la alegría interior, los placeres de la simpatía y de la imaginación, que todos los seres humanos podían compartir [...]. Necesitaba que me hicieran sentir que en la contemplación tranquila de las bellezas de la naturaleza hay una felicidad verdadera y permanente. Wordsworth me lo enseñó no solo para apartarme de la consideración de los sentimientos corrientes y del destino común de la humanidad, sino redoblando el interés que sentía por ellos (Mill, 1873/1969: 81 y 89).

Desde la página 82 hasta el final de su obra las palabras de Todorov resultan crecientemente decepcionantes, porque la idea de literatura que transmite el que fuera introductor en la Europa democrática de las teorías literarias de los formalistas rusos es propia de un libro de autoayuda. La literatura se convierte en un laxante, en un fármaco de propiedades ansiolíticas o miorrelajantes, etc.

La literatura puede hacer mucho. Puede tendernos la mano cuando estamos profundamente deprimidos, conducirnos hacia los seres humanos que nos rodean, hacernos entender mejor el mundo y ayudarnos a vivir. No es que sea ante todo una técnica de curación del alma, pero en cualquier caso, como revelación del mundo, puede también de paso transformarnos a todos nosotros desde dentro (Todorov, 2007/2009: 84).

En este sentido, la obra de Todorov, *La literatura en peligro*, concluye en el extravío psicologista más rotundo de todo racionalismo literario.

Al Romanticismo europeo y particularmente al Idealismo alemán competen la iniciativa de introducir en la interpretación de los hechos literarios una exigencia demoledora: la supremacía de los juicios de valor estético contruidos no sobre conceptos científicos, sino sobre experiencias subjetivas. Dicho en términos de Materialismo Filosófico: la valoración de la obra de arte se hace según impulsos emocionales y psicológicos (M_2), en lugar de hacerlo según criterios lógicos y conceptuales (M_3) (Bueno, 1972; Maestro, 2006, 2007b). De este modo, el conocimiento subjetivo de la obra de arte se considerará más valioso y de mejor calidad que su conocimiento objetivo, el cual, a su vez, resultará progresivamente muy desacreditado. Con la irrupción y el éxito de la obra freudiana, la idea de subjetividad buscará cobijo en las formas de expresión del llamado *inconsciente*, una magnífica invención destinada a refugiar en sus laberintos topológicos todo aquello que quiere evitar el juicio, la norma o el examen de la razón. El inconsciente será desde su invención el búnker del libre arbitrio contemporáneo. Artificio ultraluterano, en el inconsciente cabe todo y de todo. El inconsciente freudiano y lacaniano será de este modo el arsenal en el que se hace fuerte la metafísica y la retórica posmodernas. He aquí la legalización del irracionalismo, que desde el Romanticismo a las Vanguardias encontrará en el arte su expositor más comfortable.

La realidad efectivamente existente no solo se presentará como falsa y engañosa, sino sobre todo como represora y malvada. El bien residirá en el inconsciente, dañado empero por el impacto de la perversa razón humana, y el mal se afincará en el mundo consciente, civilizador y destructor de la inocencia de todos y cada uno de nosotros. La razón, el lenguaje, las normas..., son desde ahora aliados del mundo consciente y pervertidos atributos suyos. El artista, si quiere ser buena persona, tendrá que romper todo lazo de unión con el nuevo demonio: el Logos. A la sazón, occidental¹⁴⁶. El

¹⁴⁶ Vid. a este respecto la obra de Bruckner *La tiranía de la penitencia* (2006). Bruckner critica insistentemente lo que califica la «contrición inextinguible» (2006/2008: 33) de Europa, la rentabilidad de la autodenuncia, y el «orgullo singular de ser los peores» (37), a la vez que se silencia el hecho innegable de que si el viejo continente «cometió las peores atrocidades», también «habilitó los medios para erradicarlas» (33), a diferencia de lo que ha sucedido y sigue sucediendo en otros lugares. Europa, a diferencia de otros territorios, es consciente de su Leyenda Negra. Sin embargo, esta épica negrolegendaria proporciona posmodernamente un placer vanidoso, un narcisismo masoquista, que se objetiva en la supremacía de la expresión del odio hacia uno mismo, aparentando de este modo una apariencia de virtud. Y lo cierto es que tras este simulacro virtuoso se esconde el monopolio de la *propia barbarie*: Europa «solo admite su propia barbarie, esa es su arrogancia, pero se la niega a los demás, encuentra para ellos circunstancias atenuantes (lo cual solo es una manera de negarles toda responsabilidad)» (38). Y protagonismo en el crimen: «¡Arrepentíos!». Este es el mensaje que, detrás del proclamado hedonismo, nos repite machaconamente la filosofía occidental desde hace medio siglo, la cual desea ser a la vez un discurso emancipador y la mala conciencia de su tiempo. Lo que nos inocula, respecto al ateísmo, no es más que la vieja noción del pecado original, el antiguo veneno de la condenación. En tierras judeocristianas no hay un combustible tan potente como el sentimiento de culpa, y cuanto más agnósticos, ateos y librepensadores se declaran nuestros filósofos y sociólogos, tanto más amplían las creencias que rechazan [...]. Son demasiados los países de África, de Oriente Próximo y de América Latina en los que se confunde la autocrítica con la búsqueda de un chivo expiatorio cómodo que explique sus desgracias. Nunca es culpa suya, siempre se atribuye a un

irracionalismo es ahora la forma suprema de conocimiento. Los locos saben del mundo más y mejores cosas que los cuerdos. El triunfo de la metáfora está servido, y puede aplicarse a todo tipo de binomios: Bien / Mal (Moral), Mujer / Hombre (Feminismo), Ignorancia / Razón (Gnoseología), Barbarie / Civilización (Antropología), Minoría / Mayoría (Sociología), «Raza negra» / «Raza blanca» (Etnia), etc...

No por casualidad el Idealismo alemán es el Arca de Noé desde la que se trató de preservar para la Edad Contemporánea el ilusionismo metafísico y religioso del mundo antiguo. Destruída en el siglo XVIII por la física newtoniana la idea tradicional de Religión, los ilusionistas, que se dignifican a sí mismos llamándose Idealistas, se convierten en unos tráfugas, que pasan de explotar las creencias religiosas a explotar las creencias culturales. Dejan de hablar en nombre de Dios para hacerlo en nombre de la Cultura: de la Lengua, de la Nación, de la Raza, del Pueblo, del Grupo, de la Identidad, de la Mujer, etc. No en vano José Sánchez Tortosa (2010) ha explicado muy claramente cómo hoy en día la idea de Lengua ha reemplazado a la idea de Raza en la discriminación posmoderna entre geografías humanas y territorios políticos. Los nacionalismos posmodernos, a diferencia de los posrománticos, no se basan en las diferencias raciales, sino en las diferencias lingüísticas. La ficción y el artificio, es decir, el mito y la invención, se han desplazado de la etnia al lenguaje.

Las obsesiones culturales de la Edad Contemporánea han sustituido a las patologías y creencias religiosas de las edades Antigua, Media y Moderna. Averroes sostenía, con acierto, que la religión es una doctrina destinada al gobierno de las masas incapaces de darse una ley a sí mismas por medio de la razón. Aunque el nacimiento de la Literatura supuso la más temprana derogación de lo sagrado, las religiones jamás se han dado por vencidas. La Literatura progresa genealógica e históricamente en alianza con la Razón. Pero la Religión, sin embargo, mira a la Razón con muchos inconvenientes, como enemiga y adversaria, porque la razón socava y critica los dogmas religiosos, dogmas a los que los fundamentalismos religiosos no pueden renunciar. La Literatura y la Religión se divorcian muy tempranamente. Y se divorcian por culpa de la Razón. Si la Razón no hubiera irrumpido en el orden operatorio de los seres humanos, Literatura y Religión no se habrían divorciado nunca. Relación muy diferente es la que se establece entre Literatura y Razón: como el amor y el dinero, la Literatura y la Razón siempre viajan juntas tras un primer encuentro. Se seducen mutuamente. Jamás ha habido un divorcio entre Poesía y Filosofía. Jamás. No hay que confundir los deseos imperativos de Platón con la realidad de los materiales literarios y su alianza con el racionalismo humano.

El triunfo de la Literatura es el triunfo de la Razón antropológica sobre la Razón teológica. Con todo, ha de advertirse que sin el catolicismo —esencia filosófica de un cristianismo reconstruido conforme a Platón y a Aristóteles—, Europa habría perdido la razón con las invasiones bárbaras, esto es, con los recursos humanos del

tercero importante (Occidente, la globalización, el capitalismo) [...]. Al negar a los pueblos de los trópicos o de ultramar toda responsabilidad en su situación, se los priva en consecuencia de toda libertad, se los devuelve a la situación de infantilismo que inspiró toda la colonización» (Bruckner, 2006/2008: 9-10 y 43). Sobre el mismo asunto, vid. González Cortés (2010, 2012).

futuro luteranismo. La Escolástica no fue simplemente una filosofía medieval, no, la Escolástica fue una filosofía construida contra el Islam. Una filosofía que preservó el racionalismo europeo hasta mucho más allá del Renacimiento y el Barroco. Y que, en cierto modo, todavía sigue preservándolo.

Y no olvidemos que la Literatura, a diferencia de la Religión, ha estado siempre en la vanguardia de todas las revoluciones racionales: Homero implica un Platón, los trágicos griegos postulan un Aristóteles; Cervantes prelude a Spinoza; Shakespeare, a Berkeley; en Molière está la esencia de Voltaire; en la poesía de Vicente Aleixandre y en la narrativa de Camilo José Cela están implicadas muchas concepciones propias del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno...

5.7.2. UN EJEMPLO LITERARIO CONTRA LAS ORDALÍAS DEL PSICOLOGISMO: *DESOLACIÓN DE LA QUIMERA* DE LUIS CERNUDA

El siglo XX nos ha dejado en su literatura una poesía terriblemente derrotista. Es posible que no haya habido con anterioridad en toda la historia literaria europea tal cantidad de obras poéticas donde la derrota, el desarraigo y el fracaso humano y también político hayan alcanzado tan poderosa y reiterada expresión. Y parece cierto que ni autores ni lectores se han visto, por el momento, definitivamente saciados ante tanta temática calamitosa sembrada en el terreno de la lírica. De hecho, la poesía del siglo XX es una larga tragedia que canta una y otra vez, incesantemente, una insatisfacción creciente, inextinguible, inconsolable. Es herencia romántica, lo sabemos. Pero también hay que advertir que acaso no en todos los poetas semejante insatisfacción está justificada por su biografía, al menos como sí lo está en la vida de un desterrado, desarraigado y desolado –casi deshabitado– poeta como Luis Cernuda.

No podemos salir de la realidad para interpretar la literatura, pero es imprescindible salir de su propio lenguaje para comprender la realidad sobre la que esa literatura está construida. Dicho de otro modo, toda literatura exige conocer los materiales literarios que la han hecho posible más allá incluso de sus formas indiscutiblemente estéticas. Porque la literatura es un sistema de ideas formalmente objetivado en sus propios materiales literarios. De este sistema de ideas se tratará de dar cuenta aquí a propósito de una obra emblemática de la trayectoria poética de Luis Cernuda, su *Desolación de la Quimera* (1962).

Me serviré para este análisis del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, y en concreto de la aplicación de la Genealogía de la Literatura a esta obra poética de Cernuda. Se hará referencia en primer lugar a los tipos, modos y géneros del conocimiento literario, para ubicar posteriormente la poesía de Cernuda en el contexto que le corresponde dentro de los cuatro linajes o familias literarias que constituyen la Genealogía de la Literatura. Una de las obras que mejor reflejan este lugar genealógico, literario y poético, es precisamente *Desolación de la Quimera*. En estos versos culmina lo que, desde los presupuestos de una genealogía literaria, denominaremos amalgama de *Literatura crítica o indicativa*, por una parte, y *Literatura sofisticada o reconstructivista*, por otra.

5.7.2.1. TIPOS, MODOS Y GÉNEROS DEL CONOCIMIENTO LITERARIO

La literatura, que es civilizadora...

Luis Antonio de VILLENA (1984/2009: 25).

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

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

| SABERES LITERARIOS | | <i>Tipos de conocimiento</i> | |
|------------------------------|-----------------|--|--|
| | | <i>Pre-racional</i> | <i>Racional</i> |
| <i>Modos de conocimiento</i> | <i>Acrítico</i> | Literatura Primitiva o dogmática Mito Magia Religión Técnica | Literatura Programática o imperativa Ideología Pseudociencias Teología Tecnología |
| | <i>Crítico</i> | Literatura Sofisticada o reconstructivista Psicologismo Sobrenaturalismo Animismo Reconstructivismo | Literatura Crítica o indicativa Desmitificación Racionalismo Filosofía Ciencia |

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

1. Literatura Primitiva o Dogmática.
2. Literatura Crítica o Indicativa
3. Literatura Programática o Imperativa.
4. Literatura Sofisticada o Reconstructivista.

Señalo a continuación las propiedades definitorias de cada una de estas cuatro familias literarias. Adelanto que la obra de Cernuda se sitúa en la segunda y cuarta de ellas, las literaturas *crítica o indicativa* y *sofisticada o reconstructivista*.

1. *Literatura Primitiva o Dogmática*: es la primera de las familias literarias, aquella que se construye sobre saberes pre-rationales y acríticos, y que se basa en modos de conocimiento propios de culturas bárbaras (mito, magia, religión y técnica). Es el caso del *Poema de Gilgamesh*, la *Biblia* o el *Corán*, por ejemplo. No hay rasgos de esta genealogía en la lírica de Cernuda.

2. *Literatura Crítica o Indicativa*: estructura saberes racionales y críticos, porque es resultado del impacto que la desmitificación, el racionalismo, la filosofía y la ciencia de las sociedades civilizadas y estatales han ejercido sobre los modos de conocimiento procedentes de las culturas bárbaras (mito, magia, religión y técnica). A este grupo pertenecen obras como los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, la *Divina comedia* de Dante, *La Celestina* de Fernando de Rojas, *Lazarillo de Tormes*, el *Quijote* de Cervantes, *Tiempos difíciles* de Dickens, *La Regenta* de Clarín, *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, entre innumerables ejemplos. Buena parte de la poesía de Cernuda se inscribe en esta genealogía.

3. *Literatura Programática o Imperativa*: se despliega sobre la preceptiva de una combinación o yuxtaposición de saberes racionales y acríticos, desde los que se trata de influir en términos de ideología, pseudociencia, teología y tecnología en los saberes racionales y críticos sobre los que está construida la Literatura Crítica o Indicativa, a fin de neutralizarla, contrarrestarla o simplemente reemplazarla. Es el caso del *Quijote de Avellaneda* frente al *Quijote* de Cervantes, el *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, los autos sacramentales de Calderón, el teatro épico de Bertolt Brecht, o el *Emilio* de Rousseau, si aceptamos su lectura como un *Bildungsroman*, y también la mayor parte de la autodenominada «literatura digital» o «literatura de internet». A diferencia de otros miembros de la denominada Generación del 27, como Alberti especialmente respecto a la «poesía social», Cernuda no hará suya esta genealogía literaria.

4. *Literatura Sofisticada o Reconstructivista*: se diseña a partir de la amalgama de saberes críticos que, siendo muy sofisticadamente racionalistas, simulan ser lúdica

o inocentemente irracionales o pre-rationales, de tal manera que promueven una literatura destinada a estimular el psicologismo, el sobrenaturalismo, el animismo y la reconstrucción de realidades imaginarias. Es el caso de una parte muy considerable de la literatura contemporánea y posromántica, pese a antecedentes como la obra de Rabelais o Apuleyo. Creacionismo, surrealismo y dadaísmo, por ejemplo, son pura literatura sofisticada o reactivista, al igual que la poesía de William Blake o Rainer-Maria Rilke, la narrativa de Franz Kafka o Jorge Luis Borges, y el teatro de Eugène Ionesco o Fernando Arrabal, entre tantos otros que podrían citarse. Indudablemente, una parte esencial de la lírica de Luis Cernuda, y no solo sus poemarios surrealistas, pertenecen a esta genealogía literaria.

5.7.2.2. DE LA *DESOLACIÓN DE LA QUIMERA*

Cernuda compone este poemario entre los años 1956 y 1962. Los últimos de su vida. La crítica lo ha calificado de libro integral, síntesis de su obra poética y conclusión plenaria de ella. Hay palabras clave en la concepción de la obra poética de Luis Cernuda: meditación, protesta, simbolismo, romanticismo, idealismo, destierro absoluto. Si todo poema contiene una biografía lírica, *Desolación de la Quimera* contiene sin duda la de su autor. A continuación, voy a examinar este poema desde los cuatro espacios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura: el *espacio antropológico*, el *espacio ontológico*, el *espacio gnoseológico* y el *espacio estético*¹⁴⁷.

| | |
|--|----------------------------------|
| <p>Todo el ardor del día, acumulado En asfixiante vaho, el arenal despide. Sobre el azul tan claro de la noche Contrasta, como imposible gotear de un agua, El helado fulgor de las estrellas, Orgullosa cortejo junto a la nueva luna Que, alta ya, desdeñosa ilumina Restos de bestias en medio de un osario. En la distancia aúllan los chacales.</p> | 5 |
| <p>No hay agua, fronda, matorral ni césped. En su lleno esplendor mira la luna A la Quimera lamentable, piedra corroída En su desierto. Como muñón, deshecha el ala; Los pechos y las garras el tiempo ha mutilado; Hueco de la nariz desvanecida y cabellera, En un tiempo anillada, albergue son ahora De las aves obscenas que se nutren En la desolación, la muerte.</p> | 10 15 |

¹⁴⁷ Sobre estos espacios, fundamentos metodológicos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, vid. mi obra *¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura* (2009), así como los diferentes trabajos de Gustavo Bueno que se irán citando a continuación.

| | |
|---|--|
| Cuando la luz lunar alcanza A la Quimera, animarse parece en un sollozo, Una queja que viene, no de la ruina, De los siglos en ella enraizados, inmortales Llorando el no poder morir, como mueren las formas Que el hombre procreara. Morir es duro, Mas no poder morir, si todo muere, Es más duro quizá. La Quimera susurra hacia la luna Y tan dulce es su voz que a la desolación alivia. | 20 25 |
| «Sin víctimas ni amantes. ¿Dónde fueron los hombres? Ya no creen en mí, y los enigmas que yo les propusiera Insolubles, como la Esfinge, mi rival y hermana, Ya no les tientan. Lo divino subsiste, Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses. Por eso vive en mí este afán que no pasa, Aunque pasó mi forma, aunque ni sombra soy; Afán que se concreta en ver rendido al hombre Temeroso ante mí, ante mi tentador secreto indescifrable. | 30 35 |
| »Como animal domado por el látigo, El hombre. Pero, qué hermoso; su fuerza y su hermosura, Oh dioses, cuán cautivadoras. Delicia hay en el hombre; Cuando el hombre es hermoso, en él cuánta delicia. Siglos pasaron ya desde que desertara el hombre De mí y a mis secretos desdenosos olvidara. Y bien que algunos pocos a mí acudan, Los poetas, ningún encanto encuentro en ellos, Cuando apenas les tienta mi secreto ni en ellos veo hermosura. | 40 45 |
| »Flacos o flácidos, sin cabellos, con lentes, Desdentados. Esa es la parte física En mi tardío servidor; y, semejante a ella, Su carácter. Aun así, no muchos buscan mi secreto hoy, Que en la mujer encuentran su personal triste Quimera. Y bien está ese olvido, porque ante mí no acudan Tras de cambiar pañales al infante O enjugarle nariz, mientras meditan Reproche o alabanza de algún crítico. | 50 |
| »¿Es que pueden creer en ser poetas Si ya no tienen el poder, la locura Para creer en mí y en mi secreto? Mejor les va sillón en academia Que la aridez, la ruina y la muerte, Recompensa que generosa di a mis víctimas, Una vez ya tomada posesión de sus almas, Cuando el hombre y el poeta preferían Un miraje cruel a certeza burguesa. | 55 60 |
| »Bien otros fueron para mí los tiempos Cuando feliz, ligera, hollaba el laberinto Donde a tantos perdí y a tantos otros los dotaba De mi eterna locura: imaginar dichoso, sueños de futuro, | 65 |

| | |
|--|----------------------------------|
| Esperanzas de amor, periplos soleados. Mas, si prudente, estrangulaba al hombre Con mis garras potentes, que un grano de locura Sal de la vida es. A fuerza de haber sido, Promesas para el hombre ya no tengo». | 70 |
| Su reflejo la luna deslizando Sobre la arena sorda del desierto, Entre sombras a la Quimera deja, Calla en su dulce voz la música cautiva. Y como el mar en la resaca, al retirarse Deja a la playa desnuda de su magia, Retirado el encanto de la voz, queda el desierto Todavía más inhóspito, sus dunas Ciegas y opacas, sin el miraje antiguo. | 75 80 |
| Muda y en sombra, parece la Quimera retraerse A la noche ancestral del Caos primero; Mas ni dioses, ni hombres, ni sus obras, Se anulan si una vez son: existir deben Hasta el amargo fin, perdiéndose en el polvo. Inmóvil, triste, la Quimera sin nariz olfatea Frescor de alba naciente, de alba de otra jornada Que no habrá de traerle piadosa la muerte, Sino que su existir desolado prolongue todavía ¹⁴⁸ . | 85 90 |

5.7.2.3. EL ESPACIO ANTROPOLÓGICO

El espacio antropológico, tal como lo concibe Bueno (1978), es el lugar físico y operatorio en el que se sitúan los materiales antropológicos, y está articulado en tres ejes o dimensiones fundamentales: 1) el eje *circular o humano*, que designa las relaciones que los seres humanos mantienen entre sí, como miembros de una sociedad natural, política o gentilicia¹⁴⁹; 2) el eje *radial o de la naturaleza*, que determina la relación que el ser humano establece con realidades naturales inertes (agua, aire, tierra, recursos energéticos...); y el eje *angular o religioso*, que apela a las relaciones religiosas que los seres humanos disponen con entidades numinosas (animales), mitológicas (figuras antropomorfas) o teológicas (filosofía confesional)¹⁵⁰.

Si se aplican estos criterios a la lírica de Cernuda, los resultados son muy explícitos, y en particular lo son en el poema que nos ocupa, «Desolación de la Quimera», donde los ejes circular o humano y radial o de la naturaleza se manifiestan completamente

¹⁴⁸ Texto citado según la edición de Luis Antonio de Villena que figura en la bibliografía.

¹⁴⁹ Sobre las diferencias entre sociedades naturales o bárbaras, estatales o políticas y gentilicias o posestatales, vid. Maestro (2008j) y, por supuesto, Bueno (1991).

¹⁵⁰ Sobre el eje angular del espacio antropológico, vid. la teoría evolucionista de la religión expuesta por Bueno en su obra *El animal divino* (1985).

arrasados o incluso destruidos. En su lugar, solo el eje angular, determinado por su dimensión mítica, que se objetiva en la figura numinosa de la Quimera, como animal fabuloso, alcanza protagonismo y expresión dramática. Como sabemos, la Quimera es una criatura de la mitología griega, hija de Tifón y de Equidna, que se nos presenta como un monstruo terrible, como un «animal divino» –por parafrasear el título de la obra de Bueno (1985)–, homicida y feroz –es madre del León de Nemea–, y capaz de imponer además en la vida humana la inquietud del misterio y el artificio del enigma, al concebir, con Ortro como padre, a la Esfinge. La Quimera ostenta una configuración esencialmente zoomorfa, resultado de la amalgama de partes integrantes de animales diferentes, tanto reales como imaginarios (cabra, serpiente, dragón, león...) Es evidente que estamos ante una figura mitológica de raíces profundamente numinosas, esto es, animales. Se trata de un ser que nos sitúa en el ámbito de las religiones primarias o numinosas, y que remite a un tipo de sociedad humana anterior a la Historia, configurada desde la mitología y en absoluto estatal o política. El poema de Cernuda explicita ante todo, y muy dramáticamente, la soledad, la desolación, la ruina, que contemporáneamente define y sepulta un mundo que, vivo todavía, fue otrora el arsenal de una poética y una imaginación literarias acaso irreemplazables.

Adviértase que en el poema, como en la vida real del propio Cernuda, el ser humano está completamente desterrado: «Promesas para el hombre ya no tengo». Con todo, el poema contiene un extraordinario elogio hacia el ser humano (vv. 38-40), si bien más por lo que fue que por lo que ahora es, degradado por incidencias que esterilizan y vulgarizan –según Cernuda– la vida cotidiana («cambiar pañales al infante»), o por unas ansias de honor completamente fraudulentas («Mejor les va sillón en academia»). De igual modo, la realidad de la naturaleza, constitutiva de un eje radial, subsiste también arrasada, baldía, yerma, como había quedado plasmada en la obra de Eliot¹⁵¹, de cuyos *Cuatro cuartetos* (1943) parece proceder el título del poemario de Cernuda¹⁵². La naturaleza en la que se encuentra aún viva la Quimera, como numen pétreo e inmóvil, pero pensante y doliente, y casi inerte, en eviterna agonía, es una naturaleza muerta: «No hay agua, fronda, matorral ni césped». Solo está presente la «luz lunar», una luz secundaria, no original, reflectora de una fuente luminosa invisible y en esos momentos inasequible. El poema se sitúa de este modo en el formato y la tradición del nocturno, pero, lejos de la calma o ansiedad románticas, la naturaleza aquí se muestra árida, hostil, nihilista incluso: «Restos de bestias en medio de un osario. / En la distancia aúllan los chacales». Y antes y después: «Sobre el azul tan claro de la noche / ... / No hay...» La única forma de vida es un sollozo (v. 20). Y no deja de ser sorprendente que, ajena a la tradición que la hacía monstruosa y cruel, en el poemario de Cernuda la figura de la Quimera posee el único atributo placiente al que puede apelarse: «Y tan dulce es su voz que a la desolación alivia». ¿Cómo puede brotar la dulzura de algo tan terrible como es este monstruo numinoso y mitológico?

¹⁵¹ Pensemos en *The Waste Land* (1922).

¹⁵² Así lo ha apuntado toda la crítica: «el verso dice exactamente: *The loud lament of the disconsolate chimera*. (El ruidoso lamento de la desconsolada quimera)» (Villena, 1984: 184).

Desde su título, el poema postula la desolación y esterilidad de lo que aquí identificamos con los ejes circular o humano y radial o de la naturaleza del espacio antropológico, pero insiste en preservar, aún en sus ruinas elegíacas y vivas, la presencia del eje angular, en este caso plétórico de numinosidad y mitología, y completamente ajeno a toda teología o filosofía confesional. No hay más deidades que las paganas o numinosas, es decir, que las mitológicas o las zoomorfas, como la propia Quimera: «Lo divino subsiste, / Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses».

La misantropía, el nihilismo incluso, de Cernuda, ante el ser humano en general y toda forma de sociedad política en particular, es una constante creciente en su vida y en su poesía. Su obra es la lírica del destierro absoluto. Sus palabras para la edición de *Poesía española contemporánea (1901-1934)* editada por Gerardo Diego (1935/1974: 656) son terribles: «No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, solo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres». Este poema es testimonio literario de ello, al explicitar una concepción terriblemente unidimensional del espacio antropológico, que queda reducido, desde el formato de una elegía, al eje angular o numinoso, desde el cual se exige, en los términos de una Literatura sofisticada o reconstructivista, una interpretación decepcionante y amarga de la existencia contemporánea del ser humano y de su modelo de sociedad política. En su lugar, poeta y poema buscan refugio en la imaginación, en el idealismo de un mundo inexistente, formalizado en la mitología y la numinosidad, y con clarísimos antecedentes en la poesía romántica de un William Blake, entre otros, desde los que se vindica el regreso a un origen mítico, inasequible – «A la noche ancestral del Caos primero» –, para sustraerse de este modo a un «existir desolado», porque, con todo, «ni dioses, ni hombres, ni sus obras, / se anulan si una vez son». En tales términos el poema afluye a un existencialismo en el que la vida, vacía, se prolonga. Sin esperanza.

5.7.2.4. EL ESPACIO ONTOLÓGICO

No se engañe nadie sino por su propia ignorancia.

Miguel de CERVANTES (*El amante liberto*, 1613/2001: 117).

El espacio ontológico nos cita con el ser: es su lugar, su ámbito, su territorio. Pero el ser, o es material, o no es. Por esta razón, el Materialismo Filosófico, en lugar de hablar de *ser*, sin más, término cargado de connotaciones y resonancias metafísicas, habla de Materia. No hay seres incorpóreos en el mundo real, del mismo modo que no hay mundos imaginarios en los que nosotros, los seres humanos, podamos actuar operatoriamente. En consecuencia, siguiendo a Bueno (1972), asumimos la ontología materialista, que aplicamos a los materiales literarios en el desarrollo de una crítica de la razón literaria.

Distinguimos, en primer lugar, la materia en su estado puro (M), o materia indeterminada, desposeída de toda forma (materia ontológica general). En segundo lugar, distinguimos la materia formalizada o determinada, es decir, la materia

interpretada (M_1) o materia ontológica especial. Esta materia formalizada (M_1) está interpretada y constituida según tres géneros de materialidad, irreductibles en sí mismos, e inseparables entre sí: materia primogenérica o física (M_1), materia secundogenérica o psicológica (M_2), y materia terciogenérica o lógica (M_3). Se trata de considerar la materia del ser desde una triple dimensión física (M_1), psicológica (M_2) y conceptual o lógica (M_3). Habría que señalar en tercer lugar que la idea de «forma incorpórea», en tanto que forma desposeída de materia, es inconcebible [\emptyset] desde el punto de vista de Materialismo Filosófico. No hay entidades inmateriales, dado que gnoseológicamente algo así es un imposible, carente de toda posibilidad de ser, de actuar y de significar. El ser, la materia, es algo que *es y está, actúa y significa*, es decir, tiene presencia óptica, pragmática y semántica, esto es, potencia y facultad de ser y de estar (estructura), de acción e intervención teleológicas (operatoriedad), y por supuesto de interpretación que exige relación con otros seres o entidades (exigencia de relación o principio de *symploké*)¹⁵³. En síntesis, la fórmula sería la siguiente:

| | |
|-------------------|-----------------------|
| Materia sin forma | M |
| Materia con forma | $M_1 = M_1, M_2, M_3$ |
| Forma sin materia | \emptyset |

La filosofía tradicional, incluso hasta el pensamiento kantiano y todo el idealismo alemán, identificó en M la metafísica. Kant denomina a M *noúmeno*, e identifica a M_1 con el *fenómeno*. Con la irrupción de la retórica nietzscheana, freudiana y heideggeriana, y en particular en todo el discurso posmoderno, la metafísica tradicional sufre una eversión, una vuelta del revés o *Umstülpung*, de modo que comienza a hablarse de una forma desposeída de materia [\emptyset], es decir, de una forma incorpórea, algo, como digo, inconcebible desde el Materialismo Filosófico. Nietzsche es el primero en dar este paso, postulando una metafísica nihilista, desde su proclamación de la muerte de Dios en el párrafo 125 de su *Die fröhliche Wissenschaft* (1882). Nietzsche proclama una suerte de teología sin Dios, un Universo sin fundamento, un mundo sin amo, un teatro vacío, un espacio sin hechos. Dicho en términos gnoseológicos: no habrá hechos, sino interpretaciones, porque no habrá materia, sino solo formas. De una declaración de este tipo solo pueden surgir fantasmas, es decir, formas incorpóreas, esto es, nada. Y la más poderosa de estas formas incorpóreas, el más deslumbrante de estos fantasmas fue diseñado por Freud, y su nombre fue Inconsciente. Esta figura, de diseño extraordinariamente racional, es depositaria de toda la metafísica anterior a Nietzsche, pero desposeída ahora de toda materia. El Inconsciente es pura forma sin materia. Es la eversión posmoderna de M. Es decir, es la nada [\emptyset]. El Inconsciente no es un órgano corporal, como puede serlo el hígado, el pulmón o la uretra, pero

¹⁵³ El principio de *symploké* está enunciado por Platón en el *Sofista* (251e, 255a, 259c-e, 260b), y ha sido reinterpretado por Bueno desde los presupuestos gnoseológicos del Materialismo Filosófico. Según este principio, si todo estuviera relacionado con todo (monismo armónico) o nada estuviera relacionado con nada (atomismo megárico), el conocimiento sería imposible. Ningún ser o entidad puede existir ni concebirse sin relación con otros seres o entidades.

fue un objeto de conocimiento de la Medicina en una de sus etapas históricas más recientes y más novelescas o fabulosas. Freud fue, sin duda, el mejor novelista del siglo XX. Nietzsche, Freud y Heidegger son de hecho los fundadores y diseñadores de la metafísica posmoderna, caracterizada por entronar, en nombre de un relativismo absoluto –advértase la hiperbólica paradoja– la eversión o negatividad de la metafísica tradicional: de la *materia sin forma* (M) [el Dios de la Teología] se ha pasado a la *forma sin materia* (Ø) [la muerte de Dios, en Nietzsche; el *Inconsciente* en Freud; el *Dasein* en Heidegger...; hasta la absurda idea de *texto* infinito de Derrida, por ejemplo, donde estaría *formalmente* «escrito» todo lo que *materialmente* no existe].

El inconsciente brota genealógicamente de una secularización de la idea de voluntad procedente de Schopenhauer (Madrid Casado, 2013), heredera a su vez de una secularización de la Idea de Dios, que a través de Nietzsche adquiere en Freud la expresión –fantasmagórica– de una forma desposeída de materia (Maestro, 2013b)¹⁵⁴. Es el logro de una forma incorpórea. La secularización de la Idea de Dios supone un paso de la trascendencia a la inmanencia, de la metafísica tradicional al nihilismo retórico –y poético–, en virtud del cual «Dios ha muerto» (Nietzsche, *La gaya ciencia*, § 125). Dios ha muerto, sí, pero su «voluntad» parece persistir en la conciencia humana del Universo. De lo contrario, todo el relato nihilista perdería su gracia, y su amenazadora seducción. Si la nada no se fundamenta en una divinidad, aunque esta divinidad sea antropológica, ¿qué uso podrá hacerse del nihilismo? Sin una idea de Dios, la nada resulta ilegible. La propia conciencia del ser humano interioriza la fuerza psicológica de esta «poderosa voluntad inmanente» –ya secularizada–, y la identifica con sus propias pulsiones. Las más personales. A la formalización de esos impulsos, inmanentes e inderogables, Freud les asignó una sala vip, un escenario oculto y soterrado en un lugar de sofisticado diseño y, por supuesto, completamente

¹⁵⁴ Son muy explicativas las siguientes palabras de Madrid Casado, quien se refiere al psicoanálisis como «una institución que surge en un momento muy particular (cuando la sexualidad se ha desprendido de su matriz familiar y se está produciendo la gran transformación a la sociedad de masas) y en un lugar muy especial (por decirlo contundentemente con Lenin: «el psicoanálisis prolifera en el estercolero de la sociedad burguesa»). En este sentido, la comunidad de psicoanalistas conformaría, como los pitagóricos, los epicúreos, los estoicos o la Iglesia en su época primitiva, una tabla de salvación para individuos flotantes, desarraigados, que comienzan a multiplicarse con la extensión imparable del capitalismo. Estos individuos flotantes encontrarían un sustento a sus vidas al quedar engranados dentro de la institución psicoanalítica. En cierto modo, la consulta del terapeuta sería una suerte de caja de Skinner donde por medio de la petición de cita, el pago y, sobre todo, la conducta verbal consistente en que psicoanalista y psicoanalizado «fingen» una narrativa hermenéutica del inconsciente, se refuerza la conducta del paciente y su asimilación en el seno de la comunidad terapéutica. Quizá la equiparación que hacía Lacan entre ética y psicoanálisis sea reinterpretable desde estas coordenadas [...]. El establecimiento de una psicología ficción mítica, cercana al pensamiento mágico (donde las leyes naturales se sustituyen por leyes psicológicas: fumar = masturbarse, subir escaleras = acto sexual, etc.), puede, desde luego, acarrear efectos positivos para el paciente (darle un sentido a su vida, aunque este no sea otro que acudir cada semana a consulta)» (Madrid Casado, 2013: 3). De hecho, «no son los sueños los que explican ciertos recovecos ignotos de la vida, sino que es la vida la que explica la producción de esos sueños, a través de ciertas influencias contextuales, que van desde los materiales biográficos a las objetividades culturales (símbolos)» (Pérez Álvarez, 2011: 141).

imaginario. Una suerte de espacio metafísico, depositado —inexplicablemente— en una parte no identificada del organismo humano, denominada, según describe ficticiamente la retórica psicoanalítica, Inconsciente. He aquí uno de los espacios más fabulosos y rentables de la psicología y la sociología del siglo XX. Léanse las siguientes palabras de Bueno:

Los más ardientes defensores del espiritualismo suelen ser corporeístas, es decir, materialistas groseros. Su enfrentamiento con el corporeísmo habitual no es vacío, ciertamente: su espiritualismo significa algo así como la defensa de la esperanza o de la fe en otros cuerpos de distinta naturaleza de los sólidos o los líquidos —es decir, una preferencia por el estado gaseoso de los cuerpos—, empezando por el mismo concepto del «pneuma», que es «aire» o «aliento», y terminando por algunas de las versiones espiritistas del «cuerpo astral». Así, en líneas generales, podría ensayarse la tesis de que el espiritualismo «mundano» no es otra cosa sino una variedad del materialismo grosero, a saber: aquel materialismo corporeísta que adorna con atributos morales y estéticos el estado gaseoso de las sustancias materiales (Bueno, 1972: 28).

Estos son los fantasmas de la posmodernidad, fundamentados en la retórica y en la sofística de tantos y tantos autores irreflexivamente consagrados, y que han trastocado —mediante la eversión o vuelta del revés— los reduccionismos materialistas en que incurría la metafísica, para imponer un reduccionismo formalista de nuevo cuño, y de formato posmoderno, en el que permanecemos estólidamente inmersos, no solo por falta de iniciativa para superarlo, sino sobre todo por *confort gnoseológico*. Es difícil pensar cuando no hay contenido real en lo que pensamos y, sobre todo, cuando no se está en contacto con la realidad de los hechos, cuya negación se impone y se postula nietzscheanamente. ¿Cómo se puede pensar a partir de un conjunto nulo de premisas?¹⁵⁵

Fijémonos en el siguiente esquema, que reproducimos más abajo. Las casillas ensombrecidas remiten a ámbitos considerados imposibles o ficticios por el Materialismo Filosófico [Ø]. No hay formas incorpóreas: el ser, o es material, o no es. Asimismo, no cabe aceptar ni trabajar con ideas que reducen la realidad a una materia indeterminada (M), desposeída de toda forma capaz de permitir su construcción o su interpretación. El Ser no es una materia sin forma que pueda disponer en exclusiva y conscientemente de una dimensión *estructural* (panteísmo), *operatoria* (idealismo absoluto) o *semántica* (esencialismo). Así se expresaba la metafísica tradicional, postulando la existencia de un Dios dotado de estructura y voluntad, capacidad de intervención y operatoriedad en un cosmos por él diseñado, y con facultades de relación absoluta y esencial hacia todo cuanto él mismo generaba, sostenía y comprendía de

¹⁵⁵ Lo mismo ocurre con la estética kantiana: se afirma que el arte carece de finalidad y se proclama su autonomía. Admirable ficción. Surge la estética del arte por el arte, el parnasianismo, la poesía pura, etc... Es la proclamación de una forma sin materia. Se pretende convertir a la literatura en una forma sin referente. Por ese camino, el contenido de la literatura, y la literatura misma, quedaría excluido de la realidad. Es algo completamente absurdo, pero que ha sido admirado por millones de lectores desde la publicación de la *Crítica del juicio* (1790) de Kant.

forma absoluta. Con la articulación de la posmodernidad, esta misma metafísica se sostiene desde una eversión retórica y sofisticada, merced a la negación ideal de toda materia (los hechos) y a la inflación y la mitosis –no menos ideales– de toda forma (las interpretaciones). Los hechos desaparecen y ante nosotros solo hay interpretaciones caóticas, multiplicadas, cancerígenas incluso. No hay materia alguna, porque todo está lleno de formas tras las cuales no hay nada. Solo nos queda la «huella» derridiana. Únicamente persisten metáforas vacías. Los hechos han huido. Se nos dice que solo permanece la huella de la memoria, bajo la forma fantasmagórica del Inconsciente, el gran mito del siglo XX.

Si observamos el esquema, podemos constatar lo siguiente. En primer lugar, la eversión del *panteísmo* ha dado lugar, desde el más extremo y monista idealismo marxista, inspirado en la idea hegeliana de Espíritu Absoluto, al corporeísmo y mecanicismo posmoderno, de explícitas consecuencias en el materialismo histórico y en el materialismo dialéctico. En segundo lugar, el *idealismo absoluto* de la metafísica tradicional, e incluso también de la kantiana, schopenhaueriana y hegeliana, permite a Freud llevar a cabo una eversión de la que emerge un nuevo idealismo metafísico, pero esta vez no trascendente, sino *inmanente* –porque está «dentro» de cada uno de nosotros, «dentro» de nuestro *ego*–, del que brota el todopoderoso Inconsciente, un superlativo formalismo desposeído de toda materialidad. ¿Dónde está el Inconsciente?, me atrevo a preguntar. ¿Dónde está la Materia de esa Forma? En tercer lugar, y sin duda como antecedente del pensamiento freudiano, el *esencialismo* sobre el que descansaba plácidamente la metafísica occidental, desde Platón hasta el último idealismo alemán, sufre la eversión de la retórica nietzscheana, la mejor poesía de la filosofía alemana del siglo XIX, poesía que vacía a esta filosofía de todo contenido material, y la deja reducida a pura forma, a mera literatura, a sola fabulación. La metafísica es ahora, desde Nietzsche, una caja vacía, una forma sin contenido, esto es, una metafísica nihilista. A su vez, la filosofía, reducida en Nietzsche a un refranero, se convierte en adelante en una fábula, en un cuento o novela corta. El todo es un fragmento de un todo inmaterial. No hay nada en lo que decimos, porque no hay hechos en nuestras interpretaciones. Evidentemente, todo esto no es más que una fórmula retórica propia de una sofística en la que la posmodernidad ha hecho –y aún sigue haciendo– su agosto. En realidad, tras este tipo de declaraciones solo subsiste una suerte de *cinismo epistemológico*.

En consecuencia, desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se niega tanto la reducción materialista ($M > M_1$) de la metafísica tradicional como la reducción formalista ($M_1 > M_1, M_2, M_3$) de la metafísica posmoderna, y se afirma que el ser es material o no es, y que como tal ser material es susceptible de formalización, esto es, de construcción e interpretación, y por lo tanto también de transmisión y transformación (transducción)¹⁵⁶, dadas sus dimensiones estructurales (en el arte y la naturaleza), operatorias (en el ser humano) e interpretativas (en Ciencia y Filosofía).

¹⁵⁶ Sobre el concepto de transducción, vid. mis trabajos de 1996 y 2002, pero en particular el contenido en *Los materiales literarios* (Maestro, 2007b).

TIPOS DE ONTOLOGÍA
 REINTERPRETADOS DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

| | | | |
|-----------|---|-----------------------|-------------|
| ONTOLOGÍA | M | $M_1 = M_1, M_2, M_3$ | \emptyset |
|-----------|---|-----------------------|-------------|

| | | | |
|-----|--|----------------------------|--|
| SER | <i>Materia sin forma o materia indeterminada</i> | <i>Materia formalizada</i> | <i>Formas incorpóreas o entidades inmateriales</i> |
|-----|--|----------------------------|--|

Metafísica tradicional

Metafísica posmoderna

Reduccionismos materialistas

Reduccionismos formalistas

| | | | |
|--------------------------------|-------------------------------------|---------------------|---|
| <i>Estructural</i> [es] | \emptyset [panteísmo] | Arte y Naturaleza | Corporeísmo y mecanicismo <i>Marx: Materialismo Dialéctico</i> |
| <i>Operatorio</i> [actúa] | \emptyset [idealismo absoluto] | Ser humano | Metafísica idealista <i>Freud: Inconsciente</i> |
| <i>Relativo</i> [significa] | \emptyset [esencialismo] | Ciencia y Filosofía | Metafísica nihilista <i>Nietzsche: Dios ha muerto</i> |

Tal vez no por casualidad, en la dimensión más sofisticada y reconstructivista de la «Desolación de la Quimera», leemos unos versos de Cernuda de ascendencia genuinamente nietzscheana, donde se postula –si juzgamos en términos de filosofía– la existencia de una forma incorpórea, es decir, de una inmaterialidad operatoria, en la que, evidentemente, ni el propio Cernuda, ateo confeso, puede creer: «Lo divino subsiste, / Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses». Esto es pura Literatura sofisticada o reconstructivista: la substancia sobrevive sin sus atributos, dicho de otro modo, una forma se disocia o desposee de su materialidad. Nada más fantasmagórico, nada más nietzscheano, en la lírica de Cernuda.

En el ámbito de las *inmaterialidades operatorias*, expresión en sí misma absurda, por irracional e imposible, habría que situar a todas aquellas tendencias, por otro

lado numerosísimas, que postulan la existencia operatoria de formas incorpóreas, desde la metafísica más antigua y primigenia hasta las vertientes más posmodernas del psicoanálisis, las religiones contemporáneas, los nacionalismos secesionistas o las «identidades de género», retóricas desde las que se postulan respectivamente figuras metafísicas a las que se concede un valor operatorio, fundamentado en una suerte de ser trascendente o inmanente, pero siempre «superior» al común de los mortales y a toda posible oposición y crítica, una especie de ser supremo, poderoso y por sí mismo legítimo, como el Inconsciente (psicoanálisis) o el *Volksgeist* (sociología); Dios, Alá, Buda o Yahvéh (dioses cuyas religiones constituyen el politeísmo contemporáneo); naciones ficticias, que pretenden segregarse de Estados que las proveen de infraestructuras y financiación (Cataluña, Vascongadas, Galicia..., en el caso de España); o un «ser femenino» o «feminista», como esencia del cuerpo y del pensamiento de la Mujer, etc. Todo esto son mitologías y retóricas que se basan en el postulado de la existencia de un ser inmaterial o incorpóreo y a la vez operatorio y voluntarista. En términos racionales, un absurdo completo.

En nuestro tiempo, bajo el signo imperativo de la posmodernidad, la mayor parte de las interpretaciones que se llevan a cabo sobre la literatura se sitúan precisamente en el ámbito de una metafísica idealista (teológica, psicoanalítica, feminista, nacionalista, etnocrática, indigenista...) o de una metafísica nihilista (Nietzsche, Heidegger, Derrida, Foucault...) Desde el primer grupo se suele vindicar la presencia de un gremio, de un *lobby* (nación, *feminario*, religión, etnocracia...); desde el segundo grupo se postula una retórica de la pseudointerpretación científica, filosófica y académica. Una y otra tendencia son dos formas de expresión características de la sofística posmoderna.

Si aplicamos tales ideas a la lírica de Cernuda, se observa que «Desolación de la Quimera» nos sitúa ante una obra de arte que, carente de *existencia operatoria*, dada su naturaleza ficcional —no hay Quimeras en el mundo en que vivimos—, solo posee *existencia estructural* —la obra de arte literaria como construcción estética, poética, filosófica, métrica, etc.—, la cual exige, a su vez, una interpretación humana y normativa, a la que ha de responderse desde criterios científicos y filosóficos, y no solamente emocionales, emotivos o psicológicos. La razón literaria, objetivada formalmente en los materiales literarios —los autores, las obras literarias, los lectores anteriores y contemporáneos a nosotros, los transductores o intérpretes— exige una interpretación. El arte no es una creación desinteresada y gratuita. El arte es un desafío a la inteligencia y a la razón humanas. Y es un desafío sumamente inteligente y racional, aunque en su diseño, forma y contenido, intervengan elementos irracionales, fantásticos, extraordinarios o incluso abiertamente imposibles. Porque todo irracionalismo es, en el arte, un *irracionalismo de diseño racional*.

El poeta dota a la Quimera de atributos esencialmente humanos. El más importante de ellos es el uso de la razón, objetivada en un lenguaje crítico y sofisticado. Crítico, porque arremete contra una idea de poeta frente a la que el autor, Luis Cernuda, disiente de pleno («Los poetas, ningún encanto encuentro en ellos»); y porque rechaza un modelo de sociedad política frente a la que el autor vive desterrado y en permanente adversidad («¿Dónde fueron los hombres?»). Y sofisticado —y aquí radican las claves de esta genealogía literaria, reconstructivista y sofisticada—, porque el irracionalismo de una figura idealizada y mítica se introduce en el discurso racional y crítico de un

mundo contemporáneo, y porque esta introducción responde a un diseño y a una reconstrucción muy meditada y muy pensada, desde la que se subrayan y objetivan hechos e interpretaciones fundamentales en la vida del poeta, como son el destierro político y la idea de una poética capaz de integrar en la razón literaria una suerte de razón sobresaliente y superior, la razón poética, en la que caben formas de pensamiento y de interpretación que el cientifismo y los prosaísmos contemporáneos han arruinado.

»¿Es que pueden creer en ser poetas
Si ya no tienen el poder, la locura
Para creer en mí y en mi secreto?
[...]
»Bien otros fueron para mí los tiempos
Cuando feliz, ligera, hollaba el laberinto
Donde a tantos perdí y a tantos otros los dotaba
De mi eterna locura: imaginar dichoso, sueños de futuro,
Esperanzas de amor, periplos soleados.

5.7.2.5. EL ESPACIO GNOSEOLÓGICO

El espacio gnoseológico es el lugar en el que la Literatura crítica o indicativa adquiere su mayor impacto, al procurar un conocimiento crítico, racionalista y con frecuencia también incisivo sobre la realidad del ser humano, en sus dimensiones sociales, políticas, filosóficas, morales, históricas... La Literatura se presenta aquí ante sí misma como una *forma de conocimiento*. En este sentido, «Desolación de la Quimera» torna a plantear un motivo muy presente en la lírica europea de fines del siglo XIX y comienzos del XX: la dudosa utilidad de un conocimiento —de un cientifismo— que aleja y disocia al ser humano de algunos de sus atributos históricos más esenciales, como son particularmente su tradición cultural y sus posibles libertades personales frente a toda sociedad política. Ante el poder creciente de un cientifismo y de una política que convierte al ser humano en una criatura cada vez más limitada y ajena a sí misma, Cernuda se retrotrae a formas de conocimiento propias de un mundo antiguo, arcaico incluso, donde el mito, la magia o la numinosidad religiosa se constituyen en formas de saber. En ese contexto, y frente a una idea de progreso conducente a una ruina, emerge la figura —desolada— de la Quimera. El personaje mitológico habla como portavoz —no se desestime la forma dramática del poema y el uso de la primera persona en el discurso directo— de un cosmos asolado, radial y circularmente, en su naturaleza y en su sociedad política, en su avance hacia la nada. Amparado bajo el poder del cientifismo, el ser humano ha perdido —según Cernuda— el sentido de la grandeza, del amor, del valor de lo trágico y trascendente. Habita un mundo prosaico, sin objetivos, sin alicientes, sin esperanza:

«Sin víctimas ni amantes. ¿Dónde fueron los hombres?
Ya no creen en mí, y los enigmas que yo les propusiera
Insolubles, como la Esfinge, mi rival y hermana,
Ya no les tientan...

En tales condiciones, el hombre, como los dioses, se ha devaluado ontológicamente, y también gnoseológicamente. Es menos y sabe menos acerca de sí mismo. Su conocimiento es un conocimiento inútil. La Quimera actúa como testigo de tal degradación, y constata la pérdida de una razón superior, que los románticos consagraron lúcidamente bajo formas extraordinarias de locura, enajenación, fascinación y delirio. Cernuda reitera el tópico de la locura del poeta como una forma de razón superior, con ecos que recuerdan el poema de Blake sobre «La voz del viejo bardo»¹⁵⁷:

»Bien otros fueron para mí los tiempos
Cuando feliz, ligera, hollaba el laberinto
Donde a tantos perdí y a tantos otros los dotaba
De mi eterna locura: imaginar dichoso, sueños de futuro,
Esperanzas de amor, periplos soleados.
Mas, si prudente, estrangulaba al hombre
Con mis garras potentes, que un grano de locura
Sal de la vida es...

«Desolación de la Quimera» es la elegía de una estética pretérita y de un mundo irrecuperable. Acaso el canto del cisne de una poética que se estimula con el simbolismo decimonónico, alcanza en la lírica de Rainer-Maria Rilke un punto de inflexión decisivo y fluye hasta los poemarios del último Cernuda. Una poética cuya gnoseología nos sitúa en un mundo inhumano.

Si a la luz de la obra cernudiana pensamos en un poeta como Rainer-Maria Rilke y en un poema como el titulado «La palabra del Hombre me da miedo», perteneciente a su ciclo de composiciones que es posible identificar en español con el título de *Autocelebración* (*Mir zur Feier*, 1909), se constatan íntimos paralelismos en cuanto a sus planteamientos gnoseológicos.

ICH FÜRCHTE MICH SO VOR DER MENSCHEN WORT

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heisst Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

¹⁵⁷ Es poema perteneciente a *Songs of Innocence* (1789), donde Blake dramatiza el canto poético en la figura ancestral del poeta antiguo, rapsoda de leyendas y poemas populares, en los que trataba de objetivarse el abolengo de pueblos ancestrales. En «The Voice of the Ancient Bard» Blake menciona el tema de la locura –como una forma superior de racionalismo– y apela igualmente a la imagen del laberinto.

Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um¹⁵⁸.

LA PALABRA DEL HOMBRE ME DA MIEDO

La palabra del Hombre me da miedo.
Todo lo dice clara y puramente:
Esto se llama casa, aquello perro,
y aquí está el principio y allí el final.

Temo sus sentidos, su burla lúdica,
pues lo que fue y será, todo lo sabe;
ni una montaña es capaz de admirar;
su jardín y sus bienes con Dios lindan.

Resistiré, os lo advierto: alejaos.
Dulce canto de las cosas... que escucho.
Vosotros las tocáis yertas y mudas.
Y me priváis de ellas para siempre¹⁵⁹.

Como Cernuda, Rilke nos sitúa ante un poema pensado y construido contra el positivismo decimonónico, contra su idea de ciencia mecanicista y su concepto de racionalismo absoluto y omnipotente. Pudiera parecer que el pensamiento que mueve al autor es un alegato a favor del irracionalismo de la sensibilidad humana, de cualquier forma posible de ideología contraria al absolutismo científico, o simplemente una apología de lo dionisiaco, reducido a la mínima expresión del autologismo y la subjetividad del poeta, último superviviente capaz de preservar los valores naturales de un extinto género humano que otrora habitara la Tierra. Pero no es así. Rilke no niega la ciencia ni condena la razón, como tampoco lo hace Cernuda. Este poema –al igual que «Desolación de la Quimera»– no es soluble en Rousseau, ni en Nietzsche, ni en Freud, aunque lo parezca. Rilke critica el uso plenipotenciario desde el que se cree que el racionalismo cientifista y mecanicista no debe detenerse ante nada, ni siquiera ante las consecuencias más nocivas que su ejercicio irracional provoca en la vida social y natural del ser humano. Interpretar poemas de este tipo desde la dialéctica racionalismo / irracionalismo, es decir, desde la oposición entre ciencia e

¹⁵⁸ Rainer-Maria Rilke, «Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort», fechado en Berlin-Wilmersdorf, el 21 de noviembre de 1898, y publicado en *Mir zur Feier* [Autocelebración] (1909/1996: 106).

¹⁵⁹ Traducción española de Maxi Pauser y Jesús G. Maestro. En colaboración con Maxi Pauser se han traducido varios poemas de Rilke, que pueden consultarse, junto a su original alemán, en la siguiente página de Editorial Academia del Hispanismo: <http://www.academiaeditorial.com/web/rainer-maria-rilke/>

insipiente, entre naturaleza y política, es someter la literatura a la inquisición de una falsa dialéctica —la que enfrenta sin fundamento la razón contra la esencia del ser humano—, para obtener un resultado según el cual se concluye que la razón es mala, nociva y represora, y que por lo tanto, como enemiga del Hombre, debe suprimirse. Esta es la tesis que está en la base de los escritos de Rousseau, Nietzsche y Freud, como máximos instiladores y promotores de las musas de la ira. Y principales responsables también de una posmodernidad que, sofisticadamente, hace un uso pervertido, cínico y fraudulento, además de condenatorio, de la razón humana. Es un fraude disociar la razón del ser humano, porque la facultad de razonar constituye la esencia nuclear de toda actividad humana. Rousseau, Nietzsche y Freud —sería un error involucrar a Marx en esta terna— son los represores del racionalismo humano, no los libertadores de sus condiciones esenciales de vida.

Nada de esto hay en Rilke ni en Cernuda, poetas ambos cuya obra es superior e irreductible a los imperativos simplistas de un Rousseau, al irracionalismo teológico de un Nietzsche, o a la fantasmagoría onírica —y retrometafísica— de un Freud. Rilke critica *racionalmente* los abusos, excesos y pretensiones de una idea de ciencia y de logos que es inconsecuente con el género humano (eje circular), con la naturaleza (eje radial) e incluso con las creencias religiosas elementales del más vago teísmo (eje angular). Pero Rilke, como Cernuda, no abandona el mundo interpretado, ni la realidad que habita empíricamente, para disociarse de ese cientifismo que rechaza. No se sitúa en ninguna metafísica histórica (el mito naturalista de Rousseau), ni teológica (el cadáver de dios que exhibe Nietzsche), ni inmanente (el mito freudiano del inconsciente). Rilke interpreta el mundo desde la realidad del mundo, y su racionalismo es un racionalismo poético, es decir, está dado a una escala *diferente* del racionalismo científico o categorial, y, pese a todo, es analizable y sintetizable mediante conceptos e ideas perfectamente coherentes y lógicos.

Su pensamiento es teológico y teísta —me refiero ahora en exclusiva a Rilke—, no ateo (los jardines y bienes del ser humano lindan con los de Dios), y su crítica se repliega completamente a los límites del yo del poeta, desde la supremacía del autologismo y de la subjetividad más misantrópica, en la que se revela y delata toda la desconfianza del poeta hacia la sociedad humana contemporánea. Con todo, «La palabra del Hombre me da miedo» es un poema sumamente cívico, social, político, incluso —mucho más de lo que alcanza y pretende Cernuda en su «Desolación de la Quimera», tan renuente a toda sociedad organizada políticamente—, porque sus preocupaciones críticas se vierten y revierten sobre una cuestión capital que afecta al género humano en su integridad, como es el uso de la razón, es decir, el uso de aquella facultad que permite la interpretación del mundo a través de unos criterios que, por ser comunes a todos, aseguran la comunicación y la convivencia, evitando de este modo la descomposición de la sociedad y de la vida, la cual, o es colectiva o política, o es una regresión o involución, bien hacia la naturaleza salvaje, bien hacia la anomia o el solipsismo patológico. La razón nunca es ni puede ser de un único individuo, porque es social y normativa. Está por encima del *yo* (autologismo) y del *nosotros* (dialogismo). La razón es lo que asegura la comunicación, el conocimiento y la convivencia. Es lo que dispone que, a través de una serie de criterios comunes, que se desarrollan, preservan y progresan mediante un sistema educativo y formativo (*paideía*), los seres humanos podamos entendernos.

Si la razón, la ciencia, el conocimiento, se convierten en un mecanismo automático, cuyo despliegue ignora la realidad humana y atiende exclusivamente a los intereses de un grupo o gremio, sea una élite (Ortega), una raza (Hitler), un sexo (feminismo o machismo), un territorio o geografía (nacionalismo), o cualquier otra forma retórica de configurarse como minoría (indigenismo, etnocracia, etc.), como postula y promueve la posmodernidad, entonces no cabe hablar ya de razón, porque lo que no es común para todos no es razonable para nadie. La razón no puede reducirse a un *dialogismo* (la razón del *nosotros*, del grupo), ni a un *autologismo* (la razón del *yo*, del individuo), porque la razón, o es normativa, y por lo tanto se objetiva en unas normas iguales para todos, o es una sofística, y entonces se destina de forma excluyente a satisfacer los intereses de una minoría, cuyo objetivo es vulnerar los derechos que son, y que deben ser, de todos.

5.7.2.6. EL ESPACIO ESTÉTICO

En el espacio estético es posible distinguir tres ejes principales –sintáctico, semántico y pragmático–, cada uno de ellos indicativo de aspectos esenciales de la obra de arte y sus posibilidades de interpretación. En primer lugar, la poética literaria permite identificar –desde Aristóteles– *medios*, *modos* y *finés* en la producción de sus materiales literarios, de modo que hablamos de medios verbales, pictóricos, escultóricos, musicales, cinematográficos, etc., para clasificar las obras de arte, y solo ulteriormente ubicamos, de acuerdo con sus diferentes modalidades, su desarrollo genológico correspondiente (novela, poesía, teatro, tragedia, comedia, entremés, farsa, comedia de enredo, etc...) Finalmente, las obras de arte son también susceptibles de interpretarse según su finalidad en sí mismas (*finis operis*), aquello a lo que dan lugar, mediante influencias intertextuales, o según su finalidad en cuanto a la intención del autor o del intérprete o transductor (*finis operantis*), quienes siempre manipulan con fines teleológicos las construcciones (autor) e interpretaciones (transductor) literarias.

En segundo lugar, la estética literaria distingue en el eje semántico tres dimensiones, que se corresponden con los tres géneros de materialidad de la ontología especial (M_1): el *mecanicismo* (M_1) o proceso de construcción física de la obra de arte, que responde a una *téchnee* retórica y poética, desde cómo hacer un soneto a cómo componer una tragedia clásica o cómo escribir una novela de aprendizaje, por ejemplo; la *genialidad* (M_2) o proceso de valoración psicológica y sociológica de una obra de arte como producto extraordinario y por lo tanto digno de mérito y reconocimiento, merced a las consecuencias literarias que es capaz de generar (el *Quijote* como obra constituyente del modelo de novela moderna); y por último la *logicidad* (M_3), como potencia propia de un material literario capaz de codificar y objetivar un determinado sistema de ideas y conceptos cuyo conocimiento se exige para hacer posible la interpretación de la obra de arte.

Por último, en tercer lugar, la estética literaria, en el eje pragmático, puede considerarse desde el *autologismo*, según un conjunto de características exclusivas o específicas de un autor; el *dialogismo*, conforme a un conjunto de propiedades más amplias, compartidas por un grupo generacional o movimiento literario constituido

por varios miembros (Ortega hablaría aquí de «minoría selecta»); o desde un sistema normativo de pautas de composición e interpretación, es decir, de unas *normas*, que rebasen la obra de un autor concreto, así como las características de una generación o grupo de artistas, y se impongan como modelo de construcción o interpretación de obras de arte más allá de un tiempo y espacio determinados (fue el caso de la poética clásica, imperante desde el Renacimiento hasta la irrupción del Romanticismo).

El espacio estético es además el lugar por excelencia de la Literatura sofisticada o reconstructivista. Esteticismo, culturalismo, descontextualización, idealismo crítico, irracionalismo verosímil..., son algunos de los rasgos propios de esta genealogía literaria, de la que brota —y en la que igualmente desemboca— un poemario como *Desolación de la Quimera*.

Los rasgos estéticos del poema que da título a tal obra giran de hecho en torno a las características esenciales de la Literatura sofisticada o reconstructivista: *psicologismo*, *sobrenaturalismo*, *animismo* y *reconstructivismo*. Pero no es menos cierto que los rasgos de una Literatura crítica o indicativa se imponen en un cuidadoso y equilibrado paralelismo: *desmitificación* —y desolación— de la Quimera, como animal fabuloso y numinoso, aquí reducido a un numen abatido y pétreo; dura —durísima— *desmitificación* del poeta contemporáneo, entregado a quehaceres domésticos y rutinarios («cambiar pañales al infante»), o a la avaricia de honores socio-políticos («Mejor les va sillón en academia»), que Cernuda desprecia sin disimulo; *racionalismo*, *filosofía* y *ciencia*, lejos de aliarse con la fuerza de la creación poética, parecen haberla consumido y disuelto, como se ha señalado en connivencia con los versos de Rainer-Maria Rilke.

Solo desde una extrema libertad psicológica y solo desde un racionalismo reconstructivista, esto es, de *diseño* —ficticio, artístico, poético— es posible aceptar, como licencia literaria, el sobrenaturalismo y el animismo que se atribuyen a la figura numinosa y protagonista nuclear, la Quimera. El racionalismo literario lo permite, pese a toda exigencia crítica que pueda enfrentársele. La literatura goza de licencias que la razón humana preserva y acicala.

5.8. CODA GNOSEOLÓGICA

La Ciencia no es Cultura. Y no lo es porque la Ciencia no puede reducirse a Cultura. La Ciencia no es soluble en la Cultura. El conocimiento científico no es equivalente a psicologismo y sociologismo de masas más o menos organizadas (o desorganizadas). Las teorías científicas no pueden reemplazarse impunemente por teorías culturales. La teoría de la evolución de Darwin no es soluble en la fábula cultural de la mitológica —y siniestra— *raza aria*. Las «ciencias humanas», en nombre de la cultura, han hecho casi siempre interpretaciones aberrantes de determinados logros alcanzados por las «ciencias naturales».

Hoy día la Cultura se utiliza, amparada por las ideologías, con muchas más pretensiones que antaño para atacar las demostraciones científicas que disgustan a determinados gremios o grupos sociales. La Idea misma de Lengua se ve terriblemente acosada por el mito de la Cultura. La lengua, en contra de lo que se atribuye a Heidegger,

no es la casa del ser. Una afirmación de este tipo es una simpleza que, quien la repite, no se ha cuestionado nunca. La lengua es una *tecnología*. Lo hemos dicho desde el principio. No es una casa, y menos la casa de un ser, que de ningún modo puede ser contenido del lenguaje, sino, en todo caso, continente de él. La lengua, de hecho, tiene muy poco que ver con la cultura. La lengua, en realidad, es una víctima de la cultura.

No por casualidad desde la Cultura se pretende una jibarización de la Ciencia. Las ideologías encuentran en la Cultura su principal instrumento represor de la razón humana y de la investigación científica. La Cultura es un sofisticado sistema político de ordalías psicológicas y sociológicas. En tales condiciones, la Cultura se convierte en una amenaza para la Ciencia. El colaboracionismo político de intelectuales y periodistas —principales ramerías de toda democracia—, al que se añade gustosamente el de otros gremios como el de los actores de teatro, cine o televisión, sirve a estos intereses. Política y Cultura son, hoy, términos sinónimos. Los denominados «estudios culturales», vertedero de ideologías desde las que está intervenido y fiscalizado el mundo académico actual, hasta quedar reducido a un tercer mundo semántico, constituyen el triunfo de esta tendencia a través de la cual la Cultura —el *Mito de la Cultura* (Bueno, 2007)— fagocita la Ciencia. Por esta razón el futuro de la Ciencia se sitúa, necesariamente, fuera de nuestras Universidades, tiranizadas de hecho por gremios ideológicos y culturales, bajo los cuales la investigación científica no tiene ni lugar ni sentido. Las Universidades han sustituido la Ciencia por la Cultura. La interpretación literaria no puede ni debe reducirse a una interpretación cultural, jibarizada por el psicologismo y el sociologismo de las masas, las ideologías y lo políticamente correcto. La Universidad es hoy botín de sofistas, burócratas y culturalistas. No hay en ella lugar para la Ciencia. Hay que salir de la Universidad para interpretar la Literatura.

6

El concepto de ficción en la Literatura

CAPÍTULO 6

ÍNDICE DE MATERIAS

- 6.1. Preliminares.
- 6.2. El confusionismo conceptual de la idea de ficción.
- 6.3. Ontología materialista: el Ser es Material (o no es), aunque sea ficticio.
- 6.4. Ficción y Teoría de la Literatura: tres falsas teorías sobre la ficción literaria.
- 6.5. Demolición epistemológica de la idea aristotélica de ficción:
Aristóteles no es nuestro colega.
- 6.6. La propuesta gnoseológica:
la literatura no confirma ninguna verdad trascendente.
- 6.7. La construcción ontológica de la literatura:
física, fenomenología y lógica.
 - 6.7.1. La impotencia de don Quijote:
existencia estructural y existencia operatoria.
 - 6.7.2. Ontología de la ficción literaria:
la ficción es una (parte formal y material de la) realidad.
- 6.8. La Literatura exige *una* Realidad.
- 6.9. La Poética no es soluble en la Retórica.
- 6.10. Coda y genealogía de la ficción literaria.

Quod non est in actis non est in mundo

6

EL CONCEPTO DE FICCIÓN EN LA LITERATURA

6.1. PRELIMINARES

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

Baruch SPINOZA a Albert BURGH (Epístola LXXVI¹, La Haya, 1675).

Desde una perspectiva afín a la *Poética* de Aristóteles, en cuya trayectoria interpretativa se sitúa toda la teoría literaria occidental, se considera que una suerte de falacia poética constituye el núcleo esencial de la literatura. Las ideas de realidad, ficción, naturaleza, imitación y verosimilitud, son, entre otras varias, constitutivas de una poética que, desde hace aproximadamente veinticinco siglos, explica la *realidad de la literatura* como una «ficción literaria» y la *realidad de la humanidad* como un «mundo o naturaleza» dados de forma acrítica y apriorística.

Estas páginas tienen como finalidad definir el concepto de ficción en la literatura. La crítica de la idea y del concepto de ficción se basará aquí en los presupuestos doctrinales del Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea². La tesis que sostendré parte de una crítica demoledora de la epistemología aristotélica, a la que considero un punto de partida errado para plantear cualquier reflexión sobre la idea de ficción literaria. A continuación, expongo la inconveniencia o improcedencia de adoptar una perspectiva gnoseológica desde la que se pretenda exigir al discurso literario el contenido, confirmación o revelación, de una *verdad*, tal como se impone actualmente en la interpretación de la literatura desde las «teorías literarias» posmodernas, que

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

² Como Teoría de la Literatura, el Materialismo Filosófico es un sistema metodológico de interpretación literaria cuyos preliminares y premisas he expuesto, a partir de la obra de Gustavo Bueno, en mi opúsculo *La Academia contra Babel. Postulados fundamentales del Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea* (2006), texto al que remito con objeto de que el lector pueda disponer de un marco de referencia adecuado a las interpretaciones que aquí se exponen sobre literatura y teoría de la literatura.

aquí considero, por las razones que se verán, pseudoteorías literarias, o simplemente ideologías del intérprete vertidas sobre los materiales literarios. Finalmente, propongo que la única posición adecuada, en términos críticos y científicos, es decir, desde la Filosofía y desde la Teoría de la Literatura, para construir un concepto de ficción que resulte operativo y útil a la hora de interpretar los textos y las obras literarias es la perspectiva ontológica, concretamente, la que ofrece de la literatura la ontología materialista.

6.2. EL CONFUSIONISMO CONCEPTUAL DE LA IDEA DE FICCIÓN

La mayoría de la gente no se ha dado cuenta de que no sabe lo que son, realmente, las cosas.

PLATÓN (*Fedro* 237d).

Cuando la teoría literaria moderna y contemporánea habla de ficción, incurre en una confusión objetiva de términos literarios, ideas filosóficas y conceptos categoriales, procedentes de diversas ciencias humanas, disciplinas académicas o simples experiencias psicológicas. Es el caso de teorías filológicas o retóricas de la ficción, como las de Cesare Segre (1985), y antes que él, desde un formalismo completamente idealista e iluso, Wayne C. Booth (1961)³; es el caso también de teorías de la ficción literaria basadas, bien en el idealismo metafísico de los mundos posibles, como las aducidas por Lubomir Dolezel (1988, 1989, 1998), que conducen a una interpretación teológica de la literatura (completamente desvinculada y ajena de la realidad material en que la literatura está inserta y a partir de la cual

³ Basta leer el trabajo de Segre (1985) sobre la «Ficción», sin que esto desmerezca en absoluto la alta estima que se le tributa al filólogo italiano por otras de sus contribuciones, para disponer de uno de los mejores inventarios y repertorios de confusionismo conceptual que se han publicado sobre la ficción literaria. Debe quedar claro, no obstante, que estimo el trabajo de Segre como el más serio de cuantos se han publicado contemporáneamente —y se han publicado muchos— sobre el concepto de ficción literaria. Desde el punto de vista de la crítica de la literatura, como aplicación al texto literario de los conocimientos de la teoría, debe leerse la contribución de Georges Güntert (2006) sobre «El *Quijote*, *El curioso impertinente* y la verdad de la literatura», que constituye una referencia singularmente positiva y valiosa al concepto de ficción literaria. Por desgracia, la mayor parte de la bibliografía impresa sobre este asunto es con frecuencia una mera rapsodia doxográfica de tópicos conocidos desde Aristóteles —quien elaboró una auténtica *epistemología de la ficción*— y que resultan exhibidos una y otra vez en términos de *retórica de la ficción* y de *psicología de la recepción literaria*, expuestas de forma tal que en ellas cabe cualquier cosa, pero nunca en términos de *gnoseología de la ficción* y de *ontología de la ficción*, perspectivas que exigen dar cuenta de lo que es la ficción como idea filosófica, como concepto categorial y como paradigma literario.

está construida, como tal materialidad literaria que es)⁴, bien en el materialismo fiscalista más parvulario e ingenuo, como las de Siegfried J. Schmidt (1972, 1976, 1980, 1980a, 1984), que reduce la totalidad de los materiales literarios a una realidad física primogénica, manufacturable e inventariadamente inerte⁵; sin embargo, la mayor parte de las teorías literarias que se han enunciado sobre la ficción se basan en argumentos puramente psicologistas, que conducen sin más a una exaltación metafísica y optimista de las formas literarias, concebidas desde una suerte de «creacionismo mágico», como sucede en los trabajos de Félix Martínez Bonati (1978, 1980, 1981, 1992, 1995)⁶; en otros casos, este psicologismo explicativo de la ficción

⁴ Volli (1978) tiene toda razón en su crítica a Dolezel, al negar que sea posible el uso del concepto de «mundo posible» fuera del ámbito de la lógica. Dolezel insiste en una falsedad palmaria: afirma que su teoría se basa en una lógica-ontológica de la obra literaria, cuando en realidad simplemente conduce a una metafísica de la literatura. No elabora una teoría del hecho literario, sino una Teología de la Literatura. Sus teorías son más ficticias que la propia ficción que él mismo dice estudiar en la realidad literaria. El concepto de «mundo posible» aplicado a la literatura desemboca en una tropología metafísica. Cuando Pavel (1975, 1986), Dolezel y Eco (1979) se declaran partidarios de una semántica específicamente literaria, lo que hacen es desvincular sus interpretaciones de la literatura de la realidad en la que la literatura está inserta, es decir, separan la literatura de la ontología, con lo cual convierten la obra literaria en una suerte de «alma sin cuerpo» o mónada megárica, autodeterminada y trascendente, de la que, por supuesto, solo ellos pueden ser intérpretes o analistas, cuales *médiums* de la interpretación literaria y reveladores de su «verdad».

⁵ Schmidt, al reducirlo todo al primer género de materialidad (M₁), es decir, al mundo de los objetos físicos, sostiene una de las concepciones más groseras y torpes de lo que el materialismo puede ser. Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, el materialismo que practica Schmidt resulta caricaturesco y zafio. En esta reducción de todo cuanto existe a materialidad primogénica, Schmidt incurre en un formalismo primario, en virtud del cual la ficción queda convertida en una realidad material del mundo físico, tal como sostiene en su artículo de 1984, en el que con toda naturalidad afirma que «la auténtica ficción es que la realidad existe» (1984: 253). Quien lea el trabajo de Schmidt comprobará hasta qué punto su autor ignora que esta perspectiva le conduce directamente al Calderón de *La vida es sueño*, es decir, a una cosmovisión barroca, escéptica, del mundo material mismo, desde el momento en que presupone que las realidades sensibles «nos engañan», y que el mundo físico está lleno de apariencias, simulacros y falacias, pues, como él mismo dice, la realidad efectivamente existente es una ficción. El paso siguiente, como apuntan las soluciones místicas y religiosas del más variado pelaje, será el de buscar la «no ficción», esto es, la «realidad auténtica», en un mundo metafísico, divino, celestial, o cosa que se le parezca. Los trabajos de Schmidt son, en punto de ficción, completamente inconsistentes, y en punto de materialismo, un reduccionismo grosero y por entero deficiente.

⁶ La cúspide —o el colmo, según se mire— de las interpretaciones psicologistas de la ficción está en la obra de Walton (1978, 1980), que Antonio Garrido Domínguez (1997: 18) resume certeramente, al señalar que para este psicologista de obras literarias, «el cruce de fronteras entre ambos mundos es posible pero solo desde una perspectiva psicológica; sentimos miedo, pena, alegría, odio o derramamos lágrimas, pero el lector mantiene siempre clara la conciencia de su diferencia. Así se explica que, cuando vemos que van a matar a alguien, experimentamos sensaciones muy diversas, pero a nadie se le ocurre salir del cine o el teatro para pedir auxilio a la policía: más que «suspensión de la incredulidad» (como señala Coleridge) implica «fingir la incredulidad» la creencia o autosugestión». Desde este punto de vista la ficción queda reducida, sin más, a pura psicología, es decir, en términos materialistas, al segundo género de materialidad (M₂), o mundo psicológico, tal como expondré más adelante. Una postura de este tipo implica

literaria trata de justificarse en términos fenomenológicos (Martínez Bonati, 1981) o pragmáticos⁷ (Landwehr, 1975; Glinz, 1977-1978; Reisz, 1979, 1989); finalmente, cabe referirse a las teorías literarias que tratan de explicar la ficción desde lo que ellas mismas llaman antropologismo, y que no es sino, una vez más, una nueva variante del psicologismo y la fenomenología, desarrollado en esta ocasión desde la interpretación formalista que el lector de turno, convertido por la institucionalización académica y los medios de recepción universitaria en crítico privilegiado, hace del texto literario (Iser, 1990; Ricoeur, 1983-1985; Vargas Llosa, 1990)⁸.

suprimir la interpretación de la literatura como realidad física y como realidad lógica, es decir, como materialidad primogenérica (M₁) y terciogenérica (M₃). En suma, se trata de un disparate.

⁷ Dentro de la pragmática lingüística y literaria cabría hacer referencia a las teorías de John Searle (1975) acerca de la ficción de la literatura como «acto de habla imaginario». Desde el punto de vista del Materialismo Filosófico, esta reducción del hecho literario a un acto imaginario de habla o de lenguaje constituye uno de los mayores simplismos que pueden formularse sobre la complejidad ontológica y gnoseológica de la literatura, como construcción formal y como realidad material fundamentada en un mundo interpretado y categorizado por seres humanos. La teoría de la verdad como correspondencia, que defiende John Searle, es adecuacionista, y remite a la célebre definición tomista, cuyo autor atribuía al médico y filósofo judío Isaac Israeli: *veritas est adequatio intellectus et rei* (Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I, q.16, a.1). La verdad quedaría, pues, definida como un tipo de relación —de correspondencia en el caso de Tarski—, entre dos términos: el entendimiento especulativo, por un lado, y la *res* objetual o realidad objetiva, por otro. Vid. a este respecto la obra de Bueno (1992) y la sistematización de su Teoría del Cierre Categorial, en la que se exponen los cuatro modos trascendentes de conocimiento científico, a los que aquí apelamos: descriptivismo, teoreticismo, adecuacionismo y circularismo. Para una aplicación de estos modos a la Teoría de la Literatura, vid. mi monografía *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna* (2007b).

⁸ El caso de Vargas Llosa en su libro *La verdad de las mentiras* es especialmente sangrante, pues se trata de una vulgarización retórica de la ficción literaria, expresada como si fuera resultado de la lógica de un genio, cuando en realidad es psicología de la más común y banal. Nada más. No es posible adoptar o criticar la idea de ficción sostenida por Vargas en su libro, entre otras cosas porque en él no está contenida ni expuesta ninguna idea al respecto, sino simplemente el relato de una psicología de la ficción, por lo demás irracionalista, según la cual toda obra literaria tendría que leerse como un libro de ejercicios místicos, algo así como una experiencia que permite al Hombre entrar en contacto con lo trascendente y numinoso, lo «profundo», lo «auténtico», de su existencia. Se trata, en suma, de una acumulación de figuras retóricas. Absurdecos. Señala Antonio Garrido que autores como Iser, Ricoeur y Vargas, «coinciden en señalar que la ficción permite al hombre profundizar en el conocimiento de sí mismo, alcanzar sus anhelos, evadirse de las circunstancias que condicionan su vida cotidiana y tener acceso a experiencias del todo imposibles por otros conductos». De este modo, toda la literatura quedaría reducida a una suerte de *Cántico espiritual*, cuyos lectores resultarían ser sujetos capaces de existir durante algún tiempo fuera de la «realidad cotidiana», acudiendo a un lugar —indudablemente metafísico— donde se les surtiría del conocimiento de sí mismos, para después regresar de nuevo al mundo dotados de este tipo de sapiencia trascendental. Esa es la teoría de la ficción de Iser, Ricoeur y, sobre todo, Vargas Llosa como crítico literario, que no como novelista. Esta mística de la literatura como teoría de la ficción es innegable en las afirmaciones psicologistas de un crítico tan reputado como Iser, quien no tiene ningún reparo en escribir irracionalismos como los que siguen: «Las ficciones literarias muestran a los seres humanos como ese algo que ellos se hacen ser y como que ellos entienden que son. Para este propósito uno tiene que salir de sí mismo, de manera que pueda exceder sus propias limitaciones» (Iser, 1990a/1997: 57). Me pregunto cómo sería posible semejante viaje.

Para empezar, hay que advertir que categorías como «verosimilitud», «ficción», «mentira», «fantástico», «maravilloso»..., se han elaborado siempre por referencia a las categorías de «realidad» y «verdad», y con frecuencia ninguna de estas dos últimas se define en términos categoriales o científicos y filosóficos o gnoseológicos. Y es imprescindible definir las en tales términos porque hay en ellos nociones decisivas que determinan cualquier forma de conocimiento crítico que pretendamos al respecto. Estas categorías se han usado siempre reproduciendo la perspectiva epistemológica formulada por Aristóteles en su *Poética*, en relación con las ideas que de la Realidad y de la Historia sostuvo este pensador, y se ha hecho sin tener en cuenta —y aquí se concreta la gravedad de un error históricamente reproducido— que las ideas de Realidad y de Historia que construye Aristóteles no son las ideas de Realidad y de Historia que existen en la materialidad de nuestro mundo moderno y contemporáneo, porque las ciencias categoriales humanas, al menos durante los últimos cinco siglos, han construido y definido la Realidad y la Historia de forma ontológicamente muy diferente de como lo había hecho Aristóteles.

Y es que la poética o literatura no es un conjunto de hechos posibles, expuestos verosímilmente, ni la historia una referencia de hechos reales, acaecidos en un tiempo y en un espacio positivamente existentes. No. Semejante declaración solo es posible de acuerdo con una perspectiva epistemológica en virtud de la cual se considera y afirma que el poeta miente y el historiador dice la verdad, porque los contenidos de la literatura son falsos, por irreales, y los contenidos de la vida son verdaderos, por haber tenido lugar en un tiempo y un espacio físicos. Todo lo cual es una falacia epistemológica de consecuencias impresionantes.

Ni la Historia es verificable en los hechos, sino en las *reliquias* (Bueno, 1978c; Moradiellos, 2001)⁹, desde el momento en que la Historia es el conocimiento científico de los materiales históricos o reliquias, ni la verdad de la Historia es otra cosa que

La conclusión de Iser es de un irracionalismo metafísico incompatible con la razón humana: «La ficcionalización es la representación formal de la creatividad humana, y como no hay límite para lo que se puede escenificar, el propio proceso creativo lleva a la ficcionalidad inscrita, la estructura de doble sentido [...]. Este estado de cosas arroja una luz bastante inesperada sobre la condición humana. El deseo, firmemente arraigado en nuestro interior, no solo de tenernos a nosotros mismos, sino incluso de conocer lo que es ser, hace que la ficcionalización se oriente en dos direcciones distintas. Las ficciones resultantes pueden describir la satisfacción de este deseo, pero también pueden proporcionar una experiencia de lo que significa no poder hacernos presentes a nosotros mismos» (Iser, 1990a/1997: 58 y 63-64).

⁹ El objeto de conocimiento de la Historia son los *materiales históricos*. Estos materiales históricos se denominarán *reliquias*, como «restos y trazas del Pasado que perviven en nuestro presente en la forma de residuos materiales, de huellas corpóreas, de vestigios y trazas físicas, de ceremonias y ritos, en una palabra de «reliquias» (*relinquere*: lo que permanece, lo que resta). Esos residuos que permiten la presencia del Pasado son el material sobre el que trabaja el historiador y con el que construye su historia» (Moradiellos, 2001: 60). Las reliquias son la presencia viva del pasado que hace posible el conocimiento histórico. Pueden considerarse como los significantes presentes de los significados pretéritos. Significantes que han sobrevivido a su significado. Las reliquias son, pues, las fuentes informativas del conocimiento histórico. Imprescindible en este punto es la obra de Bueno titulada *El individuo en la Historia. Comentario a un texto de Aristóteles (Poética 1451b)* (1980).

reconstrucción gnoseológica de interpretaciones históricas a partir de muchísimos materiales interrelacionados, que constituyen el campo categorial de la Historia, esto es, su ontología. Prueba de ello es que ningún historiador cuenta igual la misma Historia: todos la construyen operatoriamente, es decir, la manipulan, poniendo el acento en unos aspectos frente a otros. Además, como toda disciplina científica, la Historia necesita de coordenadas filosóficas para adquirir sentido, desde el momento en que la Historia está llena de Ideas filosóficas que los historiadores, en muchísimos casos, no siempre saben cómo tratar: Nación, Imperio, Estado, sociedad política..., son ideas que cada uno trata a su modo, es decir, de acuerdo con sus posiciones no siempre gnoseológicas, sino con demasiada frecuencia ideológicas, políticas, e incluso psicológicas. Sería algo comparable a lo que hacen numerosos lectores o ideólogos de la literatura, que con frecuencia nada critican en sus escritos, sino que simplemente vierten sobre la literatura idearios políticos, morales y sexuales (que están en su ambiente social o académico más inmediato), y hacen del texto literario un depósito de ideologemas y psicologismos personales, es decir, una cloaca de ideologías gremiales, y con frecuencia autistas. De ahí que cada uno, cada historiador o cada lector literario, diga al final lo que le dé la gana, sin dar cuenta de ello a ninguna gnoseología de la ciencia ni a ninguna teoría del conocimiento histórico o literario. La Historia y la Literatura son hoy día algo mucho más complicado de lo que creía Aristóteles en su tiempo, y mientras no asumamos esta declaración, estaremos interpretando los materiales literarios con categorías instrumentales de hace dos mil quinientos años, algo comparable en ingeniería a tratar de construir la presa de Asuán (1960-1970) con materiales arquitectónicos propios del siglo V antes de nuestra Era. Hay que tener muy presente que las ideas que Aristóteles formula de la Literatura y de la Historia —tal como hasta hoy se nos han conservado— son, básicamente, las que le proporcionan, en el primer caso, junto con los textos homéricos y las comedias de Aristófanes, entre otros modos, objetos y medios de imitación de la Naturaleza, las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y, en el segundo caso, la logografía de Tucídides y Heródoto. ¿Eso es Historia? No. ¿Es ese el *corpus* de la Literatura efectivamente existente? Tampoco. Heródoto ofrece una mezcla de múltiples aspectos etnológicos, relatos costumbristas, referentes mitológicos, hechos extraordinarios; por su parte, Tucídides construye los personajes históricos igual que si fueran literarios, les escribe y atribuye discursos, y les confiere caracteres decorosos e ideales¹⁰. La idea de Historia que

¹⁰ «Bajo la rúbrica de *logógrafos* se agrupa un conjunto de escritores del Asia Menor griega que anticipan a Heródoto con sus relatos de acontecimientos pasados en los que quiere estar ausente el mito y la leyenda. El más conocido de ellos, Hecateo de Mileto (fines del siglo VI a. C.), exponía así el propósito de su obra *Genealogías* (de las grandes familias míticas): “Escribo estas cosas en la medida en que me parecen verídicas; de hecho, las leyendas de los griegos son numerosas y ridículas, por lo menos en mi opinión”» (Moradiellos, 2001: 98). Heródoto y Tucídides eran *logógrafos* jonios (siglos VI y V a.n.E.). El término *Historia* lo aplica Heródoto a su obra, como testigo ocular y presencial de lo que cuenta: *hístor* (el que ve, testigo). Heródoto no habla de un pretérito mítico, prestigioso y lejano, sino de un pasado cercano, próximo, cuyos hechos ha visto y vivido el testigo o *historiador*: «digo lo que he visto». Tucídides se diferenciará de Heródoto porque en sus relatos elimina todo lo relativo a aspectos etnográficos, presentes en su antecesor, y

tiene Aristóteles no es la nuestra¹¹. Y su idea de Literatura, o de Poética, si se prefiere, tampoco¹². Entonces, ¿por qué somos aristotélicos al sostener una idea de ficción literaria que las ciencias categoriales no pueden suscribir de ningún modo? ¿Por qué nuestra idea de ficción es irracional y extemporáneamente aristotélica? ¿Por qué asumir de forma acrítica una idea de ficción, elaborada por Aristóteles hace dos milenios y medio, cuando la realidad de la Literatura y la ontología de la Realidad son materialmente incompatibles con semejante idea aristotélica de ficción? Convenzámonos: Aristóteles no es nuestro colega.

Y por si todo esto no fuera en sí mismo suficientemente grave, sucede que numerosos escribanos o retóricos de la teoría literaria no dicen casi nunca nada relevante acerca de la noción de *verdad* ni en Platón ni en Aristóteles, formalista el primero y descriptivista y adecuacionista el segundo. Hay que empezar por señalar que la relación de las obras literarias, esto es, de las construcciones literarias, con el mundo de los seres humanos es, en primer lugar, *necesaria*, porque la construcción literaria no puede concebirse aisladamente, al margen de los sujetos operatorios que la construyen e interpretan (algo así sería idealismo puro: además, autor y lector remiten siempre a las realidades extraliterarias, y eso es ineludible)¹³; y en segundo

se concentra en cuestiones políticas, militares y, sobre todo, constitutivas de los hechos y sucesos humanos sobre los que es posible una observación directa y fidedigna. Con todo, Tucídides —en términos genuinamente aristotélicos— es más verosímil que verdadero.

¹¹ «En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular» (Aristóteles, *Poética*, 1451b, 1-5).

¹² «No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (Aristóteles, *Poética*, 1451a, 36-38). Y algo más adelante: «Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble» (1460a, 26-27).

¹³ Desde una teoría literaria elaborada a partir de los criterios del Materialismo Filosófico no cabe hablar retóricamente de «autores implícitos», «autores explícitos», «autores implicados», «instancias narradoras» anónimas, y otras entidades análogas o correlativas (del tipo «lectores explícitos», «implicados», «ideales», y demás familia). Tales expresiones no son *figuras gnoseológicas*, sino *figuras retóricas*. No ofrecen interpretaciones de los materiales literarios, sino que son en sí mismas figuras retóricas que habrá que interpretar por relación a determinadas teorías literarias, de corte idealista y formalista, que las han inventado para (auto)desarrollarse neologicamente como ficciones interpretativas de las formas lingüísticas de los textos literarios. Realmente, desde la pragmática de la emisión literaria, solo cabe hablar de *autor* (al que no tiene sentido llamar real, porque sería redundante) y *narrador* (que es el personaje que cuenta la historia y manipula el discurso). No hay obra literaria sin autor, por más que haya múltiples críticos que quieran negar su existencia. Labor absurda que consiste en negar una evidencia, aunque, como en el caso del *Lazarillo*, se trate de una *evidencia anónima*. No es de extrañar, pues, que una estudiosa latinoamericana —cuyo nombre, por decoro, no cito aquí—, emocionada con la metafísica de un autor posmoderno, haya creído leer «acaso» a Cervantes cuando leía el *Quijote* y «sin duda» al propio Foucault cuando leía el *Lazarillo*. Al parecer, había leído recientemente el artículo «Qu'est-ce qu'un auteur?» (Foucault, 1969). En este sentido, lo que hace Foucault es, simplemente, vaciar de contenido el concepto de autor, como si algo así fuera posible, es decir, como si fuera posible disociar la autoría del *Quijote* de la existencia de Cervantes, o disociar

lugar, en la mayoría de los casos, es también *dialéctica* (los autores construyen muchas veces su literatura por referencia antitética al mundo que les toca vivir)¹⁴ o, en otros casos, *idéntica* (si reproduce analógicamente el mundo de los seres humanos, como presupone el discurso cronístico o periodístico)¹⁵.

Como explicaré más adelante, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, no cabe hablar de Realidad como concepto positivo. No hay tal cosa. Lo que llamamos ordinariamente Realidad es una *construcción* de los sujetos humanos en función de sus operaciones prácticas, así como también lo es el Mundo interpretado o categorizado (M_1), pues no cabe hablar racionalmente de «Mundo» a secas. Se trata de cuestiones ontológicas a las que me voy a referir inmediatamente, para delimitarlas en términos de filosofía materialista, lo que hará posible la definición de un concepto de ficción literaria desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

Cuando hablamos de Realidad estamos en el terreno de la ontología y de la epistemología, es decir, estamos en el ámbito en el que se sitúa todo aquello con lo que un sujeto opera cotidianamente. Sin embargo, la «realidad» en la que un ser humano se mueve no se explica por sí misma, sino por referencia a otras «realidades» a las que se opone, en las que se inserta, o a las que absorbe, es decir, por referencia a otras realidades con las que existe y coexiste, esto es, con las que se *conjuga* (Bueno, 1978a). Del mismo modo, cualquier «mundo» construido por un sujeto entra de forma inmediata y necesaria en relación dialéctica con el resto de «mundos» efectivamente existentes. Solo cuando se habla de Verdad frente a Falsedad el sujeto se sitúa en el terreno de la gnoseología, como teoría del conocimiento basada en la oposición materia / forma, frente a la epistemología, que se articula sobre la dialéctica objeto / sujeto. En este sentido, la mayor parte de los filólogos, historiadores y teóricos de la literatura que se han ocupado del concepto de ficción literaria ha incurrido en un despliegue de múltiples contradicciones, porque por un lado habla de *verdad*, que es

impunemente al autor del *Lazarillo* de la autoría del *Lazarillo*, confundiendo irracionalmente, en este supuesto, la anonimidad con la inexistencia, para aceptar finalmente que el *Lazarillo*, o el *Quijote*, o la guía de teléfonos de Pontevedra, han sido escritos por un sujeto indefinible, deconstruido, desintegrado, diseminado, inexistente, que lo mismo puede ser la «huella cósmica», el *Volkgeist*, un extraterrestre o el Espíritu Santo. Lo siento por el señor Foucault, y sobre todo por sus acrílicos lectores, pero por muy mágicamente que se interpreten o suenen sus palabras, el hecho de que Cervantes existió materialmente y que materialmente escribió las *Novelas ejemplares*, y el *Quijote*, entre otras obras, es un hecho inderogable y una verdad que ni un bobo puede negar. La teología siempre ha tenido dos caras: una religiosa, desde la cual, efectivamente, las religiones afirman la existencia metafísica de irrealidades indemostrables; y otra secular, pero no menos metafísica, desde la cual la posmodernidad, por ejemplo, niega la existencia física de realidades materiales tan evidentes como comprobables.

¹⁴ Cervantes, en el *Quijote*, expone una concepción *dialéctica* del mundo, cuya concepción *idéntica* resulta restaurada y reconstruida por el autor, o los autores, del *Quijote* apócrifo de Avellaneda (Márquez, 1989; Maestro, 1994).

¹⁵ Gabriel García Márquez, por ejemplo, en su *Crónica de una muerte anunciada* (1981), trabaja sobre lo idéntico, no sobre lo dialéctico, de un mundo concebido como la visión de un testigo que narra lo que sabe.

cuestión gnoseológica, y por otro lado no deja de manejar, de forma indiscriminada y simultánea, las categorías de *objeto* y de *sujeto*, que son categorías epistemológicas.

El Materialismo Filosófico considera por separado cada uno de estos dominios o espacios (ontología, epistemología y gnoseología), discrimina entre adecuacionismo, descriptivismo y teoreticismo, y postula una teoría constructivista de acuerdo con la cual la Realidad es una construcción humana, manipulada, organizada y ejecutada por la praxis de sujetos operatorios —corpóreos—, y cuya delimitación como Idea es previa a cualquier Idea necesariamente posterior que pueda formularse sobre la Ficción, en literatura, en matemática o en termodinámica. La verdad atañe a la materia y a la forma, en tanto que una y otra se tratan como lo que son: conceptos conjugados (Bueno, 1978a). No hay una *verdad* ni una *realidad* al margen de las construcciones de los seres humanos o sujetos operatorios. Las ciencias, de hecho, no son sino construcciones operatorias, constitutivas del mundo y constituidas desde el mundo.

Por todas estas razones, y como trataré de exponer en estas páginas, no tiene sentido, porque no es riguroso ni racional *en nuestro mundo contemporáneo*, desde el momento en que el saber de las ciencias categoriales no lo autoriza, hablar de *verosimilitud* en términos de adecuación —términos aristotélicos— a una realidad que, como la propia ficción, es también una *construcción*. En consecuencia, el concepto de ficción literaria ha de redefinirse por completo. Habrá que moverse en términos de ontología, ni siquiera en términos de gnoseología, y desde luego de ninguna manera en términos de epistemología. Solo desde un espacio ontológico podrá estudiarse qué tipos de materialidad se ponen en juego en las distintas obras literarias. Como expondré a lo largo de este trabajo, la Literatura tiene más y mayor presencia en la realidad que la Filosofía, e incluso más que cualquiera de las ciencias categoriales, sean Humanas o Naturales, porque de los tres géneros de materialidad en que se organiza el mundo categorizado o interpretado (M_1) por los seres humanos, la Literatura está presente en el mundo físico (M_1), en el mundo psicológico o fenomenológico (M_2) y en el mundo lógico (M_3), mientras que las ciencias solo están presentes en M_1 o M_3 , y la Filosofía (solo) trabaja con ideas que forman parte de M_3 . A su vez, una tropología psicologista como es el discurso posmoderno carece de M_1 y de M_3 , porque, por un lado, reduce la fisicalidad del mundo a un *texto* y, por otro lado, suprime las ideas, a las que ignora o simplemente deroga, para vivir en el impresionismo de la psicología, en la retórica de las ideologías, en la sofística de las creencias, en la memoria de la Historia, etc., es decir, en la fenomenología de la caverna¹⁶. Ninguno de estos tres géneros de

¹⁶ «Es preciso —dice Derrida— que nos pongamos de acuerdo en lo que significa «sobre textos». Yo estaría de acuerdo a condición de ampliar considerablemente y reelaborar el concepto de *texto*. No pretendo hacer olvidar la especificidad de lo que clásicamente se llama «texto», algo escrito, en libros o en cintas magnéticas, en formas archivables. Pero me parece que es necesario, y he tratado de mostrar por qué, reestructurar este concepto de texto y generalizarlo sin límite, hasta el punto de no poder seguir oponiendo, como se hace normalmente, bien el texto a la palabra, o bien el texto a una realidad —eso que se denomina «realidad no textual»—. Creo que esa realidad *también* tiene la estructura del texto» (palabras de Carmen González-Marín (1986: 163) recogidas en su artículo-entrevista con Derrida). Como puede observarse, la deconstrucción derridiana lo reduce todo a un *texto*. Paupérrima metáfora. La Guerra Civil española es un «texto» en el que

materialidad es posible ni factible aisladamente, puesto que están en *symploké*, es decir, combinados o conjugados inseparablemente de modo racional y lógico. Excepto para el discurso posmoderno, que insulariza M_2 , del mismo modo que un idealista cree ser capaz de construir un decaedro regular, o de forma comparable a como un bobo puede exigirle al hígado que metabolice proteínas al margen completamente del organismo humano del que forma parte. No se puede pretender que un ojo, después de haber sido extraído de las cuencas oculares y depositado sobre una mesa, continúe viendo lo que le rodea. La posmodernidad puede *imaginar* que el mundo se reduce a la psicología del sujeto posmoderno, sin duda, pero solo a cambio de convertir al sujeto posmoderno en una criatura que ignora por completo, y por igual, tanto el mundo físico en que vive como las ideas lógicas que lo delimitan e interpretan. Es así como la posmodernidad proyecta una suerte de *nhilismo mágico* sobre la fisicalidad del mundo (todo es texto) y sobre su construcción crítica y científica (todo es ideología o psicología). En todo caso, semejante pretensión será exclusivamente imaginaria y fideísta, dando lugar a un voluntarismo subjetivo que constata la carencia de todo materialismo objetivo¹⁷.

El ser humano no crea nada, sino que construye, manipula, transforma: *opera*. Hablar de *creación* es un idealismo, en cierto modo equivalente a cualquier forma de *nhilismo*¹⁸. La máxima filosófica según la cual no hay nada en la imaginación que no

murieron un millón de personas. No está mal para una metáfora. La deconstrucción reduce de este modo la gnoseología a una tropología, indudablemente psicologista, en la que las figuras gnoseológicas quedan reducidas a figuras retóricas e ideológicas. Se impone una sofística. Y el mundo —con toda su multiplicidad, heterogeneidad y codeterminación— queda reducido, indudablemente solo por arte de magia, a un *texto*. La ciencia será una metáfora verbal. Todo es una sintaxis. Todo es forma. No hay referentes ni significados. Todo es ideología. El mundo de las ideas ha desaparecido por arte y gracia de una tropología psicologista. El mundo físico, también: solo quedan graffas. Nihilismo mágico. La posmodernidad impone una disolución atomista del cosmos, en el que nada está relacionado con nada (se niega la *symploké*). La *crisis* cognitiva es en realidad una *lisis* cognitiva. Se trata de una ruptura de cualesquiera posibilidades de conocimiento. Una ruptura, indudablemente, artificial, ficticia, sintáctica. Porque la realidad, su consistencia y sus posibilidades de relación interpretativa, siguen existiendo para cualquiera capaz de identificarlas y de formularlas en términos científicos y críticos. Todo deconstructivista se comporta, pues, como un geómetra que cree estar trazando una circunferencia cuyo radio es infinito. Para una crítica fundamentada sobre la falacia de la posmodernidad, vid. Sokal y Bricmont (1997), Mansilla (1999) y Maestro (2006). En la misma línea, vid. el volumen colectivo, de una treintena de autores, coordinado por Maestro y Enkvist, con el título de *Contra los mitos y sofismas de las «teorías literarias» posmodernas (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad)* (2010).

¹⁷ No menos grosero resulta, desde una ontología materialista, el absurdo materialismo de un Siegfried J. Schmidt, al reducir, como he indicado al comienzo de este trabajo, la pluralidad y codeterminación de los materiales literarios a un único y primario género de materialidad (M_1). De hecho, Schmidt reduce ideal e irracionalmente el Mundo interpretado (M_1) a una materialidad exclusivamente física. Su posición es, si cabe, mucho más deficiente que la del más limitado de los discursos posmodernos. El materialismo de Schmidt es propio de un «tercermundismo físico».

¹⁸ Nada surge de la nada y nada puede reducirse definitivamente a la nada. La materia es principio, causa y consecuencia de todo lo que existe, y la materia, como la energía, ni se crea ni se destruye, sino que simplemente se transforma. Mefistófeles se lo anunció a Fausto muy tempranamente: no

haya estado previamente en los sentidos sigue vigente («Nihil est in intellectu quod non prius in sensu»). Los escritores manipulan palabras, categorías, ideas. En la obra de cualquier autor literario un mismo problema referido u objetivado en el texto (M_1) puede tratarse como objeto psicológico (M_2) o como objeto lógico (M_3).

El teórico de la literatura tendrá que aclarar cuestiones básicas de las que parte. ¿Cómo quiere tratar la literatura? Si habla de ficción como algo subjetivo, o posible, y de realidad como algo objetivo, y eficiente, tendrá que poner en juego la epistemología —es la posición de Aristóteles—, pero si habla de construcción literaria (y por tanto de realidad literaria) o de construcción científica (y por tanto también de realidad científica), entonces se verá obligado a asumir respectivamente la perspectiva de la ontología y la gnoseología, abandonando de este modo el espacio epistemológico. No se puede hablar coherentemente de ficción sin definir las categorías por respecto a las cuales vamos a movernos: realidad, mundo, verdad. Asimismo, será indispensable eliminar conceptos como el de *creación* y quedarse con el de *construcción*. En este sentido, el Materialismo Filosófico se postula como una de las teorías literarias más coherentes y eficaces para interpretar la literatura, ya que al ser constructivista dispone que el acceso a las Ideas pueda ser literario, así como también filosófico. Si el concepto de verdad en que se apoya el Materialismo Filosófico fuera descriptivista, como lo es la *Poética* de Aristóteles, o teoreticista, como lo son las poéticas formalistas y estructuralistas, o adecuacionista, como lo son las poéticas de la recepción literaria, entonces habría que decir que la literatura es verdadera o no, esto es, *verosímil*, según grados de aproximación a una realidad que se considera acrítica y apriorísticamente dada, y eso, como trataré de demostrar, es una falacia epistemológica y una ilusión formalista.

Aquí hablaré de Literatura y de Ficción con respecto a las categorías de Mundo y Realidad. Y no hablaré de la categoría de Verdad en relación con la Literatura, porque la categoría de Verdad solo es pertinente en el campo gnoseológico de las ciencias categoriales, y la Literatura no es, evidentemente, una ciencia categorial, obligada a constituir un discurso verificable en los hechos de los seres humanos. La Literatura no se puede verificar porque, como sabemos axiomáticamente, está exenta de veridicción. Don Quijote no ha existido nunca. Ni hay *mundo posible* alguno en el que don Quijote tenga la más pequeña posibilidad de existir. Si Aristóteles habla de *verosimilitud*, como apariencia de verdad (*eikós*), es porque define la literatura como el arte que

hay forma de acabar con la materia. Lástima que posmodernos como el último Barthes (1968) o el eterno Foucault (1969), en sus fantasiosas pretensiones de destruir al autor de obras literarias, no hayan reparado en este pasaje del *Faust*: «Was sich dem Nichts entgegenstellt, / Das Etwas, diese plumpe Welt, / So viel als ich schon unternommen, / Ich wußte nicht ihr beizukommen, / Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand— / Geruhig bleibt am Ende Meer und Land! / Und dem verdammten Zeug, der Tier- und Menschenbrut, / Dem ist nun gar nichts anzuhaben» (Goethe, 1808/1996: 48; parte I, vs. 1363-1370). Trad. esp. de José Roviralta (Madrid, Cátedra, 1991: 144): «Lo que se opone a la nada, ese algo, ese mundo grosero, por más que lo haya intentado yo, no he podido hacerle mella alguna con oleadas, tormentas, terremotos ni incendios; tranquilos quedan al fin mar y tierra. Y tocante a la maldita materia, semillero de animales y hombres, no hay medio absolutamente de dominarla».

imita (*mímesis*) la naturaleza mediante el lenguaje¹⁹. Esto, hoy por hoy, y desde hace siglos, es insostenible desde cualquier categoría científica. Entre otras cosas, porque la Naturaleza no existe como término categorial. La Naturaleza no es objeto de ninguna ciencia categorial realmente existente, sino de varias. Y pese a la rotundidad con la que se pronuncian las ciencias y los hechos científicos, son incontables los teóricos de la literatura que, como Cesare Segre o Lubomir Dolezel, siguen hablando de ficción y realidad, de verosimilitud y apariencia, de mundos posibles e irreales y de mundos aparentemente reales pero inexistentes, (con)fundándolo todo —todo lo que saben— en una indiscriminada mezcolanza de epistemología, gnoseología, ontología, filología y retórica.

No por casualidad el término griego *eikós*²⁰, tal como lo utiliza Aristóteles en la *Poética*, podría aceptarlo también un sofista como Gorgias, quien lo usa precisamente para traducir aquellos argumentos y formas de discurso basados no en hechos, sino en posibilidades, es decir, en *verosimilitudes*. En una de sus argumentaciones nucleares del *Encomio de Helena*, Gorgias expone su doctrina sofística sobre el *logos*, desde el punto de vista del poder y los efectos de la palabra. He aquí sus palabras, que vale la pena reproducir en detalle:

La palabra es un poderoso soberano que, con un cuerpo pequeñísimo y completamente invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas. Puede, por ejemplo, acabar con el miedo, desterrar la aflicción, producir la alegría o intensificar la compasión [...]. A quienes la escuchan suele invadirles un escalofrío de terror, una compasión desbordante de lágrimas, una aflicción por amor a los dolientes; con ocasión de venturas y desventuras de acciones y personas extrañas, el alma experimenta, por medio de las palabras, una experiencia propia [...]. Los encantamientos inspirados, gracias a las palabras, aportan placer y apartan el dolor. Efectivamente, al confundirse el poder del encantamiento con la opinión del

¹⁹ Tal es el concepto aristotélico de lo que hoy entendemos por literatura: «El arte que imita solo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora. No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegíacos u otros semejantes. Solo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso. En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista más que poeta. Y, de modo semejante, si uno hiciera la imitación mezclando toda clase de versos, como hizo Queremón su *Centauro*, rapsodia compuesta de versos de todo tipo, también había que llamarle poeta. Así, pues, sobre lo que antecede valgan estas distinciones. Pero hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso, como la poesía de los ditirambos y la de los nomos, la tragedia y la comedia. Y se diferencian en que unas los usan todos al mismo tiempo, y otras, por partes. Estas son, pues, las diferencias que establezco entre las artes por los medios con que hacen la imitación» (Aristóteles, *Poética*, I, 1447a 28 - 1447b 30).

²⁰ Según Platón (*Fedro* 267a), el introductor de este tipo de argumentos fue el siciliano Tisias, cuya influencia se manifiesta en logógrafos como Tucídides, oradores como Lisias o Isócrates, y sofistas como Gorgias.

alma, la seduce, persuade y transforma mediante la fascinación. De la fascinación y de la magia se han inventado dos artes, que inducen errores del alma y engaños de la opinión. ¡Cuántos persuadieron —y aún siguen persuadiendo— a tantos y sobre tantas cuestiones, con solo modelar un discurso falso! Si todos tuvieran recuerdo de todos los acontecimientos pasados, conocimiento de los presentes y previsión de los futuros, la palabra, aun siendo igual, no podría engañar de igual modo. Lo cierto es, por el contrario, que no resulta fácil recordar el pasado ni analizar el presente ni adivinar el futuro. De forma que, en la mayoría de las cuestiones, los más tienen a la opinión como consejera del alma. Pero la opinión, que es insegura y está falta de fundamento, envuelve a quienes de ella se sirven en una red de fracasos inseguros y faltos de fundamento²¹.

Gorgias describe aquí los fundamentos de su poética del *logos*, en virtud de la cual los seres humanos actúan habitualmente guiados por las apariencias y la opinión (*doxa*). Dado que el conocimiento dóxico no es un conocimiento auténtico (*alétheia*), sino falaz, la palabra (*logos*) puede actuar sobre él impune y libremente, según las competencias y habilidades del sofista. Sostiene Gorgias que el poder del *logos* se manifiesta en su capacidad de persuasión en los tribunales de justicia y en la argumentación filosófica, dado que puede hacer aparentes fenómenos invisibles. Su poder es tal que puede considerarse como un narcótico. Las potencias del *logos* se vertebran a través de la persuasión (*peithóo*), que induce en el oyente una ilusión o engaño (*apátee*). Esta última doctrina es la que fundamenta los argumentos de verosimilitud (*eoikóta*), y su invención se atribuye, como hemos indicado, a Tisias y a Gorgias. De este modo, lo probable —hechos y objetos— merece más atención que lo verdadero, desde el momento en que el poder nuclear del *logos* reside en la capacidad de expresar y provocar probabilidades. La poética gorgiana del *logos* se basa en el concepto fundamental de *kairós*, o selección del momento apropiado en retórica para la provocación de probabilidades. Es una noción que no pertenecería a la esfera del conocimiento (*alétheia*), sino de la apariencia (*doxa*). Lo verosímil, y por tanto convincente e incluso plausible, será, pues, una de las cualidades fundamentales de un discurso retóricamente bien concebido, e integrado en una concepción de la retórica que trasciende el género de la oratoria para incluir múltiples categorías y relaciones humanas, entre ellas las que corresponden a la *mimesis* como principio generador del arte.

La idea de ficción en que se apoya la teoría literaria, desde la Antigüedad hasta nuestros días²², no puede sostenerse actualmente sin incurrir en múltiples contradicciones conceptuales y científicas, que hacen imposible su utilización en cualquier ejercicio racional y lógico de interpretación literaria.

²¹ Gorgias, *Encomio de Helena* (AA.VV., 1996: 205-208).

²² Excluyo aquí a todas las supuestas teorías literarias posmodernas, pues, desde el momento en que hablo de Ideas, es decir, de un mundo articulado mediante realidades lógicas (M₃, en términos de Materialismo Filosófico), no puedo incluir en él nada que tenga que ver con la posmodernidad, cuyo discurso se mueve acriticamente en un mundo de creencias y fenomenologías, de realidades psicológicas e ideológicas (M₂, en términos de Materialismo Filosófico). Sobre estas cuestiones, vid. Maestro (2006) y Maestro y Enkvist (2010).

Desde Aristóteles se considera que la fábula literaria no es, ni puede ser, verdad. Sin embargo, sin ser verdadera, ha de estar, y de hecho está, implicada en la realidad. La fabula literaria —ya lo hemos dicho— solo es convincente si es formalmente verosímil, pues la ficción no es posible sin alguna forma de implicación en el mundo real. La verosimilitud —como el *eikós* griego— se define por una positividad y por una negatividad. El atributo positivo de la verosimilitud es la *apariencia*. Su atributo negativo, la *elipsis*. La apariencia lo es de *verdad*, la elipsis lo es de *falsedad*. De este modo, la verosimilitud es apariencia de verdad en la cual se elide todo signo de falsedad, todo síntoma capaz de cuestionar la autenticidad de lo que se expone. Lo verosímil no será, pues, no podrá ser nunca, ni verdadero ni falso. Lo verosímil se sustrae de este modo a la verdad mediante la apariencia de lo convincente y a la falsedad mediante la elipsis de lo inconveniente. La verosimilitud es siempre resultado de una alianza entre la sofística y el mito, es decir, entre la retórica y la poética. Ahora bien, esta *alianza*, genesiaca de la literatura, está destinada a impactar en la Realidad, es decir, en un *espacio antropológico*, no en la Verdad, que —concepto lógico y filosófico, o axiomático y científico— pertenece a un *espacio gnoseológico*.

Es, por otro lado, evidente que si la literatura no tuviera consecuencias reales, no exigiría la atención de los moralistas de antaño (desde Platón hasta los Santos Padres) y de las moralistas de hogaño (feministas y demás fuerzas dogmáticas de «corrección política»). El núcleo de la mentira poética es, pues, la verosimilitud, es decir, la apariencia de verdad que, exenta de signos falaces, *impacta* contra la realidad del espacio antropológico. Sucede que algo así implica reconocer que la literatura nunca es letra muerta, es decir, que forma parte esencial de la realidad humana. No conviene confundir el discurso literario con el discurso de la crítica literaria, es decir, por ejemplo, a Cervantes con los cervantistas. La crítica literaria es un discurso con fecha de caducidad. Su fin irremediable es la obsolescencia. La literatura, irónicamente, sobrevive a todas sus interpretaciones. Una suerte de antropofagia caracteriza la interacción de la literatura respecto a los discursos críticos que tratan de interpretarla²³.

Sucede además que la ficción es casi siempre mucho más atractiva que la realidad. Y desde luego mucho más coherente, pues toda ficción exige siempre que se cumplan sus ilusiones²⁴. Por eso el lector de *una novela como El casamiento engañoso y El*

²³ Sobre la crítica literaria como discurso obsolescente, vid. Maestro (2002a).

²⁴ G. Almansi (1975/1996: 56) considera que uno de los placeres del lector está en «disfrutar de cómo la palabra transforma los peores vicios en las virtudes opuestas, los pecadores endurecidos en santos venerados, en gozar de esa sensación de falsedad absoluta, saboreando una a una las noticias falaces, cuya falsedad garantizada y genuina contrastamos con el esquema de la realidad». Aunque Almansi escribe estas palabras a propósito del cuento de Cepparello, la narración que se sitúa al principio del *Decamerone*, adquiriendo así cierto estatuto de «manifesto» del autor, sus contenidos son perfectamente aplicables al lector contemporáneo de prensa escrita, al espectador, incluso, de los medios de comunicación masiva. Cuando el lector de obras literarias se mueve inducido por un idealismo metafísico, espera siempre que su historia personal coincida con la del modelo literario. Y con más frecuencia de la conveniente, los modelos literarios más personales tienden a identificarse incluso con el destino del Universo. A más de un lector le encantaría ser —o sentirse, al menos— una partícula de *Big Bang* propulsada hacia lo más acogedor del Infinito.

coloquio de los perros no puede asumir que Campuzano mienta. La convicción de la literatura se impone sobre la realidad de la vida, del mismo modo que la credulidad del lector salvaguarda la legitimidad de la fábula literaria. La siguiente cita de Molho, sobre una de las cuestiones nucleares del *Coloquio*, es de especial relevancia en este contexto:

El debate que se abre es deliberadamente paródico: sin abandonar la formalidad que requieren las disputas de escuela, se juega a la vez con la lógica y con el parallogismo. Ya se sabe que Berganza se inclina primero a dar fe a las palabras de la Cañizares: así quedaría explicado el don de habla de que gozan los perros. ¿Hay cosa más natural para un hombre que el hablar? La argumentación es inoperante, ya que consiste en justificar un fenómeno considerado como sobrenatural recurriendo a lo sobrenatural superior: razonamiento de tautología, y por ende vicioso (Molho, 1970/2005: 278)²⁵.

El casamiento engañoso es una provocación de la lógica. Contiene además una concepción de lo que ha de ser la ficción literaria en que se basa *El coloquio de los perros*. Es una especulación lógica sobre las condiciones de existencia de la ficción y la fábula literarias. La verosimilitud se impone formalmente. Es un criterio formal constitutivo de verdad. De este modo la verosimilitud de una fábula se impone a la verdad de unos hechos. Se ha hablado en estos casos de pacto²⁶, entre autor y lector, entre texto y lector, entre narrador y narratario, entre autor implícito y lector explícito (o a la inversa), etc. Un pacto ideal entre figuras irreales, retóricas, dotadas de entusiasmo propio, proficciones ideadas por la crítica formalista, fenomenológica y teológica de la literatura, que cualquier apelación gnoseológica a la realidad humana y a la realidad literaria tritura sin contemplaciones.

²⁵ Advértase, de paso, que en el *Quijote*, la perspectiva de la locura es generadora de error. Las experiencias del protagonista loco, sobre todo en la primera parte, son falsificaciones de la verdad. En la segunda parte, especialmente tras el encuentro y estancia con los duques, el lector asiste a pruebas de sinrazón que son verdades contrahechas. El error, escribe Molho (1983/2005: 302) a este respecto, «está en no cuidar del fundamento de la verdad, a saber, que no hay encantadores, caballos mágicos ni gobiernos para escuderos fieles, o en el caso del Alférez, que de ninguna manera puede ser una pecadora una Perfecta Casada». Estamos ante el hechizo de una ficción rigurosamente verídica, una especie de fideísmo racionalista. Incluso en el caso de obras como *El coloquio de los perros*, no faltan críticos dispuestos a acudir, para explicarse lo imposible, a una imposibilidad superior. Se incurre así en un idealismo racionalista, es decir, en una lógica tan coherente como contraria a la verdad.

²⁶ Pozuelo Yvancos (1978) ha dedicado un trabajo precisamente a estas cuestiones, en relación con *El coloquio de los perros*. Sin embargo, cabe preguntarse, ¿de qué pacto hablamos cuando hablamos de un pacto atribuido imaginariamente a figuras retóricas ideadas por las corrientes más idealistas de la interpretación teórica de la literatura, cuyos referentes son metafísicos y teológicos, ilusas invenciones del formalismo, a los que se atribuye una hipóstasis trascendente, mediante emparejamientos ultraficticios como narrador y narratario, autor implícito y lector implícito, lector modelo o lector ideal, etc.? Solo en un marco conceptual metafísico se puede hablar en tales términos. No estamos aquí en el contexto de una Teoría de la Literatura, sino de una Teología de la Literatura, que es en lo que han acabado casi todos los posestructuralismos: en la hipóstasis de sí mismos. Y ahí siguen, al margen de toda realidad y materialidad literaria.

6.3. ONTOLOGÍA MATERIALISTA: EL SER ES MATERIAL (O NO ES), AUNQUE SEA FICTICIO

Lo falso en el pensamiento y en los discursos no es otra cosa que juzgar o afirmar el no-ser [...]. Y cuando existe lo falso, existe el engaño [...]. Y cuando existe el engaño todo se llena necesariamente de imágenes, de figuras y de apariencias.

PLATÓN (*Sofista*, 260c).

El *Ser*, o es material, o no es. En lugar de *Ser*, término saturado de connotaciones metafísicas y espiritualistas, el Materialismo Filosófico habla, específicamente, de Materia. La ontología materialista (Bueno, 1972) distingue dos planos: 1) el de la *Ontología General*, cuyo contenido es la «materia indeterminada» (M), la materia en sí, o materia prima en sentido absoluto, como *materialidad* que desborda todo contexto categorial y se constituye en materialidad trascendental; y 2) el de la *Ontología Especial*, cuyo contenido es la «materia determinada», es decir, la materia manipulada, transformada, roturada en las diferentes parcelas y campos categoriales de la actividad humana (M_1). En primer lugar, la Ontología General (M) corresponde a la Idea de Materia Ontológico General, definida como pluralidad, exterioridad e indeterminación. La Ontología General (M) es una pluralidad infinita, y desde ella el Materialismo Filosófico niega tanto el monismo metafísico (inherente al Cristianismo y al Marxismo) como el holismo armonista (propio de las ideologías panfilistas, entregadas al diálogo, el entendimiento y entretenimiento universales, la paz perpetua o la alianza de las civilizaciones). En segundo lugar, la Ontología Especial es una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad, en que se organiza el Mundo interpretado (M_1) por el ser humano, es decir, el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo²⁷.

$$M_i = M_1, M_2, M_3$$

El primer género de materialidad (M_1) está constituido por los objetos del mundo físico (rocas, organismos, satélites, bombas atómicas, mesas, sillas...); comprende materialidades físicas, de orden objetivo (las dadas en el espacio y en el tiempo). El segundo género de materialidad (M_2) está constituido por todos los fenómenos de la vida interior (etológica, psicológica, histórica...) explicados materialmente (celos, miedo, orgullo, fe, amor, ambición, pacifismo...); comprende materialidades de orden

²⁷ Como ha sistematizado Bueno (1992), la arquitectura trimembre de la Ontología Especial mantiene una estrecha correspondencia con la estructura ternaria del eje sintáctico del espacio gnoseológico, cuyos sectores son los *términos* de las ciencias (realidades físicas), las *operaciones* que ejecutan los sujetos gnoseológicos (realidades fenomenológicas), y las *relaciones* que permiten a los sujetos operatorios la manipulación de los términos, de acuerdo con criterios sistemáticos, normativos, estructurales, preceptivos, legales, etc. (relaciones lógicas).

subjetivo (las dadas antes en una dimensión temporal que espacial). El tercer género de materialidad (M_3) está constituido por los objetos lógicos, abstractos, teóricos (los números primos, la *langue* de Saussure, las teorías morales contenidas en el imperativo categórico de Kant, los referentes jurídicos, las leyes, las instituciones...); comprende materialidades de orden lógico (las que no se sitúan en un lugar o tiempo propios). Estos tres géneros de materialidad son heterogéneos e incommensurables entre sí (Bueno, 1990). Son también coexistentes, ninguno va antes que otro y ninguno se da sin el otro: se co-determinan de forma mutua y constante, y ninguno de ellos es reducible a los otros.

Los tres géneros de materialidad se dan siempre en *symploké*, con lo cual, uno no se puede dar sin los otros. Lo contrario sería incurrir en un formalismo idealista. Ahora bien, no basta una clasificación de la literatura, o de sus figuras, que se limite exclusivamente a una ontología. Y no porque sea posible prescindir de la ontología, sino —todo lo contrario— porque debemos presuponerla. La literatura es una construcción que elaboran sujetos operatorios, y por tanto solo a partir de ellos pueden interpretarse los materiales de la literatura. El riesgo que conlleva el uso excluyente de una distinción ontológica es el que puede hacernos perder de vista a los sujetos operatorios que la hacen posible, al quedar estos embebidos por una concepción ontológica que desplace a su intérprete hacia el formalismo más idealista. Es lo que ha sucedido en la teoría literaria a lo largo del siglo XX, desde la estilística idealista hasta la falacia de la posmodernidad.

La ontología del Materialismo Filosófico supone y necesita siempre de las operaciones de un sujeto. ¿Qué quiere decir esto en términos filosóficos? Pues que el Mundo solo tiene sentido considerado por referencia al sujeto que lo manipula, estudia, categoriza, piensa, transforma... La ontología no equivale automáticamente a la suma de los contenidos materiales del Mundo (M). La ontología —al menos la ontología materialista— es nuestra organización filosófica de los contenidos materiales del Mundo, esto es, del Mundo categorizado, o Mundo interpretado (M_1), de modo que lo que el ser humano ha logrado organizar o categorizar del Mundo (M) es el Mundo interpretado (M_1), es decir, el mundo categorizado según los tres géneros de materialidad que he señalado (M_1, M_2, M_3). M es lo que aún se nos escapa. M es aquello que los seres humanos aún no han logrado interpretar. En la naturaleza, por ejemplo, hay cuestiones materiales que pertenecen a M porque M_1 no representa el mundo físico, sino que representa el mundo físico que, como sujetos operatorios, hemos podido manipular, entender, explicar. El comienzo del Universo, por ejemplo, se ha intentado explicar mediante teorías físicas, que el Materialismo Filosófico se resiste a considerar científicas, porque si lo fueran, el origen del Universo no pertenecería a M , sino a M_1 , es decir, no pertenecería al mundo ignorado, sino al mundo categorizado e interpretado. No puede considerarse como científico lo que se ocupa de aquello que aún no ha sido categorizado o estudiado científicamente. Lo único que es posible hacer a este respecto se limita a inventariar estas cuestiones como algo que, con los medios de que actualmente se dispone, el ser humano no puede esclarecer (Bueno, 1990b). Es absurdo, por ejemplo, aplicar la categoría de tiempo al estudio del comienzo Universo, ya que el tiempo es una categoría de M_1 , y no de M , es decir, es una categoría del mundo conocido, no del mundo ignorado.

Estos son los criterios ontológicos del Materialismo Filosófico, cuyo sistema de coordenadas puede traducir a sus propios términos el núcleo esencial de la filosofía clásica. Para el Materialismo Filosófico la literatura no es en absoluto un mundo posible²⁸. Semejante declaración solo puede interpretarse como una ridiculez. Ni don Quijote, ni Ulises, ni Robinson, ni Julien Sorel, ni Dante en los Infiernos, ni el príncipe Hamlet han pertenecido ni pertenecerán jamás a ningún mundo que tenga la menor *posibilidad* de existir.

La teoría de los mundos posibles define la existencia de don Quijote por su existencia potencial en un mundo irreal. Es decir, reduce a la nada cualquier construcción material desposeída de existencia operatoria. La existencia de don Quijote hay que explicarla desde el mundo que hace posible su construcción y su interpretación, es decir, a partir del mundo en que vivimos, del mundo en que *existimos operatoriamente*. La teoría de los mundos posibles sitúa a sus artífices y seguidores en un callejón sin salida, al enfrentarse de forma inevitable con un problema que no pueden resolver: la cuestión de la existencia. Los trabajos de Dolezel son incapaces de explicar la existencia no operatoria de este tipo de entidades y referentes literarios, los denominados entes de ficción, porque se enfrentan a ellas como a realidades virtuales o fantasmagóricas, al discriminar entre existencias necesarias (como Dios, por ejemplo) y existencias contingentes (como los seres humanos, de carne y hueso). Estas clasificaciones no resisten la menor crítica, desde el momento en que el Materialismo Filosófico ni siquiera acepta racionalmente la validez de la noción de existencia necesaria. Literalmente, el concepto de mundo posible se usa para establecer la noción de posibilidad de un objeto en la medida en que su existencia resulta definida como aquello que es susceptible de existir en al menos un mundo posible. La concepción monadológica del espíritu, que encuentra en Leibniz (1714) un punto de inflexión decisivo en la historia del pensamiento occidental, es de larga tradición. En *De Veritate*, Tomás de Aquino ya describe en términos monadológicos la *perfección* del cognoscente, como espíritu que *posee* de alguna manera en sí mismo aquello que conoce, siendo así posible que en una mónada particular exista la perfección del universo entero. En Leibniz, sin embargo, este concepto se transforma sensiblemente al extenderse a todos los seres del universo monadológico, no solo estableciendo grados, sino también disolviendo la dicotomía tradicional entre cuerpo y espíritu, entre animales y seres humanos, disponiendo de este modo las concepciones evolucionistas. Incluso podría decirse que ya habría precedentes de una teoría de los mundos posibles en las homeomerías de Anaxágoras, de cuya restricción habría surgido el concepto de *perfección* tomista. En última instancia, en términos de Leibniz, todo «mundo posible», como universo monadológico, exige la tesis de que Dios existe como mónada suprema. El uso que Dolezel hace de la filosofía de Leibniz no resulta ser sino una tropología metafísica aplicada formalmente a una realidad literaria en sí misma inexistente. Sucede que la existencia no puede plantearse en términos de posibilidad, sino en términos de

²⁸ Desde el Materialismo Filosófico, el libro de Dolezel titulado *Heterocósmica* (1998), con justicia poco citado y reseñado en trabajos de calidad escritos en lengua española, solo puede interpretarse como una retórica de la ficción o un escrito de teología literaria.

génesis o de estructura, y solo en este último caso podrá tener lugar en condiciones de *operatividad* (los seres humanos) o de *no operatividad* (los personajes literarios). En el Materialismo Filosófico, tal como ha demostrado Bueno (1992), la posibilidad recibe el mismo tratamiento que la existencia: no se trata de la posibilidad, sino de su reconstrucción en términos de *composibilidad*, es decir, que la posibilidad remite 1) a un concepto u objeto, 2) a las operaciones de las cuales se obtiene, y 3) a un contexto de términos enclasados o estructurados. De este modo, un objeto es posible solo si es susceptible de ser obtenido a partir de las operaciones entre términos compatibles, es decir, *composibles*, en un contexto dado. Si queremos examinar la posibilidad de un determinado objeto tendremos que examinar los elementos que lo componen y las operaciones de las que resulta, es decir, aquello que lo ha hecho ontológicamente posible. En este sentido, la posibilidad requiere ausencia de contradicción (de contradicción entre los términos que dan lugar a un objeto cuando operamos con ellos: no se trata de una noción meramente lógica, gramatical o lingüística de contradicción, sino de una noción operacional, dado que la contradicción operatoria se da entre términos que no son compatibles a la hora de operar con ellos). Es el caso del círculo cuadrado: no es posible porque los términos con los que debemos operar para obtener ese objeto son incompatibles (el círculo y el cuadrado) entre sí. No hace falta, pues, apelar a mundos posibles para decidir sobre la posibilidad, ya que esta es cuestión de operaciones con términos. Si las operaciones son posibles, los objetos resultantes también lo son, y si los términos son incompatibles, las operaciones no son posibles, es decir, no es posible la composición, por lo que el objeto, en consecuencia, es imposible. Adviértase, por otra parte, que ningún objeto es posible por sí mismo, sino solo y siempre en relación con las operaciones de las que se obtiene o resulta: no hay objetos simples, porque todos son resultados de construcciones y todos son susceptibles de descomponerse en operaciones y términos más simples. En consecuencia, esta noción de posibilidad es válida y operativa para todos los objetos. Además, como es obvio para cualquier racionalista, nada existe por sí mismo, sino que *coexiste* en distintos contextos. La teoría de los mundos posibles es topología metafísica.

Para el Materialismo Filosófico la literatura es un *discurso sobre el mundo real y efectivamente existente*, que exige ser interpretado *desde el presente* y a partir de la singularidad de las *formas estéticas* en que se *objetivan textualmente los referentes materiales de sus ideas y contenidos lógicos*. Toda interpretación literaria ha de estar implantada en el presente, porque la literatura no es una arqueología de las formas verbales, y aún menos la fosilización de un mundo pretérito y concluido. La lectura y la interpretación literarias no son en absoluto los instrumentos de una autopsia. A su vez, la singularidad de las formas estéticas en que se objetiva el hecho literario hace de la Filología una ciencia inexcusable para cualquier pretensión interpretativa, de la que el Materialismo Filosófico no puede prescindir. La teoría literaria fundamentada en el Materialismo Filosófico se construye sobre los criterios de la Filología y de la Filosofía, y toma como núcleo de sus interpretaciones los que considera contenidos materiales de la investigación literaria: *las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios*.

El núcleo de toda interpretación literaria reside en última instancia en el análisis objetivo de las ideas expresadas formalmente en sus tres géneros de materialidad

(física, fenomenológica y lógica), es decir, en la interpretación de las Ideas contenidas y expresadas material y formalmente en las obras literarias. Esto ha de ser así necesariamente porque los referentes materiales y formales de la literatura se sitúan en el mundo real. No son una posibilidad, son una realidad. Y una realidad necesaria, porque pertenecen al mundo de los *hechos*. Su combinatoria formal sin duda da lugar a una fábula, a una invención, a una ficción, pero como tales referentes, como materiales en sí mismos considerados, *son reales* más allá de la literatura y *existen real y efectivamente* en el Mundo, es decir, específicamente, en el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo o *Mundo interpretado* (M_1).

El Materialismo Filosófico como teoría literaria estudia la realidad tal como está formalizada y construida filológica y semiológicamente en términos literarios, es decir, interpreta la *realidad* de la Literatura, cuyo referente es la realidad humana, y lo hace desde la organización filosófica de las ideas, esto es, desde criterios racionales, lógicos y dialécticos. Por eso es completamente cierto y coherente afirmar que la literatura está hecha de realidades y de ideas que la contienen, expresan e interpretan. Si no sucediera así no sabríamos a qué se refiere una obra literaria, ni de qué nos habla, ni siquiera sabríamos decir cuáles son sus contenidos.

La ficción no existe sin alguna forma de implicación en la realidad. La literatura, de hecho, no existe al margen de la realidad. La literatura nace de la realidad y nadie ajeno a la realidad puede escribir obras literarias ni interpretarlas. La literatura no es posible en un mundo *meramente* posible. Muy al contrario, la literatura solo es factible en un mundo real, como construcción y como interpretación. Los materiales de la literatura son reales o *no* son. Para que algo pueda llegar a ser ficticio es imprescindible que tenga alguna forma de anclaje o referencia en el mundo real. Dicho de otro modo: un término es ficticio solo cuando alguno de sus componentes es real. De otra forma, la ficción resultaría ilegible e incomprensible, cuando no insensible o imperceptible, a las posibilidades de captación y observación humanas. El horror llama nuestra atención solo cuando de alguna manera apela a alguna forma de realidad que habita en nuestra realidad, aunque esta sea exclusivamente psicológica (M_2). La mentira, como la calumnia, tiene sentido porque precisamente *dispara* contra la realidad, introduciendo en ella tumores y patologías que dañan la correcta comprensión e interpretación de hechos necesarios e ineludibles. La ficción tiene en común con la mentira su capacidad para interferir en la realidad, emulsionarla y perforarla, precisamente porque la mentira y la ficción, como el espejismo y la apariencia, *brotan* siempre de la realidad, y sobreviven en la medida en que se preservan ancladas a ella. La literatura deja de ser convincente —y en consecuencia verosímil— cuando sus contenidos fabulosos pierden esta conexión esencial e imprescindible con la realidad que los ha hecho *ficticiamente* posibles.

Los referentes literarios remiten siempre a un mundo real y efectivo. Estos referentes siempre pertenecen a uno, o a varios, de los tres géneros de materialidad (M_1 , M_2 , M_3) que constituyen la *ontología especial* (M_1), es decir, las innumerables realidades positivas —nunca posibles o imaginarias, sino reales y efectivas— que constituyen la heterogeneidad e inconmensurabilidad del Mundo categorizado en que vivimos. El Materialismo Filosófico organiza los contenidos materiales, positivos, del Mundo interpretado en diferentes campos de variabilidad empírico-trascendental,

dispuestos a su vez en los tres antemencionados géneros de materialidad: física (M_1), psicológica o fenomenológica (M_2), y conceptual o lógica (M_3).

Don Quijote es un ente de ficción, es decir, es una *materia de ficción*, una materia verbal —una materia literaria que puede ser estudiada conceptualmente—, pero su cabeza, su tronco y sus extremidades, como su adarga y su caballo, como su ama y su sobrina, remiten respectivamente no solo al primer género de materialidad, en el que nosotros, seres humanos, de carne y hueso, reconocemos y comprobamos la existencia real y efectiva de nuestra cabeza, tronco y extremidades, sino que también remiten al segundo y al tercer género de materialidad, a los que pertenecen, respectivamente, la locura y la fama (M_2), por ejemplo, y las ejecutorias de hidalguía o el decreto de expulsión de los moriscos (M_3), referentes materiales imprescindibles todos ellos en la interpretación del *Quijote*. Todas las obras literarias de Cervantes conducen inevitablemente al lector al tercer género de materialidad, el constituido por las ideas y los *objetos lógicos*, y dentro de él se exige al intérprete reflexionar críticamente sobre sus contenidos, desde criterios rigurosamente racionales y conceptuales.

La originalidad de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, por ejemplo, desde el punto de vista de las exigencias críticas a que nos conduce y obliga el autor —que no el narrador, quien es una mera creación autorial— dentro del mundo de los objetos lógicos (M_3), radica en el antropomorfismo del mundo contenido en sus formas literarias. En las *Novelas ejemplares* de Cervantes el espacio antropológico queda reducido al eje circular, es decir, al mundo de las relaciones que mantienen los seres humanos consigo mismos, al margen completamente del eje angular (los referentes numinosos como realidades religiosas vivas) y del eje radial (los objetos de la naturaleza como protagonistas de los hechos narrados). No hay dioses, sino *teoplasmas*, esto es, manifestaciones inertes de divinidades estériles; no hay creencias naturales, sino religiones dogmáticas o teológicas (religiones terciarias); no hay realidades numinosas vivas, ni siquiera bajo la forma de mitos zoomorfos, como sí sucederá lúdicamente en el *Persiles*; no hay en las *Ejemplares* una mitificación de la Naturaleza, ni siquiera una mínima idealización, lejos ya de las utopías renacentistas postuladas en la crisálida de *La Galatea* o en el incipiente barroquismo del primer *Quijote*; no hay tampoco mitos andromorfos que, al modo del *Viaje del Parnaso*, rehabiliten el delirio mitológico del paganismo clásico. En las *Ejemplares* solo habitan el Hombre y la Mujer, frente a sí mismos. Sin dioses, sin paraísos ideales, sin ángeles custodios, y siempre a merced de los elementos más terrenalmente materiales. Esa es la gran y singular lección de las *Novelas ejemplares* en el conjunto de la creación literaria cervantina: la cúspide del *antropomorfismo* psicologista y fenomenológico (M_2) en su relación crítica con los objetos lógicos (M_3) y su materialización en las formas literarias de la narrativa aurisecular (M_1). Ese es el Cervantes de las *Ejemplares*. Un Cervantes único en el conjunto de su creación literaria.

Al considerar que la ficción se construye ontológicamente a partir de materiales contenidos en el Mundo interpretado (M_1) por los seres humanos, esto es, en M_1 , M_2 y M_3 , y relacionados en *symploké*, el Materialismo Filosófico se opone a toda argumentación que pretenda determinar formalmente, y de forma exclusiva y excluyente, la Idea de Ficción en cualquiera de los tres géneros de materialidad efectiva y operatoriamente existentes.

En consecuencia, en el contexto de una ontología de la ficción, es imprescindible advertir de los diferentes reduccionismos en que han incurrido muchos teóricos y críticos de la literatura. Veamos algunos ejemplos.

Incurren en un *formalismo primario* todos aquellos autores que reducen la ficción a M_1 , es decir, al mundo de los objetos físicos. La fórmula que resume el ideal de este formalismo primario sería «el mundo es un engaño». Las cosas no son lo que parecen, los objetos «nos engañan», el mundo en que vivimos es una apariencia, un sueño, un embuste. El mundo sería «el gran teatro del mundo». Es la visión cósmica y moralista del escepticismo griego y romano, del medievalismo europeo —incluso en sus perseverancias dentro de cierto humanismo renacentista (*Farsa del Mundo y Moral* de Yanguas)—, y del barroco hispánico, tal como se expresa en buena parte de la escritura cervantina («es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño» (*Quijote*, II, 11: 714)), de la literatura quevedesca (*Sueños*, 1625), o del teatro calderoniano (*La vida es sueño*, 1635). Quienes suscriben este formalismo primario sostienen que el mundo físico está lleno de apariencias, y concluyen en postular, bien un desenlace nihilista (tras la apariencia no hay nada), bien un postulado religioso y trascendente (más allá de este mundo físico hay un trasmundo, metafísico y celeste, donde veremos a un dios cara a cara y captaremos así la verdad que nos redime de las ficciones terrestres en que estábamos inmersos). Sucede, sin embargo, que los objetos físicos solo se interpretan como ficciones cuando, o bien hay algo en ellos que, por alguna *razón* (M_3), no nos satisface plenamente, o bien hay algo en nosotros que, por algún impulso psicológico o fenomenológico (M_2), nos obliga a «ver» lo que no «hay». El primer caso es el de la fábula en que la zorra, ante unas uvas inaccesibles, declara que están verdes (negación de lo visible); el segundo caso es el del espejismo en el desierto (visión de lo inexistente). Ambos son un autoengaño, es decir, un engaño generado por el propio sujeto. El uno, provocado por la impotencia física y consentido por la consciencia racional; el otro, acaso involuntario e inevitable, tiene como causa una necesidad corporal y una demencia sensorial. De cualquier modo, la ficción a la que remite el espejismo no es solo algo puramente fiscalista: lo que hace ver el agua inexistente en el desierto no es el mundo físico (M_1), sino la consciencia del sujeto (M_2), cuya subjetividad capta el fenómeno. Prueba de que la fenomenología (M_2) y el conocimiento científico (M_3) son inseparables del mundo físico, e inseparables entre sí (aunque los tres sean dissociables), es que si un sujeto conoce —por experiencia— el fenómeno espejismo, lo reinterpretará de otro modo (M_2), y que si conoce las leyes de la óptica (M_3), lo explicará científicamente. En nuestros días, la única teoría de la literatura que sostiene un concepto de ficción limitado a un formalismo primario es la desarrollada por Siegfried J. Schmidt (1980a, 1984), cuyo materialismo, como he indicado al comienzo de estas páginas, es de un simplismo grosero y por completo inconsistente, al incurrir, desde el punto de vista de cualquier filosofía *verdaderamente* materialista, en un formalismo idealista.

Por su parte, el *formalismo secundario* fue sistematizado en términos epistemológicos (objeto / sujeto) por Aristóteles, y asumido acríticamente, a partir del texto y los comentarios de la *Poética*, por toda la teoría literaria occidental. Es el formalismo que reduce la ficción a M_2 , es decir, el que considera que es ficción todo lo que no existe objetivamente fuera de la consciencia del sujeto. En consecuencia,

la literatura se convierte en el discurso ficticio por excelencia, frente a la realidad objetiva de los referentes históricos (lo cual es una ilusión epistemológica), y frente a la afabulación estética de artes como la música o de géneros literarios como la lírica (lo cual es nuevamente una falacia formalista)²⁹.

Finalmente, el *formalismo terciario* es el que reduce la ficción a M_3 : las formas del conocimiento, es decir, las formas a través de las cuales el conocimiento, las ideas y los conceptos, se articulan y organizan de forma sistemática, mediante los saberes críticos y las ciencias categoriales, son ficciones. Cabe distinguir dos facetas o vertientes en el desarrollo de este formalismo terciario: la orientación confesional o anti-racionalista y la orientación lógica o racionalista.

El formalismo terciario de orden confesional o anti-racionalista considera que la ficción es un producto de la razón, es decir, que las ciencias y los saberes críticos son en sí mismos ficciones puras. La ficción sería de este modo un producto de la racionalidad desarrollada a expensas de la fe, alejada de la mano de dios, y producto, en suma, de fuerzas malignas. Casi todos los fundamentalismos religiosos (cristianos, musulmanes, judíos...), o de cualquier índole, afirman dogmáticamente que el ejercicio de la racionalidad lleva a los seres humanos a idear ficciones tales como la evolución a partir de los primates. Quienes afirman que la verdad que alcanza el ejercicio racionalista es aparente se mueven precisamente en este tipo de formalismo: creen en sus propias falacias imaginarias (creacionismo mágico) a la vez que niegan las evidencias del conocimiento científico y racional (nihilismo mágico). Es el caso del creacionismo cristiano que niega el evolucionismo darwinista, y el caso también del discurso barthesiano y foucaultiano, y de la posmodernidad en general, cuando considera que el *autor* de obras literarias «ha muerto» o es simplemente una ficción, como puede serlo el unicornio, el dios de la ontoteología o un haz de rayos ultravioleta para alguien que desconozca las leyes de la física. La posmodernidad reduce a una ficción el mundo físico y el mundo lógico para quedarse exclusivamente en la vivencia de las psicologías, las inquietudes de lo fenoménico y la experiencia de lo ideológico. Así es como la posmodernidad se convierte en el negativo fotográfico de un mundo que ha dejado de percibir lo óptico (M_1) y lo lógico (M_3) para residir en la apariencia de las sombras y en la fenomenología de la caverna. La posmodernidad es —en términos platónicos— un discurso propio de cavernícolas (Platón, *República*, VII). Aunque tratan de parecerlo, las teorías teológicas no son racionales, sino que se basan en lo que se denominarán *principios sedicentes suprracionales*, es decir, en postulados fideístas antirracionales (principios de fe *praeter racionales*) que exigen cortar toda posibilidad de relación racional con teorías científicas o filosóficas. La teología no pretende interpretar la fe a través de la razón, y aún menos reducir la fe a la razón, sino que, muy al contrario, lo que pretende es manipular la razón para mostrar hasta qué punto los dogmas de fe la rebasan o trascienden, instaurando estos dogmas de fe por encima de cualesquiera verdades propias de la razón humana (Bueno, 1985).

²⁹ El apartado siguiente está dedicado de forma específica a una crítica de este *formalismo secundario* —de raíces aristotélicas—, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea.

La posmodernidad, al hipostasiar el mundo fenoménico (M_2), se comporta del mismo modo que el cristianismo al hipostasiar el mundo suprasensible: ambos discursos, el posmoderno y el cristiano, se articulan en una Teología. El dios del primero es la tropología psicologista de cada individuo, al que se le adjudica un trono jupiterino para su propia visión fenomenológica y dogmática del cosmos, con objeto de que no dé cuenta de ella a ninguna ciencia o saber crítico; el dios del segundo es el Dios codificado de acuerdo con la filosofía confesional, o teología, del Vaticano³⁰.

El formalismo terciario de orden lógico o racionalista es el que considera que las formas en las que se objetivan las ideas y el conocimiento científico son «ficciones explicativas»³¹. La ciencia sería de este modo una ficción expositiva del mundo (descriptivismo), o una ficción capaz de reproducir o contener en sus formas la estructura constituyente del mundo (adecuacionismo). Desde este punto de vista, las formas del conocimiento serían referentes estructurales que carecen de existencia, es decir, *de contenido lógico o científico*, fuera del sistema, estructura o categoría, en que el que están insertos y dentro del cual se conciben. Esta postura, sin embargo, propia, entre otros casos, del teoreticismo de Popper, no advierte que las formas sistemáticas

³⁰ Actualmente, este Dios corresponde a la figura del Dios de las religiones terciarias (Bueno, 1985), en el que se acumulan una serie de atributos inconmensurables e indefinidos, es decir, nada (inmutabilidad, inmanencia, eternidad, infinitud, inconmensurabilidad...).

³¹ Es la argumentación que expone Bunge: «La ciencia está llena de ficciones. Por lo pronto, todos los objetos matemáticos son ficticios. ¿Qué otra cosa son los números en sí, a diferencia de la población de un lugar? ¿Qué sino ficciones son los puntos y las líneas, los conjuntos y las funciones, las estructuras algebraicas y los espacios funcionales? [...]. En ciencia se utilizan, además de conceptos matemáticos, ficciones descaradas. Por ejemplo, el físico habla de rayos luminosos sin espesor y de imágenes virtuales, de átomos aislados del resto del universo y de universos de densidad igual en todas partes. El biólogo suele fingir que todos los individuos de una especie son iguales, y el psicólogo suele imaginar procesos mentales que no son idénticos a procesos cerebrales. El sociólogo hace a menudo cuenta de que los grupos sociales que estudia no son influidos por la política, y el economista inventa mercados en equilibrio» (Bunge, 1987: 49-50). Se observará que Bunge insiste de forma recurrente en una idea dominante, y es que las *ideas* tienen propiedades lógicas y semánticas, no físicas. Quiere esto decir que una proposición puede ser contradictoria o falsa, mientras que un río o una cucharada de azúcar no pueden ser ni lo uno ni lo otro. Lo objetable es que «esto» también quiere decir que Bunge ha perdido de vista M_2 , es decir, que en su explicación de las ideas (M_3), ha perdido de vista el mundo físico (M_1). ¡Qué fácil es conjurar mágicamente la materia, destruirla con palabras, y ser feliz, creyéndose uno en posesión de saberes supremos! En este punto sigo recomendando la lectura del *Fausto*. El nihilista Mefistófeles, muy modestamente, advierte que la materia es indestructible (Goethe, *Faust*, I, vs. 1363-1370). Convendría que algunos formalistas —los que niegan la materialidad física del mundo (M_1), y sobre todo los que niegan la materialidad lógica de la literatura (M_3)— leyeran ese pasaje: «Lo que se opone a la nada, ese algo, ese mundo grosero, por más que lo haya intentado yo, no he podido hacerle mella alguna con oleadas, tormentas, terremotos ni incendios; tranquilos quedan al fin mar y tierra. Y tocante a la maldita materia, semillero de animales y hombres, no hay medio absolutamente de dominarla (Goethe, 1808-1832/1991: 144)». El original alemán dice así: «Was sich dem Nichts entgegenstellt, / Das Etwas, diese plumpe Welt, / So viel als ich schon unternommen, / Ich wußte nicht ihr beizukommen, / Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand— / Geruhig bleibt am Ende Meer und Land! / Und dem verdammten Zeug, der Tier- und Menschenbrut, / Dem ist nun gar nichts anzuhaben» (Goethe, *Faust*, 1808-1832/1996: 48; I, vv. 1363-1370).

del conocimiento poseen una *existencia estructural*, la cual no es operatoria fuera de la estructura a la que genuinamente pertenecen. Coinciden en este punto con las denominadas «ficciones literarias», cuya materialidad carece de existencia operatoria fuera de los límites formales del texto literario que las expresa y contiene. El endecasílabo es un término que pertenece a la categoría de la métrica, dentro de la cual es operativo, y fuera de ella «no existe» como tal, es decir, «no funciona» realmente. No cabe hablar del endecasílabo como una de las cualidades químicas del benceno. El concepto de endecasílabo es una ficción fuera de las leyes de la métrica, cuyos contenidos reales son los que corresponden a un determinado tipo de literatura y de obras poéticas que utilizan este verso, analizable precisamente como tal en virtud de su existencia lógica o estructural como concepto: verso de once sílabas métricas.

Además de las reducciones formalistas, también han de exponerse las reducciones materialistas de la idea de ficción, las cuales proceden por reducción de la materia ontológico general (M) a uno de los tres géneros de materialidad (M_1 , M_2 , M_3) de la materia ontológico especial (M_1).

Así, desde un materialismo primogénico ($M > M_1$), que reduce la materia ontológica general (M) a la materia primogénica especial (M_1), lo nouménico —por usar el término kantiano— sería una ficción. En este sentido, solo los fenómenos serían constituyentes de realidad. Dios, por ejemplo, en tanto que causa primera o motor perpetuo, sería una ficción pura. Esta es, en última instancia, la tesis nihilista —o atea— que identifica al todo —un Dios creador, por ejemplo— con la nada. El Mundo (M), en consecuencia, carecería de fundamento, principio o fin; el Universo sería un despliegue caótico de elementos sin orden ni concierto, y cualquier postulado metafísico resultaría absolutamente ficticio e inoperante. Es la tesis en que se sitúa un Nietzsche, en Filosofía, o un Baroja, en Literatura. Es, también, la posición de un Pleberio en su *planto* al final de *La Celestina* (Maestro, 2001).

Del mismo modo, desde un materialismo secundogénico ($M > M_2$), que reduce la materia ontológica general (M) a la materia secundogénica especial (M_2), la idea del Universo como una «gran mente» pensante y concertante —la idea de un Dios como conciencia del cosmos— resulta convertida en una ficción. En esta reducción, el Universo como *intelecto trascendental* se derrumba al través de una experiencia completamente ficticia, y en efecto inoperante, que convertiría al ser humano en la nostalgia o el deseo de ser el «sueño de un Dios», en términos de Unamuno, Pirandello, Sartre, un lúdico Borges o un grave Georges Steiner escribiendo su *Nostalgia de lo absoluto*. Es, en buena medida, la tesis de la literatura existencialista, teísta, metafísicamente escéptica o incluso agnóstica.

Por último, desde un materialismo terciogénico ($M > M_3$), que reduce la materia ontológica general (M) a la materia terciogénica especial (M_3), se procederá a identificar como ficticio o imaginario todo posible referente del conocimiento humano. Esta perspectiva postularía que todo saber científico es una ficción cuyo fundamento carece de realidad operatoria y consecuente. Algo así supondría una negación del racionalismo gnoseológico y una afirmación de la inutilidad del conocimiento humano, al que se le supondrá incapaz de alcanzar cualquier logro, bien porque no hay nada que conocer (nihilismo, ateísmo, escepticismo radical...), bien porque el posible conocimiento de la materia que abastece —desde la metafísica o «más allá»— al mundo de

los sentidos —o «más acá»— es superior al racionalismo humano (fideísmo, teísmo, mística...). La primera postura es propia del ateo, que considera a Dios como una invención o ficción de los creyentes; la segunda es la posición que vulgarmente adoptan los propios creyentes religiosos, al considerar la teoría de la evolución de Darwin, por ejemplo, como una invención científica o una ficción ateísta. De un modo u otro, la reducción materialista de la idea de ficción está en la base de cuantos discursos sostienen que no hay nada sobre lo que sea posible justificar un conocimiento dado. Para los partidarios de esta reducción materialista y terciogenérica de la idea de ficción, la teoría de las esencias platónicas sería una falacia, al igual que el mundo de las ideas puras, pues la única vida posible es la ofrecida por la visión desde la caverna, desposeída de toda referencia o reflejo hacia cualquier tipo de realidad ulterior.

Desde el momento en que la Historia no se explica solo con palabras, sino con *pruebas históricas*, los hechos no se explican solo con el lenguaje. Del mismo modo, la literatura no puede explicarse meramente a través de palabras, es decir, solo con el lenguaje, porque los referentes materiales de la literatura son *referentes reales*. La materia referida formalmente en la literatura es materia real o *no* es. El amor, los celos, el honor, la guerra, la religión, la ciudad sitiada, la ejecutoria de hidalguía, la expulsión de los moriscos, Roma, Argel, Numancia, Constantinopla, la libertad y el cautiverio, las ventas y los mesones, la Inquisición y la Reforma, los rosarios de cuentas sonadoras, los pícaros y las cárceles, los avispones y los renegados, los delatores y los judíos, los locos y las damas «de todo rumbo y manejo», los soldados fanfarrones y los milites cercenados, los rufianes y los curas, las brujas y las alcahuetas, y hasta los perros más andromorfos o los más comunes animales, todos, absolutamente todos, son referentes reales (M_1) cuya materialización y fenomenología literaria (M_2) puede y debe analizarse mediante conceptos científicos e ideas filosóficas (M_3), desde el momento en que solo a partir de su *materialización en el mundo* es posible su *interpretación en la literatura*. Prueba de todo ello, como hemos apuntado hace un momento, es la literatura cervantina.

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

6.4. FICCIÓN Y TEORÍA DE LA LITERATURA:

TRES FALSAS TEORÍAS SOBRE LA FICCIÓN LITERARIA

La Teoría de la Literatura ha entrado en el siglo XXI basándose en una Idea de Ficción que, durante 25 siglos —prácticamente desde la quinta centuria antes de nuestra Era—, ha sido siempre la misma, pues se ha mantenido de forma invariable

e inalterable en la tesis —incuestionada— de que los conceptos de Realidad y Ficción son separables, contrarios o incluso insolubles. El criterio que aquí sostenemos, desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, es que la Idea de Ficción no se opone a la de Realidad, sino todo lo contrario: Ficción y Realidad son conceptos conjugados o entrelazados, es decir, indisociables o insolubles³². La Ficción existe implicada e inserta en la Realidad, es inexplicable de espaldas a la Realidad, y es factible —no solo posible— precisamente porque la Realidad existe, y constituye la referencia fundamental de toda ficción. La Ficción es una parte *esencial* de la Realidad. De hecho, la Realidad necesita a la Ficción —a la apariencia— para sobrevivir.

Sin embargo, la Teoría de la Literatura, desde Aristóteles hasta el siglo XXI, en concreto hasta la irrupción del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, ha interpretado la Ficción como una entidad disociada y opuesta a la Realidad, y completamente insoluble en ella, desterrándola al mundo del arte, de la literatura, de la imaginación, o incluso de la fantasía, el irracionalismo o el inconsciente. La Idea de Ficción que ha sostenido históricamente la Teoría de la Literatura ha sido una sola y única Idea, fundamentada en la convicción de que la Realidad repele la Ficción, de que la Ficción no forma parte esencial de la Realidad, y de que la Realidad, para afirmarse, reconocerse e instituirse como tal, exige expulsar de sí misma todo lo que tenga que ver con la Ficción. En una palabra, la Teoría de la Literatura ha interpretado la Ficción como algo que no forma parte de la Ontología.

Inserta en una forma de pensamiento que considera que el Ser —la Ontología—, por verdadero, ha de ser necesariamente real, niega a ese Ser toda posibilidad de manifestación, expresión o —por supuesto— esencia, ficcionales. Las teorías generales del conocimiento, construidas por Aristóteles y por Kant como teorías epistemológicas —basadas en la oposición Objeto / Sujeto— desde las que se ha diseñado la organización del pensamiento humano, siempre han negado que en la Ontología hubiera un lugar para la Ficción. En una Ontología *de verdad* nada puede *ser* falso. No hay lugar para la mentira en la *esencia* de la verdad. La Ontología, o es verdadera, o no es. La Ontología se basaba así en un criterio epistemológico —de signo aristotélico y kantiano— de *verdad*. La fuerza de las teorías epistemológicas del conocimiento humano era, tanto en Aristóteles como en Kant, omnipotente en este sentido, y no dejaban a lo ficticio, a lo falso, a lo irreal, indiscriminadamente concebidos, ningún espacio habitable en su concepción del mundo, excepto el terreno espiritual, lúdico, gratuito, intrascendente, del arte. La epistemología aristotélica, como la epistemología kantiana, sitúa a la Ficción fuera de la Realidad. La Ficción está exiliada de la Realidad y de la Ontología de lo real. Todas las teorías literarias basadas tanto en la *Poética* de Aristóteles como en las tres *Críticas* kantianas se han limitado a reproducir acríticamente la inercia de estos imperativos epistemológicos. Sin discutirlos jamás. Desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se impugnarán estos criterios, y se planteará una teoría de la ficción literaria completamente diferente.

La Idea de Ficción depende siempre de la Idea de Realidad. Si tenemos una Idea aristotélica de Realidad, consideraremos que la Ficción es una construcción mimética,

³² Sobre la noción de *conceptos conjugados*, vid. Bueno (1978a).

reproductiva o imitativa de la Realidad, de modo que el arte es un proceso descriptivista de la realidad a la que se enfrenta el artista, el cual actuará como un mero copista o plagiarlo de un mundo indudablemente real, y también ajeno, acrítico y apriorístico. Esta es una concepción de la Realidad propia de un mundo arcaico y precristiano. Una idea de Realidad construida para interpretar un mundo de hace más de 25 siglos. Desde entonces, las cosas han cambiado bastante.

Por otra parte, si adoptamos una Idea kantiana de Realidad, consideraremos que la Ficción es una construcción no mimética o imitativa de la Realidad, sino creativa, personal, más precisamente, *subjetiva*, de una Realidad que solo un genio —un artista genial— podrá y sabrá captar. Es la tesis kantiana, en virtud de la cual el arte no es la labor de un copista, sino de un creador, porque el referente de la obra estética no es la Realidad, sino la *idea de realidad* dada o diseñada en la conciencia del sujeto, es decir, en la subjetividad del genio humano. La conciencia (el sujeto) ha devorado al mundo (el objeto). Por este camino, el arte no describe la Realidad, sino que incluso la crea, la desborda, la construye y reconstruye de formas sofisticadas y extraordinarias. Pero desde Kant hasta nosotros las cosas también han cambiado mucho, aunque ese cambio no haya sido *igualmente* visible para todos. Ni Aristóteles ni Kant son, hoy en día, nuestros colegas.

Quiero decir con esto que la Idea de Ficción, durante los últimos 25 siglos, se ha explicado, sin alteraciones, desde criterios epistemológicos, es decir, desde coordenadas que reducen el concepto de lo ficticio a las relaciones de conocimiento de que son capaces el Objeto y el Sujeto.

En el caso de la epistemología de Aristóteles, el Objeto (la Realidad, el Mundo, la Naturaleza) lleva la iniciativa, y el Sujeto actúa como un mero copista, reproductor o imitador de la Naturaleza. La mimesis es el principio generador del arte, y el ser humano (el Sujeto), un mero intermediario —entre la Naturaleza y el Arte— que hace posible el funcionamiento de este principio imitativo o reproductor, según sus capacidades estéticas, poéticas o técnicas (*téchnee*).

En el caso de la epistemología kantiana, el Sujeto (la conciencia subjetiva del ser humano), convertido ahora en genio creador, asume toda la responsabilidad en el acto de construcción, un auténtico acto de creación, de la obra de arte. De este modo, el arte no reproduce ya la Realidad, que siempre resultará difusa, dudosa y aparente, incomprensible incluso, sino que hace algo verdaderamente mucho más valioso: el arte reproduce la Realidad subjetiva no solo del Hombre, sino del Universo, si bien esa reproducción se opera —tiene lugar— en la mente de individuos selectos —o a través de ellos—, seres humanos extraordinarios, geniales, que saben hacer visible *en el arte* la esencia inmanente de una realidad trascendental, oculta a la sensibilidad de los mortales comunes y corrientes, y solo inteligible para la genialidad de los artistas, los escultores, los músicos, los dramaturgos, los poetas, etc... El arte se convierte para los Idealistas en el código que contiene —y torna legible— el logos de la Realidad, solo asequible a la mente genial, a la subjetividad trascendental, de una creación artística llevada a cabo por ingenios individuales, que muy pronto encarnarán la secularización de valores otrora sagrados, tras los cuales el pueblo no tardará en identificarse y manifestarse (desde *Los héroes* de Carlyle hasta el *Volksggeist* invocado por todos los nacionalismos y populismos románticos y posmodernos, etc...).

En suma, esta Idea de Ficción, que ha permanecido inalterable durante 25 siglos, puede explicarse y reinterpretarse, desde la Ontología del Materialismo Filosófico, según tres concepciones o teorías, las cuales se han manifestado sucesivamente a lo largo de la Historia de la Teoría de la Literatura, desde Aristóteles hasta la posmodernidad contemporánea. La teoría literaria de todos los tiempos solo ha hecho históricamente posible tres variantes de una misma Idea de Ficción, basadas las tres en una única epistemología —de signo aristotélico primero (al dar prioridad al Objeto sobre el Sujeto) y de signo kantiano después (al situar el punto de gravedad en el Sujeto frente al Objeto)—, y al estar fundamentada cada una de ellas en una reducción a cada uno de los tres géneros de materia (primogénica o física [M₁], segundogénica o psicológica [M₂], y terciogénica o conceptual [M₃]).

De este modo, hablaremos de tres concepciones de la Idea de Ficción: 1) Aristotélica o mimética, que reduce la ficción al primer género de materia [M₁]; 2) Kantiana o idealista, que reduce la ficción al segundo género de materia [M₂]; y Platónica, formalista o metafísica, que reduce la ficción al tercer género de materia [M₃].

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura impugna estas tres concepciones de la Idea de Ficción, al considerarlas irreales, inoperantes y en sí mismas falaces. ¿Por qué? Porque las dos primeras se basan —como se ha dicho— en una epistemología, que adultera toda teoría del conocimiento de la realidad en las falacias, respectivamente, descriptivista, en el caso de Aristóteles (al reducir el Sujeto a la supuesta realidad acrítica y apriorística de un Objeto ajeno al propio Sujeto), y teoreticista, en el caso de Kant (al reducir el Objeto a una construcción completamente idealista, irreal y subjetiva propia de la mente de un Sujeto que acaba por perder de vista la esencia misma de la realidad). Y porque la tercera se basa, pura y simplemente, en una teoría metafísica que reduce el Arte a Conocimiento, es decir, la Literatura a Gnoseología, en virtud de la cual se exige a la Poética la revelación de verdades trascendentes, suprasensibles o, explícitamente, metafísicas. Esta última concepción de la Idea de Ficción emplazaría las obras de arte en el mundo metafísico de las *formas puras* postulado por Platón.

Para que pueda entenderse todo esto con un ejemplo, baste decir que las teorías literarias de signo aristotélico o mimético, que reducen la ficción a M₁, consideran que *la Realidad supera la Ficción*, porque la obra de arte siempre es un reflejo o una reproducción de hechos reales o de hechos factibles en la realidad. Ejemplos de ello son la novela histórica, el cine basado en «hechos reales», la autobiografía en sus diferentes géneros, el teatro épico de Brecht o la *teoría del reflejo* del marxismo socialista. La Ficción es aquí un simulacro, aunque incluso pueda tratarse de un simulacro *modélico* para un determinado tipo de persona o de sociedad política o religiosa.

A su vez, las teorías literarias de signo kantiano o idealista, que reducen la ficción a M₂, postulan que *la Ficción siempre supera la Realidad*, desde el momento en que el contenido de la Ficción no se limita a la realidad conocida e interpretada por las ciencias, sino que incluso «nos descubre» partes esenciales de la realidad que la Ciencia oculta, que la Razón reprime, que el Logos margina, que el Consciente es incapaz de hacer legible... Ejemplo de ello es la denominada literatura fantástica y maravillosa, el realismo mágico, el monólogo interior, el surrealismo, lo onírico, la escritura automática, o la ciencia-ficción en todos sus géneros y manifestaciones. En última instancia, este

es el concepto de Ficción que ha dominado, y que aún determina, la interpretación más convencional y común de ficción literaria. La Literatura se concibe así como una forma psicológicamente alternativa al prosaísmo, cientifismo y positivismo del mundo real. La Ficción (artística y literaria) supera la Realidad (racionalista y cientifista) del Mundo. La Ficción «nos libera» de la Realidad. Así concebida, la Literatura sería una forma secularizada de cultivar el Espíritu, la subjetividad, la imaginación, la fantasía, la libertad, en suma, del *ego* individual o colectivo, frente al materialismo de las ciencias, el positivismo de la razón o el determinismo de las leyes políticas y religiosas. La Ficción es aquí un juego, más o menos gratuito o intrascendente, cuya finalidad es esencialmente lúdica, irrelevante y emocional. Pero es un juego que forma parte de la Realidad, porque es imposible salir de la realidad para *vivir* la Ficción. No abandonamos la Realidad a disfrutar o interpretar la Ficción. No se puede salir de la Realidad para nada. Excepto para morir.

Por último, las teorías literarias de signo platónico, formalista o metafísico, que reducen la ficción a M_3 , consideran que la Realidad del mundo es una Ficción, es decir, que el mundo en el que vivimos es un mundo de apariencias e irrealidades, de falacias y mentiras, las cuales convierten nuestra vida en una ficción: la realidad verdadera está —según esta Idea de Ficción— en la *más allá*. Ejemplo de ello es la tesis calderoniana de *La vida es sueño*, según la cual la Verdad habita en el mundo metafísico, sea el mundo platónico de las Ideas o Formas puras, sea el Paraíso celestial de la teología cristiana, sea el edén hebreo o islámico, etc... Es la Idea de Ficción presente en numerosos pasajes bíblicos, evangélicos, coránicos, propios de las «religiones del libro», o de las Sagradas Escrituras. Y propios también de una *literatura programática o imperativa* de signo religioso —y en algunos casos también utópico—, como la *Divina commedia* de Dante o la antemencionada comedia de Calderón *La vida es sueño*. Entre las teorías literarias que plantean, sin duda sin tener verdadera consciencia de sus genuinos fundamentos filosóficos, esta Idea de Ficción, completamente metafísica y formalista —de un formalismo absoluto, que ha perdido de vista toda corporeidad—, está la denominada teoría de los mundos posibles, una teoría que reduce la idea de ficción literaria a un concepto puro, a una mera potencia *de diseño*, carente de la más minúscula posibilidad de existir, ya no solo en cualquier lugar, sino también en cualquier momento. La idea de ficción basada en la teoría de los mundos posibles es una retórica metafísica fundamentada en un irrealismo embellecedor de ucronías y utopías. Es una idea para entretener a teóricos de la literatura que juegan entre sí de espaldas a la realidad de la literatura y de los materiales literarios. Esta teoría de la ficción dota a la metafísica, a las formas incorpóreas, a lo inmaterial, de un realismo —y de una verdad— absolutamente superiores a todos los supuestos contenidos del mundo real. Lo irreal es aquí algo que desborda y trasciende la realidad del mundo, al que se considera apariencia, mentira y ficción.

Ninguna de estas tres teorías de la Ficción puede explicar lo que la ficción es, porque se basan en reduccionismos epistemológicos (a M_1 y a M_2) y en aberraciones gnoseológicas (en M_3). Y la ficción literaria no puede explicarse ni desde criterios epistemológicos, ni desde criterios gnoseológicos. La ficción literaria solo puede explicarse desde criterios ontológicos, porque la Ficción es indisociable de la Realidad, de la que la propia ficción forma parte esencial. Lo hemos dicho: la Realidad necesita a

la Ficción, es decir, a la Apariencia, para sobrevivir. ¿Por qué?, pues porque la ficción no reside en la metafísica: la ficción forma parte de la realidad. Ficción y realidad no son conceptos opuestos, sino conjugados. El uno es inconcebible sin el otro.

Pese a esta evidencia, hay quienes siguen empeñados en buscar los fundamentos de la ficción más allá de la realidad, es decir, en la metafísica.

Algunos de estos autores se refieren a la metafísica de la literatura desde términos tales como *mundo posible*. Ya he dicho muchas veces, y no lo he dicho solo yo, que no hay ningún mundo en el que don Quijote, Hamlet o Dante en los Infiernos tengan la menor posibilidad de existir. Pero aún así, hay gente que sigue empeñada en buscar el quinto pie del gato, es decir, en buscar un lugar para la ficción más allá de este mundo: en la metafísica de la literatura.

He leído recientemente cuestiones muy discutibles sobre la ficción literaria³³. Se trata de un escrito que repite, acriticamente, los mismos errores inherentes a las concepciones que interpretan la ficción literaria como construcción de un mundo posible. La novedad de este caso es que radicaliza, desde perspectivas teoreticistas (de raíces popperianas), indudablemente ignoradas por el autor, muchos de estos errores. Se llega a hablar de *mundos imposibles* en su oposición a *mundos posibles*, como si en la realidad del mundo efectivamente existente fuera posible habitar, operar o actuar en mundos ontológicamente alternativos al *de hecho* y *de derecho* mundo real.

Este escrito llega a postular incluso que puede haber literatura sin ficción, planteando de este modo una concepción partitiva, ablativa o «especial» de lo que la literatura es, en el sentido de que el intérprete o crítico literario puede hacer una «crítica a la carta» de los materiales literarios, y seleccionar un menú o conjunto de ingredientes para hacer de ellos algo que corresponda con su particular idea o modelo autológico de literatura: literatura con autor o sin autor, literatura con lector o sin lector, literatura con ficción o sin ficción, literatura con cultura o sin cultura, literatura con ciencia o sin ciencia, literatura con compromiso o sin compromiso, literatura con lenguaje o sin lenguaje, literatura con palabras o sin ellas, etc.

Así se puede decir que hay literatura sin ficción, que hay literatura sin autor, que hay literatura sin fonemas oclusivos o velares, o que hay literatura sin mujeres, etc. Una literatura sin autor ya la han postulado individuos como Barthes, o Foucault, al afirmar que «el autor ha muerto», o que no existe, ignorando —como si nada— las leyes de *copyright* o de propiedad intelectual, entre otras múltiples cuestiones, es decir, ignorando la realidad. Una literatura sin ficción es, simplemente, una retórica pura, un texto lúdico y recreativo de una realidad que se toma referencialmente como modelo puntual de una escritura. Hablar de una literatura sin ficción equivale a postular una Teoría de la Música concebida al margen de toda experiencia sonora. Una literatura sin ficción es una Geometría sin polígonos o una Medicina sin enfermos. Una literatura sin ficción exige reemplazar los hechos literarios por el ilusionismo de interpretaciones *ad hoc*. Es el triunfo de una Teoría de la Literatura basada en experiencias lisérgicas.

Si Ortega, desde la «deshumanización del arte», daba forma objetiva a lo que planteaban muchas vanguardias, en el contexto preambular de los teoreticismos y

³³ Me refiero al libro de Martín Jiménez (2015).

formalismos del siglo XX, la amputación de la ficción a la literatura no es más que una continuación alternativa de este juego de mutilaciones y ablaciones de materiales literarios, un juego motivado sobre todo por el hecho mismo de que es más fácil suprimir componentes ontológicos que afrontar la explicación científica de tales componentes.

Es más cómodo suprimir al autor que explicarlo. Es más original hablar de literatura sin ficción que reconocer que la denominada «literatura sin ficción» no es más que un juego verbal cuyo referente son los mismos hechos que la literatura de ficción, esto es, la realidad, con la única diferencia de que la ficción exige al creador una imaginación y un racionalismo compositivo de los que el expositor de hechos puramente reales carece.

Pero el modelo de arte ha sido y es siempre el mismo: la realidad. Porque los términos, reales o ideales, que constituyen las obras de arte de todo tipo, son los mismos términos, reales o ideales, que forman parte de la realidad. Y téngase en cuenta que construir un referente o término ideal es mucho más difícil que reproducir o relatar un hecho o término real, por la sencilla razón de que los términos ideales exigen a su artífice el diseño de una estructura operatoriamente inexistente en la realidad a la que es necesario dotar de sentido y de verosimilitud. De un modo u otro, es muy fácil copiar, o incluso plagiar, como el mismo Huidobro, en su poética creacionista, consideraba que, hasta su vanguardia, había hecho todo artista: plagiar a Dios, copiar la realidad en el arte. La fórmula está dada en la mimesis platónica, cuya fuente genuina es el mundo metafísico, esencialista, de las ideas puras.

La teoría de los mundos posibles es una teoría que carece de fundamento material, porque el único mundo posible es, pleonásticamente hablando, el mundo real. La teoría de los mundos posibles es puro teoreticismo popperiano. No hay otro, a menos que concedamos a la metafísica un valor ontológico operatorio más allá de este mundo efectivo. La diferencia entre acto y potencia, entre mundo actualista y mundo posible, remite a la metafísica de Aristóteles. Pero Aristóteles no es nuestro colega actual en Teoría de la Literatura. La ficción no es *potencia*, sino *acto*, más precisamente, es acto estructural de una realidad operatoria. De una realidad que es real precisamente por ser operatoria *dentro de las estructuras de una obra de arte*.

Hablar de mundos posibles es, en términos artísticos, una metáfora sinestésica un tanto alucinantosa; en términos científicos, es una ficción que dejaría perplejo a cualquier médico, físico o ingeniero; y en términos filosóficos es, simplemente, un disparate, según el cual habría un mundo metafísico en el que el ser humano podría instalarse y acomodarse físicamente cuando lee un libro o contempla un lienzo. Una especie de sala vip de la poética de la literatura o de la estética de la creación. Una memez.

6.5. DEMOLICIÓN EPISTEMOLÓGICA DE LA IDEA ARISTOTÉLICA DE FICCIÓN: ARISTÓTELES NO ES NUESTRO COLEGA

Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas.

PLATÓN (*Fedro* 249b).

Haré un recorrido que, partiendo de la epistemología aristotélica de la ficción, desemboque en una gnoseología materialista de la realidad.

Desde la *Poética* de Aristóteles, el concepto de ficción ha estado en la base de toda interpretación literaria. Sin embargo, la idea de ficción que elabora Aristóteles se sitúa en una posición epistemológica (Sujeto / Objeto), no gnoseológica (Materia / Forma). ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que Aristóteles organiza las posibilidades del conocimiento humano para que la Idea de Ficción se interprete por relación a una determinada Idea de Realidad, desde el punto de vista de la relación epistemológica entre el Sujeto y el Objeto, y no desde el punto de vista de la relación gnoseológica entre la Materia y la Forma. La realidad será, pues, la naturaleza imitada en la obra de arte mediante palabras utilizadas por el poeta, y, en consecuencia, la obra de arte será siempre una reproducción o imitación, más o menos *verosímil*, de la naturaleza o realidad. La teoría de la literatura, desde Aristóteles hasta hoy, sigue ubicada en la perspectiva epistemológica del autor de la *Poética* a la hora de concebir y explicar la ficción de la literatura frente a la concepción de la realidad. Y hace todo esto con dos agravantes de categoría. El primero consiste en sostener una idea de realidad que, o bien es aristotélica (como hicieron los preceptistas del clasicismo renacentista e ilustrado), y por tanto imposible de articular y aceptar científicamente en nuestros días, o bien es una idea de realidad que queda indefinida, con lo cual toda idea de ficción literaria que pretenda explicarse por relación verosímil —o de adecuacionismo— con el mundo real resulta hipostasiada, sustancializada o teologizada, es decir, se convierte en un idealismo metafísico. El segundo agravante consiste en presentar una idea de ficción definida de forma confusa, contradictoria o inconsecuente, a partir de conceptos incompatibles entre sí, procedentes de diferentes ámbitos y ciencias categoriales, desde la Historia y la Filología hasta la Física y la Metafísica (que ni es una ciencia ni un saber crítico), conceptos que el teórico de la literatura acaba por organizar de forma retórica, filológica o doxográfica, de modo que su resultado no será otra cosa que una dilatada metáfora, es decir, un discurso tropológico o fenomenológico —ensayístico de prosa poética—, pero no gnoseológico ni científico.

El principal problema con el que se encuentra la teoría literaria moderna ante la ficción es que, como idea, se ha construido desde las posiciones epistemológicas sustancialistas del aristotelismo (contraposición Sujeto / Objeto), y desde ellas se ha propagado por casi toda la filosofía occidental, como muestra la tradicional distinción entre *ente real* y *ente de razón* (que viene a ser idéntica a la distinción entre *entes objetivos* —exteriores a mi cráneo— y *entes subjetivos* —internos a mi cráneo—). De este modo, se afirmará que la ficción depende de aquellas operaciones racionales carentes de correlación con el «mundo exterior» al sujeto. Sucede, sin embargo, que todo esto es sustancialismo puro, idealismo trascendente, porque la distinción entre

entes de razón y entes reales es una distinción metafísica desde los presupuestos de una ontología materialista y de una gnoseología constructivista, las cuales plantean la idea de ficción desde la diferencia entre la materia y la forma: es decir, plantean la idea de ficción desde la existencia operatoria humana³⁴. Tanto «lo ficticio» como «lo real» son construcciones ejecutadas con los materiales mismos de la Realidad plural del Mundo interpretado (M₁). Y no se trata de confundir impunemente la ficción con la realidad, sino precisamente de todo lo contrario, de discriminarlas de forma crítica, pero a partir de una idea gnoseológica —y no de una idea epistemológica— de lo que la Realidad es.

Ficción y Realidad no son conceptos dialécticos, sino conjugados. El gran error del que parte la perspectiva epistemológica de Aristóteles en su elaboración de la idea de ficción —perspectiva que aquí tratamos de demoler— es el de considerar que Ficción y Realidad son conceptos dialécticos insolubles, cuando en realidad se trata de conceptos conjugados o interrelacionados (Bueno, 1978a). La aceptación acrítica de estas ideas aristotélicas por parte de la teoría literaria occidental ha hecho persistir hasta nuestros días el equívoco de esta interpretación.

La ficción no solo no se opone dialécticamente a la realidad, sino que forma parte *esencial* de ella, pues con ella está íntimamente conjugada, es decir, entretrejida y estructurada. La Idea de Ficción solo puede entenderse conjugada con la Idea de Realidad. Quiere esto decir que no es posible delimitar una idea de Ficción sin antes delimitar una idea de Realidad. Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la Realidad no es una categoría, sino una Idea filosófica que depende de la concepción ontológica que se tome como referencia. Aquí adopto como referencia la ontología materialista (Bueno, 1972), cuyos fundamentos, en su aplicación a la literatura, he expuesto con anterioridad (Maestro, 2006).

Con el fin de explicar qué Idea de Realidad cabe admitir desde el Materialismo Filosófico, voy a remitirme al punto de partida para, en primer lugar, demoler la oposición aristotélica objetivo / subjetivo, cuya perspectiva epistemológica es causa del error que se pretende desterrar, y, en segundo lugar, reconstruir las ideas de Ficción y Realidad desde la perspectiva gnoseológica, que no opone dialécticamente, sino que conjuga estructuralmente, la materia y la forma.

Insisto en el error del punto de partida, cuyo artífice fue Aristóteles, al construir su Idea de Ficción sobre la oposición dentro / fuera del cráneo del sujeto. Real y objetivo era lo que se encontraba fuera de la mente o conciencia —cráneo—, e irreal o ficticio era lo que se encontraba dentro de ella. Nace así lo subjetivo como lo relativo a la conciencia, y lo objetivo como aquello que está fuera de ella. A partir de este momento, el principal problema filosófico para Aristóteles es saber cómo lo interior al cráneo

³⁴ Así, por ejemplo, el *Manual de Filosofía Tomista* de E. Collin, de 1942, define «fantasear» como «dejar abandonada nuestra vida interior a su curso espontáneo, al albur de nuestros sentimientos, en una semiinconsciencia de las percepciones del mundo exterior y bajo cierto control de los principios del pensamiento lógico o de la ley moral» (I, § 253). Esta fantasía se convertiría en artística cuando se propone «crear lo bello expresando una idea» (I, § 255). Tomo estas referencias y las que siguen de la obra de Bueno (1972 y 1992, I).

—la conciencia, lo subjetivo— capta lo exterior a él —la realidad, lo objetivo—. Unas interpretaciones sostendrán que la conciencia *refleja* o se *adecua* al exterior; otras, que la conciencia *describe* lo exterior al pensamiento; por último, otras afirmarán que lo objetivo emana de la fuerza interior del hombre, de su inspiración o genialidad, es decir, de una «conciencia enriquecida» (*cráneo privilegiado*), de modo que lo que hay fuera de la mente no serían en este caso más que las *proyecciones* del interior del cerebro. Se trata, respectivamente, de las tesis adecuacionistas, descriptivistas o teoreticistas —en su sentido proyectista, o arbitrista, incluso—, consideradas en términos epistemológicos, y en virtud de las cuales la mente o conciencia del sujeto reproduce (adecuadamente), formaliza (descriptivamente) o proyecta (teóricamente, de forma genial o aberrante) la Realidad exterior al yo. El Materialismo Filosófico no se identifica con ninguna de estas tres posiciones, al sostener que la Realidad no es (objeto de) reproducción, descripción o proyección teórica, sino de *construcción* —de construcción humana operatoria—, como explicaré inmediatamente siguiendo la gnoseología de Bueno (1992). El sujeto construye la realidad al formar parte esencial y material de ella, y convertirse de este modo en un *sujeto operatorio*. La ficción será, pues, una *construcción* más entre las *construcciones reales* operadas o ejecutadas por el sujeto.

Las concepciones adecuacionista y descriptivista consideran que, cuando conciencia (interior) y realidad (exterior) coinciden, el sujeto está en posesión de conocimientos verdaderos. En ambos casos (adecuacionismo y descriptivismo) la ficción se define como *algo generado en el interior del individuo*, y que no se adecuaría con el exterior, sino que estaría formada a partir de datos que el sujeto toma del exterior, pero sin correlato efectivo ni existencia positiva «fuera de su cráneo». Por su parte, el profetismo induce a suponer que cuando la mente del sujeto, sin duda extraordinario —genio, loco, chamán, profeta, superdotado, caudillo, etc...—, postula una realidad, que los demás no perciben con su misma «profundidad», puede tener sus «razones», las cuales podrán acatarse o discutirse según la correlación de fuerzas e intereses en conflicto. En consecuencia, para esta última concepción, que tiende a ver la verdad como proyección del interior, las ideas de Ficción y Realidad acaban por confundirse.

La demolición crítica de estas tesis aristotélicas y hereditarias, construidas sobre la oposición epistemológica entre el Objeto y el Sujeto, en cuya génesis cristaliza la idea de ficción que consideramos insuficiente e inadecuada para explicar la complejidad del discurso literario, exige reconstruir la idea de subjetividad. El Materialismo Filosófico considera que subjetivo es lo relativo a los *sujetos operatorios humanos*, es decir, individuos corpóreos, dotados de músculos estriados, organismo, cuerpo, osamenta, epidermis, etc., que son *humanos* (no ángeles, chimpancés o electrones en movimiento), y que son *operatorios*, o sea, sujetos de una *praxis*, de una conducta práctica (que es mucho más que una simple conducta), dotados de competencias y capacidades prolépticas e intencionales, en cuyos fines está la ejecución de determinados planes y proyectos. Los seres humanos son, en este sentido, individuos dotados de fines propios y específicos. La *praxis* se ejerce además *sobre* un material y *con* algún material. Incluso la alucinación mental más extrema requiere materiales previos: creerse Napoleón supone la necesaria realidad material de un Napoleón con el que poder identificarse. En este sentido, lo objetivo será aquel material con el que los

sujetos operatorios humanos *operen* materialmente, es decir, *operen en la realidad del mundo interpretado (M.) y por ellos construido*.

En su relación práctica con la materia, los sujetos operatorios ponen de manifiesto dos hechos fundamentales: la pluralidad de sujetos y la pluralidad de objetos. La oposición Objeto / Sujeto en la que se basaba Aristóteles es, pues, una simplificación sustancialista y metafísica, es decir, inexistente en la materialidad del mundo en que vivimos (M.).

En primer lugar, hay que reconocer la pluralidad de *sujetos* operatorios humanos, una pluralidad que no es ni un caos —cada uno va a su aire, es independiente o está autodeterminado—, ni un orden armónico —todos siguen unas pautas predestinadas por Dios, la Economía, la Historia o cualquier otra categoría—. Las operaciones de los sujetos se concatenan y crean pautas de comportamiento que solidifican en estructuras, al modo en que P. L. Berger habla, por ejemplo de la «construcción social» de la realidad. Los sujetos operatorios humanos no son mónadas felices o pletóricas, sino individuos, y solo *son* individuos cuando *están* en sociedad, es decir, rodeados de otros individuos operatorios humanos, cuyo comportamiento los determina, conforma y constituye como tales. El determinismo social del Materialismo Filosófico no es, como algunos confunden, un *predeterminismo* ni un *causalismo*, sino la conjugación misma de la idea de libertad: la sociedad ni predestina al individuo ni es causa de él, sino que lo construye (Bueno, 1996)³⁵.

En segundo lugar, hay que reconocer la pluralidad de *objetos*. Al igual que no existe lo subjetivo como entidad amorfa y homogénea, ni existe un único sujeto, sino muchos y concatenados en diferentes estructuras de comportamiento, grupos, clases sociales, Estados, etc., también los objetos *con* los que operan y *sobre* los que operan los seres humanos (sujetos operatorios) serán múltiples y muy numerosos, y están entretejidos y conformando diferentes estructuras, sistemas, cuerpos... Evidentemente no hay muchos objetos porque haya muchos sujetos, sino porque los objetos ya son muchos de por sí. No existe *Lo Objetivo* como un Todo homogéneo que se nos refleje en la Conciencia como una Totalidad máxima que incluya el Universo en su totalidad plena. *Lo Objetivo* será, por tanto, la concatenación de objetos plurales, irreductibles unos a otros (Bueno, 1992).

En consecuencia, reconocemos que no existe *Lo Subjetivo*, sino pluralidad de sujetos concatenados y entrelazados; y que no existe tampoco *Lo Objetivo*, como Esencia Pura, manifiesta o reflejada en la conciencia del yo, ni proyectada desde sus singulares «riquezas», sino pluralidad de objetos. Como consecuencia de todo esto hemos de reconocer que la distinción Sujeto / Objeto, causa del error epistemológico de partida, se viene abajo, completamente demolida. Porque si los sujetos y objetos son

³⁵ La antinomia libertad / determinación se supera cuando comprendemos que solo al estar determinados podemos actuar libremente. Para poder conducir libremente por la carretera necesitamos la determinación de las normas de circulación. De no ser posible esta determinación normativa, lo único que tendríamos sería el caos, y por supuesto no habría libertad de movimientos. Para comunicarnos y vivir libremente necesitamos que una sociedad, cuya mínima expresión es la pareja o la familia, y cuya máxima expresión es el Estado, nos enseñe un idioma y nos dé una educación que en modo alguno elegimos.

plurales, unos objetos pueden ser sujetos y otros sujetos pueden ser objetos, de modo que unos sujetos humanos operatorios pueden operar sobre otros sujetos operatorios y viceversa. Así, como explica Bueno (1992), la distinción S/O es irreal, porque carece de contenidos materiales, y habrá que reemplazarla por una formulación de contenidos positivos $S_1/O_1 / S_2/O_2 / S_3/O_3, \dots$, en cuyo límite la distinción Subjetivo / Objetivo queda neutralizada. No es, pues, una oposición que se dé como tal en la realidad, en la vida material de las personas, desde el momento en que hay que reconocer la existencia de innumerables objetos e innumerables contenidos subjetivos. El criterio epistemológico (Objeto / Sujeto) no es ni suficiente ni solvente para explicar el problema de la ficción literaria.

6.6. LA PROPUESTA GNOSEOLÓGICA:

LA LITERATURA NO CONFIRMA NINGUNA VERDAD TRASCENDENTE

Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia.

PLATÓN (*Ion*, 534b).

Demolida la oposición epistemológica aristotélica (objeto / sujeto), puede pretenderse la conjugación gnoseológica, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, entre materia y forma, con el fin de delimitar una idea de ficción. Cito a Gustavo Bueno:

En cuanto a la diferencia gnoseológica entre subjetividad y objetividad, hemos propuesto, en otra ocasión, sustituir el criterio tradicional (que se basa en la oposición entre el par de conceptos *dentro / fuera*: lo subjetivo es lo interior a la piel del sujeto, lo objetivo es lo exterior) por el criterio *cerca / lejos*, debidamente reelaborado. A este efecto, hemos introducido la distinción entre conexiones paratéticas y conexiones apotéticas³⁶. Según esto la subjetividad quedaría en el ámbito de las relaciones apotéticas. Esta concepción nos permite establecer un nexo gnoseológico inesperado entre *operaciones y fenómenos*. Pues las operaciones son siempre apotéticas (separar / aproximar), lo que no implica que las relaciones apotéticas sean siempre resultados operatorios en un sentido gnoseológico (aun cuando siempre cabe citar alguna operación o preocupación de aproximación o alejamiento, cuando se constituyen los objetos a distancia propios del mundo humano e incluso el de los animales superiores). *Resultaría de lo anterior que la neutralización o eliminación de las operaciones tiene mucho que ver con la eliminación de los fenómenos y con la transformación de las relaciones apotéticas y fenoménicas en relaciones por contigüidad*. Si, por último, tenemos en cuenta que las causas finales (en su sentido estricto de *causas prolepticas*) son

³⁶ Paratéticas son las conexiones o relaciones que se establecen por contacto, afinidad o proximidad entre dos o más términos, frente a las conexiones apotéticas, que se establecerían a distancia.

apotéticas. Recíprocamente: las operaciones solo tienen sentido en un ámbito proléptico, puesto que no hay operaciones al margen de una estrategia teleológica (el matemático que eleva al cuadrado dos miembros de una ecuación para eliminar los monomios negativos sigue una estrategia y solo en ella cabe hablar de operaciones matemáticas). Advertimos que, desde nuestras premisas, cabe entender la eliminación de las causas finales y la de acción a distancia en la ciencia moderna como resultados de un mismo principio (Bueno, 1978a: 13).

Desde esta posición filosófica, la Realidad no se concibe como «lo exterior», sino como el *conjunto plural de entes en los que estamos inmersos y que nuestra praxis ordena y construye*. La subjetividad no es por tanto una sustancia sublime interior a nuestro cráneo, sino un *relator* —vinculado, por supuesto, al cerebro— de los objetos apotéticos, y por tanto no tiene existencia absoluta (*ab-suelta*), desligada del resto de entes que relaciona. No puede decirse, como muchos manuales marxistas afirmaban, que la materia es la realidad independiente de nuestra conciencia, como si la conciencia no formara *ya* de hecho parte material de esa realidad igualmente material.

Sin embargo, si se habla de ficción en términos gnoseológicos, sobre una gnoseología materialista que concibe la oposición materia / forma como una relación entre conceptos conjugados, y no como una relación dialéctica, se obtendrán óptimos resultados en las ciencias categoriales, por lo que se refiere sobre todo a sus *términos y referentes*, en los ejes sintáctico y semántico del espacio gnoseológico (Bueno, 1978b, 1982). De este modo, por ejemplo, se podrá distinguir la ciencia de la Matemática —y sus verdades— de la pseudociencia de la Teología —y sus mentiras, que aquí, desde el Materialismo Filosófico, llamamos ficciones (porque no cabe calificar de ciencia a una disciplina cuyo objeto de conocimiento, Dios, no existe físicamente)³⁷—.

Sucede, por estas razones, que la propuesta gnoseológica es completamente inútil para indagar o reflexionar sobre la cuestión de la verdad y el error, es decir, de la mentira o la ficción, fuera del ámbito de las ciencias categoriales. La gnoseología no es competente para estudiar la cuestión de la ficción literaria, del mismo modo que la epistemología tampoco lo es, a pesar de Aristóteles y de toda su herencia interpretativa. Y no lo es por algo tan simple como el hecho evidente de que la literatura no es una ciencia categorial. La gnoseología materialista dará cuenta de los aciertos de la Teoría de la Literatura como ciencia de la Literatura, cuyo objeto de conocimiento son los materiales literarios, pero no nos sirve para explicar la idea de ficción literaria. Porque la literatura no es objeto de *verdad*, sino de *realidad*: no se trata de saber si lo que la literatura dice es *verdadero* o *falso* —o posible, como pretendía Aristóteles—, sino de si *es* y *está* o no, es decir, de si tiene o no presencia —y realidad— óntica. Dicho de otro modo: la literatura no es objeto de una gnoseología, sino de una ontología. La literatura no verifica nada gnoseológicamente, sino que lo construye ontológicamente. La literatura no confirma ni contiene ninguna «verdad trascendente». Ninguna obra

³⁷ Ha de advertirse que la Teología es un saber acrítico, resultante del impacto que la filosofía racionalismo y el conocimiento científico han producido en el curso de las religiones secundarias o mitológicas (Bueno, 1985). En consecuencia, la Teología es inconcebible sin la Filosofía. De hecho, la Teología cristiana es ante todo una Filosofía confesional.

literaria es un libro sagrado. Solo las ciencias categoriales construyen verdades o errores, y solo ellas resultan ser en consecuencia objeto de una gnoseología materialista, pero la literatura no, porque no es una ciencia, y porque se concibe y autoconcibe como una figura poética (*mythos o fábula*), no como una figura gnoseológica (verdad o falsedad). La literatura es una *construcción ontológica*, no un discurso gnoseológico. Son las ciencias categoriales, entre ellas la Teoría de la Literatura, las que han de responder a la exigencia gnoseológica³⁸.

La Literatura es un desafío a la inteligencia humana, a la que exige incesantemente explicaciones racionales y lógicas. La Literatura es en este sentido una provocación gnoseológica, y de ninguna manera es —ni pretende ser— respuesta a una Gnoseología.

6.7. LA CONSTRUCCIÓN ONTOLÓGICA DE LA LITERATURA: FÍSICA, FENOMENOLOGÍA Y LÓGICA

*Si todo estuviera conectado con todo, o si nada estuviera conectado con nada,
el conocimiento sería imposible.*

PLATÓN (*Sofista*, 259c).

Vuelvo al punto inicial, con el fin de cerrar el círculo y definir la idea de ficción desde criterios ontológicos y materialistas, no epistemológicos, ni gnoseológicos, ni metafísicos.

No hay que confundir lo existente con lo verdadero. La existencia se refiere a la coexistencia operatoria de términos en un contexto. La verdad se refiere a las confluencias que se dan en contextos gnoseológicos. Quiero decir que la Matemática y la Métrica establecen verdades en su campo, construyen identidades sintéticas, mientras que la literatura y la filosofía, no. Esa es la diferencia entre el guarismo 5 y el endecasílabo, por una parte, y don Quijote o la idea de triángulo equilátero, por otra. El número 5 es un término sintético, al igual que el concepto de endecasílabo, y ambos se obtienen de operaciones y relaciones entre otros términos. Por su parte, don Quijote, al igual que el unicornio o la idea de triángulo equilátero, no es un término categorial. La verdad no es un criterio: la verdad es un hecho (*verum est factum*), solo constatable en el campo categorial de cada ciencia, y nunca fuera del terreno científico.

³⁸ Uno de los límites de la gnoseología de la ficción literaria, que aquí he considerado improcedente, por imposible, es el que Dolezel confiesa haber alcanzado, como si se tratara de haber llegado a la meta de un viaje místico, que implicaría cubrir un trayecto sin duda metafísico: «He llegado a la conclusión que en semántica narrativa el concepto de verdad debe basarse en el de autentificación, un concepto que explique la existencia ficcional» (1980/1997: 121). Si las palabras de Dolezel fueran verdaderas, cualquier ser humano, es decir, cualquier sujeto operatorio dotado de existencia operatoria, podría existir y coexistir —en el momento en que se escriben o leen estas líneas— con don Quijote, Ulises, o el difunto Napoleón Bonaparte. Dolezel afirma aquí impunemente, y sin duda irracionalmente, que los personajes literarios, y con ellos todo ente de ficción, posee lo que el Materialismo Filosófico denomina *existencia operatoria*.

Las verdades, o son científicas, o no son. No hay verdades fuera de las demostraciones científicas. Las ciencias son construcciones cerradas –no clausuradas–, fuera de cuyos límites ontológicos y gnoseológicos no cabe hablar de verdad, porque de espaldas a las ciencias no se dispone de mecanismos para demostrar lo que es verdadero o falso. La Filosofía comienza donde terminan las Ciencias. De hecho, más allá de las Ciencias y de sus verdades categoriales, solo es posible la Filosofía, como una relación racional de Ideas –trascendentes a los conceptos científicos o categoriales–, o la Ideología, como conjunto de creencias, opiniones y discursos acrílicos (*doxa*), constituyentes de un tercer mundo semántico. En consecuencia, hay que definir muy bien en qué terreno queremos movernos: ¿Ontología o Gnoseología? ¿Existencia o verdad? Algo puede existir y no ser verdad. ¿Son verdad mis referentes ontológicos en M_2 ? Un análisis gnoseológico no será muy pertinente respecto al segundo género de materialidad literaria (M_2), como he indicado en el epígrafe anterior, al no resultar apenas de utilidad, pero sí lo será el análisis ontológico, desde el momento en que sí es cierto que tales referentes coexisten conmigo y funcionan como causa eficiente en muchas de mis acciones. *Coexisten conmigo*, es decir, existen en relación con otros sujetos, dado que ellos y yo somos sujetos con existencia operatoria, pero no en la literatura que yo leo, precisamente porque los sujetos o personajes literarios, aun poseyendo la materialidad primogenérica del lenguaje y la materialidad terciogenérica de las ideas lógicas, *carecen de existencia operatoria* fuera de la realidad literaria, o lo que es lo mismo: frente a la existencia operatoria de los seres humanos. Y es precisamente esta existencia operatoria nula del personaje en el mundo del autor y del lector lo que nos permite hablar de *ficción literaria* en la realidad de los materiales de la literatura.

6.7.1. LA IMPOTENCIA DE DON QUIJOTE:

EXISTENCIA ESTRUCTURAL Y EXISTENCIA OPERATORIA

La ficción es un uso *extraordinario* de la realidad. Se trata, en suma, de una interpretación de la realidad que verosíblemente se sustrae al orden común u ordinario. La diferencia aristotélica entre acto y potencia, que sirve de elemento nuclear a la argumentación de Gustavo Bueno para postular las diferencias entre *existencia operatoria* –la que poseen los entes que actúan y manipulan la materia– y *existencia estructural* –la que identifica a los entes que son resultado de acciones exteriores a ellos, y frente a las cuales no tienen capacidad de reacción–, está en la base de la teoría de la ficción del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

Don Quijote, al igual que el colérico Aquiles o el astuto Odiseo, al igual que el Dante infernal y paradisiaco, al igual que los singulares príncipes Hamlet y Segismundo, al igual que tantos y tantos personajes literarios, es un impotente: como todos ellos, carece de *existencia operatoria* fuera de su existencia estructural, es decir, al margen de su realidad formal en la materialidad de la obra literaria.

Resulta imprescindible delimitar aquí la idea de existencia del Materialismo Filosófico con el fin de ampliarla, de modo que pueda integrarse en ella la idea de ficción como *existencia no operatoria*. Me explico. De acuerdo con el Materialismo Filosófico, la existencia es siempre coexistencia, porque nada ni nadie puede existir de

forma aislada, insular, autodeterminada, megárica, exento de interdependencias, como una entidad pura, metafísica, al margen de lo que es la materialidad del mundo como construcción humana (M_1) en sus tres géneros de materialidad mencionados. Ahora bien, si toda existencia es necesariamente coexistencia, el Materialismo Filosófico distingue positivamente entre *existencia operatoria* y *existencia estructural*.

Desde la perspectiva de la estructura, don Quijote existiría como término codificado, integrado o estructurado en un conjunto histórico de materiales literarios (literatura), pictóricos (iconografía), plásticos (escultura), musicales (una pieza sinfónica), etc., de modo que como tal material literario, pictórico, plástico, etc., co-existiría con otros términos de análoga existencia (Dulcinea, Sancho, el cura, el barbero...). Sin embargo, desde la perspectiva de la operatoriedad, la existencia de don Quijote, como la de los restantes personajes con él coexistentes, resulta neutralizada o incluso anulada por el término aglutinante o estructurante que los contiene, materializándolos y formalizándolos a todos por igual (el libro, el cuadro, la escultura, la obra musical...). En consecuencia, la coexistencia de don Quijote, como de todo personaje literario, es únicamente estructural, y no operatoria, desde el momento en que esta última posibilidad queda neutralizada por la *dispositio* del material poético al que pertenece, esto es, por el continente que lo materializa y formaliza: la obra literaria, cuyo autor es Miguel de Cervantes.

Como consecuencia de todo esto, se advierte que la existencia estructural es exclusivamente formal, y se manifiesta allí donde la materia y la forma se encuentran en relación de sincretismo, en el límite de su conjugación y de su identidad sincrética, frente a la existencia operatoria, caracterizada porque en ella la materia y la forma se mantienen como conceptos conjugados, es decir, evolucionan operativamente.

La existencia operatoria es la que poseen los seres humanos, es decir, los sujetos que son capaces de manipular la materia del Mundo interpretado (M_1) en sus tres géneros de materialidad. La existencia estructural es la que poseen los llamados «entes de ficción», cuya materialidad es primogenérica y terciogenérica, es decir, física (M_1) y lógica (M_3), pero no psicológica o fenomenológica (M_2), ya que toda su psicología y fenomenología es una prestación formal sin contenido material efectivo, es una ilusión estética sin existencia operatoria. En síntesis: la existencia humana es operatoria y la existencia estructural —propia de los entes denominados de *ficción*— no es operatoria. Don Quijote no puede *operar* en el mundo físico del que él mismo forma parte, como material literario, pictórico, musical o escultórico, porque su existencia estructural está limitada a la obra de arte, y porque su existencia operatoria fuera de ella es igual a cero. Dicho de otro modo, la existencia operatoria de don Quijote es exclusivamente estructural, y se limita a la naturaleza poética de la obra literaria que lo ha hecho factible como ente de ficción, es decir, como realidad material carente de existencia operatoria.

Lo mismo sucede en una ciencia como la Matemática, en la que forma y materia son conceptos sincréticos. Lo que ordinariamente se denomina ficción literaria, es decir, en concreto el personaje literario, como los guarismos matemáticos, solo tiene existencia estructural, porque no existe operatoriamente fuera de la estructura de la que forma parte material. Existen materialmente, porque los personajes literarios, como los números primos, tienen existencia óptica (M_1) y lógica (M_3), es decir, existencia estructural, pero no existen psicológicamente en sí mismos (M_2), porque el número

991 carece de realidad psíquica (dentro y fuera de la matemática), y porque don Quijote posee una realidad psíquica que es únicamente estructural (dentro de la literatura) y operatoriamente nula (fuera de la literatura), es decir, existe estructuralmente solo dentro de la obra literaria: fuera de ella es una *ficción*. Pero es una ficción porque existe materialmente como parte formal de una realidad literaria: *Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615), de Miguel de Cervantes.

Toda ficción es una *realidad impotente*, es decir, una materialidad que carece de existencia operatoria. Como la matemática, la ficción literaria solo existe estructuralmente. Por eso se puede afirmar que la ficción es el soporte de la geometría literaria. Solo una existencia positiva debidamente estructurada puede aportar realidad material a M_2 , es decir, solo una existencia operatoria, humana en sentido físico y biológico, puede dotar de contenidos materiales reales el mundo psicológico y fenomenológico de quien la ejecuta. Ni don Quijote, ni el número 8, ni el embrión de un feto humano en proceso de gestación, poseen existencia operatoria demostrada. Don Quijote y el guarismo 8, porque son ficciones fuera de la Literatura y de la Matemática, y el feto humano, porque todavía no existe estructuralmente por sí mismo, sino que existe estructuralmente, es decir, *placenteramente* o umbilicalmente —bajo relaciones estructurales de dependencia biológica— como una parte más del organismo de su madre. Un feto no es una persona: si lo fuera no dependería biológicamente *de la persona* que lo contiene como un órgano más de su organismo. Ninguna persona lleva dentro de sí a otra persona, sino a un organismo vivo que, formando parte de su propio organismo (si no, no podría haberse producido el embarazo), se convierte en persona al nacer, en el momento mismo de romperse el cordón umbilical, es decir, en el momento de adquirir su propia existencia operatoria y de emanciparse de la estructura que hasta ese momento le había asegurado su existencia genética. De hecho, el nacimiento o alumbramiento equivale a la muerte o supresión de toda existencia estructural hasta entonces vigente: el *nasciturus* se independiza orgánicamente de la madre que lo parió, para ser sujeto generador de su propia existencia operatoria, más allá de la placenta en la que ha residido estructuralmente durante nueve meses.

Queda, por tanto, claro que lo que caracteriza distintivamente a los entes de ficción desde el Materialismo Filosófico como teoría literaria es la *carencia de existencia operatoria*. Esta carencia de existencia operatoria se debe a su propia naturaleza de términos enclavados o incrustados en una estructura dentro de la cual su existencia operatoria es nula, desde el momento en que su *capacidad de acción* no existe fuera de la estructura que los contiene y de la que dependen, como parte formal y material de ella, la cual funciona como una auténtica totalidad contenedora. Y si no hay acto, porque solo hay potencia —por usar los términos aristotélicos—, esto es, si solo hay existencia estructural, porque no hay competencia operatoria —por usar los términos de Bueno—, no hay ni habrá existencia ni realidad operatorias. Habrá ficción, es decir, realidad material no operatoria.

6.7.2. ONTOLOGÍA DE LA FICCIÓN LITERARIA:

LA FICCIÓN ES UNA (PARTE FORMAL Y MATERIAL DE LA) REALIDAD

No salimos de la realidad cuando accedemos a la ficción. No abandonamos la realidad cuando nos adentramos en la ficción. Ninguna ficción nos permite fugarnos de la realidad, salvo psicológicamente (M_2). Nunca físicamente (M_1), ni tampoco lógica u ontológicamente (M_3): no hay mundos posibles alternativos al único mundo existente de hecho. Solo desde la locura, es decir, desde un uso patológico de la razón, podemos perder de vista la realidad operatoria y efectivamente existente. La ficción brota de la realidad. Emanada de ella como un uso extraordinario de sus términos y relaciones operatorias. Los términos (personas, objetos, hechos...) con los que se construye la ficción, así como las relaciones (reales o ideales, verosímiles o fantásticas, maravillosas o increíbles) entre tales términos, se disponen a través de operaciones siempre *extraordinarias*. Vamos a explicarlo.

La ontología constituye una organización filosófica de los contenidos materiales contruidos, organizados y categorizados por los seres humanos como sujetos operatorios –constructores y transformadores– del Mundo interpretado (M_i). La *ontología especial* es resultado de la organización y determinación material de acuerdo con los tres géneros de materialidad referidos: $M_i = M_1, M_2, M_3$ (Bueno, 1972). Lo que aún se escapa a esta determinación y categorización se denomina M , es decir, el Mundo no conocido o explorado racionalmente. La llamada ciencia-ficción es, en consecuencia, una construcción adulterada del Mundo (M), es decir, una visión falsificada del mundo no categorizado o interpretado racionalmente por los seres humanos en los términos de las ciencias categoriales. De hecho, la ciencia-ficción se construye siempre con términos procedentes, total o parcialmente, del mundo conocido (M_i), que se relacionan entre sí de forma ideal o imposible respecto a la operatoriedad conocida o disponible en el mundo interpretado. En la naturaleza o en el cosmos hay cuestiones y realidades materiales que pertenecen a M , porque M_1 no representa el mundo físico, sin más, sino que representa el mundo físico que el ser humano ha podido manipular, entender o explicar científicamente, esto es, categorizar. La Ciencia, como interpretación causal, objetiva y sistemática de la materia, es una *construcción ontológica*, constitutiva del tercer género de materialidad (el mundo lógico, M_3) y constituida desde el Mundo, es decir, constitutiva de M_3 y constituida desde M . La Filosofía, al igual que la Ciencia, es un saber crítico, pero, a diferencia de ella, no es un saber de primer grado, no es un saber constitutivo de ningún género de materialidad, sino que su objetivo está en la organización racional y lógica de las ideas del mundo lógico, es decir, de las Ideas contenidas en M_3 . La Literatura, por su parte, es una construcción ontológica, al igual que la Ciencia y la Filosofía, ejecutada por sujetos operatorios, que llamamos autores, lectores y críticos o transductores, en la medida en que construyen, leen e interpretan obras literarias. La Literatura no es necesariamente un saber crítico, como lo son la Ciencia y la Filosofía, de modo que su ontología se manifiesta en los tres géneros de materialidad, y no solo en uno de ellos, como puede suceder con la Filosofía (M_3) y con algunas Ciencias categoriales (M_1 y M_3), es decir, que la ontología literaria es una construcción ontológica muy especial que se desarrolla en M_1, M_2 y M_3 . Los materiales literarios se objetivan en el

mundo físico (M_1), al que pertenecen sus autores, lectores y críticos, los materiales lingüísticos, verbales y literarios, los sonidos, palabras y grafías, la materialidad de los libros y la industria editora, la propaganda, la economía y el poder que emana de la instrumentalización de los materiales literarios, desde sus fines académicos e institucionales hasta sus consecuencias ideológicas y políticas, cuyas causas y consecuencias son materialmente comprobables. Además, los materiales literarios son depositarios de contenidos psicológicos y fenomenológicos muy explícitos, que se expresan y refieren formalmente de manera manifiesta y poderosa (M_2), a menudo con consecuencias prácticas (emociones, pasiones, reacciones psíquicas, impacto en los estados de ánimo, etc.) Finalmente, la Literatura es un discurso en el que se objetivan Ideas específicas del tercer género de materialidad (M_3): Libertad, Justicia, Paz, Guerra, Poder, Amor, Muerte...

Es, pues, evidente, que la Literatura es una construcción ontológica que se proyecta a través de los tres géneros de materialidad, manipulándolos y roturándolos profundamente, pero no en términos gnoseológicos ni epistemológicos, sino solo en términos ontológicos. La Literatura no es objeto de una epistemología, como he tratado de demostrar, contra Aristóteles y su concepción de la poética literaria, pero sí puede ser objeto de una ontología, aunque no en todos sus géneros de materialidad. La Literatura es analizable ontológicamente solo en sus implicaciones en el mundo de los objetos físicos, como material oral o impreso, textual, lingüístico, etc., y como material depositario de ideas objetivas propias de un mundo lógico, es decir, solo es interpretable ontológicamente como M_1 y como M_3 . ¿Y por qué no como M_2 ? Porque los contenidos psicológicos referidos y expresados en el discurso literario son siempre ficciones, es decir, porque lo que confiere a la literatura un estatuto ficcional es M_2 y solo M_2 : un mundo psicologista y fenomenológico cuyos referentes materiales se formalizan sincréticamente en la construcción literaria de personajes, tiempos, espacios, acciones, funciones o situaciones fabulosas, es decir, en la concepción sintáctica o estructural del Sujeto en la literatura. Y aunque los contenidos psicologistas y fenomenológicos de la literatura (M_2) puedan servir, como un andamiaje o una infraestructura, formalizada no solo en personajes (sujetos), sino también en acciones o funciones (fábula), para construir los contenidos lógicos, lo cierto e indiscutible es que tales contenidos psicológicos y fenomenológicos (M_2) nunca serán operatoriamente verdaderos, mientras que los contenidos lógicos (M_3) lo serán siempre, dentro y fuera del texto, antes y después de su lectura, ya que su existencia operatoria es independiente de cualesquiera materiales literarios que ocasionalmente puedan servirles de soporte formal o medio de expresión. La Literatura es una realidad ontológica construida siempre por sujetos operatorios que utilizan soportes físicos y materiales reales (M_1), y depositaria de ideas cuya materialidad es terciogenérica o lógica (M_3). Sin embargo, los contenidos psicológicos y fenomenológicos de la literatura, aun siendo materialmente reales, no son operatoriamente verdaderos. Por eso no son, ni pueden ser, objeto de una gnoseología, y por eso decimos que son *ficciones*: porque, aunque posean existencia óptica en un mundo lógico (M_3), carecen de existencia operatoria en el mundo físico (M_1).

No cabe, pues, en rigor, hablar de ficción en Literatura, sino de la ficción de los contenidos psicológicos y fenomenológicos de la ontología literaria. En Literatura

solo es coherente hablar de ficción en relación con el segundo género de materialidad: el mundo de los contenidos y materiales psicológicos (M_2). Todo lo demás (M_1 y M_3) es real y verdadero, es decir, posee existencia óptica y operatoria más allá de la obra literaria, trascendiendo históricamente diferentes campos categoriales.

Será, pues, absurdo referirse a la literatura como un mundo posible o un modelo de mundo, desde el momento en que la literatura es una realidad constituida y constitutiva de tres géneros de materialidad.

La única diferencia entre don Quijote y yo es que yo *co-existo* y *co-opero* con otros sujetos operatorios, y don Quijote, no; es decir, yo estoy dotado de existencia operatoria, y el personaje literario, no. Y cabe advertir aquí que la literatura no solo es cuestión de personajes. Los materiales literarios son superiores e irreductibles al mundo de los contenidos psicológicos, es decir, son superiores e irreductibles a la fenomenología de M_2 . La ontología literaria implica los tres géneros de materialidad. Por eso, entre otras cosas, no cabe hablar de una teoría literaria posmoderna: porque la posmodernidad lo reduce todo a un *texto*, es decir, a una metáfora, a una *tropología psicologista*. La posmodernidad reduce los tres géneros de materialidad (mundo físico, mundo fenomenológico y mundo lógico) a uno solo de ellos: el mundo de la psicología y de la ideología, de lo fenoménico y lo dóxico, de lo aparente y cavernícola, esto es, a M_2 . He aquí la caverna platónica lujosamente acomodada en la sociedad del consumo industrial. La posmodernidad se reduce precisamente a aquella dimensión ontológica de la literatura en la que solo habita la ficción: los referentes impotentes, la materialidad que carece de existencia operatoria. Nada, pues, más alejado de la materialidad de la literatura que el discurso psicologista y fenomenológico de la posmodernidad.

De acuerdo con el Materialismo Filosófico, la ficción es una parte de la realidad de la literatura, y no cabe hablar de ella aisladamente. La ficción es una realidad que, construida por el sujeto operatorio con materiales reales (M_1), no solo se sirve a su vez de formas constitutivas de ideas y materiales lógicos (M_3), sino que alcanza todos estos logros precisamente porque forma parte esencial de la realidad del mundo categorizado e interpretado. La ficción en general, y la literaria en particular, es una superfetación de la realidad, uno de sus espacios virtuales más expresivos, al constituir una topología especialmente significativa, y siempre construida con materiales reales. La ficción es lo que hace posible y asequible la geometría de la literatura, esto es, la arquitectura y habitabilidad de las ideas literarias.

Diré, en síntesis, que ficción es *la materialidad que carece de existencia operatoria*, tratándose de una materialidad a la que se le atribuyen contenidos psicológicos y fenomenológicos, y a la que, sin embargo, se convierte en sujeto de referentes lógicos. Es decir, es la materia cuya forma se agota en su propia materialidad. Es el caso de don Quijote, quien no existe formalmente fuera de su propia materialidad, las formas de la novela cervantina titulada *Don Quijote de la Mancha*. Es ficción todo aquello que no tiene existencia operatoria en M_1 , todo lo que no tiene existencia positiva genética, sino únicamente estructural, en M_1 y M_3 , es decir, todo lo que no existe ni coexiste operatoriamente en el mundo de los objetos físicos (M_1), porque su materialidad es exclusivamente formal (gráfica, pictórica, escultórica...), y porque solo formalmente se postula, sin capacidad de existencia operatoria, en el mundo de los objetos psicológicos (M_2) y en el mundo de los objetos lógicos (M_3), donde la materialidad terciogenérica

de las ideas dota nuevamente a sus formas de contenidos reales. La psicología de don Quijote no existe, ni es operatoria, fuera del libro que lleva su nombre, pero don Quijote sí existe positivamente, no solo como material literario (incluso pictórico, escultórico, musical, hasta psiquiátrico...) (M_1), sino como expresión de ideas objetivas y lógicas que pueden analizarse y estudiarse materialmente mediante conceptos (libertad, amor, poder, política, cautiverio, honor, lucha, etc...) (M_3).

Pese a todas sus impotencias operatorias, don Quijote es una de las realidades lógicas más importantes y poderosas que la literatura ha colocado en M_3 , esto es, en el mundo de las Ideas.

6.8. LA LITERATURA EXIGE UNA REALIDAD

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

PLATÓN (*Sofista*, 249c).

Puede afirmarse, pues, en sentido amplio y riguroso, que es ficticia aquella materialidad cuya existencia no es operatoria. La materia de la ficción es exclusivamente formal y no operatoria, porque su realidad es una construcción en la que materia y forma están en sincretismo y resultan —aunque disociables— inseparables. Un referente es ficticio cuando su materia y su forma, al hallarse precisamente en el límite de su conjugación, están en sincretismo. Así, por ejemplo, materia y forma constituyen en el caso de Dios, el unicornio y don Quijote, una identidad sincrética. Estos tres referentes remiten siempre a formas que se agotan en su propia materialización, sea en una cruz de madera o de plata, sea en la figura o iconografía de un caballo que ostenta un cuerno recto en mitad de la frente, sea en el personaje cervantino verbalmente construido en la célebre novela que lleva su nombre.

Se confirma que la ficción forma parte necesariamente de la realidad, porque Realidad y Ficción no son conceptos dialécticos, sino conceptos conjugados. La ficción es interpretable —y posible— porque existe la realidad, en cuyas estructuras (formas y materias) toda ficción está insertada, como construcción real y como realidad constituyente. Por esta razón la ficción literaria no es una suerte de réplica de la realidad, verosíblemente expresada o compuesta, según umbrales de aproximación. Esa es la herencia epistemológica de Aristóteles, quien proporcionó hace veinticinco siglos un concepto de ficción desde el que hoy por hoy no se explica ni la esencia de la literatura —la lírica no sería ficción— ni la complejidad de la realidad —el Mundo no es una Naturaleza imitable—.

El concepto de ficción ha sido sobreestimado epistemológicamente a la hora de interpretar la literatura. Desde una perspectiva epistemológica es equívoco y confuso, y desde una perspectiva gnoseológica resulta estéril a la interpretación de la literatura, pues exigiría al discurso literario pretensiones de verdad científica. La única opción que permite examinar, desde criterios racionales y contenidos lógicos,

y por tanto materialistas, el concepto de ficción literaria, es la perspectiva ontológica. Debe hablarse, pues, de *construcción literaria*, por parte de un sujeto operatorio, sin duda el autor, en primera instancia, que entrará en interacción con múltiples sujetos operatorios diferentes, como lectores, críticos, intérpretes, traductores y transductores (Maestro, 2002), los cuales habrán de roturar, examinar y analizar materialmente esa *construcción literaria*, en la que se objetivan realidades pertenecientes a los tres géneros de materialidad (M_1 , M_2 y M_3), y que es susceptible de la interpretación que ejecuten, ahora sí, gnoseológicamente, esto es, en términos científicos, nuevos sujetos operatorios, al enfrentar el *Mundo interpretado* (M_1) que está contenido en la construcción literaria de referencia con el *Mundo interpretado* (M_1) que está contenido en otras construcciones, literarias o de cualquier otra naturaleza (musical, pictórica, social, científica, teológica, filosófica...).

Podría pensarse *in extremis* que el concepto de ficción es estéril en la interpretación de la literatura. Lo cierto es que, desde una perspectiva epistemológica, como he tratado de demostrar, no sirve para explicar ni la complejidad de la literatura ni la naturaleza de la realidad. Epistemológicamente, más que un concepto estéril sería un concepto equívoco, inadecuado, insuficiente. Nos remite a una herencia aristotélica inoperante en el estadio actual de las ciencias categoriales, tanto en la interpretación de la realidad como en la interpretación de la literatura; una herencia aristotélica que hoy solo puede conducirnos a soluciones falsas, exigidas por un planteamiento del problema igualmente falso. El concepto de ficción literaria no puede plantearse en términos epistemológicos porque la literatura no es en rigor una *ficción*, sino una *construcción*. No cabe, pues, hablar de *ficción literaria*, sino de *construcción literaria*, a cargo de sujetos operatorios, y dotada de contenidos pertenecientes a los tres géneros de materialidad, cuyo conocimiento hace de la *ficción literaria* una *realidad literaria*, que puede y debe sin duda ser analizada e interpretada categorialmente —esto es, materialmente, científicamente— mediante conceptos. No puede decirse, sin más, que la literatura es ficción, cuando sabemos positivamente que sus componentes materiales son ontológicamente reales, y cuando podemos comprobar que solo los contenidos pertenecientes al segundo género de materialidad, es decir, los contenidos psicológicos y fenomenológicos (M_2), atribuidos formalmente a algunos de los referentes literarios, principalmente personajes y acciones, *carecen de existencia operatoria*, es decir, son, real y efectivamente, *ficciones*. Solo un tercio de los materiales literarios sería *a priori* ficticio.

La literatura es una construcción, sí, y la realidad en que vivimos, también. En términos de ficción, la única diferencia estriba en que, en la *realidad en que vivimos*, vivimos, esto es, existimos, como sujetos operatorios, y en la *realidad de la literatura*, no. En la realidad inmanente de la obra literaria los sujetos operatorios son ficciones precisamente porque su existencia operatoria no existe, valga el oxímoron. Es un simulacro. En este simulacro se objetiva la única referencia ficticia de la literatura, frente al resto de materiales (primogénicos y secundogénicos) efectivamente existentes y pragmáticamente manipulables. La literatura es una construcción de mundos físicos, fenomenológicos y lógicos. En el discurso literario está la física (M_1), la fenomenología (M_2) y la lógica (M_3) de la realidad de la que brota todo cuanto construye, destruye y transforma el ser humano, como sujeto operatorio. Según

autores e intérpretes, tendencias y obras, etapas históricas y teorías literarias, unos u otros géneros de materialidad se estudiarán o no con mayor o menor insistencia, pero, sea de un modo u otro, es imposible la concepción de una construcción u obra literaria en la que esté ausente alguno de estos tres géneros de materia. Incluso aunque los contenidos de M_2 correspondan a una existencia operatoria o, pues, como he expuesto, poseen una materialidad cuya existencia es solo formal, y no operatoria, precisamente por hallarse en el límite de la conjugación lógico-material de su realidad, en este caso, ficticia. Por eso un Unicornio, o el Dios de las religiones terciarias, son ficciones puras, al carecer de existencia operatoria, aun poseyendo la forma que sus representaciones escultóricas, iconográficas o librescas, les conceden materialmente para deleite y solaz de sus fieles³⁹.

En consecuencia, el concepto de ficción, planteado en términos epistemológicos o aristotélicos, no solo no agota la realidad de la literatura, sino que sitúa al crítico o intérprete de ella en un callejón sin salida. Bien sabemos que la herencia aristotélica, que enfrenta la Poética con la Historia, depende del concepto que de Historia tiene el discípulo de Platón, un concepto hoy día insostenible desde cualquier punto de vista categorial (Moradiellos, 2001). De este modo, el concepto epistemológico de ficción se vincula al de fábula, exigiendo un contenido actancial, funcionalista, argumental (*mythos*), es decir, el contenido de una historia, protagonizada por acciones humanas que imitan la Naturaleza (*mímesis*). En suma, Aristóteles buscó en la Poética una Historia, es decir, categorizó la Literatura como una Historia posible o ficticia, por oposición a una Historia real o verdadera, dejando a Occidente el legado de una eterna confusión epistemológica entre verdad y existencia y entre realidad y ficción. En tales términos, lo ficticio es para los herederos acrílicos de Aristóteles aquello que resulta imitado, simulado o reproducido por la acción humana, más precisamente, *lo que contiene una historia no acaecida en la Historia*, es decir, un *mythos* o fábula exento de existencia operatoria. La fábula es ficticia por relación a la Historia, que se supone real. La fábula, pues, imitación de la Historia en términos funcionales, solo podrá ser verosímil si pretende ser convincente o aceptable, es decir, *poética*, en términos formales. La construcción poética (*poiesis*) lo será en la medida en que aparente y simule ser verdadera, como lo es *de facto* la Historia. Queda así asignada la Verdad real a la Historia (lo cual es una ilusión epistemológica) y la Ficción verosímil a la Literatura (lo cual es no solo una ilusión igualmente epistemológica, sino también una falsa conciencia fenomenológica: su fenomenología es ficticia).

Sin embargo, estas concepciones categoriales o científicas de la Historia y de la Literatura son hoy día completamente insostenibles, porque la Historia no es más (ni menos) que una *construcción histórica*, a partir de la interpretación de los materiales históricos o *reliquias* (Bueno, 1978c; Moradiellos, 2001), como el periodismo no es un reflejo de la realidad, ni siquiera una crónica fiel de ella, sino una *construcción periodística*, es decir, una sofística de la vida cotidiana del Mundo categorizado (M_1). La Literatura instituye su propia realidad, no posible, sino real, del mismo modo que

³⁹ Sobre la idea de religión en la evolución humana, y las distintas etapas históricas de la religión (primaria o numinosa, secundaria o mitológica, y terciaria o teológica), vid. Bueno (1985).

la Historia instituye la suya, y precisamente igual que la Economía, la Termodinámica o la Matemática se constituyen como realidades ontológicas definidas, dotadas de sus propios campos categoriales.

Se explica así que la Teoría de la Literatura de corte aristotélico nunca haya sabido con absoluta seguridad qué hacer exactamente respecto a la ficcionalidad de la lírica, desde el momento en que la poesía lírica no contiene la fábula o *mythos* necesaria para ser historizada, es decir, en términos epistemológicos, para ser interpretada como expresión formal de verosimilitud histórica. Por eso siempre se consideró que la poesía no era ficción en sentido estricto, porque no contenía una fábula, una historia, una funcionalidad actancial, sino los sentimientos del poeta, del yo lírico, de lo subjetivo puro, etc. Así es como una perspectiva epistemológica del concepto de ficción exige reducir la literatura a una acción o fábula. La noción de ficción es, por estas razones, insuficiente e inadecuada para explicar lo que la literatura es. Es insuficiente porque no agota la totalidad de la complejidad ontológica de lo que la literatura es, y resulta inadecuada porque reduce falazmente la literatura a una de sus partes o dimensiones referenciales, la acción o fábula —que en sí misma no responde gnoseológicamente a verdad operatoria alguna—, abandonando o ignorando las demás, en las cuales están implicadas materialidades físicas y lógicas que son en sí mismas completamente inderogables (M_1 y M_3).

La cuestión de la verdad de la literatura convertiría a esta última en objeto de una gnoseología, del mismo modo que la cuestión de su realidad la había convertido en objeto de una epistemología. Sin embargo, si el planteamiento epistemológico, de corte aristotélico, inducía a partir de una concepción de Realidad hoy inaceptable por las ciencias categoriales, y por tanto errada, la propuesta gnoseológica es en sí misma improcedente desde todos los puntos de vista, debido al simple hecho de que a la literatura no se le puede exigir que dé cuenta de *verdades*. La Literatura no es una ciencia categorial, como la Lingüística, la Geometría o la Economía, ni un discurso crítico, como la Filosofía, y por lo tanto no es ni puede ser objeto de una gnoseología. La Literatura es una construcción ontológica, no una construcción gnoseológica, como lo son las distintas ciencias categoriales. A quien hay que exigir que dé cuenta de *verdades* —de verdades científicas, naturalmente— es, en todo caso, al intérprete de la literatura, que, en tanto que teórico o científico que analiza los materiales literarios, ha de dar cuenta de la *verdad* contenida en los resultados de su investigación: es decir, ha de dar cuenta de la literatura en tanto que materialidad perteneciente a un mundo lógico, constituida en consecuencia por Ideas cuya formalización exige una explicación racional y lógica (M_3).

Exigir a la Literatura la revelación o la confirmación de una *verdad* equivale a imponer a la realidad material de los hechos literarios una interpretación metafísica o teológica, es decir, una interpretación irreal, falaz y sofística. Y sin embargo, este imperativo gnoseológico, en virtud del cual se exige a la Literatura la confirmación o revelación de una *verdad*, está en la base de la hermenéutica sagrada, desde el momento en que el Judaísmo ha leído el *Viejo Testamento* como un conjunto de libros que contienen la *verdad histórica* del pueblo hebreo. Lo mismo cabe decir de la lectura que el Cristianismo ha hecho del *Nuevo Testamento*, al hacer del posible Jesús histórico la *verdad revelada* del hijo de un Dios hecho hombre.

Así, por ejemplo, la preceptiva aristotélica elaborada por los clasicistas del Renacimiento y la Ilustración es resultado de una lectura de la literatura greco-latina destinada a construir gnoseológicamente un concepto de verdad literaria, objetivado y codificado en el canon de la preceptiva clásica, y fuera del cual no era posible hablar en rigor de verdadera literatura. Igualmente, en nuestro tiempo, la posmodernidad trata, de forma tan poderosa como defraudada (a pesar de toda la industria editorial, universitaria e institucional que la sustenta), de imponer un Contra-Canon indefinido, en el que inventariar y publicitar sus propias *verdades* acerca de la literatura, a la que exigen corrección política, respeto a las creencias irracionales, justicia social, solidaridad universal, pacifismo panfilista o isovalencia de culturas. Se impone de este modo una preceptiva gnoseológica, de acuerdo con la cual la literatura ha de dar cuenta de *verdades* que fundamentan la legitimidad de determinados grupos sociales. Es un proceso irracional que sustituye la interpretación científica de la ontología literaria por la exigencia gnoseológica de «verdades» que ideólogos y teólogos de la cultura vierten psicológica y fenomenológicamente sobre la literatura.

Siempre es un error pretender un análisis gnoseológico de la literatura en términos de verdad o falsedad, porque la literatura es una construcción literaria que no instituye criterios de veridicción, sino que expone fenomenológicamente hechos, acciones, personajes, descripciones, etc., que pueden ser analógicos o sinalógicos, dialécticos o idénticos, afines o distantes respecto a referentes contenidos en otras obras literarias o artísticas, pero que serán siempre inmanentes, estructurales, formales, es decir, carentes de existencia operatoria en el mundo trascendental a la obra literaria, mundo en el que los seres humanos desarrollamos nuestra propia existencia operatoria, y en el cual la *verdad* de la literatura es una *ficción*. Esta es la razón por la que los moralistas de todos los tiempos, desde Platón hasta las feministas posmodernas, pasando por los Santos Padres de la Iglesia, se han caracterizado por identificar la ficción de la literatura y de los personajes literarios con la verdad de la realidad extraliteraria y la existencia operatoria de los seres humanos. No hay moralista que no se tome en serio el juego de la literatura, es decir, que no haga trampa a la hora de interpretarla. Pretender que la literatura sea una verificación del mundo, y que, cual ciencia categorial o libro sagrado, sea posible exigir o extraer de ella el contenido o la revelación de una *verdad*, moral, ideológica, teológica o de cualquier otro tipo, es una falacia gnoseológica que solo puede conducir al dogmatismo más irracional o a la ilusión más trascendente y absoluta.

La única opción posible para abordar la cuestión de la ficción en la literatura es la que ofrece la perspectiva ontológica, que considera la obra literaria como una construcción material, en la que están integrados contenidos físicos (M_1), psicológicos (M_2) y lógicos (M_3), es decir, realidades que pertenecen a los tres géneros de materialidad. Y a partir de esta perspectiva ontológica ha de evitarse el confusionismo conceptual que ha imperado tradicionalmente al tratar de examinar la cuestión de la ficción en la literatura.

Los teóricos de la literatura han tratado como categorías, es decir, como acotaciones propias de su campo, nociones que, en realidad, son Ideas filosóficas, es decir, Ideas de otros ámbitos categoriales, y las han utilizado con frecuencia de forma indefinida o acrítica, y siempre con un sentido diferente del que en rigor les

corresponde categorialmente. Así, por ejemplo, la «realidad» y la «verosimilitud» son categorías en Teoría de la Literatura, y como tales se han utilizado, y siguen utilizándose, dentro de esta disciplina, pero no puede ignorarse que genuinamente se trata de la Idea de *verdad* aristotélica y de su interpretación filosófica de los hechos. Y los hechos son siempre construcciones o reconstrucciones. No hay «hechos puros», como pensaba el positivismo decimonónico, o como sigue pensando el creacionismo religioso, las filosofías confesionales o ideológicas (y por tanto acríticas), o la fenomenología y sofística posmodernas. Una teoría sin hechos es pura fantasía, y los hechos sin teoría son, simplemente, el caos. Lo uno no se da sin lo otro, y por eso es completamente ridícula, por fantástica y nihilista, una teoría literaria que prescinda de la materialidad de los hechos literarios, como es el caso de la posmodernidad, por ejemplo. Y del mismo modo no cabe hablar de interpretación literaria al margen de una Teoría de la Literatura capaz de contener y formular tales interpretaciones, como han presumido hacer, grotescamente, muchos historiadores positivistas y bastantes pseudofilólogos de nuestro tiempo, incapaces de pensar en términos racionales y lógicos sobre cualesquiera de los tres géneros de materialidad contenidos en las construcciones literarias.

El resultado de este tipo de trabajos, que declaran insipientemente desestimar la Teoría de la Literatura como ciencia categorial destinada a la interpretación de los materiales literarios, no es otro que la rapsodia doxográfica, el comentario descriptivo y alegre del poema o novela de turno, o la retórica psicologista e ideológica del escribano que se entretiene con el texto literario como se podría entretener con la lista de la compra, el tenis o la contemplación de un flujo de electrones. La posmodernidad no ha surgido de la nada. No es el primero ni el único de los estadios, en la historia de los estudios literarios, que suprime uno o varios géneros de materialidad a la hora de interpretar el Mundo y la Literatura. La teoría aristotélica de la mimesis había suprimido nada menos que al sujeto operatorio, al que reducía al estatuto de un fiel reproductor de una Naturaleza ideal y acaso monista. Las poéticas autoriales, fruto del idealismo alemán, acabarán por subsumir el texto en la hipóstasis del autor (biografismo, positivismo histórico, psicologismo, sociología de la literatura...). Con el triunfo de los formalismos, Barthes propugnará desde intereses gregarios —el gremio de los críticos literarios— la muerte o supresión del autor, con el fin de imponer institucionalmente la figura del crítico como intérprete supremo de la literatura, bajo cualquiera de las múltiples formas retóricas que las poéticas de la recepción asignarán a la presencia silente del lector (modélico, ideal, implícito, implicado, explícito, archilector, etc...). No ha habido acaso una sola teoría literaria, con la excepción de la semiología, que no haya tratado de suprimir, ignorar o desintegrar, alguno de los componentes materiales e inderogables de la Literatura.

Lo que comúnmente llamamos «ficción» es una construcción real que los seres humanos o sujetos operatorios realizan con los materiales reales de su entorno. Ficción y Realidad son, pues, en términos de Materialismo Filosófico, *conceptos conjugados*, donde la ficción solo se da a través de elementos materiales reales, al igual que la Forma solo se manifiesta a través de la Materia. La Ficción tiene sentido porque *existe* en la Realidad. Y porque su existencia, dentro de la Realidad, es una existencia *material*, aunque no sea operatoria.

6.9. LA POÉTICA NO ES SOLUBLE EN LA RETÓRICA

Y, en cierto modo, la Literatura tampoco es absolutamente soluble en el lenguaje. En esta dialéctica, mucho menos aún la Poética —que exige una gnoseología— se resiste a esterilizarse en la Estética (disciplina de hechura idealista y germana) —que se resuelve en una epistemología—, en la contemplación o en una atribución de gratuidad a unos materiales literarios que tienen mucho que decir acerca de la *realidad operatoria* de la que forman parte sus autores, lectores y críticos o intérpretes. Quiero ahora ceder la palabra a un autor que guarda una estrecha relación con los sofistas, Jorge Luis Borges, y que ha explicitado con claridad, en su concepto de Literatura, la importancia de la fábula en la esencia misma de la ficción literaria.

Cuatro son las historias. Una, la más antigua, es la de una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes. Los defensores saben que la ciudad será entregada al hierro y al fuego y que su batalla es inútil; el más famoso de los agresores, Aquiles, sabe que su destino es morir antes de la victoria. Los siglos fueron agregando elementos de magia. Se dijo que Helena de Troya, por la cual los ejércitos murieron, era una hermosa nube, una sombra; se dijo que el gran caballo hueco en el que se ocultaron los griegos era también una apariencia. Homero no habrá sido el primer poeta que refirió la fábula; alguien, en el siglo catorce, dejó esta línea que anda por mi memoria: *The borgh brittened and brent to brondes and askes*⁴⁰. Dante Gabriel Rossetti imaginaría que la suerte de Troya quedó sellada en aquel instante en que Paris arde en amor de Helena; Yeats elegirá el instante en que se confunden Leda y el cisne que era un dios.

Otra, que se vincula a la primera, es la de un regreso. El de Ulises, que, al cabo de diez años de errar por mares peligrosos y de demorarse en islas de encantamiento, vuelve a su Ítaca; el de las divinidades del Norte que, una vez destruida la tierra, la ven surgir del mar, verde y lúcida, y hallan perdidas en el césped las piezas de ajedrez con que antes jugaron.

La tercera historia es la de una busca. Podemos ver en ella una variación de la forma anterior. Jasón y el Vellocino; los treinta pájaros del persa, que cruzan montañas y mares y ven la cara de su Dios, el Simurgh, que es cada uno de ellos y todos. En el pasado toda empresa era venturosa. Alguien robaba, al fin, las prohibidas manzanas de oro; alguien, al fin, merecía la conquista del Grial. Ahora, la busca está condenada al fracaso. El capitán Ahab da con la ballena y la ballena lo deshace; los héroes de James o de Kafka solo pueden esperar la derrota. Somos tan pobres de valor y de fe que ya el *happy-ending* no es otra cosa que un halago industrial. No podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno.

La última historia es la del sacrificio de un dios. Attis, en Frigia, se mutila y se mata; Odín, sacrificando a Odín, Él mismo a Sí Mismo, pende del árbol nueve noches enteras y es herido de lanza; Cristo es crucificado por los romanos.

Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformándolas⁴¹.

⁴⁰ «El verso en inglés medio quiere decir *La fortaleza rota y reducida a incendio y cenizas*. Pertenece al admirable poema aliterativo *Sir Gawain and the Green Knight*, que guarda la primitiva música del sajón, aunque fue compuesto siglos después de la conquista que dirigió Guillermo el Bastardo» [Nota del autor].

⁴¹ Jorge Luis Borges, «Los cuatro ciclos», *El oro de los tigres* [1972] (1923-1985/1989, II: 506).

Pero no bastan las palabras ni las historias verosímiles. La Literatura, la poesía, la ficción, exigen la Realidad. Sin embargo, la realidad es uno de los más crueles enemigos del ser humano. La ficción, por el contrario, puede llegar a ser el mejor aliado que poseen el prestigio, el heroísmo y la virtud. Lo cierto es que realidad y ficción no son términos antónimos ni opuestos, sino conceptos conjugados, complementarios, solidarios. Si no hay conocimiento de la realidad, no puede haber conocimiento de la ficción.

La ficción es clave en la Literatura, porque a través de ella, de la ficción, la Literatura impone la presencia de lo *no operatorio* dentro de la Realidad. Esta tesis, que expuse en 2006 en la primera edición de este libro, está en perfecta consonancia con la teoría de lo fantástico que David Roas ha desarrollado en diversas obras del máximo interés⁴².

Roas examina el concepto de lo fantástico en relación con cuatro ideas fundamentales: la Realidad, lo Imposible, el Miedo y el Lenguaje. Nos interesan las cuatro, pero, particularmente, nos interesa la Realidad. Y sus límites, esto es, lo posible y lo imposible, y las formas que coexisten y se codeterminan en tales extremos fronterizos (lo maravilloso, el realismo mágico o lo grotesco).

La tesis fundamental de Roas es que lo fantástico impone la presencia de lo imposible dentro del mundo real. Dicho de otro modo, en términos de Materialismo Filosófico: lo fantástico dota a lo imposible de existencia operatoria dentro del mundo interpretado. Lo fantástico, en este punto, constituye una amenaza para la razón. Porque lo imposible rebasa las posibilidades de la razón. La desafía y desorienta. La extravía. Roas interpreta así lo fantástico como una dialéctica entre la Realidad y lo Imposible. Pero todo esto solo es posible en el arte, en la literatura, porque la existencia operatoria de lo fantástico solo puede darse en la existencia estructural de lo imposible como categoría estética, retórica y poética⁴³.

Desde sus más tempranos orígenes, y hasta el siglo XVIII, la literatura había acogido las formas de lo imposible con el consentimiento de algunas ciencias (la mayoría en precario desarrollo), con la complicidad de algunas filosofías (más atentas al sujeto y al mundo desconocido que a la operatoriedad del mundo interpretado), y con la tolerancia circunstancial de la religión (que, pese a la teología, en muchos casos acoge sorprendentemente numerosos elementos numinosos e incluso mitológicos). Sin embargo, desde la experiencia de la Ilustración, el materialismo científico,

⁴² Pienso sobre todo en *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, publicada en 2011 y galardonada un año antes con el IV Premio Málaga de Ensayo «José María González Ruiz». Igualmente recomendable es su título *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, de 2006.

⁴³ Lo fantástico es «la irrupción de lo imposible en el mundo real y, sobre todo, la incapacidad de explicarlo de forma razonable» (Roas, 2011: 50). Lo fantástico, pues, no existe sin la presencia de lo imposible ni al margen de la realidad. Solo si lo imposible interviene en la realidad surge lo fantástico. Lo maravilloso, sin embargo, sería lo imposible dado al margen o de espaldas a la realidad. En lo maravilloso no hay conflicto entre la realidad y lo imposible, porque lo maravilloso no transgrede la realidad del lector o espectador, pero lo fantástico, sí. Respecto a la discriminación entre lo fantástico y lo maravilloso, en el ámbito de la creación literaria cervantina, vid. mis trabajos sobre el *Quijote* (Maestro, 2009: 250-260).

el racionalismo filosófico y el idealismo monista de la teología (un único Dios de atributos indefinidos y absolutamente metafísicos) destierran de la Realidad del Mundo interpretado todo término o referente de ficción, es decir, todo elemento cuya existencia no sea operatoria en el Mundo intervenido por la ciencia y la razón, o no sea pertinente en el dominio monopolizado por una creencia religiosa dictaminada según los cánones de la teología. De un modo u otro, razón teológica y razón antropológica derogan la existencia operatoria de lo imposible. En adelante, la única forma de expresión y *operatoriedad* de lo imposible será el formato de lo fantástico. Es decir, el postulado de su existencia estructural en el dominio de las formas estéticas, poéticas o retóricas.

Con todo, el triunfo de la razón no siempre fue el triunfo del ateísmo. La fe se repliega, en muchos casos, en una suerte de vago teísmo, de religión natural, o incluso de agnosticismo, la versión más vergonzante del ateísmo (Bueno, 1985). Se llega a afirmar, en la cima de la Ilustración, que lo que la razón no puede explicar es precisamente algo *imposible*.

Esta concepción «realista» de la verosimilitud y de la mimesis traducía en cierto modo uno de los cambios fundamentales que se habían producido en los intereses estéticos dieciochescos: el descubrimiento de la sociedad como materia literaria. La novela del siglo XVIII cambió su objeto de imitación para centrarse en la realidad que circundaba al hombre, y encontró su razón de ser en la expresión de lo cotidiano (Roas, 2011: 17).

«No creo en los fantasmas, pero me dan miedo». Estas palabras de Madame du Deffand, que nos recuerda David Roas (2011: 17), explican cómo, pese a la derogación de lo sobrenatural tras el triunfo del racionalismo ilustrado, lo fantástico sobrevive vinculado a la experiencia humana del miedo, de modo que «la emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura» (2011: 17). Por este camino, y de la mano del más incipiente Romanticismo, el horror adquiere un lugar de privilegio en las nuevas concepciones estéticas de finales del siglo XVIII. El terror puede inspirar placer, si el observador está seguro de sentirse a salvo. Dicho de otro modo, el miedo se disfruta, si se sabe que no tiene consecuencias operatorias, es decir, si se trata de una ficción. Sin embargo, pese a todas sus fuerzas, la estética romántica acaba por aceptar que lo irracional solo puede existir ficcionalmente, es decir, fuera de la realidad efectivamente existente y operatoria:

Si para el ilustrado solo existía aquello que podía demostrarse, lo que escapaba a los límites de la razón era, por tanto, irracional, ilusorio, sin sentido. Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad. La intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos para hacerlo. Después de todo, el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía de serlo también la mente humana (Roas, 2011: 19).

Todo esto es muy cierto, pero la mente humana, pese a todas sus efervescencias emocionales, ha funcionado históricamente de forma cada vez más racional en todas

direcciones: el ser humano no puede sobrevivir si prescinde de la razón. La mente humana del artista romántico construye infinitos misterios, ciertamente, pero todos ellos muy racionalmente diseñados. La imaginación y la fantasía románticas son construcciones sofisticadamente racionales. El demonio, lo grotesco, lo macabro, el horror, lo extraño, lo singularmente deforme..., todo ello responde a una poética de un rigor extraordinario y de un muy cuidado racionalismo. Los románticos pensaron mucho, y muy bien, cómo querían diseñar las delicias del horror, el misterio o el sueño. No inauguraron un lugar en el cosmos capaz de sustraerse a la intervención de la razón. Todo lo contrario: diseñaron muy racionalmente, a la altura de la ciencia ilustrada, toda una poética de lo fantástico y de lo maravilloso, de la que hoy somos herederos. Nada más racional que la interpretación de los sueños, porque los sueños no se interpretan, sino que se construyen. En su obra homónima, Freud no interpreta los sueños, sino que los reconstruye racionalmente a su propio modo, es decir, los inventa y replantea desde su racionalismo más personalista con fines muy explícitos: convertirse en el médium a través del cual el resto de los mortales pueden acceder al inconsciente, el mito más importante del siglo XX, cuya invención poética debemos al autor de *Die Traumdeutung* (1899). Ya he dicho muchas veces que Freud fue el mejor novelista del siglo XX, al que los médicos leyeron como si fuera un poeta, y los filólogos y pseudofilósofos leyeron como si fuera un médico. Lo desconocido, lo onírico, lo misterioso, se convierte, en el ámbito del arte y la literatura, en el terreno de juego de la razón, donde la ciencia no ha impuesto, ni podrá imponer, sus normas, porque en el terreno de la poética y de la estética, la psicología humana hace reinar sus ordalías impunemente.

Roas se distancia de las concepciones posmodernas que tratan de explicar lo fantástico desde la inmanencia que lo reduce todo al texto, al formalismo del lenguaje, como si la Realidad estuviera hecha de palabras. Y tiene razón:

Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual, sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica —conviene insistir en ello— mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual [...]. Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector (Roas, 2011: 30-31).

Lo fantástico materializa formalmente en el arte la irrupción de lo imposible en el terreno de lo real, es decir, en una *realidad* en la que el lector ha de reconocerse. En este sentido, creo que David Roas me permitiría afirmar que lo fantástico es un hipertexto de la realidad, que sería su hipotexto. Semejante declaración sería aceptable para un posmoderno, y también para un estructuralista, que considera que la realidad es un texto, o que está hecha de palabras. Para un materialista, semejante afirmación es un juego retórico gramaticalmente bien construido. Pero vacío. Sin embargo, esta gramática, por vacua, no se soporta sobre ninguna realidad. Porque la realidad no está hecha de palabras, sino de materia, y porque los hechos no mienten: mienten

sus intérpretes. Es tiempo de poner a Nietzsche del revés, de someterlo a su propia medicina, la *Umstülpung* o eversión. No cabe decir que no hay hechos, sino solo interpretaciones, porque en realidad solo hay hechos, malinterpretados por la sofística de un número cada vez más crecido de impostores, que hacen su agosto reduciendo la Ciencia y la Filosofía a una Retórica, es decir, los saberes críticos a un conjunto de declaraciones acríicas, más precisamente, a un trabalenguas, desde el que tratan de describir la «complejidad» de un mundo supuestamente «incomprensible».

La realidad —y esta es una premisa fundamental en la teoría de lo fantástico de Roas— es siempre extratextual, porque está fuera del texto —al contrario que para la posmodernidad, que considera que «todo es texto» (¿incluido Auschwitz?)—. Para un materialista esto es evidente, de modo que hablar de realidad extratextual resulta incluso redundante, porque es la única realidad operatoria posible. La realidad del texto es siempre una realidad estructural, es decir, formal: idealista. David Roas nunca pierde de vista la realidad cuando interpreta los materiales literarios. Uno de los pocos teóricos de la literatura que, en España, ha conseguido examinar la Literatura sin extraviarse en la ficción. Ni en la realidad.

Cualquier lector atento podrá observar que hay diversas especies de ficción relativas a la poética de lo fantástico y lo maravilloso. Roas señala varias de ellas, desde lo *maravilloso cristiano* hasta el *realismo mágico*, pasando por lo *pseudofantástico* y lo *fantástico arqueológico o arquetípico*. Este último se manifiesta en relatos que «retrocedieron a épocas primitivas, incluso prehumanas, donde reinaba el caos, en busca de los terrores más ancestrales y recónditos de la mente humana» (Roas, 2011: 122). Arthur Machen y H. P. Lovecraft se aducen como principales representantes de este tipo de literatura fantástica. En una genealogía de la literatura, lo fantástico arqueológico puede considerarse integrado en lo que he denominado *Literatura sofisticada o reconstructivista* (Maestro, 2012). Al *realismo mágico* me he referido con anterioridad en mi *Crítica de los géneros literarios en el Quijote* (2009: 250 ss). Como se sabe, esta expresión se debe al crítico alemán Franz Roh, quien la acuña en 1925, con el fin de hacer referencia a determinadas expresiones pictóricas vanguardistas, caracterizadas por representar un mundo objetivo, pero no como copia de la realidad, sino como realidad alternativa (Picasso, Beckmann, De Chirico, Derain, Carrà...). Las características esenciales del realismo mágico, como bien sistematiza Roas (2011: 57), apelan al sentimiento de lo mágico, del extrañamiento ante lo familiar y cotidiano; implican una proyección metafísica, que dispone que la realidad se transforme en algo inquietante; sugieren cierto primitivismo y regreso a lo mítico —lo que convierte a este tipo de literatura, una vez más, en una poética sofisticada o reconstructivista—; simulan un objetivismo en la reproducción sensorial de hechos que se exponen con la máxima precisión; e imponen una atmósfera de impersonalidad y frialdad, dentro de la que sobresale la figura de un narrador impasible ante lo que sucede, quien se presenta con cierta insensibilidad manifiesta. El realismo mágico se desarrolla en la literatura europea de las décadas de 1930 y 1940, y posteriormente en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, donde alcanza célebres resultados. En palabras de Roas, «el realismo mágico plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro» (Roas, 2011: 57). Confiere estatus de verdad a lo no existente. Dicho de otro modo, en términos de Materialismo

Filosófico como Teoría de la Literatura, otorga valor operatorio a lo que carece de existencia operatoria. Lo extraordinario se presenta como algo normal y cotidiano, familiar y habitual. No posee el enfrentamiento, la transgresión, el conflicto, que sí exige la literatura fantástica. El realismo mágico no se enfrenta con la realidad, sino que coexiste con ella, se yuxtapone o incluso se coordina con ella. Tampoco postula un mundo maravilloso, porque lo irreal, lo imposible, se codifica y se interpreta como una actividad más de lo real y posible. Lo *pseudofantástico*, por su parte, identifica «obras que utilizan las estructuras, motivos y recursos propios de lo fantástico, pero cuyo tratamiento de lo imposible las aleja del efecto y sentido propios de dicha categoría» (Roas, 2011: 62).

En suma, la tesis que aquí venimos sosteniendo, y que está en consonancia con las argumentaciones de la obra de Roas, confirma que los recursos para objetivar lo imposible brotan siempre de la razón, y que los cambios históricos que tales recursos han ido experimentando a lo largo del tiempo son resultado del desarrollo mismo de la razón que los ha hecho posibles en las diferentes manifestaciones de la estética del arte y de la poética de la literatura. De hecho, la exigencia de *verosimilitud* es el recurso más racional que la inteligencia humana impone a lo fantástico, a lo ficticio o a lo imposible. La razón y el ingenio han afinado mucho su puntería en la elaboración y recreación de todo lo relativo al inconsciente. De hecho, la idea misma de inconsciente ha sido concebida por uno de los racionalismos idealistas más sofisticados y astutos del siglo XX: el racionalismo que desea y consume placeres prohibidos.

No quiero terminar este apartado sin hacer referencia a uno de los pasajes literarios que acaso mejor expresan y objetivan estas cualidades de la palabra como constituyente de realidades fabulosas y verosímiles, capaces de soportar y de articular complejos sistemas de ideas y conceptos. Me refiero a los versos que Shakespeare pone en boca del duque de Teseo en *Sueño de una noche de verano* (V, 1), en el que irónicamente trata de desmitificar el contenido imaginario de la palabra poética, en favor de un racionalismo crítico y conceptual⁴⁴.

...Yo nunca he creído
en historias de hadas ni en cuentos quiméricos.
Amantes y locos tienen mente tan febril
y fantasía tan creadora que conciben
mucho más de lo que entiende la razón.
El lunático, el amante y el poeta
están hechos por entero de imaginación.
El loco ve más diablos de los que llenan

⁴⁴ «En el *Sueño de una noche de verano* —escribe W. Muschg, refiriéndose precisamente a este discurso de Teseo— está la observación más citada de Shakespeare sobre el poeta, mal comprendida durante mucho tiempo. No es un comentario elogioso, sino que tiene una intención irónica, y expresa en su mofa la suprema seguridad de sí mismo que tiene el joven genio [...]. Es la descripción de la imaginación mágica que puebla el mundo con sus creaciones y se siente en armonía con este universo. Pero también es la ironía del poeta comediógrafo que reconoce estas creaciones como productos de una alucinación y juega con ellos como si fuesen pompas de jabón» (Muschg, 1948/1996: 45-46).

el infierno. El amante, igual de alienado,
ve la belleza de Helena en la cara de una zíngara.
El ojo del poeta, en divino frenesí,
mira del cielo a la tierra, de la tierra al cielo
y, mientras su imaginación va dando cuerpo
a objetos desconocidos, su pluma
los convierte en formas y da a la nada impalpable
un nombre y un espacio de existencia.
La viva imaginación actúa de tal suerte
que, si llega a concebir alguna dicha,
cree en un inspirador para esa dicha...⁴⁵

La imaginación literaria, que brotaría de una mente enajenada, demente o enloquecida, bufonesca o irracional, inspirada por un numen o un dios, no es una forma de razón superior, como interpretaron los románticos, especialmente a partir de declaraciones literarias como la antemencionada de Shakespeare. No. La imaginación literaria es una especie más del género de la razón humana, esto es, una forma específica de racionalismo explícitamente antropológico. Goya lo expresó con claridad en la leyenda a su *Capricho* 43, según reza el Manuscrito del Prado: «La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes...»

La ficción implica una disociación de lo que no es operatorio. En consecuencia, solo es posible hablar de ficción cuando se tiene conciencia de que hay una parte de la realidad que no es operatoria. Esa parte del mundo real y material que carece de existencia operatoria es lo que ordinaria y normativamente llamamos ficción: toda materia que, carente de existencia operatoria, solo posee existencia estructural. La ficción exige, pues, una segregación de lo no operatorio, de lo que carece de facultades y potencias para actuar y obrar en el Mundo (M), en el espacio antropológico y en el espacio ontológico, frente a lo que *sí* puede *operar* en el Mundo Interpretado (M_i). La racionalización de la ficción literaria implica siempre la racionalización de la realidad, incluso también —y por supuesto— de la realidad no literaria, de la cual se deriva una disociación, una segregación, una reacción entre lo posible y lo imposible, es decir, entre lo operatorio y lo no operatorio. Porque, como he insistido con frecuencia, hay que salir del lenguaje para interpretar la Literatura, del mismo modo que hay que salir de la Literatura para interpretar la Realidad. Lo contrario, el disparate de salir de la

⁴⁵ Trad. esp. de Ángel Luis Pujante (Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, 1600/2001: 124), del original inglés *A Midsummer Night's Dream* (1600/1993: 145, esc. V, 1, vv. 2-20): «...I never may believe / These antic fables, nor these fairy toys. / Lovers and madmen have such seething brains, / Such shaping fantasies, that apprehend / More than cool reason ever comprehends. / The lunatic, the lover, and the poet, / Are of imagination all compact: / One sees more devils than vast hell can hold, / That is the madman; the lover, all as frantic, / Sees Helen's beauty in a brown of Egypt: / The poet's eye, in a fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven; / And, as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns then to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name. / Such tricks hath strong imagination, / That, if it would but apprehend some joy, / It comprehends some bringer of that joy».

Realidad para interpretar la Literatura, y sumergirse idealmente en una suerte de textualidad infinita o pantextualidad, muy posmodernamente, constituye una de las más audaces ordalías del psicologismo, tras la que se oculta o disimula una absoluta impotencia gnoseológica por parte del intérprete o lector de materiales literarios.

En este proceso de disociación o segregación entre ficción (materia no operatoria) y realidad (materia operatoria), la Literatura pone la ficción al servicio de la Razón, haciendo verosímil lo imposible. Lo sabemos desde Aristóteles. De este modo, la Literatura lleva a cabo un proceso de racionalización, conceptualización y formalización, poética y retóricamente, de lo que en apariencia se sustrae a todo *logos* o razón, desde el momento en que se formaliza en una materia que carece de existencia operatoria: el lenguaje en el que se objetiva (la ficción de) la fábula literaria.

Es evidente que la ficción forma parte de la realidad, que brota de ella, y que solo gracias a la realidad la ficción es identificable y comprensible como tal. Sin embargo, hay que afinar más: la ficción es aquella parte de la realidad que se disocia operatoriamente de ella, desde el momento en que se constituye en una realidad material que operatoriamente es igual a cero. Porque la ficción es una realidad material —formalmente verbal, pictórica, musical, escultórica, sonora, cromática, etc.—, cuya existencia ontológica es exclusivamente estructural, pero no operatoria. La ficción es aquella parte del mundo real que carece de potestad operativa. Don Quijote no puede salir de la obra que lleva su nombre, ni intervenir en nuestro mundo, porque su existencia operatoria se limita a su existencia estructural, siempre dentro de la novela de Cervantes. El toro de una pintura o de un poema jamás podrá matar a un torero de carne y hueso. Don Quijote es un texto, pero nosotros *no*. Entre él y nosotros no hay relación intertextual posible. No podemos soñar el sueño del calderoniano príncipe Segismundo. ¿Hasta cuándo vamos a seguir aceptando acríticamente la sofística y la falacia de la obra de Jacques Derrida y Michel Foucault, entre otros tantos posmodernos?

Los escritos de estos autores han supuesto una adulteración de la Teoría de la Literatura y de las diferentes posibilidades de interpretación de los materiales literarios. El daño ha sido especialmente importante en lo relativo al concepto de ficción, y a nociones tan fundamentales como las de realismo e idealismo. Seré más preciso. El realismo exige que las relaciones entre términos sean operatorias, mientras que el idealismo dispone que las relaciones entre términos no puedan ser nunca operatorias. ¿Qué quiere decir eso? Lo siguiente.

Distinguiré en este punto entre Determinantes, Relatores y Operadores. Esta distinción se construye a partir de los tres sectores dados en el eje sintáctico del espacio gnoseológico (términos, relaciones y operaciones) (Bueno, 1992; Maestro, 2009a). Los Operadores establecen operaciones (a partir de relaciones entre términos); el operador por excelencia es el *ser humano*, como intérprete o sujeto operatorio fundamental. Por su parte, los Relatores establecen relaciones (entre términos); el relator por excelencia es el *instrumento* —los múltiples instrumentos (termómetro, balanza, cronómetro, métrica, metrónomo, regla...)— que utiliza y construye el ser humano para ejecutar con rigor las relaciones entre los términos del campo categorial o científico. Finalmente, los Determinantes establecen términos, es decir, permiten identificar los términos o materiales primogénicos (esto es, físicamente, en M_1) que, interpretados

terciogenéricamente (esto es, lógica o conceptualmente, en M_3), constituyen, componen e integran, el campo de investigación científico; la *definición* es, por excelencia, la figura del determinante, ya que permite definir, establecer o identificar términos categoriales, esto es, codificarlos conceptual o científicamente, a partir de términos que no son necesariamente científicos ni conceptuales, sino ordinarios, mundanos o comunes (el agua es un término mundano que se convierte en un término del campo categorial de la Química cuando se interpreta como H_2O).

Por lo que se refiere a la poética y a la estética de la Literatura, hablaré de realismo solo cuando las relaciones entre términos sean posibles y verosímiles desde el punto de vista de su ejecución u operatividad. Es decir, cuando puedan llevarse a cabo *realmente*. Porque, en efecto, son operatorias *en (la) realidad* (M_1). En consecuencia, se hablará de idealismo siempre que tales relaciones entre términos resulten físicamente (M_1) imposibles, aunque puedan presentarse psicológicamente (M_2) como verosímiles. Es ideal toda relación entre términos que carecen de posibilidad operatoria efectiva o real. Lo ideal solo existe como hecho de conciencia, es decir, como producto de la psicología, individual o colectiva (M_2). Cuando el ideal se racionaliza más allá de la experiencia psicológica del individuo, se convierte en un idealismo trascendental (M_3), cuyo referente físico (M_1) es igual a cero. Nos adentramos de este modo en el terreno del racionalismo idealista, de la Teología, del Idealismo trascendental kantiano, del marxismo socialista, del holismo armónico, del monismo de la sustancia, del fideísmo luterano y protestante, etc. No es el caso del mito, de la mística, o de las experiencias paranormales, pues todo este tipo de hechos son idealismos, pero no necesariamente racionales.

Defino, por lo tanto, el *realismo* como la expresión de relaciones factibles dadas entre términos efectivamente existentes, y en consecuencia ejecutables ordinariamente como tales por un sujeto operatorio. A su vez, entiendo por *idealismo* toda expresión o presentación de relaciones físicamente imposibles entre términos —términos que siempre serán efectivamente existentes o que habrán sido contruidos a partir de términos efectivamente existentes (M_1)—, de modo que tales relaciones solo pueden existir como hecho de conciencia (M_2), es decir, de modo psicológico o imaginario en la mente de quien las relata, o sea, de quien las *relaciona* de forma irreal o ideal.

Realismo e idealismo se diferenciarán esencialmente por el modo de relación, es decir, por la manera —real o ideal— de relatar las conexiones de unos términos con otros. La Historia pretende relatar o relacionar los hechos que constituyen los términos de su campo de investigación apelando a la realidad de tales hechos, y no a formas ideales de conexión entre ellos: Cesar cruzó real y efectivamente el Rubicón en el año 49 a.n.E., y Napoleón sufre en 1815 su derrota definitiva en Waterloo. El Mito, por su parte, excluye la lógica y la razón como modos de establecer relaciones entre términos, y las sustituye por esquemas ideales, explicaciones imaginarias o prácticas psicológicas sin fundamento científico, pues Atlas no sostiene con la fuerza de sus brazos la gravitación cosmológica del planeta Tierra en el seno del Universo.

En consecuencia, la ficción de toda fábula verbalmente literaria será verosímil en tanto que se impone formal o estructuralmente como simulación de una realidad material, la obra literaria, que podrá interpretarse como realista o idealista según los términos se relacionen, respectivamente, de forma operatoria (el adulterio de Ana

Ozores en *La Regenta* de Clarín) o de forma no operatoria (la locuacidad de Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros* de Cervantes).

6.10. CODA Y GENEALOGÍA DE LA FICCIÓN LITERARIA

En su ensayo sobre *La deshumanización del arte*, Ortega dijo con precisión que «de pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas» (Ortega, 1925/1983: 41). Pero ese paso no lo dieron las Vanguardias del siglo XX —quienes ya lo recibieron dado—: ese paso lo dio el Romanticismo⁴⁶. Este movimiento se propuso una de las mayores exigencias a las que históricamente se haya enfrentado el racionalismo: la superación de la sensibilidad ilustrada mediante el diseño de una nueva idea del arte y la literatura.

La sofisticación literaria del Romanticismo tuvo consecuencias decisivas e irreversibles, que hoy en día aún no han sido estéticamente superadas. Pero los autores románticos no actuaban solos: sin la experiencia y la sensibilidad de la Ilustración, el Romanticismo no habría podido acceder a ese racionalismo decisivo que le permitió llevar a cabo una de las revoluciones artísticas más sofisticadas e insuperables de los últimos siglos. El racionalismo romántico fue esencial en la consolidación y expansión contemporánea de la Literatura sofisticada o reconstructivista (Maestro, 2012, 2014).

La Literatura sofisticada o reconstructivista se origina siempre que dos o más términos ideales o imaginarios se relacionan entre sí de forma realista, es decir, pretendiendo o simulando en la ficción literaria una operatoriedad equivalente a la que es factible en el mundo real. Dos términos son reales cuando existen como tales en el mundo real, empírico y efectivamente existente (una mesa, un ser humano, una bomba atómica, el mar, la luz, un temblor de tierra, una violación de derechos, etc...), y son ideales o imaginarios cuando no existen operatoriamente en el mundo (un fantasma, un unicornio, una sirena, Júpiter tonante, un horizonte cuadrado⁴⁷ o un decaedro regular...). Una relación entre dos términos (reales o ideales) es realista cuando es operatoria y da lugar a consecuencias pragmáticas y empíricas (un cuerpo se relaciona con otro cuerpo en determinadas condiciones de gravitación, tiempo y masa, un sonido se relaciona con otro sonido a través de una distancia denominada intervalo musical, un golpe en un muslo produce un moratón, etc...), y son ideales cuando los vínculos que se postulan entre dos términos no son operatorios en el mundo real y efectivamente existente (un ser humano [término A] que se arroja al vacío [término B] desde la cima de un rascacielos no puede sobrevivir al impacto de la caída [Relación A-B], de modo que sería de un idealismo inverosímil que resultara ileso). La Literatura sofisticada o reconstructivista lo es precisamente porque se

⁴⁶ Lo que sí hicieron los artistas de las vanguardias históricas —como Huidobro desde el creacionismo— fue celebrar ese triunfo sirviéndose de formas nuevas y originales, en realidad, a través de formas singularmente *sofisticadas*.

⁴⁷ Vicente Huidobro, *Horizon Carré* (1917).

dispone siempre sobre el diseño combinatorio entre *términos ideales* y *relaciones realistas*, es decir, que exige al idealismo consecuencias reales. Toda utopía debe mucho a esta fórmula esencial de la sofística.

Ocurre además que en la Literatura sofisticada o reconstructivista el idealismo de los términos de referencia circula por un mundo formalmente *real*, aunque operatoriamente imposible: Gatzachona da a luz a su hijo Gargantúa por una de sus orejas —la izquierda—, tras haber devorado una ingente cantidad de callos; los protagonistas de los libros de caballerías actúan como términos ideales de una sociedad inverosímil; Cipión y Berganza son un can indefinido y un alano que hablan muy racionalmente de las más crudas realidades del Siglo de Oro español en *El coloquio de los perros*; Hamlet dialoga con un fantasma a quien los demás personajes solo pueden ver, pero no hablar ni oír; Gregor Samsa cuenta su metamorfosis en insecto sin perder en absoluto su racionalismo humano; la más modernista lírica de Rubén Darío nos conduce a través de un mundo hermosamente imposible; Augusto Pérez se enfrenta pirandellianamente, mucho antes de 1921, al autor real de su novela, en la *niebla* de su existencia; el lector de *Continuidad en los parques* acaba siendo asesinado por su propio narrador (es en cierto modo una variante de la novela unamuniana); Funes, el memorioso o hipermnésico, es capaz de recordar con absoluta plenitud cada segundo que ha vivido... Todos ellos son figuras o personajes ideales, términos imposibles, que habitan o circulan *ficcionalmente* un mundo real en el que las relaciones son también reales. No por casualidad la Literatura sofisticada o reconstructivista está en la base de toda literatura fantástica. La utopía, también. Pero esta última se sitúa en el extremo opuesto de la operatoriedad. La utopía parte de términos reales y exige términos y relaciones ideales. Su referente poético es la Literatura programática o imperativa. La literatura fantástica, por su parte, tiene como premisa términos ideales sobre los que impone y proyecta relaciones *ficcionalmente* realistas. Es un imposible que perfora la realidad humana —y sus posibilidades racionales— atravesándola o instalándose en ella. Lo único que diferencia la literatura fantástica de la utopía es que la primera se escribe y se lee como una ficción, mientras que la segunda se escribe para que sea leída como un código civil de obligatorio y necesario cumplimiento.

Si se presta atención a la operatoriedad estructural, es decir, la operatoriedad que se establece formal o estructuralmente en las obras literarias —en la ficción de los materiales literarios—, se observa con toda nitidez que los Términos (reales o ideales) coordinados con las Relaciones (igualmente reales o ideales) confirman la Genealogía de la Literatura que he expuesto en mi libro homónimo (Maestro, 2012). En consecuencia, la Literatura crítica o indicativa se basa en la coordinación de términos reales con relaciones reales, incidiendo siempre en la *realidad* de un mundo respecto al que se disiente y critica (*Lazarillo de Tormes*, 1554). La Literatura sofisticada o reconstructivista promueve la conexión de términos ideales en relaciones reales, con objeto de citar a lo imposible en la operatoriedad de la vida cotidiana, con fines lúdicos, escapistas o incluso críticos (*Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, 1726). La Literatura primitiva o dogmática se construye sobre la alianza de términos ideales y relaciones igualmente ideales, protagonizadas por dioses, héroes extraordinarios, figuras maravillosas o acontecimientos sobrenaturales, mágicos y mitológicos (*Viejo Testamento*). Finalmente, la Literatura programática o imperativa postulará siempre

la expansión de términos reales hacia relaciones ideales, lo que explica también su orientación inmanente hacia la utopía y, en suma, hacia el idealismo acrítico que en última instancia la caracteriza (*Emilio, o de la educación* de Rousseau, 1762).

| Operatoriedad estructural o ficticia de los términos y relaciones objetivados formalmente en los materiales literarios | | Términos | |
|---|-----------------------------|--|---|
| | | Reales u operatorios | Ideales o no operatorios |
| Relaciones | Reales u operatorias | <i>Literatura Crítica o Indicativa</i> | <i>Lit. Sofisticada o Reconstructivista</i> |
| | Ideales o no operatorias | <i>Lit. Programática o Imperativa</i> | <i>Literatura Primitiva o Dogmática</i> |

El todopoderoso racionalismo de la Ilustración europea destruyó la operatoriedad de los mitos, desmitificó la magia del mundo antiguo y derogó innumerables creencias religiosas y supersticiosas. Dicho de otro modo: incrementó la sofisticación de la literatura y potenció sus capacidades reconstructivistas, al desterrar del mundo real la operatoriedad de la ficción artística. En consecuencia, el mito, la magia, la fe numinosa, e infinitos credos populares e institucionales, anclados en un escenario hasta entonces no intervenido por la razón, dejaron de ser reales, efectivos y operatorios, para ser, simplemente, ficciones. Mitos, magias y credulidades se refugiaron a partir del siglo XVIII en dos ámbitos fundamentales: por un lado, el tercer mundo semántico (*dóxico*) de la ignorancia científica y, por otro lado, el dominio, cada vez más sofisticado y seductor, de la Poética de la Literatura —y de la pintura— como prototipo de las artes en general. El Romanticismo surgió entonces como un movimiento absolutamente convicto y decisivo en este empeño fundamental: la sofisticación poética, estética y retórica de los materiales literarios y de la creación artística, destinada a superar, desde un racionalismo formalista, pero muy seductor, esto es, desde un *racionalismo poético*, las limitaciones que esa forma cientifista de razonar, mecanicista e ilustrada, había impuesto a la operatoriedad de la imaginación en el mundo real. La ficción literaria no sucumbe a la razón: la fagocita.

Los materiales literarios se desarrollan y desenvuelven en clara alianza con el racionalismo científico y filosófico, y lo hacen reaccionando contra sus formas más chatas y deficientes, pero con el objetivo de exigirles una mayor afinación allí donde el logos mecanicista y cientifista deja de lado o sin respuesta los interrogantes planteados por el racionalismo que ofrece e ilumina la creación literaria. La Poética jamás ha dado

la espalda a la Razón. Todo lo contrario: es tan exigente ante ella como pueden serlo en sus respectivos campos categoriales la Medicina, la Termodinámica o la Física. Pero desde el Romanticismo la Literatura ha disimulado —de forma muy sofisticada, e incluso cínica y perversa— su relación de alianza con el racionalismo, y con frecuencia ha fingido rechazar la razón de la que se alimentan tanto sus más preciadas creaciones artísticas como sus más célebres poetas.

No es la Literatura una realidad que no tenga nada que decir ni que exigir a la Razón, sino que son algunos de sus intérpretes, críticos o filólogos, quienes, por ignorancia, comodidad o incompetencia, no saben razonar ante los hechos y materiales literarios, los cuales, por su propia complejidad estética, les resultan ininteligibles. No hay literatura irracional o ininteligible, sino críticos incompetentes. La Literatura es una construcción humana, y como tal brota del racionalismo humano, al que desafía en sus obras de arte una y otra vez. Jamás la Literatura ha sido una negación de la razón, más bien lo son algunos de sus pretendidos críticos o intérpretes. Antes bien, la Literatura es una realidad inteligible —y desafiante en su exigencia de hacerse comprender, por eso requiere intérpretes intelectualmente muy preparados en diferentes ámbitos categoriales o científicos—, de modo que el fin de la Teoría de la Literatura y de la Crítica de la Literatura es demostrar con claridad académica y con rigor científico que los materiales literarios, por compleja y conflictiva que resulte su elaboración y comunicación, son racionalmente interpretables y humanamente inteligibles. Cualquier otra forma de proceder es un modo sofista de ofuscar y confundir al lector, así como de disimular perversamente la impotencia o la ignorancia del supuesto crítico o intérprete.

7

Genología de la Literatura

Teoría de los Géneros Literarios

Idea y concepto de Género en la investigación literaria

CAPÍTULO 7

ÍNDICE DE MATERIAS

7.0. Preliminares.

7.1. Idea y concepto de Género Literario.

7.1.1. Definición. ¿Qué es el Género en la Literatura?

7.1.2. El concepto de Género Literario en la Teoría de las Categorías.

7.1.3. Los Géneros Literarios en el Espacio Gnoseológico.

7.2. Los Géneros Literarios como «esencias porfirianas».

El género literario en función de la Especie: la *diferencia específica*.

7.3. Poética Histórica de los Géneros Literarios.

El género literario en función de la Clasificación como figura de los *modi sciendi*:
Taxonomías, Tipologías, Desmembramientos y Agrupamientos.

7.3.1. La poética de los géneros literarios en la Antigüedad.

7.3.2. El carácter heterogéneo de la genología medieval.

7.3.3. Consolidación de la poética clásica. Los siglos XVI y XVII.
La teoría de la lírica en los tratadistas españoles de arte poética.

7.3.4. Del normativismo neoclásico al autologismo romántico.

7.3.5. Hacia la poética moderna. Los géneros literarios en el siglo XX.
De las teorías formalistas a las retóricas de la renuncia y la impotencia.

7.4. Los Géneros Literarios como «esencias plotinianas».

El género literario en función del Género: *núcleo, cuerpo y curso*

7.5. Poética Gnoseológica de los Géneros Literarios.

El género literario en función de la materia y de la forma literarias: *constitución, determinación e integración* de la Obra literaria, de su Género y de su Especie.

7.5.1. Poética Gnoseológica de los Géneros Literarios
(enfoque semiológico, en términos categoriales o conceptuales):
El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

7.5.2. Poética Gnoseológica de los Géneros Literarios
(enfoque filosófico, en términos críticos o dialécticos):
El Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura.

7.6. Coda genológica.

Me atrevería a afirmar algo quizá escandaloso, y es la escasa fecundidad que, a efectos, críticos, ha tenido algo tan permanentemente traído y llevado por los siglos como son los géneros literarios. La suma de especulaciones sobre este problema y la innegable agudeza y profundidad de muchas de ellas apenas han tenido efectos operativos, si se descuentan sus aplicaciones en el período clásico y neoclásico, que dieron como resultado el desprestigio de la noción misma de «género» [...]. El caso es que, en este terreno, los esfuerzos siguen siendo muchos y los resultados para salirse de la secular tríada Épica – Lírica – Dramática, incluyendo sin mucha novedad la Didáctica como hace H. Seidler, o introduciendo —para romper el sistema tripartito, fruto del «esteticismo burgués»— el ensayo, el folletón, el informe periodístico, la sátira polémica, etc., conforme al intento de J. G. Bockh; o, por la fuerza de los tiempos, el filme, según la propuesta de S. K. Langer. Una red más tupida de géneros no va a facilitarnos la empresa de aprehender con mayor facilidad la obra concreta, que siempre hallará un agujero por donde escurrírseos. No parece que deban producirse por ahí los intentos para proporcionar fecundidad crítica al concepto de «género», porque lo máximo que podremos alcanzar con él es una clasificación aproximada. Y ese parece pobre objetivo para el crítico.

Fernando LÁZARO CARRETER, «Sobre el género literario» (1976/1986: 14-15).

GENOLOGÍA DE LA LITERATURA

TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

IDEA Y CONCEPTO DE GÉNERO EN LA INVESTIGACIÓN LITERARIA

Totum sed non totaliter

7.0. PRELIMINARES

El objetivo de la Teoría de la Literatura es demostrar que la Literatura es inteligible. Y que lo es para todos aquellos lectores que, capaces de asumir críticamente una educación científica —frente a quienes viven limitados por sus creencias psicológicas y sus ideologías gremiales—, pueden convertirse en intérpretes del mundo en el que viven. Porque el lector interpreta para sí, mientras que el intérprete o transductor interpreta para los demás. Y porque la literatura no es un enigma inexplicable ni un discurso insoluble en la razón, aunque la obra de muchos «teóricos de la literatura» sí sea con muy excesiva frecuencia un jeroglífico incomprendible o un artilugio retórico indescifrable. En los últimos tiempos —tiempos posmodernos— la Teoría de la Literatura, es decir, lo que se exhibe y hace pasar como tal, crece en la medida en que la Literatura se desvanece y en la misma medida en que la crítica desaparece. La crítica se finge y se simula, pero no se ejerce. La dialéctica efectiva se sustituye por un relativismo mágico, destinado a salvaguardar la virginidad de los dogmas, que permanecen incombustibles a los ojos, tacto y degustación de todos cuantos se sirven rentablemente de ellos. Se respeta su *identidad* cultural, mítica, salvaje, primitiva, incívica, retrógrada, estúpida y, sobre todo, nesciente. Sobremanera se fortalecen irracionalmente los dogmas. Se critican apariencias y creencias, con cuidado de dejar intactas las causas de los problemas, cuya solución supondría el fin de la explotación de la miseria, es decir, la destrucción de la gallina de los huevos de oro. No interesa acabar con los prejuicios, sino explotarlos. Interesa afirmar que no hay ideas, y que todo es ideología. Interesa negar la verdad de la Ciencia, y declarar sofisticadamente que todo es prejuicio. Interesa confundir la verdad con la mentira, y analfabetizar sistemáticamente, desde las instituciones académicas y universitarias formateadas por la posmodernidad, al mayor número posible de individuos, debidamente gremializados en grupos y subgrupos, que resultan entre sí cada vez más autistas y más insolidarios, y muy ignorantes *de lo que pasa en la calle*.

Voy a ocuparme en este capítulo VII de los géneros literarios, una de las dimensiones de la teoría y de la crítica literarias que menos han evolucionado en los últimos años. Y no por casualidad, dado que la pobreza metodológica de la posmodernidad, por una parte, y la recurrencia, por otra, en una ontología univocista, según la cual todo es igual a todo, han hecho de los géneros literarios una cuestión irrelevante, cuando no imperceptible o incluso ilegible, no solo como categorización genérica de lo que la literatura es, en sus diferentes especies e individualidades —obras literarias—, sino también como hecho inasequible al conocimiento, desde el momento en que las fronteras de lo literario se han abierto indefinidamente hasta su desvanecimiento, de modo que tan literario es el *Quijote* o *Richard III* como un tebeo o una supuesta lista de la compra transcrita en náhuatl. Desde el momento en que «todo es literatura» y que «toda literatura es isovalente», ¿qué sentido tiene establecer discriminaciones críticas en géneros, especies y obras literarias? Ninguno¹. Pero esta nulidad interpretativa solo puede acomodarse en la esterilidad de un discurso posmoderno, engendrado en la renuncia a todo ejercicio de pensamiento crítico, dialéctico y científico. Es un hecho constatable, e insistiré en ello de forma reiterada, que las teorías posmodernas de la literatura se desarrollan en la medida en que la literatura desaparece. No es el caso del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

En primer lugar, el lector encontrará en este apartado una exposición sistemática de la idea y concepto de género literario que sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura². Formularé inicialmente la definición de género literario a la que

¹ De hecho, para una mente posmoderna, la palabra *género* —estimulada tanto oral como gráficamente por el inglés *gender*— será, casi en exclusiva, una invitación para pensar en el sexo.

² Por si acaso —pues todo puede suceder—, advierto al lector que aún no se haya apercibido de que este libro que tiene en sus manos se refiere al género literario como conjunto de propiedades características de determinados tipos o clases de textos literarios. Es decir, no me refiero al género como término de importación angloamericana e imperialista (*gender*) para apelar eufemísticamente al sexo de los seres humanos. El caso de la palabra *género*, tan frecuente en los títulos de casi todos los libros que hoy se publican, so capa de teoría literaria, sobre cualquier cosa, es singularmente simpático. Penetra en español por influencia del inglés, donde casi siempre funciona como un eufemismo puritano para evitar llamar al sexo por su nombre, hecho que, a lo que parece, puede poner nerviosa a más de una persona. De ahí que se use en español para hablar de «violencia de género», cuando en realidad esta expresión designa un hecho que solo puede llamarse realmente violencia contra la mujer. En principio, *género* es una categoría que la Filosofía usa para designar un conjunto de elementos que comparten características comunes. Lingüísticamente hablando, el género es, en principio, una categoría de orden gramatical. A nadie se le ocurre hablar, por ejemplo, de la violencia del *número*, singular o plural, que es también otra categoría gramatical, etc. Del mismo modo que nadie habla habitualmente de la «violencia» de los fonemas, de los sufijos o de la *e* paragoge. Un caso más simpático aún, y completamente grotesco, relacionado con el género, es el de la impronunciable arroba cibernética, que algunas personas, bien desde la ideología feminista, bien desde el complejo intimidatorio que les causan tales ideologías gremiales, usan con frecuencia para referirse a sus «estimad@s amig@s», por ejemplo. En tales contextos, la arroba no identifica ningún género gramatical, ni ninguna igualdad de sexos (incluso gráficamente la *O* masculina y superlativa domina y envuelve a la femenina y más disminuida *a*): lo único que identifica esa arroba es la ortografía aberrante de quien escribe,

voy a atenerme a lo largo de toda la investigación, conceptualmente interpretada desde la teoría holótica de las categorías, de acuerdo con la doctrina del todo y sus partes. A continuación, expondré la idea de género literario en el seno del espacio gnoseológico, con objeto de delimitar formal y materialmente la ontología de los géneros literarios desde *criterios autológicos* (según la perspectiva del autor de obras literarias o del intérprete de los materiales literarios), desde *criterios dialógicos* (según la perspectiva de determinados gremios, escuelas o movimientos de creación o de interpretación de obras literarias), y desde *criterios normativos* (según la perspectiva de normas, cánones o sistemas reglamentados de creación o interpretación literarias).

En segundo lugar, mi exposición analizará críticamente dos enfoques desde los que es posible abordar el estudio de los géneros literarios. Me referiré inicialmente a la perspectiva determinada por el método de las «esencias porfirianas», que consiste en examinar el *género* literario en función de la *especie* literaria, esto es, en sistematizar el estudio de los géneros literarios tomando como referencia la *diferencia específica*. Este procedimiento es el que ha desarrollado tradicionalmente la Teoría de la Literatura. Se basa en la articulación y formulación de clasificaciones, a las que toma como figura gnoseológica de referencia, para dar lugar a arborescencias múltiples y variadas, que acaban por objetivarse en *tipologías*, *taxonomías*, *desmembramientos* y *agrupamientos*, en numerosos casos acríticas y doxográficas, como tendremos ocasión de comprobar, a través de una exposición histórica y crítica. Posteriormente me referiré a la perspectiva determinada por el método de las «esencias plotinianas», que consiste en examinar el *género literario* en función del *género* como categoría suprema, en la cual es posible observar una evolución materializada formalmente en un *núcleo*, un *cuerpo* y un *curso*. Este procedimiento nunca ha sido aplicado a la teoría de los géneros literarios, ni siquiera por los positivistas decimonónicos, por más que el antemencionado término «evolución» invite a pensar en este contexto en nombres como los de Saint-Beuve y Brunetière, u otros positivistas y darwinistas decimonónicos. No será el caso, pues aquí me serviré del modelo de las «esencias plotinianas» para introducir la poética de los géneros literarios que sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, no para hablar de ellos como categorías biológicas, o de otro tipo a ellas equivalente.

De este modo, en tercer y último lugar, la investigación concluirá con la exposición del concepto y de la idea de lo que es el género literario en función de la materia y la forma literarias, esto es, de lo que se denominará la poética gnoseológica de los

pues desde ese momento queda retratado como un ideólogo gregario, el cual, lejos de ignorar las normas, cree desafiarlas imaginariamente, sirviéndose del idiolecto de un gremio autista frente a una realidad inderogable y efectivamente existente: el lenguaje hablado. Haga cada cual lo que quiera, a causa de sus ansiedades ideológicas e intimidatorias, o como consecuencia de sus complejos personales e intimidados, pero sépase que es un hecho objetivo que el morfema «o» designa el género masculino singular, y el morfema «a» el femenino singular. Si @ fuera otro morfema de género, o como tal funcionara, solo se me ocurre suponer que designaría *lo* hermafrodita singular, referente sin duda extraordinario y único, al que, modestamente, yo no conozco. Todavía. (Y con el que, los dioses mediante, no deseo identificarme, por mucha que sea la estimación con la que cualquier supuesto amigo pretenda retratarme en el encabezado cibernético de sus misivas colectivas y epicenas).

géneros literarios, elaborada sobre la *symploké* de las nociones de *constitución*, *determinación* e *integración* de la Obra literaria, de su Género y de su Especie. El teórico y el crítico de la literatura se encontrarán finalmente con una categorización sistemática y cerrada —que no clausurada— que permite dar cuenta de la totalidad de los géneros y especies de obras literarias efectivamente existentes, a través de una triple perspectiva *semiológica*, al estar articulada en tres ejes (sintáctico, semántico y pragmático); *dinámica*, dado que reconoce y registra material y formalmente los cambios y transformaciones en el sistema; y *holótica*, porque identifica y discrimina críticamente las partes constituyentes (como diferencias específicas) de cada una de las totalidades genéricas (como categorías supremas).

7.1. IDEA Y CONCEPTO DE GÉNERO LITERARIO

7.1.1. DEFINICIÓN. ¿QUÉ ES EL GÉNERO EN LA LITERATURA?

La Teoría de la Literatura exige una definición conceptual y categorial de Género Literario. Género es el conjunto de características comunes que pueden identificarse gnoseológicamente, es decir, según criterios formales y materiales, entre las diferentes partes que constituyen una totalidad. En consecuencia, los *géneros literarios* serán los diferentes conjuntos de características comunes que podrán identificarse según criterios gnoseológicos, esto es, material y formalmente, entre las distintas *partes* o *especies* que constituyen la totalidad de las *obras literarias* reconocidas como tales.

Cabe una definición de género que impone una relación de isovalencia entre *género* y *parte*, al concebir el género como el conjunto de características comunes que permiten identificar gnoseológicamente, es decir, según criterios formales y materiales, las partes que constituyen una totalidad. Desde esta perspectiva, el todo sería un conjunto de géneros o de partes genológicas. *Partitio* y *Genus* serían lo mismo. Desechamos esta relación de isovalencia entre parte y género, porque de lo que aquí se trata es de identificar las *características comunes* formalizadas *entre* las partes que constituyen materialmente una totalidad, en este caso, la literatura, y no las partes de esa totalidad, concebidas, en sí mismas, como géneros. Lo que subraya la teoría de los géneros literarios que aquí se presenta son las *cualidades genéricas*, esto es, aquellas características comunes dadas entre las partes de un todo, que no las cualidades específicas, es decir, las características exclusivas de cada una de las partes, con indiferencia, o incluso al margen, del todo. En el primer caso, que denominaré porfiriano y que aquí desestimaré, la parte es igual al género (isovalencia acrítica, que hace ilegibles o irrelevantes las cualidades comunes entre las partes por relación al todo); en el segundo caso, que denominaré plotiniano y que aquí seguiré, el género es el conjunto de cualidades comunes observables entre las partes que componen una totalidad, y que, en consecuencia, permiten organizar e interpretar formalmente los materiales que determinan (intensionalmente), integran (extensionalmente) y constituyen (distintivamente) esa totalidad.

Las teorías de los géneros que se basan en el postulado de isovalencia entre parte y género son de naturaleza porfiriana, mientras que las teorías genológicas articuladas en el postulado de heterovalencia, según la cual se afirma el género como conjunto de cualidades comunes dadas entre partes, y no identificables con *una* de las partes, son de naturaleza plotiniana. La poética histórica de los géneros literarios, desarrollada por todas las teorías literarias formuladas hasta el presente, incluidas la más influyentes y poderosas —la aristotélica y la hegeliana—, se ha construido siempre sobre los postulados de la doctrina porfiriana de la teoría holótica. Sin embargo, la teoría de los géneros literarios que aquí voy a desarrollar, es decir, la poética gnoseológica de los géneros literarios, tal como la concibe el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, seguirá los postulados de la doctrina plotiniana de la teoría de las categorías.

Tales premisas exigen identificar y explicar una serie de conceptos esenciales a la hora de exponer una teoría de los géneros literarios que se propone dar cuenta de las *partes materiales* y de las *partes formales* de los hechos literarios, no solo como *géneros*, o categorías matrices, sino por relación dialéctica, en primer lugar, a la *especie*, como parte especial o específica —y no solo diferencial— de cada género, y en segundo lugar al *individuo* o *individualidad*, esto sería, la *obra literaria*, como parte distintiva y constituyente de cada una de las especies.

A continuación, por todas estas razones, voy a exponer la Idea de Género Literario según la Teoría de las Categorías.

7.1.2. EL CONCEPTO DE GÉNERO LITERARIO EN LA TEORÍA DE LAS CATEGORÍAS

La idea de categoría envuelve la idea de todo o de totalidad. Las categorías son totalidades, y en tanto que tienen significado gnoseológico son totalidades sistemáticas. Como totalidades efectivas, las categorías remiten a contextos ontológicos (no meramente lingüísticos, formales o psicológicos): contextos del *ser* y contextos del *hacer*. En consecuencia, sigo aquí explícitamente la teoría de las categorías formulada por Gustavo Bueno, en su *Teoría del cierre categorial* (1992: II, 53 y ss), para aplicarla, con los cambios que considero necesarios, a la interpretación de la literatura, como materia que puede y debe ser analizada *categorialmente* como Concepto y *críticamente* como Idea.

Así, siguiendo a Bueno (1992: II), puede afirmarse que la realidad de las categorías se fundamenta en la efectividad de las ciencias positivas, como construcciones del Mundo Interpretado y, en consecuencia, de sistemas categoriales. Por esta razón, la doctrina de las categorías constituye uno de los momentos más importantes y decisivos de una concepción del Mundo Interpretado por las ciencias positivas, entre las cuales la Teoría de la Literatura ocupa el lugar que corresponde a una ciencia destinada al estudio sistemático, conceptual y categorial, de los materiales literarios.

El concepto de Género Literario en la Teoría de las Categorías exige definir y justificar una serie de conceptos básicos, al margen de los cuales no cabe hablar con propiedad ni de *género* ni de *género literario*. Estos conceptos están objetivados en el desarrollo mismo de la doctrina holótica de los todos y las partes, y son los siguientes.

1. Desde el punto de vista de las *Totalidades*, se distinguirá entre:

- 1.1. Totalidades atributivas y distributivas.
- 1.2. Totalidades holotéticas y merotéticas.
- 1.3. Totalidades centradas y no centradas.
- 1.4. Totalidades diatéticas y protéticas.

2. Desde el punto de vista de las *Partes*, se distinguirá entre:

- 2.1. Partes formales y materiales de una Totalidad.
- 2.2. Partes determinantes, integrantes y constituyentes de una Totalidad.

7.1.2.1. CONCEPCIÓN DE LAS TOTALIDADES

Cuatro son los criterios que pueden tomarse como referencia a la hora de abordar desde una teoría holótica el examen de una totalidad, según se consideren sus modos de estructuración (distributivas / atributivas), sus procedimientos de construcción (holotéticas / merotéticas), la función de las partes sobre las que se construye, o no, su unidad (centradas / no centradas), y la relación de género a especie o de especie a especie (diatéticas / protéticas).

7.1.2.1.1. TOTALIDADES ATRIBUTIVAS Y DISTRIBUTIVAS

En función de la *diversidad* y de sus *modos de estructuración*, las categorías pueden ser de dos tipos: *distributivas* y *atributivas*.

Categorías distributivas (o diaiológicas) son aquellas totalidades constituidas por partes relacionadas entre sí formalmente. Cada parte participa en el todo sin desempeñar una función específica e intransferible, de modo que una parte puede ser sustituida por otra cualquiera sin que el todo experimente alteraciones sistemáticas. Si agrupamos un conjunto de cerillas en diferentes cajas, es indiferente qué cerilla se sitúe en cada caja, dado que todas las cajas contendrán cerillas organizadas distributivamente, sin función distintiva alguna. Porfirio concebía las categorías distributivas como «géneros supremos». Todas las teorías de los géneros literarios que siguen el modelo porfiriano incurrirán inevitablemente en la concepción de la literatura como una totalidad distributiva, de modo que sus diferentes géneros se ramifican en diversas especies, cada una de las cuales a su vez es objeto de sucesivas arborescencias, desmembraciones o descomposiciones. La especie *soneto*, por referencia al género *poesía*, constituiría en sí misma una parte distributiva del género como totalidad. De hecho, en términos porfirianos, el soneto podría considerarse en sí mismo como un género literario. Se confirma de este modo el postulado de isovalencia entre la parte (el soneto como especie de la poesía) y el género (el soneto como género literario).

Categorías atributivas (o nematológicas) son aquellas totalidades constituidas por partes relacionadas entre sí no solo formalmente, sino también funcionalmente.

Cada parte participa en el todo desempeñando una función específica e intransferible, esto es, una función atributiva, de modo que si una parte se suprime o altera, el todo resultará decisivamente transformado, o incluso destruido. Las partes (u órganos) del cuerpo humano hacen de este una categoría o totalidad atributiva, desde el momento en que las funciones del hígado no pueden ser sustituidas por las que desempeñan el corazón o el aparato auditivo. Cada parte, o cada órgano, desempeña una función específica o atributiva en el momento de su participación en el todo. Las categorías atributivas son las que Plotino (*Enéadas*, VI, I, 3) concebía como «géneros» en sentido estricto, con objeto de designar series evolutivas globales. Es el caso de las categorías taxonómicas biológicas del tipo *phylum*, introducidas por Haeckel. También sería el caso, por ejemplo, del soneto como forma literaria que comprende elementos métricos sometidos a transformación histórica, desde el endecasílabo renacentista italiano hasta el verso de arte menor característico del soneto modernista.

7.1.2.1.2. TOTALIDADES HOLOTÉTICAS Y MEROTÉTICAS

En función de la *diversidad*, pero esta vez de acuerdo con el *modo de construcción*, las categorías pueden considerarse según su relación con el todo y con las partes. Se distingue así entre *totalidades holotéticas* y *totalidades merotéticas*.

Categorías holotéticas son aquellas que toman como referencia para su constitución un *género supremo* (que además sería una totalidad distributiva). Una «galaxia», en tanto que contiene estrellas, planetas, cristales, estrellas, moléculas..., es una categoría holotética y atributiva. La novela, como categoría suprema de las formas narrativas, funciona como totalidad holotética a la hora de examinar las novelas de aventuras, de aprendizaje o *Bildungsroman*, la novela lírica, la novela pastoril, la novela picaresca, etc. El *Quijote* es en este sentido el ejemplo más nítido y expresivo de novela como categoría suprema y matriz de formas narrativas, hasta tal punto que, como se verá, es imposible adscribirla a una especie literaria concreta más allá del género «novela». Una categoría holotética remite a una totalidad concebida e interpretada en términos de *género*, y no por la naturaleza de las *especies* que la constituyen. Sería, por ejemplo, el caso del *Quijote* concebido como «novela», sin más, y al margen de que sus partes formales estén determinadas por la presencia de representaciones teatrales (alegóricas en las frustradas bodas de Camacho, titiriteras en el retablo de maese Pedro, etc.), novelas pastoriles (Marcela y Grisóstomo), relatos de aventuras y cautivos (el capitán Ruy Pérez de Viedma), cuentos intercalados de temática renacentista, sentimental y cortesana (*El curioso impertinente*), inclusión de numerosos poemas en el discurso narrativo, etc.

Categorías merotéticas son aquellas que siguen como referencia para su configuración el modelo *partes categoriales* codificadas por determinados procedimientos normativos, dados en determinadas clasificaciones científicas o tipologías operatorias. Es el caso de determinadas categorías lingüísticas, como lexemas, fonemas, monemas y morfemas, o de abundantes categorías literarias, como el soneto, el entremés, la novela corta, el epigrama, el cuento, la jácara, la silva, el ovillejo, etc. Una categoría merotética remite a una totalidad concebida e interpretada en términos de *especies*, es

decir, a partir del análisis de cada una de las especies genéricas insertadas, como partes formales, en la totalidad de referencia. A este ámbito pertenecerían todos aquellos estudios del *Quijote* que se ocupan de esta novela desde el punto de vista de alguna de sus especies, incluidas formalmente en la materia de la obra, que será examinada por el intérprete atendiendo a una de sus *partes formales* o *cualidades específicas*: la poesía del *Quijote*, el teatro del *Quijote*, las novelas intercaladas, el relato autobiográfico, la literatura epistolar, lo fantástico y lo maravilloso en episodios concretos, como la cueva de Montesinos, el mono adivino o la cabeza encantada, etc. Se trata, en suma, de análisis merotéticos, o partitivos, que abordan el estudio de las partes de una totalidad literaria que interesa ante todo por el sentido y la interpretación de partes formales concretas, antes que por la suma global de todos sus componentes.

7.1.2.1.3. TOTALIDADES CENTRADAS Y NO CENTRADAS

Las totalidades pueden concebirse también como *centradas* o *no centradas*, en función de las partes sobre las que se construye o no su unidad. Una totalidad, sistema, organismo, o clase, podrá considerarse como *centrada* si su unidad se establece en función de *una de sus partes* que se considerará de referencia y que, a su vez, podrá ser simple o compleja. En caso contrario, una totalidad o sistema se considerará como *no centrada* cuando no quepa señalar una parte suya en función de la cual se constituye su unidad, la cual no por no ser centrada deberá ser menos compacta. Adviértase que no cabe confundir un todo no centrado con un todo des-centrado: una totalidad no centrada simplemente niega la existencia de una parte central, mientras que una totalidad descentrada se constituye sobre la privación de un centro. El círculo geométrico es un conjunto de puntos cuya unidad de totalización está definida en función de la relación que todos los puntos guardan respecto a uno llamado centro; un triángulo es un conjunto de puntos alineados en tres rectas diferentes cuya unidad de totalización no se define en función de ningún punto privilegiado.

Es conocida la oposición entre dos concepciones clásicas del organismo viviente (que es una totalidad atributiva): la concepción hipocrática, asumida por Aristóteles, y la concepción galénica. La concepción hipocrática del organismo se caracterizó por utilizar el esquema de las *totalidades centradas* (según unos en torno al cerebro, según otros en torno al corazón), mientras que la concepción galénica se caracterizó por utilizar el esquema de las *totalidades no centradas* (la visión del organismo como un entretrejimiento de subsistemas relativamente independientes y cuya unidad requería, además, la acción de un principio exterior, representada a veces por el médico, en funciones de ingeniero).

Como ha señalado Bueno (1992: II, 53 ss), la oposición entre totalidades centradas y no centradas se manifiesta de forma especialmente operativa fuera de los campos orgánicos, o campos constituidos por organismos. Una estructura *arborescente* (tanto si es atribuida, en perspectiva genealógica, evolutiva, a multiplicidades de especies vivientes de organismos, como si es atribuida, también en perspectiva genealógica, a multiplicidades de lenguas habladas hoy en el planeta), implica también un tipo de totalización *atributiva* y *centrada* en torno a un protoorganismo o a una

protolengua. Sería, por ejemplo, el caso del latín, respecto a las lenguas románicas, o del indoeuropeo, en el supuesto de que se admitiese la construcción de esa hipotética protolengua. Calificaríamos a estas totalidades, atributivas y centradas, de *unigenistas*. Frente a ellas, cabe hablar de totalizaciones *poligenistas*, que corresponderían, en consecuencia, a totalizaciones no centradas, y con frecuencia distributivas, como son los «sistemas matriciales», los «sistemas reticulares» o los sistemas con «múltiples centros» (núcleos, ganglios, nudos, etc....) interconectados entre sí (lo que no excluye enteramente la existencia de ganglios o nudos dominantes en un área de la totalidad, o incluso en la integridad de su ámbito, en cuyo caso, la estructura del sistema reticular no centrado, pero con un nudo hegemónico, podrá considerarse como una aproximación hacia el tipo de estructuras centradas)³. El principio de *symploké* niega la posibilidad de la interconexión absoluta entre las partes de cualquier totalidad, sea centrada o no centrada, ya que si todo estuviera conectado con todo, es decir, si todo fuera igual a todo, el conocimiento sería imposible (Platón, *Sofista*, 259e-c)⁴. Se observará que las totalidades poligenistas son las preferidas por los posmodernos a la hora de afrontar la interpretación de cualquier tipo de realidad, con objeto de subrayar en ella la existencia de múltiples centros o lugares de referencia, *isovalentes* entre sí (niegan toda posible diferencia o discriminación), *distributivos* respecto al todo (niegan la existencia de valores funcionales en el sistema de valores), y absolutamente *inconexos* (afirman que cada cultura es única en sí misma y como tal debe preservarse), cuando pretenden subrayar la independencia, megarismo o autarquía de tal o cual cultura, o absolutamente *conexos* (todas las culturas son iguales), cuando pretenden afirmar en términos monistas la existencia metafísica de una isovalencia y una isonomía absolutas. Por lo que a una teoría de los géneros literarios se refiere, es observable que siempre

³ «El *Cosmos* de Aristóteles, por ejemplo, puede considerarse como el resultado de una totalización de los fenómenos naturales que utiliza el tipo de la totalización centrada. No cabe, por tanto, reducir la imagen aristotélica del mundo a la condición de una metáfora inspirada en la rueda de un carro, por la sencilla razón de que la propia rueda del carro es, a su vez, una totalización inspirada en el tipo de totalizaciones centradas. Se supone que el *Mundo* de Aristóteles es una totalidad finita que gira en torno a un lugar central, ocupado por la Tierra, y que el Primer Motor, que suministra al Mundo la energía, no desempeña, sin embargo, el papel de parte central (que asumiría acaso al incorporarse a las concepciones cristianas). El *Cosmos* de Demócrito, en cambio, podría considerarse como una «totalización de los fenómenos naturales», resultante de la utilización del tipo de totalidades no centradas», vid. a este respecto el *Diccionario filosófico* de García Sierra (2000: § 152-167), donde se recogen estos y otros textos aquí citados a propósito de la teoría de las categorías enunciada por Bueno (1992: II).

⁴ Platón, en el *Sofista* (251e-253e), desarrolla una argumentación trascendental que se orienta a neutralizar el pluralismo radical (nada está conectado con nada: ontología equivocista) y el monismo radical (todo está conectado con todo: ontología univocista). Para Platón, ambas alternativas son incompatibles con el discurso lógico de la razón humana. Según Platón, no es posible un entendimiento capaz de conocer todas las cosas, porque la *symploké* las hace incognoscibles. Kant fundamentó la fuente trascendental de las categorías en determinados órganos y facultades incorpóreas del Entendimiento o de la Sensibilidad, que habría que considerar como previas a todo cuerpo, es decir, dadas *a priori*. Sin embargo, desde el Materialismo Filosófico, la fundamentación de lo trascendental corre a cargo de los órganos corpóreos del sujeto operatorio, en tanto que ese sujeto está ligado a otros instrumentos y a otros cuerpos.

se ha tendido, de forma más o menos explícita, a centrar determinados géneros como referencia articuladora y organizadora de otros, considerados menos relevantes o centrales, según contextos literarios y períodos históricos. Es indudable que la epopeya sirvió de referencia central durante siglos a cualesquiera formas de épica y de diégesis hasta el nacimiento y la consolidación de la novela. Del mismo modo, el soneto clásico sigue siendo la unidad de referencia central a la hora de analizar métricamente las variantes literarias que el soneto, como categoría literaria, ha experimentado desde sus orígenes hasta nuestros días. La tragedia fue, incluso frente a la totalidad de las categorías genológicas existentes durante centurias, el género teatral —y también, por extensión, literario— de referencia, merced a la autoridad atribuida a la *Poética* de Aristóteles por los siempre persistentes preceptistas del clasicismo, en un juicio estético normalizado como modelo de interpretación de la creación literaria por excelencia.

7.1.2.1.4. TOTALIDADES DIATÉTICAS Y PROTÉTICAS

Las totalidades pueden ser *diatéticas* o *protéticas*, según las partes que las constituyen se relacionen entre sí a través del género (*diatéticas*) o a través de la especie o el individuo (*protéticas*)⁵. La *diátesis* se entenderá aquí, de forma muy pareja a como se interpreta en Medicina, como la disposición o predisposición orgánica de la especie para contraer y reproducir las cualidades esenciales del género, o la predisposición del individuo para contraer y reproducir de forma natural las cualidades y características de la especie, y en consecuencia del género supremo y envolvente de la especie. Se apela en este caso a *determinantes comunes*. Por el contrario, la *prótesis* se entenderá precisamente como la resistencia particular de la especie a reiterar las cualidades esenciales del género, o la resistencia o renuencia específica del individuo a reproducir acríticamente las cualidades propias de la especie, y por lo tanto también del género. La prótesis apela, en suma, a *determinantes propios*. Como consecuencia de esta «resistencia», la especie (frente al género) o el individuo (frente a la especie) desarrollarán protéticamente partes integrantes específicas (como especie frente al género) o partes constituyentes distintivas (como individuos frente a la especie).

Amadís de Gaula sería una especie diatética respecto al género de la novela de caballerías, mientras que el *Quijote* sería una especie por completo protética, ya que subvierte y altera gravemente las cualidades del género caballeresco, desarrollando propiedades específicas, a través de múltiples recursos, en los que la parodia, la ironía y la dialéctica desempeñan funciones cruciales. La resistencia a perpetuar un modelo ortodoxo de arte, al modo de un *Kitsch*, desemboca en la construcción de prótesis que acaban por generar nuevas especies (integrantes) o nuevos individuos (distintivos) dentro del mismo género. Aquí reside lo que comúnmente se denomina «genialidad»

⁵ Me distancio aquí, puntualmente, de la doctrina de las categorías de Bueno (1992, II), al distinguir entre totalidades diatéticas y protéticas, en lugar de distinguir, como él hace, entre totalidades diatéticas y adiatéticas. Los criterios de Bueno, en este aspecto, no me resultan operativos ante los materiales literarios.

en literatura, es decir, la capacidad de un autor, de un *genio*, para escribir obras de arte literarias en las que hay cualidades no solo originales, respecto a una tradición dada, sino también fundadoras de una nueva tendencia, y fundamentales en la explicación y reconocimiento de esas nuevas orientaciones. Podría decirse, en consecuencia, que el *genio* es aquella persona que añade a los materiales estéticos existentes y disponibles las *prótesis* necesarias para su renovación artística en el seno de la sociedad a la que pertenece y en el curso de la historia en la que se inscribe. Es lo que hace Lope de Vega al crear la *comedia nueva* frente a las formas de teatro precedentes. Es lo que hace Cervantes al codificar en el *Quijote* las formas de la novela moderna, frente a cualesquiera modelos narrativos anteriores. La lista, acaso interminable, permite objetivar lo que todos —incluyendo sus enemigos— reconocen como el Canon literario⁶.

Las especies o individuos protéticos constituyen por lo general referentes heterodoxos frente a la tradición genológica —lo que equivale a decir frente al *género*— de la que proceden y sobre la cual se construyen, con frecuencia de forma dialéctica. Constituirían, por utilizar la manida terminología de la estética de la recepción gadameriana, un nuevo «horizonte de expectativas» relativo a la configuración y transformación de los géneros literarios. Por su parte, las especies u obras literarias diatéticas suscribirían una tradición genológica ortodoxa, incorporándose a ella acriticamente, bajo la forma acumulativa de una totalidad distributiva, a lo largo de la Historia, por ejemplo, y al margen de cualidades o propiedades atributivas de orden estético, capaz de incorporar al género del que proceden nuevas orientaciones, transformaciones o incluso especies.

Se observará, en consecuencia, que las totalidades distributivas son, en la mayoría de los casos, especies *diatéticas*, descendientes relativa o filialmente las unas a las otras, y de hecho pertenecientes a la misma «familia» (sin perjuicio de la posibilidad de constituir, ulteriormente, sistemas de relaciones más complejos). Las totalidades distributivas y diatéticas constituyen los sistemas de relaciones más característicos de las clases porfirianas, las cuales se formalizan a través de «árboles lógicos» o predicamentos, en los que se clasifican diferentes dominios de elementos dados en especies, géneros, órdenes, etc. Las clases genéricas se subdividen, según su procedencia diatética, en géneros subalternos, ramificándose sucesivamente (como ocurre en las clasificaciones de Linneo). Incluso se da el caso con frecuencia de que una rama

⁶ Añadirle al Canon el adjetivo geográfico de «occidental» es un pleonasma ideológico, puesto que no hay más canon que el redundantemente llamado «Canon Occidental». Que haya textos, con frecuencia nada literarios, que pretendan constituir por sí solos (autológicamente), o en grupo con otros textos de su misma especie (dialógica o gremialmente), un «canon literario» de referencia, frente al canon efectivamente existente, solo prueba dos cosas: la primera, que el único Canon literario que posee valor ontológico y estético es el identificado como «Occidental»; y la segunda, que ese tipo de textos, que se difunden y escriben, y que incluso nacen, con la pretensión de ser canónicos, en muchos casos solo son perceptibles y legibles en tanto que tratan de ocupar una posición dialéctica de enfrentamiento con el llamado Canon Occidental. Dicho de otro modo: se trata de textos que, si no existiera como referencia el Canon Literario Occidental, ni siquiera serían legibles como textos, pues carecerían de centro de gravedad o de referencia al que apuntar. El margen solo es legible, y posible como tal, por relación al centro, cuya existencia confirma necesariamente.

determinada del árbol no pueda subdividirse al igual que otras de su mismo rango, y dé lugar a los llamados taxones monotípicos (un taxón que solo contiene a otros únicos de rango inferior inmediato: Linneo habría clasificado casi trescientos géneros formados por una sola especie)⁷. Puede afirmarse, pues, que las clases o géneros porfirianos organizan conjuntos o clases de elementos en virtud de sus relaciones de igualdad (o incluso de semejanza) referidas a algún parámetro común dado en el género (igualdad en peso, en forma, en color, en volumen, en composición química...)

Paralelamente, se confirma que la mayoría de las totalidades atributivas constituyen conjuntos de especies protéticas, constitutivas de complejos sistemas de relaciones en los que las especies se caracterizan por desenvolverse de forma *distintiva* entre sí y de forma *específica* respecto al género. Diríamos que en tales casos la especie se desarrolla de forma protética frente al género, o que el individuo genera formas protéticas respecto a la especie, es decir, genera «prótesis» no previstas en las «tesis» del género (o de las categorías inmediatamente superiores). De este modo, frente de las clases *porfirianas*, que proceden diatéticamente (del género a la especie, y de la especie al individuo), tenemos que reconocer —siguiendo a Bueno (1992: II)— la efectividad de las clases *plotinianas*, en atención a la proposición que Plotino enuncia en sus *Enéadas* (VI, 1, 3): «Los heráclidas pertenecen al mismo género, no porque se asemejen entre sí, sino porque todos descienden de un mismo tronco». Las clases plotinianas proceden tomando como referencia la mediación de los géneros entre sí, de las especies entre sí o de los individuos entre sí, es decir, *protéticamente* entre miembros interdependientes de la misma clase, y no *diatéticamente* entre miembros de clases jerárquicamente diferentes o familiarmente dependientes.

Las clases plotinianas se caracterizarán, en consecuencia, porque sus especies ya no participan inmediatamente del género, reproduciéndolo de forma clónica, sino a través de otras especies o por la mediación de otros individuos. Los géneros plotinianos son *protéticos*, porque se comunican con las especies a través de otras especies del género, introduciendo prótesis transformadoras en las tesis características del género de referencia. Por esta razón, el contenido esencial (tesis) de los géneros plotinianos habrá que considerarlo en tanto que insertado en las especies generadoras (prótesis) que progresivamente van introduciendo alteraciones en el sistema y evoluciones en la historia de los géneros literarios.

⁷ «Esta posibilidad ha sido utilizada por J. R. Gregg para defender la tesis de la incompatibilidad de la teoría de los conjuntos con el sistema taxonómico de Linneo, en virtud del principio de extensionalidad, según el cual dos taxones con los mismos elementos deben considerarse como una misma clase de elementos. Sin embargo, la «paradoja de Gregg», como se la conoce, no conduce a la necesidad de hablar de una lógica linneana incompatible con la teoría de conjuntos o con la lógica de clases. Bastará introducir la perspectiva intensional, y advertir que el principio de extensionalidad no las excluye, para reconocer que es posible que una misma multiplicidad pueda desempeñar funciones de rango distinto (como ocurre cuando, en un ejército, el capitán que se hace cargo del puesto de coronel, muerto, junto con los demás capitanes, en el combate, desempeña a la vez el rango de coronel y el de capitán)», vid. al respecto el *Diccionario filosófico* de García Sierra, de donde tomo algunos de estos ejemplos y comentarios (2000: § 152-167).

7.1.2.2. CONCEPCIÓN DE LAS PARTES

La discriminación entre categorías diatéticas y protéticas exige distinguir con gran rigor las partes *materiales* y *formales* de una totalidad, por un lado, así como, por otro lado, sus partes *determinantes*, *integrantes* y *constituyentes*, desde el momento en que son tales partes las que generan las *prótesis* (de las especies e individuos) y las que alteran los procesos de *diátesis* (de los géneros). Aunque esta es una cuestión que compete al eje semántico del espacio gnoseológico, lugar en el que la desarrollaré con mayor detenimiento, algo más adelante, he de apuntarla aquí, avanzando algunas referencias necesarias a la doctrina holística que estoy exponiendo.

7.1.2.2.1. PARTES FORMALES Y MATERIALES DE UNA TOTALIDAD

En primer lugar, las partes de una totalidad pueden ser *formales* y *materiales*. Son partes formales de un todo sus partes metaméricas, es decir, aquellos segmentos del todo que, codeterminados mutuamente, constituyen la totalidad morfológica del objeto, de modo que, si alguna falta, el objeto en cuestión no lo sería. Los dos pedales son partes formales de una bicicleta (no hay por el momento bicicletas sin pedales), del mismo modo que ochenta y ocho teclas son partes formales del piano de concierto, y que catorce versos son igualmente partes formales del soneto clásico —sin estrambote— como forma métrica (pues por el momento no se reconoce la existencia de sonetos de trece versos). A su vez, son partes materiales de un todo sus partes diaméricas, es decir, aquellos segmentos del todo que no requieren necesariamente estar codeterminados de forma mutua para constituir el todo del que forman parte. Fonemas, grafías, lexemas, monemas o epéntesis, que puedan encontrarse en una égloga o en un entremés forman parte de sus *partes materiales*, pero no son partes formales suyas, porque en ninguna de ellas se contiene ni objetiva un elemento morfológicamente esencial y determinante de lo que es un soneto. La madera es una parte material del piano como instrumento musical, pero no es una parte formal suya, como por ejemplo lo son los dos pedales o las antemencionadas ochenta y ocho teclas que hacen posible la percusión de los sonidos naturales (las blancas) y de los sonidos sostenidos o bemolizados (las negras). A su vez, el pedal de sordina sería una parte formal de tipo extensional o integrante, pero en absoluto de tipo esencial (se puede prescindir de ella) ni distintiva (no es cualidad diferencial del piano en sí, sino más bien del intérprete incapaz de ejecutar por sí mismo el matiz del *pianissimo* (*ppp*) que exigen algunas piezas musicales, como la sonata número 14 de Beethoven (Op. 27, núm. 2, en Do sostenido menor «Quasi una fantasia»), comúnmente llamada «Claro de Luna», donde, dicho sea de paso, se requiere explícitamente del pianista no usar para la interpretación del *pianissimo* inicial el pedal de sordina.

7.1.2.2.2. PARTES DETERMINANTES, INTEGRANTES Y CONSTITUYENTES DE UNA TOTALIDAD

En segundo lugar, las partes (formales y materiales) de una totalidad pueden ser discriminadas en *determinantes*, *integrantes* y *constituyentes*. Son *determinantes* las

partes que consideraremos esenciales o intensionales, esto es, las que constituyen la esencia o Canon de esa totalidad, y las que, en consecuencia, permiten adscribir tal o cual objeto a un *género* determinado. Son *integrantes* aquellas partes que consideraremos extensionales o aditivas, es decir, las que objetivan los rasgos paradigmáticos (que no canónicos) de esa totalidad, y que, por lo tanto, permiten adscribir tal o cual objeto a una *especie* determinada. Por último, son partes *constituyentes* aquellas que se identifican como distintivas o singulares de esa totalidad (al margen de Cánones y Paradigmas), partes que constituyen los accidentes en virtud de los cuales es posible individualizar tal o cual objeto, es decir, partes que permiten adscribir el objeto de referencia, en nuestro caso la obra literaria, a un Prototipo, incluso hasta institucionalizarlo como tal, a partir de sus características propias como individuo, frente al género y frente a la especie.

Ha de advertirse, en el contexto gnoseológico de una teoría de los géneros literarios, que la *categoría* y la *clasificación* son conceptos implicados. Las clasificaciones generan desarrollos de todos en partes y de partes en todos, es decir, promueven totalizaciones en forma de sistema (como por ejemplo el sistema periódico de los elementos químicos de Mendeléiev). Como he expuesto anteriormente a propósito de la Literatura Comparada (Maestro, 2008), las clasificaciones constituyen uno de los *modi sciendi* generales de las ciencias positivas, según la teoría de las categorías de Bueno (1992: II). Reinos, tipos, clases, géneros, especies, individuos..., son totalizaciones (sistemáticas o sistáticas). Cabe notar, en este punto, que las categorías aristotélicas se interpretaron como géneros supremos, y los géneros como totalidades. En la tradición latina, la sustitución de «todo» por «universal» contribuyó a transformar el marco holótico en el que se organizan los géneros supremos o categorías. Un hecho fundamental en esta tergiversación —Bueno, a quien sigo, habla de «desvirtuación»— fue la orientación «formalista» que promovió el tratamiento de los universales, no ya como totalidades, sin más, sino como totalidades distributivas, en el contexto silogístico del principio *dictum de omni*, al modo porfiriano: «el género es un todo, el individuo es una parte, y la especie es a su vez todo y parte»⁸.

Desde el punto de vista que se sostiene en esta investigación, las ideas holóticas (de todo y parte) están presentes en las ciencias positivas, de modo inmanente e

⁸ «Se comprende que pueda tomar cuerpo, en muchas ocasiones, la tendencia a «prescindir» de las ideas de todo y parte retirándolas, si fuese posible, como ideas oscuras y pretenciosas, de los escenarios que buscan la claridad y la realidad (K. Popper habló ya de la conveniencia de olvidarse del *todo* para atenerse a una suerte de «pensamiento fragmentario», en una dirección que habría de ser recuperada años más tarde por el llamado «pensamiento débil» —la renuncia madura a los «grandes relatos» sobre el *todo*— del postmodernismo). Pero una cosa es desear eliminar críticamente las Ideas de todo y parte y sus contaminaciones místicas del horizonte de las ciencias positivas y también del horizonte de la teoría de la ciencia, y otra cosa es poder eliminarlas. Ocurre con la Idea de todo como con la Idea de verdad o con la Idea de existencia. Otro tanto hay que decir de la Idea del todo. Pues esta idea es imprescindible en teoría de la ciencia, por la sencilla razón de que ella está presente, casi de modo ubicuo y, además, esencial (no meramente ocasional y oblicuo) en las más diversas ciencias y no hay una sola ciencia que no lleve embebidas, en sus procedimientos, las ideas holóticas. Si esto es así, difícilmente podríamos prescindir de ellas disimulándolas» (Bueno, 1992, II: 128-129).

imprescindible. Es posible aceptar que algunas especificaciones, consideradas por separado («conjunto», «clase»...), pueden poseer un régimen propio, autónomo. Sin embargo, en otros casos, con frecuencia la mayoría, se trata de pseudoespecificaciones, tales como «sistema», «estructura»... En otros supuestos, acaso menos presentes, se trata del ejercicio, tecnológico o científico, de la idea de todo («partición», «integral», «universo aislado»).

De un modo u otro, como recuerda Bueno (1992: II), el proyecto de una teoría holística general se apunta tímidamente en la tradición escolástica, en relación con las cuestiones relativas a la unidad, multiplicidad y distinción. Suárez trata de las ideas de todo y parte en su disputa sobre la sustancia material (*Disputa* 36, III, 1). Ch. Wolff dedica en su *Ontología* (§ 341) un capítulo fundamental a las ideas de todo y parte, siempre dentro del tratamiento de las ideas de causa y sustancia. Este planteamiento de la teoría holística arraiga en la tradición inglesa desde Locke, y alcanza a la obra de Bertrand Russell (*The Principles of Mathematics*, 1903, § 133). Son teorías holísticas que tratan las ideas de todo y parte desde criterios formalistas.

Por su parte, el Materialismo Filosófico sostiene la tesis de la inviabilidad científica de una teoría holística de tipo formalista, es decir, en términos de la teoría del cierre categorial, propugna la imposibilidad de un tratamiento categorial de los todos y de las partes como si la idea de totalidad, en general, fuera una categoría (tal como la consideró Kant). ¿Por qué? Porque considerar que las categorías son totalidades no implica que la Idea de totalidad constituya una categoría. En consecuencia, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura somete, es decir, analiza, la teoría holística (de los todos y las partes) a los tres ejes del espacio gnoseológico (sintáctico, semántico y pragmático), que examino a continuación.

7.1.3. LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL ESPACIO GNOSEOLÓGICO

Como Teoría de la Literatura, el Materialismo Filosófico examina los géneros literarios situándolos, ante todo, en el espacio gnoseológico, es decir, en aquel lugar operatorio en el que es posible y factible para el intérprete o investigador el análisis lógico-formal y lógico-material de las obras literarias, desde el punto de vista de su organización sistemática en función del *género*, de la *especie* y de la *individualidad* de cada una de ellas. Considerados en el espacio gnoseológico, los géneros literarios exigen tomar como referencia los postulados anteriormente expuestos desde la doctrina holística de las categorías. Se advierte que la teoría holística que postula el Materialismo Filosófico está concebida en relación con la doctrina de las categorías como doctrina gnoseológica. Paralelamente, en tal interpretación, se adopta la perspectiva de las totalidades atributivas. No debe olvidarse en ningún momento que la doctrina holística del Materialismo Filosófico no es una doctrina de los todos y de las partes, por sí misma, sino en relación con la doctrina de las categorías. En este sentido, se adopta la doctrina de las totalidades atributivas.

Distinguiré, en consecuencia, la organización de los géneros literarios de acuerdo con la articulación de los tres ejes del espacio gnoseológico: el eje sintáctico, constituido por términos, relaciones y operaciones; el eje semántico, que comprende los postulados

de corporeidad, multiplicidad y recursividad holóticas; y el eje pragmático, que dispone el examen de los géneros literarios según criterios autológicos o subjetivos, dialógicos o gremiales, y canónicos o normativos.

7.1.3.1. LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL EJE SINTÁCTICO DEL ESPACIO GNOSEOLÓGICO

En el eje sintáctico, habrá que partir la teoría holótica constituida en torno a unos *términos*, enclasados con frecuencia en más de una clase, entre los cuales habrá que reconocer *relaciones* y *operaciones* cerradas, y también características de cada clase.

1. *Términos*. Los *términos* de una teoría holótica son, en primer lugar, los propios conceptos de todo y parte. Como advierte Bueno en su *Teoría del cierre categorial* (1992: II), la tradición filosófica se ha orientado de forma irreflexiva, sin cuestionárselo jamás, a definir el todo por la unidad y las partes por la multiplicidad, prácticamente desde la escolástica medieval hasta la obra de Bertrand Russell. Este tipo de concepción filosófica ha ejercido un dominio tan poderoso en el ámbito de la Poética que ha condicionado y determinado históricamente el estudio de los géneros literarios llevado a cabo por todos los teóricos y críticos de la literatura. Siguiendo los presupuestos del Materialismo Filosófico como teoría literaria, aquí voy a sostener que la definición del todo por medio de la unidad, así como la definición de las partes por medio de la multiplicidad, es engañosa y falaz. Tales definiciones son adulteraciones de la idea de todo y de la idea de parte, desde el momento en que sugieren que el todo, al predicarse como unidad, excluye, o no contiene, la idea de multiplicidad en el seno mismo de la idea de unidad, como si tal idea no fuese de por sí múltiple, es decir, como si la multiplicidad solo procediese de las partes, y no también de la misma unidad holótica. Tiene razón Bueno cuando afirma que la concepción neoplatónica de la «unidad que une» es completamente errónea, porque la unidad también separa, como puede comprobarse en cualquier caso en el que una relación de igualdad universal, pero no conexas, definida en un conjunto dado, implica una partición de ese conjunto en subconjuntos disyuntos.

Estas observaciones exigen distinguir dos modos de unidad: las *unidades aislógicas* (*isos* = igualdad o semejanza entre objetos que no son sustancialmente el mismo = *autos*) y las *unidades sinalógicas* (*sinallásoo* = juntar, casar, en relación a constituir una unidad) (Bueno, 1992: II). Entre estos dos modos de unidad no hay nada en común, sino solo una conjugación de unidades aislógicas y sinalógicas. Esta constatación de que todo se divide inmediatamente en dos modos holóticos, según la unidad se considere desde el modo aislógico (totalidades distributivas) o desde el modo sinalógico (totalidades atributivas), impide que pueda hablarse impunemente de una idea apriorística y formalista, acrítica y generalista, de un todo con propiedades comunes e indiscernibles, al que Aristóteles dio el nombre de *sinolon* (sería el caso, en teología cristiana, del Dios trinitario, una totalidad tripartita, porque es Padre, Hijo y Espíritu Santo, cuyas partes resultan indiscernibles entre sí a la hora de participar en el todo). La lógica de clases exige una interpretación distributiva muy clara para el verbo

incluir, bajo la denominación de relación de inclusión, entendida como relación entre clases, es decir, relación de partes a todos, en una totalidad distributiva.

En el eje sintáctico del espacio gnoseológico, funcionarán como *términos* propios de una teoría de los géneros literarios la totalidad de las partes formales de los materiales literarios: verso, figuras fónicas, tropos, narrador, personajes, tiempos, espacios, diálogo, funciones narrativas y situaciones teatrales, signos no verbales en el escenario, etc. Cada uno de estos elementos será un *término* dado operatoriamente en el campo gnoseológico de los materiales literarios, y a su vez interpretable como un rasgo *determinante* (intensional: del género), *integrante* (extensional: de la especie), o *constituyente* (distintivo: del individuo) de las partes que constituyen la totalidad de la literatura como categoría.

2. *Relaciones*. Los términos han de relacionarse para proceder a su interpretación científica. Tal relación gnoseológica compete al sujeto operatorio o intérprete⁹. Las relaciones pueden establecerse entre las partes determinantes, integrantes y constituyentes de una totalidad. Es necesario tener presente ahora el siguiente esquema, que da cuenta de las relaciones a las que voy a referirme. Al final de esta investigación, en el momento de enunciar la poética gnoseológica de los géneros literarios, volveré sobre el mismo cuadro sinóptico, entonces desde la doble perspectiva lógico-formal y lógico-material, que aquí me limito a esbozar:

| <i>Partes / Totalidades</i> | Género | Especie | Obra literaria |
|-----------------------------|-------------------------|------------------|-----------------------|
| Determinante o intensional | <i>Esencia o Canon</i> | <i>Paradigma</i> | <i>Prototipo</i> |
| Integrante o extensional | <i>Atributo o Metro</i> | <i>Facultad</i> | <i>Característica</i> |
| Constituyente o distintiva | <i>Potencia</i> | <i>Propiedad</i> | <i>Accidente</i> |

En primer lugar, las *partes determinantes* permiten identificar intensionalmente los rasgos esenciales o canónicos de un género literario concreto. Así, por ejemplo, diremos que el *narrador* es una parte determinante del género *novela*, sin perjuicio de que pueda hablarse paradigmáticamente del narrador en algunas especies del género teatral (Abuín, 1997), y de que puedan aducirse ejemplos prototípicos de narrador en determinados poemas épicos, o casi todos los romances medievales y renacentistas que conservamos (Benjamin, 1936; Menéndez Pidal, 1953, 1974). Pero tales hallazgos no solo no invalidan el reconocimiento y la codificación del narrador como una parte

determinante o intensiva de la novela como género literario, sino que incluso afirman la figura del narrador como una parte integrante o extensional de algunas especies dramáticas —si reconocemos la existencia del narrador en el teatro—, como una *facultad* propia de esas especies, o como una parte constituyente o distintiva de algunas obras literarias concretas, ajenas en principio al género novelesco, como los romances medievales, en tanto que discursos poéticos que incorporan de forma *accidental* y *distintiva* la figura de un narrador. Las partes determinantes o intensionales son partes específicas de un género literario concreto (G_1), en el que se objetivan como *esencias* o *cánones*. También pueden estar presentes en la especie, como *paradigma*, y en una obra literaria particular, como *prototipo*.

En segundo lugar, las *partes integrantes* o extensionales permiten incorporar aditivamente a un género literario determinado *atributos* o *metros*, esto es, cualidades específicas dadas en otros géneros o en otras especies. Son partes integrantes o extensionales del género *novela* los personajes, el tiempo, el espacio, las funciones narrativas, algunas formas de lenguaje narrativo (diálogo, monólogo, aparte, estilo directo...), figuras retóricas (metáforas, metonimias...), fónicas o de dicción, etc., dado que pueden darse también como partes integrantes, o incluso determinantes, en algún caso, en otros géneros, como la poesía lírica o el discurso teatral; y también como partes constituyentes o distintivas en obras literarias concretas, como puede ser una décima de Quevedo o uno de los *Einakter* de Brecht. Las partes integrantes son siempre partes transgenéricas, es decir, partes que se manifiestan en dos o más géneros ($G_x, G_y, G_z...$), bien como *facultades* de una especie, bien como *características* de una obra literaria.

En tercer lugar, las *partes constituyentes* o distintivas permiten codificar las posibilidades o *potencias* de que dispone un género para que una especie se las pueda apropiarse y potenciar (*propiedades*), o para que una obra literaria concreta las pueda articular o desarrollar accidentalmente de forma más o menos singular y original (*accidentes*). Las partes constituyentes o distintivas le vienen dadas al género a través de la especie, como *propiedades* de esta, o a través de la obra literaria individual, como *accidentes* de ella. El *Quijote* aporta al género *novela* la dimensión antiheroica del personaje protagonista, subvirtiendo así la dimensión épica de la narrativa tradicional, y parodiando gravemente las partes determinantes o intensivas de la *novela de caballerías* como especie. *La Celestina* subvierte el género de la *comedia* al introducir en él constituyentes distintivos de naturaleza trágica, o incluso nihilista (Maestro, 2001), que trastornan irreversiblemente las partes determinantes, y también integrantes, de cualesquiera especies y géneros cómicos. La tragedia *Woyzeck* de Büchner, en la línea abierta por *La Numancia* de Cervantes, rompe con los principios fundamentales de la tragedia clásica, al situar a personajes plebeyos como protagonistas exclusivos de la experiencia trágica, y hacer de esta subversión del decoro clásico una parte constituyente y distintiva de la obra, lo que dará lugar a una de las esencias canónicas de la tragedia contemporánea, capaz de culminar en creaciones como *En attendant Godott* o *Breath* de Beckett. Se demuestra de este modo cómo lo que comienza siendo *accidentalmente* una parte constituyente o distintiva de una obra literaria particular, dada en *La Numancia* de Cervantes o en *Woyzeck* de Büchner —la conversión de plebeyos en protagonistas del hecho trágico— acaba siendo una parte determinante o esencial del mismo género literario, la tragedia, pero en otra época histórica posterior,

la literatura moderna en el caso cervantino, o la literatura contemporánea en el caso del dramaturgo alemán.

3. Las *operaciones*. Las operaciones que permiten la constitución y organización de los géneros literarios son de dos tipos: las que remiten a la construcción ontológica y las que dan lugar a su interpretación gnoseológica. La primera de estas operaciones corresponde necesariamente al artífice, esto es, al autor, de las obras literarias, mientras que la segunda pertenece al intérprete de ellas. Se observará que la secuencia semiológica subyace, en el contexto del espacio gnoseológico, a la dimensión operatoria, constructiva e interpretativa, de la teoría de los géneros literarios. Sin obras literarias elaboradas por los diferentes autores no es posible construir una teoría que formalice, desde un sistema de ideas críticas y de conceptos categoriales, tales materiales literarios. Y, recursivamente, sin una construcción y reconstrucción constante de los criterios que hacen posible la interpretación y reconocimiento de las normas genológicas, tampoco les sería posible a los distintos autores partir de un género literario determinado, o de una especie literaria concreta, para abordar la composición de una obra artística mínimamente original. Desde un punto de vista muy riguroso, habrá que limitar, en el contexto del espacio gnoseológico, el protagonismo de las operaciones al sujeto receptor de las obras literarias (y no a su autor), en tanto que intérprete o transductor, y sobre todo codificador de las normas y pautas interpretativas de los materiales literarios. Las operaciones gnoseológicas de construcción y normalización de los géneros literarios corresponden en última instancia a un intérprete o crítico de la literatura, quien actúa con frecuencia desde una institución académica o estatal, y que otorgará valor preceptivo, en unos casos, o indicativo, en otros, a las diferentes partes (determinantes, integrantes, constituyentes) que dan lugar a la totalidad de las obras literarias registradas como tales en un canon¹⁰. No hay géneros literarios al margen del canon. El concepto mismo de «género literario» es ya un concepto *canónico*. Entrar en el canon significa precisamente ser reconocido, como especie y como individuo, en la adscripción, integración y pertenencia a un *género literario*.

7.1.3.2. LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL EJE SEMÁNTICO DEL ESPACIO GNOSEOLÓGICO

En el eje semántico del espacio gnoseológico, los géneros literarios se articulan a través de tres postulados, que permiten considerar respectivamente cada totalidad y sus partes como referente físico (M_1), como entidad fenomenológica (M_2) y como

¹⁰ Es obvio afirmar que un todo es siempre resultado de una totalización, pero no resultará ocioso explicar en este contexto que a una totalización solo se accede a través de operaciones tecnológicas, del mismo modo que una parte es siempre el resultado de una partición, esto es, de una operación de descomposición, desmembramiento o desintegración. *Totatio* o totalización es una operación sintética, del mismo modo que *partitio* o partición es siempre una operación analítica. La partición podrá serlo de una totalidad atributiva (*partitio* o *merismós*), como unidad heterológica, o de una totalidad distributiva (*diviso* o *diaíresis*), como unidad isológica.

concepto lógico (M_3) (los dos primeros afectan a las totalidades como *ergon*, en perspectiva estática, mientras que el tercero afecta a las totalidades como *energeia*, en perspectiva dinámica)¹¹:

1. Postulado de *corporeidad holótica* (la totalidad como referente físico, M_1): el todo interno se considera en sí mismo (con sus partes).
2. Postulado de *multiplicidad holótica* (la totalidad como referente fenomenológico, M_2): el todo (con sus partes) se considera en relación con su exterioridad, es decir, con las realidades que lo desbordan (sean otras totalidades, sean otras realidades no conformadas holóticamente).
3. Postulado de *recursividad holótica* (la totalidad como referente lógico, M_3): los todos se consideran en su implicación en contextos internos y externos (desarrollándose en unos por la mediación de los otros).

1. El primer postulado de la teoría holótica, o *postulado de corporeidad holótica*, permite identificar una totalidad y sus partes como un referente físico dado en el mundo primogenérico (M_1). La idea de totalidad remite siempre a referentes y totalidades corpóreas. Quiere esto decir que se trata de totalidades con las que puede actuar el sujeto operatorio. No se trata de entidades metafísicas o metafóricas, sino ontológicas y gnoseológicas. Hablamos, pues, de realidades sobre las que es posible ejecutar operaciones quirúrgicas, en el sentido primitivo de operaciones genéricas manuales (solo en época helenística —recuerda Bueno— el término «quirúrgico» se adscribió a la medicina). Dentro de la axiomática del Materialismo Filosófico, lo que no sea corpóreo no podrá interpretarse ni como todo ni como parte. De hecho, lo que no es corpóreo no puede interpretarse como operatorio.

Las operaciones solo dan lugar a resultados cuando tales operaciones se ejecutan sobre realidades corpóreas y tangibles (fiscalistas, ontológicas, gnoseológicas). En este sentido, pueden distinguirse dos tipos de operaciones: a) *Totatio*: operación sintética que consiste en aproximar o componer cuerpos; b) *Partitio*: operación analítica que consiste en separar, dividir o repartir cuerpos. Las operaciones «llevadas a cabo» con términos incorpóreos solo pueden considerarse como fenómenos y apariencias propias de un mundo idealista y metafísico.

El postulado de corporeidad holótica permite establecer criterios operatorios —no metafísicos, ni meramente intencionales, sino efectivos—, relativos al concepto de *distinción* entre *partes extra partes*. Este concepto exige discriminar las nociones de *disociabilidad* y *separabilidad*. Son disociables dos o más términos cuyas partes materiales y formales pueden disociarse para ser examinadas gnoseológicamente, aunque no puedan separarse ontológicamente, como por ejemplo, las partes formales de un triángulo (vértices, ángulos, lados). Son separables dos o más términos cuyas

¹¹ Tomo estos postulados de la *Teoría del cierre categorial* de Bueno (1992: II), para reinterpretarlos en esta obra desde los presupuestos de la Teoría de la Literatura que desarrollo en el marco de la doctrina del Materialismo Filosófico, y, en este contexto específico, en relación con la teoría de los géneros literarios.

partes (materiales y formales) pueden aislarse e incomunicarse entre sí, sin que por ello los términos resulten alterados ontológicamente (cuatro triángulos que forman un cuadrado). Los dedos de una mano son disociables de la mano, pero no separables de ella; los días de la semana son disociables de la semana, pero no separables de ella; el narrador es disociable de la novela o cuento, pero no separable de ellos, ni de la forma de contar la historia; el verso es disociable de la poesía, pero no separable de ella. Los términos de una totalidad atributiva son disociables —pero no separables— de la totalidad atributiva dentro de la cual operan. Los términos de una totalidad distributiva son extensionalmente separables de ella.

Por otro lado, desde un punto de vista corporal, que es el que aquí se toma como referencia, el todo y las partes han de considerarse limitados en su magnitud. No son ni infinitamente grandes ni infinitamente pequeños. Una parte infinitamente pequeña deja de ser parte (es solo un límite que tiende a cero). Adviértase que la aplicación de la idea de todo al Ser (al modo eleático) representa una aproximación hacia el monismo metafísico. Por esta razón la Teología no aplica a Dios la idea de totalidad, desde el momento en que tal atribución supondría postular un pan-teísmo¹².

2. El segundo postulado de la teoría holótica, o *postulado de multiplicidad holótica*, permite identificar una totalidad y sus partes como un referente fenomenológico dado en el mundo segundogenérico, o mundo de las materialidades fenoménicas (M_2). Se advierte en este punto que *no hay una totalidad, sino múltiples totalidades*. Toda totalidad se da en un campo referencial fenoménico, dentro del cual coexiste con la multiplicidad factual de otras totalidades. Las totalidades fenoménicas son múltiples y lo son en número indefinido (pero no ilimitado). La dialéctica nos advierte que cuando se postula algo, se está negando, o se está saliendo al paso de, otra u otras proposiciones alternativas. Todo pensamiento contiene la expresión negativa de una proposición. El postulado de multiplicidad holótica niega abiertamente el monismo metafísico y

¹² En este punto resulta obligada una mención al concepto de *sinolon*, como españolización del término aristotélico «sinolones» (plural). El *sinolon*, como Idea que posee un estatuto gnoseológico, puede considerarse como aquel concepto que remite a la «clase de un solo elemento» (o bien al concepto de clase vacía). Un *sinolon* sería una totalidad cuyas partes mantienen entre sí relaciones de indisociabilidad. Es, en principio, un todo cuyas partes no son disociables, ni mucho menos separables. Es el caso, por ejemplo, del concepto teológico cristiano de la santísima trinidad. El *sinolon*, o unidad *sinolótica*, es unidad de multiplicidades, pero no puede considerarse propiamente como una totalidad, puesto que no tiene *partes integrantes* (aunque sí tenga contenidos, *partes constituyentes*, o incluso *partes determinantes*). El *sinolon* tampoco puede concebirse como un todo vacío o unitario (con una sola parte). El *sinolon* puede representarse como el límite al que tiende una totalidad en la que la interdependencia de las partes alcanza un grado tal que la distinción entre ellas excluye toda posibilidad de disociación. Aristóteles llamó *sinolon* a su Idea de sustancia hilemórfica (compuesto de materia [*hylee*] y de forma [*morfée*] que, sin embargo, no es un todo), en el que la materia es materia prima o indeterminada (no segunda o determinada), y la forma es sustancial (no accidental). Son *sinolones*, entre otros entes, el alma respecto a sus facultades (que no serían partes suyas), las *mónadas* de Leibniz, o las formas eucarísticas (como en general todas las estructuras metafinitas). Con frecuencia se utilizan unidades *sinolóticas* para estructurar importantes regiones del mundo fenoménico. Sobre este concepto, vid. especialmente Bueno (1992: II, 154 ss).

el holismo armónico (holismo monista). Este último es la versión del monismo de la sustancia, que identifica el todo único con el todo universal (el universo o mundo como un todo). Es la concepción holótica del monismo (el todo como lo único). El postulado de multiplicidad holótica es, en consecuencia, la aplicación práctica del principio platónico de *symploké* (*Sofista*, 251e-253e).

En este contexto, hemos de regresar a algunas de las discriminaciones anteriormente consideradas, relativas a las totalidades y a las partes.

Así, siguiendo a Bueno (1992: II), hay que distinguir entre *totalidades absolutas* y *totalidades efectivas*. Unas y otras se diferencian por su estatuto ontológico. Las *totalidades absolutas* se sitúan en el ámbito de los «todos utópicos», es decir, al margen del mundo real y efectivamente existente. Se correspondería con lo que los escolásticos denominaban «entes de razón». Y se oponen, ontológicamente, a las *totalidades efectivas*, que se sitúan en el mundo real y efectivo, en un mundo corpóreo y operatorio, no imaginario ni metafísico. Se correspondería con lo que los escolásticos denominaban «entes reales».

A su vez, la idea de *todo absoluto* se define por su oposición a la *nada*, pero no por su oposición a las partes, o a otras totalidades o entidades (incluso amorfas). Los todos absolutos pueden ser de dos tipos: limitados o ilimitados (Bueno, 1992: II).

a) *Todos absolutos ilimitados*: es un todo en el que se han disuelto, o soltado, todas las relaciones con contextos externos. Se trataría de todo absoluto externo o ajeno a todo. Es la *omnitude rerum* como universo (todo atributivo omniabarcador, *complexum omnium substantiarum*). No tiene límites, excepto la nada. Es decir, que no tiene límites externos. El todo absoluto ilimitado es una idea que acompaña, más que a la metafísica ontoteológica, a la metafísica pan-teísta. Es el espacio absoluto vacío newtoniano. Es el *vacuum formarum* de Leibniz. Es el espacio en el que Derrida sitúa su idea metafísica de texto («texto es todo»), o en el que Foucault ubica su concepto de ideología («todo es ideología»).

b) *Todos absolutos limitados*: es un todo en el que se han disuelto las relaciones con entidades no holóticas, no solo externas, sino también internas o circunscritas a la propia totalidad. Se trataría de un todo absoluto interno. El todo absoluto limitado es una totalidad dada, obviamente, en un entorno (entorno constituido por otras totalidades, o por realidades amorfas, desde el punto de vista holótico). Este entorno limita al todo absoluto de forma tal que el todo absoluto se constituye como totalidad en la unidad de la integridad de las multiplicidades contenidas en sus límites, sin faltar ninguna (cabría hablar de una *totatio in integrum*). En suma, un todo absoluto sería el resultado de extraer todo lo que se contiene en un recinto, sin que quedara nada dentro de él (salvo el recinto).

La *Nada* es una idea que guarda relación inmediata con la idea de totalidad absoluta e ilimitada. La Idea de la Nada es una idea teológica. Es una idea construida desde la idea de Dios. Ha de advertirse, en consecuencia, que ni la «singularidad cósmica inicial», ni el «vacío cuántico», están contruidos desde, o en función de, la idea de Dios, sino desde, o en función de, la realidad del Mundo Interpretado. La «singularidad cósmica inicial», y el «vacío cuántico», por ejemplo, son Ideas que excluyen la Idea de la Nada teológica.

Como he señalado anteriormente, las partes de una totalidad pueden ser formales y materiales, y estas, a su vez, pueden ser determinantes, integrantes o constituyentes, según su implicación en el todo permita codificarlo en términos esenciales o intensionales como *género*, en términos accidentales o extensionales como *especie*, y en términos singulares o distintivos como *individuo*.

1. *Partes formales* son partes que constituyen la *forma* del todo. Son un «trozo» de la forma del todo. Su morfología presupone, genética o estructuralmente, la forma de la totalidad en que se integran. Las partes formales son una parte de la forma del todo, una parte integrante y determinante de la estructura formal del todo, es decir, una parte esencial y accidental de la morfología del todo. En consecuencia, pueden percibirse como una parte metamérica del todo (un cristal que resulta de una botella rota o hecha pedazos). En un soneto, son partes formales los dos cuartetos y los dos tercetos. También lo son (en el caso del soneto aurisecular) los versos endecasílabos, que han de ser catorce, si el soneto no lleva estrambote.

2. *Partes materiales* son partes que no determinan la forma del todo, esto es, partes que no revelan ni contienen en su morfología la *forma* de la totalidad de la que forman parte. Las partes materiales no son, pues, una parte de la forma del todo. Pueden percibirse como una parte diamérica del todo (las moléculas del cristal con el que está hecho una botella). Pueden ser integrantes, determinantes y constituyentes de la materia de la que está hecho el todo, pero no de la *forma* del todo. Las partes materiales son esenciales, pero no genéricas. En un soneto, son partes materiales los fonemas, las grafías, los lexemas y monemas, etc.

Sean formales o materiales, las partes de un todo pueden ser también determinantes, integrantes y constituyentes.

1. *Partes determinantes* o intensionales son aquellas partes que determinan cualitativamente la figura total que constituyen (en el caso de un cuadrado son partes determinantes el cuadrilátero, el paralelogramo y el equilátero). No son partes esencialmente aditivas, como sí lo son las partes integrantes. Las partes determinantes permiten identificar las cualidades intensionales del todo, esto es, el todo como *género*. En una novela, son partes determinantes o intensionales aquellas partes considerables como esenciales: el narrador, el tiempo, el espacio, los personajes, las funciones o situaciones narrativas, y las formas del lenguaje narrativo (modalidades discursivas: estilo directo libre, referido, indirecto, etc.). Y en la misma novela, serían partes integrantes o extensionales la presencia de discursos teatrales, relatos intercalados, elementos cinematográficos, etc., es decir, todo aquello que no es determinante del género (= la novela), pero que está integrado en su *individualidad* (= una novela concreta), aunque no forme parte intensional o determinante de la especie (= la novela de aventuras, por ejemplo).

2. *Partes integrantes* o extensionales son aquellas que integran cuantitativamente la totalidad que constituyen. Son, pues, partes aditivas: se identifican por adición (dos triángulos equiláteros que constituyen un cuadrado, varios personajes que articulan sintácticamente la fábula o discurso de una estructura narrativa...) Son partes que constituyen las cantidades extensionales del todo. Son, en suma, componentes, compuestos o integrantes parciales del todo. En un soneto, son partes integrantes o extensionales los dos cuartetos y los dos tercetos, así como los catorce versos endecasílabos del soneto clásico, etc. El estrambote

sería la parte integrante o extensión, por antonomasia, del soneto cualificado distintivamente por el donaire de tal aditamento.

3. *Partes constituyentes* o distintivas son aquellas partes que distinguen singularmente la totalidad a la que constituyen, facultándola de formas particulares, frente a otras totalidades diferentes o incluso alternativas. Las partes constituyentes o distintivas están caracterizadas por pertenecer a un orden diferente del orden al que pertenece el todo. En la figura de un cuadrado, son partes constituyentes los lados y los vértices, que no pertenecen al orden de las Figuras (*especie*), pero sí al de las Categorías, de la Geometría (*género*). La poesía lírica de Quevedo presenta partes formales y materiales que permiten oponerla a la lírica de Garcilaso, Petrarca o Juan de la Cruz, del mismo modo que los entremeses de Cervantes contienen elementos lógico-formales y lógico-materiales muy diferentes, pese a posibles analogías temáticas y fenomenológicas, a los del teatro breve calderoniano.

Finalmente, atendiendo a las relaciones que se establecen entre el todo y las partes, tendremos los siguientes órdenes de relaciones:

- a) *Relaciones descendentes*: las que van del Todo a las Partes.
- b) *Relaciones ascendentes*: las que van de las Partes al Todo.
- c) *Relaciones diaméricas*: las que se establecen entre Partes y Partes (bien de una Totalidad, bien de Totalidades distintas).
- d) *Relaciones metaméricas*: las que se establecen entre Totalidades totalizadas como diferentes, es decir, entre Todos enterizos.

3. El tercer postulado de la teoría holótica, o *postulado de recursividad holótica*, permite identificar una totalidad y sus partes como un referente conceptual o lógico dado en el mundo terciogénico, o mundo de las materialidades lógicas (M_3). Entiendo aquí recursividad en el sentido de recurrencia envolvente. El postulado de recurrencia o recursividad se refiere al hecho efectivo de las relaciones de isología (semejanza, igualdad, homología...) entre términos holóticos (los todos) y términos merotéticos (las partes), y entre ambos tipos de términos entre sí (los catorce versos endecasílabos del soneto clásico). De este modo, la isología designará la igualdad morfológica entre dos o más términos, y la heterología, las diferencias morfológicas entre ellos (la diversidad de versos y metros propia de una silva). Dos términos serán isológicos cuando sean morfológicamente iguales, semejantes u homólogos. Una gaviota es una totalidad diferente, por su morfología, de un árbol o de una roca, pero es isológica a otra gaviota de su misma especie, y, en otro grado, a otra ave de su misma clase, o a otro vertebrado de su mismo tipo, etc... Del mismo modo, un soneto será una totalidad diferente, por su morfología, de una novela o de un entremés, pero será isológico respecto a otro soneto, y en distinto grado, lo será también respecto a una égloga.

El postulado de *recursividad holótica*, o de recurrencia envolvente, puede actuar como regla que dispone los siguientes principios: dada cualquier totalidad fenoménica (con sus partes) es posible aplicar, de modo isológico, su morfología a otras totalidades fenoménicas, pero no a todas. Se alcanzan de este modo determinadas isologías que pueden involucrarse en un modelo recurrente. Se trata, en suma, de disponer de un

principio lógico-material (ontológico) y lógico-formal (gnoseológico) para operar con él ante los materiales literarios con el fin de organizarlos genológicamente¹³.

De esta manera, el Materialismo Filosófico procede a interpretar hechos de recurrencia universal desde la perspectiva de la teoría holótica, es decir, examina la recurrencia de los todos y de las partes como aproximaciones operatorias (*totatio*), en el primer caso, y como desmembraciones operatorias (*partitio*), en el segundo. Dicho de otro modo, se procede a la interpretación de las totalizaciones y de las particiones desde la configuración de recurrencias universales. *Totatio* y *partitio* son estadios o momentos en el desarrollo de todos (o términos holóticos) y partes (o términos merotéticos), la *totatio* como desarrollo por integración o agregación de partes, y la *partitio* como desarrollo por diferenciación de un todo indiviso en partes que se mantienen en los límites de su unidad. Desde este punto de vista, *totatio* y *partitio* se desarrollan como operaciones, o familias de operaciones, que estarán sometidas al postulado de recurrencia o recursividad, al ser objeto de operaciones recurrentes o recursivas, mediante la recurrencia de una partición (la división en dos que se reitera sucesivamente) o de una totalización (la agregación de átomos a una molécula, etc.) Uno y otro son procesos que pueden ejercerse materialmente, con estructuras que den lugar a partes o todos efectivos, o formalmente, con materiales virtuales, construyendo en la pantalla de un ordenador figuras que simulan formas cristalinas más allá de los límites que la cristalografía impone a los cristales reales (Bueno, 1992: II).

7.1.3.3. LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL EJE PRAGMÁTICO DEL ESPACIO GNOSEOLÓGICO

El eje pragmático del espacio gnoseológico sitúa a los géneros literarios en una encrucijada que ninguna Teoría de la Literatura puede eludir a la hora de categorizar los materiales literarios en clases, tipos o conjuntos de características comunes y diferentes entre sí. Sin embargo, con sorprendente frecuencia esta encrucijada ha sido y es eludida y evitada por la mayor parte de cuantos dicen ofrecernos una «teoría de los géneros literarios». Me refiero a la encrucijada que emplaza a los géneros literarios en las categorías *autológicas*, *dialógicas* y *normativas* que determinan su construcción ontológica y su interpretación gnoseológica.

Actualmente, la mayor parte de las teorías literarias (y pseudoliterarias), y por su puesto la totalidad de las pseudoteorías de moda (literarias, culturales, musicales,

¹³ El *isologismo metamérico* dará lugar a particiones distributivas, y el *isologismo diamérico* dará lugar a reiteraciones (repetición de la forma del cuño que se imprime en las monedas de una serie, por ejemplo). Pueden establecerse diferentes escalas, núcleos, patrones, etc., como unidades o figuras de reiteración y recurrencia (nomotéticas, o figuras o formaciones recurrentes o recursivas, e idiotéticas, o figuras y formaciones no recurrentes ni recursivas). Como advierte Bueno, «la escuela de Platón, que fue la primera que atribuyó al mundo una estructuración isológica (las cosas reales se nos dan enclasadadas, a través de clases distributivas, diversas entre sí, y agrupadas, a su vez, en clases genéricas de primer orden, de segundo, etc.)» (Bueno, 1992: II, 168).

étnicas, sexuales, caribeñas...), no interpretan casi nunca los géneros literarios (o no literarios) desde el sector normativo del eje pragmático del espacio gnoseológico, sino que hacen pasar por *normativo* lo que solo es, y solo puede ser, el *autologismo* de un autor o lector, o el *dialogismo* de un gremio de autores o de un grupo de intérpretes. Es decir, hacen de la *norma* un valor subjetivo o un referente gregario. Esta *disolución normativa* en el subjetivismo autorial (un yo artístico que se inventa «su» propio género literario) o en el subjetivismo gregario (un grupo de artistas o un gremio de críticos que se inventa «sus» propios géneros literarios) es típica de la retórica posmoderna. El *yo* del artista (autologismo) o el *nosotros* gregario de tales o cuales gremios críticos (dialogismo) se inventan un serial de normas, una suerte de «tablas de la ley», que naturalmente son «signo de su identidad» gremial, para suplantar de golpe, y en nombre de los derechos individualistas de las partes minoritarias de un todo inexistente y metafísico, al *canon occidental* de los géneros literarios, construido durante los últimos dos mil quinientos años, aproximadamente. *Unum versus alia...* Y naturalmente piden justicia teológica —que no poética— para ver cumplidas sus exigencias, que consideran un derecho natural, y «políticamente correcto». El *yo* del artista, o el *nosotros* gregario del gremio de intérpretes, quieren ser el *Canon*. Quieren ser las partes y el todo de una totalidad en la que solo ellos resulten ser la norma legible. Desde el *autologismo* personal y desde *dialogismo* gremial se pretende poner en jaque a las normas. Y las normas, simplemente, califican y codifican a estos individuos y a estos gremios como entidades autológicas y dialógicas del todo del que forman parte como partes accidentales y perecederas. Es el combustible que el canon necesita para ejercitarse e imponerse, evacuado cual monóxido de carbono propio de un sistema normativo. Son las «florecillas del camino», a las que apela Hegel en su *Fenomenología del espíritu* (1807), para designar la poda que el Logos efectúa en el desarrollo de sus materializaciones históricas. ¿Cuántos de estos contemporáneos *yoes* autológicos y *nosotros* gregarios permanecerán entre nosotros dentro de veinte o treinta años? Solo aquellos que el canon considere necesarios para ilustrarlos y codificarlos dialécticamente como valores estéticos negativos o nulos. El canon existe porque las obras que lo constituyen lo constituyen por oposición a otras obras que, dada su negatividad o nulidad estética, delimitan rigurosamente las fronteras canónicas.

Si bien no me limitaré al ámbito de «lo posmoderno», dada su pobreza, sí me referiré de forma puntual, cuando lo considere conveniente, desde una perspectiva crítica, a aquellos géneros literarios que, contemporáneamente, desde autologismos egocéntricos y dialogismos autistas, tratan de forma imaginaria y retórica de convertirse en norma universal del arte canónico. Es evidente que no todos los autologismos ni todos los dialogismos —excepto los posmodernos— han contribuido negativa o fraudulentamente a la organización de una ontología y de una gnoseología de los géneros literarios.

1. Desde el punto de vista de los *autologismos*, los géneros literarios se considerarán propuestos o contruidos por un autor-creador o por un crítico-intérprete, bien a partir de la composición de una obra literaria que, francamente, tendría que ser única en su género, en el caso del autor, bien a partir de una interpretación teórico-literaria

destinada a considerar a una obra de arte concreta como única en su género. Algo así supondría incurrir en un postulado jorismático, desde el momento en que se estará promoviendo la sustancialización conceptual de una totalidad respecto a sus partes y respecto a cualesquiera otras totalidades. Sería lo mismo que convertir a una obra literaria concreta en canon universal de todas las demás, sin excepción de ninguna otra obra efectiva o posible. La obra de arte se concebiría, *in extremis*, como un todo absoluto limitado por la nada. «El canon soy yo», dirá el artista, o «el modelo de interpretación» es el mío, dirá el crítico de arte. En ambos casos la Norma quedará reducida a la conciencia del Yo. Es el proceder del idealismo puro, que no da cuenta a nada ni a nadie más que a sí mismo, que reduce el arte y sus posibilidades interpretativas a un hecho de conciencia, y que de este modo pretende anular las normas construidas por todos para imponer, con frecuencia en el mercado, sus propios productos «artísticos». Pongamos el ejemplo de un automovilista (o de un gremio de automovilistas) que pretenda conducir su vehículo al margen de las normas del código de la circulación, aduciendo que sus propias «normas» (autológicas) de conducción son mejores que las que figuran en el código o sistema de circulación. Evidentemente, el automovilista (autológico) —o los automovilistas gremiales (dialógicos)— será sancionado por la Guardia Civil de Tráfico, y solo podrán conducir, imaginaria u oníricamente, por los senderos de su conciencia o por las autopistas de su subconsciencia (alcanzando sin duda velocidades y experiencias muy gratas a los juegos psicoanalíticos y las metáforas freudolacanianas). Pero la literatura no es un vehículo motorizado, ni el canon occidental es el código de la circulación. Por eso algunas obras literarias concretas sí han logrado, en cierto modo, erigirse como géneros literarios *sui generis*, con frecuencia sin proponérselo. Es el caso de obras como *La Celestina* de Fernando de Rojas, cuyas partes determinantes e integrantes desbordan todas las categorías genológicas reconocidas, trasvasando géneros y especies. Lo mismo cabe decir de una «novela» tan singular como es *Oficio de tinieblas 5* de Camilo José Cela, o de numerosos poemas de Juan Ramón Jiménez o de Vicente Aleixandre escritos en prosa. Por no apelar al *Quijote* una vez más, obra narrativa que desborda todas las especies posibles pertenecientes al género de la «novela». Con todo, esta singularidad autológica, característica de determinadas obras literarias de muy contados autores, no afecta ni engloba a la mayoría, y en absoluto a la totalidad. Es de notar, en este punto, la actitud mostrada por una poeta, de cuyo nombre no quiero acordarme, en un recital de «poesía femenina» al que fue invitada por una célebre universidad, y en el cual, tras subrayar incesantemente que su poesía era «muy emocional» y «muy personal», fue apelada por una estudiante del público que le inquirió sobre el interés que, al margen del «dinero» [*sic*] y del protagonismo ante —ahora sí— el público [*sic*], puede tener algo en lo que lo «emocional» y lo «personal» es lo único presente. La respuesta de la poeta no se hizo esperar: «Yo vengo a hablar de mí». Indudablemente, ante un auditorio eminentemente académico (aunque los soliloquios no convenga hacerlos en público, salvo si pretendemos ser actores de teatro). Entonces pedí la palabra, y subrayé lo importante que era la crítica, como institución académica y universitaria, en la construcción interpretativa de la literatura, como hecho histórico, político y social. El canon es, sin duda, uno de los resultados objetivos de este tipo de construcción, y advertí que los poetas, que todos los poetas, quieren un lugar en el canon. La poeta, engalladamente, me respondió: «Estás muy mal informado. Yo

no quiero estar en el canon». Sin duda el autologismo informativo de una poeta así es más poderoso que el mío. *Mea culpa*. Lo que no comprendo es cómo si una poeta así no quiere estar en el canon acude entonces a una Universidad, institución canonizadora por excelencia, a leernos sus versos. Si no quiere estar en el canon, ¿por qué no lee sus versos en los túneles del metro de Madrid o en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, a los inúmeros turistas, visitantes, titiriteros o mendigos, que pasan por allí, lejos del canónico ruido universitario y bien ajenos a él?, pues sin duda ninguna esos lugares están sólidamente nutridos por muchas más personas que las que transitan por cualquier universidad del mundo, incluidas la pletórica Harvard o la luminosa Yale. No, la poeta no quiere estar en el canon, pero visita toda universidad que la invite a recitarnos sus palabras emocionantemente metrificadas. Solo un *yo* autológico puede ser, en los límites de su propia autoconciencia, más valioso que un canon normativo de unos dos mil quinientos años de Historia, cuando menos. Nada más próximo a la experiencia mística. *Beatus ille et beata illa... qui procul negotiis*¹⁴.

2. Desde el punto de vista de los *dialogismos*, los géneros literarios se considerarán propuestos o contruidos por un grupo de individuos, bien como creadores, a los que une una determinada tendencia estética compositiva o creativa, bien como intérpretes, identificados en una escuela, grupo de investigación científica (y subrayo lo de *científica*), o movimiento ideológico (y subrayo lo de *ideológico*) operativo en el seno de una institución académica. En consecuencia, una teoría dialógica, o una concepción dialógica, de los géneros literarios tendría como autor o artífice a un gremio, sea de artistas, sea de intérpretes. Breton y los surrealistas, así como Marinetti y los futuristas, por ejemplo, postularon su propia idea de los géneros literarios (Gómez, 2008). En el contexto de la retórica posmoderna, múltiples gremios que pretenden sustraerse a las normas del canon occidental postulan la invención, nacimiento y codificación de otros tantos géneros literarios, con frecuencia a partir de categorías sociológicas, étnicas, ideológicas, sexuales, geográficas incluso, pseudohistóricas, tropológicas, etc., y así se habla, de forma tan impune como irracional, de «literatura feminista» o «poesía femenina», como si los genitales o las hormonas estradiol y progesterona fueran partes materiales e integrantes de los textos literarios; «literatura de esclavos», a la que podría adscribirse el *Quijote* sin duda ninguna, lo cual nos situaría terriblemente en el horrisono centro del canon occidental; «épica caribeña», postulando acríticamente la isovalencia de hazañas tribales e imperiales, y suplantando la lectura de la *Ilíada* por la de obras que ni siquiera es posible citar, porque no existen: es decir, se genera una categoría crítica cuya realidad literaria es igual a cero; «literatura de frontera», como si la literatura escrita con anterioridad a las últimas décadas del siglo XX hubiera sido el resultado de formas puras, producto de una cultura única y homogénea, como si un Torrente Ballester o un Valle-Inclán pudieran comprenderse al margen de la cultura gallega, o como si un Virgilio pudiera leerse ignorando la política de la Grecia

¹⁴ Con todo, hay que ser siempre indulgentes y comprensivos con cualesquiera poetas, pues, como escribió Cervantes, amén de haber tantos que nublan el sol, «no hay poeta que no sea arrogante y piense de sí que es el mayor poeta del mundo» (II, 18).

anexionada a Roma; se habla del tebeo (o cómic) como género literario, y también de la lista de la compra como un género literario no menos posmoderno. He aquí, pues, las formas gremiales de los géneros literarios codificados por la posmodernidad: «literatura feminista» o de «género» (en traducción aberrante del eufemístico *gender* inglés), «literatura indigenista» (cuando el propio concepto de «literatura» es por completo ajeno al mundo indígena), «literatura caribeña», «literatura de frontera» (porque la Literatura es como la Geografía, cuando esta ciencia se confunde con la Ideología), «literatura del *otro*» o géneros de la otredad (como si la realidad humana pudiera inventariar cosa semejante entre sus materiales literarios). Esta es la «teoría» de los géneros literarios propuesta por la posmodernidad, una retórica de la ideología que, desde un enfoque gremial, autista e imperialista, pretende suplantar gregariamente la normatividad de un canon llamado, con total redundancia, occidental. Y digo con total redundancia porque el canon occidental es el único efectivamente existente. Dicho de otro modo, el canon, o es occidental, o no es. De hecho, en connivencia con el Canon siempre han existido interpretaciones gremiales y gregarias de discursos alternativos destinados a perecer en el momento en el que se desintegran las modas mismas que los generan y propician.

3. Desde el punto de vista de las *normas*, los géneros literarios se considerarán propuestos o contruidos por un sistema interpretativo, fundamentado en una preceptiva o en una poética, cuya materialización y formalización, históricas y conceptuales, habrán ido cambiando —y seguirán haciéndolo— a lo largo de los siglos, si bien en cada transformación las normas persistirán en su sentido codificador y constituyente de valores canónicos. El poder normativo de un canon está siempre por encima de la voluntad de individuos (autologismo) y gremios (dialogismo), a cuyo control personal y gregario la potencia normativa del canon escapa por completo y de forma definitiva. Luchar contra el canon es arar en el mar. Porque una norma canónica solo se puede combatir y contrarrestar con una norma canónica más potente y envolvente, y por supuesto mejor anclada en la realidad literaria efectivamente existente y probada. Tratar de destruir o de cuestionar el Canon occidental con «normas» supuestamente «artísticas» que solo se manifiestan como «hechos de conciencia» del *yo* individual o como «hechos de conciencia» del *nosotros* gremial es lo más parecido que puede haber a una sesión de espiritismo colectivo para conquistar el «más allá» (en el caso de un grupo) o a una experiencia mística para conocer a Dios o al Logos personalmente, y explicarle los errores del cosmos por él gobernado (en el caso de un individuo). El primer caso es una muestra de autismo gremial; el segundo, una suerte de viaje astral.

Una teoría de los géneros literarios ha de ser canónica, es decir, ha de referirse a lo que está codificado en el canon, por la potencia de sus valencias literarias, o solo será una declaración de teología gremial o de metafísica de deseos individuales. Una teoría de los géneros literarios no puede basarse en una declaración de intenciones o en una petición de principio, porque el mundo interpretado no cabe en un catecismo de lo políticamente correcto. Los géneros literarios no pueden ser —y de hecho no lo son— el resultado de ideologías gremiales y pulsiones individuales. La ansiedad y la ideología ocupan en la Poética un lugar parecido al del estiércol en los campos: fertiliza y potencia una cosecha de la que no es consecuencia última, sino en todo caso

causa primera. Toda teoría de los géneros literarios habrá de ser objeto de una Poética, y no sujeto de un gremio ideológico, ni mucho menos de un individuo visionario en funciones de médium. Los géneros literarios existen como tales en la medida en que están objetivados, conceptualizados y formalizados en sistemas de interpretación contruidos gnoseológicamente a partir de la ontología de la literatura, es decir, a partir de la realidad de los materiales literarios efectivamente existentes.

Históricamente, esta construcción se ha hecho desde la Poética literaria siguiendo un formato muy específico, cuyo fundamento se encuentra en el modelo de las denominadas «esencias porfirianas». A continuación voy a exponer de forma crítica este enfoque porfiriano, en exceso clasificatorio, con objeto de desestimarlo, para situar el desarrollo de la teoría de los géneros literarios en el modelo de las denominadas «esencias plotinianas», a partir de las cuales justificaré la poética gnoseológica de los géneros literarios, como la propuesta específica del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

7.2. LOS GÉNEROS LITERARIOS COMO «ESENCIAS PORFIRIANAS».

EL GÉNERO LITERARIO EN FUNCIÓN DE LA ESPECIE: LA *DIFERENCIA ESPECÍFICA*

«Esencias porfirianas» son aquellas que se caracterizan por señalar un género próximo y una diferencia específica. La célebre definición del ser humano como bípedo implume responde a estos parámetros. La bipedación señala el rasgo que identificaría al ser humano como género, mientras que la cualidad de «implume» designaría la diferencia específica y distintiva de la esencia humana. De la misma manera pueden entenderse definiciones del Hombre dadas por la metafísica clásica («el Hombre es un ser para la muerte»). Las «esencias porfirianas» incluyen la esencia que se define en un grupo genérico amplio y, posteriormente, señalan su característica específica y propia. Las esencias, cuando se definen al modo porfiriano, suponen algo eterno y universal. Se trata de definir un referente por lo que tiene de inmutable y de eterno. Identifican el género y distinguen la especie. Proceden, pues, mediante la figura gnoseológica de la *clasificación*, y operan desde el género supremo hacia la especie distintiva, es decir, se codifican de acuerdo con la *diferencia específica*¹⁵.

Es necesario en este punto retomar algunas cuestiones, relativas a los *modi sciendi*, que se han expuesto, siguiendo a Bueno (1992), en el capítulo de la gnoseología literaria y en capítulos de mis trabajos sobre Literatura Comparada (Maestro, 2008). Me limitaré aquí al criterio de la *clasificación*, ya que se trata de una figura gnoseológica fundamental en relación con los géneros literarios.

¹⁵ Una aplicación de las esencias plotinianas, así como una crítica de las esencias porfirianas, de las que aquí, como en anteriores publicaciones, me hago eco, en relación con los materiales religiosos y también con las Ciencias Políticas, puede verse respectivamente en las obras de Bueno *El animal divino* (1985) y *Primer ensayo sobre las categorías de las 'Ciencias Políticas'* (1991). El mismo procedimiento he utilizado hace años, respecto a los materiales literarios, en *La Academia contra Babel* (2006) y en *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada* (2008), al seguir el modelo de las esencias plotinianas frente a las porfirianas.

Como sabemos por Bueno (1992), las clasificaciones, o *functores determinativos*, son procedimientos que, a partir de *relaciones* dadas en el campo, establecen nuevos *términos* [T < R], simples o complejos, dentro del sistema que constituye el campo gnoseológico, en este caso, el de los géneros literarios. La construcción de las clasificaciones puede ser ascendente (de las partes al todo) o descendente (del todo a las partes). A su vez, las totalidades que integran o constituyen las clasificaciones pueden ser atributivas (partitivas o nematológicas, relativas al concepto estoico de *merismos*, traducido al latín como *partitio*) o distributivas (divisorias o diaiológicas, relativas al concepto estoico de *diairesis*, traducido al latín como *divisio*).

La diferencia entre lo atributivo (o partitivo) y lo distributivo (o totalizante) se puede entender así: a) lo *distributivo* implica partes que tienen la misma valencia, y que por lo tanto son isológicas, es decir, que son sustituibles entre sí, dentro del todo del que forman parte, en cuanto a las características que se manejan en la clasificación. Por ejemplo, los poliedros regulares: a todos les caracteriza el hecho de ser poliedros y de ser regulares, de modo que todas las entidades clasificadas responden a las mismas características en la clasificación; b) lo *atributivo* en cambio establece discriminaciones: las diferentes partes que constituyen el todo poseen, cada una de forma específica, un valor propio e intransferible. Son partes que constituyen totalidades heterológicas. Es el caso del cuerpo humano, formado por una combinación de órganos muy distintos entre sí, cada uno de los cuales cumple una función atributiva específica (el hígado metaboliza proteínas, el ojo hace posible la visión, los pulmones aseguran la posibilidad de respirar, y de oxigenar los glóbulos rojos, etc.). Estos órganos son todos ellos diferentes entre sí, pero debidamente articulados y organizados constituyen una unidad heterológica, es decir, una totalidad atributiva, como es el cuerpo humano. Otro ejemplo: la distinción entre el *sapiens* y el *erectus* responde a una clasificación atributiva y descendente. El *erectus* no se caracteriza por las mismas propiedades que el *sapiens*: la clasificación se hace en función del volumen craneal, de la bipedación, de la capacidad de manejar útiles. Cada uno de los entes clasificados tiene unas características específicas frente a los demás.

Desde el punto de vista de estos criterios, aceptamos que las *clasificaciones* permiten construir Términos a partir de Relaciones [T < R], con arreglo a dos coordenadas: *ascendente / descendente*, según el modo de construcción, y *atributivo / distributivo*, según el modo de estructuración. El resultado es el siguiente cuadro, que da lugar a cuatro desenlaces (Bueno, 1992: I, 141 ss):

CLASIFICACIONES

| <i>Orden / Relación</i> | Atributiva | Distributiva |
|-------------------------|------------------|--------------|
| Ascendente | AGRUPAMIENTOS | TIPOLOGÍAS |
| Descendente | DESMEMBRAMIENTOS | TAXONOMÍAS |

1. Los *Agrupamientos* son clasificaciones ascendentes atributivas (como la clasificación de las áreas terrestres en cinco continentes, o la clasificación de los vivientes en cinco reinos; evidentemente, se trata de un concepto de gran utilidad en la metodología estadística).
2. Los *Desmembramientos* o *descomposiciones* son clasificaciones descendentes atributivas (como las «cortaduras» de Richard Dedekind).
3. Las *Tipologías* son clasificaciones ascendentes distributivas (como la tipología de biotipos de Ernst Kretschmer, en su obra *Constitución y carácter*).
4. Las *Taxonomías* son clasificaciones descendentes distributivas (como la clasificación de los poliedros regulares, o la clasificación caracteriológica de Eisemann).

Las *clasificaciones* son figuras gnoseológicas tan fundamentales en Teoría de la Literatura como lo son los *modelos* en la Literatura Comparada (Maestro, 2008). La razón es que la primera de estas metodologías opera mediante el establecimiento de Términos a partir de Relaciones [T < R], mientras que la segunda opera precisamente en la dirección contraria, es decir, establece Relaciones o comparaciones a partir de los Términos [R < T] del campo categorial (autores, obras, lectores y transductores). Quien identifica, pues, la Teoría de la Literatura con la Literatura Comparada, proponiendo entre ambas disciplinas una relación de identidad, desconoce por completo el funcionamiento gnoseológico de una y otra metodología. En consecuencia, ignora lo que es la Teoría de la Literatura, como sistema de conocimiento conceptual y científico de los materiales literarios, por una parte, y, por otra, hará un uso completamente retórico y tropológico de la idea de comparación, al margen por entero de los fundamentos gnoseológicos del concepto de *relación*.

Por lo que se refiere a los géneros literarios, ha de subrayarse que las clasificaciones explican *términos* del campo gnoseológico a partir de relaciones dadas en el susodicho campo entre las partes *determinantes* (o intensionales), *integrantes* (o extensionales) y *constituyentes* (o distintivas) de tales términos, interpretadas tales partes, respectivamente, como realidades genéricas (G), específicas (E) e individuales (I) de los términos de referencia dados en el campo gnoseológico.

Las clasificaciones sistematizadas en el cuadro expuesto más arriba permiten dar cuenta de las diferentes teorías que sobre los géneros literarios se han enunciado históricamente en el marco de la Teoría (conceptos categoriales) y de la Crítica (ideas trascendentales)¹⁶ de la Literatura, desde el materialismo político de la *República* de Platón hasta el formalismo idealista de la teoría de los polisistemas.

¹⁶ La cualidad de trascendentales, aplicada a las Ideas, no tiene en esta obra el sentido del racionalismo idealista de Kant, sino el sentido del racionalismo materialista de Bueno, es decir, que las Ideas son trascendentes porque rebasan las categorías o ciencias, dicho de otro modo, porque los conocimientos conceptuales o científicos son insuficientes por sí mismos, fuera de

Reitero una vez más que el Materialismo Filosófico no examina los géneros literarios ni en función de la *especie*, lo cual subrayaría la presencia de la «diferencia específica», situando al intérprete en la perspectiva de las esencias porfirianas; ni en función de sus *consecuencias*, esto sería, en función de sucesivas clasificaciones y órdenes de clasificaciones (taxonomías, tipologías, desmembramientos y agrupamientos); ni tampoco en función del *género* únicamente, considerado en sentido estricto, exclusivo o excluyente, lo cual otorgaría una dominancia acrítica a la idea canónica de género, como una realidad igualmente inmutable, eterna y metafísica, trascendente a la Historia misma y sus consecuencias, al situar al intérprete en una posición estática y sustancialista ante las esencias plotinianas. En su lugar, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura examinará los géneros literarios desde la dialéctica entre el Género, la Especie y la Obra literaria, es decir, desde la confrontación lógico-formal y lógico-material, y por tanto gnoseológica, dada entre las partes determinantes (intensionales), integrantes (extensionales) y constituyentes (distintivas), de los materiales literarios de naturaleza verbal. Se articula de este modo, como se explicará más adelante, una interpretación dialéctica construida sobre el examen entre los elementos cogenéricos —o determinantes de un Género—, los elementos transgenéricos —o integrantes de una Especie—, y los elementos subgenéricos —o distintivos de una Obra literaria concreta—. En consecuencia, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura no solo no confundirá, como han hecho de forma sistemática todas las poéticas que se han ocupado históricamente de los géneros literarios, la naturaleza de las partes distintivas, determinantes e integrantes de los términos que constituyen el campo gnoseológico de los géneros literarios, sino que discriminará la naturaleza lógico-formal y lógico-material de tales términos del modo más riguroso y crítico posible, evitando de esta manera incurrir ciegamente en la confusión de sus elementos constitutivos, de sus componentes intensionales y de sus dimensiones extensionales.

Con objeto de criticarlas posteriormente desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, voy a exponer a continuación algunas de las clasificaciones más relevantes —y también pretenciosas— que se han planteado sobre los géneros literarios a lo largo de la Historia de la Teoría de la Literatura.

7.3. POÉTICA HISTÓRICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

EL GÉNERO LITERARIO EN FUNCIÓN DE LA CLASIFICACIÓN

COMO FIGURA DE LOS *MODI SCIENDI*:

TAXONOMÍAS, TIPOLOGÍAS, DESMEMBRAMIENTOS Y AGRUPAMIENTOS

A lo largo de la Historia de la Teoría de la Literatura se han propuesto numerosas formas de conceptualización de los materiales literarios según los «géneros». Todas estas codificaciones —sin excepción— responden al modelo de las *clasificaciones*, como una de las figuras de los *modi sciendi* que da lugar, en su aplicación a las obras y

su ámbito categorial, para explicar las Ideas que, por su trascendencia, desbordan tales ámbitos categoriales o científicos.

materiales literarios, a alguna de las cuatro configuraciones apuntadas anteriormente: taxonomías, tipologías, desmembramientos y agrupamientos. Según el criterio utilizado por el teórico de turno de los géneros literarios, las clasificaciones irán de la parte al todo (ascendentemente) o del todo a la parte (descendentemente), y reflejarán la tendencia a organizar los materiales literarios —aquellos que su perspectiva sea capaz de asumir— desde el punto de vista de una totalidad atributiva (por agrupamiento o desmembramiento de las partes) o de una totalidad distributiva (por taxonomías y tipologías). El resultado más habitual es el de elaborar sucesivos conjuntos de inventarios o el de incurrir en múltiples bases de datos, acríicas e inasimilables, cuya sistematicidad se desvanece en su enfrentamiento mismo con la realidad de los hechos literarios, ya que con frecuencia se trata de esquemas fuertemente teoreticistas que se derraman hasta su disolución en la falacia formalista, tal como la he expuesto y criticado en *Los materiales literarios* (Maestro, 2007b). A continuación voy a referirme a la poética histórica de los géneros literarios, con objeto de reinterpretarla desde las coordenadas críticas y metodológicas del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

A título preliminar, considero de interés hacer notar la gran cantidad de obviedades que, como punto de partida, o como petición de principio, preside la mayor parte de los estudios teóricos sobre géneros literarios. La importancia que se profesa, en la consideración de los géneros literarios, a algunas de las conclusiones en que han desembocado la mayor parte de los estudios actuales sobre genología radica en que se trata de evidencias indiscutibles. Pozuelo (1985/1988: 69 ss), en su estudio sobre «Teoría de los géneros y poética normativa», ha insistido en que el principal problema que debe resolver en nuestros días una teoría de los géneros literarios reside en sus presupuestos metodológicos y su disposición preliminar, con objeto de fijar los criterios para una organización jerárquica de clases de unidades (Stempel, 1971), y limitar de este modo la dispersión metodológica y teórica que, señalada por Ryan desde 1981, parece tener su origen en el desarrollo de las corrientes nominalistas (Rollin, 1981), en el triunfo de los metalenguajes como principios explicativos de los fenómenos literarios, y en el progresivo distanciamiento que se ha producido entre la Poética y la Literatura desde fines del siglo XVIII¹⁷. Desde este punto de vista, Pozuelo propone que

¹⁷ Es imposible no estar de acuerdo con esta afirmación: «De hecho la poética de géneros viene siendo desde el siglo XVIII impermeable a las evoluciones propias de la creación literaria y esta alarmante realidad contrasta con la sensibilidad mostrada por la denostada poética normativa clasicista que, cuando menos, veía removidos sus cimientos por la aparición de géneros nuevos o de realizaciones revolucionarias [...]. La progresiva separación en las Poéticas entre género teórico o tipo (en la terminología de Todorov, 1972) y géneros históricos (que comenzó, como es sabido en el Renacimiento, pero que alcanza cotas muy altas desde el Romanticismo) ha acabado por generar una serie de consecuencias para la Poética actual» (Pozuelo, 1985/1988: 71). En esa serie de consecuencias para la Poética actual hay un desenlace dominante: la esterilidad. Se han construido poéticas impotentes para dar cuenta de la poética gnoseológica de los géneros literarios. Esto explica que, precisamente en el contexto de la posmodernidad, haya sido posible inventar, con total impunidad e irracionalismo, nuevos «géneros literarios», que, como he apuntado con anterioridad, ni son géneros ni son literarios, sino simplemente aberraciones genológicas, articuladas a través de figuras retóricas, figuras temáticas o figuras ideológicas

la teoría de los géneros literarios evite la tendencia a la abstracción, y se aproxime a una consideración práctica de los fenómenos literarios, fundamentándose de este modo en su conocimiento empírico. Nada más próximo, en consecuencia, a las exigencias postuladas por el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Sin embargo, estas perspectivas se ven defraudadas cuando en lugar de materiales literarios se nos habla, por ejemplo, de «caracteres», en los que caben, muy acriticamente, elementos que, con muchísimo rigor, conviene discriminar en su naturaleza formal y material, en lugar de calificarlos de «multiplicidades o complejidades», «historicidades» y «normas», en los que se acumulan indistinta y confusamente demasiadas cuestiones.

El concepto de género literario únicamente puede explicarse como una invitación a la forma que orienta siempre un carácter: 1) múltiple o complejo en cuanto a los factores implicados (temáticos, formales, pragmáticos, sociales); 2) histórico en cuanto la creación literaria exige la actualización en simultaneidad de todos esos factores y por tanto la descripción poética solo puede ser histórica si quiere dar cuenta de la imbricación de los mismos en los géneros concretos, y 3) normativo en cuanto viene ligado, llámesele norma estética, competencia genérica, institución, horizonte de expectativa, decoro, imitación, viene ligado, digo, al carácter reflectivo de la propia literatura, que acaba siempre hablando de sí misma (Pozuelo, 1985/1988: 80).

No es la forma la que orienta el «carácter» —que aquí, para hablar con propiedad, denominaremos materia—, sino que la forma y la materia están dadas de modo conjugado, de manera tal que una y otra se construyen mutua y simultáneamente. Considerar la que la forma «orienta» la materia es incurrir en una falacia teoreticista o formalista, desde la que se hipostasía o se sustancializa idealmente la forma para después aplicarla especulativamente a la materia. Resulta, de este modo, que si la materia no coincide con la forma, «el mundo está mal hecho», porque la teoría no puede fallar. Tal es el procedimiento de la epistemología popperiana en su interpretación de las categorías del Mundo. Y tal es el procedimiento de todas las poéticas formalistas y estructuralistas en su análisis de los textos literarios, análisis que con frecuencia se afirma sobre la exclusión del resto de los materiales literarios (autor, lector y transductor).

Un autor como Antonio García Berrio ha insistido igualmente en la conveniencia de situar el estudio de los géneros literarios en el núcleo de la Teoría de la Literatura, sin que semejante disposición metodológica signifique un abandono de su dimensión histórica, ¡como si las categorías teóricas no fueran *de por sí* categorías históricas! Y así, en una de sus obras, escribe: «El estudio de los géneros literarios debe ser parte central de la Teoría literaria. Sin que ello signifique una abdicación de sus competencias especulativas, creemos que dicho estudio debe enfocarse cada vez más hacia los géneros históricos en el intento por construir una Poética Histórica, que asuma tanto las teorías que se han ido produciendo a través de los tiempos como la historia de las formas

(«novela de frontera», «poesía feminista», «épica caribeña», «literaturas transatlánticas», cómics y tebeos, etc...)

literarias» (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 139). Pero una «poética histórica» de los géneros literarios no es una «teoría» de los géneros literarios, sino una exposición o incluso una rapsodia doxográfica de teorías, en algunos casos solo posibles y supuestas formalmente en un determinado período ideal de la historia de la poética.

Se ha insistido también en la importancia que la perspectiva antropológica o etnológica adquiere desde criterios posformalistas, al plantear el estudio de los géneros literarios desde el punto de vista de sus orígenes y naturaleza, explorando los valores axiológicos y las primitivas formas de discurso que han podido motivarlos teleológicamente. En este sentido, se ha insistido, para acabar elaborando una retórica —que no una poética— de los géneros literarios, en el interés de una descripción exhaustiva de las estructuras expresivas de los textos, que históricamente podrían clasificarse en tres etapas diferentes: 1) el período clásico, de naturaleza formal y expresiva, vinculada a la poética mimética; 2) el período romántico, de orden simbólico y referencial, en cuyos orígenes se sitúan los comienzos de la modernidad y los fundamentos del pensamiento idealista; y 3) un tercer período que podría identificarse con las formas creadoras e interpretativas del siglo XX, que actuarían como síntesis de las dos etapas anteriores (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 92 ss). Se incurre de este modo en el idealismo trascendente de la formas simbólicas, siempre dentro de los límites de un teoreticismo bienintencionado, pero en última instancia equívoco e ilusionista, desde el momento en que la «naturaleza formal y expresiva, vinculada a la poética mimética» resulta ser en un mundo posnewtoniano más simbólica que cualquier orden alegórico ideado por la imaginación romántica, y porque un supuesto «tercer período», identificado con las formas literarias e interpretativas del siglo XX, no es necesariamente síntesis en absoluto de las dos supuestas etapas anteriores, desde el momento en que se toma como referencia un esquema dialéctico ilusorio, en el que la tesis y la antítesis no existen como tales, sino idealmente, porque sus materiales están ya dados como conceptos conjugados en las obras literarias histórica y efectivamente existentes.

En el ilusionismo de la falacia teoreticista han incurrido sistemáticamente todos los teóricos formalistas de la literatura. Baste recordar una vez más las palabras de Wellek y Warren (1949/1985: 315) a propósito de su exposición de una teoría de los géneros literarios: «Aunque el género aparecerá en la historia ejemplificado en las distintas obras, no quedará definido por todos los rasgos de estas distintas obras: hemos de entender el género como concepto «regulativo», como estructura subyacente, como convención que es real, es decir, efectiva, porque en rigor moldea la composición de obras concretas». Exactamente lo contrario podría afirmarse con el mismo rigor: «hemos de entender *la obra* como concepto «regulativo», como estructura subyacente, como convención que es real, es decir, efectiva, porque en rigor moldea la composición de *géneros concretos*». El género no es un epifenómeno de la obra literaria, ni esta última es una materialización histórica del género. La obra literaria y el género literario son conceptos conjugados, nociones disociables gnoseológicamente, pero ontológicamente inseparables. Propugnar un estudio de los géneros literarios, como comúnmente se ha hecho desde la poética histórica, donde la obra se identifica con la materia de un género que, a su vez, la formaliza teórica o históricamente, equivale a hipostasiar por separado la materia de la literatura de la forma que haría posible su interpretación,

incurriendo en tales casos en una *falacia descriptivista* (si se privilegia la materia, como en el caso de la poética mimética de Aristóteles), en una *falacia teoreticista* (si se privilegia la forma, como hicieron las poéticas estructuralistas), o en una *falacia adecuacionista* (si se privilegian forma y materia por separado, tal como sucedió en el seno de las poéticas de la recepción literaria)¹⁸. Vamos a verlo.

7.3.1. LA POÉTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN LA ANTIGÜEDAD

En el libro III de la *República* (391d-394d; 595a), Platón distingue tres formas fundamentales de poesía, que pueden considerarse como la primera referencia teórica a la cuestión de los géneros literarios: 1) Poesía mimética o dramática, en la que solo intervienen los personajes; 2) Poesía no mimética o lírica, formada únicamente por la voz del poeta; y 3) Poesía mixta o épica, como discurso que combina los dos anteriores.

Hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa —como tú dices, la tragedia y la comedia—; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarás en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; y en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en muchos otros lugares (Platón, *República*, 394c)¹⁹.

Se ha dicho que la estética platónica defiende un concepto universal y unitario del arte, desestimando la noción de *poikilía*, es decir, el arte como multiplicidad y diversidad, tendente a limitar las diferencias que proceden de una clasificación genológica de las obras de arte verbal (Romero de Solís, 1981; Pavón y Fernández-Galiano, 1981: 166). Sin embargo, no se ha subrayado con la misma energía que este concepto de arte, universal y unitario, que se atribuye a Platón, no es en absoluto *monista*. Cualquiera que haya leído con atención los *Diálogos* platónicos sabe que la gnoseología expuesta en ellos asume como fundamental el principio de *symploké* (*Sofista*, 259 c-e), según el cual se niega la ontología univocista (todo está conectado con todo) y la ontología equivocista (nada está conectado con nada), para afirmar una ontología dialéctica (unas ideas están conectadas con otras, de forma conflictiva y dialéctica, pero no hay una idea que esté conectada con todas las demás [monismo de la sustancia], ni tampoco una idea que esté desconectada de todas las demás [megarismo de las formas]). Desde esta ontología dialéctica hay que entender e interpretar el sistema de ideas codificado en la filosofía platónica. La Poética, como formalización de lo imaginario, no se sustrae a esta dialéctica, que la enfrenta inmediatamente a la Filosofía, como formalización trascendental, racional y lógica, de lo efectivamente existente. Platón no se propuso nunca elaborar una teoría, ni siquiera filosófica, de los géneros literarios. Esta obviedad se olvida con excesiva frecuencia. La concepción platónica de lo que modernamente llamamos géneros literarios está insertada en su teoría política de la sociedad humana,

¹⁸ Para una crítica de las falacias descriptivista, teoreticista y adecuacionista, vid. capítulo IV de este libro, dedicado a la Ontología de la Literatura.

¹⁹ En el libro X del mismo diálogo, *República*, Platón considera que toda poesía es mimética.

y en evidente compromiso con ella, como *república real y factible*, que no ideal ni utópica. Lo que propone Platón en su *República* no es un *desideratum* ni una utopía, sino el modelo perfecto de sociedad política propuesto a imagen y semejanza de Esparta, y en el que Platón confiaba plenamente. La *República* de Platón no es un deseo: es un proyecto político concebido como realidad factible y materializable, cuyo modelo consumado era la Esparta del siglo V a.n.E. Dentro de ese modelo político, la Poética habría de cumplir con unos compromisos explícitos y pragmáticos indiscutibles, para garantizar de este modo la preservación de un grupo humano, constituido en Estado o sociedad política, cuyas normas morales (la vida social) están por encima de las normas éticas (la vida individual). Si Platón rechaza el género teatral, lo hace por razones morales (presencia de caracteres indignos, ensoberbecidos, desafiantes...), y de igual modo manifiesta un concepto negativo hacia otros géneros de poesía, pues, «sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor» (*República*, 607a)²⁰. ¿Contra qué lucha Platón al combatir estas formas poéticas que hoy llamamos «géneros literarios»? Contra el psicologismo gremial y el animismo individualista que pueden introducir disidencias y fracturas en la eutaxia del Estado. Por un lado, la poesía es «antifilosófica», dado que es imitación de un mundo fenomenológico y cavernícola, el cual a su vez es reproducción distorsionada de un mundo ideal de formas puras; por otro lado, la poesía es «antiestatal», porque presenta modelos de conducta y sistemas de creencia abiertamente contrarios o disidentes respecto a los intereses morales y políticos del Estado. En consecuencia, la poesía, en primer lugar, se aleja doblemente de la inteligencia y de la filosofía, al ser imitación de imitación, y, en segundo lugar, sus contenidos pueden comprometer gravemente la seguridad y la preservación de un grupo humano articulado como sociedad política o Estado. Por estas razones, los poetas deben ser expulsados de una sociedad política avanzada y civilizada, pues ellos, los poetas, no son sino unos místicos que sustituyen la inteligencia por las emociones sin ideas²¹ y unos excéntricos que, en cualquier momento, pueden negarse a servir en el ejército o a pagar impuestos, es decir, pueden negarse a cumplir con los intereses y las exigencias del Estado. Y lo que es aún más grave: acaso pueden hacerlo persuadiendo retóricamente al resto de la población a hacer lo mismo, provocando de este modo la

²⁰ «En último término creemos que la doctrina platónica aboca a una disolución de los géneros literarios o, si se quiere, a una negación de los mismos. Un planteamiento que enlaza con la corriente crítica más idealista en la consideración de nuestro problema, tal como veremos al examinar las ideas estéticas de Benedetto Croce y algunas de sus más importantes repercusiones en la *Poética* moderna» (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 94). No es cierto. Platón no niega los géneros literarios. ¿Cómo va a negar algo a lo que no se refiere? A los géneros literarios nos referimos nosotros, sus intérpretes, pero no Platón. ¿Cómo va a negar algo cuya existencia ni siquiera ha codificado en su filosofía? Platón se refiere a formas de decir la poesía, y no pretende en modo alguno elaborar una teoría de los géneros literarios para negarlos o deconstruirlos. Platón no niega los géneros: niega la poesía. Es decir, la afirma, desterrándola. En otras palabras, la reconoce y codifica, siempre expulsa y extramuros de una sociedad política determinada por su eutaxia.

²¹ «Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia» (Platón, *Ion*, 534b).

disolución o destrucción del Estado, que, en el caso de las *polis* de la Grecia clásica, supondría sucumbir a la tiranía de las satrapías persas, es decir, a la invasión de pueblos bárbaros y sin civilizar. Los griegos, y esto lo sabía muy bien Platón, no luchaban por sus dioses, sino por su democracia. No iban a la guerra para defender a Zeus ni a Afrodita de los dioses persas, sino para asegurarse los derechos que les brindaban sus propias instituciones políticas frente a la anulación de las libertades que supondría una invasión y un dominio persas. La poesía, a los ojos de Platón, no será un salvoconducto para sustraerse a los compromisos políticos del Estado. Platón no permitirá que la Poética sea un pretexto que permita a nadie evadirse de las necesidades estatales con las que se ha de cumplir obligatoriamente por el hecho fundamental de ser ciudadano, y de disponer de forma crucial de unos derechos políticos de ciudadanía. Platón no dejará la puerta abierta a que la poesía se convierta en una conciencia desde la que el poeta pueda objetar al Estado las razones que el Estado requiere y necesita para preservarse como tal frente a otros Estados o sociedades políticas invasoras. Si en Grecia las mujeres no tenían derechos políticos, a diferencia de lo que sí sucedía en Esparta, era simplemente porque no participaban en el ejército, muy al contrario de lo que sí acontecía con las espartanas. En las *polis* griegas solo disponen de derechos políticos estatales aquellos ciudadanos que, frente a otros Estados enemigos, defienden al Estado propio como institución que les asegura unos derechos de ciudadanía explícitos como miembros de una sociedad política. Por eso el ejército es para Platón la institución principal y más importante. Porque un Estado, frente a la agresión de otros Estados, se defiende con armas, no con oraciones ni rapsodias. Y porque en caso de ataque militar de otras *polis*, de otros Estados, es el ejército, con sus armas, y no los poetas, con sus versos, quienes podrán defender a la ciudad de la destrucción enemiga. Y la ciudad no es solamente, para los griegos, el lugar en el que se vive: es la institución política que asegura sus derechos políticos, preservándolos de satrapías persas y tiranías ajenas. En suma, la política no es cosa de poetas, sino de políticos y estrategas, es decir, de militares. La Poética, en consecuencia, en nada contribuye a la Política.

Con todo, Platón nos ofrece solamente, respecto a los modos de recitado —Genette dirá, sofisticadamente, de «dicción»—, una taxonomía descendente que procede por desmembramiento del todo hacia las partes. Distingue así las obras de arte verbal por su contenido (*logos*), que debe ser altamente moralizante para la república, y por su forma (*lexis*) o modo de representación, la cual dispone el discurso o relato (*diégesis*) de hechos presentes, pasados o futuros, de forma puramente narrativa (*haplé diégesis*), en la que el poeta habla por sí mismo; mimética (*dia mimésêos*), habitual en el teatro, mediante el diálogo de los personajes; y mixta, que resulta de la combinación de las dos anteriores, tal como se manifiesta en los cantos de Homero. Genette consideró en 1977 estas tres formas de *lexis* señaladas por Platón como «modos de discurso», que el autor francés hace corresponder con los géneros literarios denominados tragedia y comedia, para la mimesis pura, epopeya para el modo mixto, y ditirambo (*malistapou*) para la diégesis total, del que Platón no aduce ningún ejemplo, aventurando una laguna empírica de amplias consecuencias para el tratamiento teórico y genológico de la poesía lírica.

La Poética de Aristóteles sí constituye, frente a las apelaciones platónicas, de signo político, la primera reflexión determinante y deliberada de una teoría empírica de los

géneros literarios. Con frecuencia se ha señalado que la teoría aristotélica dispone metodológicamente el estudio de tres perspectivas básicas, que habrán de determinar el conjunto de las reflexiones sobre el problema de los géneros literarios, de modo que el capítulo dedicado a este asunto por la poética moderna difícilmente ha de ser algo más que una «vasta paráfrasis de Aristóteles» (Willems, 1981; Garrido Gallardo, 1988; García Berrio y Huerta Calvo, 1992). Se trata, en suma, de la triple perspectiva esencialista o biológica, analítica y descriptiva, y normativa o preceptista. Una triple perspectiva que, por aristotélica y mimética, incurrirá sistemáticamente en la falacia descriptivista. En diferentes lugares he insistido con frecuencia en que, desde hace muchos siglos, Aristóteles no es nuestro colega (Maestro, 2006a).

Con todo, autores como García Berrio y Huerta Calvo (1992: 97 ss) han insistido en la dimensión antropológica e histórica que se deriva de la concepción aristotélica de los géneros literarios, al tener en cuenta aspectos relativos al origen y proceso de formación de cada género, señalados por el autor de la *Poética*: «Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación —tanto ella «la tragedia» como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo, y después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza» (*Poética*, 1449a 9-15). Paralelamente, García Berrio insiste en la perspectiva histórica en que parece situarse Aristóteles al interrogarse acerca de si «la tragedia ha alcanzado ya su pleno desarrollo» (1449a 7-9), como si se tratara de un organismo vivo, que alcanzara, tras un período evolutivo, su propia plenitud²².

Al comienzo de la *Poética*, su autor hace referencia a algunos géneros, entre los que señala la epopeya, la tragedia y la comedia, además de la aulética y la citarística. Aristóteles, que comienza su célebre tratado declarando «hablemos de la poética en sí y de sus *especies*...», distingue al menos tres formas o géneros de poesía según los *medios*, el *objeto* y los *modos* de realización mimética. A diferencia de su maestro Platón, quien codificó los modos de enunciación de forma distributiva y descendente, Aristóteles adoptará un modelo atributivo y ascendente, procedimiento que, por sorprendente que parezca, *no* será continuado por la mayoría de las teorías literarias que abordaron la cuestión de los géneros literarios durante las edades Media, Moderna y Contemporánea. Platón procedió mediante *taxonomías* (distribuciones descendentes), Aristóteles procede mediante *agrupamientos* (atribuciones ascendentes), y la poética

²² «Considerado de un modo extremo, este evolucionismo aristotélico podría tomarse como un antecedente de las posiciones radicales de un Brunetière a fines del siglo XIX, pero situado en sus justos términos pudiera haber inspirado la teoría romántica de un Hegel o, sin duda, la teoría de los orígenes de Nietzsche y su principal continuador en el siglo XX: el ruso Mijaíl M. Bajtín» (García Berrio y Huerta Calvo (1992: 98). No cabe, sin embargo, atribuir a Aristóteles tal perspectiva histórica, a menos que se ignore la concepción de las «esencias plotinianas», pues desde una perspectiva muy afín a ellas está refiriéndose el autor de la *Poética*, en el texto aducido, a la tragedia griega, como una esencia articulada en un núcleo, un cuerpo y un curso. Postular al Estagirita como precursor del positivismo de Brunetière o del posformalismo idealista de Bajtín es, simplemente, incurrir en una *boutade*.

occidental, a diferencia del Estagirita, procederá en este punto siguiendo el formalismo platónico: mediante taxonomías, no mediante agrupamientos.

a) Según los *medios*, Aristóteles distingue diferentes manifestaciones o modalidades artísticas, entre las que señala la pintura, que utiliza colores y figuras; la aulética, la citarística y el arte de tañer la siringa, que se manifiestan en el ritmo y la armonía, mientras que la literatura, es decir, «el arte que imita solo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora» (1447b). En este sentido, Aristóteles distingue, por su realización, el *ditirambo*, que utiliza simultáneamente ritmo, melodía y verso, de la *tragedia* y la *comedia*, en las cuales estos artificios se manifiestan separadamente.

b) Según los *objetos* de la imitación, Aristóteles propone distinguir la tragedia de la comedia. La poesía dramática tiene entre sus fines la imitación de una acción (fábula), encarnada en hombres que actúan, de modo que, según estas personas sean virtuosas o no, nobles o innobles, mejores o peores que la media humana, hablaremos de tragedia o de comedia. En consecuencia, Aristóteles distingue, según la calidad de los personajes que actúan, objeto de la imitación, diferentes modos o categorías de discurso, que pueden agruparse en lo que la tradición ha denominado *géneros dramáticos* (tragedia, para los superiores; comedia y parodia, para los inferiores; tragedia de estilo cotidiano, para los semejantes), *géneros épicos* (epopeya, parodia), y otras formas, secundarias en Aristóteles, que la tradición hará asimilables al *género lírico* (ditirambo, nomo).

c) La diferenciación de las artes por el *modo* de imitación permite hablar de un modo narrativo, donde los acontecimientos se relatan a través de un poeta cuya presencia en el discurso puede ser más o menos intensa, y un modo dramático, en el que los personajes imitan directamente una acción, como personas que operan y actúan sin que un poeta los haya presentado previamente.

Hay todavía entre estas artes una tercera diferencia, que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas. En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentado a todos los imitados como operantes y actuantes (Aristóteles, *Poética*, 1448a 19-24).

Es fácil observar que Aristóteles opera desde las partes hacia el todo, ascendentemente, y tratando de identificar la función que cada parte desempeña en el momento de contribuir a la totalidad en la que se integra, atributivamente. La teoría aristotélica de los géneros literarios se sirve, en consecuencia, de la clasificación como figura gnoseológica desarrollada materialmente bajo la forma del agrupamiento. Por otro lado, Aristóteles identifica ante todo las partes materiales y formales de las artes, distinguiendo el sonido (materia) del ritmo y las leyes de la armonía (forma) en la música, los colores (materia) y las configuraciones plásticas (forma) en la pintura, las palabras (materia) y la prosa o

el verso (forma) en las artes que imitan mediante el lenguaje (la literatura no poseía entonces nombre propio), etc. A continuación, Aristóteles basará su genología en la distinción tripartida de medios, objetos y modos, discriminación que *grosso modo* corresponde casi literalmente con la que el Materialismo Filosófico establece entre partes determinantes o intensionales, partes integrantes o extensionales, y partes constituyentes o distintivas, desde el momento en que el propio Aristóteles se sirve de ellas para identificar, respectivamente, los géneros artísticos (literatura, pintura, escultura, música...), las especies artísticas (tragedia, comedia, poesía ditiámbica...), y los modos de enunciación dados en obras concretas (diegético o épico, mimético o dramático, y mixto, si procede la mezcla de ambos).

Señala García Yebra en su traducción de la *Poética* que Aristóteles (1992: 251) establece allí una oposición entre poesía épica y poesía dramática, y solo dentro de aquella señala la distinción entre los dos tipos de poetas épicos (el que habla por boca de un personaje y el que lo hace por sí mismo). En consecuencia, su conclusión, bien conocida a estas alturas, es que no puede «basarse en este pasaje la división clásica de la poesía en tres géneros» (dramático o mimético, narrativo y común o mixto). A este respecto, Genette publicó en 1977 un archicelebrísimo artículo, matemáticamente estructuralista, en el que trata de demostrar que la teoría genológica tradicional, de naturaleza tripartita (lírica, drama y relato), interpreta erróneamente algunos de los fundamentos establecidos por Platón y Aristóteles en sus tipologías sobre los «modos de enunciación». Genette trata de justificar la causa y el modo del establecimiento de una tripartición genérica que, elaborada a partir de los textos platónicos y aristotélicos, es rechazada por la propia doctrina literaria de estos autores. Desde el punto de vista del teórico estructuralista francés, la interpretación tradicional de los géneros literarios, a partir de las poéticas de Platón y Aristóteles, ha transitado y desembocado en una confusión entre *géneros literarios*, que son categorías propiamente literarias, y *modos de enunciación*, que son categorías lingüísticas o, más precisamente, en palabras de Genette, categorías dependientes de una antropología de la expresión. En el mundo griego, los criterios genérico y modal resultaban completamente heterogéneos, y poseían un estatuto radicalmente diferente, que períodos históricos y movimientos estéticos posteriores dejaron de percibir. Genette tiene razón.

Sería necesario precisar, para acercarnos más a la realidad histórica, que la atribución ha conocido dos etapas y dos motivos muy diferentes: a finales del clasicismo, procedía de un respeto aún vigente, a la vez que de una necesidad de seguridad por parte de la ortodoxia; en el siglo XX, se explica más debido a la ilusión retrospectiva (la vulgata está tan bien fijada que es difícil imaginar que no haya existido desde siempre), y también es manifiesto en Frye, por ejemplo, debido a un resquicio legítimo de interés por una interpretación modal —es decir, por la situación de enunciación— de los hechos genéricos (Genette, 1977/1988: 225).

La *Poética* de Aristóteles se ocupa de la poesía como una de las artes miméticas o imitativas que utiliza el verso como medio de expresión, es decir, más precisamente, el ritmo, el lenguaje y la melodía. Sin embargo, Aristóteles excluye de forma explícita toda referencia a la imitación en prosa (mimos de Sofrón, diálogos socráticos...), al

verso no imitativo (como los tratados de física y medicina de Empédocles), la prosa no mimética (discurso didáctico, forense, etc..., de los que se ocupará en la *Retórica*), y, al igual que Platón, elude toda referencia al tipo de poesía que podríamos calificar de lírica (Safo, Píndaro, etc...), que no menciona ni en la *Poética* ni en ninguna otra de sus obras conocidas. Sí refiere Aristóteles, como se ha señalado, una clasificación de las artes por el objeto y el modo de la realización mimética, de manera que desde el punto de vista de la imitación y calidad de los seres humanos que actúan, el Estagirita habla de la tragedia y la epopeya (hombres superiores) frente a la comedia (personajes inferiores en la escala social); en relación con el modo de la práctica mimética, situación de enunciación denominada tradicionalmente *forma*, y equivalente a la *lexis* platónica, Aristóteles distingue la poesía diegética (narración) de la poesía mimética (drama). A partir de la doble categoría de objeto (superioridad / inferioridad) y modo (narración / drama), Genette dispone una visión estructural de la teoría genológica aristotélica, en una de cuyas áreas introduce la parodia, considerándola desde el ámbito de la narración. Aquí Genette no tiene razón²³.

| Objeto / Modo | Dramático | Narrativo |
|---------------|-----------------|----------------|
| Superior | <i>Tragedia</i> | <i>Epopeya</i> |
| Inferior | <i>Comedia</i> | <i>Parodia</i> |

El desarrollo que adquiere este esquema en la *Poética* de Aristóteles es bien conocido: de la comedia apenas se dirá mucho más que lo contenido en el libro V; menores serán aún las referencias sobre el género narrativo inferior; en consecuencia, los dos géneros nobles se consideran como objetos principales de conocimiento, si bien a lo largo de la *Poética* la tragedia adquiere una apreciable superioridad sobre la epopeya, dada la atención que Aristóteles brinda a la variedad de metros, la presencia de la música y el espectáculo, la exigencia de unidad y densidad, la grandeza temática de sus contenidos, y los problemas relativos a su recepción, entre los que la catarsis ocupa un lugar de privilegio. De este modo, la reflexión sobre lo trágico parece dominar en Aristóteles su atención hacia otros géneros, especialmente el de la poesía lírica, excluida de un sistema genérico y modal que no le otorgaba ni las más mínimas observaciones teóricas. Si Aristóteles, primero, y otros teóricos de la literatura posteriores, después, especialmente los preceptistas del Renacimiento italiano y del Neoclasicismo francés, por no mencionar a los alemanes de la *Naturnachahmung*, algunos de los cuales escriben casi en plena época romántica, elaboraron una normativa destinada a objetivar la estética de la tragedia clásica, aun cuando esta especie se encontraba ya en extinción dentro del género moderno de la tragedia (*La Numancia* de Cervantes no cabe en el formato aristotélico, del mismo que *Richard III* o *King Lear* tampoco), la poética de la comedia resultó ser competencia exclusiva de literatos, y no de preceptistas. Dicho de otro modo, la comedia, como género literario, y sus distintas especies (farsa, comedia

humanista, comedia lopesca, entremés, loa, jácara, comedia de costumbres, comedia cortesana, melodrama...), fue construida, tanto artística como normativamente, casi en exclusiva por los autores de obras literarias, y no por los preceptistas. Solo muy tardíamente los géneros cómicos resultaron integrados en un sistema de normas objetivadas cuya homogeneidad nunca resultó ser ni tan estable ni tan definitiva como la que experimentaron las formas de la tragedia, en cualesquiera de sus variantes específicas e individuales.

Pero examinemos a continuación el tratamiento que recibe la poesía lírica en la concepción genológica posterior a Aristóteles. Volveremos más adelante sobre lo trágico y lo cómico.

La *Epistula ad Pisones* de Horacio ejerció, junto con la *Poética* de Aristóteles, una poderosa influencia en la elaboración de la teoría sobre los géneros literarios desde el Renacimiento hasta la Ilustración. Diferentes autores, entre los que se encuentran Herrick (1946), Brink (1963) y García Yebra (1992: 12 ss), han insistido en que, si bien Horacio no conoció directamente la *Poética* de Aristóteles, los principios fundamentales de su *Ars Poetica* proceden de doctrinas aristotélicas, siendo Filodemo de Gádara una de sus fuentes principales. La doctrina horaciana de los géneros literarios no tuvo nunca la pretensión normativa que le fue conferida al menos desde el siglo XVI por los exégetas del clasicismo, especialmente en la Francia de los siglos XVII y XVIII; como ha recordado Grimal (1985) a este respecto, Horacio era un poeta, por encima incluso de su condición de teórico.

Horacio acepta la jerarquía del modelo estilístico (vv. 73-85) propuesto por el autor de la *Rhetorica ad Herennium*, cuyos antecedentes se encuentran en la doctrina de los estilos (alto, medio y bajo), procedente de la división axiológica que encontramos en Teofrasto e Isócrates, y en las diferencias establecidas por Aristóteles según el objeto de la imitación. De este modo, el género literario resulta definido según la función identificable en los modelos métricos empleados. Aquí se invierte el proceder aristotélico: Horacio considera las partes de la obra literaria distribuidas descendentemente en taxonomías totalizadoras.

Res gestae regumque decumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est uoti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emiseric auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.
Archilochum porpio rabies armavit iambo;
hunc socci cepere pedem grandesque coturni,
alternis aptum sermonibus et popularis
uincens strepitus et natum rebus agendis.
Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equom certamine primum

et iuuenum curas et libera uina referre²⁴.

Una de las ideas más características de la concepción genológica horaciana consiste en definir el género literario por relación a una tradición formal y un tono característicos, de modo que a cada uno de los asuntos tratados conviene una determinada modalidad métrica o estilística (vv. 79-82 y 92). Desde este punto de vista, Horacio considera que los géneros literarios son entidades perfectamente diferenciables, en las que es posible identificar determinados procedimientos formales, en consonancia con diferentes estados de ánimo o inquietudes psicológicas. El clasicismo francés y la estética neoclásica se han apoyado en la genología horaciana para hablar de la *unidad de tono*, con objeto de evitar rigurosamente la mixtura de formas o estilos literarios diferentes, tales como la tragicomedia, y de postular una rígida separación entre los diferentes géneros del arte verbal. Semejante relación de afinidad, entre elementos formales o métricos y aspectos temáticos, se encuentra en algunos versos de Horacio (94-99), lo que ha estimulado una lectura indudablemente preceptiva por parte de los tratadistas del Renacimiento. En consecuencia, Horacio es uno de los primeros autores en considerar los géneros literarios desde criterios diatéticos, es decir, desde la disposición específica de unas obras de arte a reiterar, reproducir o asimilar, rasgos procedentes del género al que como especie pertenecen. Horacio sigue así el modelo de las esencias porfirianas, al examinar los géneros literarios desde el punto de vista de la imbricación de la especie en el género, esto es, por la relación de género a especie, tal como propondrá Porfirio en su *Introducción a las categorías de Aristóteles* y en su doctrina sobre los cinco predicables (género, diferencia, especie, propiedad y accidente).

Intertum tamen et uocem comoedia tollit,
iratusque Chremes tumido delitigat ore;
et tragicus plerumque dolet semone pedestri
Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque
proicit ampullas et sesquipedalia uerba,
si curat cor spectantis tetigisse querella²⁵.

²⁴ «En qué metro podían escribirse las gestas de reyes y señores y las guerras luctuosas, Homero lo mostró. En dos versos desiguales unidos se encerró inicialmente la queja, luego también el parecer de un voto conseguido. Sin embargo, acerca de qué autor haya enunciado el primero los breves elegíacos disputan los gramáticos y aún el proceso está pendiente de juez. La rabia armó del yambo que le es propio a Arquíloco; los zuecos y los altos coturnos se apoderaron de este pie, apto para diálogos, venciendo el barullo popular y hecho para la acción. La Musa concedió a la lira celebrar a los dioses y a los hijos de los dioses u a l púgil victorioso y al caballo primero en la carrera y las inquietudes amorosas de los jóvenes y las libres reuniones en que se bebe vino» (trad. de González, 1991: 131-132).

²⁵ «Sin embargo, a veces la comedia levanta su voz y Cremes airado, con sus mejillas hinchadas reprende ásperamente; también con frecuencia un trágico se duele en lenguaje pedestre, como cuando Télefo y Peleo, ambos pobres y exiliados, abandonan la ampulosidad y las palabras de un pie y medio, si se interesa en que el corazón del espectador sea conmovido por su lamentación» (trad. de González, 1991: 132).

Siguiendo los criterios del *corpus* aristotélico-horaciano, la poética tradicional separó durante mucho tiempo la poesía lírica del ámbito de la ficción²⁶. La supuesta desconsideración de Aristóteles hacia la poesía lírica ha tratado de explicarse teniendo en cuenta el carácter fragmentado de la *Poética*, y a las dificultades que conlleva una labor exegética en tales condiciones, así como al hecho de que la poesía lírica a la que podría tener acceso Aristóteles (siglos VI-V a.n.E.) fuese cantada, y en consecuencia considerada como un subgénero de la música. También se ha apelado a la afinidad y subordinación de la lírica a la poesía épica, pues la epopeya se configuraba como «la verdadera obra de arte de la época, y cuando se cree el concepto de poeta se aplicará a Homero antes que a nadie» (Rodríguez Adrados, 1976: 57).

Lo cierto es que ni el sistema platónico ni el aristotélico disponen en su consideración de los géneros temáticos y modos de enunciación un lugar para la poesía lírica. Además, respecto al sistema platónico, Aristóteles parece olvidar la diferencia que su maestro establecía entre el modo mixto (epopeya) y el modo narrativo (ditirambo), para ocuparse plenamente de la tragedia, como una de las principales categorías temáticas del modo dramático noble. Como recuerda Genette (1977/1988: 197), para Platón la epopeya procede del modo mixto, mientras que para Aristóteles se deriva del género narrativo, *aunque esencialmente sea mixta o impura*, lo que efectivamente indica que el criterio de pureza deja de ser pertinente.

La tríada platónica *narrativo-mixto-dramático* se sustituye en el sistema aristotélico por la pareja de los modos *narrativo* y *dramático*. Semejante desconsideración de la poesía lírica en el sistema aristotélico ejercerá una poderosa influencia en el desarrollo de la teoría de los géneros literarios, especialmente durante la Edad Media, período durante el cual se plantea de forma conflictiva la relación entre la teoría genológica heredada de la Antigüedad y la práctica creativa del medioevo, en el que surgen con frecuencia géneros de difícil codificación en el marco de la Edad Contemporánea (Faral, 1942; Behrens, 1940; Abrams, 1953; Fubini, 1951; Wellek, 1967; Szondi, 1968; Guillén, 1971).

En consecuencia, los géneros que, como la lírica, se consideran como no miméticos o no representativos, bien resultan anexionados valorativamente al modo dramático, como la sátira en la comedia, o al modo narrativo, como la oda y la égloga en la epopeya, bien son expulsados «a las tinieblas exteriores o, si se prefiere, a los limbos de la imperfección» (Genette, 1977/1988: 201). Será necesario esperar el nacimiento y desarrollo de la poética romántica para configurar, de forma estable y prácticamente definitiva, la tríada canónica de los géneros literarios, que en buena medida venía prefigurándose desde el Renacimiento, con las primeras discusiones e intentos de consolidación de los modelos elaborados por la poética antigua.

²⁶ Con frecuencia se ha hecho abstracción de la diferencia entre prosa y poesía, y se ha dividido la literatura imaginativa (*Dichtung*) en ficción (novela, cuento, épica), drama (sea en verso o en prosa) y poesía (referida a lo que corresponde a la antigua poesía lírica). «La mayor resistencia a ser encuadrada como género unitario y, por consiguiente, estructuralmente relacionado con los otros, la ofrecía la lírica. Dado que no constituía una verdadera unidad en las literaturas griega y latina, no fue considerada como tipo textual consistentemente establecido junto a la epopeya, la tragedia y la comedia» (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 122).

Desde los siglos XVI y XVII se considera prioritario conferir un estatuto genológico adecuado a determinadas formas literarias (oda, elegía, soneto...), cuyo objeto o contenido temático no se ajusta a las exigencias representativas de la poética mimética, ya que ni «imitan hombres que actúan», ni son copia de otros hechos o «acciones esforzadas». Se esgrimen entonces dos argumentos, con objeto de hacer de la poesía lírica un género literario equiparable a los señalados por la tradición: 1) bien demostrando que el discurso lírico constituye también una «imitación» *sui generis*, como hicieron Cascales y Batteux, y antes que ellos el propio Dante, en su *Elogio de la lengua vulgar*, 2) bien prescindiendo del concepto de mimesis y proclamando gratuitamente la igualdad en lo que atañe a la dignidad poética de las obras de arte verbal.

Desde la Ilustración y el clasicismo europeos hasta las primeras corrientes prerrománticas, la teoría de los géneros literarios adquiere una disposición ternaria que surge como consecuencia de sucesivas interpretaciones, estilísticas en muchos casos, de la teoría aristotélica, de modo que en lugar de ditirambo, epopeya y drama, mencionados en la poética del Estagirita, y que nos remiten a puntos de partida platónicos, se hablará de lírica, narrativa y drama, al identificar el ditirambo con el género lírico, todo lo cual permite justificar en la *Poética* aristotélica la moderna concepción triádica de los géneros, en la que —según Genette (1977)— nunca pensaron Platón y Aristóteles.

El nuevo sistema, pues, ha sustituido al antiguo mediante un juego sutil de desplazamientos, de sustituciones y de interpretaciones inconscientes o inconfesables que permite presentarlo, como exento de equívocos sino de escándalo, como «conforme» a la doctrina clásica: ejemplo típico de un comportamiento de transición, o como se dice en otra parte, de «cambio en la continuidad» [...]. La gloriosa tríada va a dominar por completo la teoría literaria del romanticismo alemán —y, por lo tanto, más allá—, pero no sin experimentar a su vez algunas nuevas reinterpretaciones y cambios internos (Genette, 1977/1988: 207-209).

No obstante, autores como Hamburger (1957) apuntan una razón de tipo ontológico que justificaría la marginación de la lírica del *corpus* aristotélico-horaciano, y que ha suscitado actualmente ciertas consideraciones y críticas. Desde el punto de vista de la autora alemana, el concepto aristotélico de *poiesis* se define en consonancia con la teoría de la *mimesis*, de modo que en la lectura de la *Poética* habría que distinguir dos categorías fundamentales, correspondientes al acto de representación (*mimesis*, o su sinónimo *poiesis*, consistente en «hacer» —*poiein*— mediante signos lingüísticos un mundo a imitación de otro natural: poética mimética) y al acto de dición (*legein*, decir). En consecuencia, concluye Hamburger (1957/1986: 32), «para Aristóteles, la noción de Literatura o Poesía corresponde exclusivamente al arte de representar y dar forma a hombres que actúan, y en ningún caso a 'enunciados' caracterizados por su métrica, sea cual sea su carácter poético»²⁷.

²⁷ «Esta hipótesis de Hamburger, tal vez plausible por lo que se refiere a la segunda gran *Poética* de géneros de la historia —las *Lecciones de Estética* de Hegel—, no la creemos válida en el caso

7.3.2. EL CARÁCTER HETEROGÉNEO DE LA GENOLOGÍA MEDIEVAL

La mentalidad medieval desconfa de la literatura.

Sanford SHEPARD (1962: 11).

Durante la Edad Media se establece una división de estilos que identifica la *Eneida* con el estilo alto, las *Georgias* con el medio, y las *Bucólicas* con el bajo, según el texto de la *Rota Virgili*. La antigua clasificación de los estilos según los modos de la práctica mimética se recoge en la obra del gramático Diomedes (siglo IV), y perdura a lo largo de la Edad Media a través de Beda el Venerable (Faral, 1924; Curtius, 1948). Diomedes ofrece la siguiente clasificación retórica de los géneros en tres grandes grupos (*apud* Lausberg, 1960/1975: I, 106-107):

I. Genus activum vel imitativum (dramaticon vel mimeticon): tragica, comica, satyrica, mimica.

II. Genus enarrativum (exegeticon vel aangelicon): angelica (*sentencias*), historica (*relatos, genealogías*), didascalica (*poema didáctico*).

III. Genus commune: heroica species, lyrica species.

En las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla se presentan las obras de la literatura clásica como referente principal de la teoría sobre los géneros, a la vez que se insiste en la primacía del modelo bíblico sobre los autores de la Antigüedad, con el fin de asegurar la presencia de la cultura judeo-cristiana sobre las tendencias paganas de autores precedentes. Sin apenas alteraciones, Isidoro sigue el esquema genérico de Diomedes, si bien introduce, desde criterios temáticos, una tipología de la poesía lírica en la que distingue poemas *heroicos* (gestas y hazañas de héroes), *elegíacos* («porque la modulación de este verso se adapta muy bien a las tristezas») y *bucólicos* («el metro bucólico —esto es, la poesía pastoril— opinan muchos que fue compuesto por primera vez por los pastores en Siracusa [...]. Toman el nombre de bucólicos por la gente que en mayor cantidad los utiliza...» (*Etymologiae*, I, 39, 9: 353)²⁸.

del autor griego, habida cuenta de la importancia que este concede a los elementos formales del texto, en particular la elocución» (Aguiar e Silva, 1967/1984: 161). Por lo demás, «si el problema de la poesía lírica en cuanto forma compleja está eludido en la *Poética* aristotélica, no lo están en cambio formas más primarias que en ella se mencionan, como el *encomio*, el *ditirambo* o el *nomos*» (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 99).

²⁸ En el epígrafe siguiente de sus *Etymologiae* (I, 40), Isidoro de Sevilla considera el *himno*, el *epitalmio*, el *treno*, el *epitafio*, el *epigrama* y el *épodo* como géneros de la Antigüedad, y dedica además un breve exordio a la *fábula*, a la que define como «diálogo fingido que mantienen unos animales». En cuanto a las artes dramáticas, distingue entre los llamados *genera comicorum: vetera* (Plauto, Terencio) y *novi* o *satyrici* (Flaco, Persio, Juvenal). A este respecto, Menéndez

El comentario de Averroes (1562-1574) sobre la *Poética* de Aristóteles resulta de enorme interés y utilidad, en lo que se refiere a sus relaciones con el autor griego, cuya obra apenas ha estado presente en la Edad Media europea hasta casi el final del siglo XIV, salvo en los textos de Hermán Alemán y Mantino de Tortosa, cuyas traducciones de la *Poética* se inspiraron en la versión árabe abreviada de Averroes. A su vez, el filósofo hispano-árabe se había basado en la traducción de un cristiano nestoriano llamado Abu Baschar, quien tampoco había partido originalmente del texto griego, sino de una versión siríaca (Spingarn, 1899; García Yebra, 1992: 34). La doctrina de Averroes sobre los géneros literarios es de carácter moral, y una de sus aportaciones acaso más interesantes consiste en la verificación, en la literatura de Al-Andalus, de la presencia o ausencia de los grandes géneros literarios de la Antigüedad²⁹.

Jean Bodel, a comienzos del siglo XIII, distinguía tres tipos de géneros narrativos según su contenido tradicional o referente nacionalista: el francés, correspondiente a las *chansons de geste*; el bretón, referido a *contes* y *romans*; y el romano, en relación con la tradición latina. Los diferentes estudiosos de los géneros literarios han coincidido en señalar que el valor de esta clasificación reside, en todo caso, en tratar de establecer cierto orden en un género épico-narrativo que, en aquel período, evolucionaba y comprendía desde la epopeya hasta las formas prenovelescas, tanto en verso como en prosa.

En este período, Jean de Garlande trata de aglutinar en su *Poetria* las principales aportaciones de las *Artes dictaminis* y las *Artes poeticae*, al distinguir los siguientes modos (Bruyne, 1947): 1) dramático o imitativo: constituido solo por las voces de los personajes; 2) exegemático o narrativo: domina exclusivamente la voz del autor; y 3) mixto o común: en el que alternan la voz del autor y la de los personajes.

Desde otra perspectiva, en la que se aprecia con más claridad la influencia del modelo de Diomedes, Jean de Garlande sintetiza del modo siguiente los conocimientos genológicos de su época, según criterios de forma, autoría, verosimilitud y emotividad o expresión.

1. Formalmente, la obra literaria puede estar escrita en prosa (discurso tecnográfico, científico o didáctico; histórico o narrativo; epistolar y rítmico o «musicado»), o en verso (*metrum*), como lenguaje caracterizado por la metrificación.

Pelayo (1883/1974: 314) ha escrito que «las tradicionales definiciones de la comedia y de la tragedia toman en San Isidoro un carácter arqueológico, como de cosa ya pasada y que el autor solo conocía por los libros».

²⁹ Respecto a la poesía lírica, escribe Averroes en sus comentarios sobre Aristóteles que, el autor griego «presenta en cada uno de estos tres géneros de imitación muchos ejemplos de versos o de poemas que entonces se usaban en aquellas regiones; tú fácilmente los encontrarás de la misma especie en los versos de los árabes; pero como la mayor parte solo sirven para inclinar a los hombres a cosas nefandas y prohibidas, deben ser apartados cuidadosamente los jóvenes de este género de poemas, y educados solamente en aquellos otros que incitan a la fortaleza y a la gloria, únicas virtudes que en sus poemas ensalzaban los árabes antiguos, aunque más bien por jactancia que por exhortar a otros a ellos» (*apud* Menéndez Pelayo, 1883/1974: 379).

2. Desde el punto de vista de la presencia autorial en el texto, el discurso puede ser dramático, exegemático y mixto, tal como se ha indicado anteriormente.

3. Según el criterio de verosimilitud, o de verdad contenida en la obra literaria, esta última puede tratarse de un oratorio o de una narración, la cual puede adoptar diferentes modalidades (historia, fábula o argumento).

4. Desde el punto de vista de la expresividad, el «relato» puede ser trágico, cómico, satírico y hierático.

Una muestra más de la pluralidad de criterios que durante la Edad Media experimenta la doctrina de los géneros literarios, convertida en una auténtica heterogeneidad de ideas y conceptos, como consecuencia de la crisis y lisis de buena parte de la tradición clásica, la constituye la clasificación propuesta por Matthieu de Vendôme, quien en su *Ars Versificatoria* reduce a cuatro tipos los géneros teatrales establecidos por Diomedes (Faral, 1924: 99; Segre, 1985): comedia, sátira, tragedia y mímica, si bien denomina a esta última elegía, al considerarla como género predilecto, por comprender las tres cualidades principales del discurso estético (*interior fatus*, «sabor interior de las ideas»; *ornatus verborum*, «adorno superficial de las bellas palabras»; y *modus dicendi*, modo de expresión) (Bruyre, 1946: II, 22).

Autores como Gómez Moreno (1990), García Berrio y Huerta Calvo (1992) han señalado la relativa importancia que, en el ámbito de la estética de la literatura y la teoría de los géneros literarios, adquiere a mediados del siglo XV el *Prohemio e carta* (1446/1449) de Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Esta obrita constituye un breve epitome histórico de las literaturas románicas, concede a la lírica un interés dominante, y bien es cierto que solo tangencialmente se refiere a la teoría de los géneros literarios, desde el punto de vista de los llamados tres estilos o «grados»³⁰.

Pero, dexadas agora las regiones, tierras e comarcas más longínicas e más separadas de nos, no es de dubdar que vniversalmente en todas de sienpre estas ciencias se ayan acostunbrado e acostunbran, e aun en muchas dellas en estos tres grados e a saber: sublime, mediocre e ínfymo. Sublime se podía dezir por aquellos que las sus obras escribieron en lengua griega e latyna, digo metrificando. Mediocre vsaron aquellos que en vulgar escriuieron, asy commo guido Januncello, boloñés, e Arnaldo Daniel, prouençal. E commo quier que destos yo no he visto obr alguna, pero quieren algunos auer ellos sido los primeros que excriuieron tercio rimo e aun sonetos en romance [...]. Infimos son aquellos que syn ningúnd orden, regla nin cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e seruil condición se alegran (*apud* García Berrio y Huerca Calvo, 1992: 113).

Dados los materiales de que disponemos, difícilmente puede hablarse con rigor de una «teoría de los géneros literarios» propia de la Edad Media. Más bien habría

³⁰ Como han señalado a este respecto Menéndez Pelayo (1883) y López Estrada (1984), el *Arte de trovar* (1456) de Enrique de Villena y el *Arte de poesía castellana* (1496) de Juan del Encina constituyen breves tratados en los que, desde criterios preceptistas, apenas se introducen alteraciones sustanciales en la teoría de los géneros literarios.

que referirse a múltiples intentos de formalización de una materia que hoy, es decir, en un mundo posterior al Clasicismo y al Romanticismo, identificamos con unos géneros literarios codificados como consecuencia de la dialéctica entre la creación o construcción de obras de arte verbal, por una parte, y la interpretación y canonización, por otra parte, de un conjunto selectivo y excluyente de estas obras. Esta heterogeneidad de tentativas medievales, destinadas a formalizar y conceptualizar, desde una multiplicidad de criterios, con frecuencia asistemáticos, modos de dicción, de temática y de estilo, propios de lo que hoy llamamos literatura, se construye sobre la existencia efectiva de un corpus de obras y creaciones verbales muy anteriores a la moderna idea de «literatura», en virtud de la cual se va a diseñar el concepto contemporáneo de «género literario». Y esta es una realidad que no se puede eludir a la hora de hablar de una «teoría de los géneros literarios» desarrollada durante la Edad Media. Semejantes formas de teorización o conceptualización genológicas, características del mundo medieval, son construcciones emic, es decir, elaboradas ad hoc, con frecuencia por los propios poetas y escritores, para ubicar respecto a ellas el estatuto de sus propios textos, orales o escritos. En otras ocasiones, acaso con menor frecuencia, aunque posiblemente con mayor impacto, la «teoría» medieval de los «géneros literarios» es de hechura etic, es decir, es resultado de la elaboración de filósofos, preceptistas, o incluso teólogos, que al enfrentarse desde una Filosofía, confesional o académica, a una clasificación de los textos y sus contenidos, se ven obligados a adjudicar a los textos de ficción, germen entonces de lo que hoy llamamos literatura, un estatuto semiológico específico y genérico, como el que se deriva de la Rota Virgillii o de la obra del gramático Diomedes. El primero de estos modelos funciona como una totalidad centrada —no en vano la figura de la rueda es determinante aquí— respecto al principio del decoro, de modo que las obras literarias se distinguirán por su estilo alto (*Eneida*), medio (*Georgias*) y bajo (*Bucólicas*). El modelo de Diomedes procede, sin embargo, de forma ascendente y atributiva, es decir, construye agrupamientos totalizadores a partir de las partes miméticas, diegéticas o mixtas de los textos. Al margen de estos criterios formalizadores, los aducidos por Jean de Garlande o Matthieu de Vendôme son más bien modelos autológicos, o incluso dialógicos, antes que normativos, pues tratan de dar cuenta de una «teoría de los géneros literarios» propia de un grupo de poetas o de artistas, émicamente construida, desde la perspectiva inmanente o interna del creador individual o del gremio trovadoresco. Solo con la llegada del Renacimiento y la expansión de la poética como preceptiva, a través de sistemas normativos muy rigurosos, se desarrolla con fuerza una teoría *etic* de los géneros literarios. El monopolio de esta formulación teórica estará a cargo de los críticos o intérpretes del clasicismo, entonces denominados preceptistas, y auténticos transductores de las ideas poéticas de Aristóteles, nunca formuladas originalmente por el de Estagira con el rigor normativo e idealista con el que fueron postuladas desde los imperativos de la teoría literaria del Renacimiento. Surge aquí el germen de un conflicto dialéctico que no hará sino crecer durante los siglos XVI y XVII, provocando un divorcio manifiesto entre el discurso normativo de los preceptistas y la literatura creativa de numerosos autores, cuya obra será concebida completamente al margen de los preceptos, o incluso contra ellos. Solo tras la crisis de la Ilustración europea y el triunfo del Romanticismo este tipo de obras heterodoxas, precisamente las obras más influyentes, por determinantes, del canon

literario, merecerán por parte de la crítica académica una atención que con anterioridad solo les había brindado el público común y corriente. Hoy sucede precisamente lo contrario: el público común y corriente no las lee, ni les presta atención, salvo si por razones de *marketing* son objeto de explotación social e industrial (IV Centenario del *Quijote*, etc.), y solo un público académico y universitario las considera y analiza, bien como objeto de conocimiento científico, bien como instrumento de expresión o exigencia ideológica (don Quijote como defensor de los derechos humanos, la pastora Marcela como adalid feminista, etc.).

7.3.3. CONSOLIDACIÓN DE LA POÉTICA CLÁSICA. LOS SIGLOS XVI Y XVII. LA TEORÍA DE LA LÍRICA EN LOS TRATADISTAS ESPAÑOLES DE ARTE POÉTICA: PINCIANO Y CASCALES

Sin Poética hay poetas...

Alonso LÓPEZ, «El Pinciano» (*Philosophía Antigua Poética.*, III, 1596).

Dice S. Shepard, y dice muy bien, en uno de los mejores libros que se han escrito sobre la poética de Alonso López Pinciano, que «la mentalidad medieval desconfía de la literatura» (Shepard, 1962: 11). En efecto, el cristianismo medieval, como el moralismo socrático, como todo discurso canónico que pretende normatividad en sus leyes, contempla la poesía como un discurso heterodoxo, adverso, al que no puede enfrentarse de un modo eficaz, ni siquiera equilibrado. Durante siglos, la única posibilidad de triunfo de los moralistas frente al hecho literario pasó por la experiencia del desprecio, la devaluación o el anatema, con frecuencia en nombre de una virtud moral, de una verdad metafísica o de una salvación trascendente. Sabios del paganismo helénico aceptaron que los poetas debían ser expulsados de la República. Del mismo modo, con la expansión del cristianismo, los autores de ficciones, como sus lectores, vieron proscrita su entrada, de formas diversas, en la agustiniana Ciudad de Dios³¹. Las fuerzas y los impulsos estimulados por la literatura escapaban —y escapan— al control

³¹ F. Rico recuerda oportunamente que «en la Europa de Erasmo, Ficino, Petrarca, una dedicación absorbente no ya a los temas, sino incluso a las formas del mundo pagano, no podía darse sin una sincera justificación —tanto íntima como pública— desde el punto de vista religioso: no eran tiempos que transigieran con errores en asuntos de fe so capa de literatura. Que en los clásicos se hallaba por todas partes materia inaceptable para un cristiano, «superstitiones et nepharia sacra», «atti dionesti... e carnali scritte», era palmario. Sin embargo, si había que seguir estudiándolos, se imponía contrarrestar de algún modo tal evidencia. Un remedio harto socorrido consistió en descifrarlos según las pautas de la alegoría, para atribuirles el sentido que mejor conviniera al exegeta [...]. Los humanistas nunca llegaron a resolver por completo la tensión entre autoridades y experiencias, entre fidelidad al pasado e implicación en el presente. Con el oportunismo de lo *aptum*, con los cambiantes rostros del retórico, Erasmo, como Petrarca, como tantos otros, sacrificó demasiadas veces el rigor a la concordia, plegando la interpretación de los textos clásicos a la conveniencia de defenderlos como ética y aun teología» (Rico, 1993: 142 y 152).

y dominio que, sobre las conductas y pensamientos humanos, ambicionan —y siguen ambicionando, hoy como ayer— los más diversos moralismos. Ni Sócrates, ni Platón, y aún menos los padres santos de la Iglesia medieval, lograron nunca una conciencia sólida y elaborada de lo que era verdaderamente una Poética³². Los patriarcas hebreos e islámicos ni tan siquiera lo pretendieron. Algunos apuntes hay en Platón³³ (Wahnón, 2008), algunos recuerdos pecaminosos confiesa Agustín de Hipona a propósito de sus lecturas de la muerte de Dido, anteriores siempre a sus experiencias santificables, pero nada hay al cabo en ellos, suficientemente provecho y seguro, de lo que es o puede ser una Poética de la Literatura. Más lejos queda todavía una conciencia propia y solvente sobre la poesía lírica. Lo cierto es que solo a partir de los cantos atribuidos a Homero, y de los escritos conservados de Aristóteles sobre la tragedia griega, la cultura moderna ha podido legitimar un concepto de literatura que, por el momento, parece sobrevivir a todos los moralismos³⁴. Voy a referirme a continuación a algunos aspectos de la teoría de los géneros literarios desarrollada durante el Renacimiento, para reinterpretarlos críticamente desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, y para desembocar finalmente en una serie de aspectos que considero esenciales de la teoría de la lírica renacentista en los tratadistas españoles de arte

³² La misión que Isidoro de Sevilla atribuye a la poesía limita la literatura a la interpretación alegórica: «Officium autem poetae in eo est ut ea, quae vere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa transducant» (Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, 1982, I, VIII). Hoy sabemos, entre otras cosas, que los secretos morales son la razón de ser de la alegoría. Veremos que Pinciano concede una enorme importancia a la alegoría en lo referente a la poesía épica, aunque apenas dé una explicación detenida del porqué de esta importancia. En principio, atribuye a la alegoría una función meramente didáctica. Confirma, pues, que los poemas de Homero y Virgilio permiten una interpretación alegórica. La alegoría, como se sabe, nace en Grecia precisamente cuando se combaten los textos homéricos y se censuran como libros de estudio. Es decir, la alegoría es el arma que se utiliza cuando el texto «levanta sospechas». Entonces, si se quería seguir con Homero en las escuelas, había que interpretarlo de otra manera, porque de lo contrario su uso sería sospechoso y, por supuesto, atentaba contra muchas cuestiones legalmente intocables. La forma más asentada de alegoría fue el alegorismo realista, que buscaba una explicación materialista de los símbolos considerados alegóricos, del tipo un centauro es «un joven a caballo», por ejemplo.

³³ Los escritos morales contra la poesía y el teatro comienzan con Platón, quien en varios fragmentos de su *República* (377 c ss, 597 e ss) proscribía radicalmente las formas de la poética y del drama, basándose en dos argumentos: en primer lugar, por su expresión mimética, que aleja doblemente al ser humano de su acercamiento a la verdad; en segundo lugar, porque presentan modelos moralmente débiles, al tratarse de una forma de discurso o de un espectáculo que ante todo pretende intensificar las pasiones, en lugar de atemperarlas. Solo en las *Leyes* (800 d) Platón parece suavizar levemente esta actitud.

³⁴ «De los poetas decía San Isidoro de Sevilla: *Al cristiano le está prohibido leer sus mentiras*» (apud Shepard, 1962: 11). Lo cierto es que si en el pasado la mayor parte de los moralismos basaban su triunfo en una condena o rechazo de la ficción literaria, hoy día parecen haber evolucionado hacia una asimilación de la literatura, en la medida en que son capaces de interpretar —y de imponer una interpretación de— los textos poéticos como confirmación de sus propias exigencias y posiciones ideológicas, desde un punto de vista religioso o secular. La posmodernidad ha dado más que sobradas muestras de dejar bien claro qué puede acontecer con la poética y la literatura después del advenimiento y desarrollo de este prodigioso movimiento: nada.

poética. Me centraré concretamente en la *Philosophía Antigua Poética* de A. López Pinciano y en las *Tablas poéticas* de F. Cascales.

A lo largo de los siglos XVI y XVII, como consecuencia de la reflexión sobre la Antigüedad grecolatina y la reinterpretación de los modelos clásicos, las poéticas de Aristóteles y Horacio se sitúan en el centro de las teorías preceptivas sobre los problemas generales de la creación literaria, entre ellos los géneros literarios, y disponen la discusión y consolidación de los modelos poéticos de la Antigüedad (Menéndez Pelayo, 1883; Weinberg, 1961; 1970-1973; García Berrio, 1977, 1980; Porqueras Mayo, 1986).

La bipartición aristotélica de las formas poéticas según el modo de la imitación fue transformada en un sistema tripartito que, con leves alteraciones, ha prevalecido prácticamente hasta nuestros días, al distinguir las formas lírica, dramática y épica o narrativa. La concepción de la lírica como género literario, francamente marginado del *corpus* aristotélico, surge de la conveniencia de identificar las formas literarias de la lírica latina, como las *Odas* de Horacio, y la naciente poesía en lengua romance, como el *Cancionero* de Petrarca, la obra de los trovadores, etc..., que no se inscribía dentro de los cánones establecidos para la dramática y la épica.

Ha señalado García Berrio que la poética renacentista influye de forma determinante sobre la moderna configuración de los géneros literarios. Es una afirmación indudable: «No es hasta la poética renacentista cuando pueden encontrarse muestras evidentes de una concepción sobre el esquema de géneros con una construcción coherente, que se base en las relaciones entre ellos dentro de su propia realidad intrínseca. En etapas anteriores, la clasificación de los géneros había discurrido por un camino que pasaba a veces por la división retórica de los estilos —alto, medio y bajo— y en otros por la distinción de los modos verbales de imitación —exegemático, dramático y mixto—. Sin embargo, no había llegado a constituirse un sistema de géneros dialécticamente organizado, como al que actualmente estamos habituados gracias a la sistematización en el esquema tripartito de Hegel en épica, lírica y dramática» (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 121).

De este modo, los preceptistas del siglo XVI admitían que la poesía dramática designaba aquellas obras que representaban acciones en las que los personajes intervenían sin la presencia del autor; la poesía lírica se identificaba con aquel tipo de discurso en el que la persona del poeta refería experiencias propias o acontecimientos estrechamente ligados a su modo de ser o de sentir; finalmente, la denominada poesía épica se consideraba como una especie mixta, en la que, bien el poeta hablaba por boca de los personajes, como intermediario entre ellos y el lector, bien se refería directamente a los lectores u oyentes asumiendo temporalmente la primera persona (Weinberg, 1961).

Durante el Renacimiento se formulan diferentes tipologías sobre los géneros literarios, que ciertamente en muchos aspectos son reiteración de criterios precedentes. Así, Badio Ascensio distingue, en sus comentarios al *Arte poética* de Horacio, tres tipos de poesía (alta, media y humilde), y tres géneros de poemas: narrativo o exegemático, constituido solo por la voz del autor, y que los preceptistas del Renacimiento

identificaban con lo que hoy denominamos poesía lírica³⁵; dramático, propio de la tragedia y la comedia; y mixto, característico de la poesía épica). Tasso, en su *Discorso dell'arte poetica* (1587), establece una variedad de estilos literarios que procede de la disposición tripartita elaborada por la retórica clásica.

Sin embargo, parece ser Sebastiano Miturno quien, de forma definitiva en su tratado *De poeta* (1559), determina el desarrollo final de la clasificación tripartita de los géneros literarios, en correspondencia con la concepción triádica de los modos de imitación aristotélicos. De este modo, en su libro *L'Arte Poetica* (1564), que es adaptación en lengua italiana de la versión anterior latina *De poeta*, su autor organiza el contenido en tres libros dedicados a la poesía épica, dramática y lírica, superando la supuesta impericia greco-latina para abordar los problemas específicos del discurso lírico. En efecto, Miturno distingue tres clases o tipos de géneros literarios, alguno de los cuales puede ser objeto de ulteriores subdivisiones:

1. Género escénico:

- a) trágica
- b) cómica
- c) satírica

2. Género épico:

- a) en prosa
- b) en verso
- c) mixto (*romances pastoriles*)³⁶

3. Género mélico o lírico.

La doctrina de Miturno, que presenta entre sus aportaciones más reveladoras la de incluir la lírica en su partición o descomposición de los géneros³⁷, así como los géneros narrativos de nueva creación, que tendían a complicar el panorama de la épica, fue seguida de forma prácticamente literal por F. de Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617)³⁸. La teoría de los géneros literarios de Miturno es de naturaleza descendente

³⁵ «La mayoría de los textos renacentistas de Poética, como los de Badio Ascensio, Segni, Trissino o Robortello, que se ocupan de los conocidos modos de imitación, no expresan una concepción unitaria sobre los textos líricos» (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 124).

³⁶ Miturno cita como ejemplos el *Ameto* de Boccaccio y la *Arcadia* de Sannazaro.

³⁷ Con anterioridad me he referido a la desconsideración de la lírica del *corpus* aristotélico-horaciano, y a las consecuencias que semejante marginación origina en la elaboración y desarrollo de la teoría de los géneros. Con todo, este problema mereció incluso algún tratamiento monográfico como el de Pomponio Torelli en su *Trattato delle poesia lirica* (1594).

³⁸ Las *Tablas poéticas* (1617) de Cascales representan, por vez primera en la teoría literaria española (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972), la adopción del «moderno esquema de los géneros Épico, Dramático y Lírico constituidos como entidades dialécticas perfectas, es

y atributiva: descompone la totalidad literaria según las funciones atributivas de sus partes fundamentales.

No obstante, con anterioridad a Cascales, y aun dentro de la escuela aristotélica, López Pinciano, desde presupuestos retóricos, más que poéticos, da cuenta de las siguientes especies literarias:

a) Poema enunciativo o enarrativo:

1. Ditrámbico o descriptivo (elaborado con imitación).
2. Angélico (reproduce sentencias).
3. Didascálico (enseña artes y disciplinas).
4. Histórico (al modo de Heródoto y Lucano).

b) Poema activo:

1. Tragedia (de número continuo).
2. Diálogo (sin número).
3. Comedia (con él o sin él indistintamente)³⁹.

Las «reglas» literarias fueron de este modo elaboradas e instituidas por los tratadistas del Renacimiento, quienes las codificaron como modelos ideales para las literaturas europeas, a partir de una lectura preceptiva tanto de las poéticas de Aristóteles y Horacio como de las grandes obras de la Antigüedad grecolatina, sobre las que fueron elaboradas estos primeros tratados de poética.

Durante el siglo XVII el clasicismo francés establece una concepción de los géneros literarios según la cual cada uno de ellos constituye una entidad fija, rigurosamente codificada y estática, incapaz de cualquier evolución o transformación en la historia del pensamiento posterior al mundo clásico, que se estima los ha conformado de modo estable y definitivo. En España, será Ignacio de Luzán quien recoja en su *Poética* las características principales de esta estética neoclásica, de impronta gala y absolutista.

El clasicismo francés asume ampliamente la concepción genológica elaborada por los intérpretes renacentistas de Aristóteles y Horacio, de manera que considera los géneros literarios como realidades caracterizadas por la inmutabilidad, la suprahistoricidad y la relación jerárquica de su conjunto. Se observará que el clasicismo desemboca en la hipóstasis de los géneros literarios. Como modelos eternos, inmutables y universales, cuyas reglas y procedimientos formales responden a criterios establemente codificados y esencialmente inalterables, entre los géneros literarios se establece una rígida distinción que se salda con el rechazo absoluto del hibridismo,

decir, absolutamente homogéneas en cuanto a su génesis dialéctica y su constitución estructural» (García Berrio, 1975: 83).

³⁹ Como buen observador de las manifestaciones literarias de su tiempo, López Pinciano introduce en sus estudios de poética diferentes formas de la literatura contemporánea, algunas de ellas de muy reciente creación, como el mimo, el apólogo, el epigrama, el epinicio, el emblema, la empresa o el jeroglífico.

presente en especies que, como la tragicomedia, son rigurosamente proscritas. Los géneros literarios se conciben así como entidades suprahistóricas, cuyas propiedades formales y semánticas han sido esencialmente realizadas y codificadas de forma modélica y suprema por los autores grecolatinos. El género literario se considera como un sistema de normas absolutamente cerrado y estable, del que resulta explícitamente excluido todo intento de renovación o transformación. En consecuencia, más que una teoría de los géneros literarios, el clasicismo impone una teología, una hipóstasis y una clausura, de tales géneros, pues teoriza no sobre materiales literarios efectivamente existentes, sino sobre formas ideales de configuración de la materia literaria, formas ideales cuya existencia solo puede ser metafísica.

Por último, la disposición jerárquica de los diferentes géneros literarios vendría determinándose desde fines del siglo XVII por las características de la estética neoclásica francesa, al considerar la existencia de los géneros en mayores y menores, según las diferentes modalidades o estados de ánimo que presenten del espíritu humano. Así, la exaltación del heroísmo, en la épica, o la expresión que puede alcanzar la grandeza del dolor humano, como uno de los estados de ánimo más específicos de la tragedia, sitúan a estos géneros por encima de otros como la comedia, que no cuentan entre sus personajes con las figuras de reyes, héroes o grandes mitos, sino con figuras más convencionales, como avaros, viejos, fanfarrones o burgueses, que pretenden la interpretación de una farsa con elementos procedentes de los gustos e inquietudes populares⁴⁰.

A lo largo de los siglos XVI y XVII, en que se impone la teoría clásica de los géneros literarios, elaborada por la interpretación renacentista del mundo antiguo y el preceptismo francés de corte racionalista e idealista, no dejan de existir voces discordantes que discuten y polemizan acerca de la pretendida pureza de los géneros literarios. Croce se ha referido en su *Estética* (1902) a las polémicas que surgen en Italia en torno a ciertas obras que renuncian de modo más o menos deliberado a la observancia de los preceptos renacentistas, así como a varios de estos autores que hoy consideramos afines a las manifestaciones del arte barroco, caracterizado por sus libertades formales, su distancia respecto a las preceptivas y normas clásicas, y su concepción abierta, híbrida y evolutiva de los géneros literarios⁴¹. De un modo

⁴⁰ Wellek y Warren (1949) han insistido en que la jerarquía que la estética del clasicismo francés establece entre los distintos géneros literarios responde a motivos predominantemente hedonistas. Aguiar e Silva (1967/1984: 164) ha discutido esta hipótesis, y ha señalado que la disposición clásica de los géneros «no se basa en el mayor o menor placer provocado en el lector. Esta jerarquía de los géneros está más bien en correlación con la jerarquía de los varios movimientos y estados del espíritu humano».

⁴¹ Autores como Aguiar e Silva identifican en estos acontecimientos un antecedente inmediato de la polémica entre clásicos y modernos, que comienza a desarrollarse en Francia desde el último tercio del siglo XVII, para extenderse algo más tarde por toda Europa a través de las ideas románticas e ilustradas. «Este importantísimo debate —escribe Aguiar (1967/1984: 165)— venía preparándose desde hacía mucho tiempo, particularmente en la cultura italiana del siglo XVI [...]. Iniciábase así la tempestuosa pugna entre *antiguos* y *modernos*: los *antiguos* consideran las obras literarias greco-latinas como modelos ideales e inmutables, y niegan la posibilidad de crear nuevos géneros literarios o de establecer nuevas reglas para los géneros tradicionales;

u otro, desde el examen que nos proporciona el enfoque pragmático del espacio gnoseológico de los géneros literarios en el Renacimiento, resulta muy evidente que la teoría clasicista y aristotélica, elaborada por los preceptistas situados en la Italia de los siglos XV y XVI, se despliega como una enérgica revulsión *normativa* contra los criterios *autológicos* y *dialógicos* característicos de la poética medieval, tomando como referencia, frente a los «entes de razón» de la Escolástica, los criterios lógico-materiales de la Filología, y frente a los indicativos de la Retórica, los imperativos de una Poética. La creación artística, así como sus posibilidades de interpretación, serán profundamente normativas. Con todo, la oposición al arte normativo fluirá con toda nitidez, de *La Celestina* al *Quijote* y desde *La Numancia* hasta *Richard III*, pasando por la totalidad de la «comedia nueva» española, de génesis lopesca, y por corrientes de poesía lírica tan heterodoxas en su momento como las *Soledades* gongorinas (Osuna, 2008). Pero semejante oposición a las normas no viene de la mano de los preceptistas, es decir, de los críticos, intérpretes y transductores de las obras literarias, sino de sus artífices o creadores, los cuales solo serán objeto de atención académica, como he señalado anteriormente, con la irrupción y el triunfo de las poéticas románticas y post-ilustradas. Lessing no es colega de Boileau. Pero no adelantemos acontecimientos, y centrémonos ahora en los tratadistas españoles de arte poética —Pinciano y Cascales, concretamente—, en torno a la Idea de la Lírica como género literario.

La situación de España frente a los diferentes movimientos culturales europeos, desde la Edad Media hasta el Romanticismo, ha sido siempre peculiar⁴². La primera de las literaturas románicas que establece un canon literario estable, de orientación profundamente clásica, es la italiana, lo que se explica por la posición cultural de Italia desde fines del siglo XV: estudio de la cultura antigua, florecimiento de la poesía neolatina, crecimiento de la literatura en lengua vulgar, aparición de los primeros tratados y gramáticas, etc... El gran problema entonces de la cultura italiana era la carencia de una lengua literaria común, aspecto que no se manifestó en ninguna otra de las grandes naciones modernas, y que debe ponerse de relieve desde el punto de vista del estudio comparado de las literaturas europeas (Plett, 1995). Este fenómeno explica que las tendencias clasicistas del *Cinquecento* italiano no hayan influido sino de forma muy indirecta sobre las literaturas europeas contemporáneas, y que haya sido

los *modernos*, reconociendo la existencia de una evolución en las costumbres, en las creencias religiosas, en la organización social, etc., defienden la legitimidad de nuevas formas literarias diferentes de las de los griegos y latinos, admiten que los géneros tradicionales, como el poema épico, puedan revestir modalidades nuevas, y llegan a afirmar la superioridad de las literaturas modernas frente a las letras grecolatinas».

⁴² Con frecuencia se ha insistido en que ni la Antigüedad, Edad Media, Renacimiento y Humanismo han introducido auténticas segmentaciones o etapas en la tradición literaria general de España. Se ha discutido abiertamente la existencia de un Renacimiento español, y se ha hablado en su lugar de la influencia de las formas italianizantes en la literatura y el arte españoles. Vid. al respecto, para una perspectiva filosófica y panorámica, el monográfico *España frente a Europa*, de Gustavo Bueno (1999).

necesaria la irradiación de las teorías racionalistas francesas de los siglos XVI y XVII para consolidar la eficacia de su manifestación en las letras europeas⁴³.

Cuando Dante escribe *De vulgari elocuentia*, entre 1304 y 1307, define la poesía lírica como «una ficción retórica adornada con música» (*De vulgari elocuentia*, IV: 766). Lejos todavía de los años normativos en que el Occidente europeo iba a tomar conciencia sistemática de la poética grecolatina, Dante subraya tres cualidades primordiales del arte lírico en lengua romance: ficción, forma y ritmo. Desde una mentalidad indudablemente más medieval que renacentista, Dante se mueve en el procedimiento de las categorías partitivas ascendentes, de naturaleza retórica y atributiva. A su vez, los últimos libros de la *Genealogia Deorum Gentilium* de Boccaccio constituyen una defensa de la poesía desde la que se trata de legitimar la verdad universal contenida en el discurso de ficción. Sin embargo, la poesía no se concibe en esos momentos históricos como un género de discurso independiente, sino como un lenguaje ancilar de la Teología. Al igual que para Dante, la poesía tiene también para Boccaccio un sentido críptico. Dante sabe que la *Divina commedia* no convencerá solo por sus méritos literarios. Ha de apoyarse además en el método alegórico medieval de interpretación. Hay, pues, una manifiesta preocupación por la legitimidad del discurso literario, debido especialmente a la impronta moral exigida desde el sistema teológico y la filosofía confesional. Esta legitimación de la literatura como discurso genuino e independiente comienza a adquirir cierta carta de ciudadanía a partir del redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, cuyo punto de partida es la publicación de la traducción latina de Giorgio Valla en 1498 (Kraye, 1996; Martz, 1991; Ordóñez, 1626; Tigerstedt, 1974). En adelante, se hace posible una actitud distinta frente a la literatura y los textos de ficción, actitud que se verá examinada y confirmada en numerosas poéticas del Renacimiento y el Barroco europeos.

Petrarca representa en este contexto un paso hacia la modernidad, al distanciarse de la alegoría dantina en favor de la sensorialidad profana (Dauvois, 2000; Ternaux, 1998; Ruiz Pérez, 2007). La lírica de Petrarca se caracteriza por la inmediatez de la pasión. Esta actitud le separa de los trovadores, y también del pensamiento cristiano, especialmente de Agustín de Hipona, quien percibe el mundo como ilusión y reflejo mediatizado de verdades reveladas, eternas, trascendentes y preexistentes a la experiencia humana. Para Petrarca, la realidad es algo *inmediatamente* aprehensible por los sentidos, para ser convertido posteriormente en una experiencia dramática, objeto de una memoria lírica pletórica de vida. El mundo no es para Petrarca algo ilusorio, sino fugitivo. El cantor de Laura abre el camino hacia la lírica moderna, porque su discurso no está destinado a ilustrar de forma alegórica, anagónica, moral o literal, realidades previas a la experiencia, sino que toda su actividad reside en la vivencia personal, en sus facultades y posibilidades sensoriales. Es el triunfo del

⁴³ En este sentido, para Curtius (1948/1989: 373) «la literatura italiana no posee un sistema 'clásico' uniforme; Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso son grandes autores para los cuales no existe un denominador común; cada uno de ellos tiene, además, una actitud especial ante la Antigüedad. Solo Francia contó con un sistema clásico literario, en el sentido más estricto de la palabra».

psicologismo en la literatura, más concretamente, en la lírica como género literario. No obstante, si esta era la realidad de la creación literaria, el discurso normativo de la teoría poética no siempre hará cumplida observación de todos los detalles. Desde los años más tempranos del Renacimiento italiano se advierten los síntomas del notable divorcio existente entre creación literaria y teoría poética (Galand-Hallyn y Hallyn, 2001; Vossler, 1900; Wu, 2002). Consideraré algunos de estos aspectos desde el punto de vista de la poética elaborada en España con anterioridad a A. López Pinciano.

Durante la Edad Media europea, en la península Ibérica, al igual que en otros territorios de la Romania, la actividad cultural no se desarrolló acompañada equilibradamente de una sólida sistematización teórica, ni tampoco de una conciencia definida de lo que debía o podía ser una poética de la creación literaria. La ética religiosa custodiaba, con frecuencia desde la visión alegórica, cualquier desenlace posible de la poética literaria⁴⁴. La influencia de la lírica provenzal en las letras hispánicas conllevó implícitamente una defensa de los valores morales de la poesía, apoyándose con frecuencia en la autoridad de Horacio. El *Arte poética* horaciana, resultado de una época en la que el juicio estético no era precisamente el objetivo más urgente, respecto a una concepción del arte mucho más retórica y pragmática que poética, fue bastante bien conocido a lo largo de toda la Edad Media, y satisfacía discretamente los ideales de una época más interesada en la finalidad moral del lenguaje que en cualquier otra forma de placer. Y es que cualquier forma de relación entre el placer poético y la moral práctica era entonces un modo de conquista de la literatura por la preceptiva, una suerte de religación de la poética a la (norma) moral, de un control, si se prefiere, de la preceptiva sobre las libertades de la ficción⁴⁵.

Como trataré de demostrar, no existió en la España de los siglos XV y XVI un debate profundo, iluminado por su relación directa con la creación literaria, entre literatura y poética. Tampoco se desarrolló con frutos visibles este debate en el resto de Europa.

⁴⁴ Alfonso X el Sabio, en su *Setenario*, concibe de la retórica como la ciencia «que enseña á fablar fermoso et apuesto, et esto en siete razones: color, fermosura, conveniente, amorosa, en buen son, en buen continente». Arcipreste de Hita, en el comienzo de su *Libro de Buen Amor*, se siente obligado a justificar explícitamente el fin moral de su obra. La literatura no disponía de legitimidad fuera del ámbito de la teología y sus condiciones morales. En la *Carta Prohemio* (1446/1449) del Marqués de Santillana al condestable de Portugal, el autor considera la literatura medieval como un pasado gótico y bárbaro. Se refiere a las que estima las principales obras escritas en literaturas románicas. Hace una defensa de la poesía frente a los prejuicios medievales contra la literatura, y al fin y al cabo considera la interpretación alegórica como el modo más adecuado de disociar la literatura secular de cualquier atribución de inmoralidad. Considera la poesía como una forma de conocimiento (*sciencia*), más elevada que la prosa, si bien todas sus reflexiones no permiten establecer diferencias precisas entre la cultura medieval y el advenimiento de la cultura renacentista. Por su parte, en el *Arte de poesía castellana* (1496), Juan del Encina ofrece interesantes consideraciones sobre métrica y poética, en las que se advierte una concepción de la poesía como arte, antes que como ciencia. La buena poesía ha de regirse por un criterio: la imitación de los modelos clásicos. La exigencia medieval según la cual la poesía ha de evitar lo ficticio queda reemplazada ahora por un criterio de verosimilitud.

⁴⁵ Citadísimos y celebérrimos, he aquí los principales versos de Horacio, en los que se amalgamaron, para siempre, en el arte poética, utilidad y deleite: «Aut prodesse uolunt, aut delectare poetae, / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae».

La preceptiva del Renacimiento era la poética literaria de la Antigüedad, revestida de estatutos legales, y esgrimida ante creaciones literarias que, en algunos casos desde el siglo XV, postulaban una nueva estética, no prevista enteramente en el formato de la poética clásica. Hay una separación visible, cuando no un divorcio manifiesto, entre la teoría literaria clasicista y lo más valioso de la creación literaria española de los Siglos de Oro. Los preceptistas hablan un lenguaje que los literatos, en el momento de escribir sus obras de creación, no tienen en cuenta. Además, los preceptistas hablan como lo que son, preceptistas, teóricos de la literatura que especulan sobre lo que la literatura ha de ser, ignorando con demasiada frecuencia lo que la literatura es.

Los preceptistas actuaron, en definitiva, desde la creencia de que podían imponer una suerte de *sumisión diferida*, esto es, la que ejercen aquellos «sujetos capaces de formar *prolepsis normativas*» (Bueno, 1999: 184) sobre otros sujetos, en este caso los escritores de obras literarias. Los preceptistas creyeron estar facultados y potentados para construir un «orden de influencias y poderes» al que habría de someterse indefectiblemente la totalidad de los miembros de una sociedad literaria o de una «academia» que vetaría la entrada a quien no respetara las normas de la poética. Sin embargo, nada de esto sucedía exactamente así. En el caso de los géneros literarios, la *sumisión diferida* se ejercía sin éxito alguno por los preceptistas del clasicismo entre los escritores constituyentes del Canon Occidental, que fueron en su momento histórico precisamente los más heterodoxos y los menos normativos. Curiosamente siguen siéndolo también hoy, frente a las nuevas preceptivas historicistas, feministas, culturalistas... Frente a las exigencias de los teóricos de la literatura, los autores de obras literarias practicaban, como Rojas, Cervantes o Lope, la «insumisión diferida», de la que brotaron obras, géneros y especies como *La Celestina*, la novela moderna o la «comedia nueva», respectivamente. Hoy, curiosamente, los auto-proclamados artistas, por sí mismos o por sus amiguitos, practican sin tregua la sumisión inmediata y absoluta a lo «políticamente correcto», que es el nombre común que recibe la preceptiva posmoderna.

En este contexto, la *Philosophía Antigua Poética* es un tratado, desarrollado en forma de diálogo, sobre los contenidos de la poética aristotélica⁴⁶. Hay un empirismo innegable en el modo en que Pinciano observa la literatura, como una unidad estructurada de formas reconocibles como *partes atributivas*. Estamos aquí muy lejos de concepciones platónicas que identifican en la poesía una fuente de impulsos

⁴⁶ Sirven de modelo a Pinciano los diálogos platónicos. La forma dialógica le permite desarrollar sus ideas más como una exposición contrastada que como una afirmación dogmática. Se ha señalado que la labor de Pinciano es más organizadora que creativa. Pinciano se ocupa de un conjunto de conocimientos y conceptos anteriores a su tratado, la teoría de Aristóteles acerca de la poética, y quizás su gran aportación en 1596 haya sido la de situar el pensamiento aristotélico, elaborado para la percepción y reconocimiento del mundo antiguo, en el marco de la cultura española que resultaba del Renacimiento europeo. Con todo, como se ha señalado con frecuencia, las referencias de Pinciano tienen como objeto obras de la cultura grecolatina. No se mencionan como modelos escritores contemporáneos del autor. El tema de su tratado es la poética antigua, desarrollado a lo largo de un conocimiento que resulta ser exhaustivo en cuanto a los principios generales del clasicismo como prototipo de la literatura.

o inquietudes sobrenaturales, únicamente discernibles desde una triple modalidad enunciativa o de dicción. En línea con Aristóteles, la metafísica no determina en este tratado las formas esenciales del conocimiento, que quedan a merced de la observación humana. La literatura y las formas de interpretación se sustraen, al menos epistemológicamente, a las exigencias y condiciones de lo sobrenatural y metafísico. Crecen las posibilidades de emancipación del juicio estético, de referencia aristotélica, que identifican en los elementos formales de la obra literaria el objeto fundamental del conocimiento. Sin embargo, la autonomía frente a la metafísica platónica resulta reemplazada por una dependencia respecto al formalismo aristotélico. No habrá causas enigmáticas ni trascendentes en la génesis de la poética —tampoco las había para Platón, quien identificaba el acto de creación con un psicologismo irracional y animista, próximo al misticismo, pero no al enigma—, sino una coherencia interna que, objetivada en una estructura formal, provoca en su percepción determinados efectos sensibles de estimable calidad estética. La relación entre ciencia y literatura se hace realidad, quizá por vez primera en su sentido moderno, a lo largo del siglo XVI europeo⁴⁷. El progreso de las ciencias naturales y experimentales no hizo más que confirmar la legitimidad inmanente de numerosas ideas avanzadas por el Humanismo y el pensamiento laico⁴⁸. Las fuerzas liberadoras que, a través de diferentes impulsos e inquietudes, se enfrentaban a los fundamentos de la ortodoxia medieval habrían desaparecido o sucumbido de no haber sido por el desarrollo de una realidad irreversible: la revolución de las ciencias experimentales. Por sí solo, el Humanismo habría perdido la batalla frente al poder de la intolerancia y el dogma religioso. Marsilio Ficino lo declaró firmemente, al advertir que las posibilidades que negamos son solo las imposibilidades que desconocemos.

La segunda epístola del tratado de Pinciano, titulada «Prólogo de la Philosophía Antigua», está dedicada a la dignidad y utilidad de la literatura, y constituye una defensa de la poesía frente a las ideas platónicas que rechazan la ficción, como forma legítima de conocimiento y como discurso moralmente aceptable. Apoyándose en Aristóteles,

⁴⁷ Shepard (1962: 29 ss) ha establecido algunas relaciones de interés entre la doctrina de Pinciano y las teorías científicas contenidas en el *Examen de ingenios* (1575) de Huarte de San Juan. Huarte encuentra causas naturales para la explicación y reconocimiento de todos los hechos y fenómenos terrenales. Como en Lucrecio, las interpretaciones metafísicas están desterradas de las modalidades del conocimiento humano en lo referente a los hechos naturales. «Pinciano —escribe Shepard (1962: 35-36)—, como Huarte, cree que la Biblia no está por encima de la interpretación científica. Los milagros se pueden explicar por las leyes del mundo terrenal [...]. En buena lógica, hay solamente un paso del punto de vista naturalista de la limitación del conocimiento en las facultades mentales humanas a las posibilidades de la percepción sensible. Las ideas de Pinciano anuncian las de Locke, a quien precedió en más de cien años [...]. Pinciano sugiere claramente que las ideas se derivan del mundo físico y que la mente depende de la experiencia y de la sensación para su conocimiento».

⁴⁸ «La yuxtaposición de la ciencia y la literatura fue, tal vez, lo que hizo posible el enfoque estético de la crítica literaria. Para juzgar la literatura por sus propios méritos y valores era menester primero que el crítico creyera en la capacidad de comprensión de su mente y raciocinio. Los críticos literarios del Renacimiento sostuvieron firmemente la subordinación de todas las cosas a la razón» (Shepard, 1962: 38).

Pinciano tratará de recuperar el concepto de literatura al insistir en uno de sus fines principales: el placer del destinatario, que trata de armonizar con la idea horaciana de la utilidad. Con todo, el fundamental reproche de Platón era difícil de conciliar con la legitimación que, al menos teóricamente, buscaban la poética y la creación literaria durante el Renacimiento. La poesía estimulaba pasiones de forma inmoral, o cuando menos heterodoxa, y al fin y cabo transmitía mentiras y falsificaciones del mundo real.

Al igual que Aristóteles, Pinciano define la literatura como el arte que imita mediante el lenguaje. La mimesis, como imitación del mundo natural, se confirma aquí como el principio generador del arte. Durante el Renacimiento, el concepto de mimesis se introduce por segunda vez en la estética y la poética occidentales, con los mismos presupuestos que le había dado Aristóteles⁴⁹. Se afirma sin reservas y sin dudas (la participación de) la actividad mimética del sujeto en su particular percepción de la realidad. La poesía debe imitar la naturaleza. La evolución del concepto es más que una simple y posterior modificación semántica: es un aspecto integrante y determinante del nacimiento de la poética normativa.

No menos decisivo será el concepto de ficción y sus posibilidades de legitimidad poética. Con la difusión de las ideas de Aristóteles, a través de Italia, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, la ficción poética adquiere cierta legitimidad y diferencia respecto a la Historia. Con todo, los debates poéticos estuvieron muy lejos de alcanzar posturas unánimes a este respecto. A diferencia de lo que sucede a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, los escritores de ficciones del XV y comienzos del XVI no disponían de la justificación aristotélica de la ficción poética. El público culto contemporáneo les acusaba, razonable y desdenosamente, de ser autores de mentiras y disparates. La literatura de esos años ha de defenderse, sin argumentos, de un grave anatema: la falsificación de la realidad. Una acusación semejante brotaba en los tiempos antiguos de la filosofía platónica. Tras el agotamiento de las ilusiones renacentistas resurgirá de nuevo, esta vez con el apoyo de la moral religiosa, que veía en la literatura un discurso heterodoxo, perverso y falaz. Pinciano tercia en esta polémica con una declaración decisiva, al afirmar que «el objeto [de la poesía] no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y, no siendo

⁴⁹ Durante más de dos mil años las relaciones entre el arte poética y la realidad, entre la literatura y el mundo, se han definido por la teoría de la mimesis, procedente de uno de los conceptos más recurrentes y de los que más ha abusado la poética clasicista. En su origen acaso significó el acto de imitar personas o animales mediante la danza o la música, y en relación con los cultos rituales (Koller, 1954; Else, 1958; Sörbom, 1966: 11-77; Tatarkiewicz, 1970/1987: 266; Spariosu, 1984: i-iv). En la tradición socrática el término mimesis —como recuerda Jenofonte— se aplica a la escultura y a la pintura, y parece designar la capacidad que poseen los artistas para producir representaciones (¿escénicas?) análogas a objetos materiales o estados mentales existentes en la realidad. En la estética de Platón el concepto de mimesis deriva de la metafísica. Las obras miméticas tienen el estatuto de copias pasivas, de fenómenos doblemente alejados de la realidad esencial (Ideas). La teoría mimética de Platón está expresada en el Libro X de la *República*. Aristóteles libera el concepto de mimesis de las implicaciones metafísicas en que lo había formulado Platón. La noción de mimesis tal como la enuncia Aristóteles en su poética resulta indefinida e indeterminada semánticamente, pero sí cabe decir que la mimesis es una función de la productividad artística, una operación de *poiesis*.

historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia, tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza»⁵⁰. En efecto, se observa en los autores del siglo XVI que escriben antes de la difusión de la *Poética* de Aristóteles la conciencia de que el discurso poético es inferior al discurso histórico. Esta devaluación de la poesía se debe a su estatuto ficcional, frente a la expresión de verdad que se atribuye a la historiografía. No se atribuye a la ficción valor o crédito alguno. Hasta que no se toma conciencia del concepto de verosimilitud, procedente de la doctrina aristotélica, la ficción poética no adquiere carta de legitimidad. Antes de ese momento, la alternativa que se proponía como aceptable para la creación literaria era la prosa épica, cuyo ejemplo más notable era la *Historia etiópica*, y después de esta circunstancia, y bajo la creciente presencia del dogmatismo religioso, que alcanzará en Trento su mejor exponente, la fórmula que se pretenderá como dominante será la de la sacralización contrarreformista de las formas literarias, entre cuyos ejemplos más avanzados se encuentra buena parte del teatro calderoniano. Historia y Moralidad constituyeron, durante mucho tiempo, las dos limitaciones más imperativas que hubieron de sufrir la *Poética* y la Literatura.

Además, el Renacimiento concibe la literatura como un discurso integrador de todos los temas o referentes posibles: arte, ciencia, vida, etc... Semánticamente, la *poesía* no tendrá límites. En esta amplitud fabulosa, Pinciano considera que la verosimilitud es el recurso primordial para la consecución de cualquier logro poético, y advierte que no se percibe fuera de su relación con el concepto de mimesis literaria. La verosimilitud es el desarrollo racional de todas las posibilidades ideales del mundo real, y no solo de las latentes en el ámbito de la experiencia o de lo contingente. Los objetos del mundo real, la vida real misma, los hechos reales, están sujetos a contingencias o incidentes que frustran su expresión ideal. Por eso la literatura no es historia. Por eso el pasado personal se convierte en el recuerdo en un sueño, en la memoria de un pretérito. La forma descubre la universalidad hacia la que tiende el material artístico.

Hay también una dimensión moral, estrechamente relacionada con los principios del decoro⁵¹, en la concepción pincianesca de la mimesis literaria. Una de las

⁵⁰ Diversos comentaristas señalan que Pinciano es aquí deudor de Piccolomini (1575); vid. especialmente Cerreta (1957).

⁵¹ Pinciano aconseja al conde Johanes Kevenhiler de Aichelberg no se detenga en la lectura de la epístola sobre la comedia, dado que este es un género propio de gentes de baja condición social. Se advierte así cómo el humanismo renacentista consideraba la literatura y el saber como un atributo de la vida aristocrática y ennoblecida. Los principios del decoro trataban de salvaguardar a toda costa esta observación, que en última instancia situaba el conocimiento y la calidad del saber como un privilegio de determinadas clases socialmente poderosas. En efecto, la vida europea del Renacimiento permanecía cuidadosamente regulada en casi todas sus facetas. No solo en la actividad literaria, y en la expresión de sus acciones y personajes, sino también en casi todas las formas de conducta implicadas en la vida real: amor, guerra, diálogo, convenciones sociales, etc. Todo estaba definido según un código que discriminaba firmemente los modos de conducta y el estamento social. Dado que la literatura debía proponer modelos idealizados de comportamiento y lenguaje, una alteración de los principios del decoro poético resultaba completamente intolerable. El código estético del decoro se desarrolló durante los siglos XVI y XVII como una confirmación moral de determinados derechos y privilegios de clase social. Era un concepto que, procedente de la cultura grecolatina, fue instrumentalizado, so capa de literatura, con fines políticos y morales.

misiones de la literatura es la de influir en las gentes nobles, que ostentan puestos y responsabilidades políticas, sociales, estamentales. Aristóteles había cifrado en el placer una de las consecuencias primordiales de la poesía. Horacio, por su parte, había asociado ese deleite a un inderogable fin didáctico y moralizante. Pinciano tratará de armonizar las ideas aristotélicas y horacianas, quizá por parecerle, como a muchos de los preceptistas de los siglos XVI y XVII, que el placer no es por sí solo un fin suficientemente serio.

Cabe además una última observación previa a la consideración de la poesía lírica en el tratado de Pinciano. Pienso en las relaciones que el preceptista observa entre poética y conocimiento. Como los humanistas del Renacimiento, López Pinciano contempla la literatura como una fuente de sabiduría. Junto al placer y la moralidad de la escritura de ficción, habitan el conocimiento y sus posibilidades (aa.vv., 1981, 1993; Highet, 1949). En la amalgama de estas tres cualidades, diríamos virtuosas —moral, deleite y saber—, la literatura se convierte en un modelo privilegiado para la vida. Sus formas ideales salvaguardan la fábula de las decepcionantes incidencias del mundo real.

Como bien sabemos, el sistema medieval de los géneros literarios no se corresponde exactamente con el modelo del Renacimiento, pues al lado de géneros como la epopeya, la comedia y la tragedia, se emplean también como principios clasificatorios los tipos de verso (yámbico, elegíaco, etc.), de modo que, una vez establecidos los géneros, resultaba imprescindible codificar su jerarquía. La retórica, que tan importante había sido para la creación de los géneros literarios medievales, se interpreta ahora de forma distinta, al rechazar las *artes praedicandi*, las *artes dictaminis* y las *artes poeticae*, y volver a los tratados retóricos de Quintiliano, Cicerón y el Pseudo-Cornificio. Las concepciones estilísticas se orientan hacia la claridad y la naturalidad de la composición, como procedimientos ideales; la redacción de gramáticas y vocabularios sobre las lenguas románicas se incrementa notablemente, con el afán de someter a reglas, a la usanza de los antiguos, los nuevos idiomas surgidos en la Romania como consecuencia de la desmembración del latín (Godman y Murray, 1990; Pagis, 1991). En suma, la clasificación tripartita de la literatura en épica, lírica y dramática tiene su origen en la Edad Moderna, tras el examen e interpretación que los exégetas del Renacimiento realizan sobre los modelos genológicos de la poética antigua (Behrens, 1940). En este contexto, ¿cuál es la posición de Pinciano respecto a la lírica? Trataré de considerarlo.

Pinciano advierte que la poesía se distingue del lenguaje habitual por el uso de palabras y recursos *extraordinarios*, es decir, poco corrientes, a los que él denomina «peregrinos». Desde este punto de vista, Pinciano dedica un estudio bastante amplio a las figuras retóricas, esto es, los recursos del «lenguaje peregrino»⁵². Citando a Aristóteles (*Poética*, I, 6-9), Pinciano sostiene que el verso no es un elemento esencial

⁵² Lástima que el culteranismo, la *nueva poesía* que a comienzos del siglo XVII estaba a punto de extenderse por buena parte de la lírica española, no es objeto de un estudio específico por parte de Pinciano. Quizás pueda identificarse «la tercera causa de la oscuridad poética» de la que habla Pinciano con los abusos de este movimiento, pero no hay pruebas definitivas sobre los términos de esta posible identificación. De todos modos, este movimiento no tardó en tener un teórico, en Luis Carrillo de Sotomayor, y un maestro, en Luis de Góngora (Ruiz Pérez, 2007; Osuna, 2008).

en la poesía, es decir, según la terminología del Materialismo Filosófico, no es una parte determinante o intensional. Sin embargo, pese a la autoridad del propio Aristóteles, no todos los humanistas del Renacimiento compartirán esta idea⁵³. De hecho, el propio Pinciano llega a afirmar en algunos momentos que el poema perfecto debe ser el escrito en verso. De las formas métricas españolas, Pinciano elogia solamente los versos de arte mayor. Resta elegancia a los versos de cuatro, seis y ocho sílabas, debido a la irregularidad de su acentuación. Elogia el verso castellano de doce sílabas, al que considera el auténtico verso heroico, incluso por encima del endecasílabo italiano suelto. Solo cita a Juan de Mena como autor modélico en el uso del verso de arte mayor; menciona brevemente algunas formas del verso italiano, y ofrece traducciones de determinados ejemplos, pero no aborda el tema con demasiada profusión⁵⁴.

⁵³ En 1592, cuatro años antes de la publicación de la *Philosophía Antigua Poética*, Agostino Michele se mostraba partidario de que tanto las comedias como las tragedias se escribieran en prosa, en su *Discorso in cui si dimostra come si possono scrivere le Commedie e le Tragedie in Prosa*, texto que, en opinión de Spingarn (1899), resolvió la cuestión de la controversia entre verso y prosa. En 1600, Paolo Beni publica la *Disputatio in qua ostenditur proestare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis solvere*, en el que desestima al verso como un impedimento en la creación literaria. Pinciano no llega en absoluto a tales extremos. Simplemente deja al poeta la libertad de elección.

⁵⁴ Shepard comenta a este respecto: «Pinciano no hace uso de la oportunidad que le ofrece este capítulo de discutir las letras contemporáneas, o incluso ofrecer algunos ejemplos de poesía castellana. Evidentemente, su atención está fija en otra cuestión. Su tema es la poesía antigua» (Shepard, 1962: 86). Ciertamente Pinciano tenía un interesante corpus literario como referencia. El marqués de Santillana fue uno de los primeros escritores castellanos en referirse a la estrofa italianizante de tercetos endecasílabos. No obstante, Juan del Encina, en el *Arte de poesía castellana*, de 1496, ya se refiere a determinadas combinaciones estróficas de tres versos en la poesía castellana. No se tiene noticia de que el marqués de Santillana haya utilizado tercetos encadenados en ninguna de sus composiciones líricas, aunque sí acude a los modelos endecasílabos en sus *Sonetos fechos al itálico modo*, siendo consciente de las diferencias y posibilidades de la métrica española e italiana. Los tercetos endecasílabos se utilizan en Cataluña, durante el siglo XV, por el poeta Hunch Bernat de Rocabertí, en *La comédie de la glòria d'Amor*. Pese a la influencia francesa que revela el título, el modelo de terceto que utiliza no es encadenado, pues deja el segundo verso libre. El esquema del terceto dantesco se sigue con absoluta fidelidad en algunos poemas alegóricos y didácticos de la segunda mitad del siglo XIV en Italia, tales como *Dittamondo*, de Fazio degli Uberti, los *Trionfi* de Petrarca, la *Amorosa Visione* de Boccaccio, o el vasto poema dantesco-petrarquesco de Federico Frezzi, titulado *Quadriregio*. Los *Trionfi* de Petrarca constituyen una obra esencial en la difusión y configuración del terceto endecasílabo, al adquirir nuevas modalidades rítmicas y diversas resonancias. En 1543 aparecen las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, que presentan tercetos encadenados en varias composiciones: dos *Capítulos* de Boscán; la *Epístola de Don Diego de Mendoza a Boscán* y la *Respuesta de Boscán a don Diego de Mendoza*; y de Garcilaso las dos *Elegías* y parte de la *Égloga II* (Lapesa, 1985; Rivers, 1954, 1972). A fines del siglo XV Lorenzo el Magnífico utilizará el tercero endecasílabo con intenciones paródicas en *I Beoni*, así como también lo aplicará a la composición de varias églogas, al igual que hará con éxito notable el poeta Iacobo Sannazaro, en su *Arcadia*, de doce églogas, ocho de las cuales se componen en tercetos encadenados. Durante el siglo XVI, en pleno Renacimiento, el terceto habrá de ir adaptándose a las competencias y preferencias métricas de diferentes autores, así como a las flexibilidades formales de determinados géneros y modelos estilísticos. En este sentido, Ariosto utiliza, en la composición del *Orlando furioso*, en el que se combinan metros épicos y heroicos, la octava real, con los ritmos preferidos durante

Por otro lado, durante los siglos XVI y XVII, y en paralelo con la lírica, la poesía épica tuvo un gran desarrollo, que no es posible soslayar. Escaligero llega a considerarla como un discurso normativo y de referencia frente a otras formas de discurso poético. Pinciano, sin embargo, no se identifica plenamente con quienes consideran que la poesía heroica o épica es el género literario primordial o esencial, y tampoco comparte la idea, muy extendida en su época, de que Virgilio era el mejor de todos los poetas. Al igual que Aristóteles, Pinciano considera la poesía épica desde el punto de vista de la tragedia⁵⁵. Además, el preceptista español también sigue muy de cerca las ideas que sobre la épica transcribe Torcuato Tasso en su *Discorsi dell'Arte Poetica*. En su forma perfecta, la base del poema épico ha de ser la Historia, es decir, los hechos históricos. Parece que, de algún modo, la épica ha de fundarse en acontecimientos históricos más que en ficciones. Nótese que la épica descarta la metafísica como referente, al contrario de lo que sucedía con la tragedia clásica hasta *La Numancia* de Cervantes⁵⁶. De todos modos, la épica tiende a imitar la historia, tanto si tiene fundamento real como si es leyenda o mito. En definitiva, la épica puede tratar de un pasado ficticio, aceptado convencionalmente como realidad histórica, aunque verdaderamente no lo haya sido. En paralelo a Torquato Tasso, Pinciano se opone a la presencia de seres mitológicos en los relatos épicos. El contexto de la épica es, pues, la historia, real o legendaria, pero sin implicaciones metafísicas. Finalmente, en Pinciano, la épica queda vinculada a la expresión del héroe cristiano, es decir, resulta implicada, con el reconocimiento de la preceptiva literaria, en la moral religiosa.

Sin embargo, la mayor complejidad —y así se manifiesta en la *Philosophía* del Pinciano— la ofrece la poesía lírica. El problema viene, naturalmente, de muy lejos, como se ha indicado a propósito del tratamiento que la lírica recibe en la teoría de los géneros literarios atribuida a Platón y Aristóteles.

el primer tercio del *Cinquecento* (Blecuca, 1970; Hutton, 1980; Mirolo, 1984; Navarrete, 1994; Pater, 1922, Prieto, 1984 y sobre todo Weinberg, 1970-1973).

⁵⁵ La naturaleza del poema épico se estudia en relación con la tragedia. Pinciano considera que la poesía épica responde al tipo de acción trágica que se identifica en la «tragedia morata», análoga en calidad al poema épico. La perfección de un poema de este tipo requiere un final feliz: el héroe épico sería aquí un dechado de virtud, de prudencia y de conducta modélica. Hay un propósito moral en la trama de la «tragedia morata» y del poema épico. Para Pinciano la trama moral tiene «más utilidad» que la trama de la «tragedia patética», que sería la forma perfecta de acción trágica. No hay que olvidar, por otra parte, que el momento histórico desde el que escribe Pinciano ignora el término «novela» en su sentido moderno. En consecuencia, toda narración larga, ficticia y en prosa pertenece a la épica, y son interpretados dentro de esta categoría (Shepard, 1964).

⁵⁶ Advértase de paso que, en su tiempo, Cervantes no fue considerado por los preceptistas desde el punto de vista de su obra lírica: «Podría decirse que Cervantes no tuvo repercusión alguna dentro de las poéticas. Quienes permanecieron atentos a los hechos literarios de su época (casos de Sánchez de Lima y Herrera) no pudieron conocer la obra de Cervantes por evidentes razones cronológicas. Mas tarde, el resto de preceptistas, caso del Pinciano y Cascales sobre todo, ignoró el hecho literario para dedicarse a repetir, con más o menos matices, lo que antes se había dicho en Italia» (Trabado, 2000: 47). Respecto a las relaciones entre Cervantes y Pinciano, vid. especialmente Atkinson (1948), Canavaggio (1958), Clements (1955), Maestro (1999, 2004) y Ruiz Pérez (1997).

La poesía lírica no se ajusta a la mayoría de los recursos de interpretación poética usados por los preceptistas del Renacimiento. ¿Qué modos de interpretación usan estos teóricos de la poética para que la lírica les resulte tan inasequible? ¿Por qué no son capaces de identificar en la preceptiva la esencia de la poesía lírica como discurso literario, cuando en efecto este discurso está constituido modernamente desde Petrarca y Garcilaso? ¿Se juzga la forma y su uso por categorías morales y sociales ajenas en principio al arte? Voy a tratar de reflexionar sobre algunas de estas cuestiones⁵⁷.

Como se ha indicado, la confusión que durante los Siglos de Oro mostraban los preceptistas sobre los géneros y las formas literarias era notable. Los poetas líricos, como los dramaturgos, como los novelistas, seguían sus propias normas, sus propias formas, ajenos en la práctica de la creación literaria a los dictámenes y reglamentos de los teóricos de la literatura. El divorcio entre creación literaria y teoría poética era mucho más sobresaliente de lo que habitualmente parece advertirse. La preceptiva literaria iba por un camino que los creadores de obras de arte no seguían casi nunca. Juzgar la creación literaria de la España de los Siglos de Oro desde el punto de vista de su adecuación o inadecuación a los cánones o preceptos entonces al uso es plantear de antemano una interpretación insuficiente y errada de los textos literarios (Ruiz Pérez, 2008). La literatura es un fin en sí mismo, no un medio en el que verificar la legalidad de una preceptiva literaria, de una poética de lo cómico, o de una teoría de la lírica.

Una de las confusiones sin duda más visibles que se establece en la *Philosophía Antigua Poética* de Pinciano es la relativa a los conceptos de *dithirámbrica*, *zarabanda* y *lírica*. Bajo el epígrafe «De la especie de poética dicha dithirámbrica», Pinciano se ocupa en la epístola décima de la lírica. Comienza este apartado con una escena que transcurre en casa de Fadrique, y en la que Pinciano contempla el baile lascivo que improvisan dos mujeres, una vieja y fea, y otra «moza de buen talle». Tras la reprobación moral de autor e interlocutores del diálogo, Pinciano comienza su discurso identificando confusamente ditirambo y zarabanda⁵⁸.

⁵⁷ De inexcusable consulta es en este punto el volumen editado por María José Vega Ramos en 2004, consagrado a la *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*.

⁵⁸ El término «zarabanda» designa en la España de los Siglos de Oro una danza o baile que, relacionados con frecuencia con las clases más populares e incluso marginales, adquiere cierta expresión estética al formar parte de algunos bailes, jácaras o entremeses representativos de la literatura y el espectáculo de la época. La relación de la zarabanda con el baile de la chacona es especialmente estrecha, y así lo refleja Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), al advertir que la zarabanda es «baile bien conocido en estos tiempos, si no le hubiera desprivado su prima la *chacona*. Es alegre y lascivo porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos [...]. Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los brazos hacen los más ademanes, sonando las castañetas; la que baila la zarabanda, que cierne con el cuerpo a una parte y a otra y va rodeando el teatro, o lugar donde baila, poniendo casi en condición a los que la miran de imitar sus movimientos». Genuinamente la chacona es una danza de origen hispanoamericano, de fuerte connotación étnica y erótica, en cierto modo semejante a la zarabanda, con la que aparece frecuentemente relacionada en las formas literarias, musicales y espectaculares de los Siglos de Oro. Según el musicólogo Lorenzo Bianconi (1982: 95), uno de los primeros testimonios literarios en los que se manifiesta la chacona es una letrilla satírica, de carácter social, fechada en Perú en 1598. De un año después data un intermedio burlesco, escrito

Y hablando más de veras —dice Fadrique a Pinciano— digo que en la verdad esta zarabanda es la dithiramba antigua, la cual estaba olvidada, porque ya el dios Baco no se veneraba en parte alguna y, en lugar della, quedó la lírica (Pinciano, 1596/1998: 422).

Los interlocutores del diálogo sugieren que el ditirambo es un poema narrativo en el que habla el poeta mismo, mientras que en la lírica otros lo hacen por él. El primero es imitativo siempre, mientras que la lírica puede ser meramente descriptiva.

Vamos a la propia de la dithirámbica, la cual no es otra cosa que una imitación narrativa hecha con música y tripudio juntamente y a una; por lo cual se diferencia del activo poema, como antes está dicho, y de la épica, porque esta es común poema (Pinciano, 1596/1998: 423).

Ante la declaración de Pinciano según la cual «dithirámbica, zarabanda y lírica todo es una misma cosa», Shepard (1962: 142) comenta: «La confusión de términos y la falta de explicación de la esencia de la poesía lírica, se atribuye a la sumisión de Pinciano a la clasificación hecha por Aristóteles de los temas utilizados por la poesía lírica». En todo caso, conviene advertir que desde un punto de vista formal, Pinciano parece identificar los tres modelos: dithirámbica, zarabanda y lírica. Sin embargo, los discrimina desde un punto de vista referencial, que él identifica con «la materia de que tratan», es decir, el objeto de su imitación. De este modo, advierte que «la dithirámbica trata de los loores de Baco, y la zarabanda, de los ejercicios de Venus, y la lírica deja a los dioses y trata de cosas acá menos levantadas y, si trata de dioses, no particularmente para los alabar, porque los poemas hechos para este fin fueron llamados hymnos. Así que los hymnos fueron hechos para honor de los dioses en general; y la dithiramba,

al parecer para las bodas de Felipe III, en el que se describe cómo una banda de rufianes baila una chacona, entonces danza novísima y desenfrenada, mientras algunos de sus compañeros roban a hurtadillas la platería de un indio ingenuo. Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* (RAE, Madrid, 1726-1739) define la chacona como aquel «son o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa». En diferentes piezas dramáticas y musicales del siglo XVII aparecen cantos y danzas de chacona; sus ritmos suelen ser desenfrenados, y su recitado está puesto en boca de personajes rufianescos, próximos al mundo del hampa y la marginalidad social, que sitúan la letra y el espíritu de la chacona en un escenario de resonancias pintorescas y costumbristas. Lope de Vega alude a «los movimientos lascivos de las *chaconas*» en *La Dorotea* (1632/1980: 112). No es de extrañar, pues, que el moralismo de la época considerara a la chacona, al igual que a la zarabanda, como una de las danzas más inmorales del momento; pero lo cierto es que este baile, de orígenes oscuramente transoceánicos, gozó de una extraordinaria aceptación social, sobre todo entre las clases más populares. Con todo, la chacona, a lo ojos de la Iglesia, se convierte en un baile sacrílego, censurable no solo por su letra, sino sobre todo por su danza y movimiento. En 1599, el fraile Juan de la Cerda (*Vida política de todos los estados de mujeres*, Alcalá de Henares) previene a las mujeres de la obscenidad que hay en los movimientos corporales de danzas como la chacona y la zarabanda. La fuerza de la censura crecerá progresivamente frente a estos bailes, y en 1615 la chacona se suprime en las representaciones teatrales debido a su irremediable y manifiesta sensualidad. De su impronta nos ha quedado, no obstante, registro y constancia en los tratados de bailes del siglo XVII.

en honor de Baco, y la zarabanda mezcló lo sagrado de Baco a lo profano de Venus» (Pinciano, 1596/1998: 423-424).

Con todo, Pinciano vuelve sobre estos aspectos, señalando los temas recurrentes de la lírica, así como algunas de sus formas características, frente a la *dithirámica* y la zarabanda, para proponer finalmente la sustitución del ditirambo o zarabanda por otro tipo de poesía, que sea poesía narrativa de naturaleza descriptiva. Así, en primer lugar, advierte que la lírica «trata de alabanzas de personas [...], las cuales son su materia (ansí como amores, rencillas, convites, contiendas, votos, exhortaciones, alabanzas de la templanza, negocios y cosas desta manera)»; y en segundo lugar, subraya ahora ciertas especificidades de forma: «y esto con menos ruido de vocablos compuestos y más sentencias que la dithirámica, la cual requiere un lenguaje lleno de vocablos compuestos, hinchado y inconstante» (Pinciano, 1596/1998: 424). Finalmente Pinciano propondrá la asimilación o, incluso mejor, la subrogación, de ditirambo y zarabanda a favor de la lírica: «Pues la lírica comprende a tantas cosas y la dithirámica a una sola, [...] incluyamos a esta debajo de aquella y [...] puestas en olvido la dithirámica y zarabanda, cuando se ofreciere hablar de nuestro poema presente, le demos nombre lírica» (Pinciano, 1596/1998: 424). Aunque inicialmente Hugo se opone a tal asimilación, en nombre de la mimesis o imitación, que niega en principio a la lírica —«la dithirámica es imitante necessariamente y en la lira se hallan muchas que no tienen imitación» (Pinciano, 1596/1998: 424)—, la propuesta de Pinciano dominará el desarrollo sucesivo del diálogo, al resolver el problema planteado por Hugo de forma tal que la mimesis, como principio generador de todo arte, queda salvaguardado una vez más: «Digo que la lira imitante será poema perfecto y la que careciere de imitación, será imperfecto» (Pinciano, 1596/1998: 425). Esta es cuestión capital, pues nos revela que el arte no se concibe al margen de una poética basada en el principio de mimesis o imitación de la realidad, ni más allá de las posibilidades de una epistemología de signo objetivista o realista —*dogmática* la llamarían los idealistas alemanes—, desde la que no solo se considera que la experiencia sensorial constituye una interpretación fiable y segura, sino que además *hay algo en lo que decimos*, es decir, que las palabras designan objetos reales.

Tras haber zanjado estos inconvenientes, Pinciano inicia el fragmento tercero de la epístola décima con la concepción de que la lírica es «imitación [...] hecha para ser cantada» (Pinciano, 1596/1998: 425). Esta definición resultará progresivamente pulida y detallada, en relación con los elementos del canto y de la danza. Pinciano considera la música accesoria a la poesía lírica. En este punto, muestra dificultades al interpretar la relación que la cultura griega establece entre poesía, canto y música. Plantón demuestra en sus escritos que la música estaba estrechamente unida a la poesía. Aristóteles considera que la música es un arte imitativo, que reproduce movimientos y pulsaciones del alma. Le atribuye además una función terapéutica en el tratamiento de enfermedades. Las ideas de Pinciano sobre la música en su relación con la poesía son las tópicas del pensamiento renacentista (Brandolini, 1513): «Es de advertir que la poesía mezcló la arte música a la suya por dos causas: la una para el deleitar, y la otra para enseñar; que, si bien nos acordamos, estos fueron, son y deben ser los fines de la poética» (Pinciano, 1596/1998: 425). En lo que se refiere a la danza, Pinciano la interpreta una vez más desde el principio de la mimesis, como «un movimiento

del cuerpo, numeroso y compuesto, con que alguna persona imita a otra» (Pinciano, 1596/1998: 431). Tal es el concepto que profesa de la danza como baile o tripudio.

Entre los géneros poéticos menores se identifican en la *Philosofía* la sátira, la mímica, la égloga, la elegía, el epigrama y el apólogo. Se considera que todos ellos son menos exigentes que las formas mayores de expresión literaria. Los géneros menores responden para el Pinciano a la exigencia horaciana de lo útil y de lo placentero. La sátira moderna no debe hacer referencia a personas específicas, como sí sucedía en la sátira antigua. Debe recurrir al circunloquio en sus alusiones, pero sin caer nunca en un lenguaje oscuro. El mimo es una representación cómica que imita a las gentes más bajas de la sociedad. La égloga resulta despreciada, al considerar que se trata de un poema de estilo humilde y lenguaje simple. Se identifica con este género toda la poesía pastoril. En su interpretación simbólica del apólogo se introducen comentarios sobre la alegoría. Fábula y alegoría se presentan como sinónimos, y se les reconoce su presencia en todos los géneros literarios. La finalidad del apólogo o alegoría es totalmente didáctica. Además, la alegoría posee una dignidad específica, procedente de su utilización en los escritos sagrados⁵⁹.

Finalmente, Pinciano clarifica los diferentes tipos de lírica desde el punto de vista de su contenido referencial, es decir, de su referente u objeto de imitación. Según estas diferencias «en el argumento», Pinciano distingue la alabanza, la narración, el consejo, las quejas y negocios, el himno, el ditirambo, el peán y el escolio. Propone a Petrarca como ejemplo principal de poeta lírico, y cita como muestra de himno la composición titulada *Vergine bella che di sol vestita*, que se ofrece traducida al completo. Hugo, por su parte, a propósito del peán, presenta su propia traducción de un poema atribuido a Aristóteles, que es un elogio a Hermia, la ateniense, y añade que «es el mejor que en mi vida leí». Sin embargo, Pinciano no analiza estos poemas como expresión de la naturaleza esencial de la poesía lírica como género literario. Pinciano solo cita a Aristóteles, a Juan de Mena y a Petrarca. Ni una palabra sobre Garcilaso, Teresa de Jesús o Luis de León. Con todo, en sus conclusiones, Pinciano parece proponer que la lírica «se reciba por especie de poema principal» (Pinciano, 1596/1998: 445), en un sentido poético y moral, desde el que se desestima abiertamente la zarabanda, y se asimila la gravedad y la retórica de la ditirámica.

Cascales solo dedica a la poesía lírica la «tabla quinta», uno de los capítulos acaso más breves de su tratado de poética. Comienza por introducirnos en el sentido etimológico del término, llamado lírico «porque en este género de poesía se cantaban a la lyra las alabanzas de los dioses y de los héroes (V, 230). Coincide con Pinciano al advertir que la materia de la lírica «no tiene término prescrito», por lo que sus

⁵⁹ Comenta Shepard este respecto: «La forma en que Pinciano trata los géneros menores contribuye muy poco a su teoría y menos aún a la ilustración del lector. La inclusión de un diálogo, la más corta de las trece epístolas, sobre los seis tipos menores de producción literaria tiene todas las trazas de deberse al afán de Pinciano por abarcarlo todo. El rápido estudio concedido a cada uno de estos seis tipos es inevitable en el contenido de su teoría de que la literatura debe crear un nuevo cosmos de relación entre causa y efecto inteligible y detallado. La brevedad de los géneros menores excluye semejante posibilidad. Están, por lo tanto, privados de toda interpretación seria y solo sirven de lectura ligera para el profundo erudito» (Shepard, 1962: 155).

contenidos semánticos y referenciales resultarán completamente abiertos. En suma, Cascales entiende por lírica toda

Imitación de qualquier cosa que se proponga, pero principalmente de alabanças de Dios y de los santos, y de banquetes y plazerres, reduzidas a un concepto lírico florido (V, 231).

Su examen de las relaciones entre la lírica y los demás géneros, entre ellos lo épico y lo trágico, se basa en la elaboración del *concepto* o referente temático. Cascales entiende por *concepto* «las imágenes de las cosas que se forman en nuestra alma diversamente, según es diversa la imaginación de los hombres». De este modo, prosigue Cascales, «el concepto del épico es grave y magnífico; el concepto de lírico es florido y ameno, y esta amenidad próximamente nace del concepto, y remotamente de la elocución» (V, 235). Una vez más, el estilo queda subordinado a la calidad moral del tema, que a su vez dotará al verso de una expresión grave, humilde o templada.

Sin duda las más expresivas y originales palabras de Cascales acerca de la idea de la lírica de su tiempo se hayan en el fragmento dedicado al soneto. En él no solo concibe el soneto como un auténtico género literario, sino que lo convierte en prototipo esencial de la poesía lírica.

El soneto es una composición grave y gallarda de un solo concepto, tratada con cierto y determinado número de versos. Todos sabemos que la poesía está dividida en tres especies: heroica, scénica y lírica. Pues por la diferencia que entre ellas ay, consecuencia es llana que el soneto pertenece a la lírica, y por esso dezimos agora en su diffinición que es una composición grave y gallarda, requisito proprio de la poesía lírica, alabando a Dios, a los santos, a los príncipes. Será gallarda, ya por el modo con que escribe el concepto, ya por el lenguaje florido y hermoso, dulce y suave con que está obligado a hablar. Bien es verdad que el estilo de la poesía lírica no a de igualar en grandeza al de la heroyca, porque la gravedad es cosa principal en el poeta heroyco, y la gallardía, accessoria; como al contrario, la gallardía es cosa principal en el lírico, y la gravedad, accessoria. Y aunque quiera el poeta lírico ser igual al heroyco, no puede, fuera de otras causas, por estas: porque el lírico pinta la cosa muy por menudo, y es lei propria suya hazerlo assí, sopena de ser mal poeta. Ya sabéis, por ejemplo, la diferencia del concepto épico y lírico (Cascales, *Tablas poéticas*, V, 251).

Como ha señalado García Berrio (1988: 408) en sus comentarios a las *Tablas* de Cascales, la gran aportación de este preceptista de comienzos del XVII reside especialmente en su precoz conciencia de interpretar la poesía lírica en su relación dialéctica con las formas épicas y con el discurso teatral. Esta visión genuina de la tríada poética, unida al teoría del concepto como referente primordial del poema lírico, constituyen sin duda una de las aportaciones fundamentales de las *Tablas poéticas*, en una de las últimas sistematizaciones de la idea de la lírica en el Renacimiento español.

7.3.4. DEL NORMATIVISMO NEOCLÁSICO AL AUTOLOGISMO ROMÁNTICO

No es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden.

Fernando de ROJAS, *La Celestina* (1499, Sempronio a Calisto, auto VII).

Las normas triunfan solo cuando obedecer es más ventajoso que rebelarse. Y también cuando el hecho de ser normativo se interpreta, social y públicamente, como una forma de ser inteligente. En el primer caso, la Justicia puede convertirse en un refugio de cobardes, como popularmente se ha dicho. En el segundo caso, es la Estética la que se ve reducida a un arsenal de artistas mediocres.

El siglo XVIII no fue un período plenamente normativo ni neoclásico, sino que más bien constituyó un conjunto complejo de ideas y movimientos profundamente críticos, en el que confluyeron preceptos y manifestaciones estéticas de índole francamente variada. El *Sturm und Drang* discutió hasta rechazarla la rigidez de la concepción genológica tradicional, e insistió en la valoración individual de la obra literaria concreta frente a su inserción en un sistema genérico más o menos elaborado y estable. Es decir, este primer movimiento romántico pretendió articular una interpretación de los géneros literarios tomando como referencia el sujeto creador, y no las normas de construcción o de interpretación. El Romanticismo irrumpía de este modo exigiendo, en lo relativo a los géneros literarios, una reducción subjetiva de las normas interpretativas. Se inicia así un denso giro hacia el *yo*. Esta implantación subjetiva o autológica de todo ejercicio crítico y normativo se ha intensificado en los contemporáneos tiempos posmodernos, en los que tanto la creación como la interpretación del arte se ven reducidas de forma acrítica a un autologismo en el que *la norma del arte es la conciencia del yo*. No se construye ni se interpreta la obra estética, literaria, pictórica o escultórica, desde un sistema normativo, comprensible por todos y a todos accesible, sino desde un psicologismo autista, coto privado de un *yo* individual (autologismo) o de un *nosotros* gremial (dialogismo). El artista, y también el intérprete, actúan conforme a este imperativo: «La norma soy yo. Y el canon, también». De esta manera, no solo cualquier individuo puede ser un artista —pues su arte carece de normas objetivas, desde el momento en que las normas efectivas cree ponerlas el propio «creador», cuando en realidad las imponen los empresarios que se sirven de él cual mercadería vendible—, sino que por supuesto su propia obra constituye el modelo de arte perfecto, esto es, el canon que, mejor que ningún otro, expresa el modelo de arte impuesto por las normas⁶⁰. Sucede, sin embargo, que en este caso el canon es un vulgar *Kitsch* económicamente muy rentable. Y del mismo modo las normas no son las normas del arte, sino las normas de un mercado que, promovido y controlado por numerosas empresas destinadas a la invención y explotación masiva de figuras y artistas, en quienes se objetivan virtuosamente los prejuicios alienantes

⁶⁰ Adviértase que, posmodernamente, las normas del arte, más que «estéticas», son «solidarias». Quiere decirse con esto que el arte será valioso no en la medida en que sea «estético», sino en tanto que sea «solidario». Lástima que, con frecuencia, la solidaridad se limite a un rentable ejercicio económico de mercado (primermundista) destinado a la explotación de la miseria (tercermundista).

del momento, implanta a estos «artistas», diseñados *ad hoc*, en los circuitos sociales y propagandísticos del mundo contemporáneo, con el fin de enriquecerse sirviéndose de ellos como un mero pretexto estético y retórico. Así es como el arte posmoderno se eleva a categoría estética: la estética del onanismo psicologista del artista, que se cree un genio, y las leyes de la economía y el consumo masivo de un mercado promovido financiera y publicitariamente por los «empresarios del arte». El artista cree que es un genio porque vende muchas novelas, exhibe muchas esculturas o cuenta muchos cuentos, cuando en realidad el genio es el empresario que, tras haber inventado al artista, lo explota muy eficazmente en todos los foros posibles. Muchos de los artistas posmodernos viven más y mejor de la explotación de la miseria tercermundista y de su adhesión a los prejuicios contemporáneos que de combatir a la una con voluntad propia y a los otros con ideas críticas. Los tropos no quitan el hambre. Incluso permiten al tropoturgo alimentarse de ella (cuando quienes la padecen son *los demás*).

Por lo que al artista se refiere, y pienso específicamente en las facultades para reducir las normas del arte al autologismo de la propia conciencia y los intereses más personales y egoístas, ha de advertirse que los antecedentes más inmediatos de este tipo de orientaciones se encuentran en determinadas corrientes del Romanticismo europeo, y en buena parte de la estética de los idealistas alemanes. Sin embargo, y de modo contrario a lo que en líneas generales caracterizó al Idealismo alemán, un autor como Friedrich von Schlegel sostenía que la obra literaria particular se definía precisamente por su relación con el género en cuya tradición se inscribe. En consecuencia, no para todos los idealistas el arte se ha reducido siempre, e impunemente, a un autologismo. Solo las normas hacen legible la realidad y solo a través de las normas es posible habitar y progresar en la compleja realidad de un mundo interpretado, más allá de la ideología gremial y retórica, por un conocimiento científico y por una crítica filosófica.

Hoy se admite unánimemente que el siglo XVIII es ante todo un período de crisis, controversias y renovaciones, no solo en el ámbito de las denominadas «ciencias de la naturaleza» (metodologías alfa-operatorias), sino también en el terreno de la Historia, la Poética y la Filosofía, dentro de las denominadas «ciencias del espíritu» (metodologías beta-operatorias), aun cuando la Filosofía no sea, ni haya sido nunca, una ciencia, o saber conceptual, sino una crítica, o saber dialéctico. Las corrientes neoclásicas y arcádicas, de raíces preceptistas y pseudoaristotélicas, como la *Naturnachahmung* alemana y el neoclasicismo francés, defendieron en su momento histórico la pureza de los géneros literarios en su concepción más clásica, como modelos universales, eternos e inmutables, de la creación literaria, frente a las incipientes corrientes del Romanticismo alemán, que acabaría por triunfar en toda Europa, afirmando la primacía de los valores subjetivos, discutiendo la permanencia y solidez de las ideas absolutas, y superando el modelo de arte propugnado por la poética mimética⁶¹. Se

⁶¹ En la España del siglo XVIII, una de las aportaciones más destacadas a la teoría de los géneros literarios —por no decir la única digna de mención— se encuentra en la *Poética* de Luzán, una de cuyas pretensiones más características estriba en haber enunciado definiciones estables acerca de las formas genéricas de la literatura. Tras definir la poesía como «imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o

asiste así al enfrentamiento de dos posturas igualmente mixtificadoras, metafísicas y trascendentes. Desde el clasicismo más preceptista se postulaba la existencia de los géneros literarios como esencias inmutables, eternas y megáricas. Es una interpretación teológica, en la que las cualidades del género literario son las cualidades de un dios terciario, inmutable y eterno. Las normas lo son todo. Hasta tal punto que los géneros literarios solo se conciben como realidades genéticamente normativas. Ni siquiera hay para los clasicistas una visión estructurada de los géneros literarios como realidades históricamente evolutivas y hacederas. Frente a ellos, los románticos, convictos y confesos idealistas, trasplantan la misma teología a la *conciencia* del sujeto. Y así, toda una teología clasicista y normativa de los géneros literarios se convierte ahora en una teología psicologista y subjetiva de lo que los géneros literarios son y deben ser. Los clásicos hipostasiaron las *normas*; los románticos hipostasiaron la *conciencia* del artista, y dispusieron una visión fenomenológica del mundo, tan irracional, que permitió a la posmodernidad hipostasiar igualmente la conciencia del intérprete, de modo tal que cualquiera puede decir lo que quiera, porque todo es isovalente, todo es uno y lo mismo, y por supuesto todo lector es un «lector modelo», ya que no hay norma ni razón que verifique ni la verdad de lo que decimos ni la realidad de lo que leemos. En consecuencia, puede afirmarse que clásicos y románticos decapitaron —cada uno a su modo— a los artistas, y que los posmodernos, en su tiempo, hicieron lo propio con los intérpretes de la literatura, separando sus cabezas de la realidad efectivamente existente. Del mismo modo que los preceptistas de la poética mimética habían inventado un sistema de normas por completo divorciado y ajeno a la realidad literaria dada en el mundo, el yo romántico sustituye idealmente al cosmos y a todas sus realidades materiales. La conciencia del sujeto reemplaza las normas y dicta ahora los imperativos que rigen el arte, reducido completamente a un «imperativo categórico», en virtud del cual «arte es lo que yo hago» (autologismo), o «lo que hacen mis amigos» (dialogismo). Bastará siempre a este concepto de «arte romántico» o de «arte posmoderno» ser un arte «contrario a las normas», es decir, un arte ilegible desde cualquier código —hasta entonces vigente— de creación y de interpretación estéticas.

Pero las normas lo son porque son comprensibles por todos y porque son asequibles para todos. Prescindir de las normas a la hora de construir o de interpretar obras de arte equivale a recluir en la ignorancia a aquel tipo de público cuyos juicios no nos interesa oír, esto es, cuyos criterios —cuya crítica— deseamos silenciar. Derogar las normas no equivale siempre a liberar al artista o creador de una opresión cuya exención asegura de inmediato la composición un arte «mejor», sino que supone simplemente sustraerse a las exigencias de un tipo de público, más exigente que otro, y

para uno y otro juntamente» (1737/1977: I, 5, 95), Luzán se refiere a modalidades literarias que considera genuinamente españolas, entre las que figuran la *tragicomedia*, la égloga, el *drama pastoril* y el *auto sacramental*. A lo largo de este período se discutirá ampliamente en toda Europa si la belleza ha alcanzado en la época grecolatina su más alta expresión literaria, así como las posibilidades de extraer de estas obras reglas y modelos inmutables para cada género. Desde fines del siglo XVIII, el movimiento prerromántico alemán denominado *Sturm und Drang* rechaza la teoría clásica de las normas y géneros literarios, y afirma el carácter autónomo e individual de la obra literaria, determinado por las potencias subjetivas de su autor o creador.

de un tipo de arte, más complejo y difícil que otro. Prescindir de un sistema de normas es con frecuencia sortear una serie de obstáculos que un artista mediocre jamás podría superar, si tiene que enfrentarse a un código estético normativo. Sustraerse a las normas es lo más parecido que hay a entrar en un canon imaginario, es decir, a hacer del canon un «canon autológico». Una suerte de *mapamundi* de la conciencia del yo. Un canon en el que el artista siempre está solo, habitante de su propia conciencia, y de su mundo autista y onírico, porque será el único miembro, el único ejemplo y el único modelo de artista factible y posible. Es el referente ficticio de un conjunto unitario, esto es, de un único elemento: su propio yo. Un arte sin normas es el sueño de todo «artista» mediocre. Y el de todo intérprete igualmente mediocre. ¿Por qué? Porque así su mediocridad no queda al descubierto: pueden hacer y decir lo que les dé la gana. Nada ni nadie lo verifica. Están exentos de evaluación. Nadie los juzga. Porque no hay normas que hagan posible la formación del juicio. Niegan la razón que puede juzgarlos. Rehúsan la crítica que ha de valorarlos en su soberbia mediocridad. He aquí el secreto, tan simple, de tanta posmodernidad. Los malos poetas son cocineros que no desean tener entre sus clientes a gastrónomos, sino a gente hambrienta, y de paladar embrutecido por las necesidades más elementales e inmediatas. Los malos poetas dicen no querer estar en el canon, porque desde su soberbia inmaculada creen con ingenuidad pretenciosa poder llegar a ser ellos mismos la encarnación terrestre del canon, no solo occidental, sino universal.

Suele señalarse con frecuencia que los dos extremos culminantes de la teoría de los géneros literarios elaborada por la estética romántica se encuentran en la obra de Vico, *Scienza Nuova* (1725), y en la de Hegel, *Lecciones de estética* (*Ästhetik*, 1835-1838). Vico convierte la Filología en la ciencia fundamental del conocimiento del lenguaje, leyes, mitos, cultura y antropología de un pueblo. Lo mítico y lo poético se configuran como categorías constitutivas de las etapas primigenias de la Humanidad, dominadas por un sentido adánico del ingenio, la fantasía y el conocimiento mismo; el uso poético del lenguaje precede a su uso literal o referencial, como la poesía precede a la prosa, en una época en la que se forman determinados géneros literarios, en cuya disposición y morfología es posible identificar cada una de sus especies y derivados históricos.

Friedrich von Schlegel, en sus *Coloquios sobre poesía* (*Gespräche über die Poesie*, 1800), había sostenido que «la fantasía del poeta no debe desintegrarse en poesías caóticamente genéricas, sino que cada una de sus obras debe tener carácter propio y totalmente definido, de acuerdo con la forma y el género al que pertenece» (Wellek y Warren, 1965-1986/1969-1988: iv, 30). Paralelamente, el propio Schlegel consideraba la novela como el más completo y prometedor de los géneros literarios, al admitir en la narración todo cuanto admite la imaginación del hombre: mito, ironía, romanticismo, grandeza épica y moral, etc...⁶² Por su parte, su hermano August Wilhelm von Schlegel

⁶² En la misma línea pueden situarse las reflexiones de Schelling, quien reconoce en la novela las mayores capacidades expresivas y el más alto grado de madurez, por encima incluso del drama, a lo largo de configuraciones y etapas históricas decisivas, en las que sobresalen obras como el *Quijote* y *Wilhelm Meister*, así como la radical individualidad de discursos épico-narrativos, como la *Divina commedia*. Desde presupuestos semejantes, Richter concede en su *Introducción*

encuentra en el teatro las formas y manifestaciones artísticas más apreciables, tal como se expone en su *Curso de literatura dramática (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 1809-1811)*.

Con anterioridad a los Schlegel, en su *Dramaturgia de Hamburgo (Hamburgische Dramaturgie, 1767)*, Lessing había considerado el drama como el género literario más evolutivo, representativo y moderno. Frente a la pureza pretendida por el normativismo neoclasicista, Lessing ve en el hibridismo genérico una de las posibilidades de la nueva literatura, abierta al pluralismo estilístico y a la amalgama discursiva: «El drama, que está destinado a ser una pintura a la que el lector debe dar vida, es quizás por eso mismo un género que debería someterse de un modo más estricto a las leyes de la pintura material [...]. En el drama no solamente creemos estar viendo y oyendo realmente [...]. ¿Para qué he de preocuparme de si una obra de Eurípides no es del todo narrativa, ni del todo dramática? Llámela híbrida; me basta con que este híbrido me cause más agrado, me edifique más que los más legítimos partos de nuestros correctísimos Racines o de cualquier otro nombre que pudiera dárselos» (Lessing, 1767; *apud*, Wellek, 1965: 199).

Jean Paul Richter, en su *Introducción a la estética (Vorschule der Ästhetik, 1804/1987: 29-46)*, fundamentó la división de los géneros desde el punto de vista de su relación con una determinada temporalidad, de modo que la epopeya representaba el acontecimiento que se desarrolla desde el pasado; el drama, la acción que se extiende hacia el futuro; y la lírica, la sensación incluida en el presente. Tras una introducción sobre la poesía en general, en que justificaba la imposibilidad de establecer reglas, dada la multiplicidad de formas genéricas de la literatura romántica, Richter señala una gradación de las facultades poéticas que dispone del modo siguiente:

1. La *imaginación reproductora*, o prosa de la imaginación productora o fantasía, se manifiesta como una memoria prolongada, y actúa como facultad poseída por los animales, que sueñan y tienen miedo.
2. La *imaginación productora*, o fantasía, más elevada que la facultad anterior, representa «el alma del mundo de nuestra alma», el espíritu elemental de todas las demás facultades, «hace mundos completos con una sola parte del mundo, y todo lo universaliza hasta el Universo infinito».

Como se observa con toda claridad, la teoría richteana de los géneros literarios es puro psicologismo. Dada la multiplicidad de normas, supuestamente tan numerosas como indefinidas, Richter opta por acudir a la psicología del yo —«imaginación», «fantasía», «memoria prolongada», «el alma del mundo de nuestra alma», «universalización del universo infinito»...— con objeto de formalizar una materia literaria que hace corresponder a las tres categorías genéricas dominantes (teatro, novela y poesía). La capacidad teológica de Richter para teorizar es muestra excelente del *modus operandi*

a la *estética* (1804) una gran importancia a la novela, en la que reconoce un género de grandes posibilidades expresivas, y en la que identifica una dimensión épica, epistolar y lírica, si bien los dos tipos principales que distingue Richter dentro del género narrativo son la *novela dramática*, que atiende al conflicto de caracteres (Richardson, Fielding), y la *novela épica*, de la que *Wilhelm Meister* de Goethe sería uno de los ejemplos más representativos.

propio del idealismo romántico alemán. Los grados de la «imaginación reproductora» o fantasía se presentan en orden descendente, de modo que el «genio» es el primero de todos ellos, la simple concepción, que no puede existir sin producción o creación, «porque la belleza solo llega a nosotros en el estado de elementos o partes que debemos para percibirla orgánicamente en un todo» (49). El «talento» designa a su vez un conjunto de facultades (sagacidad, ingenio, entendimiento, asociación de ideas matemáticas, históricas, etc...) Por último, Richter se refiere a los llamados «genios pasivos», «femeninos» o «receptivos», términos con los que designa a los «espíritus escritos en forma poética», u «hombres dotados de sentimientos más elevados, pero de facultades más débiles que el talento vigoroso». ¿Cabe mayor acumulación de retórica psicologista para tratar de explicar una teoría de los géneros literarios?

Con semejante bagaje, Richter establece una diferencia entre la poesía griega o plástica y la poesía moderna, romántica o universal. Desde un punto de vista ideal o formal, en cada uno de estos modelos florece el arte dramático, la epopeya y la poesía lírica. Desde un punto de vista efectivo o material, Richter ofrece otra clasificación, si cabe aún más ideal y fenomenológica que la anterior: la poesía seria (el ideal se encuentra en el objeto), el género cómico (el ideal está en el sujeto), el género lírico (el ideal es 'die Laune', esto es, el humor, el capricho o la veleidad del momento), el género épico (por ironía o parodia), el género dramático (con ironía y parodia). Entre las cualidades de la poesía griega señala, en primer lugar, la objetividad y la plasticidad, la belleza como ideal, la gracia moral, y la calma y serenidad. Respecto a la poesía romántica, Richter advierte que «el origen y carácter de la poesía moderna se dejan deducir tan fácilmente del cristianismo que podría llamársela poesía cristiana lo mismo que romántica» (77), de modo que la cultura cristiana, que reduce a la nada el mundo de los sentidos con todos sus encantos —«lo aplasta hasta el punto de convertirlo en la colina de una tumba o en una grada para subir al cielo colocando en su lugar un nuevo mundo espiritual»—, se considera como una de las fuentes principales de la poesía romántica: «Después de esta ruina del mundo exterior, queda, para el espíritu poético, el mundo interior en que el otro se desploma. La poesía, lo infinito, florece sobre las cenizas de lo finito» (83-84). En consecuencia, para Richter, las normas de interpretación estética quedan reducidas al autologismo psicologista del individuo, bien como genio creador, bien como intérprete genial. El arte es un «hecho de conciencia», y no un hecho normativo. La Estética se disuelve en la psicología del *yo* (autologismo) o del *nosotros* (dialogismo). La estética romántica es, harto frecuentemente, un discurso dado en la psicología (M_2), no en la poética (M_3). Así es como el idealismo alemán aleja una y otra vez de la realidad material del arte efectivamente existente toda posibilidad de creación y de interpretación. Primero fue la Reforma, con Lutero, quien introduce en la experiencia religiosa un giro a la conciencia, al sustituir la Iglesia *como institución* por la fe *como psicología*. Le sigue el idealismo romántico, que convierte a la realidad del cosmos en un hecho de conciencia del yo. Basta leer el espantoso final que cierra la *Crítica de la razón pura* de Kant: «Dos cosas llenan el ánimo de admiración y respeto, siempre nuevos y crecientes, cuanto con más frecuencia se ocupa de ellas la reflexión: el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí». Lamentable final para una obra tan influyente, que acaba por clausurar la moral humana en los términos autistas de un yo radicalmente idealista, el cual mira a los cielos en busca de experiencias místicas y por

lo tanto inefables. Y el siglo XX se despacha en teoría literaria con la fenomenología de la archifamosísima estética de la recepción (*Rezeptionsästhetik*), que reduce la literatura a las ocurrencias de la conciencia de un «lector implícito» (Iser, 1972), figura ideal donde las haya, y auténtico epifenómeno textual de una metafísica de la recepción literaria. Nada ha habido más teológico e irrealista en los últimos 500 años que la Filosofía hecha en Alemania.

En la cúspide de esta visión teológica, ideal y trascendente, contra la que Nietzsche se revolverá décadas más tarde, Goethe distinguió entre «formas naturales» (*Naturformen*) de la literatura y «géneros literarios» (*Dichtarten*), tales como el poema épico, la sátira, la novela, etc... Entre las *formas naturales* identifica las modalidades épica, lírica y dramática, mientras que los *géneros de poesía* designarían más bien los modelos genológicos históricamente existentes en los que tales formas se materializan (comedia, novela pastoril, soneto, novela de aventuras, sátira...) Por su parte, Schiller consideró los géneros literarios desde el punto de vista de determinados presupuestos filosóficos que le permitían explicar algunas categorías de lo real. De este modo, el drama estaba sujeto a causalidad y la épica a sustancialidad, mientras que la poesía, situada en la más amplia jerarquía de los géneros literarios, supondría una síntesis épico-trágica, destinada a culminar en la creación de una forma nueva, como era el drama musical o la ópera, en un proceso afín al descrito por Richard Wagner (1851) en su concepción del drama poético y musical, como la más amplia conjunción de las bellas artes u obra de arte total (música, poesía, danza, mímica...: *Gesamtkunstwerk*). Y llegamos a Hegel, el filósofo más influyente de la Edad Contemporánea, cuya teoría de los géneros literarios ha sido determinante en la actual concepción de la Teoría de la Literatura.

7.3.4.1. HEGEL Y SU TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS REINTERPRETADA DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

A partir de la relación dialéctica entre el objeto y el sujeto, Hegel estructura en sus *Lecciones de estética* la concepción moderna del sistema teórico sobre los géneros literarios, al explicar la lírica como el género de la subjetividad, en el que predomina el *yo* y la proyección del sujeto sobre la realidad que lo envuelve; la épica con el de la objetividad, desde la que el hombre reproduce los caracteres del mundo externo; y el drama como una síntesis objetivo-subjetiva de los dos anteriores, al combinarse lógicamente ambas realidades.

[Hay] un triple contenido, el cual funda esencialmente la diferencia: epos, lírica y poesía dramática (Hegel, 1835-1838/2006: 479).

Para Hegel, el Espíritu Objetivo, la suprema conciencia de sí del Universo, es lo que mueve al mundo y al hombre, de modo que los individuos son meros instrumentos de la Idea, de su época y de su trabajo o desenvolvimiento. Ha de advertirse que para Hegel no cabe hablar de noumeno, al modo kantiano. Hegel sigue a Fichte en este punto. Su filosofía niega toda realidad nouménica. Para Hegel, conforme a la nomenclatura del

Materialismo Filosófico, el Mundo (M) o nómeno es el Mundo Interpretado (M₁) o fenómeno. De acuerdo con Hegel, el Espíritu (el Ser para la metafísica clásica, Dios para los cristianos, Materia para los materialistas) no es una entidad nouménica, sino fenomenológica. El quehacer substancial del sujeto se dispone y queda fijado por el Espíritu Objetivo, con independencia del sujeto e incluso al margen del propio sujeto, auténtica marioneta en manos del Logos. Sin embargo, el Espíritu Absoluto o Logos se comporta en el pensamiento hegeliano como una conciencia humana en la que habitan ideas a las que los hombres pueden acceder, de modo que su concepto de lo Absoluto se define en los términos de un Sujeto Consciente. El efecto de retroalimentación o interacción entre el mundo de las Ideas (mundo lógico o M₃, en términos del Materialismo Filosófico) y el mundo de la Experiencia (mundo subjetivo o psicológico, M₂) adquiere en Hegel límites omnipotentes, al estimar que los grandes hombres serían una especie de *médiums* a través de cuales se expresaría el Espíritu Absoluto.

Desde este punto de vista, los géneros literarios se configuran como los intermediarios formales entre la Idea o el Concepto de Belleza (M₃) y su realización artística en las obras o creaciones de arte verbal (M₁), gracias a la intervención de las facultades y competencias de seres humanos privilegiados por su genialidad (M₂). Se observará, en consecuencia, que en Hegel la reducción fenomenológica tiene lugar en un momento del proceso dialéctico de la actividad estética, pero, a diferencia del resto de los idealistas alemanes, el arte, y su materialización (M₁) en diferentes obras estéticas (con sus géneros, especies e individualidades), no es para el filósofo de Jena un autologismo —algo inconcebible en un dialéctico—, sino la síntesis resultante en el conflicto dado entre la genialidad de determinados seres humanos (M₂), por una parte, y sus facultades y potencias, por otra, para captar y objetivar estéticamente las razones (M₃) constituyentes de un mundo lógico y trascendente, constituido y diseñado por un Espíritu Absoluto o Logos. Las normas del arte son, para Hegel, las formas de revelación racional de la belleza, cuya construcción e interpretación solo es dada a determinadas personas, a las que denominamos comúnmente «genios» del arte, de modo que solo estas personas singulares son capaces de descubrir y de alumbrar tales normas, en el proceso mismo de construcción de la obra de arte y de descubrimiento o revelación racional de ese Logos o Espíritu Absoluto, el cual rige los destinos del arte y, por supuesto, de la Humanidad.

El objetivo de todo arte consiste en ofrecer a nuestra intuición, en revelar a nuestra alma, en hacer accesible a nuestra representación la identidad, realizada por el espíritu, de lo eterno, de lo divino, de lo verdadero en sí y para sí a través de sus manifestaciones reales y sus formas concretas [...]. En el arte, en efecto, no estamos ante un simple juego útil o agradable, sino ante una liberación del espíritu del contenido y de la forma de la finitud; se trata de la presencia de lo Absoluto en lo sensible y lo real, de su conciliación con lo uno y lo otro, de la expansión de la verdad cuya historia natural no agota la esencia, sino que se manifiesta en la historia universal donde podemos encontrar la más hermosa y alta recompensa por los duros trabajos realizados y los penosos esfuerzos por conocer (Hegel, 1835-1838/1989: 305-306).

La teoría de los géneros literarios elaborada por Hegel se encuentra recogida en sus *Lecciones de estética*, que, publicadas por su discípulo y secretario Heinrich Gustav Hotho, entre 1835 y 1838, constituyen uno de los sistemas más completos que se han

elaborado sobre la filosofía del arte. Estas lecciones se dividen en tres volúmenes, referidos a *Lo bello y sus formas*, el *Sistema de las artes*, donde se ocupa de la música, pintura, escultura y arquitectura, y la *Poética*, así denominada en español.

En el primero de estos tres volúmenes, dedicados al estudio *De lo bello y sus formas*, Hegel recoge ideas de tipo abstracto e histórico, que parten de una de sus tesis más fundamentales: lo bello es manifestación de la Idea, que se manifiesta a través de las formas; solo cuando la forma se funde con la materia se constituye la obra de arte. Hegel distingue tres momentos en el desarrollo formal y material de la Idea a través de la Historia del Arte: las *formas simbólicas*, en las que se da un claro predominio de la Idea sobre los restantes elementos (el sol como símbolo de poder en la civilización egipcia); las *formas clásicas*, en las que se manifiesta una perfecta armonía entre la materia y la forma (arte griego); y las *formas románticas*, en las que se observa un manifiesto predominio de la forma sobre la materia, emplazada ahora en un mundo metafísico y trascendente, el mundo del espíritu, de modo que el arte se agota en él. Para los idealistas, la materia es el espíritu. El ser es, para ellos, ideal y trascendente. Y Hegel, no lo olvidemos, es al fin y al cabo un idealista. Aunque sea un idealista dialéctico, a diferencia del armonista y pacifista idealismo kantiano, tan pernicioso en todos los tiempos, al ser generador de una de las más falsas conciencias que se ha generado en la Edad Contemporánea posterior a la II Guerra Mundial: la creencia mística en una paz perpetua.

Hegel aborda en el primer volumen de sus *Lecciones de estética* los problemas relativos a la finalidad, causalidad y generación del arte, desde los presupuestos epistemológicos característicos del Idealismo alemán, que rechazan abiertamente los principios explicativos de la poética imitativa. Desde siempre se había interpretado el arte como una imitación, como una copia virtualmente literal de la Naturaleza habitada por el hombre, y el movimiento de la *Naturnachahmung* se había encargado de apuntalar estas teorías aristotélicas en el ámbito neoclásico del área cultural alemana. Hegel, dentro de las corrientes de pensamiento idealista, niega que el arte sea un fenómeno completamente exterior al hombre, y sostiene que toda obra estética es siempre una creación humana libre, en la que los factores psicológicos y subjetivos desempeñan un papel esencial, si bien limita la importancia radical que Schelling llegó a conferirles, al implicar su articulación en la revelación normativa y racional que ejerce sobre los seres humanos el Espíritu Absoluto.

El arte, dirá Hegel, es el producto de una síntesis entre la materia (del mundo) y la forma (operatoria que emana de la conciencia humana), entre la exterioridad de la naturaleza y la interioridad de la psique o de la subjetividad humanas. Solo así se logra la manifestación de la Idea, a través del artista que le sirve de transmisor, de conductor, de auténtico *médium*, portador de una expresión de la Idea que ni copia literalmente la realidad del mundo, ni la crea de forma absoluta. En consecuencia, Hegel desemboca en las siguientes conclusiones:

1. La actividad artística no es un proceso imitativo de realidades exteriores al pensamiento humano, por lo que el principio estético de la mimesis no explica nada, sino que se manifiesta como síntesis y resultado de una creación humana, mediatizada por la subjetividad o interioridad del pensamiento humano y por la exterioridad del Espíritu Objetivo.

2. En cuanto a sus orígenes y principios, Hegel advierte que el arte está esencialmente hecho por y para el hombre, lo que explica que el conocimiento de los fenómenos artísticos se encuentre determinado con frecuencia por el conocimiento y comprensión de sus formas sensibles.

3. Respecto a la finalidad del arte, Hegel advierte que el arte tiene su fin en sí mismo. En este punto actuó completamente limitado por el idealismo kantiano⁶³.

Pero Hegel ha incurrido aquí en la falacia adecuacionista: procede por hipóstasis de la materia y por hipóstasis de la forma, entre las que trata de establecer una adecuación o correspondencia por medio de la síntesis dialéctica. Y algo así no puede hacerse sin incurrir en un fraude gnoseológico.

El tercero de los volúmenes⁶⁴ de las *Lecciones de estética* está dedicado a lo que podemos denominar *Poética*. Como se ha señalado al comienzo, la tradicional tripartición genérica se estructura en el pensamiento hegeliano según la dialéctica de la relación objeto-sujeto. Richter, por su parte, había fundamentado la misma tripartición en la conexión de cada uno de los géneros con una determinada dimensión temporal, de modo que la epopeya representaría el acontecimiento que se desarrolla desde el pasado, el drama la acción que se extiende hacia el futuro, y la lírica la sensación incluida en el presente. Ninguna de las clasificaciones presentadas en la Antigüedad había introducido criterios diacrónicos en la evaluación de los géneros literarios. La poética romántica sí lo hará. A Friedrich von Schlegel corresponden los primeros tanteos en torno a 1797, en sus escritos sobre la poesía griega (*Über das Studium der griechischen Poesie*). Frente a Richter, Schelling concede prioridad cronológica a la subjetividad lírica, pasa después a la objetividad épica, y culmina finalmente en la síntesis o identificación dramática. La disposición hegeliana es semejante, pues el modelo dialéctico actúa en favor de la forma dramática, como síntesis de las anteriores. En este contexto, Hegel señala que el contenido de la poesía lírica está constituido por «el sujeto individual», así como por sus situaciones y objetos particulares, lo que permite oponer este tipo de discursos a las formas dramática y narrativa, que a su vez se diferencian entre sí desde el momento en que a la «totalidad de los objetos» propia de la narrativa se contrapone la «totalidad del movimiento» específica del drama. Mientras que la novela representa la interacción del hombre con el medio histórico y social que lo envuelve, lo que explica la importancia de la descripción de ambientes en la narración, el drama, si bien trata de representar igualmente la totalidad de la vida, lo hace a través de acciones humanas que se oponen, de modo que

⁶³ Para una crítica de la estética kantiana, desde la Filosofía del Arte del Materialismo Filosófico, vid. más adelante, el epígrafe II.5.5.3, titulado «Facultades cervantinas de la poesía como género literario», concretamente el apartado II.5.5.3.2, «La poética del conocimiento ante la Estética del Materialismo Filosófico».

⁶⁴ Como he indicado más arriba, en el volumen segundo de sus *Lecciones de estética* se ocupa de la clasificación de las artes según el tiempo, el espacio, etc..., contenido que no se relaciona directamente con la problemática de los géneros literarios, por lo que no me ocuparé ahora de él.

la disposición fundamental de esta totalidad reside siempre en la colisión dramática, en el enfrentamiento modal de competencias, saberes y posibilidades desajustados.

A Fichte —que no a Hegel— se debe la clásica y archiconocida figura que trabaja con las nociones de tesis, antítesis y síntesis. Sin embargo, sí fue Hegel quien mejor incorporó a la dialéctica lo que se ha dado en llamar «el trabajo de lo negativo». La tesis de la que se parte es una afirmación acrítica de un determinado enunciado de identidad. Para que esta afirmación se convierta en una construcción verdadera debe incorporar aquello que la determina exteriormente, que en el sistema filosófico de Hegel recibirá el nombre de lo negativo. Hegel se servirá de esta configuración para exponer su teoría de los géneros literarios, al identificar la épica con lo positivo dado en sí y para sí, la *lírica* como lo determinado negativamente por hechos que impactan en la conciencia del poeta, y el *drama* como una síntesis del enfrentamiento entre una voluntad humana que trata de imponerse sobre otra, de modo que el *yo* es lo que *es* en virtud de su interacción y codeterminación con los demás *yoes*.

1. *Épica*: representa la acción en sí y para sí (lo positivo dado acríticamente), bajo la cual el ser humano es un títere o instrumento en manos del Destino o Logos. Dado que la épica objetiva el espíritu de un «pueblo», se trataría aquí de la noción analítica de identidad ($A = A$).

2. *Lírica*: representa la conciencia del yo determinada por el impacto negativo de acciones externas al sujeto, esto es, el *yo* según lo que los demás determinan que sea ($A - B$).

3. *Drama*: representa la culminación o síntesis dialéctica, al objetivar el resultado del enfrentamiento entre la voluntad y la acción de un *yo* frente a la voluntad y la acción de otro *yo*. De este modo, el sujeto se constituye en sujeto teniendo en cuenta cómo le determinan los demás sujetos. Este sería para Hegel el género literario más perfecto, pues responde a la configuración de una proposición construida sintéticamente, culminando un proceso dialéctico, y no analíticamente ($A = A - B$).

Desde un psicologismo propio de todo idealismo, Hegel considera que el discurso de la épica objetiva y formaliza el espíritu de gesta característico del nacimiento y la génesis de un pueblo.

El *epos* es el habla, según la etimología: tradición oral, palabra. [Su tema es] el objeto en toda la amplitud de determinaciones que le conciernen: religión, convicciones, acontecimientos, | coyunturas, contingencias exteriores [...]. Un *epos* originario se ubica esencialmente en la época donde un pueblo emerge a la conciencia desde el letargo de su inconsciencia y donde el espíritu se siente con poder para producir un mundo propio y en él saberse además como en algo autóctono [...]. En el *epos* se expone el mundo de todo un pueblo, [es] el libro del pueblo, la Biblia de un pueblo [...] *monumenta nationum*. [Forman, en efecto, la] base de la conciencia de los pueblos [...]. El alemán no tiene un *epos* como el homérico. | [La] *Canción de los Nibelungos* remite [a una] circunstancia con la que no tenemos absolutamente ninguna conexión (Hegel, 1835-1838/2006: 479-481).

Hegel sostiene aquí una Idea de «pueblo» determinada por una ontología idealista, que constituye la primera tríada de su dialéctica: la tesis, esto es, el *ser en sí y para sí*, en su identidad analítica ($A = A$), previo a toda determinación procedente de cualquier

realidad envolvente y negativa. Se trata de la situación ideal y autóctona de un «pueblo», concebido al margen de cualquier relación con realidades exteriores a sí mismo. Hegel parte, pues, de una concepción in-determinada o auto-determinada de una sociedad humana, en sí misma considerada, y anterior a su relación de determinación y codeterminación con otras sociedades humanas. La épica sería la forma literaria que objetivaría este primer estadio. A su vez, el segundo tipo de relación, codeterminante, daría lugar a la segunda tríada dialéctica: la antítesis, es decir, la determinación negativa de la propia identidad analítica, el *ser para otros*, de modo que mi *yo* es lo que los demás determinan que sea. La lírica sería el género literario que objetivaría este segundo estadio, dado que en él la voluntad propia se anula cediendo su presencia a un sentimiento desposeído de acción personal. Por último, el tercer tipo de relación, plenamente sintética, daría lugar al tercer elemento de la tríada: la síntesis dialéctica, de modo que el *yo* es lo que es (identidad analítica: $A = A$) teniendo en cuenta cómo es determinado negativamente por los demás (alteridad analítica: $A - B$), relación dialéctica que da lugar a la objetivación de su *identidad sintética* ($A = A - B$), esto es, lo que realmente somos, como resultado de nuestra interacción dialéctica con el entorno en el que estamos, y respecto al cual vivimos y evolucionamos codeterminadamente, y nunca jamás autodeterminadamente⁶⁵.

[El epos es] el mundo de un pueblo en su totalidad, siendo el espíritu aún completamente autóctono en él, mostrándose como el que consume y ejecuta [...]. Cuando el sentimiento se aísla, [de manera] que ya no hay [en él] voluntad, entonces el sentimiento se hace abstracto, y en él se demora la poesía lírica. Si el actuar pasa a ser lo principal, la voluntad, se realiza la acción autónomamente y en general las acciones exteriores ya no se presentan con valor propio, determinándose entonces a través de ello la esfera del drama (Hegel, 1835-1838/2006: 485).

Hegel distingue a continuación una serie de rasgos en la épica, como prototipo de la narración, que, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, vamos a interpretar como partes determinantes o intensionales del género. Hegel considera que el principal rasgo formal de la épica, o parte determinante, es la ausencia del Yo: «En el epos [...], el sujeto del poeta no aparece [...], el poeta no aparece, pero el contenido aparece como su producto» (Hegel, 1835-1838/2006: 487). El narrador épico está, según Hegel, desposeído de conciencia subjetiva. El rapsoda

⁶⁵ «Entre los europeos también [hay] tales biblias que son [un] epos. El *Cid*, [por ejemplo, forma parte de ellas]. En una consideración más restringida pueden contarse aquí con Tasso y Ariosto, también Cervantes como oposición al *Cid*, aunque ya [son] más [bien de] una particularidad muy determinada. [*La Divina Comedia*] de Dante es un epos del cristianismo, de la religión católica [...]. Dante [...] se muestra además como el poder; él es el que condena a estos o aquellos individuos al infierno y [al] purgatorio, y [quien] alaba dichoso [a los bienaventurados], también la iglesia tiene el poder de atar y desatar. [Dante] se atreve a condenar a los Papas al infierno. Él crea a todos los individuos con la misma gran autonomía y libertad con la que Homero configuró a los dioses [...]. Cuando el poeta aparece como dirigido por lo histórico y otras consideraciones, pronto se produce un desequilibrio» (Hegel, 1835-1838/2006: 483-489). Cervantes sustituye, en tragedias como *La Numancia*, la Metafísica por la Historia, es decir, el Destino por la Libertad (Maestro, 2000, 2004a, 2005, 2006). Para Hegel, una alteración de estas características es una dimensión esencialmente dramática y dialéctica.

sería una suerte de *médium* a través del cual se expresa la «voz del pueblo», objetivada en las gestas y en las canciones épicas que la formalizan. Así, el protagonismo de la épica se objetivará en figuras individuales, sea como artífices de la obra de arte (Homero), sea como agentes de su contenido o fábula (Aquiles, Héctor, Ulises...).

[La] poesía [épica] puede ser [algo] muy general, pero el poema lo ha hecho siempre un individuo. [Esto mismo vale también para el] *contenido*. Un individuo crea | el poema; [también] un individuo debe estar en la cumbre, ser el tema: la figura acabada debe ser una figura individual (Hegel, 1835-1838/2006: 493).

Hegel constata asimismo, como rasgo determinante o intensional, que la acción épica no es consecuencia de la voluntad del individuo, sino una finalidad, una teleología o destino, impuesta al individuo, a través del cual la acción épica, como acción en sí y para sí, se ejecuta. El protagonista de la gesta no es más que un instrumento del que la acción épica se sirve para materializarse en el mundo. El fin de la acción no lo dicta el sujeto, sino el Logos. Napoleón, como Aquiles o como Ulises, no impone su voluntad sobre los hechos que protagonizan, sino que son simples actuantes, o incluso títeres, en manos de dioses o *lógoi*, que se sirven de ellos para materializar en el mundo la voluntad de un orden racional trascendente.

Un acontecimiento, si es épico, no es la acción propiamente dicha del sujeto, sino algo que procede de él, que es su fin [...]. [En Homero, por ejemplo,] el tema es la cólera de Aquiles; la consecuencia de su cólera no consiste en acción sino en inactividad [...]. Es algo enteramente propio del sentido de lo épico. No es lo esencial la acción abstracta, la voluntad del individuo, sino que los acontecimientos, las pasiones o | el azar jueguen entre sí; lo que haga el individuo no constituye el punto principal. [Lo] esencialmente determinante [es la conducta] del individuo, que no es acción en sentido propio.

En la *Odisea*, el fin es el retorno a la patria; [este es] igualmente un fin subjetivo, como la pasión en Aquiles. Pero el retorno de Odiseo no se efectúa a través de su acción, sino que son las contingencias exteriores las que intervienen esencialmente. Ni [la] cólera de Aquiles ni el retorno de Odiseo serían un tema dramático. Son las cosas las que han pasado así, como en una novela [...]. La conexión épica [consiste en] que los acontecimientos no son consecuencias inmediatas de la voluntad del individuo, sino que están conectados con ella.

En segundo lugar, el individuo debe tener un suelo detrás de él, sobre el cual actuar, y que actúa sobre él. Ahora bien, este suelo es un vivaz mundo autónomo al que pertenece el individuo, un pueblo que está en [la] acción. Debe ser un suelo independiente, independiente para sí; todo [todos los hechos] se distinguen unos de otros de una manera objetiva, del mismo modo que las consecuencias de los hechos [se] convierten autónomamente en acontecimientos. Lo que se halla en la cumbre del poema [es un] pueblo, un fin común en cuyo interior también se encuentra el individuo. El conjunto de un pueblo, en cuanto [que es el] suelo [sujeto de la] acción, lleva a unificación, a través de un fin, [una] empresa nacional, y [el hecho] | de que no sea el individuo el que se imponga él mismo el fin es, igualmente, algo épico. En el fin participa también el individuo, [se trata de un] fin general y [al mismo tiempo] de un fin subjetivo; esta es la verdadera relación épica (Hegel, 1835-1838/2006: 495).

La guerra es en la épica una experiencia decisiva, y en consecuencia una de sus partes determinantes.

Con respecto al fin general [del epos], lo más ventajoso es, sobre todo, que haya una empresa bélica | [para que sea cantada], y además contra un pueblo extraño. Así ocurre en los griegos [contra los] bárbaros. Entra aquí en liza una completa oposición; religión, costumbres, lengua [...]. A los derrotados no se les deja nada que pertenezca a su espíritu, sino que todo queda para lo superior (Hegel, 1835-1838/2006: 497).

Los hechos se presentan siempre en la épica a través de Ideas Objetivas, que un Destino se encarga de materializar y de hacer efectivas.

El destino cumple un papel esencial en el epos [...]. Esta unión de libertad y necesidad [es esencial para el epos] y la resignación del individuo [a su suerte] es cuanto le acontece [...]. Casandra y Andrómaca son hechas esclavas entre lloros y lamentos, pero lo consienten [...]. Lo mismo ocurre en el destino de Aquiles: ninguna justicia; todavía no se da lo ético de la justicia. El destino se experimenta como algo inexplicable, no como algo justo, ético (Hegel, 1835-1838/2006: 503).

En este contexto, Hegel ofrece la siguiente observación sobre el *epos* de aventuras, que podríamos identificar con especies como la novela bizantina, la novela de aventuras, etc., caracterizadas por la incorporación, como partes integrantes, de acontecimientos extraordinarios, fantásticos o sobrenaturales, que el filósofo de Jena considera como una devaluación de la esencia genérica, en la medida en que se aleja de una formalización racional de Ideas objetivas.

La exterioridad es aquí totalmente fantástica: maravillosas invenciones de la casualidad. Nosotros exigimos [por contra una] conexión inteligible, causas y efectos; esta satisfacción de la conexión objetiva conforme al entendimiento, a la reflexión, es para nosotros necesaria. [Exigimos] verosimilitud [...]. En los cuentos, la conexión sucede sin ningún entendimiento, pero [ello] es algo perfectamente indiferente; solo se provocan situaciones en las cuales se exterioriza la voluntad humana. Invenciones grotescas [...].

Lo humano es lo interesante. [Nuestro] epos moderno [es] la novela. El héroe de una novela no puede ser el héroe de un epos, pues en lo romántico lo ético y legal se han convertido en relaciones estables; en este mundo estable, al individuo como tal solo le queda la particularidad, su formación, y [el esfuerzo] por alcanzarla, por llegar a ser conforme a ella. Lo que él está abocado a hacer es su propia subjetividad (Hegel, 1835-1838/2006: 505).

En lo relativo a la poesía lírica, Hegel distingue tres especies principales: himnos (*Hymnen*), odas (*Oden*) y canciones (*Lieder*). Hegel considera que la parte determinante de la lírica como género literario es el sentimiento interno del yo en el que impacta la experiencia de una acción externa al sujeto y por tanto negativa a él.

[El] objeto de la poesía lírica [es] lo interior en su modo sentiente [...], un modo no conectado con las acciones (Hegel, 1835-1838/2006: 479).

| *Poesía lírica*: su tema es particular, un objeto sobre todo del sentimiento interno, lo particular como un objeto que aparece exteriormente, como motivo u ocasión concretos [...]. En los líricos aparece el individuo entero, el poeta. Él es [...] el que se expone [...]; [él está] separado de las situaciones, de los acontecimientos,

[él es quien] se muestra en ellos. El cantor no es tampoco dramático, no pasa a la acción (Hegel, 1835-1838/2006: 505).

Frente a la lírica, que registra emocionalmente el impacto de una acción exterior en la conciencia de yo, el drama constituye la dialéctica de acciones y voluntades enfrentadas, en cuya síntesis se objetiva la más alta forma de arte.

Para Hegel, el teatro representa la síntesis artística más perfecta, en cuanto a la materia y la forma, al tratarse sin duda del más alto grado de poesía y de arte. La palabra se configura como el acto más eficaz de la Idea, de modo que la palabra dramática reúne en sí misma la objetividad de la épica y la subjetividad de la lírica. Un drama es siempre una obra completa, representada ante un público, que no manifiesta una acción exterior, como en la novela, pues en el teatro la acción es interna, y sus hechos resultan interiorizados, ya que los personajes se manifiestan individualmente. La doctrina hegeliana sobre la obra dramática se dispone en tres grandes áreas, referidas al estudio de las siguientes facetas:

1. Consideración de los caracteres generales, y particulares o propios, que distinguen al drama de otros géneros, como la lírica y la épica, y que lo configuran como el resultado de una síntesis de estos últimos.
2. Análisis de la representación escénica y de sus condiciones necesarias.
3. Estudio de los géneros literarios, desde el punto de vista de su historia y del desarrollo en ella adquirido.

Hegel considera que lo más importante, lo esencial y determinante del drama, es la acción:

El objeto [de la *poesía dramática*] es la acción. El epos está destinado a que el individuo permanezca en la objetividad [y, por cierto,] interior y exteriormente. En la lírica [lo esencial era] la individualidad que se mantiene en sus intereses e intuiciones (Hegel, 1835-1838/2006: 513).

Hegel apunta a la unidad de acción dramática:

[En el drama] el interés lo constituye *una* acción, [*un*] fin, [*un*] asunto; la cosa es superior al individuo y hace que no exista sino un solo tema, algo en particular [...]. La base en general es la acción: esta debe ser una, y en el desenlace ha de haber algo indeterminado dentro de lo determinado. La acción tiene presupuestos, condiciones, llevados a cabo mediante acciones; en una acción intervienen muchos intereses particulares, y no todos se cumplen cuando uno lo hace. Intereses subordinados o superiores quedan entonces en mayor o menor medida irresueltos (Hegel, 1835-1838/2006: 515).

La dialéctica es igualmente esencial en el drama:

[En el drama el hombre se] dirige esencialmente a otros, actuando sobre ellos, afirmándose frente a ellos (Hegel, 1835-1838/2006: 517).

La tragedia se sitúa en la cúspide de la teoría hegeliana de los géneros literarios. En sus consideraciones sobre la tragedia, Hegel sostiene que el nacimiento y desarrollo de esta especie del género teatral se debe a la necesidad del hombre de expresar con palabras el sentido de sus actos y relaciones, y especialmente a la necesidad de objetivarlos en un discurso que él puede modificar a su gusto. La obra de teatro presenta un conjunto de elementos (acciones, pasiones, caracteres, circunstancias y anécdotas) que se manifiestan encarnados en diferentes personajes, de forma conflictiva y desigual, lo que motiva el enfrentamiento entre ellos, y la consiguiente tensión (*agón*), en torno a la cual se estructura la dinámica del drama. Como es habitual en su sistema de pensamiento, Hegel dispone el estudio de la tragedia en una tríada, desde la que concibe esta forma dramática como la superación y la síntesis de la objetividad de la épica y de la subjetividad de la lírica. Su análisis se dispone en tres partes, que aquí voy a reinterpretar desde la Semiología (ejes sintáctico, semántico y pragmático) y desde el Materialismo Filosófico (ontología, gnoseología y epistemología):

1. Ontología (*eje sintáctico*): la tragedia considerada en sí misma.
2. Gnoseología (*eje semántico*): la tragedia como género literario frente a la épica y la lírica.
3. Epistemología (*eje pragmático*): la tragedia y sus relaciones con el público.

1. *Ontología (eje sintáctico): la tragedia considerada en sí misma.* Para Hegel la obra en sí misma debe considerarse en su unidad, organización y expresión externa.

En primer lugar, en cuanto a la *unidad*, escribe Hegel (1835/1989: 221) que «la verdadera unidad de la acción dramática no puede derivarse sino del movimiento total, lo cual significa que el conflicto debe hallar su explicación exhaustiva en las circunstancias en que se produce, así como en los caracteres y en los objetivos enfrentados». Para Hegel la unidad de la tragedia procede del fin de la obra, de la proyección del todo hacia el final, de modo que su unidad viene dada en definitiva por el sentido final que cada lectura impone.

Respecto a las unidades clásicas, Hegel advierte que la de lugar fue impuesta por los preceptistas y dramaturgos franceses del clasicismo, y antes que ellos por los exégetas y tratadistas aristotélicos del Renacimiento, ya que en el mismo teatro griego se dan importantes cambios de espacio, como sucede en *Áyax* de Sófocles, o en *Las Euménides* de Esquilo.

Con la llegada de las corrientes y actitudes románticas, el teatro exige y necesita espacios abiertos, y rompe con las tendencias del clasicismo. En sus consideraciones sobre la unidad de lugar, Hegel aduce algunas razones desde las que trata de explicar la ausencia de cambios espaciales en el teatro clásico, si bien admite que en el teatro moderno todo depende «de la naturaleza de la obra»: 1) El teatro griego clásico representaba obras de corta duración, y de acciones interiorizadas, que no exigen de forma recurrente el cambio de lugar; 2) Se trata de una acción que transcurre ante el presente de los espectadores, por lo que resulta aún más difícil introducir cambios espaciales; 3) La representación dramática se concebía como un espectáculo con visos de realidad, de modo que la disposición de sus elementos se atiene a los principios de la verosimilitud.

Respecto a la unidad de tiempo, Hegel adopta una actitud semejante a la de la unidad de lugar: la temporalidad avanza con el desarrollo de la obra, por lo que en cierta medida depende de la naturaleza de esta última; del mismo modo, si el dramaturgo pretende satisfacer los principios de verosimilitud, no requiere, desde el punto de vista de Hegel, cambiar los tiempos de forma recurrente, siendo como es el teatro una acción interiorizada.

En segundo lugar, en cuanto a la *organización*, Hegel advierte que solo la unidad de acción constituye la única norma inviolable, al tratarse de una unidad de fin, de coherencia y de estructura, que actúa sobre la organización teleológica de la obra, considerada en tres aspectos: extensión, progresión y división.

Extensionalmente, Hegel considera la tragedia como una categoría genérica más amplia que el poema lírico y más breve que el poema épico. Desde el punto de vista de la progresión, Hegel advierte que, frente a los demás géneros literarios, la tragedia manifiesta una marcha mucho más intensa y directa hacia un fin determinado, sin detenerse en descripciones o en análisis pormenorizados de determinadas circunstancias. Según el criterio de la división, la tragedia se configura en el pensamiento hegeliano como un todo, es decir, como una estructura dotada de medio, principio y fin, tal como había señalado Aristóteles, y cuyas partes se relacionan entre sí mediante el desarrollo de la acción, cuya tensión crece hasta alcanzar un punto final culminante, que con frecuencia suele estar vinculado a un desenlace de muerte.

Hegel se plantea el problema de cómo dar comienzo a una obra dramática, y propone que se inicie en aquellas circunstancias espacio-temporales en que se produzca una acción que actúe como generador de otras acciones. Se trata, en efecto, de un concepto funcional de la acción, que reaparece en las teorías sobre el relato elaboradas por Vladimir Propp (1928) y los formalistas rusos. Los tres grandes teatros nacionales —griego, español e isabelino inglés—, se someten al esquema tripartito de *principio* → *nudo* → *desenlace*, sistema que agrada a Hegel, y que fue sustituido en el teatro del clasicismo francés por una división pentapartita en la que el desarrollo del *nudo* comprendía los tres actos centrales: *principio* (acto I), *nudo* (actos II, III y IV) y *desenlace* (acto V).

En tercer lugar, en relación a la *expresión externa*, Hegel considera el problema relativo al modo en que debe escribirse la tragedia, es decir, el tipo de lenguaje que ha de usar el poeta, y que el filósofo alemán sitúa en un término medio entre un discurso natural, vinculado a la prosa, el cual llevado al extremo desemboca en banalidades sin interés, y un discurso declamatorio, que, relacionado con el verso, puede alejar la obra de la realidad. Paralelamente, Hegel analiza del papel del coro en el teatro moderno, y llega a preguntarse si puede ser conveniente o justificable su desaparición, ya que en las obras de los autores modernos suelen aparecer con frecuencia monólogos, soliloquios y reflexiones que parecen haber sustituido en el escenario el papel tradicional del coro clásico⁶⁶.

⁶⁶ Escribe Hegel (1835/1949: 321) respecto a la forma del teatro español del Siglo de Oro que «los españoles utilizan los troqueos de cuatro pies, serenos morosos, que enlazados con rimas asonantes y consonantes, o sin rima, son adecuados para el desbordamiento de su imaginación

2. *Gnoseología (eje semántico): la tragedia como género literario frente a la épica y la lírica.* Desde el punto de vista formal, Hegel estima que la tragedia es el producto de las sociedades más avanzadas. Su modelo diacrónico sitúa a la lírica en primer lugar, como género dominante en las etapas de individualismo, seguida de la epopeya, en que se encarna y personifica a los héroes nacionales, y por último la tragedia, presente en las sociedades más avanzadas, aptas para llevar a cabo las reflexiones que exigen los conflictos propios de este género.

Desde el punto de vista de los personajes, Hegel insiste en el hecho de que en la tragedia el héroe es individual, y con frecuencia ha de valerse por sí mismo en sus relaciones conflictivas con los demás elementos, frente a lo que sucede en la epopeya, en que el autor mide a los personajes por el mismo tamiz, y los presenta desempeñando funciones o comportamientos colectivos. Paralelamente, Hegel insiste en que la tragedia presenta «hechos interiorizados», vividos y expresados individualmente por cada uno de los personajes, frente a la visión externa que domina en los géneros narrativos.

Finalmente, y en cierta afinidad con Aristóteles, el sujeto de las acciones trágicas ha de ser para Hegel una *persona moral*, y no una persona física, porque si bien esta última puede recibir acciones, no está en condiciones de realizar las que de ella exigiría la tragedia, pues carece de la razón y el discurso que le permiten actuar y elegir adecuadamente. El personaje debe, además, estar en acción, porque la acción es el soporte del discurso de la obra trágica, concebida como una voluntad a la que se enfrentan otras voluntades⁶⁷.

3. *Epistemología (eje pragmático): la tragedia y sus relaciones con el público.* Los aspectos del drama que Hegel estudia desde este punto de vista han sido ampliamente sobrepasados por las teorías de la recepción desarrolladas durante la segunda mitad del siglo XX. No obstante, las aportaciones del filósofo alemán pueden considerarse como un claro precedente de la amplia antesala que han conocido los estudios sobre la poética de la lectura y de la interpretación.

Hegel considera que el receptor de la novela asiste a su conocimiento y lectura de forma individual, además de encontrarse privado de las posibilidades de establecer una interacción inmediata con el autor, aunque no suceda lo mismo con la obra. Sin embargo, el público del espectáculo teatral es colectivo, y se manifiesta en presente y en conjunto frente a la representación, también en presente, de la obra dramática.

grandiosa. Su gusto por los juegos y su sagacidad lírica suele mezclar en el diálogo sonetos y octavas».

⁶⁷ Otros rasgos secundarios que diferencian la tragedia de los géneros épico y lírico son los que advierten en la tragedia una disposición más simple y menos concentrada que la novela, así como las exigencias temporales, que permiten en la novela la introducción de prolepsis y analepsis, fenómenos como el *flash-back*, los comienzos *in medias res*, etc..., y que en el teatro, debido a la inalterable continuidad cronológica del diálogo, resultan completamente imposibles, hasta el punto de convertir el pasado en una temporalidad auténticamente vedada, como tal pasado, para el tiempo presente de la representación.

Señala Hegel que la actitud del público ante la obra suele estar siempre determinada por alguna razón, que comprende desde sus gustos personales hasta el peso y la influencia que en sus condiciones de recepción ejercen las normas estéticas vigentes (unidades clásicas, preceptos dramáticos, tendencias generacionales, ideologías, etc...)

Hegel analiza de este modo los fines que el público exige al teatro, y expone una teoría en que manifiesta tales conceptos desde el punto de vista de la generalidad y nacionalidad del fenómeno teatral. Todo autor dramático se encuentra situado, según Hegel, en unas determinadas coordenadas de tiempo y de espacio que configuran y limitan sus posibilidades de expresión, de forma que cada dramaturgo muestra en su obra un modo particular de ver el mundo, estrechamente relacionado con el ámbito de su nacionalidad⁶⁸.

Respecto al criterio de generalidad, Hegel advierte que el dramaturgo se ve obligado a expresar esta categoría en tres dimensiones: situaciones, caracteres y acciones.

1. Las acciones no deben salirse de lo normal y verosímil para que sean efectivas.
2. Los caracteres, que constituían una de las unidades más apreciadas del teatro romántico, deben alcanzar en su expresión el término medio entre la abstracción y la concreción que imponen las circunstancias, pues no basta con que las situaciones sean dramáticas y los caracteres estén bien pensados, sino que entre ambas categorías debe existir la debida adecuación.
3. Respecto a las acciones, el autor del drama puede limitarse simplemente a organizar cada una de las situaciones dramáticas, ya que formalmente los personajes hablan y actúan por sí mismos, frente a lo que sucede en la poesía lírica, en que el *yo* del poeta habla en primera persona y no puede desvincularse de sus propias acciones y sentimientos, y en la poesía épica, en que el narrador no puede desaparecer definitivamente del relato, ni renunciar al acto de su enunciación, sin que el discurso pierda el estatuto de sus cualidades genéricas. Hegel lleva a cabo un estudio de las acciones dramáticas que se apoya con frecuencia en el análisis del diálogo directo entre los personajes, diálogo en el que el autor ni aparece ni participa formalmente.

He de referirme finalmente a la *taxonomía* hegeliana de los géneros literarios. Como se ha visto, en su disposición del estudio de los géneros literarios, Hegel aborda inicialmente la definición de los géneros teóricos o naturales (ontología), y explica después su descripción y realización en la historia literaria universal, cuya evolución y morfología trata de justificar desde los principios de una teleología histórica que la motivaría. Como se ha señalado con frecuencia, el resultado de esta labor es una de las más completas taxonomías genológicas elaboradas sobre la literatura universal.

⁶⁸ Hegel compara a este propósito los personajes dramáticos de Shakespeare y Calderón, desde los que trata de justificar sus planteamientos teóricos. Mientras que los personajes del dramaturgo isabelino adquieren una dimensión universal (Othelo los celos, Hamlet la duda, Macbeth la ambición...), los caracteres de Calderón se centran excesivamente en los módulos ideológicos de su época, al mostrar un concepto del honor absolutamente circunscrito a su tiempo y a su país.

A. POESÍA ÉPICA

1. *Formas breves:*

- a) Epigrama
- b) Máximas, sentencias (poesía gnómica)

2. *Poesía didáctico-filosófica:*

- a) Cosmogonías
- b) Teogonías

3. *Formas básicas:*

- a) Epopeya:

Oriental, Clásica y Romántica

- b) Edad Media:

Cantos heroicos y romances
Poemas religiosos (Divina commedia)
Romans corteses (Chrétien de Troyes)
Libros de caballerías (Amadís)
Poemas alegóricos (Roman de la Rose)
Poemas épico-caballerescos (Alexandre)
Relatos cómico-realistas (fábulas y cuentos)

- c) Renacimiento:

Caballeresco (burlesco: Ariosto; serio: Tasso)
Poema épico-culto (Camões y Milton)

- d) Época moderna:

Epopeya idílica (Hermann y Dorotea)
Formas narrativas en prosa (novela y cuento)

4. *Formas secundarias:*

- a) Idilio y égloga
- b) Poemas didácticos
- c) Romance y balada

B. POESÍA LÍRICA

1. *Formas mixtas:*

- a) Épico-líricas:

Epigrama (de carácter subjetivo)

Romance (romancero español)
Balada
Poemas de circunstancias
Cantos populares
Dramático-líricas

2. *Formas líricas propiamente dichas:*

- a) Himno
- b) Ditirambo
- c) Salmo
- d) Oda
- e) Canción (*Lied*): Popular, Galante y Religiosa

3. *Formas principales:*

- a) Poesía mélica, elegíaca y coral
- b) Oda, sátira epístola y elegía (en la Antigüedad)
- c) Poesía romántica (en la época primitiva)

C. POESÍA DRAMÁTICA

1. Tragedia:

- a) Clásica (Esquilo, Sófocles y Eurípides)
- b) Romántica (Shakespeare y Goethe)

2. *Comedia:*

- a) Clásica (antigua: Aristófanes; nueva: Plauto y Terencio)
- b) Moderna (Molière)

3. *Tragicomedia*

4. *Drama moderno*

Se observará que Hegel procede mediante taxones, siguiendo el modelo porfiriano, y que desciende del género a la especie, asignando distintivamente a esta última las individualizaciones históricas de las partes integrantes o extensionales de cada género. El modelo hegeliano adopta la organización de una totalidad distributiva y la estructuración de una partición descendente, al tomar como referencia los taxones de las especies, esto es, cada una de las subdivisiones específicas de los tres grandes géneros en su clasificación hacia las subcategorías descendentes.

Este modelo gnoseológico es el que han tomado como referencia todas las teorías literarias del siglo XX, determinadas por su profunda orientación formalista y teoreticista, cuyo punto de inflexión se alcanza en la teoría de los géneros literarios de los formalistas rusos (1910) y de los estructuralistas franceses (1960-1970). Pero el modelo de Hegel es el propio de un filósofo crítico y dialéctico, aunque idealista y

romántico. Su propuesta no pretende ser normativa, sino descriptiva. Hegel no es un preceptista.

Muy posiblemente, y para sorpresa de muchos, el más preceptista de los románticos europeos acaso ha sido Víctor Hugo, quien en su prefacio a *Cromwell* (1827) codifica las normas de la estética romántica destinadas a abolir las normas de la poética clasicista. Y las instituye como artista que hace las veces de preceptista, aun sin pretenderlo. Pocas veces un escritor se ha investido con tanta fuerza y autoridad en preceptista que actúa en nombre de la libertad. Hugo codifica los criterios fundamentales de la estética del Romanticismo: las normas del arte son las normas del yo del artista, el cual hará legible la realidad del mundo en términos de realidad estética, incorporando categorías esenciales como lo grotesco. La revolución del arte romántico consiste en que cada artista es libre para crear sus propias normas, pero de acuerdo con un código racional dado apriorísticamente en la realidad del mundo interpretado. La preceptiva se hace autológica, pero sin perder nunca de vista la razón. «Véase, pues —escribe Hugo (1827: 1)—, cómo la arbitraria distinción de los géneros desaparece *ante la razón* y el buen gusto» (cursiva mía).

El autor de *Hernani* codifica así un paso decisivo dado por la estética romántica. Un paso que no nos conducirá a Nietzsche directamente, pero del que sin duda el discurso nietzscheano se servirá para hacer de la estética del Romanticismo una estética del irracionalismo más radical. Porque si cada uno actúa según sus propias normas, entonces las leyes del arte desaparecen, y el arte en sí también. No es posible hacer obras de arte usando un lenguaje que nadie comprende. Si solo el artista y sus amigos conocen las normas del arte, la estética será autológica y dialógica, es decir, individualista y gremial. En tal caso, estaremos ante un arte que excluye al público en favor del consumidor. El Romanticismo nunca pretendió alcanzar tales extremos. Hugo, por supuesto, tampoco. Pero Nietzsche, sí. La estética posmoderna se basa precisamente en la consecución de estos extremos, individualistas y gremiales, de los que el público está excluido. No trata la posmodernidad con personas, sino con consumidores y con estadísticas. Pero no adelantemos acontecimientos.

7.3.4.2. HACIA LA DISOLUCIÓN DE LAS NORMAS EN EL DIALOGISMO ROMÁNTICO. EL PREFACIO A *CROMWELL* DE VÍCTOR HUGO

No se puede hacer una revolución si cada uno hace lo que le da la gana. Para hacer una revolución todos deben realizar la misma cosa.

Marvin HARRIS (1974/2006: 231).

Cuando un artista o creador trata de elaborar una teoría sobre los géneros literarios, casi siempre acaba incurriendo en un autologismo, más o menos brillante, pero inequívocamente personalista. El *Cromwell* (1827) de Víctor Hugo es una de las obras que, junto con su prefacio, puede considerarse como manifiesto del Romanticismo europeo. En su arte programático, Hugo discute deliberadamente los presupuestos de la estética clasicista: rechazo de las unidades clásicas (excepto la unidad de acción), mezcla de géneros literarios; proclamación del arte como expresión de inquietudes vitales en que se amalgaman lo trágico y lo cómico, lo sublime y sobre todo lo grotesco, la belleza y la fealdad; declaración de una visión multiforme de la realidad, incapaz de ser aprehendida desde ámbitos, géneros, formas o estilos aislados y unívocos, a los que habría que añadir otros aspectos, como la valoración de la subjetividad, la exaltación de la libertad humana en todas sus formas —sobre todo las más idealistas y emotivas—, la búsqueda de la creación estética y su verdad en la síntesis de los contrarios, la defensa creciente de la sensibilidad y los impulsos personales sobre cualquier ordenación sistemática y racionalista, etc... Víctor Hugo (1827) establece en esta obra una relación de analogía entre los géneros literarios y las diferentes etapas cronológicas de la Historia de la Humanidad, de modo que la lírica correspondería a una etapa primigenia o germinal de las civilizaciones, la épica a una etapa secundaria de mayor desarrollo, y la dramática al período de madurez, representado para el autor francés por el teatro isabelino de Shakespeare.

| <i>1º Etapa</i> | <i>2º Etapa</i> | <i>3º Etapa</i> |
|-----------------|-----------------|-----------------|
| Primitiva | Antigua | Moderna |
| Lírica | Épica | Drama |
| Ingenuidad | Sencillez | Verdad |
| Adán | Aquiles | Hamlet |
| Biblia | Homero | Shakespeare |
| Sueños | Hechos | Pensamientos |

En consecuencia, Víctor Hugo distingue tres grandes épocas en la Historia de la Humanidad, de modo que a cada uno de estos períodos corresponde una forma propia de expresión literaria. La propuesta de Hugo es, en este punto, muy poco original. Con anterioridad había sido sugerida por los escritos de Vico (1725, 1730, 1744) y Herder (1784-1791), y sobre todo por la obra de F. Schlegel (1815), Richter (1804) y

Schelling (1785, 1802-1803). De un modo u otro, el idealismo es mayúsculo, pero se trata siempre de un *idealismo racionalista*. Hugo no es Nietzsche. Así, durante *les temps primitifs*, los hombres, aún próximos a la inocencia original, se entregan a la vida pastoril, adoptando una conducta ingenua y piadosa; las formas poéticas surgen espontáneamente en esta etapa, propia de la lírica. El período de *les temps antiques* corresponde a la constitución de los Estados, fenómeno del que se derivan las guerras y los enfrentamientos bélicos, el nacimiento de las grandes personalidades y las figuras heroicas, evocadas en los cantos épicos de la literatura y el folclore; la expresión literaria evoluciona entonces desde la espontaneidad lírica hacia la poesía heroica y la poesía trágica. Finalmente, *les temps modernes* se encuentran determinados por la presencia del espiritualismo cristiano, y la dicotómica oposición del cuerpo frente al alma, de lo terrenal y sensible frente a lo celestial y eterno. La forma dramática se configura como el género más adecuado para expresar el encuentro que adquiere en el ser humano la interacción de sus dos naturalezas, todo lo cual «vient aboutir dans la poésie moderne».

Lo grotesco se configura indudablemente como la cualidad estética más importante del arte romántico y moderno⁶⁹. Lo grotesco es para Hugo una *parte determinante* o *intensional* de la estética del Romanticismo.

En el pensamiento de los modernos, por el contrario, lo grotesco desempeña un papel importantísimo. Se mezcla en todo; por una parte crea lo deforme y lo horrible, y por otra lo cómico y lo jocoso. Atrae alrededor de la religión mil supersticiones originales y alrededor de la poesía mil imaginaciones pintorescas. Siembra a manos llenas en el aire, en el agua, en la tierra y en el fuego esas miríadas de seres intermediarios que encontramos vivos en las tradiciones populares de la Edad Media; hace girar en la oscuridad el círculo espantoso del Sábado; pone cuernos a Satanás, pies de macho cabrío y alas de murciélago; es él el que ya arroja en el infierno cristiano las espantosas figuras que evocarán más tarde el genio áspero de Dante y de Milton, o ya le puebla de formas ridículas, en medio de las que servirá de diversión Callot, el Miguel Ángel burlesco. Lo grotesco, si del mundo ideal se pasa al real, desarrolla en él inagotables parodias de la humanidad. Son creaciones de su fantasía los Scaramuches, los Crispines y los Arlequines, siluetas de hombres que hacen muecas, tipos enteramente desconocidos de la grave antigüedad, y que sin embargo, todos han nacido en la clásica Italia. Es él, en fin, el que, coloreando el mismo drama, al mismo tiempo con la imaginación

⁶⁹ «Sea cual fuere el modo como ese término [lo grotesco] llegó hasta Hugo, lo cierto es que este lo transformó en un nuevo concepto poético que representa un punto crucial tanto en la historia de la palabra como en la teoría de la poesía. En efecto, para Hugo el adjetivo *grotesque* ni tiene el sentido desarrollado en la tradición francesa, de que algo, por su apariencia externa, produce un efecto raro, burlesco, caricaturesco, extravagante y, por consiguiente, *ridicule*, ni significa tampoco aquel aspecto de lo siniestro, abismal, aquella «subversión de las categorías que ordenan nuestro mundo cotidiano», bajo el cual quería concebir W. Kayser la naturaleza de lo grotesco, aunque con razones no convincentes, pues a esta interpretación modernizante se oponen también, en la tradición alemana hasta el Romanticismo, numerosos testimonios que conservan el aspecto, condicionado por etimología, de lo lúdico-alegre, despreocupado y fantástico (los motivos ornamentales de la Antigüedad clásica redescubiertos en las grutas no poseían un carácter representativo de cosas de este mundo, sino intencionadamente contrario a la naturaleza)» (Jauss, 1970/2000: 115).

del Mediodía y con la imaginación del Norte, hace brincar a Sganarelle alrededor de Don Juan y arrastrarse a Mefistófeles alrededor de Fausto [...]. Una de las supremas bellezas del drama es lo grotesco [...]. Los seres más distinguidos pagan con frecuencia su tributo a lo trivial y lo ridículo (Hugo, 1827)⁷⁰.

La teoría del drama elaborada por Víctor Hugo en el prefacio de *Cromwell* insiste principalmente en la tesis de que el teatro debe ilustrar la idea cristiana de ser humano, «qui est composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel; l'un charnel, l'autre éthéré», no por fideísmo o vaga creencia, sino porque en el cristianismo se objetiva la idea de arte más avanzada que ha formalizado el Canon Occidental, al reconocer en el ser humano una dualidad que legitima, junto con el cuerpo material, una forma ideal metafísica identificable con el alma o el espíritu.

Formalmente, las consideraciones de Víctor Hugo son las representativas del arte romántico, y se refieren a la *mezcla de los géneros* literarios, ya que separarlos equivale a aislar aspectos esenciales que en la vida del hombre permanecen unidos, y que solo desde el punto de vista de su interrelación permiten explicar la integridad de la acción y del ser humano; el *abandono de las unidades clásicas*, concretamente las de tiempo y lugar, por ser contrarias a toda verosimilitud, frente a la unidad de acción o «d'ensemble», la única que debe mantenerse, por ser «vraie et fondée»⁷¹; el *color local*, que debe transmitir impresión y realidad de vida, expresión histórica y geográfica, impregnando la totalidad del drama sin manifestarse en él artificialmente; y por último la proclamación de «la liberté dans l'art», proscribiendo toda limitación a la genialidad artística, a la libertad de estilo, al uso del verso en cualquiera de sus modalidades —que Hugo impone preceptivamente⁷²—, y a la naturalidad en el empleo de la rima, que debe cultivarse como «la suprême grâce de notre poésie». El autor de *Cromwell* se afirma en su pleito «por conseguir la libertad del arte contra el despotismo de los sistemas, de los códigos y de las reglas» (Hugo, 1827). Y confirma además que su objetivo y su procedimiento son completamente racionalistas, aunque tal racionalismo sea idealista y autológico (personal: *el yo del autor*) o dialógico (gremial: *nosotros, los románticos*): «El gusto es la razón del genio» (Hugo, 1827).

El autologismo y el racionalismo críticos sobre los que Víctor Hugo justifica la poética del arte romántico se construye no solo sobre el *corpus* literario de una serie

⁷⁰ Cito por la versión digital del «Prefacio» a *Cromwell* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=2131>

⁷¹ «Desaparecerá también la falaz regla de las dos unidades. Decimos dos y no tres unidades, porque la unidad de acción y no de conjunto, que es la única, verdadera y fundada, está hace ya mucho tiempo fuera de toda discusión [...]. La unidad de acción es tan necesaria como las otras dos son inútiles» (Hugo, 1827).

⁷² «En el verso abarca la idea y la incorpora, estrechándola y desarrollándola al mismo tiempo, prestándole figura esbelta, estricta y completa, y ofreciéndonosla como en elixir. El verso es la forma óptica del pensamiento; por eso conviene a la perspectiva escénica. Escrito el verso de cierto modo, comunica su relieve a las ideas que sin él pasarían desapercibidas por insignificantes y vulgares. Hace más sólido y más firme el tejido del estilo. Es el nudo que para el hilo. Es la cintura que sostiene la túnica y que la hace formar pliegues. ¿Qué puede perder, pues, al entrar en el verso la naturaleza y la verdad?» (Hugo, 1827).

de obras entre las que *Cromwell* o *Hernani* desempeñan un papel protagonista y fundamental, sino también sobre la base de un discurso teórico y conceptual del máximo rigor, desde el que se pretende combatir el «clasicismo caduco» y el «falso romanticismo». Tales eran los objetivos de lo que Víctor Hugo calificaba, en 1827, de «nueva crítica»:

Nos acercamos al momento en que ha de prevalecer la crítica nueva, establecida sobre base ancha, sólida y profunda, y se comprenderá bien pronto que debe juzgarse a los escritores, no según las reglas y los géneros, que están fuera de la naturaleza y del arte, sino según los principios inmutables del arte y según las leyes especiales de su organización personal. La razón de todos se avergonzará de aquella crítica que se ensañó contra Corneille y contra Racine y que rehabilitó risiblemente a Milton. La crítica de una obra se colocará bajo el punto de vista del autor y examinará el asunto con los mismos ojos que este (Hugo, 1827).

El núcleo de esta crítica romántica apela a una rigurosa discriminación entre la naturaleza y el arte, derogando la unidad sustancial que para los seguidores del aristotelismo y el clasicismo mantenía indisolublemente unidas estas dos realidades, bajo la adecuacionista teoría de la mimesis, como principio generador del arte. Hugo considera que el drama, el género literario por excelencia de la modernidad y del Romanticismo⁷³, no debe representar la naturaleza, o mundo físico (M_1), sino que su cometido debe ser reproducir esa naturaleza, ese mundo físico y sus leyes, desde las leyes de una conciencia genial, la conciencia del yo del artista, esto es, del mundo psicológico o fenomenológico del genio creador (M_2).

Debe, pues, reconocerse, so pena de caer en el absurdo, que el dominio del arte y de la naturaleza son perfectamente distintos. La naturaleza y el arte son dos cosas diferentes, y si no lo fueran, la una o la otra no existiría. El arte, además de su parte ideal, tiene una parte terrestre y positiva. Haga lo que haga, está encerrado entre la gramática y la prosodia, y posee para sus creaciones más caprichosas formas, medios de ejecución y todo un material que remover: para el genio, estos son los instrumentos; para la medianía, estas son las herramientas.

Se ha dicho que el drama es un espejo que refleja la naturaleza; pero si este espejo es ordinario y presenta la superficie plana y unida, solo se verán en él los objetos como una imagen turbia y sin relieve, fiel, pero descolorida, porque sabido es que el color de la luz pierde con la reflexión simple. Es preciso, pues, que el

⁷³ Con todo, ha de advertirse, confirmando el pensamiento de Hans Robert Jauss, desde su interpretación de los géneros literarios, el fracaso del ideario programático expuesto por Víctor Hugo en su *Préface a Cromwell* (1927): «El experimento del teatro romántico dejó en Francia, hasta la definitiva bancarrota del género con *Les Burgraves* (1843), una cadena rápidamente olvidada de piezas históricas de un atraso provinciano, mientras que la novela en prosa, que no estaba prevista en el programa, contrariamente al concepto de poesía y de totalidad de Hugo, se apoderó de la actualidad histórica y alcanzó validez universal. El fracaso del drama romántico revela, por un lado (como lo indicó R. Warning en el ejemplo del *Ruy Blas*) en qué medida el propio Hugo quedó rezagado con respecto a su teoría anticlásica de la mezcla de estilos y permaneció anclado en una tendencia básica moralizante que cristalizó en su metafísica vulgar como antagonismo cósmico entre la «fatalité qui punit» y la «providence qui pardonne» (Jauss, 1967/2000: 120).

drama sea un espejo de concentración que, en vez de debilitar, recoja y condense los rayos colorantes, que de una claridad haga luz y de una luz llama. Entonces solo el drama será digno del arte (Hugo, 1827).

El normativismo clasicista queda así disuelto en el autologismo romántico del sujeto creador, justificado a su vez en el dialogismo de la «nueva crítica» instaurada por la concepción del arte del Romanticismo. La conciencia del autor, y no la naturaleza en sí, es ahora el taller de la obra de arte. Pero adviértase que esta reducción de la norma clásica al autologismo romántico es una reducción *racionalista*, por más que este racionalismo sea un racionalismo idealista y, con frecuencia, también metafísico. Ha de insistirse enérgicamente en que Hugo no es Nietzsche. Hugo habla desde la razón, y define la estética romántica por relación dialéctica a la poética clásica, de modo tal que su discurso sobre el arte del Romanticismo es la expresión negativa de la proposición que trata de recusar, el arte del Clasicismo. Nietzsche, sin embargo, habla desde el irracionalismo más radical. No se ocupa de la poética, sino de la retórica. Sus argumentos son sofistas y tropológicos. Al contrario que Hugo, prefiere las insignias a las armas, esto es, la retórica de las metáforas a la realidad de los conceptos.

Si la teoría de los géneros literarios de Hegel era profundamente racional, formal y descriptiva, el modelo genológico de Hugo trata de ubicar ese racionalismo de la libertad estética en el seno de la psicología individual o social del artista romántico. Hugo no pierde la razón, sino que la personaliza. Algo muy distinto hará Nietzsche. Este último anula y destruye la razón. La deroga. El resultado es una estética irracionalista, irreflexiva, puramente instintiva o impulsiva, bestial incluso, y al cabo obscurantista, metafísica y teológica, ya que su obsesión es la huida del mundo visible, racional y lógico, para justificarse en un submundo o hipocosmos imaginario y delirante. Hegel y Hugo representan la razón romántica frente a la preceptiva clasicista. Hugo habla todavía, en 1827, para un gremio, el de los artistas románticos, airoosamente enfrentado a la estética clásica, carente entonces de obras capaces de avalarla contemporáneamente. De hecho, Hugo trata de disolver el *normativismo* clasicista en el *dialogismo* romántico y justificar así una nueva idea de arte moderno. A las respectivas teorías e ideas de Hegel y Hugo sobre los géneros literarios, la posmodernidad contemporánea ha respondido, de la mano de Nietzsche, con la retórica de los *modos literarios*, expuestas en medio de un cúmulo de clasificaciones *sui generis* siempre aleatorias y provisionales, inconclusas e indefinidas, como las aducidas por Remo Ceserani en su *Guida breve allo studio della letteratura* (2003), la cual dedica a los géneros literarios cinco páginas, de un total de 324. Esta retórica posmoderna de los *modos literarios* tiene un padrino fundamental: Nietzsche.

7.3.4.3. HACIA LA DISOLUCIÓN DE LAS NORMAS EN EL AUTOLOGISMO ROMÁNTICO. NIETZSCHE Y SUS TESIS IRRACIONALES SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA⁷⁴

Nietzsche es un filósofo de una variedad considerable pero, en su peor faceta, exhibe un claro defecto argumental y una tendencia a sustituir la razón por la retórica. Para esta discusión, el punto interesante es que Nietzsche se ha puesto de moda. Creo que esto se debe, en gran parte, a sus ataques a varios aspectos de la tradición racionalista occidental. No es fácil localizar algún argumento en sus ataques, y pruebas, mucho menos.

John SEARLE, *La Universidad desafiada* (2001/2003: 21).

Nietzsche ha sido siempre un escritor muy valorado por quienes desde la impotencia, la cobardía o la sofística, han tratado una y otra de vez de renunciar al uso de la razón para explicar la verdad de los hechos, imponiendo incluso esta renuncia a todo tipo de racionalismo, a través de sistemas educativos estatales y académicos, al mayor número posible de personas. Los escritos nietzscheanos, pletóricos de metáforas psicologistas y de aberraciones autológicas, constituyen el principal arsenal de la inflamable sofística posmoderna. Algo muy semejante sucedió respecto al nazismo. Nietzsche representó para el fanatismo y la superchería hitlerianas toda una carta de navegación y de justificación genealógicas y teleológicas. El delirio racista persistente en todos sus textos, el irracionalismo fantasmagórico de sus prejuicios, y la destrucción o deconstrucción sistemática de la Lógica de la Filosofía por la tropología de la Retórica, han legalizado para muchos incautos la posibilidad de justificar cualquier disparate solo por ser el «hecho de conciencia» de un individuo o de un gremio. Nietzsche es el más enfermizamente teológico de los escritores europeos. Es el Lutero del psicologismo decimonónico. Un místico del yo contra todo y contra todos. Un teólogo que solo concibe la razón identificada con dios, de modo tal que si dios muere, la razón muere con él, privando así al género humano de cualquier posibilidad de ser un ser racional (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882: § 125). Nietzsche condena el mundo de la razón del mismo modo que un dios veterotestamentario castiga eternamente al ser humano que accede al conocimiento. Nietzsche no quiere que el hombre use la razón. De hecho, no lo concibe como un animal racional, sino simplemente como un animal. Nietzsche pretende en sus escritos la destrucción o deconstrucción de nuestro mundo racional, de modo que en su lugar solo habiten la locura, la sinrazón y las más violentas pasiones, sin límite alguno. Nietzsche no quiere un mundo civilizado: quiere un mundo animal y místico, donde el ser humano sea una bestia onírica e inconsciente. He ahí el mito del *superhombre*. Los sueños, las imaginaciones y las supercherías alcanzan el mismo estatuto de realidad que los hechos de la vigilia, las verdades científicas o los axiomas filosóficos. Con Nietzsche, el psicologismo irracionalista y el autismo de la conciencia dispuesta a negar todas las evidencias se precipitan hacia la funesta cima de un orgasmo disparatado. Solo con Nietzsche en la mente se puede tener la desvergüenza de afirmar la existencia de interpretaciones cuyos hechos causales y consecuentes no han existido jamás. No cabe mayor idealismo. Afirmar que no hay hechos, sino solo interpretaciones, equivale a afirmar con todo descaro que no se

tiene ni la más mínima idea de los hechos que se dice estar interpretando. Así actúa la posmodernidad, digna heredera de un tropoturgo de la talla de Nietzsche.

Voy a examinar aquí críticamente cuáles son las ideas que en su obra *El nacimiento de la tragedia* (1871) ofrece Nietzsche acerca de los géneros literarios.

El autor de esta retórica pieza pretende reflexionar sobre el origen de los hechos y «estructuras profundas» que posibilitan el nacimiento de un género como la tragedia, tan importante en la cultura griega y occidental, así como en las consecuencias que adquiere en la historia de la cultura de Europa el núcleo y desarrollo de esta genología. ¿Cómo lleva a cabo Nietzsche esta reflexión? Mediante dos tipos de argumentaciones simultáneas, de orden *psicológico*, la una, y *retórico*, la otra. Estos son sus métodos. Uno y otro procedimiento persiguen el mismo objetivo: destruir toda tentativa de interpretar racionalmente la tragedia como género literario, como forma de espectáculo y, sobre todo, como sistema de Ideas. Nada hay en *El nacimiento de la tragedia* ni de Teoría de la Literatura ni de crítica de la filosofía. En su lugar, el lector racionalista solo encuentra psicología mística y retórica libérrima. Vamos a verlo.

1. Retórica y sofística en *El nacimiento de la tragedia*. Las principales referencias retóricas contenidas en esta obra son dos figuras alegóricas —lo apolíneo y lo dionisiaco— de las que Nietzsche se sirve para inventarse una falsa dialéctica, desde la cual tratará de explicar la «profunda autenticidad» de la tragedia griega.

El auténtico objetivo de nuestro estudio [...] está orientado al conocimiento del genio dionisiaco-apolíneo y de su obra de arte, o al menos a formarnos una idea de ese misterio de su unidad (Nietzsche, 1871/1997: 81).

Nietzsche considera que la tragedia ática se constituye como una síntesis de dos *impulsos* característicos de la cultura griega, lo apolíneo y lo dionisiaco. Estos *impulsos* son antitéticos, en su origen, desarrollo y metas, pues lo apolíneo se identificaría con la escultura y la plasticidad, mientras que lo dionisiaco se relacionaría con la música y las artes no figurativas. La síntesis de ambos instintos origina la tragedia ática. El argumento es de un idealismo fenomenológico admirable, desde el momento en que semejante «síntesis» solo tiene lugar en la conciencia de Nietzsche.

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisio, enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego existe una enorme antítesis, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, el apolíneo, y el arte no figurativo de la música, el de Dionisio: ambos instintos tan dispares marchan parejos, casi siempre en abierta y mutua discordia, estimulándose recíprocamente a nuevos alumbramientos, cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de esa antítesis que la palabra común «arte» solo salva aparentemente; hasta que por fin, mediante un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, aparecen mutuamente emparejados, y de este apareamiento generan en último término la obra de arte, tan dionisiaca como apolínea, de la tragedia ática (Nietzsche, 1871/1997: 60).

Todo este párrafo es una farsa. Y lo es, en primer lugar, porque no cabe construir ningún tipo de relación dialéctica sobre el enfrentamiento psicológico entre *impulsos*

o *instintos*. No conviene confundir la dialéctica con la psicomauia. Nietzsche actúa de forma completamente fraudulenta cuando advierte que en *El nacimiento de la tragedia* se propone reflexionar sobre la dualidad, alternancia y fusión de lo apolíneo y lo dionisiaco como principios antagónicos esenciales a la tragedia, porque ni Apolo ni Dionisio son «principios antagónicos», y porque ni mucho menos son «esencias» de la tragedia. Lo apolíneo y lo dionisiaco son figuras alegóricas de la retórica y la psicología nietzscheanas. Fijese el lector en las palabras del propio Nietzsche, según las cuales el origen de la tragedia ática es «un milagroso acto metafísico de la ‘voluntad’ helénica», fruto de un «apareamiento» entre Dionisio y Apolo. ¿Es que una mente racional puede considerar tales declaraciones como propias de una obra de Filosofía o de Teoría de la Literatura? Palabras como estas son características de un místico, un visionario o un profeta, digno redactor del libro I del *Génesis*.

Paralelamente, Nietzsche sitúa el diálogo socrático o platónico en el origen de la morfología de la novela⁷⁵. Para él el lenguaje racional sería, pues, lo que aquí consideraríamos una parte determinante o intencional de la narrativa como género literario. Así, según su retórica, la parte apolínea de la tragedia está constituida esencialmente por el lenguaje verbal, es decir, el diálogo. Pero resulta que lo apolíneo brota de lo dionisiaco, y en ese proceso de expresión el pueblo heleno encontraría su máxima representación, claridad y exuberancia.

Todo cuanto en la parte apolínea de la tragedia, el diálogo, aflora a la superficie tiene una apariencia sencilla, transparente, hermosa. En este sentido, el diálogo es la representación del heleno, cuya naturaleza se manifiesta en la danza, porque en la danza la fuerza máxima es solo potencial, pero se delata en la fluidez y exuberancia del movimiento. Así, el lenguaje de los héroes de Sófocles nos sorprende por su exactitud y claridad apolíneas, de forma que de inmediato nos imaginamos que miramos en el fondo más interno de su ser, con algo de asombro porque el camino hasta ese fondo sea tan corto (Nietzsche, 1871/1997: 110-111).

⁷⁵ «Si la tragedia había absorbido en sí todos los géneros artísticos anteriores, lo mismo cabría decir a su vez, en un sentido excéntrico, del diálogo platónico, que, formado por una mezcla de todos los estilos y formas existentes, flotaba entre la narración, la lírica, el drama, entre la prosa y la poesía, en el centro de todos ellos, y al hacerlo había quebrado la estricta ley antigua de la forma lingüística unitaria; por este camino siguieron avanzando los escritores *cínicos*, quienes, con un estilo de máximo abigarramiento, con el continuo fluctuar entre las formas prosaicas y las métricas, también alcanzaron la imagen literaria del «Sócrates furibundo», a quien solían representar en vida. El diálogo platónico era equivalente a la almadía, en la que se salvó la poesía antigua, junto con todos sus hijos, después de naufragar; reducida a un espacio estrecho, y convertida medrosamente en súbdito del timonel Sócrates, llegaron entonces a un nuevo mundo, que jamás pudo verse satisfecho en la imagen fantástica de aquel séquito. Realmente, Platón ha dado a toda la posteridad el paradigma de una nueva forma artística, el paradigma de la *novela*, que cabe denominar como la fábula esópica infinitamente perfeccionada en la que la poesía vive con una relación jerárquica respecto a la de la filosofía dialéctica similar a la que durante muchos siglos esta misma filosofía ha vivido respecto a la teología, a saber, la de *ancilla*. Esta fue la nueva posición de la poesía a la que empujó Platón bajo la presión del Sócrates demoníaco» (Nietzsche, 1871/1997: 147-148). No han faltado «teóricos de la literatura» que hayan visto en esta atribución nietzscheana, completamente arbitraria y psicologista, ciertamente, toda una singular hipótesis, precedente nada menos de la teoría polifónica bajtiniana.

De nuevo el lector se halla ante una declaración de misticismo y de retórica: «el diálogo» que «aflore a la superficie» es sencillo, transparente y hermoso en su apariencia, «se manifiesta en la danza», y permite ver el «fondo» de los héroes sofocleos. ¿Es «apolíneo» Creonte ajusticiando a Antígona? ¿Es «apolíneo» Edipo asesinando a su padre, primero, y arrancándose los ojos, después? Por otro lado, el más rotundo ejemplo de drama dionisiaco se encuentra en las *Bacantes*, de Eurípides, el trágico al que Nietzsche acusa de ser el más socrático y apolíneo de los áticos griegos. El propio Carlos García Gual (2000: 90) ha tenido que reconocer explícitamente que «las ideas de Nietzsche sobre la destrucción del gran héroe trágico se aplican mucho mejor a las tragedias de Sófocles que a las de Esquilo».

Nietzsche considera que el socratismo estético supone la muerte de la naturaleza dionisiaca de la tragedia, es decir, la muerte de la esencia de la tragedia griega. Eurípides es el poeta socrático por excelencia, según Nietzsche. La estética de Sócrates se resumiría en las siguientes máximas:

«Todo debe ser inteligible para ser bello»; «Solo el que sabe es virtuoso»; «Todo debe ser consciente para ser bello»; «Todo debe ser consciente para ser bueno». Bajo este canon Eurípides organiza y rectifica los elementos y formas de la tragedia: lenguaje, caracteres, estructura, fábula, música, coro... Eurípides es ante todo «el eco de sus conocimientos conscientes» (Nietzsche, 1871/1997: 139).

Veamos los argumentos con los que Nietzsche sostiene tan erradas afirmaciones. Sócrates considera —siempre según Nietzsche— que el arte trágico nunca «dice» ni «revela» la «verdad». Paralelamente, considera que se dirige a un público que no posee un gran entendimiento —es decir, no se dirige al filósofo—. El único género de arte poético del que gustó —quizá, piensa Nietzsche, el único que comprendió— Sócrates fue la *fábula esópica*. En conclusión, el optimismo humanístico que se desprende del pensamiento socrático —«la virtud es conocimiento, solo se peca por ignorancia, el virtuoso es feliz...»— extermina el espíritu de lo trágico, sus hechos posibles y sus consecuencias imaginarias.

Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos recuerda la naturaleza afín del héroe de Eurípides, que debe defender sus acciones mediante razones y contrarrazones, corriendo con bastante frecuencia el peligro de tener que sacrificar nuestra compasión trágica (Nietzsche, 1871/1997: 148).

De este modo, la influencia de Sócrates se expandió a la posteridad y creció en ella a través de dos ideales principales: 1) el pensamiento racional está en condiciones de conocer el ser, e incluso de *corregirlo*; y 2) el principal imperativo de la ciencia es hacer que la existencia (se a)parezca (como algo) inteligible. Sócrates representa de este modo, para Nietzsche, el escrutar y el saber racionales como una fuerza curativa universal. Sócrates confirma un mundo teórico dentro del cual el conocimiento científico tiene más valor que la expresión estética de una regla del mundo. Se organiza así un cosmos guiado por el saber, una vida corregida e intervenida por la razón.

Sin embargo, en contra de la retórica nietzscheana, que convierte a Sócrates en una suerte de chivo expiatorio enfrentado a una configuración idealizadamente dionisiaca de la tragedia ática, lo que clausura las razones que fundamentaban la composición de tragedias no es el racionalismo socrático, sino la retórica sofística. Porque fue la sofística, y no la socrática, lo que hizo de la tragedia griega un arte sin futuro en una democracia sin crédito ante las derrotadas *polis* griegas, sobre todo como consecuencia de la Guerra del Peloponeso (431-404 a.n.E.).

La tesis nietzscheana que se basa en el ataque al socratismo como saber racional destructor de la tragedia es un auténtico fraude. Nietzsche consideró a los griegos como los maestros de la inquisición racional, como los primeros represores, en nombre de la razón, de una vitalidad supremamente idealizada. Sin embargo, no consideró a los sofistas, como Gorgias, Protágoras o Anaxágoras, como los principales responsables de la inhabilitación de la tragedia y su sistema racionalista de Ideas. Es imprescindible en este punto tener en cuenta el pensamiento teológico de los trágicos griegos, y la importancia que la sofística adquiere en la obra de una figura como Eurípides.

En consecuencia, cualquier cuestión relativa al origen, la libertad o el destino en la tragedia griega exige tener muy presentes las relaciones dialécticas dadas entre el Estado, la Religión, la Moral, la Ética, el Derecho y la Democracia.

La tragedia tiene su núcleo material en los conflictos dialécticos de la *symploké* política⁷⁶. La tragedia, por tanto, ha de concebirse siempre implicada en un contexto político complejo, es decir, ha de interpretarse en relación con un sistema de hechos políticos cuya complejidad será indispensable para explicar los hechos trágicos.

Drama y tragedia escenifican conflictos: el drama, considerándolos en su dimensión subjetiva (mundo psicológico, M_2); la tragedia, enfrentándolos en su dimensión extra-subjetiva (mundo lógico, M_3). A la Historia, por su parte, corresponde el registro de los conflictos ejecutados en su dimensión efectivamente física (mundo físico, M_1). En consecuencia, la diferencia entre drama y tragedia habrá de cifrarse en los distintos géneros de materialidad en que se resuelven el uno y la otra. El drama trata los problemas en su dimensión subjetiva (M_2), mientras que la tragedia lo hace manipulando dialécticamente Ideas filosóficas (M_3). Se trataría, en suma, de una diferencia de enfoque, no de temática. Ambos géneros se centran en las dimensiones problemáticas de la existencia humana, pero la tragedia remite, fundamentalmente, a la dimensión política del ser humano, mientras que el drama se desenvuelve en realidades psicológicas. Estas últimas pueden parecer *a priori* mucho más universales, sin embargo, algo así no es cierto, desde el momento en que las realidades psicológicas resultan envueltas siempre en un contexto de subjetividad que las hace difícilmente universalizables. En el drama el personaje (*sujeto*) jamás puede resultar superado o trascendido por los hechos (*fábula*), porque su subjetividad es protagonista principal de la obra y de cuantos problemas se tratan en ella, sean políticos o de cualquier otra

⁷⁶ Platón enunció el principio de *symploké*, en el *Sofista*, en los siguientes términos: «Si todo estuviera conectado con todo, o si nada estuviera conectado con nada, el conocimiento sería imposible» (*Sofista*, 250e, 255a, 259c-e, 260b). Platón describe aquí la estructura enclavada del mundo, que concibe como una estructura trascendental (y no empírica, pero tampoco metafísica).

índole. En la tragedia, sin embargo, los personajes resultan trascendidos y superados por las Ideas que el autor pretende expresar y representar. Las Ideas del drama quedan eclipsadas por la subjetividad del personaje. Los problemas *dramáticos* lo son en función de su efecto sobre la psique de un determinado sujeto. Los problemas *trágicos*, por su parte, lo son en función de su efecto dentro de una situación política compleja, la cual, con frecuencia, afecta a uno o varios Estados. Esta «complejidad» de la situación política a la que hago alusión implica un conjunto de hechos —de hechos y acontecimientos físicos, efectivos (no metafísicos), y lógicos (no simplemente psicológicos o subjetivos)— inexcusables, inevitables, inesquivables —de ahí lo irremediable de las consecuencias trágicas—. Este conjunto de hechos complejos, de naturaleza política, implicados entre sí, de forma inevitable, necesaria y lógica, es lo que denominamos *symploké política*. Por esta razón, desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, se considera que el núcleo de la tragedia, su esencia, está dada y determinada en función de los materiales de la *symploké política*, que cada obra literaria objetivará formalmente según las competencias de su autor. La retórica de la tragedia elaborada por Nietzsche ignora por completo todas estas realidades, inherentes de forma determinante a la cultura griega ática.

La concepción de tragedia que aquí se sostiene exige una revisión crítica de las obras literarias que hasta el momento presente han sido consideradas ordinariamente «trágicas». Lope, Calderón, Racine, Corneille, Alfieri, Büchner, Unamuno, Valle-Inclán, Lorca, Beckett, Dürrenmatt, por ejemplo, son algunos de los autores en los que el *núcleo* de lo trágico, concebido según su génesis en el teatro griego clásico, se transforma profundamente, incluso hasta su desvanecimiento. La ventaja de esta exigencia, por otro lado, es que supone la implantación de un criterio unificador y coherente. No puede darse una definición de lo trágico elaborada *ad hoc* para cada uno de los distintos autores que podamos considerar, según circunstancias y modas, «trágicos». Este es el caso de muchas definiciones que se esgrimen para interpretar como trágicas las obras de Lope, Calderón o Alfieri, por ejemplo, en el formato de la tragedia (Maestro, 2001a, 2003). Si las definiciones se multiplican *ad hoc* y se relativizan indefinidamente pierden todo su valor crítico y, por tanto, toda utilidad científica.

El teatro nació en Grecia con una implantación y una orientación innegablemente políticas. Ha de precisarse en qué sentido el teatro griego era un teatro político. Léanse con atención las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y se comprobará que el teatro no es político ni por su inclinación ni por su temática, sino por el modo de plantear, en el contexto normativo de las leyes de la *polis* o Estado, las diferentes y conflictivas posibilidades dialécticas de organizar la vida de sus ciudadanos. Nada tiene que ver con la política la fenomenología expuesta por cada uno de los trágicos. Tampoco se debe la politización del teatro a las referencias explícitas políticas y contemporáneas, desde el momento en que los tres grandes trágicos sitúan sus obras en un mundo mítico de héroes y figuras muy anteriores a cualquier concepto de Estado y de Democracia. No se debe tampoco la politización a los personajes. No son ciudadanos efectivos de la *polis*, sino reyes míticos, magas legendarias, figuras demoníacas, etc.

Es fundamental, llegados a este punto afrontar la definición de lo que es la política. Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la Política no es ni una Idea única ni un Concepto categorial cerrado o aislado, sino un conjunto complejo y sistematizable

de Ideas, es decir, la política es una *symploké*. Esa *symploké* implica diferentes ideas que irán variando según las épocas, pero que fundamentalmente pueden sintetizarse en una serie de constantes éticas y morales, relativas al derecho, la libertad, la religión, la ciudadanía, la guerra, el ejército... Como se observa, se trata de Ideas, es decir, de realidades universales, que, por sus implicaciones materiales, afectan decisivamente a la constitución y eutaxia de un Estado. Que el teatro sea político significa que articulará sus argumentos y sus tesis en torno a las ideas explicitadas, es decir, a las Ideas implicadas en la *symploké* del Estado, ideas que determinan la integración y relación del individuo en la realidad material de una sociedad política. La Política queda así configurada como aquella *symploké* de ideas que dispone la forma de vida del individuo en el seno de la vida social y material del Estado. El sistema de relaciones (lógico-materiales) entre el individuo y una sociedad estatal constituye lo que denominamos Política. Pero interpretar así los hechos exige usar la razón de forma muy crítica, algo que Nietzsche desestimó siempre en favor de la mística y el psicologismo, experiencias mucho más libertadoras y mucho menos exigentes.

2. Psicologismo y misticismo en *El nacimiento de la tragedia*. Nietzsche enturbia y trastorna con esta obra la imagen armoniosa y plácida que de la Grecia clásica habían diseñado Winckelmann, Goethe y Schiller, entre otros idealistas alemanes. Nada más turbulento para combatir semejante serenidad helénica que la portentosa presencia del mundo onírico unida a la invocación mística de poderes sobrenaturales y ultraterrenos. Freud y Lacan se encargarán de potenciar para el siglo XX el primero de estos impulsos, que situaron en el inconsciente, auténtico limbo en el que se ubican las explicaciones irracionales de todos los problemas humanos. Del segundo de estos impulsos, la fuerza irracional de lo sobrenatural, el propio Nietzsche se ocupó con fanática fruición en obras como *Genealogía de la moral (Zur Genealogie der Moral, 1887)* o en la recopilación de escritos editados póstumamente bajo el título de *La voluntad de poderío (Der Wille zur Macht, 1901)*⁷⁷.

Nietzsche concede una gran importancia al mundo de los sueños y de los impulsos inconscientes (1871/1997: 60 y 66-71). Del «mundo de las imágenes del sueño» llega a decir que su «perfección no guarda relación alguna con la altura intelectual o la formación artística del individuo» (66), y en semejantes declaraciones basa sus

⁷⁷ En buena parte de los escritos reunidos en esta obra, Nietzsche desarrolla el mito del Fin de la Historia. En las páginas dedicadas al «nihilismo europeo», expresión con la que designa el estado final de un desarrollo histórico sin salida, Nietzsche retrata el estado inerte, casi letal, que caracterizaría a la civilización europea de finales del siglo XIX. El cristianismo y la modernidad habrían imbuido a Europa en una moral y en una metafísica que supuestamente han hecho perder a sus pueblos los auténticos valores de fuerza, espontaneidad y vitalidad que habían poseído originariamente, en favor de otros valores identificados con la razón, la humildad, la técnica, la equidad... Hoy podríamos añadir la palabra clave de «solidaridad». La ciencia sería la primera y más fundamental representación de la voluntad de potencia y de poder. Si Nietzsche leyera a Vattimo..., el más fuerte de los «pensadores débiles», no podría creer que de los gérmenes de sus escritos brotaran hoy por hoy algunas de las más agudas aberraciones de la posmodernidad contemporánea. De aquellos polvos, estos lodos.

interpretaciones de la cultura griega, «para conocer hasta qué grado y hasta qué punto se desarrollaron en ellos esos instintos artísticos de la naturaleza» (Nietzsche, 1871/1997: 67). En consecuencia, Nietzsche considera que el origen de la tragedia reside en la oscuridad de los impulsos inconscientes y oníricos, y que en su evolución hacia una estética consciente, hacia unas posibilidades de comprensión de la acción trágica, la tragedia experimenta un proceso de descomposición: la comprensión (socrática) de la acción impide la experimentación, la inmersión, la identificación del público con la pasión de los héroes. En una palabra, la razón mata, la civilización corrompe, la lógica destruye, el conocimiento extermina, y, por el contrario, el irracionalismo es fuente de vida, el mundo salvaje y animal purifica, el caos es generador y regenerador, etc. Y ya puestos podríamos suponer que el analfabetismo permitiría que nos multiplicásemos más rápidamente y mejor.

La estética consciente y racionalista, que Nietzsche identifica de forma tan fraudulenta como psicológica, con la obra trágica de Eurípides y con la filosofía de Sócrates, disuelve según él el efecto pasional genuino de la tragedia. Se evoluciona, desde los mismos griegos hasta la modernidad, de la acción en sí y sus cambios (fábula, peripecia y metabolé), a la explicación y reconocimiento de sus causas y relaciones racionales (teatro español aurisecular e isabelino inglés). Nietzsche identifica la pureza del arte y la creación con las pulsiones inconscientes, el mundo onírico y los impulsos humanos más irracionales (lo dionisiaco), frente al conocimiento científico, la conciencia racionalista y la lógica filosófica (lo apolíneo), cuyos orígenes más primitivos se encuentran, según su propia psicología, en el pensamiento socrático. Desde el Materialismo Filosófico declaraciones de esta naturaleza solo pueden concebirse como aberraciones.

La música representa para Nietzsche la expresión artística por excelencia de lo metafísico y lo trágico, es decir, según los presupuestos de *El nacimiento de la tragedia*, de «lo irracional»⁷⁸. La tragedia tendría la génesis de su nacimiento precisamente en la experiencia irracional, espontánea e instintiva de la música, experiencia que alcanzaría en el coro trágico su manifestación más importante.

La historia del surgimiento de la tragedia griega nos dice ahora con luminosa precisión cómo la obra de arte trágica de los griegos ha nacido realmente del espíritu de la música, pensamiento con el que creemos haber hecho justicia por vez primera al sentido originario y tan sorprendente del coro (Nietzsche, 1871/1997: 168).

La desaparición del espíritu de la música equivaldría a la desaparición del espíritu de la tragedia, es decir, del elemento dionisiaco, esencial en la tragedia griega.

Cuando el genio de la música ha huido de la tragedia, en sentido estricto la tragedia ha muerto; pues, ¿de dónde podría ahora extraerse ese consuelo metafísico? De ahí que se buscase una solución terrenal de la disonancia trágica [...]. No quiero decir que la concepción trágica del mundo fuera destruida

⁷⁸ Sobre la música y la tragedia vid. especialmente los caps. 16 y 17 de *El nacimiento de la tragedia* (1871), y concretamente sobre la ópera, el cap. 19.

completamente y en todas partes por el espíritu acuciante de lo no dionisiaco. Solo sabemos que, huyendo del arte, tuvo que refugiarse, por así decirlo, en el submundo, degenerando en culto secreto (Nietzsche, 1871/1997: 174-175).

Esta afirmación se explica según el siguiente postulado: la música es la única de las artes que no es reflejo de apariencias, sino que es por sí misma reflejo directo de la voluntad misma, y por tanto representación directa e inmediata de lo *metafísico*, frente a todo lo físico, positivista y científico del mundo⁷⁹. Obsérvese que para Nietzsche la música queda reducida a pura psicología, especialmente adecuada al estímulo de la imaginación y la experiencia mística. El arte, aquello que expresa los «secretos ocultos» del género humano, ha de huir a una especie de «submundo», perseguido y aquejado por la terrible razón apolínea de los hombres, y ha de preservarse bajo la forma de un «culto» esotérico. Nótese el abuso metafórico en el que incurre Nietzsche al definir, a través de la música, lo esencial de la tragedia, cuyo origen cifra en la música como pulsión dionisiaca fundamental:

La música es la auténtica Idea del mundo, el drama solo un reflejo del brillo de esa Idea, una aislada sombra de la misma (Nietzsche, 1871/1997: 206).

«Reflejos», «brillos», «sombras»..., he aquí la riqueza crítica y conceptual del retórico que ha pasado a la Historia de la Filosofía por discutir con su tropología la Metafísica tradicional. Él, precisamente el más teológico y metafísico de los retóricos de la Edad Contemporánea, hasta la llegada de figuras como Lacan, Derrida o Foucault.

En este contexto, el coro trágico constituye la culminación de la mística nietzscheana. El mismo coro trágico que para Hegel⁸⁰, por su naturaleza y contenidos, era la antítesis de la experiencia épica, al ser una suerte de entidad inerte, inoperante y abúlica, es para Nietzsche precisamente la esencia de la pulsión dramática, dionisiaca, trágica.

En páginas decisivas de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche (1871/1998: 94-107) se refiere a la función del coro ático. Discute, incluso sarcásticamente, hasta tres teorías aducidas por contemporáneos o antepasados suyos, para trascender la última de ellas. Niega, en primer lugar, el papel político del coreuta, y rechaza toda interpretación que relacione al coro con la *symploké* estatal o democrática de la polis⁸¹. En segundo lugar, se burla de la propuesta de Schlegel de considerar al coro

⁷⁹ Siguiendo el pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche considera que la música sería la representación del ser en sí frente a toda apariencia: «La música se diferencia de todas las restantes artes porque no es reflejo de la apariencia, o, más correctamente, de la objetividad adecuada de la voluntad, sino reflejo directo de la voluntad misma, y por tanto representa lo metafísico respecto de todo lo físico del mundo, y la cosa en sí respecto de toda apariencia» (Nietzsche, 1871/1997: 163-164).

⁸⁰ «[El] coro de una tragedia [...] es inactivo [...], no actúa y se limita a tener ante sí lo universal, sin salir de lo universal; lo ético, lo moral, [el] respecto por los dioses dirigen al coro, esa inerte universalidad» (Hegel, 1835-1838/2006: 497).

⁸¹ «Esta idea explicativa mencionada en último término, y que para algunos políticos tiene un sublime sonido (como si la inmutable ley ética de los atenienses democráticos estuviera

trágico como una especie de «espectador ideal»⁸². En tercer y último lugar, se refiere a la imagen ideal de Schiller, según la cual el coro trágico era «un muro vivo que la tragedia levanta en torno suyo únicamente para aislarse del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética» (Nietzsche, 1871/1998: 97)⁸³. Con todo, a Nietzsche le agrada el idealismo celestial y elevado con el que se expresa Schiller, y sobre él afirma su propia idea, rotundamente metafísica, mística y teológica, del coro trágico:

El griego construyó para ese coro los andamios suspendidos de un *estado natural* ficticio, y sobre ellos colocó seres naturales ficticios. La tragedia se ha levantado sobre ese cimiento, y evidentemente por ello mismo desde un principio ha estado eximida de retratar penosamente la realidad. En ello no hay ningún mundo arbitrariamente imaginado entre el cielo y la tierra; más bien, se trata de

representada en el coro popular, que siempre conservaba la razón más allá de todos los excesos y desenfrenos pasionales de los reyes), cabría confirmarla aún más mediante alguna frase de Aristóteles. Pero carece de influencia sobre la formulación original de la tragedia, puesto que toda antítesis entre pueblo y príncipe está excluida de aquellos orígenes meramente religiosos; pero también podríamos considerar blasfemia, respecto a la forma clásica del coro que conocemos por Esquilo y Sófocles, hablar de idea de una «representación constitucional del pueblo», blasfemia ante la cual otros no se han arredrado. Las constituciones políticas antiguas no conocen *in praxi* una representación constitucional de pueblo, y por fortuna ni siquiera la «intuyeron» en su tragedia» (Nietzsche, 1871/1997: 94-95).

⁸² «Mucho más famosa que esta explicación política del coro es la idea de A. W. Schlegel, que nos recomienda en cierta medida considerar el coro como compendio y extracto de la masa de espectadores, como el «espectador ideal». Esta opinión, confrontada con la tradición histórica de que originalmente la tragedia solo era coro, se revela como lo que es, como una tosca afirmación acientífica, aunque brillante, pero que solo ha conservado su brillo por la forma concentrada de su expresión, por la predisposición auténticamente germánica para todo lo que se denomina «ideal», y por nuestro momentáneo estado de estupefacción. Nos quedamos sorprendidos precisamente tan pronto como comparamos el público del teatro, que conocemos bien, con ese coro, y tan pronto nos preguntamos si, de algún modo, sería posible idealizar a partir de este público algo análogo al coro trágico. Lo negamos en silencio, y nos maravillamos ahora tanto del atrevimiento de la afirmación de Schlegel como de la naturaleza totalmente dispar del público griego» (Nietzsche, 1871/1997: 95-96).

⁸³ «Una visión infinitamente más valiosa sobre el significado del coro ya la había revelado Schiller en el famoso prólogo de *La novia de Mesina* [...]. Con esta arma principal, Schiller lucha contra el concepto común de lo natural, contra la ilusión comúnmente exigida en la poesía dramática. Mientras que la luz del propio día en el teatro solo sea artificial, y la arquitectura solo una arquitectura simbólica, y mientras el lenguaje métrico tenga un carácter ideal, continuará prevaleciendo el error de solo consentir como una libertad poética aquello que es la esencia de toda poesía. La introducción del coro es el paso decisivo con el que se declara abierta y honradamente la guerra a todo naturalismo en el arte. Este tipo de consideración es, a mi juicio, aquel para el que nuestra época, que se presume superior, ha utilizado el despectivo calificativo de «pseudoidealismo». Me temo que, por contra, con nuestra actual veneración por lo natural y lo real, hemos llegado al polo opuesto del idealismo, en concreto a la región de los museos de figuras de cera. También en ellos hay arte, al igual que en ciertas apreciadas novelas del presente, que dejen de atormentarnos con la pretensión de que con este arte se ha superado el «pseudoidealismo» de Schiller y Goethe. El suelo «ideal» sobre el que, según la intuición correcta de Schiller, suele deambular el coro satírico griego, el coro de la tragedia original, es evidentemente un suelo elevado muy por encima del camino real por donde se mueven los mortales» (Nietzsche, 1871/1998: 97-98).

un mundo de igual realidad y credibilidad que las que poseía el Olimpo, junto con sus habitantes, para el heleno creyente [...]. Este es el siguiente efecto de la tragedia dionisiaca, el hecho de que el estado y la sociedad, y en general los abismos que existen entre los hombres, se retiran ante un poderosísimo sentimiento de unidad, que se retrotrae al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico (que, como ya he apuntado aquí, nos proporciona toda tragedia verdadera) de que en el fondo de todas las cosas, a pesar de todos los cambios de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y halagüeña, ese consuelo aparece en toda su cegadora claridad como coro satírico, como coro de seres naturales que, al mismo tiempo, viven inextinguiblemente iguales a pesar de todos los cambios de las generaciones y de la historia de los pueblos [...]. Podemos denominar al coro, en su estadio primitivo de la tragedia original, un autorreflejo del hombre dionisiaco [...]. Este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* original: verse a sí mismo transformado ante uno mismo, y actuar como si realmente se hubiera introducido uno en otro cuerpo, en otro carácter [...]. Según este conocimiento, hemos de entender la tragedia griega como el coro dionisiaco que se descarga una y otra vez en un mundo de imágenes apolíneo. Esas partes del coro de las que está entretejida la tragedia son, por tanto, en cierta medida, el seno materno de todo lo que se denomina diálogo, es decir, de todo el mundo escénico, del auténtico drama. En varias descargas sucesivas este fondo primigenio de la tragedia irradia esa visión del drama, que es completamente una apariencia onírica y, por lo tanto, de naturaleza épica, pero que, por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, la quiebra del individuo y su ser uno con el ser original [...]. El drama es la simbolización apolínea de conocimientos y efectos dionisiacos, y, por ello, se halla separada de la epopeya como por un insondable abismo. El *coro* de la tragedia griega, el símbolo de toda la masa excitada dionisiacamente, encuentra su plena explicación en esta concepción nuestra (Nietzsche, 1871/1998: 98-104).

Nietzsche ha reducido así la experiencia trágica a una experiencia mística. Con Nietzsche, la historia de la teoría de los géneros literarios alcanza su grado máximo de autologismo. El coro es una suerte de voz inconsciente y profunda que resiste, desde un culto secreto y dionisiaco, los ataques del racionalismo apolíneo, frente al cual atesora la pureza prístina de la vida hecha arte. Esto es pura mística. Esto es Nietzsche.

Fluyendo por estos caminos, la poética de la tragedia no tarda en convertirse en una retórica del existencialismo, de corte nihilista, por supuesto, y revestida con los honores y dignidades, indudablemente teológicos, del conocimiento y del sufrimiento. Nada más cerca del «Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen» (*Lucas 23: 34*). Son palabras de García Gual (2000: 89) sobre *El nacimiento de la tragedia*: «Nietzsche se interroga sobre lo trágico como categoría existencial». Ciertamente, para el irracionalismo de Nietzsche, el efecto de la tragedia antigua se basa en la idea de sufrimiento y padecimiento, y en su percepción —consumando así el patetismo— como contemplación del dolor, antes que en la construcción de una fábula o acción, más o menos compleja, cuya intriga, sus causas y relaciones, hubieran de ser resueltas por el entendimiento y la razón. El origen de la tragedia estaría en la experiencia del sufrimiento y de lo patético; solo con el pensamiento socrático se pasa a la percepción cognoscitiva, a lo apolíneo, a la reflexión sobre la idea frente al sentimiento. Para Nietzsche, Eurípides es el trágico más socrático del mundo griego, frente a Esquilo, y los trágicos más genuinos o primitivos. Errada tesis. El trágico más conservador es

Sófocles, mucho más que Esquilo sin duda ninguna. Sófocles condena terriblemente a quienes desafían, como Edipo, los designios y los oráculos de los dioses. Quien, amparándose en las leyes de la polis, trata de evitar los dictados divinos, padecerá más que ningún otro. Antígona sale victoriosa ante Creonte; Edipo, rey de Tebas, ha de perder el trono y la vista, cegado por el poder político a las verdades proféticas del invidente Tiresias; Polinices, sitiador y enemigo político de Tebas, encuentra la inmortalidad reconfortado ritualmente por su hermana Antígona, que muere incluso como mártir, enfrentada a las leyes políticas del tirano Creonte...

Edipo es el racionalismo que condena Sófocles, partidario de la metafísica teológica de naturaleza heraclítica. Y sin embargo, Nietzsche ve en el racionalismo de Edipo una mística «cargada de bendiciones», una suerte de «sabiduría trágica» (*tragische Weisheit*):

La figura más afectada por el sufrimiento del teatro griego, el infortunado *Edipo*, fue entendida por Sófocles como el hombre noble destinado al error y a la miseria, a pesar de su sabiduría, pero que al final, gracias a su ingente pasión, ejerce en torno suyo una mágica fuerza cargada de bendiciones (Nietzsche, 1871/1997: 112).

¿Qué es eso de una «mágica fuerza cargada de bendiciones»? Nada más teológico. Pura experiencia mística. Muy lejos de lo que pensaba Nietzsche, es el racionalismo socrático —y en modo alguno el irracionalismo dionisiaco— el motor de la tragedia griega, su núcleo genuino y su esencia fundamental. Debilitado el racionalismo de la filosofía de Sócrates por la mixtificación de la retórica y de los sofistas, la tragedia se desvanece. No es, pues, la socrática, sino la sofística, lo que provoca la muerte de la tragedia ática. Y en este camino hacia la sofística es Eurípides, por sofista, que no por socrático, quien asesta golpes definitivos.

La conclusión nietzscheana ya la sabemos: el nihilismo. Pero el nihilismo no es en absoluto un hallazgo de Nietzsche ni del posromanticismo. Dios muere desde el momento en que Tales de Mileto afirma, en el siglo VII a.n.E. que «todo está lleno de dioses». Dios está completamente muerto en una filosofía que, como la de Aristóteles, afirma la existencia de una causa primera o «motor inmóvil» que ignora incluso la existencia misma del mundo al que sirve de soporte. E incluso en la mismísima cúspide histórica de las religiones teológicas o terciarias, dios está completamente muerto en un sistema de pensamiento como el que elabora Baruch Spinoza en su crítica de la razón teológica, tal como puede comprobarse en la lectura de su *Tratado Teológico-Político* (1670). Ninguna novedad hay, pues, desde un punto de vista estrictamente filosófico, en la retórica nihilista de Nietzsche. Como he afirmado con anterioridad (Maestro, 2001, 2007b), en su fragmento 125 de *La gaya ciencia (Die fröhliche Wissenschaft, 1882)*, Nietzsche no habla de la muerte de dios, sino de la muerte de la razón humana, es decir, no afirma la inexistencia de dios, sino que niega la posibilidad humana de razonar al margen de un horizonte teológico, esto es, al margen de un mundo organizado por la metafísica tradicional. Nietzsche niega, en suma, la razón antropológica, y afirma, para siempre, la imposibilidad de vivir al margen de la razón teológica. Porque, según él, la razón es dios, y si dios ha muerto, con él ha muerto también la posibilidad de razonar. Nada más teológico ni más protestante. Nietzsche

niega al ser humano la posibilidad de razonar al margen de dios. Es, en este punto, más papista que el Papa, al que él gustaba llamar «esa cerda de dios». Antes morir que razonar sin dios, esto es, antes muerto que vivir razonando como un ser humano ateo. Ese es el imperativo de Nietzsche. Puro irracionalismo teológico.

En consecuencia, el pensamiento de la tragedia no tiene ahora como finalidad exorcizar el temor o conjurar la piedad que provoca la vivencia de un hecho trágico, pues no se trata ya de asimilar en la catarsis el furor de tales experiencias, ni se pretende tampoco la armonía de las antinomias, sino su exhibición, la expresión radical e irresoluble del «derecho al pataleo» y la denuncia. La tragedia mayor del hombre no será «haber nacido», sino vivir sin causas ni consecuencias, como si alguna vez hubiera sido posible vivir sin causas ni consecuencias. El destino de la naturaleza y los seres humanos estaría determinado trágicamente desde el momento en que no se perciben fundamentos causales o finales capaces de ordenar la existencia humana de un modo coherente, estable o definitivo. El único fundamento posible sería el nihilismo. Pero el nihilismo, así concebido, es una ilusión trascendental, una falsa conciencia. El espejismo de un yo exhibicionista y místico, que contempla y narra, gratamente, el orgasmo dionisiaco de un Apocalipsis imaginario.

También el arte dionisiaco quiere convencernos del placer eterno de la existencia, solo que debemos buscar este placer no en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos conocer cómo todo lo que surge debe estar preparado para el ocaso lleno de sufrimiento, somos obligados a mirar dentro de los horrores de la existencia individual, y no debemos paralizarnos de horror: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del mecanismo de las figuras cambiantes. Nosotros somos realmente, durante breves instantes, el ser primordial mismo, y sentimos su indómita avidez de existencia y su indómito placer de existir (Nietzsche, 1871/1997: 167-168).

Solo un demente puede sentir «ese seguro presentimiento de un placer superior al que se accede por el ocaso y la aniquilación, de forma que cree oír como si el abismo más íntimo de las cosas le hablara perceptiblemente» (Nietzsche, 1871/1997: 201).

Lo único que hay en la retórica nihilista de Nietzsche es una mística de la nada.

7.3.5. HACIA LA POÉTICA MODERNA. LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL SIGLO XX. DE LAS TEORÍAS FORMALISTAS A LAS RETÓRICAS DE LA RENUNCIA Y LA IMPOTENCIA

Diese Völker machten mit der heroischen Epoche, welche ohne Zweifel die höchste ist, die erschungen werden kann, den Anfang; als sie in keiner menschlichen und bürgerlichen Tugend mehr Helden hatten, dichteten sie welche; als sie keine mehr dichten konnten, erfanden sie dafür die Regeln; als sie sich in den Regeln verwirrten, abstrahierten sie die Weltweisheit selbst; und als sie damit fertig waren, wurden sie schlecht...

Heinrich von KLEIST, *Betrachtungen über den Weltlauf*
(1810/1962: II, 327)⁸⁴.

Desde mediados del siglo XIX, el estudio de los géneros literarios experimenta en España un desarrollo de cierto interés y de discretas consecuencias, debido a las aportaciones procedentes del positivismo histórico, y de autores como Milà i Fontanals, Amador de los Ríos, Manuel de la Revilla⁸⁵ y, especialmente, Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883), obra en que aglutina la mayor cantidad de referencias al problema de los géneros literarios, cuestión que parece continuar de forma insistente a lo largo de su producción crítica (*Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, 1890-1908; *Odas, epístolas y tragedias*, 1906; *Orígenes de la novela*, 1905-1915), si bien no llegó a elaborar nunca una monografía específicamente dedicada a la genealogía literaria.

Por su parte, a finales del siglo XIX, la crítica dogmática francesa, encabezada por Brunetière (1890), y directamente influida por las doctrinas evolucionistas de Darwin, las corrientes organicistas procedentes de las ciencias naturales y el positivismo sistemático de Comte y Spencer, entre otros, proclama nuevamente la sustancialidad de los géneros literarios, a los que identifica con una especie de organismo biológico capaz de nacimiento, desarrollo, reproducción, muerte y transformación. Esta modalidad del positivismo literario trajo como consecuencia la sobrevaloración de los géneros literarios como modelos rígidamente estables y codificados en la historia de la literatura y el pensamiento, así como una nueva sistematización de los conceptos generales de la poética clásica, frente a los valores autónomos ofrecidos por cada una de las obras

⁸⁴ «Estos pueblos se estrenaron con la época heroica, que sin lugar a dudas es la más alta que puede alcanzarse; cuando ya no tenían héroes en ninguna virtud cívica ni humana, los inventaron como figuras artísticas; cuando ya no eran capaces de crear arte, inventaron las reglas para ello; cuando ya se hacían un lío con las reglas, abstraieron la sabiduría universal misma; y cuando hubieron cumplido lo anterior, se corrompieron por completo» (Kleist, 1810/1987: 49-50).

⁸⁵ «En rigor no hay más que dos géneros poéticos fundamentales: el que expresa, o mejor aún, representa y reproduce la realidad exterior, y el que expresa los estados de conciencia del poeta, o lo que es igual, la Poesía objetiva y la subjetiva. Pero todos los estéticos y preceptistas admiten en tercer género, compuesto de ambos, esto es, objetivo-subjetivo, al que se da el nombre de *Poesía dramática*, y que en puridad no es más que una ramificación especial de la Poesía objetiva, caracterizada por cierto predominio del elemento subjetivo» (Revilla, 1884: 235).

literarias particulares, que resultan en muchos casos desestimadas en su originalidad, al igual que la estética romántica del genio y las facultades subjetivas sus autores⁸⁶. Disuelto el autologismo romántico que habían propugnado autores como Víctor Hugo, la teoría de los géneros literarios vuelve a manos de los preceptistas del momento, que la codifican desde criterios normativos afines a un positivismo biológico y a un psicologismo darwinista aplicado ahora a los materiales literarios. La diferenciación de los géneros —sostiene a este respecto Brunetière (1890)— tiene lugar en la historia del mismo modo que las especies actúan en la naturaleza, progresivamente, por transición de lo uno a lo múltiple, de lo simple a lo complejo, de lo homogéneo a lo heterogéneo.

Frente a la doctrina positivista y evolucionista de Brunetière, se sitúa la corriente idealista de Croce, así como el sistema de pensamiento intuitivo y profundamente psicologista inaugurado por Bergson en 1889. En su *Estética* (1902), Croce identifica los procesos de creación artística y poética con los actos intuitivos propios del conocimiento sobre fenómenos singulares y concretos, y sobre imágenes individuales y subjetivas. La creación poética queda de este modo delimitada y definida desde el punto de vista de los procesos formales del conocimiento subjetivo, al resultar la lógica sistemáticamente excluida del momento empírico creador. La intuición poética se concibe así como la expresión inmediata del *fluir sensorial*, individual e intransferible, ajeno por completo a la reflexión lógica, e indiscutiblemente indivisible y único. Croce distingue de este modo entre *poesía*, que identifica con lo que habitualmente denominamos literatura, y discursos comunicativos no literarios. El rasgo principal de la *poesía* (= literatura) sería la «liricidad», dentro de la cual quedaría abolida toda diferencia entre géneros literarios.

Croce rechaza el concepto de género literario como entidad universal, existente en sí misma, y capaz de transformaciones esenciales, cual arquetipos platónicos o *universalía ante rem*, a la vez que se apoya en su dimensión instrumental, como concepto útil para la comprensión e interpretación de los fenómenos y manifestaciones textuales acaecidos en la historia literaria. Tras discutir severamente la validez normativa de los géneros literarios y la tradición preceptista europea, procedente de las poéticas aristotélica y horaciana, Croce se apoya en la desviación que, desde la Edad Media hacia el Renacimiento, se observa entre las leyes de la poética literaria y la multiplicidad de géneros y subgéneros que entonces se desarrollan, y que con frecuencia encuentran especiales dificultades para ser establemente codificados. En efecto, muchas de estas leyes resultaron invalidadas con el nacimiento y desarrollo de géneros como la *commedia dell'arte* o el drama español del Siglo de Oro⁸⁷.

⁸⁶ «Lo que nos parece más interesante ahora en las viejas ideas de Brunetière es el compromiso que se manifiesta en ellas entre el mantenimiento de los géneros como universales fundamentales, principio y control último de los cambios, y la evolución misma como mecanismo de renovación que explica la apertura del sistema básico de actitudes cerradas hacia el conjunto variado y abierto de las formas y realizaciones históricas» (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 127).

⁸⁷ «España fue tal vez el país de Europa que por más tiempo resistió a las pedanterías de los tratadistas; el país de la libertad crítica, desde Vives a Feijoo, o sea desde el Renacimiento al siglo XVIII, cuando, desaparecido el viejo espíritu español, fue implantada en él, por obra de Luzán y de otros, la poética neoclásica, de procedencia italiana y francesa» (Croce, 1902/1926: 464).

Pese a todo, Croce parece establecer una distancia o hiato, demasiado radical, entre la noción de género literario y su posibilidad de aplicación empírica a la realización e interpretación de obras literarias, al insistir acaso excesivamente en la singularidad e individualidad de los procesos de creación estética. En efecto, no resulta posible admitir que el género literario sea un mero nombre, ya que la convención estética en que toda obra de arte participa confiere una forma especial a su materialización, de modo que la literatura no se concibe como un conjunto de poemas, dramas y novelas, sin más, que, diferentes entre sí, solo comparten un nombre común. Croce, como Bergson, se comporta en este punto como un posromántico radicalmente idealista.

La teoría de los géneros literarios experimenta un célebre desarrollo con las aportaciones procedentes del formalismo ruso, cuya tesis fundamental en este sentido consiste en afirmar que la noción de género literario está estrechamente vinculada al concepto de evolución literaria, como principio explicativo de su desarrollo histórico y sistemático. Así, por ejemplo, Sklovski (1970) considera que todo género literario debe examinarse en relación a una tradición literaria que ha podido motivarlo, y que en muchos casos no es sino la elaboración de formas extraliterarias⁸⁸.

Del mismo modo, Tinianov (1929) estima que el estudio de los géneros literarios se encuentra subordinado a la noción de sistema literario⁸⁹, de manera que el análisis de la evolución y variabilidad de las formas y contenidos literarios debe plantearse desde presupuestos sistemáticos, que den cuenta de la introducción de la obra de arte verbal en un determinado sistema literario sincrónico, así como de aquellas formas que, si bien poseen en él una función indeterminada, se apoderan de una nueva función y la determinan.

El problema más difícil y menos estudiado, el de los géneros literarios, se resuelve de la misma manera. La novela parece un género homogéneo que se desenvuelve de manera exclusivamente autónoma durante siglos. En realidad, no es un género constante sino variable y su material lingüístico, extra-literario, así como la manera de introducir ese material en la literatura, cambian de un sistema literario a otro. Los rasgos del género evolucionan, en el sistema de los años veinte al cuarenta los géneros del 'relato', de la 'novela corta', se definían por rasgos diferentes de los nuestros, como surge con evidencia de sus denominaciones. Tendemos a denominar los géneros según *rasgos secundarios*; a grandes líneas, según sus dimensiones. Las denominaciones tales como relato, novela corta, novela, corresponden para nosotros a cierto número de hojas de imprenta. Esto no prueba el carácter 'automatizado' de los géneros en nuestro sistema literario; definimos los géneros a través de otros rasgos, específicos para nuestro sistema. Las dimensiones del objeto, la superficie escrita, no son indiferentes puesto que no estamos en condiciones de definir el género de una obra aislada del sistema: lo que se denomina 'oda', por ejemplo, en la década del veinte del siglo pasado o aún

⁸⁸ «El género no es solo una unidad establecida, sino también la contraposición de determinados fenómenos estilísticos que la experiencia ha demostrado que son acertados y que poseen un determinado matiz emocional y que se perciben como sistema» (Sklovski, 1970/1975: 315).

⁸⁹ «Para analizar este problema fundamental, es necesario convenir previamente en que la obra literaria constituye un sistema y que otro tanto ocurre con la literatura» (Tinianov, 1929/ 1970: 91).

en tiempos de Fet, también se llamaba 'oda' en la época de Lomonosov, pero por otros rasgos (Tinianov, 1929/1970: 95).

Desde el formalismo ruso, Tomachevski considera que «ninguna clasificación lógica y sólida de los géneros puede establecerse. Su distinción es siempre histórica, es decir, justificada solo para una época dada. Además, esta distinción se formula simultáneamente por diversos rasgos, que pueden ser de una naturaleza enteramente diferente entre un género y otro. Al mismo tiempo, continúan siendo compatibles entre sí, porque su distribución obedece solo a las leyes internas de la composición estética». Por todo lo cual «es preciso adoptar una actitud descriptiva en el estudio de los géneros: reemplazar la clasificación lógica por una pragmática que tenga en cuenta no solo la distribución del material dentro de los marcos definidos. La clasificación de los géneros es compleja: las obras se distribuyen en vastas clases que, a su vez, se diferencia en tipos y especies. Si descendemos en la escala de los géneros pasaremos de las clases abstractas a las distinciones históricas concretas (el poema de Byron, el cuento de Chejov, la novela de Balzac, la oda espiritual, la poesía proletaria) hasta llegar a las obras particulares» (Tomachevski, 1925/1970: 232).

Pese a reconocer las dificultades que exige la configuración de un sistema estable de géneros literarios, Tomachevski considera que estos últimos se construyen siempre a partir de un conjunto de procedimientos formales y rasgos temáticos dominantes, con frecuencia intensamente diferentes y variables entre sí.

Se crean así clases particulares de obras (géneros) caracterizadas por un agrupamiento de procedimientos a los que llamamos los rasgos del género [...]. Los rasgos del género, es decir, los procedimientos que organizan la composición de la obra, son dominantes; los demás artificios necesarios para la creación del conjunto artístico, aparecen sometidos a aquellos. El procedimiento dominante se llama *la dominante* y su conjunto constituye el elemento que autoriza la formación del género (Tomachevski, 1925/1970: 229).

Paralelamente, es posible observar en la teoría de los géneros literarios elaborada por Tomachevski una concepción organicista, cuyas influencias más inmediatas se encuentran sin duda en los presupuestos naturalistas de la escuela morfológica alemana (Schissel, Dibelius...), y que las corrientes positivistas de fines del siglo XIX ratifican satisfactoriamente (Brunetière). Según esta hipótesis, los géneros literarios son susceptibles de vida, desarrollo y muerte, además de hacer posible la explicación de determinados nexos y evoluciones entre las diferentes modalidades literarias: «Los géneros viven y se desarrollan [...]. El género se enriquece con nuevas obras que se vinculan con las que ya existen en su interior. La causa que ha promovido un género puede dejar de actuar; los rasgos fundamentales del género pueden cambiar lentamente, pero este continúa viviendo como especie, es decir, en virtud de la referencia habitual de las obras nuevas a los géneros ya existentes. El género cumple una evolución y, a veces, una súbita revolución [...]. Asimismo nacen constantemente nuevos géneros a partir de los antiguos que se disgregan» (Tomachevski, 1925/1970: 229).

Desde una sociología de los géneros literarios, Tomachevski establece una distinción entre los llamados «nobles» y «vulgares», y advierte una constante sucesión e

interacción entre ellos, que se traduce en un perpetuo reemplazo de los géneros elevados o primarios por los bajos o populares, lo que explica la desaparición de determinados géneros cultos, como la oda en el siglo XIX y la epopeya en el siglo XVIII, así como la penetración de múltiples procedimientos del género vulgar en los géneros cultos (irrupción de elementos cómicos en la tragedia clásica francesa de la tercera década del siglo XIX, el contenido de muchas de las vanguardias de comienzos del XX, integración de rasgos paródicos y satíricos en el poema épico del siglo XVIII). El formalismo ruso se sirvió especialmente en este punto de la metáfora organicista de la Historia.

Canto del cisne del idealismo alemán, Cassirer (1944) introduce una idea que sorprendentemente retoman Wellek y Warren (1949) en su manual sobre *Teoría literaria*, y que consiste en advertir sobre la posible incompreensión de la crítica literaria posterior al Neoclasicismo, que habría exagerado el alcance y sentido normativista de la Poética de la Ilustración, sin considerar debidamente que se trata del primer intento serio por sistematizar el eterno problema de lo universal y lo particular. ¿Acaso Aristóteles, y antes que él Platón, no sistematizaron «seriamente» las diferencias entre una y otra categorías?

Boileau, en su *Art Poétique* —escribe Cassirer (1944/2003: 273)— tiende a una teoría general de los géneros poéticos como el geómetra tiende a una teoría general de las curvas ‘ya que’ el género poético no es para él algo que el artista ha de crear ni tampoco un medio o instrumento de la creación del que él echa mano y que puede manejar libremente. Antes bien, se le da de antemano, y se halla vinculado a él.

Advierte Wellek (1949/1985: 280-281) que «todo el que se interese por la teoría de los géneros debe cuidar de no confundir las diferencias distintivas de la teoría ‘clásica’ y las de la teoría moderna. La teoría clásica es normativa y preceptiva, aunque sus ‘reglas’ no son el bobo autoritarismo que aún se les atribuye a menudo. La teoría clásica no solo cree que un género difiere de otro, tanto por su naturaleza como en jerarquía, sino también que hay que mantenerlos separados, que no se deben mezclar». Pero Wellek no se pregunta en absoluto en qué consiste ni la naturaleza ni la jerarquía de los géneros literarios. Wellek sigue, naturalmente sin saberlo, a Porfirio y su teoría de las esencias. Y así se refiere a los géneros literarios según el género próximo y la diferencia específica. Su enfoque es estructural; su falacia, el teoreticismo; y su hipóstasis, la formalista. Wellek es un *registrador de la propiedad* genérica de las formas literarias, no un intérprete crítico de ella.

Jakobson, desde su concepción estructuralista de los fenómenos culturales, ha definido los géneros literarios a partir de los elementos constitutivos de las diferentes estructuras lingüísticas, apoyándose en un sistema indicial y funcional desde el que se identifica la lírica con la primera persona (yo), como forma discursiva en la que predomina la función emotiva o expresiva; el drama con la proyección hacia la segunda persona (tú), y el dominio de la función conativa; y la épica con la tercera persona o realidad referencial (él, ello...), caracterizada por el uso de las funciones representativas del lenguaje. Semejante clasificación de Jakobson no deja de ser una ideal propuesta deíctica vertida sobre los tres géneros literarios de referencia para la Edad Contemporánea. Hoy, exposiciones de este tipo, nos hacen sonreír.

Por su parte, Frye, en *Anatomy of Criticism* (1957), desde presupuestos afines a la mitocrítica, el psicoanálisis y la poética de lo imaginario, distingue cuatro categorías arquetípicas previas a la noción de género literario, a las que designa bajo la expresión de *mythos* o «argumentos genéricos», como estructuras de la imaginación y de la imitación: la comedia, que se caracteriza por el movimiento hacia un final feliz; el romance, que plantea inquietudes orientadas hacia un mundo deseable; la tragedia, que se identifica indudablemente por su final desgraciado, y la ironía satírica, determinada por la progresión hacia un mundo no deseado. Desde un punto de vista pragmático, que tiene en cuenta la posible relación entre el autor y los destinatarios de su mensaje, Frye distingue los cuatro géneros siguientes:

- Epos: el público es oyente.
- Prosa: la comunicación es impresa.
- Drama: exige representación.
- Lírica: no postula explícitamente su receptor.

No nos engañemos, ni Jakobson ni Frye ofrecen en rigor una teoría de los géneros literarios. Ni siquiera esbozan una clasificación de los materiales literarios según la teoría —formalista o psicologista— desde la que pretenden analizar textos, formas o referentes literarios. Lo que ofrecen es simplemente un agrupamiento de categorías comunicativas o pragmáticas en función de ciertos elementos más o menos afines entre sí, pero que en absoluto dan cuenta de lo que son, ontológica y gnoseológicamente, los géneros literarios. Difícilmente podemos tomar en serio afirmaciones tales como que la lírica no postula de forma explícita su receptor, que la prosa se reduce a textos impresos, que el drama se encasilla en la función conativa o que de nuevo la lírica se objetiva esencialmente en el deíctico de primera persona.

En otros casos, la teoría literaria del siglo XX nos sorprende por la cantidad de obviedades que algunos de sus más afamados y populares representantes han llegado a escribir. Así, por ejemplo, Emil Staiger, en su obra de 1946 *Grundbegriffe der Poetik*, asegura que una poética de los géneros literarios debe apoyarse necesariamente en la historia literaria y sus valores, y en las formas concretas en que los textos literarios se han manifestado a través de la historia. Como si fuera posible hacerlo de otro modo... Señala asimismo la conveniencia de restablecer la tradicional tripartición de géneros en lírica, épica y dramática. Nada menos tradicional que esta tripartición, cuya constitución es ante todo hegeliana y moderna. Staiger propone evitar la pureza de denominaciones sustantivas o universalistas para referirse a los géneros literarios, y en su lugar prefiere el empleo de conceptos formales o estilísticos, al advertir que «los conceptos de lo lírico, de lo épico y de lo dramático son términos de la ciencia literaria para representar con ellos posibilidades fundamentales de la existencia humana en general, y hay una lírica, una épica y una dramática porque las esferas de lo emocional, de lo intuitivo y de lo lógico constituyen ya la esencia misma del hombre, lo mismo en su unidad que en su sucesión, tal como aparecen reflejadas en la infancia, la juventud y la madurez» (Staiger, 1946/1966: 213). Staiger parece proponernos de este modo una suerte de «teoría existencialista» de los géneros literarios.

Incurriendo en un psicologismo propio de quien se sirve de la retórica con pretensiones explicativas, Staiger identifica la lírica con la facultad del recuerdo y con la temporalidad pretérita —esto es, con la memoria—, la épica con las posibilidades de la observación y el tiempo presente —cabe preguntarse cuántas epopeyas y relatos épicos se escriben hoy día, al margen de las declaraciones anuales de la onu sobre los derechos humanos y las campañas para solucionar el hambre del mundo—, y la dramática con las potencias de la expectación y las condiciones que se proyectan hacia el futuro —de modo tal que el *Apocalipsis* habrá de ser, de acuerdo con tales criterios, más «dramático» o «teatral» que el *Génesis*—.

Staiger prefiere utilizar la noción de «estilo genérico» en lugar del concepto de «género literario», debido a la confluencia que habitualmente se establece entre tipos abstractos y generales, por un lado, y a las configuraciones que estos últimos adquieren en los géneros históricos, por otro. Desde este punto de vista, Staiger se ha referido a los estilos épico, lírico y dramático, a los que considera conceptos fundamentales de la teoría literaria, en los cuales, como realidades supragenéricas y transgenéricas, tiene lugar la realización de las obras literarias concretas. Lo cierto es que si Staiger se hubiera servido de las nociones de *género*, *especie* e *individuo* se habría ahorrado bastantes confusiones. ¿Qué sentido tiene hablar primero de lírica, épica y drama, como «estilos genéricos», para decir a continuación que el *Quijote* o *Hamlet* pertenecen respectivamente al «género literario» de la novela y de la tragedia? Ninguno. Y además, ¿qué hacer con tan paupérrimos medios interpretativos ante la necesidad de catalogar el género de obras como la *Divina commedia*, *La Celestina* o el *Quijote*?⁹⁰

Diferentes autores se han ocupado de reflexionar acerca de la historia y la teoría de los géneros literarios desde presupuestos sociológicos y marxistas. Lukács, en sus estudios sobre *La novela histórica* (1937), obra en la que condensa y amplía las principales ideas vertidas anteriormente en su *Teoría de la novela* (1920), escrita en una juventud de marcada influencia hegeliana, establece una detallada diferencia entre los géneros dramático y narrativo, como formas literarias que responden a visiones de la realidad profundamente diferentes, por su contenido y disposición formal, la presencia y alcance de determinados factores sociológicos y socioculturales, la naturaleza del público destinado a la lectura y actualizado en el momento de la representación, la estructura de la sociedad a la que se dirige la obra y cuyas expectativas destruye, crea o transforma de modo más o menos enérgico o emotivo.

⁹⁰ Lázaro Carreter no ha regateado las críticas a Staiger: «Quizá la obra que por su trascendencia en los países de lengua alemana pudiera sintetizar esta actitud extra o paraliteraria de los investigadores que se han ocupado de la cuestión, son los *Grundbegriffe der Poetik* de Emil Staiger. Desde el momento en que, ya en sus primeras líneas, anuncia que sus objetivos de estudio son *lo lírico*, *lo épico* y *lo dramático*, y busca la esencia de estas entidades para reconocerlas allá donde animen una obra, y su normal entrecruzamiento o mezcla en las obras concretas, sentimos que sus posibilidades operatorias son muy limitadas para el crítico que se ha de ocupar de tales obras, cualquier que sea el valor de su teoría. A lo sumo, le proporcionará criterios para establecer determinadas clasificaciones; y si los aplica en una dimensión comparativa, para reconocer o no ciertas afinidades psicológicas entre los términos comparados» (Lázaro Carreter, 1976/1986: 114-115).

La estética marxista había considerado los géneros literarios como instituciones socioliterarias, estrechamente dependientes de los cambios del proceso dialéctico de la historia, lo que constituye una de las tesis fundamentales de este sistema de pensamiento, que encontraba en la teoría romántica de las edades o ciclos y en la dialéctica de Hegel sus principales puntos de apoyo. De modo semejante, la sociología de la literatura, que ha encontrado en el marxismo la explicación de buena parte de sus fundamentos, ha tratado de considerar los géneros literarios desde el punto de vista de su dimensión social, insistiendo en los efectos de recepción e interpretación que determinados géneros pueden ejercer sobre sus posibles receptores, fenómeno que vinculan de forma especial a las condiciones económicas del conjunto de la sociedad en general, y de modo particular a los problemas específicos de la comunicación *autor-editor-obra-crítico-lector* (Escarpit, 1970; Schmidt, 1980). Sin embargo, en muchos casos, las teorías marxistas desarrolladas sobre todo hasta el último tercio del siglo XX —con posterioridad el marxismo se ha visto reemplazado por la atención hacia el discurso de la pseudoizquierda, o la izquierda como mito (Bueno, 2003): culturalismo, ecologismo, feminismo, indigenismo, lucha antitaurina, etc.— desembocaron en un sociologismo cada vez más estrecho, cuya característica más acusada ha sido la renuncia a la dialéctica. Es el caso, por ejemplo, del último Adorno (1970), cuya filosofía culmina en la renuncia al tercer estadio que representa la síntesis de la dialéctica hegeliana. Y, naturalmente, un marxista sin dialéctica es una suerte de payaso que ha perdido el sentido del humor. Así como el de la inteligencia.

La teoría genológica de la poética estructuralista encontró en Barthes (1966, 1968), Genette (1977) y Todorov (1972, 1976, 1978) sus principales representantes. Barthes, en sus escritos sobre el análisis estructural del relato (1966), y en sus comentarios de 1968 a la obra de Sollers (*Drame*, 1965), creyó —e hizo creer— que se ocupaba de los géneros literarios, al proponer descripciones supuestamente precisas y estables de determinadas categorías genéricas a las que denomina «estructuras discursivas». Admirable. Si los géneros literarios fueran «estructuras discursivas», sin más, las cortaduras de Wedekind, la tabla periódica de los elementos químicos de Mendeléiev, o el genoma de la mosca tse-tsé, serían tres «géneros literarios» sin duda tan admirables como imprescindibles en la formación de todo teórico de la literatura. Continuemos.

Una de las principales tesis del neoformalismo francés consistió en explicar las posibles diferencias entre los géneros literarios a partir del concepto de *discurso*, al que confieren el valor de una función convencional del lenguaje, que sirve de norma o modelo interpretativo en los procesos de creación y comprensión del texto literario. Como he indicado en otras partes de esta obra, si algo es todo, el todo es igual a cero. Si el discurso es todo, el concepto mismo de discurso se convierte —como su trasunto posmoderno, la «escritura» y sus mitos— en la noción acrítica, indiscriminada e inútil de una nada retórica. En 1968 Barthes se apoya sobre todo en este concepto, el de «escritura», con el fin de delimitar los diferentes estilos narrativos desde criterios formales (punto de vista, expresión dialógica, enunciación y enunciado, motivos y recurrencias, etc.) En definitiva, la consecuencia de semejante teoría formalista es su misma premisa: la obviedad de que todo análisis y clasificación genérica ha de fundamentarse previamente en un examen exhaustivo de las propiedades formales del texto.

Drama y poema son palabras muy parecidas: ambas proceden de verbos que significan *hacer*. El *hacer* del drama es, sin embargo, interior a la historia, es la acción prometida al relato, y su tema es *cil cui aveneient aventures (Roman de Troie)* [...]. La novela no es más que una de las variedades históricas de la gran forma narrativa que engloba el mito, el cuento y la epopeya (Barthes, 1968/1971: 29-31).

Resulta que, según Barthes, drama y poema son lo mismo, por lo que nada permite, pues, distinguir *La vida es sueño* de Calderón de la Barca del *Cancionero* de Francesco Petrarca, ni los *Canterbury Tales* de Chaucer de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. Y resulta que la novela es una «varieté» histórica de otra «gran forma narrativa», cuyo nombre ni se aduce, el cual englobaría tanto el mito como el cuento y la epopeya. Excelente teoría de los géneros literarios.

Genette (1977), por su parte, dispuso, con claridad propia de formalista, criterios diferenciales desde los que pretendió una adecuada definición del concepto de género literario, lo que le llevó a discutir algunas de las teorías tradicionales relativas a los modos de enunciación, los criterios temáticos y las tipologías románticas de los géneros literarios (objetividad / subjetividad). Genette distinguió así tres conceptos básicos, relativos al *modo*, al *género* y al *tipo*. Desde este punto de vista, los *modos literarios*, tal como los concebía Platón, serían, según Genette, categorías universales del discurso, en las que era posible reconocer tres tipos fundamentales de enunciación:

1. Enunciación hecha desde el *Yo*.
2. Enunciación reservada a otros.
3. Enunciación mixta o alterna, en que habla el sujeto y los otros.

En efecto, esto ya lo había dicho Platón en el libro III de su *República* (391d-394d; 595a). El modo de enunciación ha de ser separado, según Genette, del concepto de *género mayor*, o género literario propiamente dicho, ya que el modo es ante todo una categoría lingüística, universal y extraliteraria, es decir, una modalidad de disponer el material lingüístico desde el punto de vista de las competencias del sujeto de la enunciación.

Respecto al concepto de género literario, Genette advierte que su estatuto es francamente incierto, ya que si bien pretende ser una entidad teórica y universal, con frecuencia se confunde con los llamados géneros históricos, que son modelos convencionales contruidos a partir de obras individuales. El género es un concepto literario que, si de un lado está formalmente cerrado en virtud de una tradición más o menos canónica, de otro lado se encuentra sometido a una constante evolución temática, formal, estilística, etc. Tales razones llevan a Genette a proponer una diferencia entre los denominados *géneros históricos*, cuya manifestación se aprecia a lo largo del desarrollo que las formas y valores literarios adquieren en los textos, y los *géneros teóricos* o «géneros-tipo», que designarían un conjunto de modelos genológicos contruidos por el analista con objeto de estudiar y sistematizar la cantidad y variedad de obras existentes. Los géneros teóricos podrían definirse, según Genette (1977/1988: 227-228), desde criterios modales, temáticos y literarios: «La diferencia de estatuto entre los géneros y modos se encuentra precisamente ahí; los géneros son categorías

propriadamente literarias, los modos son categorías que dependen de la lingüística, o más exactamente, de una antropología de la expresión verbal»⁹¹.

Genette se ocupa de los géneros literarios como lingüista, y como lingüista descubre que su teoría es insuficiente para explicar la realidad material de tales géneros. Por eso el concepto mismo de género literario le resulta inadecuado. Y por eso se ve obligado a hablar de «modos de enunciación», es decir, por eso reduce el género al *acto de decir* el material literario. Pero los géneros literarios no son simplemente actos de habla ni meros actos de lenguaje. Pozuelo Yvancos, en un artículo titulado «Teoría de los géneros y poética normativa» (1985), considera que esta separación entre *género histórico* y *género teórico* produce un distanciamiento entre el análisis teórico y la práctica textual literaria. Pero Pozuelo se queda corto en su observación crítica. Distinguir entre géneros históricos y géneros teóricos no solo es disociar lo inseparable, es ante todo establecer una discriminación completamente fraudulenta entre el método de investigación y su objeto de estudio. En primer lugar, porque los géneros históricos son de por sí, desde el momento en que resultan formalizados históricamente, conceptos y categorías teóricas. Y en segundo lugar, porque los denominados géneros teóricos no existen de ninguna manera al margen de una materialización literaria e histórica que como tales los hace posibles, a menos que se trate de la metafísica de una literatura pendiente aún de ser escrita, y por lo tanto analizable solo especulativamente —acaso mediante oráculos—, con abstracción pura de la materia que habrá de constituirla.

En su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Todorov (1972) incurre en el mismo error gnoseológico que Genette, al distinguir —como si nada— entre *género*, como concepto histórico, en virtud del cual es posible identificar un discurso en la evolución temporal de los valores literarios, y *tipo*, como concepto teórico, que permite elaborar, según una variedad de principios teóricos, diferentes tipologías de discurso verbal. El procedimiento es lo más parecido que puede haber a tratar de saciar la sed ingiriendo, primero, moléculas de oxígeno y, después, dos moléculas de hidrógeno por cada una de las moléculas de oxígeno previamente consumidas. Se supone, según el procedimiento de Todorov —y de Genette—, que de este modo estaríamos bebiendo agua.

En sus estudios sobre *Les genres du discours* (1978), Todorov comenzaba discutiendo una de las afirmaciones fundamentales del pensamiento de Blanchot (1955), según el cual la esencia de la literatura no admite clasificaciones ulteriores en géneros, ya que el principio de identidad de lo literario está por encima de supuestas diferencias

⁹¹ «A medida que se tomaban en consideración (muy poco en Platón, más en Aristóteles) los géneros propriadamente dichos, se repartían entre los modos en cuanto que eran reveladores de tal o cual actitud de enunciación: el ditirambo lo era de la narración pura, la epopeya de la narración mixta, la tragedia y la comedia, de la imitación dramática. Pero esta relación de inclusión no impedía que el criterio genérico y el modal fueran completamente heterogéneos y con un estatuto radicalmente diferente: cada género se caracterizaba esencialmente por una especificación del contenido que nada señalaba acerca de la definición del modo del que dependía. La división romántica y post-romántica, por el contrario, examina de hecho lo lírico, lo épico y lo dramático, no ya como meros modos de enunciación, sino como auténticos géneros, cuya definición entraña inevitablemente un elemento temático por muy vago que sea» (Genette, 1977/1988: 225-226).

y clasificaciones genológicas pretendidas por el analista. La literatura moderna se caracterizaría, según Blanchot, en hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura. Esta argumentación resulta tan disparatada que solo puede concluir en carcajadas. La literatura sería, pues, un macroátomo indiviso e indivisible, compuesto, paradójicamente, por un sin fin de obras literarias, las cuales, sin embargo, constituirían por sí solas y por sí mismas manifestaciones enigmáticas de lo que es el cuerpo atómico al que pertenecen, esto es, la literatura. Blanchot, probablemente sin saberlo, está identificando la literatura con el sínolon aristotélico, es decir, con aquella entidad que es en sí misma una clase constituida por un único elemento, de tal suerte que se comporta como una totalidad cuyas partes mantienen entre sí relaciones tan estrechas y desvanecidas que resultan por completo indisociables e inseparables. Es, por ejemplo, la relación trinitaria que se da en Dios entre el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Tal sería para Blanchot la relación sinolónica que se daría, pues, entre todas las obras literarias existentes en la historia de la humanidad. Gnoseológicamente, el procedimiento de Blanchot solo puede identificarse, valga el oxímoron, como un «agrupamiento atómico».

Frente al nominalismo subyacente en las hipótesis de Blanchot, Todorov sostiene que los géneros no desaparecen con el paso del tiempo, sino que sencillamente se reemplazan unos por otros, sustantiva o adjetivamente diferentes, de modo que el hecho de que una obra no se ajuste con rigor a los imperativos de «su» género no convierte en inexistente a ninguna de las dos entidades. Texto y género literarios existen fenoménica y empíricamente, si bien mantienen entre sí con frecuencia relaciones conflictivas, inestables, que conviene explicar desde presupuestos teóricos, comparativos, históricos, etc... Todorov debería añadir que texto y género literario no solo existen fenoménica y empíricamente, sino también lógicamente, esto es, no solo en M_2 y en M_1 , sino también en M_3 . De otro modo, el propio Todorov no podría categorizarlos.

Todorov propone abordar con acierto el estudio de los géneros literarios, superando las argumentaciones irracionales de Blanchot y distanciándose inicialmente de las más elementales simplezas formalistas. Así, desde la triple perspectiva que proporciona la consideración de los géneros como clases de textos, Todorov plantea la codificación de sus propiedades discursivas y la codificación históricamente constatada de sus propiedades literarias.

Como clases de textos, los géneros se construyen a partir de un conjunto de propiedades comunes a dos o más obras literarias, propiedades que pueden clasificarse e identificarse como comunes en virtud de unos principios de analogía e identidad. La existencia histórica de los géneros literarios está determinada, en efecto, por el *corpus* histórico elaborado a propósito de los rasgos comunes entre dos o más obras, así como del discurso metodológico que lo ha hecho posible y como tal lo justifica.

Como codificación de propiedades discursivas, los géneros literarios funcionan como «horizontes de expectativas» que proporcionan a los lectores diferentes posibilidades de interpretación y comprensión, conforme a unas estructuras preexistentes (sistemas de normas objetivadas), así como constituyen auténticos modelos de escritura para los autores. Paralelamente, la ausencia o presencia de ciertos géneros en una sociedad se convierte en un índice de valor axiológico, que revela la selección y codificación que tal

sociedad ha hecho de determinados actos de lenguaje con los que se identifica, o a los que rechaza de modo más o menos directo o preciso.

Finalmente, como codificación históricamente constatada, el género literario representa el lugar de encuentro entre la poética general y la historia literaria. Todorov admite que los géneros literarios tienen su origen y transformación en el discurso humano (¿dónde si no?) y, como hemos visto, pone en relación su origen con ciertos actos de lenguaje en los que se objetivan determinadas conductas o ritos antropológicos. Lo específico del género literario procede del acto de habla que está en su origen, y cuya disposición formal se encuentra estrechamente relacionada con presupuestos de tipo axiológico, epistemológico, literario, teleológico, etc...

Pero el desenlace de la poética genológica de Todorov es funesto, porque su conclusión definitiva resulta por completo reductora, debido a su formalismo y a su psicologismo, al afirmar que el origen de cada género literario está determinado por un acto de lenguaje que lo motiva fenomenológicamente⁹², y en el que se objetivan diferentes presupuestos axiológicos, antropológicos y mitológicos, sometidos a múltiples operaciones de transformación y desarrollo, de modo que los géneros literarios proceden siempre de otros géneros literarios, configurados a través de diferentes procesos de transformación, inversión, desplazamiento, combinación, transducción... Todorov desemboca, como casi todos los estructuralistas, en la falacia teoreticista y en la metafísica idealista de las formas literarias, cuyo origen siempre es mítico y cuya consecuencia acaba por resultar ilimitada o incluso indefinida.

Así pues, tenemos que vérnoslas con un acto de lenguaje que codifica a la vez propiedades semánticas (lo que implica la identidad narrador-personaje: hay que hablar de sí mismo) y propiedades pragmáticas (en cuanto a la identidad autor-narrador, se pretende decir la verdad y no una ficción). Con esta forma, este acto de lenguaje está extremadamente difundido fuera de la literatura: se practica cada vez que se *narra* [...]. La identidad del género le viene dada por el acto de lenguaje que está en su origen, relatarse; lo cual no impide que, para convertirse en género literario, este contrato inicial tenga que experimentar numerosas transformaciones (Todorov, 1976/1988: 47).

Desde la lingüística del texto, autores como García Berrio se han apoyado en la diferencia establecida por Pike (1954) entre *texto émico* y *texto ético* con el fin de establecer un criterio diferenciador entre las distintas categorías literarias.

Entendidas en tal sentido las unidades textuales émicas que son los géneros, se constata que, dentro de cada uno de los conjuntos de elementos éticos de la praxis, hay unos más directamente identificables como pertenecientes a un género determinado que otros (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 128).

⁹² «Nuestra pregunta acerca del origen de los géneros se convierte, por tanto, en: ¿cuáles son las transformaciones que sufren algunos actos de lenguaje para producir algunos géneros literarios?» (Todorov, 1976/1988: 41).

García Berrio califica de *texto ético* al texto literario concreto, y de *texto émico* a las construcciones o categorías universales genéricas. Francamente, semejante diferencia es por completo inútil. Pura retórica. En primer lugar, porque se construye sobre un uso adulterado y fraudulento de los conceptos *etic* / *emic* de la lingüística de Pike, de cuya aplicación crítica a la Teoría de la Literatura me he ocupado ampliamente con anterioridad (Bueno, 1990; Maestro, 2007, 2007b, 2008). En segundo lugar, porque lo que Berrio pretende con tal distinción está ya mejor discriminado en la dialéctica dada entre la especie y el individuo, por una parte, o entre el género y la especie, por otra. *Pluralitas non est ponenda sine necessitate*. No tiene sentido multiplicar sin necesidad ni los entes ni los términos.

Con todo, García Berrio ha insistido en la conveniencia de definir el género literario dentro de un contexto específico, «estableciendo las reglas de integración, de afinidades y diferencias, de cada texto en sus clases textuales» (1979a: 263), dentro de las cuales las *modalidades textuales de género* constituyen las características más importantes, como este autor ha demostrado a propósito del soneto como forma lírica (1978)⁹³. La obra de García Berrio trató de demostrar, como pudo, que la descripción de las estructuras textuales representa con frecuencia una valiosa contribución a las posibilidades que ofrece un análisis retórico de los géneros literarios.

Dentro de la lingüística del texto, los trabajos de Teun A. van Dijk (1985) se apoyan metodológicamente en una de las nociones más abstractas de discurso, sin desdeñar totalmente el concepto de género literario, y sin aportar modelos especialmente útiles a la interpretación efectiva y crítica de textos literarios concretos. Por su parte, autores como Mignolo (1978), más afines al ámbito de la pseudofilosofía de la literatura y la retórica posmoderna, prefieren hablar felizmente de «universos literarios», o de obviedades tales como sistemas discursivos constituidos por la recurrencia de determinados procedimientos formales, o la persistencia de ciertas estructuras léxicas que permiten diferenciarlos entre sí, además del uso de un metalenguaje adecuado a cada uno de ellos⁹⁴.

Pratt (1981) estima a su vez que los géneros no son esencias inmutables, sino objetos o realidades sistemáticas institucionalizadas por el hombre, y propone la distinción

⁹³ Sobre el soneto como género literario, vid., además de García Berrio (1978, 1979, 1981), Mönch (1954), Jost (1974), Moisés (1967), Scott (1976) y Rivers (1993). Algunos comparatistas, entre los que figuran Wellek (1949) y Guillén (1985), consideran que formas como el soneto constituyen auténticos géneros literarios: «¿Cuándo es el soneto algo más que una forma, una muy ordenada invitación a la brevedad, un ceñido complejo de tensiones, infinitamente disponible? Durante el Renacimiento el soneto amoroso, o ciclo de sonetos amorosos, de seguro llega a ser un género» (Guillén, 1985: 166). Por su parte, Aguiar estima (1967/1984: 179) que «no se debe aplicar la designación de 'género literario' a formas poéticas constituidas por una determinada estructura métrica, rítmica y estrófica, tales como la canción, la sextina, el soneto, etc. Es verdad que algunas de estas formas poéticas pueden estar indisolublemente inculcadas a una forma natural de la literatura —la canción, por ejemplo, aparece íntimamente unida a la lírica—, pero tales formas poéticas, en sí mismas, no constituyen géneros literarios, y deben ser más bien consideradas como *formas poéticas fijas*».

⁹⁴ El término «universo literario» es, indudablemente, magnífico. ¿Podría decirme Mignolo a qué galaxia pertenece el *Quijote*?

entre *géneros productivos*, para designar aquellas obras literarias que mantienen una relación de sincronía con los valores estéticos de la época en que han sido creadas; *géneros reconocidos* —como si los «productivos» fueran irreconocibles—, en los que se identifica aquel tipo de discurso verbal que puede considerarse como anacrónico, al ser producido en una época histórica diferente de aquella en la que han surgido los principios literarios que motivarían su escritura; y *géneros muertos*, es decir, aquellas categorías literarias dentro de las cuales ya no se producen manifestaciones literarias, y que, de producirse, no serían socialmente reconocidas como tales, salvo por algunos especialistas⁹⁵. Esta clasificación es completamente psicologista, e incluso genocida en sentido estricto, desde el momento en que la mayor parte de las obras literarias pertenecerían a *géneros muertos* y sin posibilidad alguna de resurrección. La literatura misma es un discurso necrológico, puesto que fuera del mundo académico solo se lee la «literatura» que el mercado de consumo comercializa como tal, esto es, libros que nada tienen de literarios.

Durante la segunda mitad del siglo XX las variantes retóricas de las teorías formalistas de los géneros literarios se multiplican sin pausa. Así, por ejemplo, Hernadi (1972) propuso un modelo descriptivo y tipológico de los géneros literarios, al considerarlos como *formas de expresión* determinadas por la interacción pragmática de las personas gramaticales (condición retórico-comunicativa), y como *formas de representación* en la dialéctica de la alteridad (mímesis de la representación). Desde la semiótica literaria lotmaniana, apoyada más en el concepto formalista de «código cultural» que en el materialista de género literario, se pretende describir —antes que un análisis de los procesos de comunicación y recepción— la entropía de determinados sistemas artísticos en los que se aprecia una estrecha relación entre el valor estético y la originalidad formal (Lotman, 1970). A este propósito, Greimas y Courtés se refirieron al concepto de género literario en términos no muy distantes de los empleados por Todorov, al sobreestimar la noción de discurso, y comprometer sus posibles tipologías con una visión altamente relativista de la cultura, así como con un conjunto de valores axiológicos que justificarían su nacimiento y desarrollo. Así es como, desde finales del siglo XX, los géneros literarios comienzan a interpretarse paulatinamente en relación con el «mito de la cultura» (Bueno, 1997), experiencia que determinará de forma específica la percepción que tuvo en Occidente la recepción de los escritos de Mijaíl Bajtín.

Con el término género designamos una clase de discurso, identificable merced a criterios de naturaleza sociolectal. Estos pueden provenir ya sea de una clasificación implícita que descansa —en las sociedades de tradición oral— en una categorización particular del mundo, ya de una «teoría de los géneros» que, para muchas sociedades, se presenta en forma de una taxonomía explícita, de carácter no científico. Dicha teoría, que resulta de un relativismo cultural evidente y se basa en postulados ideológicos implícitos, no tiene nada en común con la

⁹⁵ Acierta Berrio en este punto al señalar que «esta triple distinción está basada en la consideración de los géneros como estructuras convencionales y, por tanto, está referida a los géneros históricos» (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 130).

tipología de los discursos que trata de constituirse a partir del reconocimiento de sus propiedades formales específicas. El estudio de la teoría de los géneros, característica de una cultura (o de un área cultural) dada, no tiene interés sino en la medida en que permite poner en evidencia la axiología subyacente a la clasificación (Greimas y Courtés, 1979/1982: 197).

Por su parte, Julia Kristeva (1969) planteó la posibilidad de la existencia de un discurso (ciencia) que daría cuenta del funcionamiento textual (texto), y esbozó algunos intentos de construcción de ese discurso a lo largo de los ensayos que constituyen su amplio volumen dedicado a la *Semiótica*. De este modo, el texto se encontraría doblemente orientado, bien hacia el sistema significativo en que se produce (lengua y lenguaje de una época y sociedad precisas), bien hacia el proceso social (o historia social) en que participa como discurso: «El texto no es un conjunto de enunciados gramaticales o agramaticales; es lo que se deja leer a través de la particularidad de esa reunión de diferentes estratos de la significancia aquí presente en la lengua cuyo recuerdo evoca: la historia» (Kristeva, 1969/1978: 20). Y yo me pregunto: ¿alguna vez ha sido de otro modo?

Los estudios de Bajtín sobre el discurso de la novela contienen una de las teorías más socorridas y citadas de cuantas se han elaborado en el siglo XX sobre los géneros literarios. El concepto de género literario designa en Bajtín una doble faceta, de naturaleza lingüística y translingüística, de un lado, e histórica, de otro, ambas delimitadas conforme a los cuatro criterios siguientes, en que se articula la tesis central de su pensamiento, según la cual todas las formas artísticas son reflejo de hechos sociales.

1. Rechazo de la separación entre la forma y el contenido.
2. Predominio de lo social frente a lo individual.
3. El análisis del género literario está implicado en una sociología.
4. El género literario ha sido siempre una entidad social, histórica y formal, estrechamente ligada a los cambios producidos en cualquiera de estas categorías.

Como realidad lingüística y literaria, Bajtín considera los géneros literarios desde el punto de vista de la translingüística o pragmática, que estudia las formas estables y no individuales del discurso. El género se concibe así como un tipo relativamente estable de enunciado, determinado translingüísticamente por la doble orientación de cada mensaje, bien hacia los oyentes o receptores, y a sus condiciones de ejecución en la producción y recepción de enunciados, bien hacia su propio objeto, es decir, hacia la vida humana, como orientación y contenido temático.

Bajtín se sirve paralelamente de la noción que la crítica francesa, responsable de su primera difusión en Occidente, denominó *achèvement*, con objeto de designar un tipo especial de relación entre la obra literaria y el mundo referencial, ilimitado por definición y bien nutrido de propiedades y fenómenos con frecuencia difíciles de nombrar, y que aquí identificaré con el «mito de la cultura» (Bueno, 1997). Frente al mundo extraliterario, el género introduce una elección, fija un modelo de mundo, e interrumpe una o varias de sus series infinitas. Cada género representa un modo particular de construir y delimitar la totalidad del mundo cultural al que se refiere, como sistema complejo de medios y formas de tomar posesión de la realidad, y como

conjunto de medios de orientación colectiva en el seno mismo de esa realidad, siempre con una intención delimitadora. En consecuencia, cada género posee métodos y medios propios para ser y comprender la realidad, de modo que el conjunto de tales procedimientos lo caracterizan de forma específica.

Dado que el campo de representación y delimitación del mundo que proporciona cada género se modifica según las épocas y la evolución literaria, Bajtín designa bajo el concepto de *cronotopo* el conjunto de características temporales y espaciales específica y definitivamente inherentes a cada género literario. El cronotopo objetiva la «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura», y determina «la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad [...]». En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo» (Bajtín, 1937/1989: 237 y 393). El cronotopo determina, pues, el género y las especies genéricas de las obras literarias, como realidades construidas sobre la vida de una sociedad, ya que las reglas de los géneros, en el seno de la vida social, poseen una realidad comparable a la de las normas del lenguaje, y, paralelamente, comportan una dimensión histórica, como interacción de propiedades sociales y formales, y como fragmento de la «memoria colectiva» (la cual no existe sino como mito social, porque la memoria solo puede ser individual y personal).

Desde este último punto de vista, Bajtín fundamenta, como es bien sabido, su distinción entre *géneros monológicos* y *géneros dialógicos*, vinculando el primero de ellos a la concepción formal y expresiva de la poética mimética (clásica), y el segundo al contenido simbólico y referencial la poética idealista (romántica), sistematizada sobre todo por Hegel. Se dispone de este modo una contraposición entre las obras de discurso lineal, heterología externa y diálogo *in absentia*, frente a aquellas otras en que el discurso se manifiesta «pictóricamente», de heterología interna, y cuyo contenido dialógico se manifiesta *in praesentia*, al hallarse implicado en los límites internos de la propia obra. Esta dicotomía está en la base de ulteriores clasificaciones, en que Bajtín distingue la cultura oficial, seria o clásica (*Stiltrennung*: separación de estilos), de la cultura popular, cómica y carnavalesca (*Stilmischung*: conjunción de estilos), manifiesta en ritos y espectáculos de tipo carnavalesco, obras verbales cómicas y discursos familiares expresados en público.

Carlos Reis, en su obra *O conhecimento da literatura* (1995) se refiere a los géneros literarios desde posturas afines a las de Genette. Reis entiende la architextualidad como un tipo particular de relación transtextual, en la línea de los estructuralistas franceses, a la par que considera las obras literarias concretas como manifestaciones transtextuales. De este modo, dispone tres niveles distintos en el estudio de los géneros literarios, que responderían al modelo siguiente, tras el cual se encuentra reelaborada la propuesta de Genette. En primer lugar, distingue los *modos de discurso*, como categorías abstractas y trahistóricas, de virtualidades exclusivamente literarias. Los modos serían «universales de representación», de manera que narrativa, dramática y lírica constituirían expresiones adjetivas que configuran un posible sistema triádico de referencia modal, pese a que, como categorías abstractas, serían independientes de las concreciones históricas que sus realizaciones, como géneros literarios, puedan adquirir. En segundo lugar, Reis distingue los géneros literarios propiamente dichos,

como categorías históricas y transitorias: «Os *generos literários* podem definir-se como categorías substantivas, representando entidades historicamente localizadas, quase sempre dotadas de características formais variabelmente impositivas e relacionáveis com essa sua dimensão histórica» (Reis, 1995: 246). En tercer lugar, se refiere a los *subgéneros literarios*, entendidos como architextos de los textos que pueden identificarse como géneros literarios. Se trataría de categorías históricas, las cuales permitirían especificar los géneros literarios. La propuesta de Reis, sin ser irracional, resulta confusa, por idealista y formalista. De nuevo una clasificación atenta al género, la especie y el individuo, y debidamente implicada en el núcleo, el cuerpo y el curso histórico de los materiales literarios ofrecería mejores resultados. Es el modelo plotiniano al que me referiré inmediatamente.

Ceserani, en una de sus obras más recientes sobre teoría literaria, en verdad puramente doxográfica, dedica apenas cinco páginas al problema de los géneros literarios. A partir de una reducción formalista que convierte los géneros literarios en «modos», identifica a estos últimos con una serie de formas mentales de clasificación de los impulsos antropológicos, históricos y culturales, a los que puede accederse a través de la lectura de los textos y materiales literarios: «Los modos son formas de organización del imaginario» (Ceserani, 2003/2004: 80). También el psicoanálisis dice ser capaz de «organizar» nuestra imaginación. Incomprensiblemente, Ceserani concluye ofreciendo una «clasificación provisional de los modos literarios» —me pregunto para cuándo nos deja su clasificación definitiva— que sería la siguiente: «modo épico-trágico, fabulístico, novelesco, alegórico-pastoril, fantástico, patético-sentimental, mimético-realista, picaresco, cómico-carnavalesco y paródico-humorístico» (83). Víctor Hugo echaría en falta lo grotesco. La lírica, como el drama, ha de buscar formas que la haga soluble en repertorios cómicos o trágicos. La novela de aprendizaje, y también la de aventuras, tendrán que hacerse un hueco entre la picaresca y la alegoría pastoril, o disolverse en lo «novelesco» en general, sin exigir entrar en detalles específicos.

En fin, tal es la herencia que hemos recibido.

El siglo XX pasará a la historia de la teoría de los géneros literarios por haber dado el mayor cúmulo de clasificaciones retóricas y explicaciones tropológicas que se haya conocido jamás acerca de una genología de los materiales literarios. Se han señalado diferentes causas, desde las que trata de explicarse semejante multiplicidad de teorías: numerosos movimientos culturales y literarios, que surgen desde el propio siglo XIX (Romanticismo, simbolismo, modernismo, vanguardismo, etc.), cada uno de los cuales trata de imponer su particular (o gremial) concepto de obra literaria, discutiendo las categorías estéticas y genológicas normativizadas por gremios y movimientos precedentes; la publicación a lo largo del siglo XX de determinadas obras y creaciones literarias, desde las que se propone una auténtica transformación de la genología de los últimos tiempos (novela lírica, poemas en prosa, caligramas, cantos...); excesiva mutabilidad de las circunstancias culturales y sociales (fragmentación del sujeto, pluralidad de relaciones discursivas, deconstrucción del lenguaje, postulados fraudulentos como los de isovalencia de pueblos y culturas, etc.); invención de «nuevos géneros literarios», como la literatura escrita por mujeres, la «literatura infantil», la épica caribeña contemporánea, poemas ecológicos, la lista de la compra como objeto de interpretación cultural o el código de barras comercial como texto digno de comentario

académico⁹⁶. Lo cierto es que los «teóricos de la literatura» del siglo XX, y sobre todo los del siglo XXI —algunos de los cuales ya han hecho historia—, están dispuestos a hacer algo semejante a lo que se propusieron los artistas románticos. Están ansiosos por reducir a su propia conciencia, a su propio yo, cualesquiera potencias normativas de interpretación de los textos y materiales literarios. Para ellos la Teoría de la Literatura no es un sistema de normas. No. Para ellos la Teoría de la Literatura es *su propia forma personal* de interpretar la literatura. Los artistas románticos decían: «La literatura es el resultado de mi genio creador». Los «teóricos» posmodernos de la literatura dicen: «La literatura significa lo que mi conciencia dice que significa». Esto es: «La norma de interpretación soy yo». Y el resultado lo tenemos delante: una autopista en la que se hace creer al automovilista que puede conducir su coche como le dé la gana, porque sin normas, sin códigos, sin cánones, circulará más libremente. Falsa creencia que solo conduce siniestros accidentes. Babel acabó en nada.

7.4. LOS GÉNEROS LITERARIOS COMO «ESENCIAS PLOTINIANAS».

EL GÉNERO LITERARIO EN FUNCIÓN DEL GÉNERO: *NÚCLEO, CUERPO Y CURSO*

¿Será preciso, entonces, hablar de una sola categoría en la que agrupemos juntamente la sustancia inteligible, la materia, la forma y el compuesto de ambas, en el sentido en que cabe hablar de un solo linaje de los Heráclidas, no como predicado común a todos, sino porque todos descienden de un solo antepasado? Porque la sustancia inteligible es sustancia en sentido primario, las demás, en sentido secundario y en menor grado.

Plotino, *Enéadas* (VI, 1, 3).

Las especies de un género pueden concebirse de forma *distributiva* o *porfiriana*, mediante ramificaciones, arborescencias y desmembramientos, tomando como referencia la especie, pero también pueden interpretarse de forma *atributiva* o *plotiniana*, es decir, identificando un *orden genético* entre ellas, lo que equivale a tomar como referencia el *género*, en tanto que en él y a su través se *engendran* y *generan* las especies subsiguientes⁹⁷. Con anterioridad, al introducir la poética histórica de los géneros literarios me referí a esta distinción, que ahora conviene retomar de nuevo para contrastarla con la perspectiva que ofrecen las «esencias plotinianas».

⁹⁶ El género literario posmoderno por excelencia es el código de barras que figura en las etiquetas de los productos de consumo de las sociedades occidentales. Seguro que Derrida, o uno de sus discípulos posmodernos, podría hacernos un excelente comentario de texto de cualquiera de estos códigos de barras.

⁹⁷ Frente a lo que sucede con las concepciones plotinianas, los esquemas porfirianos se mantienen siempre, pese a su lógica, en las proximidades de la metafísica, lo que da lugar con frecuencia resultados oscuros y confusos. El género plotiniano se basa en una unidad de afiliación, que remite al hecho de proceder todas las modulaciones evolutivas de un mismo tronco común.

Dos son los criterios que pueden utilizarse en los procesos de interpretación de los géneros literarios: el modelo porfiriano o distributivo y el modelo plotiniano o atributivo.

1) El modelo *porfiriano* o *distributivo* responde a un planteamiento basado en la figura gnoseológica de la clasificación, que distributivamente da lugar a tipologías, y taxonomías, según el modo de construcción (ascendente / descendente) y el modo de estructuración distributivo. El resultado es el siguiente cuadro:

CLASIFICACIONES PORFIRIANAS

| <i>Construcción / Estructuración</i> | Distributivo |
|--------------------------------------|-------------------|
| Ascendente | <i>tipologías</i> |
| Descendente | <i>taxonomías</i> |

2) El modelo *plotiniano* o *atributivo* responde a un planteamiento basado igualmente en la figura gnoseológica de la clasificación, concebida ahora atributivamente, lo que da lugar a agrupamientos y desmembramientos, según el modo de construcción (ascendente / descendente) y el modo de estructuración atributivo. El resultado es el siguiente cuadro:

CLASIFICACIONES PLOTINIANAS

| <i>Construcción / Estructuración</i> | Atributivo |
|--------------------------------------|-------------------------|
| Ascendente | <i>agrupamientos</i> |
| Descendente | <i>dismembramientos</i> |

Como resulta fácilmente observable, en las clasificaciones porfirianas o distributivas, los géneros literarios resultan definidos «de una vez por todas» o «de una vez y para siempre», de acuerdo con conjuntos genéricos de rasgos en los que participan distributivamente cada una de las diferentes especies. De hecho se enuncian normativamente siguiendo la fórmula del género próximo y la diferencia específica. Se procede de modo tal que, ante un individuo dado, en este caso una obra literaria concreta, se la incluye dentro de una especie, la cual, a su vez, resulta integrada dentro de una clase envolvente superior llamada género. La inclusión se produce aquí de

forma siempre distributiva. De este modo, al proceder distributivamente, los sistemas permanecen cerrados, incluso anclados, desde el momento en que no predicen relaciones a otras clases o conjuntos, y con frecuencia ni siquiera a otros elementos o individuos de la misma clase. La cohesión entre las diferentes obras literarias se lleva a cabo desde criterios distributivos de aplicación extrínseca, bien desde una deducción apriorística, y con frecuencia acrítica, bien desde una inducción histórica, y habitualmente *a posteriori*, de las notas intensivas supuestamente constitutivas del «género». No hay relaciones operatorias que expliciten el paso, el tránsito o la evolución de un género a otro, de una especie a otra, de una especie a un género, y ni mucho menos de un género a una especie, o a una obra literaria concreta. Géneros, especies y obras literarias, se configuran así de tal modo que permanecen petrificados en la Historia, es decir, comunicados en el Sistema.

Las clasificaciones plotinianas o atributivas conducen a resultados gnoseológicos muy diferentes. El intérprete de la genología literaria se encuentra aquí ante una disposición no taxonómica ni tipológica, sino funcional, evolucionista, genética, generadora, combinatoria, transductora, sobre todo. Intertextual, podríamos decir, si algo así no implicara necesariamente una reducción formalista, que en todo caso habría siempre que evitar. Las clasificaciones plotinianas o atributivas ponen siempre de manifiesto, y de forma positiva, las transducciones que operan, tanto histórica como sistemáticamente, las diferentes obras literarias concretas, bien como especies literarias (en tanto que grupos de transformación en transmisión), bien como géneros literarios (en tanto que clases supremas de transformación en transmisión). Desde este punto de vista plotiniano, las obras, especies y géneros literarios son inconcebibles estáticamente, como entidades fijas, permanentes o inmutables. Todo lo contrario: se exige su interpretación e inteligibilidad desde criterios dinámicos, de transmisión y transformación históricas, sistemáticas y literarias, a lo largo y a lo ancho de un *campo de variabilidad* del que habrá que dar cuenta, desde la Teoría de la Literatura, la Crítica de la Literatura y la Literatura Comparada, entre otras disciplinas. La posición del modelo de interpretación no es, pues, la de un género inmutable y eterno, cuyas especies son ramificaciones o arborescencias igualmente invariantes, objetivadas en obras impermeables y canónicamente acríticas, sino examinadas desde la exigencia de *una relación constante entre variables*. Más precisamente: una relación constante de *transmisión* entre variables en constante *transformación*. Esta exigencia de una conexión abierta y crítica entre los diferentes géneros, especies y obras literarias, que no se fosiliza en tipos o taxones, está en la base de la genología literaria del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

De este modo, la poética tendrá que examinar cómo los diferentes géneros literarios se «deforman» histórica y sistemáticamente, de un modo que llamaríamos legal, en tanto que resulta inteligible, racional, crítico y dialéctico, a la hora de explicar cómo se mantiene su conexión más allá de sus transmisiones y transformaciones.

Ha de advertirse, en consecuencia, que el modelo plotiniano evita de forma radical y definitiva toda concepción de los géneros literarios como un orden de esencias eternas absolutamente objetivado. No por casualidad esta es la razón por la que el esquema plotiniano que aquí seguimos está en plena consonancia con la filosofía de Baruch Spinoza, quien siempre consideró el concepto de «género» como un puro ente de

ficción. Spinoza rechazó toda posibilidad de proceder mediante definiciones *per genus et differentiam*⁹⁸, definiciones que siguen el modo porfiriano de las clasificaciones.

Voy a considerar a continuación los géneros literarios desde la perspectiva plotiniana de la teoría de las esencias. De acuerdo con Plotino, las especies que pertenecen a un mismo género forman *una misma familia*, no porque se parezcan entre sí, analógicamente, sino porque proceden de un mismo tronco o esencia común, sinalógicamente. Los miembros resultantes de ese tronco constituyen una familia cuyas ramificaciones se desenvolverán inevitablemente de forma dialéctica y conflictiva. La familia es la dimensión estructural de la génesis. Sin embargo, aunque estas realidades estén caracterizadas o determinadas por su origen común, como unidad o totalidad (sinalógica) primigenia, algo así no implica, de ninguna manera, que su desarrollo estructural avance como una unidad aislológica omnímoda entre sus partes. Todo lo contrario, porque merced a la interacción dialéctica entre el cuerpo y el curso, se determinará la evolución y transformación de la esencia, incluso hasta su posible disolución. Esto permite explicar cómo los géneros literarios se objetivan en un desarrollo estructural, y cómo en esta evolución histórica, conflictiva y dialéctica, han de examinarse e interpretarse, sin limitarse nunca a su concepción estática, nuclear o primigenia. El conflicto es una de las formas más enérgicas y efectivas de connivencia.

Las esencias plotinianas parten de una constatación muy distinta de cualesquiera otras, en especial de las porfirianas, que han sido asumidas acríticamente por la totalidad de las teorías literarias que se han ocupado de los géneros literarios. Las esencias porfirianas proceden como accidentes específicos del género, mientras que las esencias plotinianas se articulan por derivación del género hacia la especie, es decir, por consecución⁹⁹. Desde el punto de vista plotiniano, lo esencial es permanente, pero no inmutable. Quiere decir esto que las esencias plotinianas mantienen siempre una unidad intrínseca, pero se hallan sujetas a cambios evolutivos que las van modificando a lo largo del tiempo. Ambas características —lo esencial inmutable y lo esencial evolutivo— se organizan del modo que voy a explicar a continuación. La solución que establece el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se articula en tres estadios, identificados con *núcleo*, *cuerpo* y *curso* de los géneros literarios¹⁰⁰.

⁹⁸ Así lo hizo desde la composición del *Tratado breve* (1656-1661: I, 7).

⁹⁹ «Las sustancias derivan de otro modo: por consecución» (Plotino, *Enéadas*, VI, 1, 3).

¹⁰⁰ Como ha señalado Bueno en una de sus mejores obras, *El animal divino* (1985), el *mínimum* de una Idea ontológica de *esencia genérica* (necesaria en filosofía de la religión) como totalidad procesual susceptible de un desarrollo evolutivo interno, comporta los tres momentos denominados *núcleo*, *cuerpo* y *curso*. En primer lugar, *núcleo* designa aquello a partir de lo cual se organiza la *esencia* como totalidad sistemática íntegra. El núcleo no puede confundirse con la *diferencia específica* (distintiva e invariante) de los conceptos clasificatorios. Es más bien una *diferencia constitutiva*. Un germen o manantial —género generador— del que fluye la esencia, y que confiere, incluso a aquellas determinaciones de la esencia que se hayan alejado del núcleo generador hasta el punto de perderlo de vista, la condición de partes de la esencia. En segundo lugar, *cuerpo* es el desarrollo de la esencia, dado como género generado. El núcleo no es la esencia, ni una sustancia aislada. El núcleo pertenece siempre a un contorno, a un medio exterior,

En primer lugar, el *núcleo* supone en cierto modo lo inmutable de la esencia. Su presencia es condición imprescindible para que la esencia se mantenga en el cuerpo y a lo largo del curso. El núcleo ha de estar presente, en mayor o menor medida, en todas las materializaciones del fenómeno que se analiza, en este caso, los géneros literarios.

En segundo lugar, el *cuerpo* está constituido por todo aquello que envuelve y rodea exteriormente al fenómeno estudiado, que actúa sobre él a lo largo de un *curso* y que por eso mismo es parte formal y material de su propia corporeidad. Es exterior porque se trata de realidades que forman parte ontológica y material de las circunstancias que rodean al núcleo. No se trata de una exterioridad accesorio o accidental, sino fundamental y esencial, ya que su existencia exterior está en contacto directo, interactivo y dialéctico, esto es, está influyendo constantemente, con el núcleo, de modo que su presión e interacción sobre él configuran y organizan de forma decisiva la materialidad del fenómeno estudiado.

En tercer lugar, el *curso* es la materialización histórica del cuerpo, que contiene el núcleo, de los hechos analizados, en este caso los géneros literarios. El curso representa el desenlace materializado del cuerpo debido a la actuación del contexto envolvente sobre el núcleo primigenio. La esencia, pues, no permanece inmutable. El núcleo esencial originario va sufriendo erosiones, latencias, sustracciones, transformaciones, transmisiones, transducciones, y todo esto hace que el fenómeno que se analiza experimente sucesivas y diferentes materializaciones, cada una de las cuales dará cuenta del núcleo a través de muy diversas formas. El despliegue histórico de las sucesivas materializaciones de la esencia constituye su *curso*.

El Materialismo Filosófico considera que todas las ideas poseen una causa o fundamento material, y que sus consecuencias son también materiales. Las ideas basadas en realidades inmateriales o inexistentes físicamente son ficciones, al carecer de existencia operatoria efectiva (Maestro, 2006a). Por eso el Materialismo Filosófico considera que las *Ideas* son realidades universales, objeto de una Filosofía, y que los *Conceptos* son realidades categoriales, objetos de una Ciencia. Unas y otros han de estar siempre basados *necesariamente* en referentes materiales, so pena de incurrir en idealismo y en psicologismo, que es lo que sucede cuando se habla verbalmente de referentes que no existen en el mundo físico (M_1), sino solo en el mundo psicológico (M_2), esto es, en un mundo ideal o psíquico, imposible de materializarse fuera de la conciencia de un individuo que imagina y fantasea. Se es millonario porque se

que lo configura, y que mantiene la unidad de la *esencia* cuando el núcleo se transforma e incluso llega al límite de su desvanecimiento. Cuerpo o corteza de la esencia es, pues, el conjunto de las determinaciones de la esencia que proceden del exterior del núcleo, y que lo envuelven de forma constante a medida que van apareciendo. El cuerpo crece por capas acumulativas. En tercer lugar, el *curso* apela a las *fases o especificaciones evolutivas* de la esencia genérica. El núcleo, envuelto por su cuerpo (genéricamente invariable), se modifica internamente, en razón del medio. El *curso* de la esencia es el conjunto de las fases evolutivas de su desarrollo. Su límite se manifiesta en el momento en que tiene lugar la eliminación absoluta del núcleo. Y con ello, lógicamente, la eliminación del propio *cuerpo* de la esencia. La esencia solo se muestra en el desarrollo de sus determinaciones específicas. Para más información, especialmente en lo relativo a su aplicación a la ontología de la religión, vid. Bueno (*El animal divino*, 1985).

poseen, *de facto*, muchos millones, no porque *se sueña* con poseerlos. Los Conceptos pertenecen a ciencias o categorías científicas, mientras que las Ideas son objeto de una Filosofía o saber crítico. Los primeros se basan en referentes materializados según categorías del saber científico. Los segundos, en referentes materializados en relación con saberes críticos y dialécticos, esto es, filosóficos, porque rebasan las categorías científicas concretas para relacionarlas entre sí, con frecuencia de forma dialéctica y siempre de modo crítico.

Lo que no se fundamenta en una ontología no puede ser objeto material de estudio. El Materialismo Filosófico considera incluso que no podrá ser ni siquiera objeto «de verdad». El procedimiento de las esencias plotinianas se ha utilizado en dos obras de especial interés, destinadas a la interpretación filosófica de la Idea de Religión, por una parte, y a la interpretación no menos crítica, por otra, de las Ciencias Políticas. La primera de estas obras es *El animal divino* (1985), y la segunda es el *Primer ensayo sobre las categorías de las 'Ciencias Políticas'* (1991), ambas de Gustavo Bueno. En cada uno de estos trabajos el lector encontrará una aplicación de las esencias plotinianas al estudio de la religión y de la política. Paralelamente, en 2006, con la publicación de la primera versión de *La Academia contra Babel*, y en 2008, con la impresión de la primera edición de *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*, tuve ocasión de servirme también de las esencias plotinianas como modelo de interpretación de la Teoría de la Literatura, en el primer caso, y de la Literatura Comparada, en el segundo.

Puede tomarse en primer lugar el ejemplo de la religión. Gustavo Bueno estudia el fenómeno de la religión como una esencia plotiniana en *El animal divino* (1985). Ante todo, fija el núcleo de la esencia, es decir, aquello que permite identificar el hecho religioso en todas sus manifestaciones fenomenológicas, más allá de religiones concretas, históricas o culturales, para dar cuenta de *lo religioso* en términos universales, trascendentes y reales. Quiere decirse con esto que Bueno no estudia la religión como un científico, un antropólogo o un paleontólogo, sino como un filósofo, es decir, como alguien que examina críticamente las materializaciones que la idea de religión ha experimentado históricamente en las diferentes culturas humanas y sociedades políticas conocidas¹⁰¹. De este modo establece un *núcleo*, que ha de ser, por supuesto,

¹⁰¹ «¿Cabe hablar de unas ciencias de la religión, en el sentido estricto que correspondería a una ciencia cerrada en torno precisamente al *núcleo* de los fenómenos religiosos y sobre cuyos resultados la filosofía de la religión podría (y debería), apoyarse, a la manera como la filosofía de los números ha de apoyarse en la Aritmética? Mi respuesta es terminante: no. Ocurre que, en el campo religioso, las diferencias entre categorías e Ideas se hacen borrosas, porque las «categorías» religiosas más positivas (*Dios, Verdad, Gracia*) son, a la vez, Ideas y recíprocamente. Y, por ello, la verdadera filosofía de la religión parece muchas veces ciencia positiva de la religión (que, en rigor, no existe por sí misma). El material religioso, los fenómenos de la religión, por su contenido y naturaleza, son de tal modo abiertos que parece enteramente irresponsable hablar siquiera de la posibilidad de una ciencia de los mismos. La crítica filosófica (gnoseológica) de la ciencia de la religión concluye con la censura enérgica de tales pretensiones, declarando como *acríticos* e irresponsables a quienes creen estar alcanzando una comprensión científica (empírica o fenomenológica) de la religión en el momento en que, o bien están utilizando inconscientemente ideas filosóficas («Hombre», «Realidad»...) o bien, si no las utilizan, no están conociendo nada esencial sobre la religión, sino, a lo sumo, información enciclopédica» (Bueno, 1985: 91).

material. Se trabaja entontes con materiales religiosos efectivamente existentes, no imaginarios ni ficticios. Bueno fijó en *El animal divino* el núcleo material de la religión en la relación de los seres humanos con voluntades e inteligencias no humanas, pero sí vivas: los animales. Tal sería el núcleo de la religión: los animales considerados por los seres humanos como númenes reales, esto es, como criaturas numinosas cuya relación con los hombres y mujeres resultaba, desde el paleolítico inferior, determinante para la vida y supervivencia del género humano. Se sitúa así la cuestión religiosa en el eje angular del espacio antropológico, al dotar a los animales de una numinosidad subyugante del ser humano (Bueno, 1978). A partir de aquí Bueno establece el *curso* de la esencia. Y lo hace en tres fases, en las cuales se materializa el fenómeno de la religión. Distingue así las religiones primarias o numinosas, secundarias o mitológicas y terciarias o teológicas. Cada una de estas tres fases se encuentra determinada esencialmente por el cuerpo de la esencia. En las religiones numinosas, el cuerpo son los animales; en las religiones mitológicas, lo son los seres humanos, que dan lugar a dioses andromorfos (Hércules vence al león y asume su fuerza numinosa); y en las religiones teológicas, el cuerpo es la nada física, desde el momento en que los dioses (Dios, Yahvéh, Alá, Buda...) son criaturas inmutables, inconmensurables, eternas, insípidas, incoloras e inodoras, es decir, son iguales a cero, al carecer de toda materialización. Por eso puede decirse que las religiones terciarias o teológicas son la antesala del ateísmo, ya que dios es el nombre que los creyentes dan a la nada. No deja de ser irónico que el monoteísmo de las religiones teológicas desemboque curiosamente en el politeísmo armonioso de una visión posmoderna del discurso religioso. Solo la nada puede sustraerse a la dialéctica y al conflicto. En consecuencia, el paso de la fase primaria a la fase secundaria de la religión está determinado y materializado por el hecho de la domesticación de los animales, que dejan de ser una amenaza o una inquietud para el ser humano, desde el momento en que este los controla y domina de forma estable y definitiva. Semejantes transformaciones harán que el núcleo de los fenómenos religiosos no se encuentre presente con la misma fuerza en las distintas fases del proceso, lo que equivale a afirmar que su esencia está sujeta a inevitables transformaciones, alteraciones y transducciones. Así se explica que en las religiones terciarias (Cristianismo, Judaísmo e Islam), el núcleo prácticamente haya desaparecido, o se encuentre presente de forma muy residual y ante todo retórica. Este hecho implica que las religiones terciarias o teológicas hayan perdido la mayor parte de lo que sostenía a las religiones numinosas o primarias. Se advierte entonces cómo las religiones incorporan elementos secundarios en muchos casos solo para mantenerse operativas. ¿Por qué? Porque el Dios de santo Tomás, por ejemplo, no es un dios religioso, sino un dios aristotélico y filosófico: no es el dios al que rezan los creyentes católicos, protestantes u ortodoxos. El dios venerado en las iglesias no es un dios dotado de elementos racionales, como los que postula Tomás de Aquino, sino un dios mitológico, más propio de las religiones secundarias, cuyas características permiten que los fieles se acerquen a él. El dios de santo Tomás no puede suscitar sentimientos religiosos, porque se trata de un concepto puro: es un «motor perpetuo» aristotélico o «causa sui». Ningún creyente puede orar diciendo «motor perpetuo» que estás en los cielos, santificado sea tu nombre, apiádate de mí, etc. De hecho, cuando el núcleo desaparece de forma absoluta, asistimos a la disolución de la esencia, y a la confirmación del ateísmo.

El mismo procedimiento se utilizará en la interpretación de la Idea de Literatura Comparada en la historia de la teoría literaria moderna y contemporánea (Maestro, 2008). A la hora de investigar la esencia de lo trágico como fenómeno literario, lo que ha de hacerse es fijar un núcleo, teniendo en cuenta, fundamentalmente, la primera materialización del curso de la esencia, esto es, la tragedia griega. El núcleo estará determinado materialmente por los conflictos dialécticos que se dan en el seno de la *symploké* política de Grecia, lo cual implica algo fundamental, como es aceptar la evidencia de que la tragedia es un género literario de Ideas. A partir de aquí, habrá que establecer el curso de la esencia en sus posteriores materializaciones, que ya no serán griegas, sino latinas, románicas, modernas, contemporáneas. El mito, la polis, la ausencia de subjetividad en los personajes, el destino, la libertad, etc..., son todas ellas características externas al núcleo y que, aunque puedan llegar a estar ausentes en el futuro del curso, no cesarán de interactuar, influir e impactar dialécticamente en el núcleo, mientras este exista. Lo pertinente, pues, para el reconocimiento de lo trágico será la existencia, o no, de características nucleares en las distintas obras literarias.

A continuación voy a aplicar la doctrina de las esencias plotinianas a la idea y concepto de *género literario* en la investigación e interpretación de los materiales de la literatura, del mismo modo que con anterioridad se ha hecho con las ideas de Religión (Bueno, 1985), Teoría de la Literatura (Maestro, 2006), Libertad (Maestro, 2007) y Literatura Comparada (Maestro, 2008).

7.5. POÉTICA GNOSEOLÓGICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

EL GÉNERO LITERARIO EN FUNCIÓN DE LA MATERIA Y DE LA FORMA LITERARIAS: *CONSTITUCIÓN, DETERMINACIÓN E INTEGRACIÓN* DE LA OBRA LITERARIA, DE SU GÉNERO Y DE SU ESPECIE

En lo referente a los géneros literarios, es necesario, sin embargo, superar el modelo genológico de Plotino, e introducirlo en una dialéctica en la que están implicados no solo el Género y la Especie, sino también la Individualidad, es decir, en este contexto, la Obra literaria concreta.

Voy a exponer, de acuerdo con los presupuestos desarrollados hasta aquí, una poética gnoseológica de los géneros literarios. Lo haré en dos momentos.

En primer lugar, voy a considerar los géneros literarios desde del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, esto es, como ciencia categorial de los materiales literarios. Será necesario considerar aquí la realidad de los géneros literarios según criterios semiológicos dados en los ejes sintáctico, semántico y pragmático del espacio gnoseológico.

En segundo lugar, consideraré los géneros literarios desde el Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura, es decir, desde un enfoque filosófico y dialéctico de los materiales literarios, clasificados de acuerdo con la perspectiva lógico-formal y lógico-material que ofrece la teoría holótica. Para ello tomaré, finalmente, como referencia una obra capital del canon literario, *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, con objeto de ofrecer una demostración crítica de la teoría de los géneros literarios que expongo en este libro.

§

*Poética gnoseológica de los géneros literarios
(enfoque semiológico, en términos categoriales o conceptuales):
el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*

EJE SINTÁCTICO

| Género | Especie | Individualidad = Obra literaria |
|--------------------|----------------------|--|
| (G) | (E) | (I) |
| <i>(El teatro)</i> | <i>(La tragedia)</i> | <i>(La Numancia)</i> |

EJE SEMÁNTICO

| <i>Partes de una Totalidad</i> | | |
|---|---|--|
| <i>consideradas</i> | | |
| Esencialmente | Accidentalmente | Singularmente |
| <i>como</i> | | |
| Partes determinantes o intensionales | Partes integrantes o extensionales | Partes constituyentes o distintivas |
| <i>(La novela)</i> | <i>(La novela de caballerías)</i> | <i>(Don Quijote de la Mancha)</i> |

EJE PRAGMÁTICO

| Cogenerérico | Transgenerérico | Subgenerérico |
|---|--|----------------------|
| (E _g) | (G _x , G _y , G _z ...) | (E _i) |
| <i>(El verso en la poesía lírica)</i> | <i>(La metáfora)</i> | <i>(El soneto)</i> |

7.5.1. POÉTICA GNOSEOLÓGICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS (ENFOQUE SEMIOLÓGICO, EN TÉRMINOS CATEGORIALES O CONCEPTUALES): EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

Como Teoría de la Literatura, el Materialismo Filosófico se ocupa de los materiales literarios en términos categoriales o conceptuales. En este sentido, una poética gnoseológica de los géneros literarios sitúa al intérprete, desde una perspectiva semiológica, en el espacio de la gnoseología, lo que permitirá clasificar los materiales literarios de acuerdo con los tres ejes constituyentes de tal espacio (sintáctico, semántico y pragmático), según se indica en el esquema adjunto.

Se distinguen así, en primer lugar, en el eje sintáctico del espacio gnoseológico, tres *términos* de referencia que habrá que *relacionar* críticamente mediante *operaciones* interpretativas: Género, Especie y Obra literaria.

De modo semejante, en segundo lugar, en el eje semántico habrán de identificarse tres dimensiones dadas en la naturaleza lógico-formal (partes formales) y lógico-material (partes materiales) de las *partes* que constituyen la *totalidad* de los géneros literarios como categorías literarias, que aquí procedo a interpretar desde una teoría holótica en virtud de la cual el Género se objetiva esencialmente mediante *determinaciones intensionales*, la Especie se objetiva accidentalmente mediante *integraciones extensionales*, y la Individualidad, en este caso la Obra literaria, se singulariza y concreta mediante *constituyentes distintivos*.

Por último, en tercer lugar, en el eje pragmático del espacio gnoseológico el intérprete habrá de establecer un sistema de relaciones cogenéricas —dadas en todas las Especies del mismo Género (E_g)—, de relaciones subgenéricas —distintivas o específicas de una Especie (E_i)—, y de relaciones transgenéricas —presentes en dos o más Géneros ($G_x, G_y, G_z...$)—.

En consecuencia, el concepto de género literario se interpretará ante todo como el proceso diamérico de unas partes que codeterminan a otras, y no como el proceso metamérico de un todo que determina a las partes. Se demuestra de este modo que los géneros literarios son antes un resultado que un principio de las operaciones constructivas e interpretativas llevadas a cabo de los seres humanos, escritores y lectores de los materiales literarios. Como dejó escrito Víctor Hugo en su prefacio a *Cromwell* (1827) a propósito de los géneros literarios, «hay de todo en todos; solo que en cada uno de esos géneros existe un elemento generador al que se subordinan los demás y que impone al conjunto su carácter propio» (Hugo, 1827). Ese «elemento generador», al que se subordinan los demás, y que acaba por dotar al conjunto de un estatuto esencial, lo denominaré aquí *determinante* o *intensional*, al ser una parte determinante o intensional del género literario en sí.

*Poética gnoseológica de los géneros literarios
(enfoque filosófico, en términos críticos o dialécticos):
el Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura*

PERSPECTIVA LÓGICO-FORMAL

| <i>Partes / Totalidades</i> | Género | Especie | Obra literaria |
|-----------------------------------|-------------------------|------------------|-----------------------|
| Determinante o intensional | <i>Esencia o Canon</i> | <i>Paradigma</i> | <i>Prototipo</i> |
| Integrante o extensional | <i>Atributo o Metro</i> | <i>Facultad</i> | <i>Característica</i> |
| Constituyente o distintiva | <i>Potencia</i> | <i>Propiedad</i> | <i>Accidente</i> |

PERSPECTIVA LÓGICO-MATERIAL

| <i>Totalidades</i> | GÉNERO | ESPECIE | OBRA LITERARIA |
|-----------------------------------|--|---|--|
| <i>Partes</i> | <i>Novela</i> | <i>Novela de géneros y especies</i> | <i>El Quijote</i> |
| DETERMINANTE O INTENSIONAL | Esencia o Canon <i>Narrador</i> | Paradigma <i>Diferentes tipos o paradigmas de géneros y especies intensionalizados en el Quijote</i> | Prototipo <i>Prototipos literarios objetivados y generados por el Quijote y reproducidos en otras obras literarias</i> |
| INTEGRANTE O EXTENSIONAL | Atributo o Metro <i>Personajes, acciones, tiempos, espacios, diálogos...</i> | Facultad <i>Diferentes modos o facultades de géneros y especies integrados en el Quijote</i> | Característica <i>Figuras literarias dadas en el Quijote de forma característica frente a otras obras literarias</i> |
| CONSTITUYENTE O DISTINTIVA | Potencia <i>Possibilidades épicas, líricas, dramáticas, digresivas, paródicas...</i> | Propiedad <i>Don Quijote como personaje protagonista y constituyente de esta novela según la Idea de Locura como propiedad específica</i> | Accidente <i>Formalizaciones accidentales que singularizan el Quijote frente a otras obras literarias</i> |

7.5.2. POÉTICA GNOSEOLÓGICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS (ENFOQUE FILOSÓFICO, EN TÉRMINOS CRÍTICOS O DIALÉCTICOS): EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO CRÍTICA DE LA LITERATURA

Como Crítica de la Literatura, el Materialismo Filosófico se ocupa de los materiales literarios en términos críticos, esto es, filosóficos y dialécticos. En este sentido, una poética gnoseológica de los géneros literarios sitúa al intérprete ante la doble perspectiva, lógico-formal y lógico-material, propia de toda gnoseología, tal como se indica en el esquema adjunto. Una y otra perspectiva resultan inseparables entre sí, ontológicamente, pero sí pueden disociarse, gnoseológicamente, para ser interpretadas. Puede decirse, *grosso modo*, que la perspectiva lógico-formal representa la parte teórica y conceptual en sentido estricto y puro, mientras que la perspectiva lógico-material aporta los contenidos materiales que nutren cada uno de los moldes, en este caso genológicos, en los que se formalizan, ya clasificados, los materiales literarios. Se observará, en consecuencia, que los rasgos definitorios del género literario no están en su génesis, sino en su estructura, es decir, no están solamente en su núcleo, sino también en su cuerpo y en su curso, puesto que la realidad estructural a la que nos referimos ha superado ampliamente cualquier momento genético.

Lo que ofrezco aquí, en su doble perspectiva lógico-formal y lógico-material, es lo que puede considerarse como el sistema de los nueve Predicados Gnoseológicos de los Géneros Literarios: *esencia o canon, atributo o metro, potencia, paradigma, facultad, propiedad, prototipo, característica y accidente*.

Procedo, pues, a la exposición gnoseológica de tales predicados en cada una de estas perspectivas:

1. Los rasgos *genéricos* de una obra de arte pueden predicarse *genéricamente* [esencia o canon], *específicamente* [atributo o metro] o *singularmente* [potencia], es decir, según sus notas esenciales, intensivas o determinantes (del género), que en efecto se predicarán, bien como tales (del género desde el género), bien como partes extensionales o integrantes (de la especie desde el género), bien como partes constituyentes o distintivas (del individuo desde el género).

2. Los rasgos *específicos* de una obra de arte pueden predicarse *genéricamente* [paradigma], *específicamente* [facultad] o *singularmente* [propiedad], es decir, según sus notas extensionales o integrantes (de la especie), que en efecto se predicarán, bien como partes esenciales, determinantes o intensivas (del género desde la especie), bien como partes extensionales o integrantes (de la especie desde la especie), bien como partes constituyentes o distintivas (del individuo desde la especie).

3. Los rasgos *individuales* de una obra de arte pueden predicarse *genéricamente* [prototipo], *específicamente* [característica] o *singularmente* [accidente], es decir, según sus notas constituyentes o distintivas (del individuo), que en efecto se predicarán, bien como partes esenciales, intensivas o determinantes (del género desde el individuo), bien como partes extensionales o integrantes (de la especie desde el individuo), bien como partes constituyentes o distintivas (del individuo desde el individuo).

7.5.2.1. LA PERSPECTIVA LÓGICO-FORMAL

La perspectiva lógico-formal conceptualiza los materiales literarios y dispone su clasificación gnoseológica de acuerdo con la teoría holística (de las partes y los todos), en la que están implicadas dos triadas de coordenadas: en el eje de abscisas o eje horizontal figuran los términos dados sintácticamente como totalidades, esto es, el género, la especie y la obra literaria concreta; y en el eje de ordenadas o eje vertical figuran los referentes dados semánticamente como partes del todo, esto es, las partes determinantes o intensionales, las partes integrantes o extensionales, y las partes constituyentes o distintivas. La relación pragmática entre cada uno de estos términos sintácticos y referentes semánticos da lugar a nueve formalizaciones o conceptualizaciones de los materiales literarios. Voy a definirlos ahora desde criterios estrictamente teóricos, para ejemplificarlos a continuación —en el apartado siguiente, dedicado a la perspectiva lógico-material—, tomando como referencia la obra de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*.

1. *Esencia o canon*. Concepto genológico que designa las partes determinantes o intensionales de una obra literaria concreta dadas en el género. Las partes determinantes o intensionales son siempre partes cogenéricas (E_g), desde el momento en que están presentes en todas las especies que pertenecen al mismo género. Son, en suma, las cualidades específicas que definen intensionalmente el género. Es el caso, por ejemplo, del narrador en los géneros narrativos, dentro de los cuales funciona como esencia o canon, sin perjuicio de que pueda hablarse también de la presencia del narrador en el teatro, pero entonces ya no como parte determinante del género dramático, sino como parte integrante de él. En este último supuesto, el narrador sería un atributo o metro del género teatral.

2. *Atributo o metro*. Concepto genológico que designa las partes integrantes o extensionales de una obra literaria concreta dadas en el género. Las partes integrantes o extensionales son siempre partes transgenéricas ($G_x, G_y, G_z...$), desde el momento en que están presentes en dos o más géneros. Se trata, en consecuencia, de cualidades específicas que definen extensionalmente el género. Es el caso, por ejemplo, del tiempo y del espacio, así como de los personajes, del diálogo y de las restantes formas de lenguaje (monólogo, soliloquio e incluso el aparte), ya que pueden estar presentes no solo en los géneros narrativos, como la novela y el cuento, sino también en los géneros teatrales, como la tragedia, la comedia, el entremés, etc. Las metáforas, por ejemplo, y las figuras retóricas en general, son siempre partes integrantes de los géneros literarios (siendo atributos o metros genológicos de la lírica), sin perjuicio de que puedan considerarse puntualmente como partes determinantes o intensionales del poema lírico, en cuyo caso serían identificados como esencias o cánones del género de la lírica, tal como postula en el siglo XX el *New Criticism* (Wheelwright, 1962), por ejemplo.

3. *Potencia*. Concepto genológico que designa las partes constituyentes o distintivas de una obra literaria concreta dadas respecto al género o en relación con él. Las partes constituyentes o distintivas son siempre partes subgenéricas (E_s), desde el momento

en que se constituyen como distintivas de una obra dentro de los predicables de su especie. Se trata, pues, de cualidades que definen distintivamente una obra literaria en su contexto genológico y específico, es decir, de cualidades distintivas que singularizan una obra dentro de su especie y por relación a su género. Es el caso, por ejemplo, de los rasgos distintivos que hacen de las grandes obras literarias construcciones singulares con potencia capaz de desbordar todo género precedente. El *Quijote* puede parecer una novela de caballerías, pero no lo es, porque posee rasgos distintivos cuya potencia rebasa la especie «novela de caballerías» dentro del género «novela». La *Celestina* puede parecer una comedia humanística, pero no lo es, porque posee rasgos constituyentes propios, y distintivos, cuya potencia trasciende los rasgos propios y distintivos de la especie «comedia humanística» dentro del género del «teatro». Lo mismo cabría decir de obras como la *Divina commedia* de Dante, el *Faust* de Goethe, o los *Canterbury Tales* de Chaucer. Todas ellas poseen rasgos distintivos, o partes constituyentes, que las sitúan en dimensiones potencialmente transgresoras del género literario estricto en el que ordinariamente cabría situarlas.

4. *Paradigma*. Concepto genológico que designa las partes determinantes o intensionales de una obra literaria concreta dadas en la especie. Reitero aquí que las partes determinantes o intensionales son siempre partes cogenéricas (E_g), desde el momento en que están presentes en todas las especies del mismo género, y añadido que, limitadas a la especie, y abstrayendo sus relaciones con el género, se constituyen en *paradigma* de aquella. Se trata, en consecuencia, de cualidades específicas que definen el género de forma trascendental —a partir de la obra literaria concreta— y de modo intensional o determinante —conforme al género al que esta se adscribe—. Un ejemplo palmario es el que proporciona el concepto bajtiniano de cronotopo, como parte determinante de una especie de novela (de aventura, de aprendizaje, picaresca, pastoril, lírica, etc.), que convierte a esta en paradigma con propiedades específicas e intensionales, no solo dentro de su propio género, sino incluso dentro también de otros géneros, los cuales se sirven de las mismas partes determinantes o intensionales, si bien modalizadas ulteriormente en cada caso de acuerdo con formas genéricas o específicas (romance, carnaval, escarnio, sátira, etc.), lo que dará lugar a las diferentes *facultades*. Es también el caso, por ejemplo, del narrador del *Quijote* considerado como paradigma del narrador en la novela moderna. Otro ejemplo: los heterónimos de Fernando Pessoa, interpretados como paradigma de la heteronimia en el discurso lírico (sin perjuicio de relaciones comparativas o intertextuales con otros heterónimos dados históricamente, como el de Lope de Vega en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, 1634). En la medida en que estas formas paradigmáticas se solidifican, asociadas a determinadas materializaciones literarias, surgen las clásicas configuraciones tipificadas conforme a las esencias porfirianas, fruto de clasificaciones, desmembraciones y arborescencias. De este modo puede hablarse del soneto como un género literario, es decir, como un auténtico paradigma, en tanto que, como *especie* de la poesía, la solidez de su forma métrica permite tratarlo como *género* en su especie, o, dicho de otro modo, como especie que trasciende *paradigmáticamente* su propio género. Lo mismo cabría decir de numerosas formalizaciones de la materia literaria, que, como especies, alcanzan formas tipificables genéricamente: la novela de bizantina

o de aventuras, la novela epistolar, la novela fantástica, la novela autobiográfica, la *novella italiana* o cortesano-sentimental, la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*; el entremés, la loa, la jácara, la «comedia nueva» lopesca, etc. El *paradigma* apela, en suma, a aquellos rasgos esenciales de un género literario que pueden ser identificados como tales, plenamente, no solo en una especie literaria, sino también en una obra literaria concreta que los reproduce, objetiva y codifica material y formalmente. El *paradigma* representa por excelencia la figura desde la que históricamente las diferentes teorías literarias han tratado de organizar, clasificar e interpretar, los diferentes géneros literarios. Es la configuración más socorrida, pues no en vano en ella se objetiva el grado máximo posible de confluencia o neutralidad entre los rasgos del género, de la especie y de la obra literaria concreta. El paradigma expresa ante todo la ecualización entre las partes determinantes del género, las partes integrantes de la especie y las partes constituyentes de la obra. El grado máximo de esta ecualización o neutralización es el *Kitsch*, como modelo ortodoxo de arte. No por casualidad la posición que ocupa el *paradigma* en el esquema anterior corresponde al punto más elevado del justo medio o parte central de la poética gnoseológica de los géneros literarios.

5. *Facultad*. Concepto genológico que designa las partes integrantes o extensionales de una obra literaria concreta dadas en la especie. Reitero aquí que las partes integrantes o extensionales son siempre partes transgenéricas (G_x, G_y, G_z, \dots), desde el momento en que están presentes en dos o más géneros, y añado ahora que, desde el punto de vista de su significación en la especie, son las que de forma específica facultan a esta para proyectarse transgenéricamente. Se trata, en consecuencia, de cualidades específicas que definen el género de forma inmanente o específica —a partir de una obra literaria concreta— y de modo extensional o integrante —conforme a la especie literaria cuyos elementos se integran extensionalmente en la obra de referencia—. Dicho con palabras excesivamente simples: una Facultad es un Paradigma *subvertido* por un autor en la composición una obra concreta. ¿Cómo?: mediante el uso de una relación dialéctica y subversiva entre las normas genéricas constitutivas de un paradigma literario (el género como tal, en su sentido ortodoxo) y el uso que un autor concreto hace de tales normas genéricas en una obra literaria concreta que las subvierte por completo (el género subvertido, exigiendo del público o lector una interpretación heterodoxa). La *facultad* es posible porque el *paradigma* resulta subvertido. El soneto modernista, de catorce versos de arte menor (eneasílabos, con tendencia a eliminar el último verso), y de versos alejandrinos (con mayor frecuencia), funciona inicialmente como una facultad que subvierte el paradigma constituido por el soneto clásico, compuesto normativamente de versos endecasílabos. Porque el soneto modernista *integra* versos de arte menor que subvierten el modelo paradigmático del soneto aurisecular. Del mismo modo, el endecasílabo italiano penetra en España como una facultad que subvierte el verso hasta entonces paradigmático en la tradición literaria castellana: el octosílabo. Los ejemplos pueden multiplicarse. El *Quijote* puede leerse como una facultad que subvierte y parodia el paradigma constituido por la novela de caballerías. En suma, las facultades designan los diferentes modos de integrar, de forma crítica y dialéctica, rasgos intensionales del género en una obra literaria que, por el hecho

mismo de integrarlos, los transforma y los trastorna con consecuencias histórica y estéticamente decisivas. Podría decirse en este sentido que los géneros literarios avanzan y se desarrollan *a partir de* Paradigmas y *a través de* Facultades. Los paradigmas se proponen intensionalmente, las facultades los transforman extensionalmente. No por casualidad las facultades ocupan, ejecutivamente, el lugar central e insustituible de la poética gnoseológica de los géneros literarios en el cuadro antemencionado. Si no fuera por las facultades, los géneros literarios serían esencias inmutables y eternas, incapaces de transformación y evolución. Nada más lejos de la realidad material de las formas literarias.

6. *Propiedad*. Concepto genológico que designa las partes constituyentes o distintivas de una obra literaria concreta dadas respecto a la especie o en relación con ella. Reitero que las partes constituyentes o distintivas son siempre partes subgenéricas (E_1), desde el momento en que se constituyen como distintivas de una obra dentro de los predicables de su especie, y añadido en este contexto que, desde el punto de vista de su significación particular en el seno de la especie, permiten individualizar una obra como distintiva o *extra-ordinaria* en su especie, dadas sus *propiedades* distintivas o constituyentes. Se trata, pues, de propiedades concretas de una obra literaria que la definen distintivamente por relación a la especie a la que cabe adscribirla, es decir, de propiedades distintivas que singularizan una obra dentro de su especie y por relación a su género. De nuevo los ejemplos hemos de buscarlos, aunque no exclusivamente, en obras constitutivas del canon literario. *Hamlet* presenta *propiedades* específicas en la historia de la tragedia como especie del género teatral: el protagonista se niega a cumplir con el imperativo paterno de venganza, que sometería al príncipe a la voluntad de un orden moral trascendente del que la tragedia shakesperiana disiente de forma explícita. Tomemos otro ejemplo del género teatral y de la especie trágica: la *Numancia* de Cervantes. El autor del *Quijote* seculariza aquí la experiencia de la tragedia, al presentar como protagonistas del hecho trágico a plebeyos, en lugar de los aristócratas exigidos por el decoro del clasicismo. Simultáneamente, Cervantes sustituye la Metafísica teológica por la Historia más antropológica y secular. Son hombres (los romanos), y no dioses, los que amenazan la libertad —ya no el destino— de otros hombres (los numantinos). Tanto *Hamlet* como la *Numancia* presentan propiedades que, desde su especie, la tragedia, introducirán profundas transformaciones en el género, el teatro. Tales transformaciones permitirán establecer una relación intertextual con tragedias de la Edad Contemporánea, como *Woyzeck* (1837) de Büchner o *En attendant Godot* (1952) de Beckett, donde lo trágico persiste, como género y como especie, pero con propiedades cada vez más singulares, distintivas y constituyentes, frente al género y frente a la especie.

7. *Prototipo*. Concepto genológico que designa las partes determinantes o intensionales de una obra literaria concreta dadas en sí misma, esto es, dentro de los límites de la propia obra, pero legibles e interpretables en relación intertextual con otras obras posteriores que reproducen, como propias, es decir, también como determinantes, alguna de estas partes determinantes o intensionales de la obra literaria primigenia. Los ejemplos que pueden aducirse son múltiples, y de extraordinaria

utilidad para la Literatura Comparada. Es el caso, por ejemplo, de *El burlador de Sevilla* (1630) de Tirso de Molina, cuya parte determinante o intensional, el personaje de don Juan, ha inspirado obras como *Dom Juan* (1665) de Molière, *Don Giovanni* (Ponte, 1787) de Mozart, *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953) de Max Frisch o *Don Juan* (1963) de Gonzalo Torrente Ballester¹⁰². El prototipo designa, pues, una o varias partes determinantes o intensionales de una obra literaria que resultan reproducidas o transducidas, también como partes determinantes o intensionales, en otras obras literarias, pertenecientes a otros géneros o a otras especies.

8. *Característica*. Concepto genológico que designa las partes integrantes o extensionales de una obra literaria concreta dadas en sí misma, esto es, dentro de los límites de la propia obra, pero legibles e interpretables en relación intertextual con otras obras que reproducen *de forma característica*, es decir, como propias, alguna de estas *partes integrantes* o *extensionales*. Los ejemplos se multiplican en este caso, ya que lo que antes era un *prototipo determinante* es ahora una *característica extensional*, y por lo tanto integradora en numerosas obras de lo que en principio se muestra como propio de una obra concreta. La figura del bufón, el personaje del loco, el gracioso del teatro aurisecular español, etc., son partes integrantes de multitud de obras literarias y teatrales, cuyos géneros y especies trascienden épocas históricas y dominios culturales particulares. El uso del endecasílabo, del pentasílabo adónico o del verso libre, en la lírica europea, por ejemplo, como partes integrantes del género de la poesía, experimentan transformaciones integradoras muy concretas, dadas extensionalmente en obras y especies literarias características de casi todos los movimientos estéticos históricamente reconocidos.

9. *Accidente*. Concepto genológico que designa las partes constituyentes o distintivas de una obra literaria concreta dadas en sí misma, esto es, dentro de los límites de la propia obra, pero legibles e interpretables en relación intertextual con otras obras que reproducen *accidentalmente* como suyas alguna de estas partes distintivas. Los ejemplos resultan ahora innumerables, hasta tal punto que las fronteras entre las obras literarias podrían desvanecerse. La metáfora, por ejemplo, es un *accidente* dado en casi todas las obras literarias efectivamente existentes. Los *accidentes* son partes transgenéricas, ya que están presentes en todos los géneros. *In extremis* podría decirse incluso que se trata de partes materiales de la literatura, porque incluso pueden llegar a funcionar como segmentos orgánicos suyos, si descendemos, por ejemplo, al nivel lingüístico y morfológico, identificando lexemas, monemas y morfemas¹⁰³. Es la

¹⁰² Vid. a este respecto los trabajos de Carmen Becerra (1997, 2004, 2007, 2008) sobre el mito de don Juan en la literatura europea.

¹⁰³ Es algo que no debe sorprendernos, pues lo hacen a diario las feministas, al considerar el morfema «o» como una parte determinante o intensional del sexo masculino, cuando solamente es una parte constituyente o distintiva del género masculino. Por eso conviene no confundir el género con el sexo (como hacen los hablantes «políticamente correctos» de la lengua inglesa de

constitución y la combinación orgánicas de los diferentes *accidentes* lo que singulariza definitivamente la morfología de una obra literaria, adscrita a una especie e inserta en un género. En consecuencia, los *accidentes* pueden concebirse como *partes materiales* que están presentes en casi todas las obras literarias, pero que en la obra literaria de referencia, la que en concreto sometemos a análisis, están presentes como *partes formales* *suyas* singularmente distintivas y constituyentes.

Adviértase que esencias o cánones, paradigmas y prototipos, son las partes más «conservadoras», por así decir, respectivamente, de los géneros, las especies y las obras literarias, precisamente por ser sus partes determinantes o intensionales, mientras que potencias, propiedades y accidentes son, por el contrario, la partes que terminan por generar, provocar y transmitir los cambios que dinamizan y transforman históricamente los géneros y las especies literarias, a partir siempre de obras artísticas concretas y singulares. Los géneros literarios poseen núcleos inmutables, que perduran a lo largo del tiempo precisamente porque admiten relaciones interactivas con potencias, propiedades y accidentes de otros géneros alternativos, de otras especies diferentes y de múltiples obras literarias muy distintas entre sí. De no ser por las partes constituyentes o distintivas en que se objetivan, y desde las que se promueven, las potencias, propiedades y accidentes de las obras literarias, los géneros literarios no serían realidades históricas trascendentes a una determinada época ni a una cultura concreta. Se trata de rasgos particulares que singularizan accidentalmente una obra literaria frente a otras obras literarias, dadas en el mismo género o en la misma especie, pero *dadas de forma distintiva*, precisamente por sus *accidentes*.

En síntesis, puede concluirse, en primer lugar, que, desde el punto de vista de la poética o teoría gnoseológica de los géneros literarios, el *canon* objetiva lo determinante de la obra literaria respecto al género al que pertenece, el *metro* o *atributo* objetiva lo que permite integrar esa misma obra en su género correspondiente, y finalmente la *potencia* objetiva lo específico de esa obra, esto es, lo distintivo como especie, dentro de su género. Dicho de otro modo: el canon determina, el metro o atributo integra y la potencia distingue.

En segundo lugar, tomando como referencia la especie, he señalado tres resultados: paradigma, facultad y propiedad. El *paradigma* objetiva lo determinante de la obra literaria respecto a la especie de la que forma parte, esto es, lo que una obra de arte concreta convierte en determinante o intencional para la especie de su género. La *facultad*, a su vez, permite objetivar aquellos rasgos que una obra literaria aporta a o integra en la especie de su género. Por último, la *propiedad* objetiva precisamente aquello que distingue y constituye a una obra de arte concreta dentro de y frente a otras de su misma especie y de su mismo género. Así, como se verá, la Idea de Locura en el *Quijote*, por su tratamiento, formalización y desenlace, es el rasgo distintivo y constituyente fundamental de esta novela frente a cualquier otra creación estética u obra literaria de su misma especie o género.

hoy): porque ni los morfemas tienen hormonas ni los genitales son (en condiciones normales, que se sepa) sensibles a la Gramática.

En tercer lugar, tomando como referencia la obra literaria en sí, como individualidad en relación dialéctica con el género y la especie, he distinguido entre prototipo, característica y accidente. En esta relación de *symploké*, el *prototipo* permite objetivar las partes determinantes o intensionales dadas en varias obras literarias que se inspiran en una obra literaria anterior y primigenia, a la cual toman como referencia (*hipotextual*, diría Genette, 1982), referencia a partir de la que estas obras literarias de nueva creación, que reproducen el prototipo, se convierten en *hipertextos* (Genette, 1982) o transducciones (Maestro, 1994, 2007b) de la obra literaria de partida (*hipotexto*) en la cual se ha inspirado. A su vez, la *característica* permite objetivar las partes aditivas, extensionales o integrantes, dadas en numerosas obras literarias, las cuales comparten, bien la pertenencia a un mismo género, bien la adscripción a una misma especie. El endecasílabo heroico puede ser una parte integrante o extensional tanto del soneto o de la octava real como de los tercetos encadenados, pero su uso y significado será diferente en la poesía moral de Quevedo, en las rimas sacras de Lope de Vega o en el *Cancionere* de Petrarca. La misma parte extensional o integrante será en cada obra objeto de *características* específicas, es decir, frente a la especie, y distintivas, esto es, respecto al género, según cada obra literaria concreta, en cuyo seno se constituye como tal *característica* individual, específica y genológica. Por último, serán *accidentes* todas aquellas partes distintivas o constituyentes de la obra literaria en sí definidas por su significación de analogía y oposición respecto a las partes distintivas o constituyentes formalmente objetivadas en otras obras literarias.

7.5.2.2. LA PERSPECTIVA LÓGICO-MATERIAL

Procede ahora materializar, con ejemplos concretos, la perspectiva lógico-formal que se acaba de exponer.

Tomaré como ejemplo *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes, obra adscrita al género narrativo de la *novela*, y perteneciente a la especie que denominaré *novela de géneros y especies*. ¿Por qué denominarla «novela de géneros y especies»? Porque una obra como el *Quijote*, aun perteneciendo a un género definido y concreto, como la novela, contiene en sí misma géneros y especies múltiples y ajenos. Me explico. El *Quijote* no es una «novela de caballerías», ni una «novela de aventuras», ni una «novela renacentista» o «barroca». Es mucho más que todo eso junto, y mucho más que la simple adición acumulativa de esos y otros elementos, porque los géneros y especies objetivados en el *Quijote* se constituyen como partes formales y materiales de su propia ontología literaria, es decir, se incorporan a esta novela cervantina como partes *determinantes*, *integrantes* y *constituyentes* suyas. Lo primero que advierte cualquier teórico o crítico de los géneros literarios es que el *Quijote* no es soluble, sin más, en una especie tradicionalmente única del género «novela», porque las rebasa a todas¹⁰⁴. Y no solo trasciende las diferentes

¹⁰⁴ La misma idea ha sido señalada por diferentes autores, entre ellos, Martínez Bonati, quien afirma del *Quijote* que «se trata, pues, de un género con un único ejemplar, de una

especies de novela, en sus formas, modos y materias, sino que incluso incorpora en sí misma, como novela, géneros literarios extranarrativos, como la poesía y el teatro, incluyendo diferentes especies de poesía y diferentes especies de teatro. Dicho de otro modo: en el *Quijote* están, junto con sus propias especies, todos los géneros literarios posibles y factibles.

La perspectiva lógico-material de los géneros literarios en el *Quijote* nos obliga a dotar de contenido literario —esto es, de materiales literarios— el esquema lógico-fomal anteriormente expuesto, y a tomar como referencia explicativa uno o varios de los hechos literarios materialmente objetivados en el *Quijote* como obra literaria. En consecuencia, se tomará como objeto de interpretación una serie de figuras y materiales literarios en cuyo análisis tratará de objetivarse críticamente la teoría de los géneros literarios presentes en el *Quijote*.

En primer lugar, me referiré al *narrador* del *Quijote*, como una de las partes determinantes o intensionales que resultan esenciales o canónicas en la construcción e interpretación de la novela. (Esencia o canon: narrador).

obra rigurosamente *sui generis*» (Martínez Bonati, 1995: 122). Más recientemente la subraya Roubaud, al apuntar la implicación de los géneros caballerescos en el *Quijote*, y subrayar la complejidad genológica de la novela cervantina: «El *Quijote* es, ante todo, un libro de y sobre libros. En él, los de caballerías han servido, junto con otros muchos, de material de construcción para que Cervantes levantara un edificio nuevo inventando arquitecturas narrativas que la novelística anterior no había descubierto» (Roubaud, 1998: cxviii). En la misma tesitura se sitúan las observaciones de Martínez Mata (2008: 68): «La diversidad de géneros presentes —desde lo pastoril (la historia de Marcela y Grisóstomo) a la *novella* italiana (*El curioso impertinente*) y al relato de aventuras y peripecias (la historia del cautivo)—, además de enriquecer temática y estilísticamente el texto, proporciona en su interrelación con la historia principal una complejidad y novedad a la novela que la distancian con claridad de los libros de caballerías». Sobre la cuestión del hibridismo genérico, vid. también el trabajo de Ardila (2001). Más recientemente aún, en este mismo año 2009, Anthony Close recuerda que, «de modo implícito, el tratado de Huet plantea un problema: ¿cómo debe designarse el *Quijote* y en qué género debe clasificarse? Como hemos visto, el término *roman* en francés, corriente también en Alemania, si bien se refería a obras extensas de ficción en prosa, era asociado primariamente a un tipo de narración idealizadora, sentimental, lleno de aventuras y peripecias: es decir, un tipo de historia más próximo al *Persiles* que al *Quijote*. Así, en Francia durante la época neo-clásica, hasta bien entrado el siglo XVIII, los juicios que se emiten sobre la obra maestra cervantina tienden a evitar el empleo del término *roman* para clasificarla, o si lo emplean, lo hacen de forma matizada. Por ejemplo, en cierto pasaje de su tratado en que Huet elogia la gracia e ingeniosidad de obras como el *Quijote*, *Le berger extravagant*, *Le roman comique* y *Le roman bourgeois*, dando por supuesto el parentesco entre ellas, las denomina *romans comiques* ([Huet, 1669] 1971: 99), especie de oxímoron que reconoce su relación subalterna y burlona respecto de un género concebido normalmente como heroico. Más adelante en el tratado, como hemos visto ya, califica el *Quijote* implícitamente de sátira, como hacen también, explícitamente, el jesuita René Rapin en su influyente tratado *Refléxions sur la poétique d'Aristote* (1674) así como el poeta y novelista Jean Segráis más o menos por las mismas fechas. Por lo general, esta sería la concepción prevaleciente del libro en toda Europa durante la época neo-clásica y la Ilustración [...]. Así, por toda Europa hasta fines del siglo XVIII se observa una situación pirandelliana en que el *Quijote* andaba de modo confuso en busca de un rótulo genérico que lo identificara, mientras que el rótulo destinado a ser comúnmente aceptado como el definitivo seguía cargado de connotaciones que de 1800 en adelante estarían ya arrinconados por la historia» (Close, 2009: 70-73).

En segundo lugar, me ocuparé del papel que, como metros o atributos, desempeñan, en relación con los géneros literarios de los que proceden y a los que pueden adscribirse, los *personajes deuteragonistas*, que interpretaré como partes integrantes o extensionales de la novela, al considerarlos como elementos sintácticos fundamentales, junto con el tiempo, el espacio y las acciones o funciones narrativas, integrados en la estructura del relato. Me limitaré en este apartado a las figuras de Grisóstomo y Marcela. (Metros o atributos: personajes)¹⁰⁵.

En tercer lugar, se analizarán, como partes constituyentes o distintivas del *Quijote*, sus posibilidades narrativas, líricas, dramáticas y digresivas. Habrá que considerar en este punto, entre las formas de la materia cómica objetivadas en la novela, una figura literaria fundamental en la composición e interpretación del *Quijote*, como rasgo constituyente y distintivo suyo, respecto al género narrativo y a sus distintas especies, dado el tratamiento singular que adquiere en esta novela: la parodia. (Potencias narrativas, líricas, dramáticas y digresivas: la parodia).

En cuarto lugar, me referiré, a título de *paradigmas*, los diferentes géneros y especies literarios intensionalizados en el *Quijote*, como partes determinantes suyas (libros de caballería, novela de aventuras, novela morisca, novela pastoril, género epistolar, novela picaresca, relato autobiográfico...; teatro de títeres, farsa, representaciones alegóricas, auto sacramental...; soneto, ovillojo, etc.) (Los géneros literarios como paradigmas presentes en el *Quijote*).

A continuación, en quinto lugar, y a título de *facultades*, se examinarán los diferentes modos en que tales paradigmas, anteriormente señalados, se integran en el *Quijote*, como partes extensionales suyas, subrayando el sentido que adquieren en esta integración, con frecuencia subversivo, heterodoxo y crítico, respecto a los géneros literarios de los que tales paradigmas proceden. (Los géneros literarios como *facultades* del *Quijote*, al adquirir nuevos sentidos en su integración dialéctica en esta novela).

En sexto lugar, me referiré a una de las propiedades más específicas del *Quijote*, que cabe interpretar como una parte constituyente y distintiva de esta novela frente a cualesquiera otras de su mismo género y su especie: la *locura* del protagonista, su génesis, desarrollo, evolución y clausura. (Propiedad: la Idea de Locura).

En séptimo lugar, haré referencia, sin afán de exhaustividad, al personaje de don Quijote como *prototipo* literario determinante de la novela a la que da nombre, y presente en numerosas obras que han tratado de imitar, reproducir o continuar la obra de Cervantes. Este apartado nos abre caminos hacia el anchuroso ámbito de la Literatura Comparada, del que me he ocupado en otro lugar (Maestro, 2008). Con todo, insistiré en una obra que estimo de especial relevancia a la hora de reproducir como prototipo protagonista la figura de don Quijote. Me refiero al *Quijote* de Avellaneda, obra que considero como la primera interpretación creativa del *Quijote* de Cervantes, cuyas formas críticas corresponden con los valores ideológicos y teológicos de la Contrarreforma religiosa. (Prototipo: don Quijote en la literatura universal).

¹⁰⁵ Las observaciones entre paréntesis remiten al cuadro correspondiente en el esquema anterior, en el apartado de la perspectiva lógico-material.

En octavo lugar, me referiré a aquellas figuras literarias que, integradas en la novela que nos ocupa, se objetivan formalmente como *características* específicas suyas frente a otras obras literarias. Pienso en este punto en la importancia que adquiere en el *Quijote* la figura de la dialéctica, en el triple dominio de lo *social* (villanos, aristócratas, hidalgos, cautivos, pícaros, galeotes, gitanos, clerecía, judíos, moriscos...), lo *religioso* (religión numinosa, religión mitológica y religión teológica) y lo *político* (imperio islámico, imperio católico, estados protestantes, y grupos humanos sin Estado o sociedad política, como judíos, moriscos y ateos). (Características: la Dialéctica en el *Quijote*).

En noveno y último lugar, se considerarán, a título de *accidentes*, aquellas formalizaciones que singularizan, como partes distintivas o constituyentes, el *Quijote* frente a otras obras literarias, sean o no de su mismo género o especie. Cabría referirse en este punto, incluso como una ampliación de la interpretación de sus potencias literarias, a las formas de la materia cómica en el *Quijote*, subrayando especialmente la concepción de la novela como juego, en la línea abierta por G. Torrente Ballester (1975), y examinando el sentido distintivo que en esta obra adquieren de forma específica las figuras del *humor* y la *ironía*, entre otras varias (Accidentes: Ironía y Humor en el *Quijote*).

El desarrollo crítico-literario de esta exposición teórica que se acaba de exponer tiene lugar en el capítulo 5 –«Dialéctica de los Géneros Literarios en el *Quijote*»–, del tomo III de este libro, dedicado al Materialismo Filosófico como Dialéctica de la Literatura.

7.6. CODA GENOLÓGICA

La narración dieciochesca surge como un escolio del ensayo filosófico; la novela del siglo XIX, como una ampliación compleja del cuadro de costumbres, de igual manera que la del XVI había nacido de hábiles y complicados desarrollos de otros géneros existentes: el relato folklórico, la carta semipública, la gesta épica, el romance fronterizo, etc. Si buscamos entre obras tan diferentes como las que se acogen al rótulo de «novela» rasgos comunes, observaremos que estos se hacen más escasos y tienden hacia la desaparición a medida que consideremos más títulos y más ámbito temporal.

Fernando LÁZARO CARRETER (1976/1986: 118).

De la exposición que aquí se ha hecho de la teoría de los géneros literarios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, se desprende que la mayor parte de las teorías de los géneros literarios elaboradas hasta el presente, por no decir que todas, no son teorías de los géneros literarios, sino que en realidad son teorías de las *especies* literarias. Sin embargo, lo grave no es que esos escritos sean una teoría de las *especies* literarias, en lugar de ser, como pretenden, una teoría de los *géneros* literarios. Lo verdaderamente sangrante —y cómico, por su ingenuidad en la ironía resultante— es que lo son y no lo saben, es decir, que sus autores ignoran la cuestión más esencial de la razón de ser de sus escritos sobre genología literaria. Porque lo que nos ofrecen no es una genología literaria —una teoría de los géneros—,

sino una especificidad literaria —una teoría de las especies—. No se han ocupado de la literatura, en tanto que genología y troncalidad —genealogía, en suma— de lo que la literatura es, sino que se han limitado a considerar las obras literarias en tanto que textos asociados a un *género próximo* y fosilizados en una *diferencia específica*. Creyendo estudiar los géneros, ha estudiado las especies. Han sido porfirianos, sin saberlo, y han ignorado, desde siempre, todo lo relacionado con lo plotiniano. Han sido siempre partitivos, jamás troncales. El resultado es, insisto, no una teoría de los géneros literarios, sino una descripción de las especies literarias. Y este error es más grave aún en tanto que sigue, hoy en día, ignorado incluso por los intérpretes de los supuestos teóricos históricos de la genología de la literatura.

Solo cuando la Teoría de la Literatura deje de hacer un uso retórico y ramplón de la Filosofía, y comience a servirse del saber crítico que esta le proporciona de un modo racional y efectivo, estará en condiciones de proporcionarnos un conocimiento científico, conceptual y lógico de los materiales y géneros literarios. Entretanto, seguirá siendo lo que lleva siendo desde hace décadas: ludopatía ideológica y sofística definitoria de gremios académicos y sociales, cuya «identidad» trata de preservarse.

Los límites de la interpretación literaria son hoy día los límites de la moral contemporánea, es decir, de la moralina alienante, cual Inquisición posmoderna, de lo «políticamente correcto». Desde finales del siglo XVIII hasta prácticamente los comienzos de la segunda mitad del siglo XX, la investigación literaria evolucionó prestando atención al curso de las Ciencias naturales, a sus descubrimientos metodológicos y a sus logros experimentales. En nuestros días las llamadas «Ciencias de la Naturaleza», que parecen buscar para sí mismas nuevas denominaciones, avanzan primordialmente por los terrenos de la Cosmología y la Biogenética. Una y otra disciplina resultan de difícil acceso a la fragilidad de la epistemología idealista que, en la cultura posmoderna contemporánea, caracteriza a las tradicionales «Ciencias del Espíritu». Los estudios literarios avanzan actualmente según los criterios metodológicos de la ideología, el culturalismo y la retórica posmodernos¹⁰⁶.

¹⁰⁶ «Los desafiantes tienen una agenda política para las humanidades, pero no la tienen para las ciencias naturales [...]. ¿Por qué los políticos radicales han emigrado a los departamentos académicos de literatura? En mi niñez intelectual los activistas radicales abundaban, pero tendían a actuar en la arena política pública o, si es que se inclinaban a hacerlo en las universidades, habitualmente estaban en los departamentos de ciencia política, sociología y economía. Ahora, hasta donde puedo decirlo, los centros intelectuales líderes de actividad política radical en los Estados Unidos son los departamentos de Inglés, Francés y Literatura Comparada. Por ejemplo, estamos en la extraña situación de que los dos «marxistas» estadounidenses líderes son, ambos, profesores de Inglés. ¿Cómo ha ocurrido esto? ¿Qué habría pensado Marx si hubiera sabido que su principal impacto era en la crítica literaria? Bueno, parte de la razón de la migración de los políticos radicales hacia los departamentos de literatura es que el marxismo, en particular, y el radicalismo de izquierda en general, han sido desacreditados como teorías de la política, de la sociedad y del cambio histórico. Si alguna teoría filosófica ha sido refutada por los acontecimientos esa ha sido la teoría marxista del inevitable colapso de las economías capitalistas y su destrucción revolucionaria por la clase trabajadora, seguida del surgimiento de una sociedad sin clases. En vez de eso, las que han colapsado han sido las economías marxistas y los que han sido derribados han sido los gobiernos marxistas. De manera que, habiendo sido refutadas como

Probablemente desde los tiempos de la escolástica nunca hemos estado tan lejos del empirismo científico y sus posibilidades de raciocinio.

No hace nada quien no está dispuesto a deshacer nada. Cuando algo nuevo surge, siempre hay que preguntarse de qué entidades destruidas proviene. Nada brota de la nada. Las nuevas realidades son siempre resultado de la destrucción de realidades previas. De este modo evoluciona formalmente la materia de los géneros literarios, conservando siempre la sustancia actualista —no la sustancia estática aristotélica— o esencia incardinada en su núcleo, cuerpo y curso. La nada es imposible. Todo ente «nuevo» proviene siempre de la destrucción parcial, nunca absoluta ni definitiva, de entes anteriores. Todo lo que existe, dado que no puede hipostasiarse nunca, es decir, no puede sobrevivir más allá, metafísicamente, de su relación y contacto con otras entidades materiales y corpóreas, está llamado a ser destruido más tarde o más temprano. Está, en suma, llamado a transformarse. Los materiales en los que se formalizan los distintos géneros literarios no son una excepción. Toda materialidad nueva tiene como condición y exigencia de posibilidad la destrucción de otras materialidades precedentes. De ahí que el Materialismo Filosófico conciba la estructura material del Mundo Interpretado (Mⁱ) en la pluralidad de sus partes (*partes extra partes*) y en la co-determinación dialéctica y conflictiva —nunca armónica ni pacífica— entre ellas. Esta co-determinación será sucesiva o jorismática, es decir, que los contenidos o partes de una totalidad, en este caso la literatura, se van co-determinando al modo aristotélico, según un antes y un después. Las partes determinantes o intensionales, las partes integrantes o extensionales, y las partes constituyentes o distintivas de los materiales literarios pugnarán sucesiva y alternativamente por formalizar los hechos literarios, en un incesante movimiento histórico caracterizado por la pluralidad y la retroalimentación dialéctica. Estos son los hechos que disponen la transformación y evolución de los géneros literarios, a lo largo de la Historia y a lo ancho de la Poética.

En consecuencia, el Materialismo Filosófico no aceptará nunca que sea posible hipostasiar la esencia de la novela de la realidad de los hechos literarios, es decir, que declara inaceptable que a un ente del mundo empírico (la Idea de Novela) se le conceda una autonomía ontológica de la que carece operatoriamente (esto es, al margen de los materiales literarios: autor, obras, lectores e intérpretes). Porque la «novela» no ha existido desde siempre, ni es un género literario inmutable. Todo lo contrario, es resultado de la labor de varios sujetos operatorios, o autores, que trabajan, escriben y viven, insertos en una Historia, una Sociedad, una Economía, una Geografía, un Estado, etc., un Mundo Interpretado (Mⁱ), en suma, que los hace posibles. Por eso es imposible hipostasiar, o separar materialmente, formalmente, esto es, gnoseológicamente, ningún elemento del mundo empírico. Algo hipostasiado es algo

teorías de la sociedad, estas concepciones se han retirado a los departamentos de literatura, donde florecen, en cierta medida, como herramientas de 'interpretación'» (Searle, 2001/2003: 68-69). Si Searle leyera hoy día lo que escribió hace apenas un lustro, tendría que reconocer que las economías capitalistas, especialmente las desarrolladas en su propio país, Estados Unidos, han experimentado el hundimiento característico de las tumoraciones financieras propias de un neoliberalismo irreflexivo e inconsecuente.

que no está suficientemente interpretado. No hay novelas sin autores, aunque su autor sea anónimo. No conviene confundir la anonimia con la inexistencia, ni identificarla con la ignorancia. Antes que privarnos de un saber, la anonimia nos hace conscientes de una limitación, que en absoluto aleja la novela de la realidad, sino que la implica a través de vínculos cuya construcción nos exige. La metafísica presocrática, al igual que la deconstrucción derridiana, y que la sofística posmoderna al uso contemporáneo, procedía hipostasiando uno o varios elementos del mundo empírico, para hacer de la unidad hipostasiada una figura matriz configuradora de la totalidad de las realidades existentes. Así, Tales de Mileto afirmaba que «todo es agua», Anaxímenes que «todo es aire», o Anaximandro que «todo es *apeiron*» (lo indefinido, lo infinito)..., Derrida dirá que «todo es texto». Es el eterno retorno a la Escuela de Mileto y su monismo axiomático: el todo se ha formado a partir de una materia prima única (el agua, el aire, lo indefinido..., el texto). Derrida piensa como una mente presocrática, anterior a Filosofía, y en absoluto posterior a ella. Nada más regresivo. Ni retrógrado.

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura no aceptará nunca las ideas de «eterno retorno» (la sustancia constituyente de los géneros literarios regresa periódicamente para manifestarlos) ni de «móvil perpetuo» (todas las obras y géneros literarios poseen una misma sustancia estática, invariante e inmutable). Y esto no es así porque bajo la novela, el soneto o la tragedia, que leo no existe una sustancia incognoscible que sirva de soporte a mis interpretaciones. «Sustancia incognoscible» que para Nietzsche y Derrida se quedó en la «huella». Nada más teológico, por parte de estos dos retóricos de la nada que postular la existencia de una Metafísica inexistente cuyo único fin es afirmar su negación, a lo largo de sucesivos e interminables juegos de palabras, figuras retóricas y discursos sofistas.

Hume no dudó de la esencia de las sustancias metafísicas, dudó de su existencia, y trató incluso de borrarlas de su filosofía, lo que dio como resultado una idea de mundo empírico constituido por un conjunto de fenómenos fantasmagóricos, sin conexión causal ni identidad sustancial (nihilismo ontológico). Por su parte, Locke reconoció la existencia de las sustancias metafísicas, pero declaró la imposibilidad de conocerlas, aun sirviéndose del principio de causalidad. El Materialismo Filosófico, sin embargo, introduce dialécticamente esquemas de sustantividad actualista, que permiten que los procesos causales y estructurales del Mundo resulten de nuevo inteligibles, desde criterios lógicos y materiales, esto es, gnoseológicos, sin incurrir en la Metafísica. De esta manera he procedido en mi exposición de la teoría de los géneros literarios, basada en la idea materialista de sustantividad actualista.

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura interpreta los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor) fundamentándolos en su sustantividad actualista, es decir, en su sustancia no metafísica, sino lógico-formal y lógico-material ¿Cómo?, mediante la reconstrucción de esquemas ontológicos fundamentales, una vez que se han desactivado las hipóstasis que se pendían sobre ellos, es decir, una vez que estos materiales literarios se analizan siempre en relación con los hechos que los hacen posibles, hechos que son operatorios, corpóreos, filológicos, estéticos, físicos, sociales, económicos, etc. De este modo tiene lugar la construcción y reconstrucción de ideas cuyo fundamento no es hipostático, ni metafísico, sino fenomenológico, es decir, que reside en la materia y en la forma del Mundo Interpretado (Mⁱ), y no en el

espiritualismo de las «profundidades del Ser», en donde Nietzsche se encontró con la Nada, Heidegger contactaba mediáticamente con el *Sein* (otra variante retórica de la Nada), Gadamer dialogaba metódicamente con la imposibilidad de comunicar su propia esencia a través de las palabras (suponemos que alcanzando la fusión entre mística y hermenéutica), y donde el ilusionismo de la *Rezeptionsästhetik* acabó por ubicar la proto-conciencia del «lector implícito».

La sustantividad actualista se basa en la interpretación de las invariantes actualistas que subyacen a un grupo de transformaciones, racionales y evolutivas, llevadas a cabo por sujetos operatorios. La sustantividad actualista no es un predicado originario de la materia, en este caso los géneros literarios, sino derivado de ella, es decir, derivado de sus sucesivas formalizaciones poéticas y materializaciones históricas. En un «mundo» metafísico no hay transformaciones, ni actividades racionales ejecutadas por seres humanos, en tanto que sujetos operatorios, ni hay, siquiera, criterios positivos para hablar de invariantes. Porque en un «mundo» metafísico no hay ninguna forma de predicar la sustantividad del Mundo, ya que no es un Mundo Interpretado (Mⁱ) por las Ciencias, sino un mundo imaginado por la conciencia. La sustantividad no es un atributo trascendental del Ser, que llamamos Materia (ontológica general). Ni los ángeles ni los dioses son sustancias, al carecer de materia, pues no hay formas incorpóreas. Lo que no es corpóreo, no es operatorio. Ni ontológico. Aquí coincidimos con la Ontoteología aristotélica, pues ni dioses ni ángeles son compuestos hilemórficos: no pueden ser sujetos de predicación de sustantividad, porque carecen de forma y de materia.

No hay, pues, una sustancia inmutable, aristotélica, porfiriana incluso, que se prolongue estáticamente a través de los tiempos, sino una sustancia actualista, plotiniana, que se transforma evolutivamente a lo largo de las formas y los materiales literarios, conservando la pertenencia o procedencia de un tronco común. De las posibilidades de conceptualizar —desde la Teoría de la Literatura— y de interpretar —desde la Crítica de la Literatura— esta sustancia actualista en la obra de arte verbal ha tratado este libro, sobre la Idea y Concepto de Género en la investigación literaria, tomando al *Quijote* como obra de referencia desde la que mostrar una crítica de los géneros literarios.

8

Idea, Concepto y Método de la Literatura Comparada

CAPÍTULO 8

ÍNDICE DE MATERIAS

8.0. Preliminares.

8.1. Definición de Literatura Comparada.

8.1.1. La Literatura Comparada como Idea.

8.1.2. La Literatura Comparada como Concepto.

8.1.3. La Literatura Comparada según el Materialismo Filosófico
como Teoría de la Literatura.

8.2. La Literatura Comparada en el Espacio Estético.

8.2.1. La Literatura Comparada en el eje sintáctico: medios, modos y objetos.

8.2.2. La Literatura Comparada en el eje semántico:
mecanicismo, genialidad y logicidad.

8.2.3. La Literatura Comparada en el eje pragmático:
autologismos, dialogismos y normas.

8.3. Ontología de la Literatura Comparada.

8.3.1. Del *núcleo* y los orígenes del proyecto comparatista.

8.3.2. Del *cuerpo* ontológico y doxográfico del comparatismo literario.

8.3.3. Del *curso* historiográfico de la Literatura Comparada.

8.3.4. La Literatura Comparada es una invención europea, una construcción
nacionalista y una interpretación *etic* de la literatura.

8.4. Gnoseología de la Literatura Comparada.

8.4.1. Crítica del concepto goetheano de *Weltliteratur*.

8.4.2. Crítica del concepto tradicional de Literatura Comparada.

8.4.3. Crítica del principio de identidad entre Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada.

8.4.4. Crítica de modelos y taxonomías.

8.4.5. Crítica gnoseológica de la Literatura Comparada.

8.5. Coda comparatista.

8

IDEA, CONCEPTO Y MÉTODO DE LA LITERATURA COMPARADA

No hay ciencia que no tenga su filosofía, ya elaborada o en vías de hacerlo. La Literatura Comparada no escapa a esta ley.

Joseph TEXTE (1900/1998: 29).

8.0. PRELIMINARES

CF En este capítulo VIII voy a exponer la Idea y el Concepto de lo que es la Literatura Comparada desde los criterios doctrinales y metodológicos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

En la presente obra tomaré como punto de partida la definición que puede darse de la Literatura Comparada, como Idea y como Concepto, según los presupuestos científicos y filosóficos del Materialismo Filosófico como teoría literaria. A continuación, expondré cómo puede interpretarse la Literatura Comparada en los tres ejes fundamentales del espacio estético, atendiendo a los medios, modos y objetos (eje sintáctico), al mecanicismo, la genialidad y la logicidad de una obra de arte (eje semántico), y a los principios autológicos, dialógicos y normativos (eje pragmático) que hacen posible su interpretación. A partir de ese momento, será necesario exponer la Literatura Comparada de acuerdo con su Ontología, dada histórica y metodológicamente, y de acuerdo con su Gnoseología, construida desde los criterios del Materialismo Filosófico. Comenzaré, pues, por la definición de la idea y del concepto de lo que la Literatura Comparada es.

8.1. DEFINICIÓN DE LITERATURA COMPARADA

La Literatura Comparada es un método de interpretación destinado a la relación crítica de los materiales literarios, es decir, a la formalización en *symploké*, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios dados como términos (autor, obra, lector, transductor) en el campo categorial de la literatura.

Por lo tanto y ante todo, la Literatura Comparada designa una *forma* de interpretar la literatura, esto es, de *conceptualizar* científicamente los materiales literarios. Esta forma, objetivada de modo lógico-material, para resultar efectivamente científica, y para dar lugar interpretaciones literarias útiles al conocimiento, ha de ser racional,

crítica y dialéctica. La lógica que dispone la formalización comparada de los materiales literarios viene dada por la *symploké* existente entre ellos, es decir, por la relación racional y necesaria entre los términos literarios que se someten a la interpretación, ejecutada por un sujeto operatorio, o comparatista, que relaciona tales términos de acuerdo con criterios racionales y lógicos. En consecuencia, en el caso de la Literatura Comparada, la ontología es el método. Un método —como trataré de demostrar en este libro— desarrollado históricamente y analizable gnoseológicamente. Téngase en cuenta que *términos* (literarios), *relaciones* (entre ellos) y *operaciones* (ejecutadas por un sujeto o intérprete comparatista) constituyen los tres sectores del eje sintáctico del espacio gnoseológico, en el que se sitúa, de acuerdo con los presupuestos críticos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la Literatura Comparada como método de investigación literaria.

No resultará ocioso reiterar aquí que los materiales literarios son los referentes en que se objetiva la literatura, esto es, el autor, la obra literaria, el lector y el crítico o transductor. La literatura no existe al margen de la combinación causal, racional y lógica de estos cuatro elementos, que son al campo categorial de la Literatura lo mismo que la tabla periódica de elementos de Mendeléiev al campo categorial de la Química como disciplina científica y metodológica. Suprimir uno de estos cuatro elementos (autor, obra, lector o intérprete) equivale a negar una o varias realidades esenciales de la Ontología Literaria, a romper la *symploké* que las relaciona y hace posible, y, en consecuencia, a clausurar definitivamente cualquier posibilidad de interpretación coherente de la literatura y de sus materiales constituyentes. Del mismo modo que la Medicina no puede prescindir del corazón o de los pulmones en el estudio del cuerpo humano, la Teoría de la Literatura no puede prescindir de ningún órgano vital en el análisis de su *corpus* literario. Los materiales literarios, o *términos*, del campo categorial de la literatura son, pues, necesarios, imprescindibles e inderogables: autor, obra, lector y transductor.

Desde este punto de vista, la Literatura Comparada ha sido, es y será, el estudio comparado de estos cuatro términos o materiales literarios, por encima de diferencias lingüísticas, históricas, estatales o geográficas. Lo que equivale a afirmar que la Literatura Comparada designa el estudio de la Literatura al margen de determinismos lingüísticos, historicistas, nacionalistas y culturalistas, que con frecuencia han tratado de imponerse, no solo desde una tradición que nace con la conciencia psicologista y nacionalista de los estados modernos, sino que se confirma con la tendencia, no menos ilusionista en nuestros días, de las posmodernidades contemporáneas, afanosas por igualar acríticamente cualesquiera culturas, que se nos exponen e imponen bajo la falacia de la isovalencia y el mito de la identidad.

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura tiene como objetivo la interpretación de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, y, desde sus presupuestos gnoseológicos, identifica en la Literatura Comparada uno de los procedimientos metodológicos y conceptualizadores más solventes de cuantos existen, al superar, en las *relaciones* establecidas entre los términos literarios, importantes limitaciones de orden histórico, lingüístico, geográfico y nacionalista. La Literatura Comparada demuestra la máxima amplitud de la *symploké* que opera en la relación de los términos y materiales literarios. Veamos cómo.

8.1.1. LA LITERATURA COMPARADA COMO IDEA

Como Idea, la Literatura Comparada se sitúa en un contexto metodológico de coordenadas muy definidas. En primer lugar, en tanto que Idea, el intérprete de la Literatura Comparada actuará desde una perspectiva crítica, y no exclusivamente teórica, es decir, desarrollará una actividad filosófica (porque trabajará con la literatura como Idea: crítica literaria) y no científica (porque no examinará la literatura como Concepto categorial o científico: teoría literaria). En segundo lugar, la Literatura Comparada, como Idea, se sitúa en el espacio antropológico y en el espacio ontológico, respectivamente, en tanto que material antropológico, construido por el ser humano, y en tanto que realidad material, efectivamente existente, corpórea y operatoria.

Con anterioridad me he referido a la Literatura como Idea (Maestro, 2007a), y he explicado cómo desde este punto de vista solo puede ser objeto de una filosofía, es decir, de una crítica. No voy a repetir aquí lo ya escrito, por lo que remito al lector interesado a la referencia bibliográfica correspondiente. Sin embargo, sí añadiré una particularidad pertinente a la interpretación de la Literatura Comparada como Idea: la importancia que en este contexto adquiere la figura gnoseológica de la *relación*, dada en la relación misma de comparación que caracteriza metodológicamente el ejercicio de esta disciplina¹. La Literatura Comparada funciona en este caso como una *forma relatora*, es decir, como una *forma de relación* racional y lógica entre dos o más Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. Los relatores son figuras gnoseológicas que convierten términos de una clase en conceptos de otra clase, con frecuencia más compleja, y que disponen de este modo los recursos necesarios para el desarrollo de la crítica. De esta forma, la relación que puede establecerse entre el concepto de endecasílabo utilizado por Petrarca en su relación con el concepto de

¹ La idea de relación aplicada a la Literatura Comparada no es ninguna novedad, pues data de los comienzos mismos de la disciplina. Concretamente, autores como Tieghem (1931) fueron los primeros en utilizar esta referencia en sus manuales de Literatura Comparada. Con todo, conviene precisar que cuando comparatistas franceses, como los pertenecientes a la escuela de Tieghem y Baldensperger, hablan de *rappports*, y de forma específica de *rappports de fait*, están haciendo un uso positivista del concepto de *relación*, por referencia a los campos categoriales de la Lingüística y de la Historia de la Literatura. El uso que aquí hago de la Idea de Relación es un uso gnoseológico, es decir, lógico-material, está determinado por el principio de *symploké*, y remite siempre a relaciones ternarias o tridimensionales, que nunca binarias o bipolares. Se trata, pues, de la Idea de Relación como figura filosófica y crítica, no científica, conceptual o categorial. El Materialismo Filosófico distingue claramente entre *ideas* (objetos de crítica) y *conceptos* (objetos de ciencia) a la hora de enfrentarse a los materiales literarios, como he analizado en detalle en otro lugar (Maestro, 2007a). Así, leemos, no sin cierto rubor hoy día, estas palabras de Tieghem, reproducidas por Zima en su *Komparatistik* (1992: 25): «La literatura comparada es una rama de la historia literaria; es el estudio de las relaciones espirituales internacionales, de las relaciones de hecho (*rappports de fait*) que han existido entre Byron y Pushkin, Goethe y Carlyle, Walter Scott y Vigny, entre las obras, las inspiraciones o, en suma, las vidas de escritores de literaturas diversas». Como se observa, para Tieghem todo era cuestión de relación, aunque hoy día las «relaciones espirituales internacionales» puedan hacernos pensar en sesiones de espiritismo para extranjeros, y las «relaciones de hecho» en problemas relativos a nuevas formas políticas de emparejamiento al margen de vicarías y juzgados.

endecasílabo característico de la poesía modernista finisecular será, inevitablemente, objeto de relación gnoseológica. Lo mismo sucederá si comparamos el concepto de personaje propio de la narración épica con el mismo concepto tal como se objetiva en la *Bildungsroman*. Solo a partir de una interpretación dialéctica, analógica o paralela de tales conceptos será posible construir una interpretación crítica de las ideas objetivadas a través de estos u otros conceptos literarios.

Por lo que se refiere a la ubicación de la Literatura Comparada en los espacios antropológico y ontológico, diré lo siguiente.

Como interpretación referida a la literatura, el comparatismo solo puede darse en el eje *circular* del espacio antropológico, es decir, en el sector de las relaciones humanas. No cabe hablar, pues, de Literatura Comparada en los ejes *radial* (la literatura como expresión formal o reflejo mimético de la naturaleza) ni *angular* (la literatura como representación mística de una realidad suprasensible, divina o metafísica) del espacio antropológico, ya que en estos sectores se situarían interpretaciones de hechos literarios que hoy día no pueden considerarse como científicas, sino como discursos psicologistas, ideológicos o retóricos, que se predicán sobre las formas literarias en tanto que expresión de una realidad sensible (mimesis), o sobre las lecturas e interpretaciones teológicas (mística) de los materiales literarios. La primera de estas tendencias ha dominado prácticamente hasta el siglo XVIII, en la poética mimética y su preceptiva, de base aristotélica, al incurrir en la falacia descriptivista, de fundamento epistemológico, y perpetuarse en la reducción de la literatura a una dimensión exclusivamente formalista, de la que han participado sin excepción, en mayor o menor medida, todas las poéticas formales y funcionales del siglo XX, y aun del XIX, si consideramos a la Escuela Morfológica Alemana. Una orientación de esta naturaleza, aplicada a la Literatura Comparada, reduce las figuras gnoseológicas del método comparatista a un descriptivismo formalista al que difícilmente podrían asimilarse términos categoriales del campo de la literatura como lo son el autor, el lector o el transductor. La segunda de estas tendencias ha sido dominante sobre todo en períodos como el Barroco, el Romanticismo o la posmodernidad, épocas que postulan e imponen una desconfianza frente a los modos racionales de interpretación de la materia física (M_1) y lógica (M_3), a los que proponen subrogar o reemplazar, en la medida de lo posible, por interpretaciones basadas en «hechos de conciencia», constitutivos de un mundo fenomenológico (M_2): el psicologismo, las intuiciones emocionales, la sensibilidad, el sentimiento individual, la creencia personal o gremial, el yo y el otro, el ello y sus complejos, el mundo de los sueños..., y, en suma, el discurso irracional. Como he indicado en otras ocasiones, si Dante o Calderón son buenos poetas, lo son por haber demostrado un dominio extraordinario de las formas y de las ideas literarias, pero no por haber sido católicos. Es la razón antropológica lo que les confiere genialidad, que no la razón teológica. No es Dios el lector de la *Divina commedia* o de *La vida es sueño*, sino el ser humano, dotado de una razón y de una inteligencia exclusivamente antropomórficas.

Desde el punto de vista del espacio ontológico, la Literatura Comparada adquiere pleno desarrollo en los tres sectores o ejes, constituidos por la Materia física (M_1), la literatura como realidad lógico-formal y lógico-material; por la Materia fenomenológica (M_2), la literatura como discurso de experiencias sensibles, imaginarias, psicológicas,

ficticias, etc.; y por la Materia lógica (M_3), la literatura como sistema de Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. La Literatura Comparada no puede reducirse, de forma exclusiva o excluyente, a ninguno de estos tres sectores o ejes, lo que supondría la supresión de toda interpretación crítica posible, desde el momento en que la literatura es una *materia* dada de *forma* efectiva y operatoria en cada uno de esos tres géneros de materialidad (el físico, el fenomenológico y el lógico).

En este sentido, es muy frecuente que las implicaciones posmodernas en el ámbito de la Literatura Comparada se manifiesten precisamente en el eje psicologista del espacio ontológico, imponiendo visiones subjetivas y animistas de lo que literatura es. No por casualidad escribe una autora —cuyo nombre me permito no citar, dada la simpleza de su argumentación— que:

Existen lectores y escritores, sin embargo —pensemos en Hermann Hesse, por ejemplo, o en Arthur Waley—, que sienten una profunda emoción de empatía ante la literatura y el pensamiento no europeos; cuyo canon personal debe incluir tanto a Li Tai Po y a Confucio como a Goethe y a Keats.

El comentario que puede hacer cualquier mente mínimamente educada en el uso de la razón será el de pedir cuentas sobre qué cosa es «sentir una profunda emoción de empatía» por la literatura, sea europea, ártica o marciana. Si para Hesse, Waley, o quien sea, la literatura es una cuestión de emociones, sentimientos, empatías o antipatías, es evidente que nada tienen que enseñarnos sobre lo que la literatura es. Cuando la literatura se reduce a una emoción, y se la despoja de ideas y conocimientos racionales, el ser humano queda convertido en un analfabeto perfecto, ebrio de sensibilidad, pero iletrado, al que de ninguna manera pueden salvar ni la exquisitez de una hipersensibilidad irracional ni la fama de ser un artista capaz de escribir o transcribir sentimientos sin ideas. Es el uso de la razón, o la carencia de ella, lo que nos hace inteligentes o estultos. Del mismo modo que no es la simpatía, ni la emoción, lo que hace de la literatura un discurso de ideas, y por lo tanto susceptible de una construcción y de una interpretación inteligentes. Y ni mucho menos es la procedencia geográfica —europea, africana o extraterrestre— lo que en sí mismo nos hace ni simpáticos, inteligentes o «majetes». Comparar a Confucio con Goethe es, en términos literarios, lo mismo que comparar una obra de arte concreta con un refranero general *ad usum prudentium*. Goethe, en sus obras literarias, hizo algo más que aconsejar teológicamente prudencia, moderación y virtud. Por otro lado, y para concluir con la glosa a esta ridícula cita, cuya autoría protejo con la cortesía del anonimato, diré que hablar de «canon personal» es lo mismo que diseñar, en cartografía, un «mapamundi de Pontevedra». Si un canon es un sistema de normas objetivas, y por lo tanto supraindividuales, ¿cómo un individuo puede imponer supraindividualmente unas normas que son fruto de su conciencia individual? Por muy fértil que sea —u hormonada que esté— la imaginación de cada cual, la conciencia de un único sujeto no puede imponer normas a la totalidad de la Humanidad, a menos que la conciencia de ese Yo sea una suerte de Superconciencia que, desde el imperialismo de una hipnosis global, subyugue la percepción e interpretación del resto de los seres humanos, casi, diríamos, sin excepción. También hay otra alternativa. Y es que quien habla de «canon

personal» no sepa ni lo que es un canon ni lo que es una persona. Un canon no es un «hecho de conciencia», sino el resultado de muchos «hechos», en los que intervienen obras literarias, naciones y estados, civilizaciones, inquisiciones, imperios, sistemas educativos y financieros, grupos empresariales y editoriales, y, a veces, también la Universidad.

8.1.2. LA LITERATURA COMPARADA COMO CONCEPTO

La Literatura Comparada no solo sirve a la crítica literaria, mediante la *relación* interpretativa de Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, sino muy específicamente a la teoría literaria, desde la interpretación de Conceptos que determinan el análisis de autores, obras, lectores y transductores de la literatura. Desde este criterio conceptual o categorial, es decir, concebida desde una perspectiva científica, la Literatura Comparada constituye una metodología de interpretación destinada a hacer legible la materia literaria en tanto que sus términos categoriales (autor, obra, lector, transductor) son susceptibles de comparación, esto es, de *relación*. En el contexto gnoseológico de la Literatura Comparada solo será interpretable lo que resista la comparación o *relación* crítica. Los materiales que no superen la criba de la relación comparatista permanecerán ilegibles, es decir, no serán pertinentes a un estudio propio de Literatura Comparada. Quiere esto decir que la Literatura Comparada solo «censará» como interpretable aquello que resulte, según sus categorías operatorias de análisis, útil a la *comparación* o *relación* en que se basa como método de interpretación literaria.

En el seno del espacio gnoseológico, la Literatura Comparada dará cuenta de una compleja red de relaciones funcionales, racionales y lógicas, dispuestas sistemáticamente en tres ejes fundamentales, bien conocidos: el eje sintáctico o lógico-formal, el eje semántico o lógico-material, y eje pragmático o político-social. En este contexto, la Literatura Comparada habrá de dar cuenta de cuáles son las formas conceptuales capaces de interpretar comparativamente los materiales literarios.

Así, en el *eje sintáctico*, la Literatura Comparada analizará los materiales literarios identificando sus Términos, Relaciones y Operaciones. Podrá partir de términos amplios y complejos, como el autor, la obra, el lector o el transductor, pero tendrá que descender al análisis y la identificación de *términos* más elementales y básicos, como el soneto, el endecasílabo, el cronotopo o el diálogo. Del mismo modo, tendrá que proceder a establecer *relaciones* racionales, necesarias y lógicas, entre diferentes términos del campo categorial, a partir de lo que denominaremos más adelante un «contexto determinante», es decir, un núcleo de referencia construido mediante la concatenación de términos debidamente conceptualizados, a partir de autores, obras, lectores y transductores. Rabelais puede utilizarse como contexto determinante para explicar la Idea de cultura popular que se objetiva en la Edad Media y en el Renacimiento europeos, tal como hizo Bajtín (1965) en su conocida obra. Por otro lado, las relaciones —acciones que convierten conceptos de una clase en conceptos de otra clase, más simple o compleja— no agotan las posibilidades del modo comparatista, aún siendo su figura gnoseológica más expresiva. Resulta imprescindible la presencia

del operador, es decir, del instrumento científico o del sujeto humano que convierte la percepción fenoménica de Términos o Referentes en interpretación gnoseológica de Conceptos o Estructuras esenciales. En este sentido, la Literatura Comparada apela a una metodología fuertemente operatoria con los materiales literarios, desde el momento en que exige la presencia de un sujeto operatorio —el comparatista—, cuya principal actividad reside en establecer relaciones y en ejecutar operaciones entre términos literarios y entre conceptos categoriales.

Paralelamente, en el *eje semántico*, la Literatura Comparada ha de dar cuenta de los Fenómenos, los Referentes y las Esencias o Estructuras constituidas a lo largo del proceso interpretativo. La Literatura Comparada ha de trascender la interpretación fenoménica de los materiales literarios, evitando comparaciones psicologistas o emotivas, de tipo empático o antipático por tales o cuales obras o autores, endogámicos o exogámicos al Canon Occidental, y habrá de establecer aquellos Referentes que permitan al intérprete construir una serie de Estructuras o esencias capaces de interpretar los hechos literarios más allá de la mera fenomenología histórica, lingüística, geográfica o nacionalista. Como expondré más adelante, en el epígrafe dedicado a la crítica gnoseológica de Literatura Comparada, la semántica de la Literatura Comparada se explicita en la interpretación, y sobre todo en la *relación* gnoseológica, de los términos o materiales literarios —autor, obra, lector y transductor—, lo cual equivale a exigir que la semántica de la Literatura Comparada tome como criterio de referencia y como valor de interpretación la ontología misma de la Literatura, es decir, a sus autores, sus obras, sus lectores y sus críticos e intérpretes.

Por último, el *eje pragmático* del espacio gnoseológico exigirá a la Literatura Comparada la existencia de unas Normas de interpretación, válidas más allá de las fronteras nacionales, de las divisiones históricas, y de las ideologías gremiales, normas que, por otro lado, de ninguna manera podrán sustraerse a un sistema objetivado, cuya nomenclatura, en última instancia, será la de un Canon. No cabe hablar en rigor de Literatura Comparada sin un sistema de normas objetivado que haga posible la constitución de un Canon. Pretender lo contrario es postular un idealismo basado en la isonomía de las lenguas y en la isovalencia de las culturas, derogando criterios comparatistas en los que valores y contravalores se disuelven acríticamente. Quien considere que toda comparación es odiosa no debe dedicarse, obviamente, a la Literatura Comparada, cuyos procedimientos interpretativos exigen la objetivación de unas normas destinadas a la constitución de un sistema de valores canónicos. Las normas de interpretación se constituyen a partir de los Dialogismos en que se articulan las diferentes comunidades científicas (*paradigmas*), resultantes, a su vez, de las operaciones autológicas, o Autologismos, llevadas a cabo por intérpretes e investigadores individuales (*prototipos*).

8.1.3. LA LITERATURA COMPARADA SEGÚN EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

Desde la Filosofía, es decir, como Idea (crítica literaria), la Literatura Comparada es la interpretación crítica de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales

literarios, interpretación que toma como referencia la figura gnoseológica de la *relación*. Desde la Ciencia, es decir, como Concepto (teoría literaria), la Literatura Comparada es la interpretación científica o conceptual de los materiales literarios, desde el punto de vista de las relaciones analógicas, paralelas y dialécticas, que entre tales materiales literarios establece el comparatista, en tanto que sujeto operatorio.

La esencia de la Literatura Comparada, atendiendo a su *núcleo* primigenio, a su *cuerpo* en constante transformación y a su *curso* desarrollado históricamente, se ha fundamentado siempre en la Idea de Comparación. Esta idea, que como he apuntado resulta plenamente operativa en la *relación* como figura gnoseológica y en el *relator* como instrumento científico y como sujeto operatorio, remite al concepto de *symploké* dado entre los materiales literarios. Es específicamente en la *symploké*, como relación comparativa, racional y lógica, donde se objetiva operativamente la esencia de la Literatura Comparada como disciplina académica, como metodología literaria y como crítica gnoseológica de la literatura.

La *symploké* es formal y materialmente inherente a la esencia misma de la Literatura Comparada. Bajo ningún concepto se puede romper la *symploké* cuando se realizan estudios de Literatura Comparada. Esta idea de relación o comparación, que hago legible e interpretable desde el principio de *symploké*, está presente en todos los autores y estudios consagrados al comparatismo. En todos excepto en los posmodernos, como tendré sobrada ocasión de demostrar. Solo adelantaré en este punto una afirmación fundamental: el discurso posmoderno se ha inhabilitado a sí mismo para el ejercicio de la Literatura Comparada. ¿Por qué? Porque ha sustituido el criterio de la comparación por el mito de la isovalencia. Ha anulado de este modo el criterio de la comparación literaria por la falacia de la isovalencia de las culturas, ha reemplazado ideológicamente la comparación como figura gnoseológica y dialéctica por una idea de identidad como retórica acrítica y dogmática, ha desposeído, en definitiva, a la comparación y a sus términos de todo valor crítico, racional y lógico. El resultado no es más que la isonomía de las ideas, la igualdad acrítica de los valores, la supresión ficticia de las normas, la disolución de los instrumentos de relación y de medición, y en suma la anulación de la razón humana. El resultado no es más que un encefalograma plano. Porque si todas las literaturas, como todas las culturas, son iguales, entonces no hay nada que comparar. La igualdad anula toda posibilidad de comparación. La Literatura Comparada, posmodernamente hablando, es inconcebible.

En consecuencia, y frente a toda tropología posmoderna, la noción de *symploké* está implicada en la esencia misma de la Literatura Comparada. Cito a este respecto las siguientes palabras de Friedrich von Schlegel a propósito de la literatura griega clásica:

Desgajadas de su contexto, consideradas como entidades independientes que existen por sí mismas, las diversas porciones nacionales de la literatura moderna son inexplicables. Solo relacionándolas entre sí es posible evaluar adecuadamente su tonalidad y su definición (Schlegel, 1797/1996: 40-41).

Schlegel niega aquí una concepción megárica de las culturas, como entes autóctonos e inconexos entre sí (*ontología equivocista*). Numerosos autores han reiterado el mismo criterio. Entre ellos, a título de ejemplo, pueden citarse las palabras de Matthew Arnold:

En todas partes hay conexión, en todas partes hay ilustración: un hecho único, una única literatura no se comprende adecuadamente sino en relación con otros hechos, con otras literaturas (Arnold, 1857/1999: 87).

Esta comparación o relación —*symploké*— entre términos literarios, sobre la que se fundamenta y articula todo lo relacionado con la Literatura Comparada, no es algo que se agote en sí mismo, como una figura retórica, sino que remite a la Idea misma que la justifica y hace posible. Toda comparación literaria, toda comparación entre términos o materiales literarios, ha de ser crítica, racional y lógica. La Literatura Comparada, en suma, es una forma destinada a conceptualizar materiales literarios desde criterios comparativos, criterios que por sí mismos postulan valores y contravalores, en relación dialéctica, científica y crítica.

El núcleo de la Literatura Comparada es, pues, la *comparación*, pero no como figura retórica, sino como figura gnoseológica, esto es, como *relación*. Ha de hablarse, pues, de *relator*, para designar, desde criterios gnoseológicos, aquella figura que, de forma específica, permite al intérprete o comparatista actuar como un sujeto operatorio al *relacionar* entre sí *términos* o referentes literarios, con objeto de compararlos críticamente, y con el fin de construir interpretaciones sintéticas entre ellos que hagan posible un conocimiento útil, y por supuesto crítico, conceptual y lógico, de los materiales literarios. En definitiva, la *relación* será la figura gnoseológica fundamental y específica de la Literatura Comparada, como metodología destinada al conocimiento científico y crítico de la literatura.

Ahora estamos en mejores condiciones de confirmar y de afinar la definición dada al comienzo de este opúsculo sobre la Literatura Comparada, como estudio comparativo de los materiales literarios, porque esta comparación exige una crítica de los valores, de los materiales y de las formas, esto es, una interpretación *analógica*, *paralela* y *dialéctica*, no solo de los materiales literarios, conceptualmente interpretados, esto es, analizados como Conceptos, de acuerdo con criterios categoriales y científicos, sino también de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, es decir, de las Ideas interpretadas críticamente, desde las posibilidades que ofrece una Filosofía. Solo así puede darse cuenta de una formalización cumplida, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios, dados como términos complejos (autor, obra, lector, transductor) en el campo categorial de la literatura. Así, la comparación o *relación* entre materiales literarios, esto es, entre Ideas objetivadas formalmente en ellos (crítica literaria), a partir de Conceptos categoriales previamente identificados (teoría literaria), procederá por *analogía*, por *paralelismo* o por *dialéctica*, según las relaciones postuladas se verifiquen finalmente como semejantes, afines o antinómicas.

8.2. LA LITERATURA COMPARADA EN EL ESPACIO ESTÉTICO

El lector familiarizado con el Materialismo Filosófico como teoría literaria sabe que el espacio estético es el lugar físico, no metafísico ni metafórico, en el que se sitúan y se manipulan, se construyen, comunican e interpretan, los materiales estéticos. Y sabe

también que un material estético es aquel que resulta del ejercicio de la *crítica de valor*, explicitada ontológicamente, desde criterios físicos, fenomenológicos y lógicos, al cual se somete ese material (Maestro, 2007b). Dicho en términos mundanos: un material es estético cuando supera la prueba de la crítica, esto es, cuando aprueba el *examen de estética*. Es *estético* aquello que supera la crítica exigida, impuesta y ejercida desde los valores estéticos establecidos. Habrá, por lo tanto, que definir y explicitar cuáles son los valores estéticos establecidos, de qué modo se ejercen e imponen, y sobre todo con arreglo a qué criterios. Aquí tomaremos como referencia el criterio ontológico (ontología materialista) y el modo gnoseológico (gnoseología materialista), con objeto de explicar qué es la Literatura Comparada en el espacio estético.

Como acabo de señalar, el espacio estético (Maestro, 2007b: 156-157) es un lugar físico, efectivamente existente, y no metafísico o metafórico, cuya ontología literaria es susceptible de una interpretación semiológica, dada en tres ejes: sintáctico, semántico y pragmático.

Desde esta perspectiva, el Materialismo Filosófico habla de materiales artísticos o materiales estéticos (*ars*), los cuales, a su vez, pueden considerarse en su desenvolvimiento en cada uno de los tres ejes del espacio estético: 1) *sintácticamente*, al hacer referencia a los modos, medios y objetos o fines de formalización, elaboración o construcción de los materiales estéticos; 2) *semánticamente*, al explicitar los significados y prolepsis de la producción artística, de acuerdo con los tres géneros de materialidad propios de la ontología especial (mecanicismo, M_1 ; genialidad, M_2 ; y logicidad, M_3); y 3) *pragmáticamente*, al referirse a la introducción y desarrollo de la obra de arte en contextos pragmáticos más amplios, como la praxis económica, social, comercial, institucional, política..., contextos en los cuales los valores estéticos se determinan de acuerdo con autologismos, dialogismos y normas, dando lugar, respectivamente, a prototipos, paradigmas y cánones. A continuación, voy a exponer la ontología de la Literatura Comparada dentro de estos tres ejes del espacio estético.

8.2.1. LA LITERATURA COMPARADA EN EL EJE SINTÁCTICO: MEDIOS, MODOS Y OBJETOS

El eje sintáctico del espacio estético delimita formalmente la realidad ontológica de la Literatura Comparada, tomando como referencia los criterios aristotélicos de *medio*, *modo* y *objeto* o *fin* de las artes (Aristóteles, *Poética*, 6, 1449b 24-28).

En primer lugar, los *medios* designan los diferentes géneros de expresión estética de que pueden servirse las obras de arte para exteriorizarse como tales, según utilicen la palabra (literatura), los signos no verbales (teatro, danza, mímica...), el canto (ópera), el sonido (la música), la imagen filmica (el cine), el volumen (la escultura), el color (la pintura), la proyección de edificios (arquitectura), etc. Desde este punto de vista, la Literatura Comparada registraría una de las concepciones más abiertas, al admitir en su campo de investigación la presencia de las denominadas «bellas artes», junto con el cine, el teatro, la música, etc. Aunque tal concepto de comparatismo, en la línea de un Remak (1961), ha sido ampliamente discutido, resulta indudable que un enfoque sintáctico que preste atención a los medios de construcción e interpretación de una

obra de arte ha de reconocer al menos su presencia ontológica en este contexto². Es el caso, por ejemplo, de los estudios comparativos establecidos entre cine y literatura, entre literatura y música, entre lírica y bellas artes, entre otros tantos ejemplos que pueden aducirse. El sector medial del eje sintáctico remite a uno de los contextos francamente más amplios del comparatismo, como es el que se sitúa en el contexto determinante de las Bellas Artes.

En segundo lugar, los *modos* designan de forma específica las realizaciones ulteriores de los medios o géneros, es decir, que permitirán identificar dentro de cada género artístico las diferentes especies o subgéneros que lo constituyen y desarrollan. Así, por ejemplo, la literatura, como una de las artes que se manifiesta por medio del uso estético de la palabra y las formas verbales, se dividirá en este apartado en diferentes modos, especies o subgéneros, tales como la novela de aventuras, la *Bildungsroman*, la tragedia, el entremés, el soneto o el caligrama. Con frecuencia, sobre todo en lo referente a los estudios de genología literaria, la Literatura Comparada toma como punto de partida el eje sintáctico del espacio estético, atendiendo a los *modos literarios*, tal como aquí se refieren. Se postula de esta forma el estudio de la novela lírica europea, la historia del soneto en la poesía occidental, el teatro trágico en aquellas civilizaciones que han desarrollado una literatura dramática, etc. El sector modal del eje sintáctico apela indudablemente a la dimensión genológica de los estudios de Literatura Comparada.

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

² «La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas del conocimiento o de opinión, como las artes (*i. e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (*i. e.*, política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana» (Remak, 1961/1998: 89). De cualquier modo, esta concepción «panteísta» de la Literatura Comparada, lejos de contribuir a su delimitación, provoca su desvanecimiento, dado que si Literatura Comparada es todo, entonces la Literatura Comparada no es nada.

cuanto sucede en la pieza, pues entremés, mojiganga, loa, baile y jácara, instituyen en cada caso una concepción específica de representación escénica. Desde una perspectiva comparatista, el sector objetual del eje sintáctico del espacio estético remite al *finis operis* de la obra de arte literaria, al implicarla en el análisis de sus analogías y diferencias con el objeto o finalidad formal de otras obras de arte, que, pertenecientes al mismo género o especie, se sitúan en dominios o sistemas literarios diferentes. Tal sería, por ejemplo, el caso de un estudio de las formas y géneros del teatro breve en la literatura y la música europeas.

8.2.2. LA LITERATURA COMPARADA EN EL EJE SEMÁNTICO: MECANICISMO, GENIALIDAD Y LÓGICA

El eje semántico del espacio estético toma como referencia del criterio de valor la realidad ontológica que hace posible la interpretación de la obra literaria o estética, esto es, la ontología especial del Materialismo Filosófico como teoría literaria: la materia física (M_1), la materia fenomenológica (M_2) y la materia lógica (M_3). De acuerdo con esta interpretación, la Literatura Comparada procederá a examinar los materiales estéticos, concretamente la obra literaria, según su implicación —nunca reducción, pues algo así destruiría la *symploké* inherente a la ontología de toda obra de arte— en los tres géneros de materialidad, lo que da lugar a una concepción *mecanicista* o estrictamente formalista de la literatura (M_1), a una visión de la creación literaria como propia de un genio o de una mente psicológicamente superdotada o superior (M_2), o a una interpretación de los materiales literarios basada en criterios programáticos y lógicos (M_3), como puede ser el arte que se articula en preceptivas literarias (poética mimética, teatro español aurisecular, *Naturnachahmung...*), en cánones rigurosos e inmutables, de fundamento metafísico (teoría de las esencias, teología cristiana...) o estatal (marxismo soviético, arte socialista...), y modelos de arte vanguardista (futurismo de Marinetti, manifiestos surrealistas de Breton, cubismo, dadaísmo...), entre tantos ejemplos que podrían aducirse.

El prototipo de las obras estéticas cuya semántica se explicita fundamentalmente en el sector mecanicista (M_1) del espacio estético es el *Kitsch* y los objetos de arte que se manifiestan a través de este tipo de construcciones. Se trata de obras que responden a un modelo ortodoxo de arte, convencional y correcto dentro de la demanda de una elaboración sin alteraciones (mecanizada) y de un consumo sin crítica (fungible). Con frecuencia la Literatura Comparada se ha ocupado de construcciones artísticas, o pseudoartísticas, elaboradas de forma más o menos mecánica o automatizada, como la novela rosa, el folletín, el cómic, el cine negro, el melodrama o la novela policíaca, y de fácil uso y consumo, como material comercialmente fungible y rentable. En este contexto, la posmodernidad ha añadido una nota importante, en la que conviene reparar. El discurso posmoderno —al que aquí bajo ningún concepto considero teórico, pues se trata simplemente de retórica, no de teoría, es decir, de tropología, no de gnoseología— ha tratado de trasplantar el *Kitsch*, o modelo ortodoxo de arte, del ámbito de la construcción al ámbito de la interpretación, es decir, ha subrogado el mecanicismo de elaboración de la obra de arte por el mecanicismo de interpretación de la obra de

arte. ¿Por qué? Pues, entre otras cosas, porque para los posmodernos —como para Nietzsche— no hay hechos, sino interpretaciones. Es decir, que entre ellos es mayor el número de «intérpretes» que el de creadores, aunque con frecuencia para cualquier posmoderno la interpretación sea una forma libérrima de creatividad, o la creación sea una forma no menos autológica de interpretación. El problema es que ignoran en este punto algo esencial: quien afirma que no hay hechos, sino solo interpretaciones, nos está declarando una carencia insuperable, y es que interpreta lo que ignora y habla de lo que no sabe, pues, ¿qué puede interpretar alguien que afirma que los hechos no existen? Nada. No puede interpretar nada. Pero esta elemental lección de gnoseología es algo que, como muchas otras cosas esenciales al conocimiento racional y humano, la posmodernidad ignora por completo. En consecuencia, es posible hablar, a la luz de las implicaciones posmodernas en el área de la Literatura Comparada, de la pretensión de algunos de ellos por interpretar el Canon Occidental como un *Kitsch* reemplazable por otro. De hecho, desde su ignorancia objetiva, se refieren al canon literario occidental —el único existente, dado que no hay otro alternativo a él, ni quien lo constituya— como si fuera un *Kitsch* aislante a cualesquiera otros *Kitsch* posmodernos mejor o peor improvisados en el desarrollo de su propia retórica. Las disciplinas literarias, y entre ellas de forma específica la Literatura Comparada, siempre han tenido en cuenta formas de arte determinadas por su automatismo o mecanicismo, desde los cuentos maravillosos y populares hasta los libros de caballerías y las novelas policíacas. Sin embargo, nunca, hasta la impronta del discurso posmoderno, este mecanicismo ha tratado de imponerse desde la mente del crítico y a través de la industria editorial, promotora exclusiva de tendencias literarias que nadie lee, salvo los recensores posmodernos, y de las que nadie habla, excepto la propia mercadería editorial que las promueve³.

Las obras literarias cuya semántica se manifiesta específicamente en el sector psicologista y fenomenológico (M₂) del eje semántico del espacio estético son aquellas

³ Permítaseme aquí aducir una información que considero de la mayor importancia, y que se debe a mi experiencia personal y profesional como editor. En cierta ocasión, durante la celebración de un congreso internacional de Hispanismo tuve ocasión de observar, en una exposición y venta de libros, una caja que contenía algunos volúmenes ofertados a precio de saldo. Observé que se trataba de libros muy recientes, publicados hacía apenas tres o cuatro años. Inquirí al editor, abusando de su confianza, me dijera cómo era posible que libros editados apenas hacía tan poco tiempo estuvieran disponibles a precio de saldo. La respuesta fue inmediata: «Porque no se venden. La gente no los lee». «¿Y eso —pregunté yo— cómo se explica? ¿Por qué los editas, entonces, si no tienen demanda de lectura?». Y la respuesta fue igualmente inmediata: «Porque sus autoras me los pagan muy bien para que se los publique. Disponen de subvenciones muy altas en sus universidades para publicar este tipo de libros». Los libros, he decirlo sin complejos, eran de temática feminista, culturalista e indigenista. Si las palabras de este editor son ciertas, se confirma que este tipo de publicaciones responden a una demanda de autoría —que paga para editarlos—, pero no de lectura, ya que los lectores no los pagan, ni los compran, porque no los leen. Todo esto hace pensar que la industria editorial destinada a la edición de este tipo de publicaciones responde a una demanda autorial, cuyos lectores son en muchos casos irreales, la cual demanda está sostenida por subvenciones institucionales y gremiales, y no por individuos concretos ni por lectores particulares, que se niegan a actuar como consumidores masivos de ese tipo de productos.

cuya interpretación se vincula a la figura de su autor, al que se reputa y manipula como figura genial o mente superdotada. La idea de genio domina en este contexto reduccionista de la interpretación literaria, y suele manifestarse en dos tipos de orientación temática y metodológica. Por un lado, la crítica contemporánea identifica como genios a los autores que figuran en el canon literario, a los que ha situado allí tras haber sometido la construcción formal de sus obras estéticas al imperativo de las normas, y al examen de preceptivas y sistemas de interpretación de textos literarios. Por otro lado, el discurso posmoderno, no contento con el canon occidental, ni con sus normas, ni con sus autores, postula *otros* autores, *otras* obras, *otras* normas y *otros* cánones. Conviene, pues, en este punto, dar cuenta de una diferencia sustancial. La Idea de Genio que sostiene la crítica moderna está articulada y discutida por su relación dialéctica con las normas del arte (sector normativo del eje pragmático del espacio estético) y con las aportaciones estéticas del autor de la obra de arte (sector autológico del eje pragmático del espacio estético). Muy por el contrario, la Idea de Genio que postula el discurso posmoderno no se basa en ningún tipo de relación dialéctica, sino en una simple y planísima declaración de principios, cuyo único punto de apoyo es la subjetividad del propio autor, que se declara a sí mismo genio o artista, comportándose como tal («arte solidario», «pacifista», «contra los malos tratos», etc...), o la subjetividad del propio crítico posmoderno, que declara al autor de marras genio o artista, en virtud de su solidaridad con el tercer mundo, de su contrariedad frente al cambio climático, o del anuncio publicitario de su «arte» como «arte comprometido», aunque se trate de construcciones físicas con frecuencia incomprensibles o irracionales, que no tendrían ninguna difusión si no se canalizaran mediante los recursos que la actual sociedad capitalista dispone —y como tal pone a disposición de los «artistas»— para perpetuar la explotación de la miseria del tercer mundo. La Idea de Genio de la crítica moderna, acertada o desacertada, algo que habría que discutir en cada caso, se basa en un sistema de normas objetivadas (M_3), mientras que la Idea de Genio de la retórica posmoderna se apoya en la psicología y el subjetivismo del autores y críticos, al margen de normas, sistemas y criterios objetivos de interpretación (M_2). En consecuencia, si la Literatura Comparada se fundamenta en criterios subjetivos y fenomenológicos para determinar la supuesta genialidad de las obras de arte que asume como objeto de estudio, incurrirá en su propia disolución, como de hecho les sucede a los posmodernos cuando tratan de ejercer como comparatistas, desde el momento en que se sustraen a todo criterio normativo de interpretación, y actúan según impulsos emocionales, afectos subjetivos y consignas ideológicas, propias del gremio, más o menos autista, al que no les queda otro remedio que pertenecer si pretenden seguir escribiendo y publicando. El único problema de escribir desde el gremio y para el gremio es que solo te leen los del gremio. Es decir, los que son igual que tú. Tu crítica será gremial, y tus lectores siempre serán los mismos: tus amiguitos. Pero la ciencia no es una cuestión de amistad, sino de lógica.

Las obras literarias cuya semántica se objetiva en el sector logicista (M_3) del eje semántico del espacio estético son obras de arte fuertemente normativas, bien por estar arraigadas a una preceptiva reconocida, bien por ser postuladoras de un nuevo sistema de normas en el que la nueva creación literaria habrá de encontrar justificación. Tómese como ejemplo la poética de la tragedia, desde Aristóteles hasta Lessing (1766, 1767-1769), y se comprobará cómo el sistema normativo de la

poética mimética y clasicista exigía el cumplimiento de requisitos formales estrictos —*decorum* o *aptum*, unidades de tiempo y lugar, pureza de géneros o estilos— para tipificar como trágica una determinada obra de teatro. Con todo, numerosas tragedias escritas durante ese período han sido identificadas como tales, si bien en su momento resultaron heterodoxas e, incluso hoy día, todavía son objeto de controversia acerca de la naturaleza de su género, como es el caso de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, o *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca. El teatro español del Siglo de Oro no nació como un teatro normativo, sino precisamente al margen y en contra de las normas clásicas, tal como lo concibe Lope de Vega en su «comedia nueva» y en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Sin embargo, resultó ser un teatro que se impuso normativamente en la historia de la literatura y del teatro, es decir, de acuerdo con unas normas de construcción dramática e interpretación literaria y espectacular, tanto en los escenarios teatrales como en el canon literario occidental. Otro tanto cabría decir de las tragedias de Shakespeare, renuentes al clasicismo y sin embargo constituyentes de su propia norma poética. Por el contrario, el teatro de Cervantes (Maestro, 2000), esforzadamente atento a la preceptiva aristotélica en algunas de sus comedias, y abiertamente revolucionario frente al clasicismo de la tragedia en una obra como *La Numancia*, nunca logró imponerse ni en los escenarios de su tiempo ni el canon literario europeo. Solo desde finales del siglo XX su teatro ha sido objeto de estudio por parte de especialistas universitarios, a los que sigue limitándose su lectura (Maestro, 2004a). Nuevos ejemplos de arte programático lo ofrecen las vanguardias, especialmente en el futurismo de Filippo Tommaso Marinetti (Gómez, 2008), o en el surrealismo de André Breton (1924), cuyos manifiestos postulan una auténtica preceptiva destinada a un nuevo concepto de obra de arte. En suma, el sector logicista del eje semántico del espacio estético sitúa el estudio de la Literatura Comparada por relación a un sistema de normas objetivas —no de discursos psicologistas, sean personales (autologismo) o gremiales (dialogismo)—, en virtud del cual las obras literarias han sido juzgadas e interpretadas, no solo históricamente, sino también contemporáneamente.

8.2.3. LA LITERATURA COMPARADA EN EL EJE PRAGMÁTICO: AUTOLOGISMOS, DIALOGISMOS Y NORMAS

El eje pragmático del espacio estético es uno de los lugares más fértiles para el desarrollo y la expansión de los estudios de Literatura Comparada, al movilizar, en cada uno de sus sectores, las aportaciones de investigadores particulares, mediante el uso de *autologismos*; los logros de grupos académicos, escuelas de comparatistas y comunidades científicas, que se expresarán como *dialogismos*; y la relación, dialéctica, paralela o análoga, entre la Literatura Comparada, como método de investigación de los materiales literarios, y la Teoría de la Literatura, como conocimiento científico de tales materiales, relación que se ejecuta mediante la constitución de un sistema de pautas y normas de interpretación dado en el sector normativo del eje pragmático del espacio estético. En consecuencia, el eje pragmático representa el desarrollo y la expansión de la Literatura Comparada como sistema de interpretación dialéctico,

paralelo y análogo de los materiales literarios, desde el punto de vista de su significación y realidad en un contexto personal (*autologismo*), social (*dialogismo*) e institucional o académico (*normas*).

Son numerosos los ejemplos que pueden citarse de *autologismos* en el ámbito de la Literatura Comparada. Baste recordar obras como la de Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), o Auerbach, *Mimesis* (1946), para ilustrar el trabajo del comparatista que se expone individualmente, y con éxito y utilidad de aportaciones, ante la comunidad científica.

Progresivamente, son mucho más numerosos los ejemplos que pueden aducirse de *dialogismos*, resultado de encuentros congresuales, multitudinarios y masivos, sobre Literatura Comparada, de los que salen actas voluminosas de trabajos en su mayoría inútiles. Es mejor no poner ejemplos de estos supuestos. Básteme citar aquí la importancia histórica de dos dominios (por lo común, los llaman «escuelas») tan célebres como celebrados, como son el francés y el norteamericano, adscrito el primero al nombre y el magisterio de Baldensperger (1921) y el segundo a la figura de Wellek (1970) y su concepto de comparatismo implicado en la idea de supranacionalidad.

Sucede, sin embargo, que desde el último tercio del siglo XX aproximadamente la Literatura Comparada ha entrado en un discurso en el que la predicación dominante remite a una suerte de crisis crónica. En su cita con las normas de interpretación literaria, los comparatistas han dejado de comparar críticamente obras literarias para convertirse en teóricos crónicos y clónicos de la denominada, ahora a su pesar, «Literatura Comparada». Han sustituido en el contenido de sus trabajos la *comparación* de la literatura por la *teoría* de la literatura, y, en consecuencia, apenas hablan de literatura, sino de teorías, con frecuencia cada vez más indefinidas e inútiles. Todos hemos tenido ocasión de leer artículos enteros de colegas que se pasan las páginas hablando una y otra vez de las dificultades de ejercer la Literatura Comparada; de las impropiedades inherentes a una disciplina cuyo nombre no gusta a nadie —como si las nomenclaturas fueran ahora cuestión de gustos—, pese a que permite a todo el mundo saber a qué nos referimos; de las fronteras que separan o deben separar la Literatura Comparada de la Literatura General, y a esta de la Literatura Universal, y a las tres de la Teoría de la Literatura, y a las cuatro de la Crítica literaria o de la Historia de la Literatura. Son trabajos, por desgracia muy abundantes, que solo nos informan de las escasas posibilidades de sus autores para el ejercicio crítico de la Literatura Comparada y para el desarrollo gnoseológico de la Teoría de la Literatura. Y poco, o nada, más.

El eje pragmático del espacio estético pone de manifiesto cómo la Literatura Comparada se manifiesta siempre en la doble faceta de *crítica literaria*, en obras como por ejemplo *Mimesis*, de Auerbach, o *Literatura europea y Edad Media latina*, de Curtius, y de *teoría literaria*, en títulos como *Comparaison n'est pas raison* (1963), de Étiemble, o *Literature as System* (1971), de Guillén. Sin embargo, en las últimas décadas parece haberse reducido, a juzgar por lo que escribe la mayoría de los comparatistas, a un debate crónico enquistado en el sector normativo del eje pragmático del espacio estético, pues actualmente la Literatura Comparada parece existir en la medida en que remite a conceptos teóricamente discutibles y críticamente inoperantes. Es muy posible que, en este contexto, no resulte exagerado afirmar que el contacto con la hipertrofia que ha experimentado la teoría literaria durante las últimas décadas

haya contagiado al desarrollo metodológico y a las posibilidades interpretativas de la Literatura Comparada. Dicho de otro modo, la Literatura Comparada estaba mejor antes que después de la expansión teóricoliteraria que tuvo lugar a lo largo del último cuarto del siglo XX. Una vez más, el uso incorrecto de la teoría, o simplemente el uso adulterado de nociones pseudoteóricas, ha esterilizado no solo la interpretación literaria, sino las posibilidades de interpretación susceptibles de ser articuladas desde disciplinas afines, como la Literatura Comparada. ¿Cómo, si no, pueden entenderse las siguientes palabras escritas por Gerald Gillespie, un profesor de la Universidad de Stanford?

La literatura comparada en el próximo siglo [se refiere al XXI] debería explotar las posibilidades críticas que pueden surgir a partir de convertir deliberadamente a las seductoras «quimeras» y a los encantadores «unicornios» en torpes rinocerontes⁴ [...]. Lo que la literatura comparada puede aprender de la poética comparada (Miner) y de la teoría del polisistema (Even-Zohar) es a reconocer las importantes diferencias en tamaño, estructura de repertorio, dinámica, tiempo de un desarrollo particular clave, y el relativo aislamiento de las interacciones simbióticas, marcadas en la variedad de literaturas orales y escritas (Gillespie, 1992/1998: 177).

¿De veras cree el profesor Gillespie, de la Universidad de Stanford, que la poética comparada de Miner (1990), al alimón con la teoría de los polisistemas de Even-Zohar (1990), le va a enseñar a la Literatura Comparada a «reconocer las importantes diferencias en tamaño», el «tiempo de un desarrollo particular clave», o «el relativo aislamiento de las interacciones simbióticas» entre literatura orales y escritas? ¿Qué concepto tiene Gillespie de lo que la Literatura Comparada ha sido y es? ¿Un discurso huérfano de materias y formas, en el caos de la interpretación literaria contemporánea, a la espera del iluminismo polisistémico o inter-culturalista? Volveré más adelante sobre estas cuestiones, con rigor no menos crítico que ahora.

Otra de las implicaciones capitales de la Literatura Comparada en el eje pragmático del espacio estético tiene una cita con la censura. Esta práctica puede funcionar como un atributo del lector —quien interpreta para sí—, o como un «derecho» del intérprete o una «exigencia» del transductor —quien interpreta para los demás—, esto es, de un censor dotado de competencias propias y específicas por una sociedad política estatalmente articulada e ideológicamente definida. La censura

⁴ Estos términos «científicos», o en «uso científico», de que se sirve Gillespie, los ha tomado el profesor de la Universidad de Stanford de los trabajos polisistemáticos e interculturalistas de Even-Zohar (1990) y de Miner (1990). Gillespie confiesa «sentirse en deuda» con la obra de ambos autores, porque, según sus palabras, «Miner demuestra que el encuentro de dos culturas con modelos artísticos muy diferentes puede iluminar de forma crítica nuestra comprensión de la naturaleza subyacente de todos los modelos [...]. Even-Zohar y Miner son importantes guías en el campo de la literatura comparada porque nos ayudan a dirigir nuestra atención hacia casos reales de encuentros culturales que han sido seminales para un cambio profundo y hacia casos reales de desarrollo incongruente que no pueden ocultarse bajo la superimposición de abstracción alguna» (Gillespie, 1992/1998: 174). Gillespie es un ejemplo de cómo ejercer la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada al margen por completo de la literatura.

es la supresión objetiva de Ideas y Conceptos que los seres humanos se imponen entre sí, según el grado de poder (política) y de saber (sofística) que detenten en sus relaciones sociales e históricas, y de acuerdo con un sistema normativo ideológicamente codificado. La práctica de la censura se sitúa en el sector normativo del eje pragmático del espacio estético.

El censor es una figura de extraordinaria importancia en todos los sistemas literarios. En el teatro español de los Siglos de Oro, lo fue especialmente por las consecuencias que su trabajo provocaba en el texto y en la representación de las comedias. Desde el siglo XVI se advierte la presencia de censores eclesiásticos en relación con obras dramáticas religiosas. Así lo demuestra Shergold (1967: 105) en su *History of the Spanish Stage*, donde alude a una censura de 1565, a propósito de la cual advierte sobre la posibilidad de que, en el siglo XVI, la censura sobre las obras dramáticas no era todavía una actividad uniformemente extendida. Las palabras que Cervantes pone en boca del canónigo toledano, en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, sobre la conveniencia de imponer en la corte un censor de comedias que exija el cumplimiento de los preceptos del arte, parecen confirmar esta hipótesis⁵. Lo

⁵ Cervantes lamenta que los dramaturgos que escriben comedias «las componen tan sin mirar lo que hacen, que después de representadas tienen necesidad los recitantes de huirse y ausentarse, temerosos de ser castigados, como lo han sido muchas veces, por haber representado cosas en perjuicio de algunos reyes y en deshonra de algunos linajes. Y todos estos inconvenientes cesarían, y aun otros muchos más que no digo, con que hubiese en la corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen (no solo aquellas que se hiciesen en la Corte, sino todas las que se quisiesen representar en España), sin la cual aprobación, sello y firma ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna, y desta manera los comediantes tendrían cuidado de enviar las comedias a la corte, y con seguridad podrían representallas, y aquellos que las componen mirarían con más cuidado y estudio lo que hacían, temerosos de haber de pasar sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende; y desta manera se harían buenas comedias y se conseguiría felicísimamente lo que en ellas se pretende: así el entretenimiento del pueblo como la opinión de los ingenios de España, el interés y seguridad de los recitantes, y el ahorro del cuidado de castigallos» (*Quijote*, 48, I). Nótese que la censura que propone Cervantes ha de ser ante todo «inteligente y discreta». La valoración que el autor del *Quijote* hace por boca del canónigo de la comedia de su tiempo, puede interpretarse a partir de su implicación en tres ámbitos fundamentales de la pragmática de la comunicación literaria en los Siglos de Oro, referidos prioritariamente a la importancia de la *preceptiva clásica*, especialmente en lo que se refiere al principio del decoro y las unidades de lugar y de tiempo, como marco de referencia para la estética de la creación literaria; al *principio lógico de verosimilitud*, de formulación aristotélica, en el que se cifra y objetiva para Cervantes el logro de la calidad artística de una obra narrativa o dramática; y a la *función del receptor* en el proceso de la comunicación social que supone, en la España del siglo XVII, el espectáculo teatral de la comedia, cuya expresión debe amalgamar, según la tradición horaciana a la que parece apuntarse Cervantes, valores morales y didácticos. Conviene advertir que si en la mayor parte de sus escritos sobre poética literaria Cervantes se apoya en la defensa de la preceptiva aristotélica, lo hace sobre todo porque de este modo encuentra en la tradición literaria de Occidente un apoyo decisivo, e indiscutible, ante muchas de las mentalidades del momento, para desprestigiar el teatro de Lope de Vega. Bien sabemos que Cervantes nunca fue amigo de limitar las libertades, y menos en el arte, como vivamente lo demuestra cada una de sus obras. No es Cervantes un preceptista del clasicismo, aunque sí lo sean, en todo caso, algunos de sus personajes, entre ellos el canónigo toledano, cuyo discurso apunta siempre en contra de la dramaturgia de Lope.

cierto es que los deseos del canónigo no tardan en hallar referentes reales, pues en la cuarta cláusula de los Reglamentos de teatros de 1608 se advierte: «Que dos días antes que hayan de representar la comedia, cantar o entremés, lo lleven al señor del Consejo, para que lo mande ver, y examinar, y hasta que les haya dado licencia, no lo den a sus compañeros a estudiar, pena de 20 ducados, y demás castigo» (Varey y Shergold, 1971: 48). No obstante, la censura resultará más ética que poética, es decir, más contrarreformista que aristotélica, y en todo caso bastante alejada de los principios artísticos de lógica y verosimilitud propugnados por Cervantes. La censura de las comedias había que renovarla en cada una de las ciudades en las que la compañía de teatro llevaba a cabo representaciones. Se conservan algunos manuscritos originales de compañías dramáticas, en los que ha quedado reflejado el itinerario de los cómicos, a partir de los diferentes controles de los censores de cada una de las ciudades en las que han representado comedias y entremeses⁶. En nuestro tiempo, sin embargo, la censura ya no la ejerce la Inquisición, y acaso tampoco la Congregación para la Doctrina de la Fe, al menos más allá del gremio de sus fieles, sino los ideales imperativos de una posmodernidad políticamente correcta, que excluye de los cauces y medios de publicación todo aquello que no resulte compatible con sus ideologías gremiales y psicologismos personalistas. La censura de esta posmodernidad, enemiga de la ciencia y de la razón, se impone sobre todo en las revistas (supuestamente) científicas y en las publicaciones periódicas editadas por la mayoría de los departamentos universitarios de Estados Unidos y Canadá. Y me refiero a departamentos de Letras, históricamente relacionados con la enseñanza de cuestiones relativas a Lingüística y la Literatura, no a departamentos de ciencias tradicionalmente naturales, en los que la posmodernidad no tiene ninguna posibilidad de existir: no hay Matemática posmoderna, ni Cardiología posmoderna, ni Química posmoderna.... Con las normas de estas ciencias no puede jugar la mente de ningún advenedizo posmoderno. Sin embargo, el arte, y sus posibilidades de interpretación, así estéticas como estrictamente literarias, sí quedan posmodernamente reducidas al subjetivismo del intérprete. Las normas no las pone entonces la ciencia, sino la ideología del grupo. La ciencia es, ahora, la conciencia del gremio. Un gremio que censura la razón y la ciencia.

8.3. ONTOLOGÍA DE LA LITERATURA COMPARADA

Voy a referirme en este capítulo a la ontología de la Literatura Comparada, que consideraré desde una concepción afín a las esencias plotinianas, al distinguir en su desarrollo un *núcleo*, un *cuerpo* y un *curso*, constituyentes de lo que la Literatura Comparada ha sido y es. Como se observará, el núcleo de la Literatura Comparada remite a un conjunto de hechos y acontecimientos que determinan históricamente el origen del proyecto comparatista como una disciplina moderna y contemporánea. Por su parte, el cuerpo ontológico de la Literatura Comparada obliga a dar cuenta de una serie de datos doxográficos e historiográficos en los que se objetivan varias dialécticas, dentro de las cuales dos dominios —el francés y el angloamericano— han sido considerados como «escuelas». Adviértase que aquí consideraré el dominio —nacionalista— como causa de la escuela —comparatista—, nunca como su consecuencia. Finalmente, el curso de la Literatura Comparada nos conduce hasta nuestros días, en los que el debate teórico de esta disciplina está hipotecado, en el callejón sin salida de la posmodernidad, en nombre de ideologías y tropologías destinadas, en teoría, a la «salvación» del tercer mundo, y en la práctica, a la explotación de su miseria. Se verá que la conclusión que expongo al final de este capítulo, con objeto de desarrollar posteriormente la crítica gnoseológica del proyecto comparatista, es que la Literatura Comparada es una invención europea, una construcción nacionalista y una interpretación *etic* de la literatura.

8.3.1. DEL NÚCLEO Y LOS ORÍGENES DEL PROYECTO COMPARATISTA

El concepto universalista que desde el siglo XVIII adquiere el ser humano de la literatura y sus manifestaciones fenoménicas no encuentra precedentes en la historia de la poética. Es indudable que la existencia de determinados hechos y acontecimientos de la historia del pensamiento europeo —y subrayo lo de *uropeo*, dado que a las sociedades políticas de este continente corresponde el hecho de haber instituido la literatura como objeto de estudio científico—, a los que me referiré a continuación, han sido causa importante en la génesis de esta noción metódica y disciplinaria a la que denominamos desde Villemain (1828) Literatura Comparada, la cual designa ante todo, frente a los planteamientos de la tradición antigua, anterior al siglo XVIII, un nuevo modo de acercamiento intertextual, de naturaleza dialéctica, paralela o analógica, al estudio de los materiales literarios⁷.

De no haberse producido durante el siglo XVIII los cambios y acontecimientos que hoy conocemos y estudiamos desde diferentes metodologías y disciplinas, es muy probable que el nacimiento y desarrollo del comparatismo literario fuera otro muy distinto al seguido realmente, y acaso no sería posible partir de una perspectiva unitaria, de un concepto seguro de unidad, resultante de un pensamiento objetivo y fundamentado en sus procesos de conocimiento, que permitiera identificar en un conjunto estable de modelos la multiplicidad, continuidad e interconexión de las manifestaciones literarias. Solo con posterioridad a la centuria setecentista percibe el pensamiento humano racionalista relaciones esenciales de unidad entre conjuntos literarios supranacionales.

La literatura occidental, por lo menos, forma una unidad, un todo: no cabe poner en duda la continuidad entre las literaturas griega y latina, el mundo medieval occidental y las principales literaturas modernas; y sin menospreciar la importancia de las influencias orientales, sobre todo la de la Biblia, hay que reconocer una íntima unidad que comprende a toda Europa, a Rusia, los Estados Unidos y las literaturas hispanoamericanas. Este ideal fue concebido y, dentro de sus limitados medios, realizado por los fundadores de la historia literaria de comienzos del siglo XIX: los Schlegel, Sismondi, Bouterwek y Hallam (Wellek y Warren, 1949/1985: 61).

¿Tiene sentido preguntarse por qué desde entonces, el siglo XVIII, el ser humano percibe una unidad, una relación de analogía, entre las diferentes literaturas conocidas de forma aislada, una proximidad que hasta entonces no había visto ni imaginado, acaso porque no estaba suficientemente capacitado para comprenderla y disponerla como modo de conocimiento? ¿Dónde sitúa el intérprete de entonces su concepción unitaria de la literatura que convierte en objeto de conocimiento?, ¿en el mundo exterior o en las categorías del pensamiento subjetivo? ¿Dónde está la relación entre el nacimiento y las causas del proyecto comparatista y las nuevas posiciones epistemológicas que se derivan del Idealismo alemán? ¿Por qué entonces, y no en otro momento histórico, el ser humano se siente impulsado a reconocer e investigar una íntima unidad literaria que se identifica en manifestaciones concretas y resulta comprendida universalmente en conjuntos históricos supranacionales? ¿Por qué surge, en suma, precisamente en la Europa del siglo XVIII, el comparatismo como modo de conocimiento dispuesto a revelar saberes y razones literarias?

Desde este punto de vista, trataré de referirme a continuación a algunos de los acontecimientos de la historia del pensamiento que podrían considerarse como determinantes en la génesis del proyecto comparatista.

1. Las poéticas de la Ilustración y el Romanticismo.
2. La disolución de la poética mimética.
3. La polémica entre *clásicos* y *románticos*.
4. El liberalismo y el pensamiento idealista.
5. La nueva concepción romántica de la Historia.
6. El desarrollo del método comparatista en las ciencias naturales.

8.3.1.1. LAS POÉTICAS DE LA ILUSTRACIÓN Y EL ROMANTICISMO

Muchas de las afirmaciones primordiales de la poética moderna han encontrado en la estética de la Ilustración y del Romanticismo su origen y fundamento contemporáneo más persistentes. Es innegable que buena parte de las teorías modernas sobre el lenguaje y la literatura proceden de concepciones ontológicas, metodológicas y epistemológicas íntimamente vinculadas a una «lógica del conocimiento subjetivo», esto es, a un *racionalismo idealista*, que, preludiado por el discurso cartesiano, se impone de forma determinante en la interpretación de los fenómenos culturales desde

el pensamiento de Kant (1781, 1790), radicalmente subjetivado por Fichte (1794) en la formulación de su teoría de la ciencia.

El concepto neoclásico de cultura se basaba en el carácter normativo y en la continuidad de una Poética y una Retórica de fundamento aristotélico y mimético, cuyo referente fundamental era la naturaleza. La Antigüedad sostenía, según la nomenclatura del Materialismo Filosófico, una idea completamente *radial* de los hechos literarios, al identificar en la mimesis o imitación de la naturaleza el principio generador del arte. Con la implantación de los ideales románticos esta concepción se discute y resquebraja. Las nuevas concepciones de la poética se esfuerzan por definir en términos plurales e ideales un mundo cuya percepción se impone como fenomenología de la diversidad, la pluralidad, la discontinuidad, la fragmentación. Al sujeto se le niega la capacidad de manifestarse de forma unívoca y estable fuera de su conciencia, que se encuentra sometida a la interacción y observación *material* de los fenómenos naturales y a la interpretación *ideal* de los fenómenos culturales. Tras el Romanticismo, esta dicotomía no ha hecho más que crecer, especialmente desde que en sus escritos Nietzsche impusiera una interpretación retórica de la Filosofía, en lugar de una interpretación crítica —reduciéndola a un refranero o a una moralina a la altura de Confucio, por ejemplo—, y seduciendo de este modo a millones de lectores, que encontraron en la Retórica un instrumento de lectura pseudofilosófica mucho más cómodo y fácil de manipular que el exigido por la Gnoseología crítica y por la Filosofía verdadera, las cuales no se prestan en absoluto a los usos sofistas, irracionales e ideológicos que sí permite y estimula la retórica de la virtud, es decir, diríamos hoy día, la retórica de lo políticamente correcto. Se inicia así una andadura psicologista que culmina en el discurso posmoderno, cúspide de un irracionalismo psicoanalítico (Freud, Lacan), retórico (Barthes, Derrida, Foucault) e ideológico (feminismos, neohistoricismos, culturalismos...), que ha separado de forma radical y absoluta la interpretación irracionalista e idealista de los hechos culturales del análisis racionalista y materialista característico de las denominadas ciencias de la naturaleza. Estas últimas, muy al contrario de lo que ha sucedido con las «ciencias culturales», no se han separado jamás, desde su irrupción contemporánea en el siglo XVIII, de la razón como metodología ni de la materia como ontología. A las «ciencias de la naturaleza» el Materialismo Filosófico las identifica con metodologías α -operatorias, al segregar por completo los componentes psicológicos de los sujetos operatorios, frente a las «ciencias culturales», que identifica con metodologías β -operatorias, desde el momento en que estas últimas incluyen a seres humanos como *términos* con los que hay que operar dentro del campo categorial de la investigación científica.

Sucede que posmodernamente domina la tendencia a imponer a la mayor parte de los seres humanos sistemas educativos destinados a que no les guste vivir dentro de sistemas políticos, económicos y cognoscitivos que no sea posible manipular a título individual. Los estados modernos, salvo los estados con pretensiones imperiales, educan a sus ciudadanos para hacerles sentir que la vida en el seno de una sociedad política sofisticada y avanzada es desagradable. El Estado es preferible al Imperio, y el «gremio» es preferible al Estado. La existencia de «grandes sistemas» de esta naturaleza, sea política, en la forma de un Estado, sea cultural, en la forma de un Canon, hace muy difícil que un solo individuo o gremio pueda controlarlos fácilmente: se requieren

consensos muy complejos, intensos esfuerzos por el dominio de las masas y de la opinión pública, costosos gastos de inversión social e institucional... La emporofobia tiene precisamente en este impulso psicologista y aislacionista su fuerza más poderosa: el odio al Imperio como gran sistema político que limita las libertades sociales, económicas y cognoscitivas de los individuos. Los Estados denuncian la opresión del Imperio, y los gremios subestatales (financieros, nacionalistas, gentilicios, religiosos, autistas...) denuncian la opresión del Estado. El Estado quiere desembarazarse del Imperio, y los gremios o feudos quieren independizarse del Estado. Sin embargo, todo Imperio asegura una existencia política, económica y cognoscitiva muy superior a la de cualquier Estado, y todo Estado proporciona una Justicia, una economía y unas instituciones educativas y sociales mucho más racionales y controladas de las que pueda ofrecer cualquier agrupación gremial o feudal. Con todo, el ser humano de fines de la Edad Contemporánea vive atraído ciegamente por un impulso psicologista cuya génesis está en los orígenes mismos de la Ilustración y del Romanticismo europeos: el recelo por interpretar de forma sistemática todo *pensamiento sistemático*. El ser humano entregado a la lectura de obras literarias, dado a la interpretación de fenómenos culturales, quiere «pensamientos débiles», y huye de lo sistemático. Prefiere disponer de racionalismos idealistas, que no lo comprometan con realidades positivas y evidentes, sino con imaginaciones, retóricas y teologías, formalmente manipulables, por lo que evita todo racionalismo materialista. El demagogo y el sofista evitan siempre todo contacto con la materia. Prefiere el trato directo con el mundo espiritual, fantástico y maravilloso, alegórico y tropológico. El sofista siempre tiene algo de médium, de sacerdote, de teólogo, de superchero y, por supuesto, de retórico embaucador. El sofista no gusta de las ideas: prefiere los prejuicios. El sofista posmoderno prefiere la teología secular a la ciencia empírica. Condena la razón, y en su vigilia sueña con monstruos. Con la expansión del Romanticismo, la interpretación de los hechos culturales se separó definitivamente de la interpretación de los hechos naturales. Hay ciencia ilustrada, pero no hay termodinámica romántica. Del mismo modo, hay literatura posmoderna, pero no cabe hablar de astrofísica o farmacología posmodernas. Desde luego, sí hay teorías literarias románticas y, sobre todo, posmodernas. Desde el siglo XIX, las denominadas ciencias de la cultura han ido distanciándose paulatinamente de la razón, hasta que, posmodernamente, la han perdido por completo. La razón se ha identificado de forma fraudulenta, desde Nietzsche —especialmente desde el fragmento 125 de *La gaya ciencia*—, con la razón teológica, con Dios, con el pensamiento monista y metafísico, y se ha negado toda posibilidad de construir una razón antropológica, al estilo de Cervantes, Shakespeare o Spinoza, así como también se ha negado la posibilidad de articular el pensamiento humano de otro modo que no sea monista o metafísico, negando la *symploké*, la crítica y la dialéctica. Encaminado hacia el irracionalismo de la posmodernidad contemporánea, el ser humano que nace tras la sociedad política del Antiguo Régimen, y sobre todo tras las consecuencias de la II Guerra Mundial, ansía justificarlo todo desde los criterios de un «relativismo absoluto», valga la paradoja. La razón ha muerto, nada está relacionado con nada y todo es justificable de cualquier manera. Estos son los ideales de una posmodernidad que ha perdido definitivamente la razón. Este afán por recelar y suprimir hasta su disolución toda posibilidad de pensamiento sistemático, reduciéndolo todo a retórica, que tiene

su punto de inflexión fundamental en los escritos de Nietzsche, y su fermentación más copiosa en la posmodernidad contemporánea, tuvo una «primera vez». El primer sistema de pensamiento fuerte, monista y metafísico, que se destruye en la historia de la poética fue la *poética mimética*. Con todo, este sistema de pensamiento literario se destruyó desde la razón y para confirmación de una *nueva* razón. Pero la veda quedó abierta: si se puede destruir la poética clásica, ninguna otra forma de poética podrá resistir cualquier otra forma de asedio. Y así fue, y así es.

El ser humano contemporáneo vive en la convicción de que es imposible pensar racionalmente en términos de «sistema», es decir, de forma sistemática, racional y lógica. Tal convicción es de una falacia absoluta. Las consecuencias resultan desastrosas, pero no para todos los tipos de conocimiento: resultan desastrosas para el conocimiento de los hechos culturales y literarios, no para la interpretación de los hechos dados en ciencias denominadas tradicionalmente naturales, al imponer ciegamente en toda interpretación de la cultura y de la literatura el «síndrome del relativismo fundamentalista». Así se explica la fraudulenta interpretación relativista de la física de Einstein respecto a la física de Newton, por ejemplo, o el postulado falaz y mítico de la isonomía de las lenguas o de la isovalencia de las culturas, que iguala acríticamente el náhuatl con el castellano del siglo XVI o a Confucio con Platón. No dejan de ser irónicas en este punto las palabras que Étiemble dedica al comparatismo en relación con la sinología: «Connaissons-nous la Chine?» (Étiemble, 1974: 28, 89, 96 y 99).

La historia de la Literatura Comparada —ha escrito Guillén (1985: 33) a este respecto— [...] pone vigorosamente de relieve el impacto definitivo de aquel gran desmoronamiento que tuvo lugar a fines del siglo XVIII y principios del XIX: el de un solo mundo poético, una sola Literatura, basada en paradigmas que brindaban una tradición singular, una cultura única o unificada, unas creencias integradoras; y a las enseñanzas de una poética multiseccular y casi absoluta.

El ser humano no puede existir aisladamente. No puede vivir sin comunicarse. Un ser monológico y unívoco es un alguien imposible. Ahora bien, la interpretación aberrante de esta realidad, que lleva a sustituir la personalidad del ser humano por un concepto gremial de la idea de *identidad*, induce a afirmar fraudulentamente que la forma de ser y de estar del individuo solo se ve interrumpida y transformada por su relación e interacción sociales con los demás hombres —como si esta relación circularista y social no fuera también garantía de continuidad y de integración—, en sus medios y objetos culturales y naturales —como si esta división que postula una naturaleza y una cultura no fuera por sí sola una división cultural *de hecho*—, de modo que su experiencia de lo real resulta tanto más enriquecedora cuanto más plural y disgregadora se manifieste en su vivencia individual, a la que cada conciencia subjetiva ha de conferir una y otra vez una unidad siempre fragmentada. En suma, se identifica absurdamente pluralidad con riqueza cultural, relativismo con tolerancia, y multiculturalismo con una suerte de «tesorería cognoscitiva de la biodiversidad». En este contexto, una limitación geográfica puede interpretarse como una insuficiencia cultural, porque el conocimiento se evalúa en términos de extensión orográfica, no

de profundidad cualitativa; y, por supuesto, un pensamiento «fuerte» o sistemático podría identificarse simplemente con una especie de fascismo gnoseológico.

La dialéctica que durante la Ilustración y el Romanticismo enfrentó a las diferentes corrientes de interpretación se saldó, como no podía ser de otro modo, con la disolución de los sistemas de pensamiento anteriores al siglo XVIII. En este contexto de interpretaciones dialécticas y de integraciones sintéticas surge metodológica y gnoseológicamente la Literatura Comparada, con el fin de enriquecer los conocimientos de literaturas propias y ajenas al margen de las normas de interpretación establecidas por una poética construida y elaborada para la percepción y codificación de un mundo antiguo, entonces —el siglo XVIII— ya más que desaparecido.

El mundo artístico en el que fue escrito el *Quijote* sugiere, como algo más tarde exigirán las posiciones epistemológicas de corte racionalista e idealista, que nada de lo que es visible y palpable representa la realidad verdadera y esencial, de modo que el mundo exterior, perceptible por los sentidos, es un universo de imágenes fragmentadas y discontinuas, cuya unidad no se resuelve en sí misma, como hasta entonces se había pensado (Aristóteles), ni en la conciencia del sujeto, como se admitirá a partir de Descartes, y especialmente desde el Idealismo alemán de Kant y Fichte, sino que permanece, como tal, sin resolver: el hombre del Barroco percibe la realidad y la constitución de su mundo exterior de forma completamente fragmentada, discontinua, inestable, discreta, fallada..., en un momento en el que todavía no ha tomado conciencia de las posibilidades de su pensamiento subjetivo, ni de sus personales facultades creativas frente a los cánones de la poética mimética. El ser humano no encuentra entonces, ni en el objeto exterior ni en su propio pensamiento, la unidad que, antes hallada en la naturaleza, y después justificada antropológicamente en su propia conciencia, le permitiría obrar y discurrir con seguridad. El pre-romanticismo, como conjunto de tendencias estéticas y manifestaciones de sensibilidad que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se apartan de los cánones neoclásicos⁸, introduce, entre otras innovaciones, una extraordinaria valoración de la sensibilidad, hasta el punto de supeditar la vida moral al sentimiento, que se transforma ahora en la fuente por excelencia de los valores humanos, y, en relación con el paisaje y la naturaleza, una mayor capacidad descriptiva del mundo exterior, que obedece a una nueva visión del objeto —que ahora pasa a ser un epifenómeno de la conciencia del *yo*—, de modo que entre el *Sujeto* y el *Objeto* se establecen relaciones de afecto y de sentido: los diferentes

⁸ El concepto de pre-romanticismo data de las primeras décadas del siglo XX, y fue defendido y fundamentado sobre todo por Paul van Tieghem en 1924. La literatura pre-romántica muestra un fuerte declive de las influencias grecolatinas, acentúa el distanciamiento de los cánones estéticos del clasicismo (aunque a veces los escritores pre-románticos se vean obligados a vaciar una sensibilidad nueva en las formas poéticas y estilísticas de la tradición clásica), fundamenta el acto de la creación poética en el *genio*, como fuerza ajena al dominio de la razón, y que no puede, por consiguiente, ser sometido a preceptos, e inaugura la literatura confesional, a través de obras que comienzan a divulgar los secretos de la interioridad humana (*Les confessions*, de Rousseau; *Werther*, de Goethe...) Igualmente, la meditación sobre la noche, los sepulcros y la muerte, manifiesta una temática pesimista que traduce la nostalgia del infinito y la profunda insatisfacción espiritual que ha de revelarse más acusadamente entre los románticos.

objetos y realidades naturales se asocian íntimamente a estados de sensibilidad y conocimiento del sujeto humano, de modo que el escritor extiende, postula, proyecta sobre todas las creaciones humanas, la energía de sus emociones y pensamientos. Es el triunfo del psicologismo y de la derogación de las leyes. El autologismo se impone al normativismo. Pero cuando la lógica es más personal que normativa solo podrá imponerse por la fuerza del sentimiento y de la creencia, es decir, por la fuerza de la fe, pero no desde la coherencia de la razón. En casos así, la supuesta lógica se impone como un derecho inexistente. Sin normas no cabe posibilidad alguna de objetivar un derecho. Porque el derecho, incluso en el arte, no existe al margen de las normas.

Los principios constitutivos de la estética y la epistemología de la Ilustración y el Romanticismo europeos (la teoría del conocimiento kantiana, la concepción fichteana del *Yo*, la *Weltliteratur* de Goethe, el desarrollo de una nueva *Weltanschauung* frente al racionalismo ilustrado...) disponen el camino hacia el estudio comparatista de los fenómenos culturales, que no representa sino el reconocimiento de la existencia humana en un mundo demasiado plural y distante para contentarse con una temporalidad estática y una geografía única⁹, y que asegura al mismo tiempo el poder del pensamiento subjetivo, ya que solo en la conciencia del sujeto es posible conferir un estatuto ideal de unidad o de pluralidad frente a los hechos efectivamente existentes, con frecuencia distantes y siempre inagotables en sus posibilidades de analogía, paralelismo y dialéctica. No en vano todavía a mediados del siglo XX Curtius pensaba que el estudioso del fenómeno literario «aprenderá que la literatura europea es una *unidad de sentido* que se escapa a la mirada si la fraccionamos» (Curtius, 1948/1989: 32). Y tenía razón.

8.3.1.2. LA DISOLUCIÓN DE LA POÉTICA MIMÉTICA

La superación de la teoría de la mimesis y la constitución de nuevas posiciones epistemológicas basadas en el idealismo de la conciencia dan lugar a consecuencias inmediatas en relación con la génesis del proyecto comparatista como método de interpretación de los materiales literarios.

El individuo moderno, intensamente impregnado de racionalismo idealista, apenas resiste el poder de la disgregación fenoménica y de la diversidad de sus manifestaciones en el mundo real. Sucumbe a ellas. Prefiere la fluctuación de su conciencia a la responsabilidad de una lógica exterior, objetiva y normativa, a la que haya que rendir cuentas. Esquemas lógicos de conocimiento tratan de contrarrestar en lo posible la fragmentación de la experiencia individual. Pero se trata de una lógica ideal, de manufactura kantiana, y al cabo puramente epistemológica, no gnoseológica, esto es, subjetiva e irreal, no materialista ni objetiva. La concepción del poema, que pasa en el siglo XVIII de ser reflejo de realidades objetivas y externas a ser revelación de las interioridades del sujeto, mediante un proceso creador en el que la imaginación y el sentimiento asumen importancia fundamental, acaba con la doctrina clásica de la mimesis. La conciencia ha engullido a la naturaleza, y se prepara para digerirla.

Durante más de dos mil años las relaciones entre arte poética y realidad, entre literatura y mundo interpretado, han estado definidas por la teoría de la mimesis, uno de los conceptos más antiguos de que disponemos y acaso de los que más ha abusado la interpretación normativa del pensamiento occidental. La teoría de la mimesis se convierte desde el Renacimiento en un aspecto integrante y determinante del nacimiento de la poética normativa. Hoy se admite que durante el Neoclasicismo se alcanza la formulación más autoritaria de la poética mimética, y que desde las últimas décadas del siglo XVII llega a constituir una especie de receta de la producción artística. Los preceptistas neoclásicos se convierten en legisladores que, amparándose en el nombre y la autoridad de Aristóteles, llevan a cabo una poderosa transducción en los conceptos de su poética (Weinberg, 1965; Else, 1957: 207-219 y 575; Vega Ramos, 1994, 2004).

Entre las causas que han contribuido a la decadencia de la poética mimética pueden señalarse las siguientes: a) la norma de semejanza se convierte en un concepto demasiado vago y abstracto, pues el idealismo permite al ser humano conferir unidad a los objetos del mundo exterior por relaciones metafóricas que encuentran su fundamento en la subjetividad, en la conciencia del sujeto, y no el mundo exterior, como había sucedido hasta entonces; b) del concepto de mimesis o imitación no se desprende ningún criterio explicativo de representación artística, sino una retórica más bien arbitraria y confusa; c) los estudios que se han realizado desde las ciencias naturales (Newton) hacen que el concepto de «naturaleza» resulte cada vez más vago, problemático e inoperante, desde el punto de vista de una teoría del arte como imitación de la realidad natural; d) las nuevas posiciones epistemológicas, especialmente el idealismo, han revelado que los conceptos fundamentales de la teoría de la mimesis presentan grandes carencias lógicas y epistemológicas. El estudioso de la cultura y de la poética carece de la metodología necesaria para el estudio de la naturaleza como tal, e incluso se discute la posibilidad de conocer científicamente los fenómenos culturales (Kant, 1781).

Frente a los valores objetivos, comienzan a difundirse factores de subjetividad y de conciencia, asociados a enfoques pseudofilosóficos o procedentes de modos de pensamiento abiertamente anti-rationales. Hoy parece admitirse unánimemente que el fin de la poética tradicional y el comienzo del pensamiento racionalista que surge tras el siglo XVII tienen una relación inmediata. Cassirer (1932) —canto del cisne del idealismo alemán— fue uno de los primeros autores del siglo XX en subrayar el carácter anti-racionalista, intuitivo y subjetivista, del pensamiento del siglo XVIII. La conformación de una teoría radicalmente nueva para explicar las relaciones entre literatura y realidad, que constituye una alternativa a la poética mimética, se fundamenta en las contribuciones de los filósofos alemanes posteriores a Kant, quienes subrayan la importancia de la subjetividad en la creación poética, y atienden, paralelamente, a la posibilidad de formular una teoría racional, reflexiva y no menos ideal, sobre el discurso literario.

La valoración del genio y de las fuerzas creadoras innatas e inconscientes, propia del Romanticismo, dispone que la unidad de nuestra experiencia de lo real no deba buscarse en el objeto exterior, donde subsiste de forma completamente accidental y fragmentada, sino en la conciencia del sujeto, de modo que ha de ser el ser humano, convertido en genio *de facto*, quien, a través de su propio pensamiento, reconstruya virtual, potencialmente, la unidad y coherencia que le oculta y sustrae la naturaleza. Conferir sentido de unidad en el pensamiento del sujeto a la experiencia del mundo exterior es uno de los deseos primordiales del arte romántico; otorgar un estatuto de unidad en la conciencia del individuo al caos que se presume es el mundo exterior es el proyecto teórico inicial de los idealistas. «Der Mensch ist absolut Eins...», el hombre es una absoluta unidad, dirá Fichte, al advertir que si la realidad le niega o le oculta sus conocimientos esenciales, el ser humano es libre, por los actos de su pensamiento y su conducta, para reconstruir idealmente, en virtud de la competencia y posibilidades de su propio pensamiento, la unidad deseada del mundo exterior, a cuyo propósito ha de servir indudablemente la postulación de relaciones analógicas, lo cual representa una creación de objetos imaginarios en los que el significado se constituye como fenómeno subjetivo. Es el triunfo del autologismo en el arte, por encima de las normas estéticas del mundo antiguo, y es también la proclamación de la supremacía de la genialidad (M_2), de acuerdo con las concepciones expuestas respecto a la teoría del arte que toma como referencia de valor el criterio ontológico, tal como la he expuesto en el sector psicologista del eje semántico del espacio estético, en el epígrafe anterior.

El Idealismo trascendental advierte que a las facultades del sujeto corresponde en exclusiva la imposición y determinación del objeto de conocimiento. Se afirma así la independencia del *Yo*, que se constituye a sí mismo y a los objetos desde un *sí mismo* ideal y unidimensional, de modo que la deducción del objeto —y del pensar del sujeto— prosperan y se deducen a partir de las categorías del pensamiento subjetivo. El objeto de la ciencia, determinado por la conciencia, es, pues, todo aquello de lo que el *Yo* es consciente. El *Yo* es la subjetividad, el pensamiento, la mente, el sujeto. Es simultáneamente el *agente* y el *producto* de la acción cognoscitiva (*Tathandlung*). Por su parte, el *No-Yo* es el objeto cuya existencia no se advierte sin la intervención del sujeto. Ambos extremos, el *Yo* y el *No-Yo*, se limitan e interactúan mutuamente, de modo que la realidad comprendida se produce con la autoconsciencia, lo que constituye

precisamente el acto de concebir, pues no se niega la existencia de los hechos físicos y sus fenómenos, sino su estatuto como objetos-para-el-conocimiento. El *No-Yo* no es el mundo, sino el mundo que, conocido por el sujeto, se dispone para su conocimiento merced a la intervención de las facultades del pensamiento humano¹⁰. Es, en fin, el punto máximo de condensación que el mundo interpretado puede experimentar en la conciencia del ser humano, sumido en el idealismo más puro. Es un espacio antropológico —el propuesto por Fichte (1794)— absolutamente unidimensional: la conciencia lo es todo, y el yo es su único habitante. En consecuencia, el Romanticismo postula una teoría del arte y una teoría de la literatura determinada por el psicologismo más absoluto, desde la cual la interpretación del hecho literario se desplaza del eje radial del espacio antropológico (poética mimética: el arte *imita* a la naturaleza) al eje angular del mismo espacio (poética idealista: el arte *construye* el mundo desde la conciencia del sujeto). La Literatura Comparada nace precisamente como una de las múltiples consecuencias y resultados de esta nueva construcción interpretativa y epistemológica de la literatura y de la cultura: el proyecto comparatista siempre ha sido un proyecto idealista. Nació con la pretensión de comprender toda la literatura del *mundo interpretado* (M₁) por la Ilustración en una circunferencia de radio infinito.

8.3.1.3. LA POLÉMICA ENTRE CLÁSICOS Y ROMÁNTICOS

Con el progreso del siglo XVIII, los preceptistas franceses cesan de proclamar la superioridad del gusto y modelo clásicos, en su afán de imponerlo en Europa. Otro es el modelo que pronto tratarán de imponer: el comparatista. Se reconoce la existencia de nuevas formas de interpretación y de nuevos criterios, así como su relatividad y posibilidades de comparación periodológica, lo que se salda con la *querelle des anciens et des modernes*. «Vous ne pouvez juger qu'en comparant», dirá Mme. de Staël en su ensayo *De la littérature* (1800). La comparación literaria comienza de este modo a proponerse como forma de lectura y de interpretación (Fanger, 1962; Malone, 1954).

Los idealistas alemanes plantearon en el ámbito de la poética y estética literarias las diferencias que en su época observaron entre el arte clásico, heredero del humanismo grecolatino, y los presupuestos estéticos del arte romántico, cuyo fundamento epistemológico, de corte kantiano, distaba notablemente del aristotélico. La obra de los estetas y tratadistas del Romanticismo así pretendió demostrarlo, de modo que frente a los cánones de la época clásica, los principios de la estética romántica propusieron, desde una epistemología cultural de naturaleza idealista,

¹⁰ La posición epistemológica del Idealismo se concreta en atribuir una validez objetiva a lo subjetivo. Se postula que el sistema de las representaciones se da acompañado del sentimiento de necesidad personal, de modo que toda experiencia procede ahora del pensamiento del sujeto, y se admite, a la par, que el ser del objeto trascendental es una construcción de la conciencia, de modo que todo objeto se elabora subjetivamente para el conocimiento en *concepto*: «¿Qué es, pues, el objeto? —escribe Fichte (1794/1984: 115)—. Lo agregado por el entendimiento al fenómeno, *un mero pensamiento* [...]. Ciertamente, procede todo nuestro conocimiento de una *afección*, pero no por obra de un objeto. Esta es la opinión de Kant y es la de la teoría de la ciencia».

un concepto diferente del lenguaje y de la literatura, así como de sus procesos de construcción e interpretación de sentido.

La pretensión del sujeto de conferir unidad a los objetos del mundo exterior a partir de su propia subjetividad, exigida por las nuevas posiciones epistemológicas que surgen en el siglo XVIII para interpretar los hechos culturales —que no para analizar los fenómenos de la naturaleza—, dispone la evolución de la poética literaria hacia una nueva concepción de la literatura, en el conjunto de sus teorías sobre las «ciencias del espíritu» y sus posibilidades de conocimiento, en cuyo diseño se inscribe, frente al mundo antiguo, y en polémica con sus criterios estéticos, la obra ensayística de los estetas e idealistas alemanes. La polémica entre el arte clásico y el arte romántico permitió debatir, en el ámbito de la creación literaria y sus manifestaciones textuales, las diferencias que en el terreno de la filosofía habían sido planteadas anteriormente por la epistemología kantiana a la teoría del conocimiento aristotélico, basada en el concepto de mimesis.

En su obra *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), Schiller elabora la más sistemática e influyente exposición sobre las diferencias entre el arte clásico y el arte romántico, proponiendo una serie de criterios que habría de influir decisivamente en la elaboración de la estética de Richter (1804) y de los escritos sobre literatura dramática de August W. Schlegel (1809-1811), antes de ser ampliamente difundida en el resto de Europa, merced a los comentarios que Madame de Staël le dedica en *De l'Allemagne* (1813). Para Schiller, la «poesía ingenua» designaba la poesía natural, esencialmente objetiva, plástica e impersonal, característica de la Antigüedad grecolatina, mientras que la «poesía sentimental» sería la poesía subjetiva, personal y musical, fruto del conflicto entre el individuo y la sociedad, entre lo ideal y lo real, entre el Yo y la naturaleza, y característica de la época moderna y cristiana. En términos de Materialismo Filosófico, Schiller está contraponiendo las Normas de la poética clásica a los Autologismos de la estética romántica.

En su *Vorschule der Ästhetik* (1804), Richter continúa la diferencia establecida por Schiller entre la poesía griega o plástica y la poesía moderna, romántica o universal, y distingue cuatro aspectos principales en la constitución de la poesía griega. El primero de todos ellos es la objetividad y la plasticidad: «La causa es [...] esa delicadeza de facultades receptivas con la cual el niño, el salvaje, el aldeano, se apoderan de cada objeto con un golpe de vista mucho más vivo que el hombre turbado por la civilización [...]. Los clamores más fuertes, que parten de los diferentes asilos de las musas y de otros lugares para reclamar la objetividad, no pueden ni aprovechar ni servir para elevarnos, porque la condición de la objetividad son los objetos y en los tiempos modernos faltan en parte y, en parte, se confunden con el 'yo', por medio de un idealismo sutil» (Richter, 1804/1991: 61-63). Estas palabras de Richter, así como el conjunto del pensamiento fichteano, deben relacionarse estrechamente con los principios básicos de la poética y la epistemología orteguianas, que como veremos atribuye a los griegos el fundamento estético y cognoscitivo de la objetividad artística¹¹.

¹¹ La segunda de estas propiedades se refiere a belleza como ideal de la poesía griega, de modo que el ideal es lo bello, que resulta de la combinación de las tradiciones divinas y heroicas con su

Al igual que los idealistas alemanes, Ortega elabora una teoría del arte (1925) que supone la colectivización o gremialización elitista de la subjetividad estética: es arte lo que una élite decide que es arte, y quien no comprende el concepto de obra de arte que postula la élite es un ignorante, incapaz de pertenecer a la minoría selecta. En realidad, lo que hacen los idealistas alemanes, especialmente Schiller y Richter es reducir el arte a un autologismo (los criterios estéticos los impone un sujeto, con frecuencia, el propio artista); por su parte, Ortega, concretamente, amplía las condiciones del *autologismo* (los criterios subjetivos del arte) hasta integrarlos en un *dialogismo*, esto es, un gremio elitista, manufacturador y transmisor del monopolio de los valores estéticos. La teoría estética de Richter, como la de Schiller, parte de un psicologismo puro (M₂).

En la lección XIII de su *Curso de literatura dramática* (1809-1811), escrito bajo la poderosa influencia de Schiller, August W. Schlegel caracteriza el arte clásico como arte que excluye todas las antonimias, al contrario del arte romántico, que se complace en la simbiosis de géneros y elementos heterogéneos (naturaleza y arte, poesía y prosa, ideas abstractas y sensaciones concretas...). El arte antiguo es una especie de *nomos* rítmico, una revelación armoniosa y regular de la legislación —fijada para siempre— de un mundo ideal en que se reflejan los arquetipos eternos de las cosas, mientras que la poesía romántica sería «expresión de una secreta y misteriosa aspiración al Caos incesantemente agitado a fin de generar cosas nuevas y maravillosas». La inspiración del arte clásico era sencilla y clara, a diferencia del genio romántico que «a pesar de su aspecto fragmentario y su desorden aparente, está más cerca del misterio del universo, porque, si la inteligencia nunca puede captar en cada cosa aislada más que una parte de la verdad, el sentimiento, en cambio, al abarcar todas las cosas, lo comprende todo y en

madre, es decir, con el medio armónico de todas las fuerzas y de todos los estadios de la naturaleza. En tercer lugar, la calma y la serenidad, aunque medios o fines en el mundo real, eran para ellos condiciones esenciales de la belleza en el mundo poético. Por último, la gracia moral se consideraba como uno de los factores de los que indirectamente dependía la poesía, que debía sustraerse a la lucha grosera de las pasiones en la libre reproducción de cada una de ellas, pues «toda acción moral es libre, absoluta e independiente», y «toda moral verdadera es inmediatamente poética». A propósito de la relación entre los griegos y los modernos, Richter (1804/1991: 73-92) advierte que «los griegos tuvieron la fortuna de apoderarse de los frutos humanos más bellos y sencillos, así como de los principales rasgos de valor, amor, abnegación, dicha y desgracia, para no dejar a los poetas de la posteridad más que la repetición de estos caracteres, o la difícil representación de parecidos más artificiales» (pág. 73), e insiste, como Schiller, que la esencia y el origen de la poesía romántica «se deja deducir tan fácilmente del cristianismo que podría llamársela poesía cristiana lo mismo que romántica» (pág. 77). El cristianismo se configura como una de las fuentes primordiales de la poesía romántica, al reducir a la nada el mundo de los sentidos con todos sus encantos, y erosionarlo «hasta el punto de convertirlo en la colina de una tumba o en una grada para subir al cielo colocando en su lugar un nuevo mundo espiritual». Después de esta «ruina del mundo exterior» queda, para el espíritu poético, el mundo interior y subjetivo en que el otro se desploma: la poesía y su experiencia infinita florece sobre las cenizas de lo finito y material. Richter se sustenta en la dualidad básica infinito / finito, subjetividad / objetividad, yo / mundo, presenta las denominaciones de poeta materialista (objetivo) y poeta nihilista (subjetivo) a fin de proponer su síntesis en el poeta integral. Sobre tal propósito coincidieron también Novalis y Hölderlin.

todo penetra» (Guerne, 1954: 273)¹². Madame de Staël, en el capítulo VII de la segunda parte de su *De l'Allemagne*, describe brevemente, bajo la directa influencia de August W. Schlegel, la diferencia que Schiller había establecido en 1795 entre «poesía ingenua» y «poesía sentimental», e identificaba la poesía clásica con la antigüedad grecolatina y pagana, que pretendía hallar la unidad del objeto en sus referencias al mundo exterior, frente a la poesía moderna o romántica, inscrita en las tradiciones caballerescas y cristianas, y que sitúa en el lenguaje el centro de sus reflexiones sobre el sentido de lo real y el estatuto de unidad que corresponde a su contemplación fenoménica.

Hay en los poemas épicos y en las tragedias de los antiguos un género de simplicidad que se atiene al supuesto de que los hombres estaban identificados en esta época con la naturaleza, y creían depender del destino como esta depende de la necesidad. El hombre, reflexionando un poco, llevaba siempre la acción de su alma al exterior; la misma conciencia estaba representada por los objetos exteriores [...]. El acontecimiento lo era todo en la Antigüedad; el carácter tiene más importancia en los tiempos modernos [...]. El hombre personifica la naturaleza; las ninfas habitan las aguas, las hamadriadas, los bosques; pero la naturaleza, a su vez, se adueña del hombre, y se hubiera dicho que semejaba al torrente, al rayo, al volcán; de tal modo obraba por impulso involuntario y sin que la reflexión alterase en nada los motivos y las consecuencias de sus acciones. Por decirlo así, los antiguos tenían un alma corporal, cuyos movimientos eran fuertes, directos y consecuentes; no sucede lo mismo con el corazón humano formado por el cristianismo: los modernos han adquirido, con el arrepentimiento cristiano, el hábito de replegarse continuamente sobre sí mismos [...]. La poesía pagana debe ser simple y evidente, como los objetos exteriores; la poesía cristiana necesita los mil colores del arco iris para no perderse en los matices (Staël, 1813/1991: 79-81).

Es evidente que las observaciones de Mme. de Staël sobre la literatura son una perífrasis retórica y psicologista de la no menos tropológica e idealista poética de Schiller, Richter y los Schlegel, de modo tal que la «poesía cristiana» se interpretará de acuerdo con los mil colores del iris, mientras que la «poesía pagana» es algo «simple y evidente», etc... En la Edad Contemporánea, mucho antes que los posmodernos, los románticos ya comenzaron a usar metáforas y figuras retóricas con ánimo científico y con pretensiones gnoseológicas. La denominada «polémica entre antiguos y modernos» permite poner de manifiesto, esencialmente, la imposibilidad de sostener, más allá del siglo XVIII, y como consecuencia de los avances experimentados por las ciencias de la naturaleza, el estudio de los materiales literarios limitado a las categorías de interpretación elaboradas por el mundo antiguo. Las Normas de la poética mimética se disuelven ante la imposición de los Autologismos del artista romántico. De este modo se implantó una estética emancipada de los criterios del clasicismo. En el proceso de implantación de esta nueva teoría del arte, basada sobre todo en el psicologismo de creadores e intérpretes, surge, como disciplina metodológica, la Literatura Comparada,

¹² El *Curso de literatura dramática* de August W. Schlegel fue traducido al francés en 1813 por Mme. Necker de Saussure. Mme. de Staël resume, en el capítulo X de la II parte de su *De l'Allemagne*, las ideas de August W. Schlegel sobre las diferencias del arte clásico y romántico, lo que contribuyó decisivamente a la difusión de tal antinomia.

como ámbito de análisis y de síntesis capaz de proporcionar al lector una supuesta libertad, indudablemente ideal, en la percepción e interpretación de los hechos literarios presentes y pretéritos. Habrá que determinar, sin embargo, cuál es la Idea de Libertad que mueve a estos intérpretes románticos en su examen de las realidades humanas y de los hechos culturales. De un modo u otro, el modelo comparatista otorga a Francia, y a sus instituciones académicas, como una de las sociedades políticas más hegemónicas del momento —fines del siglo XVII y comienzos del XVIII—, la posibilidad de renovar su presencia e influencia en la cultura europea, toda vez que la *querelle des anciens et modernes* puso de manifiesto la imposibilidad de perpetuar ese dominio desde los modelos de la preceptiva clasicista. La Literatura Comparada será uno más de los nuevos instrumentos imperiales al servicio de la libertad¹³.

8.3.1.4. EL LIBERALISMO Y EL PENSAMIENTO IDEALISTA

En la segunda mitad del siglo XVIII se consideraba que lo que había conseguido Newton en el campo de la física podía, con seguridad, aplicarse y conseguirse también en el dominio de la Ética (derechos del individuo), de la Moral (derechos de la sociedad) y de la Política (derechos del Estado), que en aquel entonces —como hoy, dicho sea de paso— se encontraban sumidos en un desorden y en una confusión bastante considerables. Newton había conseguido hacer del caos un cosmos, y se pretendía utilizar los mismos o parejos procedimientos para ordenar el mundo de la ética, de la moral, de la política, de la estética, de la sociología, etc... Este fue uno de los ideales de la Ilustración.

Conviene advertir, en este contexto, como señala Berlin (1999), que dos importantes ataques contra la Ilustración procedieron de reconocidos filósofos ilustrados: Montesquieu y Hume. Montesquieu señaló algo que resultaba escandaloso para una mentalidad ilustrada: los valores que se consideran «buenos» para un pueblo no tienen por qué ser necesariamente igual de «buenos» para otro pueblo¹⁴. Se discute

¹³ Nada de esto debe sorprendernos. Hoy día el instrumento imperialista que está al servicio de la libertad es el *multiculturalismo*. Y hoy es esa época en la que en lugar de hablar de libertad se habla de *solidaridad*. Podemos cambiar las palabras, incluso las formas más complejas de expresión, y hasta la titularidad de los imperios, pero nadie ha sido capaz hasta el momento, ni lo será nunca, de suprimir los imperios. La emporofobia tiene más de aversión obsesiva y de patología irracional que de racionalismo crítico. Desde la emporofobia no se ha destruido jamás ningún imperio. El psicologismo es un problema de consecuencias patológicas básicamente individuales, no imperiales. Un Imperio no se construye sobre psicologismos ni sobre tropologías. Un emporóforo, sí. La fobia, metafóricamente descrita —como sucede en los textos de Freud o Lacan, por ejemplo— e ideológicamente justificada —como aconteció en la Alemania Nazi—, puede dar lugar a movimientos de masas —académicos y sociales—, pero no a comunidades científicas racionales ni a sociedades políticas duraderas ni constructivas. Sin metáforas, la fobia es solamente una patología.

¹⁴ «Cuando Moctezuma le dijo a Cortés que aunque la religión cristiana era buena para España, la religión azteca sería mejor para su pueblo, lo que Moctezuma había dicho no era absurdo» (Berlin, 1999/2000: 55). ¿No es «absurdo», pues, el sacrificio de seres humanos? Vid. Bueno,

de este modo la existencia de normas inmanentes, igualmente objetivables para todos. El Romanticismo llevará hasta las últimas consecuencias la diseminación de los valores absolutos. La posmodernidad no ha hecho más que prolongar este imperativo romántico. Por su parte, Hume prestó un gran servicio a quienes pusieron en tela de juicio algunos de los fundamentos epistemológicos característicos de la Ilustración. Hume dudó de dos proposiciones típicamente ilustradas: a) en primer lugar, duda de que entre los hechos humanos exista una relación causal, y aún duda más de que, en el caso de que exista, puede percibirse directamente como tal. Hume sostenía que los hechos no resultan necesariamente unos de otros, sino que simplemente se suceden, de manera regular, pero no causal; b) en segundo lugar, Hume afirma que no hay criterios que permitan deducir de forma lógica o racional la existencia de los objetos exteriores al sujeto. Hay que aceptar la existencia del mundo como una cuestión de creencia, de confianza, pero no como el resultado de una certeza deductiva¹⁵.

Paralelamente, el pietismo alemán de fines del Seiscientos resultará decisivo en el camino hacia el Romanticismo. A fines del siglo XVII, y en la primera mitad del XVIII, Alemania constituía un territorio bastante retrasado en relación a países como Francia e Inglaterra. La Guerra de los Treinta Años dejó a la población alemana dañada, aislada y desorientada, algo que inevitablemente tuvo consecuencias en la vida política y cultural. Estos hechos dejan en la vida alemana una sensación de humillación, de tristeza, de intimismo, de melancolía. Se advierte en la literatura alemana de fines del siglo XVII: lírica popular, cultura limitada a folklore, baladas melancólicas, sociedades sin Estado... Debido a estas circunstancias, el movimiento pietista, en realidad la raíz del Romanticismo, quedó muy arraigado en Alemania. Los más importantes pensadores alemanes tuvieron un origen socialmente muy humilde: Lessing, Kant, Herder, Fichte, Hegel, Schelling, Schiller, Hölderlin... Podrían señalarse quizá las excepciones de Kleist y Novalis. El pietismo considera que los métodos racionales aclamados por la Ilustración no sirven para explicar y comprender la verdadera complejidad de los sentimientos, emociones y vida interior del ser humano. Es necesaria una alternativa romántica a la experiencia ilustrada.

En este contexto, la difusión de ideas sobre tolerancia y liberalismo (Spinoza, Locke, Hume, Hobbes...), así como las nuevas posiciones epistemológicas derivadas del discurso cartesiano y del Idealismo alemán de Kant y Fichte, estimulan el esfuerzo por la comprensión, más que por el afán normativo de juzgar, alabar o proscribir, habitual en la herencia de los exegetas de la poética aristotélica.

Para el idealismo de Fichte, por ejemplo, el *objeto en sí* («noúmeno», según Kant; «Mundo no interpretado» (M), según el materialismo filosófico) es pura ilusión, no posee ninguna realidad a la que pueda acceder el sujeto, y su existencia carece de

cuando reinterpreta los conceptos etic / emic de la Lingüística de Pike a la luz del Materialismo Filosófico: «Un héroe en la perspectiva etic de la cultura A es acaso un pirata en la perspectiva etic de la cultura B respecto de la A (Drake en Inglaterra y en España)» (Bueno, 1990a: 74).

¹⁵ En *Otras inquisiciones*, Borges escribió: «Berkeley negó que hubiera un objeto detrás de las impresiones de los sentidos; David Hume, que hubiera un sujeto detrás de la percepción de los cambios. Aquel había negado la materia, este negó el espíritu» (Borges, 1952/1989, 2: 145.)

sentido desde el momento en que ningún sujeto puede percibirla sensorialmente¹⁶. El idealismo subordina la existencia del objeto (el Ser, esto es, la Materia) a la libertad del sujeto (del yo, del sujeto operatorio), y explica las determinaciones de la conciencia del yo por el actuar de la inteligencia, que solo puede operar de un cierto modo, según sus propios límites y sus leyes más personales. El objeto del conocimiento no existe, pues, sin relación con la conciencia que le da sentido, y su ser no puede ser otro que el ser de la conciencia en que se constituye, un ser para el sujeto. El reduccionismo fenomenológico en que incurre el idealismo alemán en la obra de Fichte es trascendental, radical y absoluto.

En definitiva, el idealismo puede entenderse como un sistema de pensamiento que postula, y asume como punto de partida, la existencia de una posición epistemológica según la cual el sujeto y las categorías del pensamiento determinan el conocimiento de los objetos, de modo que estos últimos no son sino ideas o contenidos de conciencia, que resultan de los efectos que las facultades del sujeto causan sobre los fenómenos culturales y la comprensión de sus sentidos¹⁷. «Ya no se trata —como ha escrito Guillén (1985: 34)— de una heterogeneidad de puntos de vista. El pluralismo en cuestión aquí es un pluralismo de seres y no de opiniones». Los hechos, para Fichte, o son «hechos de conciencia», o no son.

Buena parte de estos postulados resultarán sistematizados políticamente en el discurso del pensamiento liberal, como corriente intelectual que proclamó de forma ideal la plena libertad del hombre en todas las situaciones humanas. El liberalismo postula que el ser humano es capaz de obrar en libertad en sus actos y pensamientos, y que por ello debe conservar esa libertad en su vida colectiva y en su integración política y social. Las naciones y sociedades deben, pues, reflejar el espíritu libre del ser humano, y disponer los medios adecuados para su protección y desarrollo. Las teorías de los pensadores europeos de los siglos XVII y XVIII fueron decisivas en la instauración de la nueva *Weltanschauung* del mundo posterior a la Ilustración. Sin embargo, la Idea de Libertad que se desarrolla a lo largo de la Ilustración y del Romanticismo va a ser muy amplia y, en la medida de su amplitud, también confusa.

Antecedentes fundamentales de todo este sistema liberal de ideas está expresado en la obra de Baruch Spinoza, uno de los autores más vanguardistas en la interpretación de la historia de la política europea, al exponer al final de su *Tratado Teológico-Político* (1670) las ideas democráticas sobre las que ha de basarse un Estado moderno, racionalista y liberal. Spinoza es uno de los primeros pensadores, si no el primero, en propugnar la secularización del Estado¹⁸, la división de sus poderes (ejecutivo,

¹⁶ «La cosa en sí es una mera invención y no tiene absolutamente ninguna realidad» (Fichte, 1794/1984: 38).

¹⁷ «Toda conciencia reposa en la conciencia de sí y está condicionada por ella» (Fichte, 1974/1984: 81).

¹⁸ «La experiencia muestra más que sobradamente que los hombres se equivocan muchísimo acerca de la religión y que parecen rivalizar en fabricar ficciones según el ingenio de cada uno. Está, pues, claro que, si nadie estuviera obligado por derecho a obedecer a la potestad suprema en lo que cada uno cree pertenecer a la religión, el derecho de la ciudad dependería de la diversidad

legislativo y judicial)¹⁹, y la codificación de la libertad política como fin último del Estado modélico, que es el Estado constituido y organizado en Democracia: «De los fundamentos del Estado, anteriormente explicados, se sigue, con toda evidencia, que su fin último no es dominar a los hombres ni sujetarlos por el miedo y someterlos a otro, sino, por el contrario, librarlos a todos del miedo para que vivan, en cuanto sea posible, con seguridad; esto es, para que conserven al máximo este derecho suyo natural de existir y de obrar sin daño suyo ni ajeno [...] El verdadero fin del Estado es, pues, la libertad» (Spinoza, 1670/1986: 414-415).

En su *An Essay Concerning Human Understanding*, Locke (1690) dispone los medios adecuados para una concepción liberal del hombre y sus relaciones con el entorno, al advertir que el sujeto es capaz de conductas y pensamientos libres en cada acto de donación de sentido a los objetos que forman parte de su experiencia, ya que las *ideas* no son innatas, sino que se adquieren a través de procesos empíricos, de tipo sensorial (externos) y reflexivo (internos), determinados por la subjetividad humana. Los ideales de Locke tendrán, como se sabe, una gran difusión en la Europa continental del siglo XVIII, en especial a través de los pensadores franceses (Montesquieu, Voltaire, D'Alembert, Rousseau...) y alemanes (Reid, Wolf...), herederos igualmente de la filosofía de Berkeley (1710) y Hume (1740), y se distinguirán, en lo que se refiere a la pedagogía y a la tolerancia, respectivamente, por su insistencia en los conceptos de utilidad y pragmatismo, aplicados a la enseñanza, con el fin de obtener aplicaciones y resultados inmediatos en el ejercicio didáctico, y por su convicción de que el Estado surge como resultado de la voluntad de los individuos, facultados para el uso de libertades desde las que es posible ordenar legítimamente las funciones de una sociedad política racionalmente organizada.

Pichois y Rousseau (1967/1969: 15; y Brunel, 1983: 19) afirman que la creación de la Literatura Comparada como disciplina ha sido posible gracias a la difusión del pensamiento liberal, y citan a este propósito la influencia en las letras europeas de Coppet y Chateaubriand. Pero no citan a Spinoza, ni a Locke, ni a Hume, ni a Hobbes. El sentido político de la palabra *liberal* procede precisamente de España, como consecuencia de la promulgación de las Cortes de Cádiz, si bien con anterioridad solía

de juicios y sentimientos de cada uno. Nadie, en efecto, que estimara que ese derecho iba contra su fe y superstición, estaría obligado a acatarlo, y, con este pretexto, todo el mundo podría permitírsele todo. Pero, como de esta forma se viola de raíz el derecho de la ciudad, se sigue que la suprema potestad, por ser la única que, tanto por derecho divino como natural, debe conservar y velar por los derechos del Estado, posee también de derecho supremo para establecer lo que estime oportuno acerca de la religión» (Spinoza, 1670/1986: 450-451).

¹⁹ «Quienes administran el Estado o detentan su poder procuran revestir siempre con el velo de la justicia cualquier crimen por ellos cometido, y convencer al pueblo de que obraron rectamente. Y esto, por lo demás, les resulta fácil, cuando la interpretación del derecho depende íntegra y exclusivamente de ellos. Pues no cabe duda que, en ese caso, gozan de la máxima libertad para hacer cuanto quieren y su apetito les aconseja; y que, por el contrario, se les resta gran parte de esa libertad, cuando el derecho de interpretar las leyes está en manos de otro y cuando, al mismo tiempo, su verdadera interpretación está tan patente a todos, que nadie puede dudar de ella» (Spinoza, 1670/1986: 370-371).

aplicarse a quienes se identificaban con las ideas enciclopedistas (Lloréns, 1968: 45 ss; Seoane, 1968: 155-162).

Ahora bien, la Idea de Libertad que movía a políticos y estadistas románticos —como Napoleón, por ejemplo— no era exactamente la misma Idea de Libertad con la que estaban trabajando filósofos como Hegel en su *Fenomenología del espíritu* (1807) o críticos literarios como Mme. de Staël en sus ensayos *Sobre la literatura* (1800). Las ideas napoleónicas debían sustentar un Imperio, que pretendía materializar una idea de libertad impuesta sobre una sociedad política definida estatalmente; las ideas de Hegel racionalizaron en buena medida esa idea de libertad política en su teoría filosófica sobre el Estado; y las ideas de Staël sobre la libertad, limitadas con frecuencia a la literatura y a la interpretación de la literatura, resultaban ser una hermosa retórica animista y psicologista destinada a recrearse, a veces incluso contra el propio Napoleón, en la libre interpretación comparada de los textos literarios. Es como si Mme. de Staël hubiera descubierto la libertad de la interpretación textual casi trescientos años después de Lutero. Mientras Hegel y Napoleón conceptualizan la Idea de Libertad en términos políticos y filosóficos, la «sensibilidad» de intérpretes como Schiller, Richter, Schlegel o Staël, lo hace en términos psicologistas y retóricos. El normativismo (M₃) del emperador y del filósofo se contraponen al autologismo (M₂) de los estetas románticos. Pero aún hay más.

El Romanticismo introdujo una creencia que, pese al triunfo impactante de revoluciones decisivas, ha ido paulatinamente desarrollándose para crecer de forma absolutista de nuevo en nuestros días: la creencia de que cualquier individuo tiene derecho a creer en lo que quiera. Es el triunfo del absolutismo del yo. Dicho de otro modo, la implantación dogmática del autologismo absoluto: «yo tengo derecho a creer lo que me dé la gana, al margen de todas las normas y frente a cualesquiera leyes, porque la ley soy yo y mi conciencia puede objetarlo todo, si así lo desea mi voluntad». Se explica de este modo que, en el contexto del absolutismo autológico de la posmodernidad, donde cada *yo* improvisa e impone su propio *canon* —y donde cada pueblo diseña su propio *mapamundi*—, la Literatura Comparada sea hoy día un despliegue de normas psicológicas elaboradas *ad hoc* por cada individuo que decide asumir ante los materiales literarios las funciones de un intérprete comparatista que, valga la paradoja, concluye en proclamación de la isovalencia de las culturas. No por casualidad desde hace décadas la mayor parte de cuantos hablan de Literatura Comparada lo hacen en términos de teoría literaria autista (autologismo) o gremial (dialogismo), desde la que solo cabe justificar el acercamiento personalista o partidista (feminista, culturalista, etc.), pero nunca científico ni normativo. Porque las normas que usan no son las de la ciencia, sino las del grupo social e ideológico que solo puede imponerse comparativamente socavando las normas del conocimiento científico.

Las doctrinas que impiden a la gente comprender las causas de su existencia social poseen gran valor social [...]. Falsificadores, místicos y charlatanes no son barridos con los escombros; de hecho, no hay escombros porque todo continúa como siempre ha sido [...]. La conciencia profundamente mistificada es a veces capaz de galvanizar la disensión convirtiéndola en movimientos de masas efectivos [...]. [La contracultura] presenta todos los síntomas clásicos de la elaboración onírica de un estilo de vida cuya función social es disolver y

fragmentar las energías de la disensión. Esto debería haber sido claro por la gran importancia dada a «hacer lo que le venga a uno en gana». No se puede hacer una revolución si cada uno hace lo que le da la gana. Para hacer una revolución todos deben realizar la misma cosa [...]. Esta creencia [la libertad de creencia de la contracultura] contribuye claramente a la consolidación o estabilización de las desigualdades contemporáneas merced a toda su alegre inocencia (Harris, 1974/2006: 230-231).

Esta creencia en la libertad de creencia absoluta, que la posmodernidad ha llevado hasta sus últimas consecuencias, es el mayor fraude a la libertad humana y a la razón científica que jamás se ha visto. Y el origen de este fraude contemporáneo está en la Idea autológica de la Libertad implantada por la mayor parte de los críticos literarios del Romanticismo, especialmente alemanes y franceses, al tratarse de una idea subjetiva, idealista y metafísica. Evidentemente, no era la Idea política de Libertad expuesta sistemáticamente por filósofos como Spinoza, Locke, Hobbes, Montesquieu o Hegel, sino una idea idealista y animista, en la línea de Rousseau, Kant, Fichte, Schiller, Richter, Schlegel, Staël... Porque la libertad, como la enseñanza y el aprendizaje de la interpretación literaria, al margen del Estado, no existe. No hay libertad donde no hay normas que regulen el uso de la libertad. Los autologismos personales y los autismos gremiales no son prueba de libertad, sino de deficiencia de ella. De impotencia, incluso, ante la conveniencia o la exigencia de formar parte de una sociedad normativa y políticamente definida. La Idea de Libertad aducida por muchos románticos era una idea mística de Libertad, no una idea política de lo que la Libertad es.

8.3.1.5. UNA NUEVA CONCEPCIÓN ROMÁNTICA DE LA HISTORIA

Guillén (1985: 39) ha considerado como imprescindible, para la constitución de la Literatura Comparada en disciplina científica, la elaboración y desarrollo, a lo largo del siglo XIX, de dos conceptos fundamentales: la idea de literatura nacional y el sentido moderno de la diferenciación histórica. A estas características, que sitúa inicialmente como causas primeras del proyecto comparatista, añade más adelante otras dos, procedentes de una consideración sociológica y crítica en la creación e interpretación finiseculares del fenómeno literario, que designa bajo los términos de «cosmopolitismo» y «afán de *conjunto*, o de síntesis» en el proceso de interpretación de las distintas literaturas. Estas dos últimas observaciones no dejan de ser configuraciones retóricas, a las que, por otra parte, era tan dado Claudio Guillén. Las dos primeras, relativas a la idea de «literatura nacional» y a una concepción moderna de la periodización histórica, se han utilizado como categorías interpretativas en el ámbito del comparatismo desde mucho antes del nacimiento de don Claudio, quien las toma, entre otras fuentes posibles y recientes, de Ernst R. Curtius (1948).

Desde el punto de vista del sentido moderno de la diferenciación histórica, Vico y Herder se configuran indudablemente como los pensadores decisivos del siglo XVIII (Battistini, 2004; Berlin, 1976; Sorrentino, 1927; Verene, 1981).

Vico, como precursor de la historiografía y sociología modernas, altamente estimado por Goethe, Jacobi, Herder, Hegel, Comte..., propone en sus *Principi di*

una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni (1725)²⁰ una nueva periodización y calificación de la historia basada en saberes filológicos, y supera la mera oposición binaria entre «antiguos y modernos», a la vez que sostiene, frente a Descartes (1637), que la ciencia es un «saber por causas», de modo que al sujeto solo le es posible conocer científicamente aquello de lo que es causa u origen²¹. En consecuencia, Dios dispone del conocimiento absoluto, al ser causa primera de todas las cosas, mientras que el hombre solo puede poseer un conocimiento científico sobre el mundo matemático y humanístico, cuyos elementos y realidades construye mental y verbalmente como obra propia.

Vico concibe la Historia como el desarrollo de las capacidades de la interpretación humana. El ser humano es sujeto de su propia historia. A partir de tales concepciones, el pensador napolitano distingue tres períodos o *tre sette de'tempi* en su concepción de la historia: la edad de los Dioses, la edad Heroica y la edad del Hombre. Cada uno de estos períodos posee sus propias leyes y sus propias concepciones del mundo. Vico identifica en cada uno de estos tres períodos una forma específica de comunicación. La edad de los Dioses está caracterizada por el dominio de la superstición, cuya forma de comunicación es el ritual, el ceremonial religioso. En la edad de los Héroes la principal

²⁰ Los *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, tal como los tituló su autor, fueron objeto durante la vida de Vico de tres ediciones, publicadas en 1725, 1730 y 1744, que supusieron una progresiva revisión de los textos anteriores. En esta obra Vico pretendió reconstruir discursivamente los fundamentos imaginarios y míticos del mundo antiguo, habitado por el hombre primitivo, al que él denominó *il primo uomo*. Trató de interpretar al hombre primitivo en relación con el mundo primitivo, y no con el mundo moderno, a diferencia de otros estudiosos de la cultura del pasado. La variedad de los contenidos de la obra es inmensa, y comprende disciplinas muy variadas, como la Historia, la Filosofía, el Derecho, la Teología, la Poética, la Sociología y la Antropología. Pese a todo, quizá sea posible reducir a cuatro los campos principales de su doctrina: Derecho, Poética, Historia y Epistemología. En el ámbito del Derecho, las principales ideas de Vico giran en torno al concepto de Ley Natural, frente a la configuración positivista de las leyes civiles y canónicas de los estados modernos. Vico estudia los orígenes de la Ley Positiva en el nacimiento y desarrollo de la civilización europea. Respecto a la Historia, la Poética y la Epistemología, sígase leyendo el cuerpo principal del texto. Advértase, con todo, que durante mucho tiempo el pensamiento de Vico apenas fue apreciado, incluso podemos decir que casi pasó desapercibido. Newton, Montesquieu, Rousseau, Wolf y Niebuhr, entre otros contemporáneos, apenas le prestaron atención en sus escritos.

²¹ La actitud anti-racionalista de Vico frente a Descartes comienza en torno a 1708, desde el momento en que observa que el pensamiento cartesiano sirve esencialmente a la explicación de los fenómenos físicos, a través de disciplinas como la Matemática y la Ciencia natural. Vico estaba convencido de que los dogmas del racionalismo (verdades eternas, fenómenos inmutables, conceptos universales...) eran una quimera. Desde su punto de vista, propugna que la validez de todo conocimiento verdadero, incluso el de la Lógica y la Matemática, solo puede manifestarse a través del conocimiento y la interpretación de las condiciones que lo han hecho posible, en su desarrollo histórico o teórico. He aquí una de las formulaciones más elementales del conocimiento de los hechos a través de sus causas. Este es uno de los principios fundamentales de su pensamiento (*per caussas*), en virtud del cual al sujeto solo le es posible el conocimiento de aquello que él mismo ha generado. Nuestro conocimiento de los hechos se debe no tanto a sus efectos o consecuencias sensibles, sino más bien a las causas y condiciones que los han motivado o hecho posible. El conocimiento se basa en el conocimiento de la causalidad.

forma de comunicación sería la simbología heráldica, y en la edad de los Hombres lo será la invención de los diferentes alfabetos y lenguas²². Tal es la concepción de Vico sobre los tres grandes períodos de la historia: dioses, héroes y hombres. La edad de los dioses era un período caracterizado porque los hombres pensaban que todo lo que sucedía era obra, resultado y acción de los dioses. La edad heroica era aquella que hacía posible la percepción de hechos heroicos. Y la edad del hombre es aquella en que se produce el triunfo de la razón y el desarrollo de la civilización, en detrimento de la imaginación, la poética y el sentido de lo sublime.

Desde un punto de vista histórico, lo que más interesa a Vico es el estudio de los principales cambios en la transmisión de los valores, sistemas y modos de pensamiento, a través de los tiempos y de los pueblos. Una de las características esenciales de su pensamiento es esta insistencia en estudiar los cambios internos que se desarrollan en una sociedad o cultura, con mucho mayor interés que los cambios que se producen desde afuera. Vico da un gran valor a los cambios que en el curso de la historia se producen debido a las *consecuencias no intencionadas de los hechos humanos*²³.

La Poética es otro de los conceptos fundamentales del pensamiento de Vico, cuya base es la *imaginación*. Los hombres primitivos habrían sido ante todo poetas, ya que encontraron en la fuerte imaginación de que estaban dotados una fuente de compensación frente a sus posibilidades racionales. De aquí surge la primacía de lo poético en las edades más incipientes de la historia humana, como una experiencia que determinará el desarrollo inicial de individuos y naciones. Es, pues, cuestión esencial en Vico el poder de la imaginación humana y su expresión formal a través de la Poética.

Vico parte de la tesis de que la poesía es la forma primigenia de la comunicación humana, dominante desde los primeros tiempos. La poesía es más antigua que la prosa, y en la edad heroica los hombres comunicaban sus experiencias en verso heroico. Lo que hace verdaderamente original el pensamiento de Vico es no tanto el énfasis que pone en la consideración de la poesía como la fuente primigenia de la expresión humana, cuanto la importancia que concede a la metáfora, y concretamente al mito, como formas de expresión del pensamiento popular. Con frecuencia se ha querido ver en los mitos el tesoro de un lenguaje secreto en el que se codifican conocimientos

²² Uno de los temas de la *Scienza nuova* es la ontología del lenguaje, desde la que Vico reflexiona sobre los orígenes, fundamentos y naturaleza de las palabras. Para Vico el lenguaje sigue un proceso de evolución que va de lo natural a lo convencional. En este sentido, es de referencia el diálogo platónico *Cratilo*, en el que Cratilo y Hermógenes discuten defendiendo respectivamente sobre el fenómeno del lenguaje como algo convencional o como algo natural. Este tipo de reflexiones fueron muy atrayentes para los estudiosos del siglo XVI, y aún más del XVII, debido entre otras cosas a que el desarrollo de la Matemática hizo creer a determinados científicos en la posibilidad de elaborar un «lenguaje universal», del que estuvieran descartados no solo la connotación y los valores expresivos del lenguaje, en sus diferentes idiomas, sino también cualquier forma de malentendido, dado que a cada signo correspondería siempre y solo un único significado o referente, y a la inversa. He aquí un precedente del atomismo lógico, y del isomorfismo, postulado por Wittgenstein.

²³ Se ha hecho notar con frecuencia, sobre todo después de Marx, que una de las grandes carencias o lagunas del pensamiento de Vico es una reflexión sobre la economía y el cambio de los sistemas económicos.

que tratan de ocultarse al vulgo²⁴. A lo largo del siglo XVIII el estudio de los mitos alcanza un desarrollo particular, a través del método comparatista, al acceder al conocimiento contrastado de los lenguajes y las culturas orientales, precolombinas y mediterráneas (griegos, hebreos, egipcios, sirios, fenicios...). Se toma conciencia, precisamente a través de la comparación, de un mundo diferente del europeo. Desde este contexto, Vico considera a los héroes de la mitología como caracteres poéticos (*caratteri poetici*)²⁵, es decir, sujetos dotados de *personalidad* y de *capacidad de comunicación*. Estas cualidades confieren al mito una idiosincrasia, y le invisten a la vez de una forma de expresión. Héroes y dioses representan para Vico ideas abstractas, expresadas en formas poéticas concretas. Los mitos no son, piensa Vico, una creación de los filósofos, como habían sostenido Bacon y otros pensadores, sino una expresión estética de la tradición popular. Los mitos no son una transformación de hechos políticos, ni tampoco una mera interpretación moral, sino que son expresión auténtica de una lógica inherente a la poética de los primeros hombres, ejemplos de las formas más primigenias del pensamiento humano²⁶.

²⁴ Respecto a la interpretación de los mitos, conviene recordar que históricamente se han sucedido valoraciones de muy diversa índole: a) *Interpretación física*: en la cultura griega del siglo VI antes de nuestra Era algunos mitos se interpretaban como alegorías de procesos físicos o naturales (Apolo se identificaba con el fuego, Poseidón con el agua, etc...) b) *Interpretación histórica*: en el siglo IV antes de nuestra Era, Euhemerus de Messina interpreta los mitos no como alegorías, sino como una especie de expresión distorsionada de acontecimientos históricos acaecidos en épocas remotas. c) *Interpretación moral*: los filósofos estoicos de Grecia y Roma ofrecieron a su vez nuevas interpretaciones alegóricas del mito, pero esta vez desde presupuestos morales, afines a su ideario filosófico. En el mismo sentido, durante la época medieval, numerosos pensadores cristianos interpretaron los mitos paganos desde el punto de vista de la moral religiosa. d) *Interpretación política*: a medida que nos acercamos al siglo XVIII, y al mundo contemporáneo, se han sucedido las interpretaciones políticas de los mitos. Bacon, en su *Wisdom of the Ancients*, es uno de los primeros en ofrecer una valoración política de los mitos griegos.

²⁵ Vico no solo consideraba como mitos a Zeus y a Hermes, por ejemplo, sino también a figuras como Solón, Hermes Trimegisto, Rómulo y Remo, o el propio Homero, a los que identificaba como caracteres poéticos, creados por el hombre, y en los que la comunidad humana creía abiertamente. No hay que olvidar las posibles relaciones entre la obra de Gianvincenzo Gravina (1664-1718) *Discurso sobre los antiguos mitos* (publicada en 1696, y reeditada en 1708 con el título de *Razón poética*) y el pensamiento de Vico.

²⁶ Uno de los capítulos más importantes de la *Scienza nuova* es el que revisa el mito de Homero, que Vico considera una creación histórica y popular. En este libro tercero, Vico desarrolla su pensamiento acerca de la «historia de las ideas humanas», que constituye una auténtica historia de las mentalidades. Vico trata de describir las formas poéticas del pensamiento antiguo (*maniera poetica di pensare*), a través de la imaginación, la metáfora y la personificación, cualidades y potencias que se expresan y cristalizan en el mito. Se basa en algunos conceptos, como el de *etnocentrismo* (cualidades con las que se identifica una nación), *inanimismo* (los hombres ignoran las causas naturales que producen determinados hechos, y atribuyen la causalidad de tales hechos a los hechos mismos), y *fetichismo* (los hombres temen a los dioses que ellos mismos han creado). Hasta la obra de Vico se aceptaba de forma indiscutida que la naturaleza humana era algo uniforme, inmutable e idéntico en todos los pueblos y en todos los momentos de la historia, tal como se desprendía de la lectura de los historiadores y filósofos clásicos. Los teóricos de la política de la época renacentista, especialmente Maquiavelo, habían contribuido a confirmar esta

Por lo que se refiere a la epistemología y metodología de Vico, ha de advertirse que este pensador lee el discurso literario como una forma de acceso al conocimiento antropológico. El discurso literario se concibe como un discurso cognoscitivo, no solo imaginario y poético. Literatura es conocimiento. A través de la lectura de la *Iliada* y la *Odisea* se afirma el acceso al conocimiento de la cultura y el mundo griegos.

Vico considera que las ciencias humanas pueden conocerse mejor que las ciencias naturales, ya que estas últimas son en todo caso creación de dios o de la naturaleza, mientras que las otras son una creación específicamente humana, y por tanto su conocimiento debe ser asequible a la mente humana. Vico considera la cultura y la sociedad humana como un «mundo civil» cuya creación es en exclusiva humana. Lo que Vico se propone elaborar es una *ciencia* que interprete el conocimiento de ese «mundo civil». Ahora bien, la palabra *ciencia* puede tener varias acepciones. Puede ser equivalente al sentido que le da Galileo en su obra *Discurso sobre dos nuevas ciencias* (libro en que quizás se inspira Vico), o puede tener el sentido de «ciencia» como conocimiento en términos amplios organizados en una disciplina. Vico fundamenta esta ciencia, este conocimiento, en unos principios. Estos principios de la sociedad civil se basan en el estudio de la evolución del pensamiento humano a través de sus cambios históricos.

Desde este punto de vista, Vico habla de unos «principios del mundo histórico», de unas *normas* a partir de las cuales se desarrolla la historia y sus hechos decisivos. No hay azar, sino causalidad, en el desarrollo histórico; pero hay que advertir que Vico no interpreta esta causalidad como un determinismo, sino como una recurrencia, es decir, que tras determinadas circunstancias históricas, solo pueden advenir determinados hechos históricos: a la época de los dioses solo puede suceder la época de los héroes, y a esta la de los hombres, etc. No hay determinismo trascendente, ni dominio del destino, pero sí recurrencias lógicas de circunstancias que propician y disponen ciertos hechos y acontecimientos.

Por su parte, Herder reacciona contra la idea kantiana del sentido cosmopolita de la historia, y no acepta el esquema histórico de Winckelmann, cuyas obras *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755) e *Historia del arte de la Antigüedad* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) confirmaban la hegemonía del arte griego. En sus *Ideas sobre la filosofía de la Historia de la Humanidad* (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784-1791), Herder pone de relieve la influencia del clima, la religión, la forma de estado sobre los pueblos, considerados como organismos vivos, para señalarles el camino hacia una actitud humana digna e idealista (*Humanitätsideal*), de modo que los modelos del arte clásico cesan de ser aplicables al presente, así como las normas propias de otros tiempos resultan cada vez más inadecuadas a las variadas formas culturales del arte moderno.

idea. Vico, sin embargo, demuestra con su descripción de la historia de las ideas que la naturaleza humana y sus modos de pensamiento son cambiantes, y que el curso de la historia desempeña en esta evolución un papel decisivo.

Paralelamente, el concepto de *nación* adquiere su sentido moderno como consecuencia de los ideales napoleónicos que arrancan de la Revolución Francesa, en la que la burguesía pretende, frente a los privilegios del Antiguo Régimen, la defensa de los intereses de todo el pueblo, constituido políticamente como nación. Esta idea de nación —entendida como Estado al servicio de una burguesía, cuyo objeto es precisamente la supremacía económica como clase social dirigente de la sociedad política— habría de variar a lo largo del siglo XIX, al incorporar el principio de las nacionalidades, y establecer las primeras diferencias entre las nociones de Estado (sociedad política) y Nación (sociedad étnica), de modo que la determinación de las características básicas de una nacionalidad ha sido con frecuencia un problema de difícil solución, en el que intervienen factores lingüísticos, históricos, económicos, sociales y culturales (Gsteiger, 1967; Jost, 1974; Texte, 1898)²⁷.

Como he indicado, Herder fue uno de los primeros en formular una teoría moderna sobre el concepto de nación, como sociedad étnica, al distinguir el clima y la geografía como factores originarios de diferenciación nacional, capaces de influir activamente en el desarrollo del lenguaje y las costumbres, y de configurar el carácter particular de un grupo humano. Desde la filosofía de la historia de Herder se afirma que una nación es un organismo dotado de un «espíritu propio» —lo cual desde el punto de vista del Materialismo Filosófico es una aberración psicologista de magna envergadura—, que se desenvuelve a lo largo del tiempo, pero cuya esencia no se modifica, pues tal esencia constituye la matriz de todas las manifestaciones culturales e institucionales de esa nación. Es, en suma, una idea completamente teológica, idealista y metafísica, tanto de cultura como de nación, e incluso de Estado. Según Herder, cada cultura, cada nación, cada grupo étnico, es una entidad megárica cuya esencia permanece intacta en sí misma, insoluble en otras culturas, inmutable en sí y para sí, que debe preservarse a lo largo y a lo ancho de las fluctuaciones históricas. Se trata, en suma, de un idealismo absoluto, que hoy mismo pervive, en el seno de la posmodernidad, desde una concepción ontológico-equivocista de las culturas, como entidades megáricas, múltiples e inconexas (*monadología metafísica*).

Un pensador como Berlin (1999) ha identificado en Herder tres ideas decisivamente influyentes en el camino hacia el Romanticismo europeo, relativas a la *expresión*, la *pertenencia* y la *incompatibilidad* de la idea de nación como sociedad étnica, de la que brota la autoría y artificio de los hechos literarios. Así, en primer lugar, una de las características principales de los seres humanos es *expresarse*. De este modo, una obra de arte es la expresión de alguien, la voz de un sujeto, de un pueblo, es decir, de una nación a la que definen y delimitan sus valores etnológicos.

²⁷ «En rigor, lo que debiera advertirse como medular es justamente el problema de la «nacionalidad» y de las distintas contribuciones de las naciones a este proceso literario general. En lugar de estudiarse con diafanidad intelectual, el problema ha quedado desdibujado por el sentimiento nacionalista y por teorías raciales. El aislar las aportaciones exactas de la literatura inglesa a la literatura general, problema apasionante, podría tener por consecuencia un cambio de perspectiva y una valoración distinta incluso de las figuras de primera magnitud. Dentro de cada literatura nacional surgen problemas análogos en cuanto a la contribución precisa de regiones y ciudades» (Wellek y Warren, 1949/1985: 64).

En segundo lugar, los hombres al expresarse utilizan palabras: palabras que no son de su exclusiva invención, sino que pertenecen a un pueblo, a una cultura, a una tradición. Es algo que los seres humanos tienen como pertenencia común, dada su nacionalidad. En tercer lugar, Herder postula que cada cultura dispone de su propio centro de gravedad, de sus propios objetivos. Estos objetivos suelen ser incompatibles entre sí, es decir, insolubles en otras culturas y contrarios con frecuencia a ellas. Los diferentes ideales son válidos —o pueden serlo—, pero cada uno a su modo, en su tiempo y espacio particulares. En consecuencia, las obras de arte no se pueden crear sin hacer referencia a los propósitos de sus autores y a las intenciones suprahistóricas de sus respectivas naciones. Tampoco se pueden interpretar sin hacer referencia a los propósitos de sus intérpretes. Esta es una idea genuinamente romántica de máxima explotación en el contexto contemporáneo de la posmodernidad, cuyos representantes interpretan la literatura para justificar su posición moral e ideológica en el mundo. El valor de una cultura reside según Herder en aquello que busca y pretende, y que por derecho natural le corresponde: ahí reside su centro de gravedad. Cada cultura posee por derecho propio su propio centro de gravedad: su territorio, sus leyes, su educación, su medicina, su ciencia... Y personalmente me atrevo a suponer, con Spinoza, que también «sus propios prejuicios»... De esta argumentación herderiana se desprende la relatividad que caracteriza a los valores de cada cultura: es difícil determinar qué es el bien y el mal, lo feo y lo bello, lo correcto y lo incorrecto, lo uno y lo otro... ¿Cuál es el modelo ideal de conducta? Sin duda el modelo de la conducta que triunfa. La doctrina de Herder estimula la negación de la unidad, de la armonía, de la compatibilidad de ideales, etc. Los valores objetivos de los que había hablado el pensamiento ilustrado se vienen abajo. Las ideas de Herder son de un idealismo manifiesto, y se basan en la proclamación nacionalista de los valores culturales, desde una perspectiva teológica, metafísica y romántica de primera categoría. Sus ideas estéticas postulan una temible isonomía entre los ideales de una *nación*, identificada como sociedad étnica, y las posibilidades de una *lengua*, identificada como cualidad esencial de la susodicha nación, aunque se trate de una sociedad étnica carente de organización política articulada o articulable en un Estado. Las ideas de Herder invitan irreversiblemente a una interpretación nacionalista de la literatura y de la cultura. Son puro psicologismo, y en cierto modo equivalen a implantar el imperativo categórico kantiano en el contexto de la interpretación literaria y lingüística de una sociedad étnica definida en términos ideales y megáricos, que se presenta como aislada de otras sociedades e incompatible con ellas. La moderna asociación entre nacionalismo, lengua y literatura está servida, y a disposición de la nueva clase dirigente: la burguesía urbana, que ha construido un Estado cuya fragmentación y dinamismo se orientará siempre para favorecer los intereses económicos de esta nueva clase social. Y esta idea de Estado es precisamente la del Estado posmoderno: un estado fuerte será un Estado que defienda los intereses no de los diferentes grupos sociales, como se nos hace creer, sino de los grupos sociales económicos dominantes: multinacionales o grupos financieros de altísimo nivel, iglesias y organizaciones religiosas fuertemente influyentes, y gremios imperialistas efectivamente poderosos (feminismos, partidos políticos, fundaciones, banca, etc.). Al Estado posmoderno no le interesan los servicios públicos, dado que su mantenimiento es costoso y produce pérdidas a los grandes grupos financieros privados, sino los

servicios gremiales a tres grandes tipos de sociedades gentilicias o no políticas: multinacionales (o grupos financieros), iglesias (o credos religiosos), y minorías institucionalizadas como focos de poder (feminismos, nacionalismos, culturalismos, ong's, etc.) El Estado de formato posmoderno no gobierna tanto para los ciudadanos y los servicios públicos cuanto para los gremios y las demandas gremiales. La conciencia de gremio ha sustituido en la posmodernidad a la conciencia de clase. Foucault ha eclipsado a Marx.

Desde la tercera década del siglo XIX, coincidiendo con los primeros estudios modernos sobre Literatura Comparada, surgen numerosas recopilaciones de historias nacionales, con el fin de justificar la existencia cultural de diferentes nacionalidades europeas, las cuales encuentran su precedente más inmediato en autores del mundo cultural de Alemania e Italia, donde acaso antes que en otro lugar comienza a ofrecerse una imagen patriótica de la literatura: Möser, *Sobre el espíritu de la nación alemana* (*Von dem deutschen Nationalgeist*, 1765); Wezel, *Epístola a los poetas alemanes* (*Epistel an die deutschen Dichter*, 1775); Wieland, *El secreto del orden cosmopolita* (*Das Geheimnis des Kosmopolitenordens*, 1788), Gimma (*Idea della storia dell'Italia letterata*, 1723), Foscarini (*Storia della letteratura veneziana*, 1752), Quadro (*Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 1739), Denina (*Discorso sopra le vicende della letteratura*, 1761), Andrés (*Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, 1782-1799, cuya primera traducción española fue impresa por Sancha, en Madrid, en 1784). Como han escrito a este respecto Pichois y Rousseau (1967/1969: 12), «fue preciso que el siglo de los nacionalismos, exaltador del sentido de la historia, las tradiciones, el folklore, y reanimador de literaturas a punto de expirar, obligase a cada pueblo y a cada grupo étnico a tener conciencia de su unicidad en el conjunto de la comunidad humana». En el mismo sentido se pronuncian autores como Cioranescu (1964), al señalar que sobresalen dos preocupaciones durante el Romanticismo europeo, referidas a la recomposición de la unidad de la literatura, superadas las concepciones uniformes de la poética mimética, y al examen de las relaciones de «nación a nación», que motivan la elaboración de los primeros modelos supranacionales de interpretación literaria.

Solo desde la segunda mitad del siglo XIX, y especialmente a partir de la obra de Gobineau (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853-1855), surge la defensa de los factores raciales como esenciales en la definición del concepto de nacionalidad. El racismo habría de convertirse en una de las bases del nacionalsocialismo y del antisemitismo. Autores como Nadler, en su obra *Historia de la literatura de estirpe alemana y sus territorios* (*Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, 1912-1918), de la que se hizo una cuarta edición nazi en 1938-1941 (Berlín, Im Propyläen-Verlag), trataron de identificar en la literatura alemana los rasgos y propiedades étnicas de cada una de las regiones germanas.

En relación con los estudios de literatura comparada y literatura nacional, deben recordarse las siguientes palabras de Curtius (1948/1989: 30), al advertir que «las filologías 'modernas' se dedican a las modernas 'literaturas nacionales', concepto que surgió apenas con el despertar de las nacionalidades, bajo la presión del Superestado napoleónico, y que, condicionado como está por la época, es el más apto para estorbar una mirada de conjunto». En efecto, el criterio de nacionalidad es un principio

insuficiente para el estudio de la literatura, cuya gestación y conocimiento exige con frecuencia pluralidad y distancia²⁸. Como hemos insistido anteriormente, Goethe fue uno de los primeros en advertir que la idea de una literatura nacional o étnica ya no significaba apenas nada a fines del siglo XVIII, ya que una nueva visión de la realidad aproxima a los hombres hacia «la época de la literatura del mundo»: «Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit»²⁹.

Diré, en resumen, que el comparatismo literario es un proyecto fundamentado en el siglo XIX por la existencia de una pluralidad de literaturas modernas que, de carácter nacional, se reconocen a sí mismas como tales, y por la desaparición de una poética mimética cuyas concepciones estéticas dejan de ser un modelo de arte vigente y unívoco. Con la llegada del período romántico dos tendencias favorecen el desarrollo de la Literatura Comparada: el cosmopolitismo o internacionalismo, de un lado, como conjunto de modalidades de la vida cultural que conviven inseparablemente con las estructuras sociales, económicas y políticas de la Europa de comienzos del XIX (Brunetière, Texte, Comte, Brandes...), y una pretensión sintética en la interpretación y lectura literaria europea, una visión de conjunto que, de otro lado, se advierte en el pensamiento de los críticos y teóricos de las ciencias humanas de esta época (Hegel, Goethe, Fichte, Schiller, Schlegel...), y motiva un movimiento de la historia hacia una humanidad que Claudio Guillén (1985: 45-48) no duda en calificar de «más tolerante, mejor informada, menos desunida». Lástima que esa humanidad «tolerante», «informada» y «unida», protagonizara, en menos de un siglo, dos guerras mundiales, una «guerra fría» e innumerables guerras y genocidios (des)controlados por la onu (uno de ellos, acaecido recientísimamente, y en el seno mismo de la tolerante Europa: la guerra civil de la extinta Yugoslavia).

8.3.1.6. EL DESARROLLO DEL MÉTODO COMPARATISTA EN LAS CIENCIAS NATURALES

Pese a que no he de detenerme en él, dado que su ámbito sobrepasa los límites de este trabajo, no concluiré este capítulo sin una breve referencia al interés creciente que el método comparatista adquirió en el ámbito de las ciencias de la naturaleza,

²⁸ A propósito de la relación entre el desarrollo inicial de la literatura comparada como disciplina científica y el surgimiento, a lo largo del siglo XIX, de la conciencia de las nacionalidades, F. Jost señala que «il s'agit donc de se placer à un point de vue nouveau, un point de vue que ne pouvait pas être celui du XIX siècle. Pourtant, c'est en ce siècle même, qui a vu l'éclosion de nationalismes politiques farouches, que la littérature comparée est née. Etant par essence supranationale, elle a voulu agir comme un antidote sur le plan culturel. Il faut l'avouer: ces nationalismes, au lieu de les conjurer, elle les a souvent nourris en favorisant les comparaisons simplistes» (Jost, 1968: 317).

²⁹ «Hoy día el concepto de *literatura nacional* no dice mucho. La época de una *literatura universal* es propia de nuestro tiempo», cfr. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* [1836], en Christoph Michel (ed.), con la colaboración de Hans Grütters, *Sämtliche Werke von Johann Wolfgang Goethe*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1999, vol. 12, págs. 224-225.

casi desde el siglo XVII, para convertirse a lo largo de los dos siglos siguientes en modelo de investigación y conocimiento de la obra literaria, desde el punto de vista de concepciones y presupuestos organicistas.

En efecto, con frecuencia se ha considerado de enorme interés el ejemplo del desarrollo del comparatismo en las ciencias naturales, metódicamente seguido durante el siglo XIX por los estudiosos de las denominadas «ciencias del espíritu», y que en sus comienzos anuncian las obras de autores como Marco Aurelio Severino (1580-1656), Grew (*The Comparative Anatomy of Truncks*, 1675), Cuvier (*Anatomie comparée*, 1800-1805), el desarrollo de la fisiología y embriología comparadas en torno a 1833, la geografía comparada que encarna la obra de Ritter, *La geografía en relación con la naturaleza e historia de la humanidad, o geografía comparada general como base fundamental del estudio y de la enseñanza en las ciencias históricas y físicas* (*Die Erdkunde im Verhältniss zur Natur und zur Geschichte des Menschen, oder allgemeine vergleichende Geographie, als sichere Grundlage des Studiums und Unterrichts in physicalischen und historischen Wissenschaften*, 1832) traducida al francés en 1835-1836 por Buret y Desor bajo el título de *Géographie générale comparée*, los trabajos sobre lingüística europea de Raynouard hacia 1821 (*Grammaire comparée des langues de l'Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours*), los comienzos de la romanística y la filología comparada tal como las concibe en 1836 Diez, así como de la Literatura Comparada que, entre los años 1816 y 1825, adquiere las primeras manifestaciones en el *Cours de littérature comparée* realizado por Noël y sus colaboradores, con el fin de confeccionar una antología de textos literarios destinada a la enseñanza de la literatura en las escuelas francesas de grado medio.

8.3.2. DEL CUERPO ONTOLÓGICO Y DOXOGRÁFICO DEL COMPARATISMO LITERARIO

En la exposición de la Ontología de la Literatura Comparada, me he referido hasta el momento al *núcleo* del proyecto comparatista, determinado por sus condiciones históricas, teórico-literarias y filosóficas. Voy a referirme ahora a su *cuero* fundamental, desarrollado históricamente en torno a dos poderosas y dominantes influencias, la francesa y la estadounidense, que constituyen, desde un punto de vista ontológico y doxográfico, la referencia material más importante de la Literatura Comparada, tal como se ha configurado hasta el momento presente³⁰.

³⁰ Sobre el nacimiento y el desarrollo de los estudios comparatistas, así como su evolución posterior a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, vid. Pichois y Rousseau (1967), la versión actualizada de Brunel (1983), y las obras de Cioranescu (1964), Guillén (1985: 13-138), Kappler (1976), Vajda (1964), Weissstein (1968), Vega Ramos y Carbonell (1998) y Wellek (1970), entre otros.

8.3.2.1. EL DOMINIO FRANCÉS: DESDE LA HISTORIA LITERARIA

La historiografía de la Literatura Comparada considera que en Francia los iniciadores de los estudios sobre esta disciplina son Villemain, Ampère y Chasles, y que sus contribuciones, que surgen a lo largo de la segunda y tercera décadas del siglo XIX, determinan el comienzo del comparatismo literario como disciplina científica³¹.

1. *Primeros autores.* En 1828 Villemain explicó en la Sorbona un *Cours de littérature française*, del que se publicarían al año siguiente algunos apuntes taquigráficos revisados. Este curso estaba consagrado al estudio de las mutuas influencias literarias entre Inglaterra y Francia, y a la influencia francesa en la cultura italiana durante el siglo XVIII, insistiendo en las posiciones críticas y metodológicas que en aquella centuria propiciaron el estudio comparado de las literaturas, al que se considera como una «filosofía de la crítica». Todo ello revela, desde sus comienzos, que la expresión «literatura comparada» —utilizada por Villemain en el prefacio de su obra— designaba de forma más o menos latente una intención metodológica y crítica.

Villemain declaró que una de las principales pretensiones de su curso era la de mostrar «par un tableau comparé ce que l'esprit français avait reçu des littératures étrangères, et ce qu'il leur rendit», al margen de Alemania, ya que, amén de desconocer su lengua, estimaba que Madame de Staël lo había estudiado con suficiencia y actualidad (Vauthier, 1913). En 1928 y 1929, Villemain publicó en cuatro volúmenes el contenido de sus cursos en la Universidad de París, con el título de *Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, y un año después, en 1930, edita su *Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre*.

El 26 de octubre de 1826, en carta a su amigo Cousin, Ampère le confiesa su intención de dedicarse a la «littérature comparée de toutes les poésies». Latinista y germanista interesado por las literaturas orientales (*La science et les lettres en Orient*, 1865), escandinavas, y checa (*Littérature et voyages*, 1833), el 12 de marzo de 1830 pronuncia la lección inaugural del Ateneo de Marsella, con una disertación acerca de la poesía nórdica, desde los cantos *Eddas* hasta la dramaturgia de Shakespeare, y sostiene que el conocimiento de la literatura es una ciencia que pertenece tanto a la Historia como a la Filosofía, de modo que «c'est de l'histoire comparative des arts et de la littérature chez tous les peuples que doit sortir la philosophie de la littérature et des arts». En 1832 Ampère pronuncia en la Sorbona una lección inaugural titulada «De la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères au Moyen Âge», donde sostiene que sin el estudio comparativo «l'histoire littéraire n'est pas complète».

El ideario comparatista de Ampère se encuentra recogido en sus *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature* (1867), donde expone su concepción universalista de la literatura, a cuya comprensión pretende acceder mediante el estudio de la *histoire* y la *philosophie* de la literatura (Schlocker-Schmidt, 1961). Saint-Beuve, en sus

³¹ «Como mis predecesores, yo destaco la inicial contribución francesa, hacia 1830 [...]. En lo esencial, los estudios comparativos propiamente dichos surgen durante el tránsito del siglo XVIII al primer Romanticismo del XIX» (Guillén, 1985: 38).

artículos de la *Revue des Deux Mondes* del 15 de febrero de 1840 y del 1 de setiembre de 1868, atribuída a Ampère el mérito de la «histoire littéraire comparée».

El 17 de enero de 1835 Chasles pronuncia en el Ateneo de París una conferencia sobre Literatura Comparada, publicada días después en la *Revue de Paris*, en la que proponía relacionar la historia de la literatura con la historia de la política y de la filosofía, con el fin de elaborar una auténtica historia del pensamiento que mostrara las «nations agissant et réagissant les unes sur les autres»: «rien ne vit isolé; le véritable isolement, c'est la mort [...]. Tout le monde emprunte à tout le monde: ce grand travail de sympathies est universel et constant». Chasles continuaría sus estudios sobre literatura comparada en el Colegio de Francia, entre los años 1841 y 1872, ofreciendo abundantes textos y estudios sobre Rabelais, Aretino, Shakespeare, Alarcón, Antonio Pérez, Calderón, Carlo Gozzi, Hölderlin, Jean-Paul, Coleridge, Dickens, Oehlschlänger, Turgueniev..., algunos de los cuales se reeditaron en París en 1947 (Levin, 1957; Pichois, 1965).

A lo largo del siglo XIX han ido apareciendo diferentes obras que inducen a autores como Pichois y Rousseau (1967: 17/1983: 20) a afirmar que en torno a 1840 la Literatura Comparada goza de un reconocido estatuto disciplinar y metodológico, encarnado en trabajos como la *Histoire comparée des littératures espagnole et française* de Puibusque (1843), la *Histoire des lettres (Cours de littératures comparées)* de Duquesnel (1845), la *Influence de l'Italie sur les lettres françaises, depuis le XIII^e jusqu'au règne de Louis XIV* de Rathéry (1853), *Allemagne et Russie. Études historiques et littéraires* de Saint-René Taillandier (con prefacio de Taine, 1856), *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime* de Jusserand (1898), el *Corneille, Shakespeare et Goethe. Étude sur l'influence anglo-germanique en France au XIX^e siècle* de Reymond, prologado por Saint-Beuve en 1864, y *Le origini dell'epopea francese* (1884) y *Le fonti dell'Orlando furioso* (1896), ambas de Pio Rajna.

En 1895 tiene lugar en Francia y en la Suiza francesa la lectura de dos tesis doctorales cuya importancia sobrepasa sus circunstancias históricas inmediatas. Se trata de las obras de Betz, hombre de reconocida formación políglota, como tantos otros comparatistas modernos (nacido en Nueva York de padres alemanes, estudiante en Zúrich...), dedicada a la presencia e influencias de *Heine in Frankreich*, y de Texte, sobre *J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, donde estudia, entre otros aspectos, la aportación de Rousseau (viajero, exiliado, apátrida...) al comparatismo literario, al descubrimiento de Inglaterra por Voltaire (*Essai sur la poésie épique*, 1733) y otros escritores franceses del siglo XVIII, a la relación entre las literaturas septentrionales y meridionales de Europa, y a las últimas posibilidades de conocimiento directo de las literaturas antiguas.

En 1896 Texte accede a la primera cátedra francesa de Literatura Comparada, en la Universidad de Lyon, que ocupará hasta su temprana muerte, en 1900, en que es sustituido por el alsaciano Baldensperger, estudioso por entonces de la obra de *Goethe en France* (1904), y creador en 1910 de la primera cátedra de Literatura Comparada de la Universidad de la Sorbona. Baldensperger concluyó también en 1904 la última de las ediciones de una primera bibliografía sobre Literatura Comparada iniciada en 1897 por Betz, y que su muerte interrumpió en 1903, cuando alcanzaba los más de seis mil títulos.

Durante los mismos años, Loliée publica un estudio en el que pretende justificar como científicas las investigaciones realizadas en el campo del comparatismo literario, apoyándose en el método de la evolución histórica, afín a los postulados del positivismo decimonónico, titulado *L'évolution historique des littératures, histoire des littératures comparées, des origines au XX^e siècle* (1903), y traducido al inglés en 1906 con el título de *A Short History of Comparative Literature from the Earliest Times to the Present Day*. En 1890-1891 Brunetière había dictado un curso sobre Literatura Comparada en la École Normale Supérieure; en 1900, coincidiendo con la Exposición Universal, se celebra en París el Congreso Internacional de Historia Comparada, donde se elige a Gaston Paris como presidente de honor de la sección de Historia de las Literaturas Comparadas, y se declara la insuficiencia del estudio de las literaturas nacionales para la adecuada comprensión de la historia literaria y el mejor conocimiento de los movimientos artísticos de Europa y el mundo occidental.

Desde fines del siglo XIX y comienzos del XX surge en Francia un conjunto de hispanistas cuyas obras se inscriben, de forma más o menos inmediata, por sus comentarios e implicaciones, en el ámbito de la Literatura Comparada. Piénsese, por ejemplo, en los estudios de Lanson sobre «Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle, 1600-1660» (1896), reimpresos en 1964 como modelo de comparatismo literario. El hispanismo francés, incluso con anterioridad a la obra de Lanson, estaba representado por dos autores a los que separan diferencias de método y concepto en su estudio de la literatura española, Morel-Fatio (1925) y Foulché-Delbos (1920-1925). A estos nombres conviene añadir el de Faguet, fundador y director de la *Revue latine*, publicada entre 1902 y 1908, y cuyo subtítulo rezaba *Journal de littérature comparée*.

El interregno entre las dos guerras europeas resultó relativamente fecundo para el comparatismo literario, ya que su desarrollo sirvió en cierto modo de acercamiento entre los diferentes pueblos beligerantes. De esta forma, la reaparición de la *Nouvelle Revue Française* agrupa a Gidé con los alemanes Curtius y Mann; el mismo tono de concordia se pretendió desde la *Revue de Genève*, dirigida por Traz, mientras que Baldensperger y Hazard fundan en 1921 la *Revue de Littérature Comparée*, y una colección de anejos bajo la rúbrica de «Bibliothèque de la *Revue de littérature comparée*». Tras la I Guerra Mundial, en 1919, el gobierno de París concedió a la recién incorporada Universidad de Estrasburgo la tercera cátedra francesa de Literatura Comparada, después de las de Lyon y París.

2. *El comparatismo de Baldensperger*. La escuela de los comparatistas franceses dirigida por Baldensperger (1921), agrupada en torno a la *Revue de Littérature Comparée*, circunscribe la práctica de la Literatura Comparada al estudio de las relaciones entre dos literaturas, especialmente a través del concepto de *influencia* literaria. Buena parte de los estudios comparatistas de esta escuela francesa se consagró al seguimiento e influencias de la obra de Goethe en Francia e Inglaterra, y de Ossian, Carlyle y Schiller en la literatura francesa, insistiendo especialmente en cuestiones como las del renombre, la fama o los modos de penetración y difusión.

Metodológicamente, Baldensperger y sus discípulos desarrollan modelos de interpretación destinados al estudio de la obra de autores concretos en relación a sus

circunstancias históricas, atendiendo de modo muy especial a los diferentes factores y posibilidades de transmisión, influencias y relaciones internacionales (publicaciones periódicas, traducciones, viajes, círculos y tertulias culturales, intercambios literarios y recepción social de la obra, fama y renombre...), cuyo conjunto descubre la existencia de relaciones internacionales y continuidades históricas esenciales en el nacimiento y desarrollo de las literaturas europeas.

Sin embargo, desde comienzos del siglo XX, el concepto de *littérature comparée*, propuesto por Baldensperger y su escuela, no fue ajeno a objeciones metodológicas, que insistieron en la carencia de un sistema de normas objetivables en el estudio de las influencias comparatistas. En este sentido, como advirtió Croce en sus estudios sobre estética y literatura comparada, no se aprecia la diferencia metodológica entre un estudio sobre la influencia de *Fausto* en la lírica inglesa del siglo XIX y otro dedicado al análisis de la pervivencia de los mitos clásicos en el teatro europeo moderno. Del mismo modo, autores como Wellek y Warren advertían en 1949 que «así concebida, la 'literatura comparada' presta primordial atención a los factores externos; y el ocaso de la 'literatura comparada' en decenios recientes refleja el general desvío con respecto a los simples 'hechos', las fuentes e influencias» (Wellek y Warren, 1949/1985: 60).

En definitiva, el primer grupo de comparatistas franceses, cuyo principal representante es Baldensperger, se caracterizó metodológicamente por su tendencia bipolar hacia el *internacionalismo*, frente al modelo norteamericano posterior, más atento a los criterios plurales de la *supranacionalidad*³². El modelo francés tendía a identificar la Literatura Comparada con el estudio de las relaciones literarias internacionales, dispuestas con frecuencia de forma binaria (autor → obra; autor → país; autor → estilo...), y orientadas hacia tres objetos de estudio principales: los fenómenos de influencia, la historia de las ideas (religión, ciencia, filosofía, bellas artes...), y el papel de los intermediarios (traducciones, diccionarios, viajes, críticos y periodistas...).

En primer lugar, el estudio de los fenómenos de influencia comprende la consideración de los tránsitos e intercambios culturales desde el punto de vista de las literaturas nacionales, es decir, el estudio de las formas, procedimientos y objetos de comunicación literaria internacional³³. En segundo lugar, el modelo comparatista

³² «Históricamente, no hubo «escuela» (término impropio del siglo XX), francesa; ni desde luego americana. Prefiero hablar de una hora francesa: de un período de tiempo —de fines del XIX hasta poco después de la segunda guerra— en que predominó el ejemplo de los comparatistas franceses, imitados por estudiosos de variado pelaje, de acuerdo con unas orientaciones que pueden reducirse a un simplificado modelo conceptual. Teóricamente, nos hallamos ante dos modelos opuestos, el uno internacional y el otro supranacional; pero que en la práctica, según vengo advirtiendo, se implican mutuamente» (Guillén, 1985: 66). Al margen de nomenclaturas retóricas, del tipo «hora», o de nomenclaturas académicas, del tipo «escuela», lo cierto es que el comparatismo francés y el norteamericano funcionaron como dos dominios en relación dialéctica, desde los cuales se trató de monopolizar histórica y metodológicamente el desarrollo de la Literatura Comparada a lo largo del siglo XX.

³³ «Lo más representativo es el estudio de influencias. Por ejemplo, de la de Goethe en Francia; o de Goethe en Dinamarca. La de Petrarca en la poesía española, inglesa o polaca del siglo XVI. La de Rilke, la de Valéry, la de Kafka en nuestro siglo. El punto de partida suele ser un gran escritor. O

de Baldensperger concedía una singular importancia a la historia de las ideas (ideología, religión, filosofía, ciencia, estética, etc., que ha sido sostenida hasta época relativamente reciente por autores como Pichois y Rousseau (1967), tras haber sido muy apreciada en el período de entreguerras por Hazard, en su *Crise de la conscience européenne* («Idées et sentiments», 1935), y especialmente por Tiegheem, quien en su manual sobre *La littérature comparée* (1931) dedica amplísimos comentarios al análisis de las influencias literarias internacionales y a la historia de las ideas. En tercer lugar, el comparatismo francés de principios de siglo se apoya de forma decisiva en la noción de *intermédiaire*, con objeto de designar ante todo a aquellas personas que, como traductores, críticos, viajeros, editores de libros y revistas, biógrafos, sociólogos, autores de diarios o diccionarios, etc..., desempeñaron funciones de mediación e intercomunicación entre autores, naciones y movimientos culturales (Jost, 1974)³⁴.

En 1928, a instancias de Tiegheem, tiene lugar en Oslo la celebración del VI Congreso de Ciencias Históricas, en que se dispone la fundación de la Comisión Internacional de Historia Literaria Moderna y se proyecta la redacción colectiva de obras de referencia bibliográfica y de consulta, si bien solo una de ellas llegó a ver la luz, en 1937, el *Répertoire chronologique des littératures modernes*, bajo la dirección del promotor y con la colaboración de historiadores de más de veinticinco países. Muy poco antes del comienzo de la II Guerra Mundial, en la primavera de 1939, tuvo lugar la última reunión de esta comisión, en Lyon, tras haberse dado cita con anterioridad en los congresos de Budapest (1931) y Ámsterdam (1935).

3. *La influencia francesa.* En Suiza, los estudios de Literatura Comparada encuentran una situación particularmente favorecida por la pluralidad de lenguas y comunidades culturales. Un estudio de las manifestaciones literarias de la Confederación Helvética permitiría hablar de hasta cinco lenguas con tradición literaria: latín, alemán, francés, italiano y dialecto romanche o retorrománico (lengua esta última representada por el uno por ciento de la población suiza, oficial desde 1938, y cultivada literariamente por poetas como Linsel, Guidon y Caflish, narradores como Nay y críticos como Decurtins).

El latín, lengua principal de humanistas y científicos, tuvo un uso francamente limitado, si bien perduró hasta el siglo XVIII, declinando progresivamente hasta ceder

lo mismo un pensador cuyas ideas se extienden y generalizan: Nietzsche y la generación española del 98...» (Guillén, 1985: 66).

³⁴ «Tratándose de historia literaria, había que averiguar cómo había sido posible que, franqueando tantos obstáculos, superando tales distancias, A hubiese llegado hasta B, es decir, *tertium datur*, un tercero en concordia: el traductor, el crítico, el director de teatro, la revista. El acopio de incontables datos de índole biográfica, sociológica, bibliográfica o anecdótica, instauró una curiosa especialidad del comparatismo. ¿Vestíbulo de la lectura misma? ¿Laboratorio de investigaciones preliminares? ¿*Hilfswissenschaft*? Aludo a la consideración de viajes y libros de viajes, artículos de periódicos, revistas consideradas en su acción de conjunto, traducciones, diccionarios, compañías de actores ambulantes; y también la enseñanza de idiomas, los críticos, los cenáculos y otros componentes que son como las mallas de una gran red literaria internacional» (Guillén, 1985: 68).

el paso a las actuales lenguas oficiales, y legando un patrimonio literario de indudable interés, en el que figura, por su singularidad en la historia de la lingüística, el ensayo *Mithridates* (1555), del erudito Konrad von Gesner, quien intentó un estudio crítico y comparativo de todos los idiomas por él conocidos.

La literatura suiza en lengua alemana ocupa por su volumen y trascendencia un lugar predominante respecto a las demás. En lo que se refiere a la Literatura Comparada, desde comienzos del siglo XVIII, la labor de Bodmer y Breitinger, miembros de la Escuela de Zúrich, resulta decisiva en la difusión de la obra de Milton y Percy en Alemania, así como en el curso del siglo XIX merecen especial mención, en la creación literaria, la novela de Wyss, titulada *El Robinsón suizo* (1812), y en la crítica histórica los estudios de Burckhardt (1860) sobre el Renacimiento italiano, y la fundación de una escuela de investigadores que hallaría su culminación en la teoría estética de Wölfflin. En nuestros días, la crítica literaria y cultural suiza en lengua alemana encuentra ilustres exponentes en la obra de Rychner, Ernst, Zbinden y Staiger.

El surgimiento de la literatura en lengua francesa es posterior a la época reformista, y ha contado desde entonces con un abundante e ilustre número de representantes, en relación al más bien exiguo porcentaje de población francófona. Es indudable que la labor reformista de Calvino contribuye en el siglo XVI a la difusión y consolidación del francés en la ciudad de Ginebra, si bien hasta 1725 no aparecen en lengua francesa textos que relacionen algunas de las comunidades literarias europeas y que den testimonio de sus intercambios culturales, como es el caso de las *Lettres sur les Anglais et les Français* (1725), del bernés Muralt. La obra y el pensamiento de Rousseau, *De l'Allemagne* (1813) de Mme. de Staël, la *Histoire des républiques italiannes du Moyen Âge* (1807-1818) y *De la littérature du midi de l'Europe* (obra esta última editada en tres ocasiones a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, 1813, 1819 y 1829), ambas de Sismondi, y el ensayo de Bonstetten *L'homme du midi et l'homme du nord* (1824), dan testimonio de los valiosos intercambios europeos desarrollados en Suiza durante el siglo XIX, a los que podría añadirse en nuestra época la producción ensayística de Rougemont.

En 1850, la Academia de Lausana, en Suiza, invita a Joseph Hornung, historiador comparatista del Derecho, a impartir un curso de Literatura Comparada. Desde ese mismo año, en la Universidad de Ginebra, Albert Richard imparte una enseñanza semejante desde su cátedra de Literatura Moderna Comparada, en la cual le sucede, en 1871, Monnier, continuador de la línea historicista de Burckhardt, quien fue a su vez sustituido años más tarde por Edouard Rod, fallecido en 1895, y cuya muerte representó la supresión de esta cátedra, si bien había proporcionado a la Suiza francesa la continuidad docente de esta disciplina. En 1897, Virgile Rossel sintetiza, en su *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, las principales aportaciones de Carrière y Süpfle al comparatismo literario europeo. Respecto a la literatura suiza en lengua italiana, una figura preeminente durante la época de la Ilustración fue Francesco Soave, traductor de Locke y Gessner al italiano, y autor de las *Novelle morali* (1782-1784), de gran influencia en la literatura italiana del siglo XVIII. En la actualidad Suiza posee cátedras universitarias de Literatura Comparada en Basilea, Friburgo y Zúrich, que han sufrido no obstante vacantes intermitentes a lo

largo del siglo XX, y cuenta con instituciones dedicadas a su estudio e investigación en ciudades como Ginebra y Neuchâtel, en esta última desde 1967.

En Bélgica los estudios de Literatura Comparada solo se imparten en el ámbito universitario, especialmente en la Universidad Libre de Bruselas y en la de Lieja, en lo que se refiere a la comunidad francesa. Los estudios de comparatismo literario han tenido en Bélgica a Charlier como maestro indiscutible, desde su obra de 1937 *Les lettres françaises de Belgique*, reeditada en 1944, en que se propone estudiar un fenómeno «en apparence singulier: une littérature se développant dans une langue qui lui est commune avec la littérature nationale d'un autre pays» (Charlier, 1944: 8); Baur y Mortier pueden considerarse como representantes y continuadores de las contribuciones de Charlier.

En torno a 1880 comienzan a articularse en Holanda los estudios de Literatura Comparada, que encuentran su máximo representante en la obra de Kalf, y con anterioridad en la del estudioso Clercq, quien en su *Verhandeling over den invloed welke vreemde letterkunde*, de 1823, reflexionó sobre la influencia de las literaturas española, italiana y alemana en la neerlandesa.

Sin embargo, los esfuerzos para la coordinación y desarrollo en Holanda de los estudios comparatistas no debieron hallarse exentos de dificultades, ya que hasta 1948 no se crea el *Instituut voor vergelijkend Literatuuronderzoek* (Instituto de Ciencia Literaria Comparada), cuyas actividades han transcurrido paralelas a las del Instituto de Literatura General, creado en 1962. Por las mismas fechas, pero con programas limitados fundamentalmente a un ámbito nacional, se crea en Leiden el *Sir Thomas Browne Institute*, dedicado de forma exclusiva y altamente especializada al estudio de las relaciones culturales entre Inglaterra y Holanda. Solo en 1957 se crea en la Universidad de Ámsterdam la primera cátedra holandesa de Literatura General y Comparada.

En Dinamarca, los estudios comparatistas encuentran en Brandes su principal representante, como introductor en su país del naturalismo y del nuevo enfoque social y psicológico de los estudios literarios dominantes en Europa, principalmente en dominios como Francia e Inglaterra. De 1870 data su tesis doctoral, sobre *La estética francesa contemporánea*, en que adopta el método crítico de Taine y supera relativamente su hegelianismo inicial. Al margen de sus *Estudios estéticos* (1868), a los que siguieron unas *Críticas y retratos* (1870), su contribución más importante al ámbito de la Literatura Comparada se cifra, de un lado, en sus libros de viajes por diferentes países europeos, especialmente Inglaterra, donde conoció a Mill, del que realizó algunas traducciones y recibió notorias influencias, y Rusia, cuya presencia se manifiesta en obras como *Lassalle* (1881) e *Impresión de Rusia* (1889), y, de otro lado, en un curso de conferencias impartidas durante el otoño de 1871 en la Universidad de Copenhague sobre *Las principales corrientes de la literatura europea del siglo XIX*.

La obra de Brandes aglutina influencias de diferentes autores europeos, especialmente alemanes e ingleses, entre los que figuran Nietzsche, en sus biografías sobre Heine e Ibsen, que fueron seguidas en la segunda década del siglo por las de Goethe, Voltaire y Miguel Ángel. Sin duda su obra principal está constituida por una colección de estudios sobre la historia de la literatura europea del siglo XIX, cuya publicación concluye en 1884, con la sistematización de su ideario comparatista,

impartido en 1871 en la Universidad de Copenhague. En esta obra considera que las relaciones e influencias internacionales de las literaturas europeas habían encontrado su momento álgido durante el primer tercio de siglo, con la rápida difusión que adquieren entonces las corrientes literarias e ideológicas, los planteamientos filosóficos y acontecimientos políticos.

8.3.2.2. EL HISPANISMO ALEMÁN COMO MODELO COMPARATISTA

Los orígenes del hispanismo alemán contemporáneo se remontan, por lo menos, a la Ilustración europea. La expansión que el hispanismo alemán conoce durante el Romanticismo europeo es posible debido a una serie de hechos y fenómenos que tienen sus orígenes en el siglo XVIII (Brüggemann, 1956; Schrader, 1991; Zimmermann, 1997). Voy a referirme muy brevemente a algunos de ellos como modelo en el ejercicio de la Literatura Comparada.

1. *El Hispanismo alemán en el siglo XVIII.* Uno de los primeros autores alemanes en promover trabajos de investigación sobre la literatura española fue Gotthold Ephraim Lessing, quien publica en 1752 una traducción alemana, con un prefacio, del *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan (Franzbach, 1965). Parece que Lessing tenía en este sentido proyectos más amplios, que no llegaron a concretarse, como una traducción al alemán de *La vida es sueño* de Calderón. Con todo, sus comentarios al teatro español del Siglo de Oro en la *Hamburgische Dramaturgie* son especialmente valiosos (vid. especialmente lx, lxxiii-lxx). Insisten sobre todo en la lograda mezcla de lo trágico y lo cómico, como una de las características principales de la estética moderna, y particularmente de la literatura española, desde novelas como el *Quijote* hasta obras dramáticas como la *Celestina* o la *comedia nueva* de Lope. A su vez, Johann Andreas Dieze, amigo y discípulo de Lessing, profesor en Gotinga y en Maguncia, y director de las bibliotecas de estas universidades, traduce al alemán en 1769 la *Historia de la poesía castellana* (1754), de Luis José Velázquez. En este contexto, autores como Vorestzsch (1930) consideraron a Dieze como un auténtico precursor de la hispanística alemana. Así, Bertrand (1950) aceptó las contribuciones de Dieze al hispanismo alemán, pero limitando enormemente sus cualidades científicas, al igual que hizo Farinelli (1892). Sin embargo, entre los principales méritos de Dieze se encontró la creación, en Gotinga, de un fondo imprescindible de textos españoles.

Friedrich Bouterwek, filósofo y profesor en Gotinga, autor de una *Historia de la poesía y la elocuencia hispanas* (*Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*), publicada en 1804 en Alemania, introdujo en esta obra el término «Hispanisieren», para hacer referencia al creciente interés de Alemania por la cultura española (Schrader, 1989). Su obra se sitúa entre tendencias clásicas y románticas, vigentes en su tiempo, y fue traducida al inglés en 1823, y al español en 1829, y contó con una importante reseña de Ferdinand Wolf, a quien nos referimos más adelante.

No conviene olvidar, en una exposición de los orígenes modernos del hispanismo alemán, la contribución del abate Carlo Denina. Este erudito italiano, que pertenecía al círculo de Federico el Grande, rey de Prusia, en un discurso pronunciado en 1786

en la Real Academia de Berlín, responde vivamente a los reproches del enciclopedista francés Masson de Morvilliers en su artículo *Que doit-on à l'Espagne?* El hispanismo de Carlo Denina se sitúa, en principio, en la línea de Lessing, que defiende la cultura española frente a los modelos franceses (Schramm, 1960-1962).

Con anterioridad me he referido a Johann Gottfried Herder. Desde 1776 este autor, clave en el nacionalismo alemán, comienza a interesarse cada vez más por la cultura española. Tiene a Dieze como mediador muy estimado, solicita a Johann Wilhelm Ludwig Gleim le envíe romances españoles, entre ellos los romances líricos de Góngora (Pabst, 1967: 57, 63), y aprende español con Friedrich Johann Justin Bertuch, traductor del *Quijote* al alemán (Schramm, 1960-1962: 176). Herder incorpora a Góngora en su célebre *Voces de los pueblos en sus cantos* (*Stimmen der Völker in Liedern*, Tübingen, Cotta, 1807), y no distingue entre romances tradicionales y barrocos. Sin duda un paso importantísimo en la historia del hispanismo alemán lo constituyó la publicación de esta obra, *Voces de los pueblos en sus cantos*, en 1778 y 1779, así como la edición completa, en 1801, de un romancero cidiano, bajo el título de *El Cid, cantado según los romances españoles* (*Der Cid. Nach spanischen Romanzen besungen*), adaptación de una obra francesa publicada sin nombre de autor en 1783 (Kayser, 1947). Aquí comienza a formarse una imagen ideal de España, que será decisiva en el Romanticismo alemán, y que debe mucho a las teorías de Herder, sobre la imagen de España como fuente de la poesía moderna.

2. *El Hispanismo alemán en la Edad Contemporánea: 1822-1945*. Los intereses romanísticos e hispanísticos de la generación o generaciones de intelectuales alemanes del siglo XVIII, a los que me acabo de referir, configuran muchas de las ideas que han servido de referencia y de influencia al hispanismo alemán desarrollado durante el Romanticismo, y que pervive prácticamente desde 1822 hasta la II Guerra Mundial (Flasche, 1958).

Desde 1818, August Wilhelm von Schlegel era catedrático en la recién creada Universidad de Bonn, y apenas cuatro años más tarde, en 1822, Friedrich Diez, fundador de la *Romanische Philologie*, anuncia sus primeras clases como lector de lenguas romances. Surgen entonces en el ámbito académico alemán las filologías románicas, apartadas de otras filologías, como la germánica, la anglosajona o la escandinava; esta distancia se mantiene a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, y se confirma a lo largo del siglo XX. Incluso en nuestros días parece que la hispanística alemana tiende a desglosarse de la romanística, alejándose de las lenguas y literaturas italianas, francesas y portuguesas, para buscar con frecuencia una relación con las culturas (más que literaturas) latinoamericanas (más que iberoamericanas), precolombinas y postcoloniales.

El Romanticismo alemán tuvo una enorme proyección sobre todas las filologías modernas, pero ante todo su impacto se manifiesta sobre el hispanismo, en un doble sentido, filológico e ideológico³⁵. Como he indicado anteriormente, si el Romanticismo

³⁵ Sobre el intenso intercambio cultural entre España y Alemania durante el Romanticismo europeo, vid. especialmente Hoffmeister (1976: 123-152) y Brüggemann (1956: 1-46).

alemán descubre el mundo hispánico con atención tan intensa, ello se debe a que determinadas condiciones, que se desarrollan a lo largo del siglo XVIII, lo hacen posible. El Romanticismo determinó durante décadas el carácter de la hispanística y romanística alemanas. La Alemania romántica miraba hacia los orígenes del pensamiento y las formas literarias: la fuente genuina valía más que cualquier modelo o referente posterior. Calderón fue durante décadas el autor más reciente que se estudiaba, el siglo XVIII apenas se estudiaba, y el Humanismo del siglo XVI no siempre satisfacía.

Los románticos alemanes convierten a España en eje y canon constitutivo de su nueva visión del arte y de Europa. Una imagen idealizada de España sustituye en buena parte la herencia clásica y la tradición italiana como fuente y canon de cultura. El redescubrimiento de la península Ibérica supone una reacción contra el modelo francés, racionalista, dominante desde el Siglo de las Luces. El Romanticismo alemán hace que resurja lo español, tras una larga época —la Ilustración— en la que el concepto de España y de su cultura había caído en un profundo desprestigio. Algunos rasgos generales del hispanismo característico del Romanticismo alemán dieron lugar a las siguientes concepciones de la poética: a) la literatura (poesía, teatro, novela) constituye el discurso principal para el acceso y el conocimiento histórico y cultural de un país; b) España era una nación imaginada e imaginaria para los románticos alemanes, pues en su mayoría no la conocían personalmente, sino solo a través de la percepción poética y la transfiguración literaria; c) fantasía, ficción literaria y simbología desempeñan un papel primordial en la interpretación poética y crítica de la literatura española; d) el siglo XIX alemán se inaugura, en sus primeras décadas sobre todo, con una exaltación de lo hispánico, en torno a Cervantes, Lope y Calderón.

Sin embargo, el Romanticismo no fue solo un conjunto de posiciones anti-aristotélicas, irracionalistas, etc., sino que en él está también el origen de lo que se suele llamar el método histórico-filológico. Karl Voretzsch, en 1930, dedica un artículo muy detallado al estudio de la lengua y la literatura españolas, y advierte, a propósito de Friedrich Diez, que este romanista se diferencia de sus antecesores por el punto de vista científico e histórico de sus trabajos. Para Voretzsch (1930: 333) los primeros investigadores verdaderamente científicos de la literatura española son Valentin Schmidt (1787-1831), Victor Aimé Huber (1800-1869) y Ferdinand Wolf (1796-1866). Como se ha demostrado recientemente (Schrader, 1991: 10), muchos románticos tuvieron relaciones personales y epistolares con estos primeros investigadores. Así, en 1828, tras una estancia en España, durante el «trienio liberal», Victor Aimé Huber es profesor en Bremen, y más tarde, en 1833, catedrático de lenguas occidentales en Rostock. En 1843 ocupa en Berlín la cátedra de Filología Moderna, y en 1829 publica su célebre *Geschichte von Cid Ruy Díaz Campeador*, obra de investigación de valor más que histórico. A su vez, Adolph Friedrich von Schack forma parte, con Geibel y Heyse, del célebre círculo de eruditos y poetas creado por el rey de Baviera Maximiliano II. Schack fue uno de los pocos hispanistas alemanes que realmente estuvieron largo tiempo en España, lo que le permitió investigar en bibliotecas, y descubrir obras de muy difícil acceso en Alemania. Compuso una valiosa *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, que comienza a publicar desde 1845, y en la que, entre otras páginas de interés, ofrece una valiosa comparación entre las *Mocedades del Cid*

de Guillén de Castro y *Le Cid* de Corneille. Por su parte, Ferdinand Wolf fue desde muy joven bibliotecario de la Biblioteca Imperial Palatina de Viena. Publicó numerosos y amplios artículos y reseñas, de clara orientación romántica. Sin duda su contribución más destacada es la *Floresta de rimas modernas castellanas [...] desde el tiempo de Ignacio Luzán hasta nuestros días*, publicada en 1856.

La filología románica comienza a consolidarse como disciplina académica en las universidades alemanas en torno a 1830. No obstante, la hispanística no llega a constituir una rama científica independiente de la romanística al menos hasta la segunda mitad del siglo XX, al contrario de lo que sucedió en Francia, donde ya existían, desde mediados del XIX, seminarios sobre «Études hispaniques».

Tras el Tratado de Versalles, Alemania necesita romper su aislamiento, y buscar nuevas alianzas y relaciones culturales. En esta búsqueda de nuevos valores resurge en el siglo XX el mundo hispánico. El hispanismo alemán en la República de Weimar presenta características históricas muy específicas (Salas y Briesemeister, 2000). Karl Vossler, como Ernst Robert Curtius³⁶, puso de relieve los «valores eternos» de lo español como normas ejemplares de importancia fundamental para superar la crisis moral de la Alemania de posguerra. En su artículo «La importancia del aprendizaje de las lenguas románicas» («Bildungswert der romanischen Sprachen», 1922), Vossler propone la enseñanza del español frente al francés. España se convierte tras la I Guerra Mundial en una cultura de amparo y de alternativa para Alemania, en un ejemplo de reflexión en la crisis, a través de lo que fue la Generación del 98 tras la pérdida de las últimas colonias de Cuba y Filipinas. No hay que olvidar a autores protestantes, como Gustav Diercks o Franz Kuypers, en el hispanismo alemán (Diercks, 1908), concedores y entusiastas de España, y que insistieron de modo particular en el atraso cultural y científico de la España del siglo XIX. Respecto al hispanismo alemán durante los años del nazismo, véanse los trabajos de Antonio Peter (1992).

3. *El futuro del Hispanismo alemán*³⁷. Desde sus orígenes, la evolución de la romanística alemana, y dentro de ella, de la hispanística, se desarrolla al lado y en presencia de la filología clásica. Sin embargo, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, los estudios de lenguas y literaturas clásicas, es decir, grecolatinos, experimentan una muy grave devaluación en la formación cultural de las nuevas generaciones de estudiantes. Paralelamente, a lo largo del siglo XX, el hispanismo alemán se ha definido sobre todo como filología y lingüística³⁸. Y en las últimas décadas del siglo XX, así como

³⁶ «Wenn die Auslandsstudien wahrhaft fruchtbar werden sollen, [...] dürfen sie nicht bloße Sachkunde sein, sie müssen Seelenkunde werden. Wir brauchen nicht nur Hispanisten. Wir brauchen vor allem Hispanophile» (Curtius, 1926: 678).

³⁷ Del Hispanismo alemán como modelo comparatista durante la segunda mitad del siglo XX me ocupo en el epígrafe siguiente al dedicado al dominio americano, vid., pues, más adelante, el apartado 8.3.3, sobre el curso historiográfico de la Literatura Comparada.

³⁸ En los últimos años del siglo XX se desarrollan en el hispanismo alemán estudios de índole culturalista. Vid., entre otros, Albes (1996), que investiga la propaganda y la opinión pública en las relaciones exteriores de Alemania frente a España, y Pöppinghaus (1999), quien analiza la cultura y la política en las relaciones germano-españolas durante los años 1919 y 1933.

en los años que llevamos del XXI, la universidad alemana parece haber ido reduciendo la práctica del hispanismo a la recepción del «latinoamericanismo»³⁹, a la vez que parece haber sustituido el estudio de la literatura por la atracción psicologista hacia la cultura, embargada acríticamente en los estudios culturales, los estudios de género y el discurso irracional de la posmodernidad. Son muy contadas las excepciones —excepciones que son lo más valioso y sobresaliente el hispanismo alemán contemporáneo— que no participan en esta corriente masiva de interpretación posmoderna. Y debe añadirse, además, que el modelo universitario que trata actualmente de imponerse en Europa, a través de los denominados acuerdos de Bolonia, es sin duda un modelo de imitación estadounidense y de manufactura anglo-germana, de cuyos resultados me permito dudar más que sobradamente, excepto en lo que se refiere a una óptima formación de acríticos y sumisos funcionarios, cuya preparación tendrá lugar a cambio de reducir la universidad a una escuela de negocios. Me atrevo a afirmar que, por primera vez en la historia de los estados modernos, el Estado se servirá de los acuerdos de Bolonia para dejar de responsabilizarse en materia de Letras de la educación científica, y limitarse en exclusiva a la formación administrativa de sus ciudadanos. El estudio de la literatura

³⁹ A lo largo del siglo XIX, y bajo la estética, poética y retórica de un Romanticismo anglosajón y anglogermano, la Leyenda Negra antiespañola no deja de enriquecerse con tópicos extraordinariamente significativos y penetrantes. Pintura, literatura, ópera, teatro, música, periodismo..., sirven de cauce a tales propósitos. En este contexto surge el término *América Latina*, o *Latinoamérica*, en sustitución de Hispanoamérica, a fin de disolver, borrar o atenuar la presencia española en el nuevo continente. Iván Vélez señala que el origen de tal término puede identificarse en Venecia, el 26 de setiembre de 1856, en el poema «Las dos Américas», del escritor colombiano José María Torres Caicedo: «Mas aislados se encuentra, desunidos, / Esos pueblos nacidos para aliarse: / La unión es su deber, su ley amarse: / Igual origen tienen y misión; / La raza de la América Latina, / Al frente tiene la sajona raza, / Enemiga mortal que ya amenaza / Su libertad destruir y su pendón» (Vélez, 2014: 212). El más elemental cometario de texto constata en el poema la toma de conciencia de una alianza de Hispanidad frente a un depredador común y exterior. Sin embargo, el término *latinidad* pasará a disociarse del de Hispanidad, y significar algo parecido a *indigenismo*. Lo cierto es que los latinos eran los antiguos habitantes del Lacio —*Latio*—, esa llanura que, al sur de la antigua Roma, se extendía hacia la costa, y cuyos habitantes hablaban latín, una lengua que penetra en la península itálica hacia el año 1000 antes de nuestra Era, lengua que, para más detalles, pertenece al grupo de lenguas indoeuropeas III B, junto con las lenguas occidentales de ese mismo grupo (germánicas, eslavas y célticas). El griego pertenece al grupo de las lenguas indoeuropeas III A, junto con el indoiranio (Rodríguez Adrados, 2013: 307 ss). La cuestión del indigenismo adquiere nueva intensidad al amparo de la posmodernidad, que se sirve de ella muy a su sabor, como «potente ideología disolvente de la Hispanidad» (Vélez, 2014: 308). Rigoberta Menchú, a quien España galardona en 1998 con el Premio Príncipe de Asturias, pretende simbolizar el indigenismo posmoderno. Rigoberta Menchú fue autora de libros cuyos contenidos desmintió, en primer lugar, el antropólogo americano David Stoll, en su obra *Rigoberta Menchú y la historia de todos los guatemaltecos pobres*, libro que no halló editor en España, hasta que lo publicó en 2002 Nódulo Materialista. Y en segundo lugar, la hispanista noruega Inger Enkvist desmintió también a Rigoberta Menchú en varias de sus publicaciones, entre ellas la titulada «Rigoberta Menchú Tum, un Premio Nobel de la paz que genera polémica» (2007). Ambos investigadores han desmitificado la imagen que Rigoberta Menchú ha dado de sí misma, como analfabeta o paria, que en realidad fue hija de terratenientes y recibió escolarización en colegio de monjas. Para más datos sobre la cuestión del indigenismo desde la crítica del Materialismo Filosófico, vid. Bueno Sánchez (2002).

deja de ser un ámbito del que se responsabilizan las instituciones del Estado, de modo que serán ahora los *gremios* (feministas, culturalistas, financieros, religiosos...) los que harán un uso libérrimo de la literatura, como un pretexto y una materia que, por supuesto al margen los conocimientos científicos y académicos, podrán manipular ideológicamente, para justificar e imponer de forma dogmática —sin verificaciones científicas— sus idealismos morales y sus psicologismos fideístas. Estos gremios son la nueva inquisición, legisladora de lo políticamente correcto y artífice de cuantas estulticias se derivan de ello. Y he de decir, pese a quien pese, que en la universidad alemana de nuestros días estas tendencias han arraigado con mayor fuerza que en ningún otro país europeo. Hegel no tendría hoy cabida en ninguna cátedra de Filosofía ofertada por el Estado alemán. Y no solo por ser hombre⁴⁰.

8.3.2.3. EL DOMINIO NORTEAMERICANO: HACIA LA TEORÍA LITERARIA

Tras la segunda contienda europea, la Comisión Internacional de Historia Literaria celebra su cuarto congreso en París, en 1948, y cuenta por vez primera con la representación de un delegado americano. El quinto congreso tuvo lugar en Florencia, en 1951, y en él se dispuso la disolución de la Comisión y la creación en su lugar de la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas, fundada por doce asociaciones internacionales de estudios literarios, que han ido ampliándose con el paso de los años, y agregada al Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas, que desde 1954 (Oxford) celebra reuniones congresuales cada tres años (Heidelberg, Lieja, Nueva York, Estrasburgo, Islamabad, Paquistán, Arizona...)

En 1958, a instancias de Dédéyan, la *fillm* crea una sección especializada en Literatura Comparada, dentro de las líneas metodológicas recogidas en el congreso de Oxford y de las disposiciones adoptadas en los estatutos de Venecia, en 1955, en que se funda la *International Comparative Literature Association*, organización que viene

⁴⁰ Al mas puro estilo estadounidense, en las plazas ofertadas por las universidades alemanas puede leerse sistemáticamente este mensaje: «Bewerbungen von Frauen sind ausdrücklich erwünscht und werden bei gleicher Eignung, Befähigung und fachlicher Leistung bevorzugt berücksichtigt». El subtexto es inequívoco y vergonzoso: si eres hombre, ni eres destinatario de este enunciado ni de sus contenidos. Es decir, este segmento de la convocatoria, no es para ti, porque debes saber que, en igualdad de condiciones, no serás preferido en el puesto. ¿En igualdad de condiciones? ¿Es que hay *curricula* gemelos? ¿Es que un tribunal no es capaz de establecer diferencias curriculares si no apela al sexo del candidato o de la candidata? ¿Es que hormonas y genitales son ahora elementos diferenciales para ejercer la docencia y la investigación? ¿Es que hay que acudir al sexo para valorar y discriminar las condiciones laborales? El texto de semejante mensaje es explícito y ofensivo, tanto para las mujeres (a las que considera personas desanimadas por naturaleza) como para los hombres (a los que da por supuesta una capacidad anímica apriorística y acrítica), porque impone una delación aberrante, en virtud de la cual les está diciendo: como vosotras, las mujeres, no os presentáis a estos puestos por déficit anímico, se os anima explícitamente a que os presentéis. En nombre de una igualdad de derechos, algo así es socialmente intolerable y académicamente vergonzoso.

reuniéndose trienalmente desde entonces en Chapel Hill, Utrecht, Friburgo (Suiza), Belgrado, New York...

Durante los diez años posteriores a la fundación de la *International Comparative Literature Association* cinco países han creado a su vez su propia asociación nacional de Literatura Comparada, Francia, Estados Unidos, Japón, Corea del Sur y Argelia. Francia incluso se adelanta, y crea en 1954 la *Société Française de Littérature Comparée*, que reúne a sus miembros cada tres años en una de las provincias francesas, con el fin de estudiar sus relaciones literarias con las corrientes culturales extranjeras. Francia contaba, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, con numerosas cátedras universitarias de Literatura Comparada, lo que se supone garantiza una adecuada actividad docente e investigadora, y posee un sistema educativo en el que esta disciplina ocupa, al menos teóricamente, un lugar destacado en todos los grados de la enseñanza. En 1973, la *Société Française de Littérature Générale et Comparée* (SFLGC) adopta nuevos estatutos, y dispone la publicación de un *Bulletin* y de varios *Cahiers*⁴¹.

Otros países que han dispuesto tempranamente la creación de una sociedad nacional de Literatura Comparada han sido Corea del Sur, desde 1959, y Argelia, desde 1964, país este último que comenzó a editar en 1967 los *Cahiers algériens de littérature comparée*. Desde comienzos de la década de 1970 los estudios de Literatura Comparada se han ido extendiendo por prácticamente la totalidad de los países civilizados⁴². He ahí, por ejemplo, la fundación, en Australia, de la *Australian Universities Modern Languages Association*; en la India, que, reciente de su independencia, dota en 1956 una cátedra en la Universidad de Jadavpur (Calcuta) en que se explica Literatura Comparada, «conforme al humanismo de Tagore», y en la que el sánscrito, el bengalí, y otras lenguas y literaturas del globo, son objeto de estudio comparativo; en el igualmente joven estado de Israel, que desde 1961 imparte en la Universidad de Jerusalén un programa de Literatura Comparada en el que se integra

⁴¹ En Francia, como en la mayoría de los países que poseen una asociación de Literatura Comparada, estas instituciones carecen de centros de investigación adecuados, si bien durante las últimas décadas se han creado algunos centros en París y provincias: en la Universidad de París III el departamento de Pegeaux se ha ocupado del dominio hispánico y portugués, el grupo de investigación de Cadot del dominio eslavo, así como en la Universidad de Estrasburgo II Victor Hell ha fundado un centro dedicado al estudio de las literaturas germánicas; paralelamente, en Picardie, el departamento de Jean Bessière se ha ocupado del estudio comparativo de la novela como género literario, al igual que en la Universidad de Nancy II René Guise se ha ocupado del estudio genérico de la novela popular; en la Universidad de Tours, Body ha impartido frecuentes seminarios sobre «Literatura y nación», y Grassin, en la Universidad de Limoges, se ha ocupado de las «Nuevas literaturas», ampliando fuera del espacio europeo la proyección de los estudios literarios; en 1981 Brunel fundó en la Universidad de París IV el «Centre de recherche en littérature comparée», voluntariamente interuniversitario y pluridisciplinar, cuyos grupos de trabajo se distribuyen en cuatro secciones: relaciones literarias internacionales, modos de expresión, tipología y semiótica comparativas, y métodos de investigación literaria.

⁴² En nuestros días, entre los países que poseen una asociación nacional de Literatura Comparada figuran España, Alemania, Luxemburgo, Suiza, Inglaterra, Canadá, Australia, Nueva Zelanda, Hungría, Polonia, Holanda, Bélgica, Marruecos, Nigeria, África del Sur, Portugal, China Hong-Kong, Taiwán, India...

plenamente la hermenéutica bíblica y el estudio de casi todas las literaturas antiguas y modernas del planeta; y en Egipto, donde la influencia del comparatismo francés se ha dejado notar de forma especial, con la creación en 1954 de una cátedra en el Cairo.

En 1948 se fundaba en Tokio la Sociedad nacional japonesa de Literatura Comparada, que alcanzó durante los veinte años siguientes más de seiscientos afiliados, con la publicación de un boletín trimestral y una revista periódica. En 1953 Japón incrementa las posibilidades de los estudios comparatistas con la fundación de dos nuevas instituciones: el Instituto de Literatura Comparada, dependiente de la Universidad de Tokio, que ha servido desde entonces como centro para la edición de trabajos y celebración de congresos y conferencias sobre la más diversa índole comparatista, y el *Instituto para el Estudio Comparado de las Civilizaciones*, que desde 1954 tiene su sede en el *Women's Christian College* de Tokio.

Los estudios nipones de Literatura Comparada han oscilado desde su origen entre los modelos francés y americano, cuyos estudios y manuales se han traducido, discutido y sometido a toda clase de reflexiones críticas, que han ido desde la asunción del método histórico clásico, que permite establecer eficaces relaciones en el estudio de la literatura europea y occidental, hasta planteamientos metodológicos más complejos, de procedencia claramente norteamericana, en los que confluyen los más variados análisis críticos y metodológicos de las últimas décadas.

Desde que en 1971 tuviera lugar en Formosa el primer Congreso Internacional de Literatura Comparada celebrado en el continente asiático, la corriente metodológica de estudios comparatistas denominada *East / West Studies* (estudios de Este / Oeste) se ha ido abriendo camino en su propuesta de establecer una apertura hacia las literaturas orientales, con el fin de examinar conjuntamente las literaturas de Europa y América, de un lado, y las de Asia y África, de otro, insistiendo especialmente en los testimonios procedentes de Arabia, India, China y Japón. Desde la doble coordenada que proporciona el espacio y el tiempo, la corriente de *East / West Studies* se ha propuesto en su ideario no solo traducir las obras más representativas de estas literaturas, sino integrarlas en la metodología y la comprensión de un escenario único y a la vez universal en sus posibilidades de lectura e interpretación, con el fin de evitar aislamientos paralelos y ancestrales.

Con el siglo XX comienzan a introducirse en los Estados Unidos los estudios de Literatura Comparada, y se crean los primeros *Departments of Comparative Literature* en las Universidades de Columbia (1899), Harvard (1904) y poco después en el *Dartmouth College* (1908). Woodberry funda en Columbia en 1903 el *Journal of Comparative Literature*, cuya edición no alcanzó sin embargo más que tres números, el primero de los cuales suscitó en 1903 el célebre opúsculo de Croce «La letteratura comparata», al que me referiré de forma específica más adelante.

Entre los comparatistas norteamericanos de esta primera época merece especial mención la obra de Babbitt, cuyos estudios sobre *Rousseau and Romanticism* (1919) y sus *Masters of French Criticism* (1913) constituyen un valioso testimonio sobre el nacimiento y desarrollo del comparatismo norteamericano, que sintetiza su obra de 1940 sobre el *Spanish Character and Other Essays*, donde se encuentra lo más esencial de sus aportaciones bibliográficas y sus líneas metodológicas. Tras la I Guerra mundial, y entonces todavía bajo la influencia de Baldensperger, continúa en los Estados Unidos

la creación de cátedras de Literatura Comparada: Carolina del Norte (1923), California (1925), Wisconsin (1927)...

En 1960 se estableció en Estados Unidos la *American Comparative Literature Association*, que celebró su primer congreso trienal en setiembre de 1962. Puede considerarse como antecedente de esta organización la sección comparatista de la *Modern Language Association*, que surge en 1945 con carácter privado, si bien tres años después acabaría sumándose de forma oficial a la *Comparative Literature Committee* del *National Council of Teachers of English*. Cabe decir, a título de ejemplo, que, desde 1967 hasta nuestros días, en Estados Unidos se publicaban tres de las cuatro revistas periódicas comparatistas de difusión internacional⁴³. Acaso una de las publicaciones más representativas sobre el estado de los estudios de Literatura Comparada en Norteamérica durante las últimas décadas lo constituye el estudio de Clements, *Comparative Literature as Academic Discipline: A Statement of Principles, Praxis and Standards* (1978), en el que se invita a una reflexión metodológica de la Literatura Comparada, con objeto de delimitar la «anarquía» que los estudios comparatistas parecían haber alcanzado en la universidad norteamericana durante las dos últimas décadas. Caos del que todavía no han salido, como más adelante trataré de demostrar.

Con el impulso que adquieren en Norteamérica los estudios de Literatura Comparada, comienzan a apreciarse las limitaciones prácticas y teóricas del comparatismo francés, así como se discute de forma especial la prioridad otorgada al concepto de internacionalidad y el estudio casi exclusivo de las corrientes y formas de influencia (aa.vv., 1981). Tras la II Guerra Mundial, tanto en Europa como en Estados Unidos se discute la concepción positivista de la influencia literaria, evitando la confusión entre las consecuencias de determinados hechos históricos o biográficos con lo que algo después comenzará a denominarse *relación intertextual* entre dos o más obras, e introduciendo distinciones necesarias entre las nociones de influencia (intensa / individual) y convención (extensa / general). Se advierte, paralelamente, «que el interés prioritario por las influencias no era sino una manifestación de la *obsesión genética* que se nos aparece como tan propia del siglo XIX [...]. Obsesión que partía, *inter alia*, de una mala lectura de Auguste Comte, en lo que toca al positivismo,

⁴³ «Lo realmente decisivo fue la aportación de varias generaciones de europeos, cuya obra en ciertos casos llegó a su madurez en América, probando su calidad y promesa, como la de René Wellek o Renato Poggioni; mientras otros, ya eminentes, como Erich Auerbach, Roman Jakobson y Américo Castro, seguían desarrollando ahí sus trabajos y enseñanzas. Sin duda la universidad de Estados Unidos y del Canadá reunía unas condiciones favorables a las que contribuía primordialmente la disposición intelectual de críticos norteamericanos como Harry Levin: comparatistas natos, educados en el conocimiento de la literatura inglesa y de la cultura europea, inmersos en el ambiente políglota y variopinto de un continente de emigrantes. La superación del instinto nacionalista se hace muy cuesta arriba en tal o cual país europeo, mientras que en América, y sobre todo en el exilio, brota con naturalidad la idea de Europa —desde lejos—, la visión de conjunto, la ruptura con la caciquil rutina, la innovación digna del Nuevo Mundo» (Guillén, 1985: 83). Entre las figuras destacadas del comparatismo norteamericano pueden mencionarse los nombres del checo Wellek (Yale), el alemán Frenz (Indiana), el italiano Orsini (Wisconsin), el polaco Fokjowski (Pennsylvania), el ruso Struve (Berkeley), y los suizos Friederich y Jost.

puesto que él, al abordar el examen de los cambios sociales, recomendaba el abandono de nociones absolutas como las explicaciones causales de carácter totalizador» (Guillén, 1985: 77 ss; vid. también Guillén, 1971: 53-68). Ni todos los orígenes explican desarrollos ulteriores, ni todas las causas permiten pronosticar la consecución de determinados efectos.

Con la celebración, en setiembre de 1958, en Chapel Hill (North Carolina), del II Congreso de la *Internacional Comparative Literature Association*, se advierte una superación de los modelos franceses, sobrepasados por el interés que suscita el estudio de la Literatura Comparada desde *categorías supranacionales*, de impronta teórica, como géneros, formas, temas, estilos y movimientos. A Wellek corresponde el mérito de haber abogado por esta superación de los modelos franceses, en su intervención sobre «The Crisis of Comparative Literature». Guillén (1985: 84), flamante testigo de aquellos actos, se refiere así, con modesta pomposidad, a aquel acontecimiento: «Con su claridad y sencillez de siempre, abogando por la indivisibilidad de la crítica y de la historia, de la Literatura Comparada y de la Literatura General, de los distintos estratos de la obra de arte verbal concebida como una totalidad diversificada y una estructura de significaciones y valores, Wellek puso los puntos sobre las íes en lo que tocaba a la vieja concepción de la disciplina: subdisciplina, más bien, que coleccionaba datos en torno a las fuentes y las reputaciones de los escritores». Con todo, conviene ver por lo menudo, siguiendo la expresión que usa Guillén, qué puntos puso Wellek sobre qué íes.

A mediados del siglo XX se produce un enfrentamiento entre dos grupos dominantes dedicados al estudio de la Literatura Comparada. Uno de ellos es el grupo de comparatistas franceses, procedentes de la escuela de Baldensperger y Tieghem, y continuada por Guyard y Carré, principalmente. El otro grupo era una escuela entonces emergente, geográficamente situada en los Estados Unidos, y representada sobre todo por Wellek y su ponencia presentada en el congreso de 1958 en Chapel Hill, antes mencionada. Se ha hablado de grupos, escuelas, e incluso de «horas» (Guillén, 1985), para designar las tendencias aquí enfrentadas. Personalmente, prefiero hablar de dominios —el dominio francés y el dominio norteamericano—, ya que en efecto se trata de grupos de investigadores, de gremios académicos, que tratan de dominar, e incluso monopolizar, una forma de ejercer la Literatura Comparada. El dominio francés se caracterizó por el uso de modelos vinculados al positivismo histórico, mientras que el dominio estadounidense se singularizó, afin a la tradición anglosajona, por la prioridad concedida a los criterios formalistas y estructuralistas, que acabarían implantándose a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. La disputa por el dominio de la Literatura Comparada comenzó en la Historia de la Literatura y concluyó en la Teoría de la Literatura. Pero concluyó sin conclusiones solventes. Concluyó en una crisis crónica, que la llegada de la posmodernidad no ha hecho más de multiplicar y fermentar acriticamente. Las aportaciones de Remak (1961) a esta polémica, así como los llamativos trabajos de Étiemble (1963), dan cuenta de cómo los reformadores quedaron atrapados en los entresijos históricos de su propia metodología, desde la cual interpretaban la Literatura Comparada en los límites, cada vez más estrechos, de un concepto formalista de la literatura —que quedaba reducida a la obra literaria en plena crisis de «literariedad»— y de una idea geopolítica de literatura —que quedaba

enclaustrada en la geografía histórica y lingüística de una literatura nacional, cuyas fronteras políticas y estatales no coincidían en la mayoría de los casos con las fronteras culturales o incluso étnicas—.

8.3.3. DEL CURSO HISTORIOGRÁFICO DE LA LITERATURA COMPARADA

Me referiré ahora sumariamente a lo que considero el *curso* historiográfico, y también doxográfico, de la Literatura Comparada, constitutivo de su ontología, con objeto de desembocar, en el epígrafe siguiente —y último de este capítulo—, en una interpretación crítica del estado actual de los estudios literarios comparatistas.

La obra de Henry Hallam, *Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th and 17th Centuries* (1837), puede considerarse como uno de los trabajos precursores de los estudios comparatistas en Inglaterra, especialmente de la obra posterior de Hutcheson M. Posnett, profesor de la Universidad de Auckland que publica en Londres, en 1886, su ensayo titulado *Comparative Literature*. Esta obra constituye un estudio histórico sobre el origen y desarrollo de las diferentes literaturas nacionales, apoyándose en modelos analógicos de interpretación, con objeto de inferir leyes genéticas sobre géneros literarios, tal como vienen determinados en las estructuras sociales, en un determinismo muy afín a los presupuestos positivistas. No obstante, se considera que el introductor en Inglaterra del término *comparative literature*, en inglés, fue Matthew Arnold, desde 1848, y más tarde en obras como *On the Study of Celtic Literature* (1867) y *Literature and Science* (1882), inspirándose en el uso que Ampère hacía de la *histoire comparée*.

Green, en su libro *Minuet* (1935), realiza un estudio comparativo de algunos de los aspectos característicos de las manifestaciones literarias llevadas a cabo en Francia e Inglaterra durante el siglo XVIII, insistiendo en el paralelismo y afinidad de determinados movimientos, así como en las divergencias que revela el análisis contrastado de los fenómenos culturales en una y otra nación.

Con frecuencia se ha insistido en que tras la I Guerra Mundial los estudios de Literatura Comparada en Inglaterra experimentan un detenimiento, cuando no una recesión, motivado por la «resistencia, a menudo acerba, de los ‘literatos’ y de los lingüistas» (Pichois y Rousseau, 1967/1969: 39), que contrasta con el ritmo de publicaciones que sobre esta disciplina ofrece Gran Bretaña antes y después del período de entreguerras. De cualquier modo, y pese a que las relaciones culturales e intercambios literarios de las Islas Británicas con la Europa continental —Inglaterra y la Rumania— han sido con frecuencia objeto de discusión y a veces hasta de comentario polémico⁴⁴, lo cierto es, como declara Curtius (1948/1989: 61), que «la posición de

⁴⁴ «En efecto, en la civilización británica, la noción de comunidad anglosajona ha hecho las veces de internacionalismo durante mucho tiempo. Situada en Europa y en el mundo, la Gran Bretaña ve y teme, en cualquier lazo, alianza o contacto, el riesgo de compromisos y uniones desfavorables. La literatura inglesa, insular siempre, se rodea —y hasta asimila—, pero jamás comulga con las otras» (Pichois y Rousseau, 1967/1969: 39). «El inglés es un dialecto germánico abundante en

Inglaterra respecto de la Romania, es decir, respecto de la tradición europea, es constante preocupación de la literatura inglesa», pues desde los primeros siglos de nuestra era Inglaterra recibe de la Iglesia cristiana el alfabeto latino, que fue adaptado a su lengua, junto con los primeros escritos que se traducen al inglés; más adelante, la inmigración francesa que sucede a la conquista normanda resultó determinante en el desarrollo de la cultura insular, intensamente amparada en fuentes francesas e italianas; se introducen de este modo nuevos géneros, estilos y actitudes sociales, que motivan la secularización progresiva del poder y el decaimiento inevitable de la Iglesia católica, hasta culminar en la reforma anglicana (1534), que determina la conversión de Inglaterra en un mundo acaso intencionalmente distinto del continental, con el que apenas ha colaborado demasiado desde la Guerra de los Cien Años (1337).

En nuestros días la situación ha cambiado, indudablemente, y desde comienzos de la década de 1960 las universidades de Oxford y Cambridge han introducido en sus planes de estudio disciplinas comparatistas, así como diferentes institutos y centros de investigación en Manchester (*Senior lectureship*), Canterbury, Colchester (*School of Comparative Studies, Department of Literature*) y Brighton (*professorship*), en los que se imparten seminarios y conferencias sobre literatura general y comparada.

Durante estos mismos años la Literatura Comparada recupera también en Alemania el auge que desde sus comienzos había adquirido en este país como disciplina científica. A comienzos de la década de 1880, Moriz Carrière comenzaba a trabajar en Múnich sobre una serie de cursos y conferencias dedicados al estudio de la evolución de la poesía, con el fin de introducir las investigaciones de Literatura Comparada en el ámbito de la historia general de las civilizaciones, así como de justificar, metodológicamente, que el fin o intencionalidad que imprime el autor a su obra determina y modula su evolución (liberalismo), de modo que la diferenciación de las múltiples obras literarias, así como su estudio comparativo, debe apoyarse en el examen de la expresión que los individuos particulares asignan a sus textos, liberados de los determinismos que les impone la colectividad, tal como lo demuestra en su obra de 1884 *La poesía: su esencia y sus formas, con los principios fundamentales de la historia de la literatura comparada* (*Die Poesie: ihr Wesen und ihre Formen, mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte*).

En la misma línea de investigación discurre la obra de Süpfle, titulada *Historia de la influencia cultural alemana en Francia, con especial atención a las repercusiones literarias* (*Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich mit besonderer Berücksichtigung der litterarischen Einwirkung*), publicada en Gotha, entre 1886 y 1890, y en la cual los estudios de Literatura Comparada comienzan a definirse no solo por sus implicaciones en el ámbito de las influencias culturales internacionales, sino por la introducción de la tematología y los motivos (*Soffgeschichte*), dominio al

extranjerismos románicos y latinos. El carácter nacional y las formas de vida de Inglaterra no son ni románicos ni germanos: son... ingleses; representan una feliz combinación del conformismo social con el no conformismo personal, a que no ha llegado lograr ningún otro pueblo» (Curtius, 1948/1986: 61).

que se dedicarán de forma especial los autores alemanes desde la segunda mitad del siglo XIX.

Desde 1886 los estudios de comparatismo literario adquieren en Alemania estatuto de disciplina científica con la edición de la *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, publicación dirigida por Max Koch, aneja a la colección de los «Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte» (1901-1909), y que, si bien dejará de publicarse en 1910, constituye la primera revista europea de celebridad internacional sobre Literatura Comparada.

Tras la II Guerra Mundial, la incorporación de Alemania a los estudios de Literatura Comparada, en los que parece integrarse vocacionalmente desde la Edad Media, y de forma especialísima tras la obra de Schlegel (*Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs*, 1741)⁴⁵, Herder (1784-1791) y Goethe (1827), no se produce de forma inmediata, con la excepción de Curtius (1948). A mediados de la década de 1940 Alemania se encuentra con que la mayoría de sus colecciones bibliográficas y de sus revistas especializadas estaban destruidas o perdidas, y sus programas universitarios parecían haberse detenido en unas demasiado tradicionales cátedras dedicadas a la historia de las ideas (*Kulturwissenschaft* y *Geisteswissenschaft*); todavía en 1967 el número de cátedras especializadas en Literatura Comparada (Erlangen, Tübingen, Mainz, Darmstadt y Aachen) es escaso para un país cuya tradición comparatista se había declarado de forma tan eficaz y universal en la obra histórica de autores decisivos.

La obra de Curtius, elaborada a lo largo de la primera mitad del siglo XX, y sometida a reflexiones constantes, a veces dramáticas, constituye un intenso estudio acerca de las posibilidades de conocimiento de las culturas y los complejos históricos en su evolución, con el fin de proporcionar un punto de vista universal en el modo de comprender la tradición europea de Occidente, a través de sus manifestaciones literarias, y de preservar cuidadosamente su unidad en el espacio y en el tiempo, desde la perspectiva que proporciona la interpretación de la latinidad.

En Italia, entre 1863 y 1865, De Sanctis ocupa la cátedra de Literatura Comparada de la Universidad de Nápoles, y orienta su método de enseñanza principalmente hacia la literatura italiana. Tras algunos años dedicado a la vida política, volvió a ocupar su cátedra entre 1871 y 1877. Desde 1870, Emilio Teza dicta en la Universidad de Pisa varios cursos acerca de las «Lingue e letterature comparate», apoyándose de forma especial en los principios de la filología germánica, mientras que por los mismos años, Arturo Craff comienza a desarrollar un comparatismo literario mucho más abierto y positivo hacia las literaturas europeas. Por su parte, la obra de Serafino Pucci, *Principii di letteratura generale italiana e comparata* (1879), ha sido desestimada del ámbito de los estudios comparatistas por su título falaz y sus postulados pseudocientíficos.

Con el comienzo del siglo XX, autores como Farinelli y su escuela resultaron continuadores de un historicismo y una sociología fundamentalmente descriptivos, en análisis exteriores a la obra literaria, al menos hasta su aceptación de las teorías estéticas croceanas, en torno a 1925.

⁴⁵ Ensayo recopilado posteriormente en sus *Theatralische Werke*, editados en Copenhague en 1747.

La obra de Croce, pese a ser muy anterior a la II Guerra Mundial, no ha sido objeto de atención por los comparatistas, al menos fuera de Italia, hasta la segunda mitad del siglo. Sus primeros estudios sobre Literatura Comparada están dedicados a la influencia de las letras españolas en Italia, y datan de 1893 (Menéndez Pelayo, 1883; Simón Díaz, 1963, ref. 1060, 1062, 1063, 1068 y 1074; Meregalli, 1965, 1976, 1980). El modelo comparatista propuesto por Croce (1903) concentra sus análisis estéticos de la obra literaria en reflexiones de fuentes e influencias sobre autores —a veces también obras— individuales, con relativas implicaciones en corrientes de Literatura Comparada propiamente dicha; desde 1950 aproximadamente la aplicación de los métodos croceanos a la Literatura Comparada resulta más flexible y universal de lo que el propio Croce había concebido en sus orígenes, lo que permite introducir con más libertad a autores concretos en corrientes orgánicas de larga tradición y dilatado pensamiento literarios.

El 15 de enero de 1877, aparecía en Hungría la primera revista dedicada al estudio comparativo de las literaturas europeas. Dirigido por Hugo Meltzl, profesor de origen germánico de la Universidad de Kolozsvár, el *Journal de Littérature Comparée* fue continuado de 1882 a 1888 por las *Acta comparationis litterarum universarum*, tras haber contado con la colaboración de Samuel Brassai, Víctor Hugo e Ivan Turgeniev.

Como sucedió en el resto de los países eslavos, la presencia latina en Hungría fue muy poderosa, iniciándose en el proceso de cristianización, a través de traducciones y obras creativas, y perdurando incluso hasta el siglo XVIII, pues en 1721, cuando aparece el primer periódico húngaro, *Nova Posioniensia*, se edita en latín. Durante los siglos del Renacimiento y Barroco, Hungría conoce las invasiones turcas, que desplazan la actividad cultural de los centros humanistas y monacales, si bien la llegada de la Reforma supuso la generalización de la lengua húngara. Desde 1711, como consecuencia del fracaso de la literatura política y enciclopedista en la región calvinista de Transilvania, se producen sucesivas migraciones, cuya manifestación literaria más representativa la constituye la obra del prosista Mikes, a través de las que la política cultural germanizadora extiende el uso de las lenguas alemana y francesa.

Tras el impulso de las corrientes ilustradas y populares del XVIII, y en pleno desarrollo de los ideales de la burguesía liberal y romántica del XIX, en 1844 la lengua literaria húngara se convierte en idioma oficial del país. La obra de Erdélyi y Meltzl asocia Hungría al movimiento general del comparatismo del Este europeo, y con el surgimiento, en 1908, en torno a la revista *Nyugat*, del movimiento de renovación literaria al que pertenece Móricz, introductor en su país del realismo europeo, y más delante de prosistas como Márai, cuya obra narrativa ofrece interesantes analogías, aún por estudiar, con la novelística de Proust, Joyce y Huxley, las posibilidades de los estudios comparatistas están a disposición del intérprete. Con anterioridad a la I Guerra Mundial, deben mencionarse las investigaciones sobre temáticas realizadas por Heinrich, sobre fuentes y crenología, de Katona, y sobre influencias e interrelaciones literarias, de Bleyer. He indicado que la celebración en Budapest, en 1931, del congreso de la Comisión Internacional de Historia Literaria Moderna, contribuyó de forma decisiva a la implantación y desarrollo de los estudios comparatistas en aquel país, dirigidos durante el interregno de las guerras europeas por Thienemann y Hankiss. Entre 1945 y 1948 se impartió en la Universidad de Budapest una enseñanza comparatista de

primer orden, que incluso contó con la publicación, en lengua francesa, de un número de *Cahiers de littérature comparée*, y que pese a todo se vio desplazada, al menos hasta 1955, por la influencia del pensamiento marxista de Lukács.

En el congreso que la icla celebró en 1967 en Bucarest, el húngaro Vajda (1964) fue nombrado secretario de una colección de publicaciones sobre comparatismo literario, editadas por la *Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences*, cuya denominación, *Comparative History of Literatures in European Languages*, resultó discutida por algunos de sus miembros, entre ellos Zirmunskij y Wellek, quienes advirtieron que la primacía otorgada en el título a las letras europeas resultaba excesiva, si se tenía en cuenta que se trataba tan solo de una parte de la literatura mundial. Pese a que en reuniones congresuales posteriores, como la celebrada en Budapest en 1976, Fokkema planteó la elaboración de estudios de Literatura Comparada en Asia y África, y a que de la colección dirigida por Vajda se han publicado algunos volúmenes sobre la historia de la literatura africana subsaharai, a cargo de Gérard, parece que la denominación presentada en 1967 se ha mantenido hasta nuestros días⁴⁶.

Al igual que sucede con otros países de su entorno, Rumanía, por su tradición literaria y cultural, ofrece condiciones de interés para el estudio comparatista. Es uno de los países eslavos que cuenta con las manifestaciones literarias más antiguas de poesía popular, cuya influencia halla ecos en buena parte de la Europa Sudoriental; desde el siglo XV conoce las primeras traducciones de textos litúrgicos del búlgaro antiguo al rumano; se sirve de la imprenta desde muy a comienzos del siglo XVI, establecida Valaquia, y en 1508 aparece el primer texto impreso; el movimiento contrarreformista, que penetra por Transilvania desde 1560, y que encuentra en el diácono Coresi su principal difusor, introduce en la lengua rumana los caracteres de la escritura latina, en sustitución de las grafías eslavas.

Respecto a la presencia del latín en Rumanía, resulta de especial importancia la labor realizada por los humanistas moldavos del siglo XVII, cuya obra historiográfica fue determinante en la formación de la conciencia nacional rumana y en la constitución de sus raíces latinas desde una perspectiva lingüística y cultural. Ensayistas como Ureche, Costin e Neculce, se consagraron al estudio de los valores latinos de la civilización rumana, insistiendo en que su lengua estaba construida sobre raíces romanas⁴⁷.

⁴⁶ Vajda se ha inclinado por la denominación *Comparative History of Literatures in European Languages*, apoyándose incluso en la noción goetheana de *Weltliteratur*, a la que me refiero más adelante, al considerar que este término había sido ideado por Goethe con el fin de designar una «literatura común» en el espacio cultural europeo: «Curiously enough Goethe twice uses the term «*europäische d.h. Weltliteratur*» among the passages of his writings where he speaks about *Weltliteratur*. This usage is by no means accidental or the sign of terminological carelessness. The function of European and/or world literature in the Goethen sense which I have the same purpose: the friendly communication of different peoples, indulgence, sympathy, peace. And so it is that I want to understand our common international endeavours in order to achieve a comparative history of literatures in European languages» (Vajda, 1985: 516).

⁴⁷ Cantemir, príncipe de Moldavia, escribió en 1698, en latín, una historia del pueblo rumano, que él mismo tradujo a su idioma materno en 1710.

En la segunda mitad del siglo XVIII y desde comienzos del XIX, período que coincide históricamente con la dominación fanariota (1711-1821) y el predominio de los valores griegos en la vida cultural, surge la llamada Escuela de Transilvania, de la que proceden abundantes trabajos históricos y filológicos, de autores como Micu-Clain, Sincai y Maior. Desde mediados del siglo XIX, Rumanía recibe la influencia de las escuelas románticas y clasicistas de Europa Occidental, que introducen nuevos rumbos en su literatura, presentes en las obras de Balcescu, Kogalniceanu, Alexandrescu y Bolliac. De este modo, hacia finales del siglo pasado, la síntesis de elementos tradicionales diversos, de influjo occidental, a través de las lenguas francesa y alemana, origina un período en las letras rumanas que ha merecido la expresión de *edad dorada*, cuyos principales representantes se agrupan en torno al «Círculo literario de Junimea», fundado en 1863 por Maiorescu, iniciador en Rumanía de la crítica literaria moderna, y que contó con Eminesco entre sus poetas líricos, autor de obras que revelan la influencia de creencias hindúes y de la filosofía alemana. En 1918 se crea en Bucarest una *Escuela de literatura comparada clásica*, en la que confluyen entre otros Iorga, Drouet y Munteano. Desde 1945 hasta 1965, en que se inicia un período de cierta liberalización, el advenimiento del régimen comunista determinó la adopción del realismo socialista en el campo de la expresión literaria (Strancu, Banus, Camilar, Popovici), de modo que escritores como Munteanu, Eliade, Ionesco y Cioran optan por el exilio, y eligen lenguas distintas de la suya —francés (Ionesco) o italiano (Rossignon)— como vehículo de expresión literaria.

En 1918, con la creación del estado de Checoslovaquia, merced a la libre determinación de ambos pueblos, las literaturas checa y eslovaca se agrupan bajo una misma expresión estatal, que no parece sin embargo haber dedicado demasiados esfuerzos al estudio comparatista, al menos desde 1948 hasta la época presente. La literatura checa pertenece al grupo de las literaturas eslavas que ocupa una de las posiciones más privilegiadas debido a sus estrechas relaciones con el ámbito cultural y filológico de la Europa Occidental. Con anterioridad a la expansión de la literatura cristiana y latina (siglo IX), solo existía una cultura de tradición oral; durante el siglo XIV, sin embargo, la literatura escrita en checo ya abarcaba, en coexistencia con el latín, la mayoría de los temas recurrentes en las literaturas medievales del Occidente europeo. Durante el siglo XVI transitan por la república Checa las corrientes principales del humanismo literario europeo, favorecido por la burguesía cultural del momento y el afán de instrucción religiosa, a la que sigue en el siglo XVII una fuerte presión ideológica procedente de la Contrarreforma triunfante.

Durante el período de la Ilustración, el historiador literario, filólogo y poeta, Josef Jungman, introduce en la literatura checa, especialmente en la lírica, las normas y tendencias clásicas, que las posibilidades poéticas de su idioma acogen con facilidad. En la segunda mitad del siglo XIX surgen en Bohemia, con pretensiones de expansión intercultural, dos importantes generaciones de poetas: la de los poetas y prosistas Neruda y Hálek, que pretenden acercar la literatura checa a las corrientes artísticas predominantes en la Europa de entonces, y la de los traductores Vrchlicky, Sládek y Zeyer, que trataron de relacionar la literatura checa con la creación mundial contemporánea, presentando temas y asuntos de otras naciones.

Desde fines del siglo XIX se introducen en la antigua Bohemia los principios fundamentales de la crítica literaria del momento, del mismo modo que sus creaciones literarias siguen el mismo desarrollo que la mayoría de las literaturas europeas (simbolismo, naturalismo, ambiente decadentista, protesta nacional y social...)

Las posibilidades que ofrece Eslovaquia respecto a los estudios comparatistas se encuentran de algún modo condicionadas por la declaración, en 1843, del eslovaco como lengua literaria. Dos son las figuras destacadas en la segunda mitad del siglo XIX: el poeta y pensador Hviezdoslav y el igualmente poeta y prosista Vajansky, quien refleja en su creación literaria una intensa influencia de la prosa realista rusa. Los principios y métodos de la crítica literaria fueron introducidos en Eslovenia desde fines del siglo pasado, por obra de historiadores, poetas y ensayistas, entre los que figuran Vlcek, Krcméry, Mráz y Matuska.

A lo largo de la primera mitad del siglo XX se han publicado en Checoslovaquia algunos estudios sobre comparatismo literario desde los que se plantea la posibilidad de una historia comparada de las literaturas eslavas. Deben mencionarse en este sentido los trabajos, lamentablemente inacabados, de Machal sobre la historia reciente de las literaturas eslavas, publicados en Praga entre 1922 y 1929, con el título de *Slovanské literatury*, y el cuarto volumen monográfico de la *Slavische Rundschau* (1932), en que se plantea la posibilidad de una historia comparada de las literaturas eslavas, a los que hay que añadir una contribución de Jakobson, en 1953, sobre «The Kernel of Comparative Slavic Literature», en la que aporta pruebas convincentes sobre el común patrimonio de estas literaturas.

Bulgaria, que posee la más antigua de todas las literaturas eslavas, crea en la Universidad de Sofía, en 1889, dos cátedras destinadas al estudio conjunto de literaturas occidentales y eslavas; a mediados del presente siglo ha incorporado una tercera cátedra destinada al estudio comparativo e histórico del teatro europeo. El sistema de enseñanza vigente en Bulgaria con anterioridad a la caída del marxismo disponía el estudio obligatorio del ruso, desde el quinto año de la enseñanza primaria (entre los siete y quince años de edad), y, con carácter electivo, el aprendizaje del español, inglés, francés o alemán, si bien no tengo noticia de que al margen de los centros universitarios sea posible cursar estudios de Literatura Comparada, en un país que ha conocido además de una poderosa influencia latina, la presión de las invasiones turcas desde fines del siglo XIV, y la influencia de los griegos fanariotes entre las centurias XV y XVIII.

La influencia de las literaturas extranjeras comienza a penetrar en Bulgaria con las traducciones artísticas procedentes de las literaturas rusa y serbia, que favorecieron notablemente las relaciones interculturales de esta república europea con los movimientos literarios de su entorno continental. Con relación a la literatura española, se ha insistido con frecuencia en las analogías estilísticas existentes entre los relatos breves de Azorín y el narrador búlgaro Svetoslav Minkov (1902-1967), que desarrolla la mayor parte de su producción literaria en torno a la II Guerra Mundial.

En Rusia, uno de los primeros estudiosos de Literatura Comparada fue Veslovski, destacado estudioso del folclore desde la década de 1870, y muy influido, como la mayor parte de sus compatriotas, por los presupuestos metodológicos de la escuela morfológica alemana, en su afán de deducir leyes orgánicas y evolutivas de

observaciones dispersas sobre los fenómenos culturales, en estrecha analogía con los organismos vivos de las ciencias naturales. Los estudios de «poética evolucionista» de Veslovski proceden de los años de su formación alemana con Steinthal, fundador de la *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* en 1860, y al parecer el primer investigador que aplicó de forma sistemática los principios evolucionistas a los estudios literarios.

Durante la existencia de la Unión Soviética, los estudios de Literatura Comparada conocieron una época de cierta liberalidad entre 1917 y 1929, a la que siguió la relativa difusión y conocimiento de la obra de los formalistas, que interrumpió la II Guerra Mundial. En los países comunistas del Este europeo, los estudios comparatistas estuvieron prohibidos desde 1945 hasta 1955, fecha en que se reanudan con bastantes paralelismos en relación con los países de la Europa del Oeste.

En 1956 tiene lugar la creación de una sección de Literatura Comparada en el Instituto de Literatura Rusa, «Casa Pushkin», de la ciudad de San Petersburgo (entonces Leningrado), inicialmente como centro de bibliografía, y poco después como instituto de investigación. Al año siguiente celebró en sus aulas un congreso oficial, al que siguió en 1960 un nuevo encuentro en Moscú, amparado por el Instituto Máximo Gorki, de «Literatura Mundial», y referido principalmente a la literatura rusa como centro de intereses e influencias, en el que se plantearon cuestiones de indudable interés para los estudios comparatistas, sobre literatura mundial, presencia de las literaturas eslavas como creación y tránsito de intercambios culturales entre Oriente y Occidente, influencia y mediación del marxismo en la crítica e interpretación literarias, etc., si bien algunos de estos temas, como la escasa atención prestada a los valores de las edades Antigua y Media, ya habían sido señalados y estudiados por Curtius (1948).

En España, los estudios de Literatura Comparada se han asociado, por imperativo legal más que por razones científicas, a las áreas de Teoría de la Literatura, y se ha postulado una irreal yuxtaposición entre la teoría literaria y los estudios de comparatismo literario, en una titulación universitaria que se ha implantado en algunas universidades, y de la que están todavía muy por demostrar sus razones y resultados prácticos. Sin razón, autores como Pichois y Rousseau (1967/1969: 35) han escrito que, a propósito de la Literatura Comparada, «de España uno quisiera poder decir más. El escaso número de trabajos publicados, la mayoría en el extranjero, parece irrisorio frente al inmenso dominio por explorar...»⁴⁸. Desde la denominada área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, María José Vega Ramos ha escrito un manual sobre Literatura Comparada, en colaboración con Neus Carbonell, que reitera hechos y datos ya conocidos, sin suponer avance metodológico alguno, y que apenas ha tenido repercusión (Vega y Carbonell, 1998).

No obstante, y sin necesidad de acudir a obras como la de Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid, 1539) (Kohut, 1973, 1973a; Maravall, 1966), y del jesuita Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1782-1799) (Aullón de Haro, 2002), como «demostración» de

⁴⁸ Estas palabras no figuran en la edición actualizada del mismo volumen, realizada por Brunel en 1983. Los franceses disimularon así su ignorancia, evitando delatarse.

comparatismo histórico entre literaturas presentes y pretéritas, han sido varios los filólogos y estudiosos españoles que, a lo largo del siglo XX, se han ocupado, de modo más o menos explícito y recurrente, del estudio de la Literatura Comparada. Baste citar los nombres de Menéndez Pidal y sus estudios sobre la épica románica; Dámaso Alonso y sus trabajos sobre el petrarquismo en las letras hispánicas; las investigaciones de la escuela de arabistas, cuya obra más representativa es la *Escatología musulmana de la 'Divina Comedia'* (1919), de Miguel Asín Palacios; los estudios de Carlos Clavería sobre las relaciones culturales entre España y Suecia (1954); los estudios de Lida de Malkiel sobre *La idea de la fama en la Edad Media Castellana* (1952) y sobre *La originalidad artística de la Celestina* (1962), así como su primera recopilación de artículos, que lleva por título *Estudios de Literatura Española y Comparada* (1966); los primeros ensayos en español sobre Literatura Comparada, a cargo de Gicovate (1962), Guillén (1962), Cioranescu (1964) y Onís (1974); las investigaciones de Sobejano sobre *Nietzsche en España* (1967); en una época acaso más reciente podríamos situar los estudios de Joaquín Arce sobre las literaturas Española e Italiana (1965, 1973, 1982), los estudios de Francisco Rico (1993) sobre el petrarquismo, de Claudio Guillén (1998) sobre exilio y literatura, mi trabajo sobre *La Celestina* y el personaje nihilista en el teatro europeo (Maestro, 2001), y especialmente la actividad realizada por la *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, fundada en 1977 por célebres especialistas y representantes de esta disciplina. Actualmente acaso todavía agrupa en torno a sus actividades congresuales y editoriales, a través de la revista *1616*, a los especialistas y estudiosos de la Literatura Comparada en España. Con todo, los últimos congresos celebrados por esta asociación admitían indiscriminadamente trabajos de todo tipo, ajenos con frecuencia al comparatismo, que terminaban por publicar en sus actas, sin selección alguna, y a veces incluso sin criterio uniforme⁴⁹.

⁴⁹ Al conjunto de estos hechos y referencias podrían añadirse otros varios, estrechamente ligados a circunstancias de absoluta actualidad, y que se han planteado en numerosas universidades españolas, a causa de la disposición en una sola disciplina de los estudios de Literatura Comparada y Teoría de la Literatura. Todo ello ha supuesto la configuración de nuevos planes de estudio, la edición de diferentes colecciones en que se comprenden ambas orientaciones metodológicas, cuyas afinidades se manifiestan mucho más estrechas y necesarias de lo aparentemente previsible, así como la aparición de publicaciones, cada vez más numerosas, en las que se menciona el comparatismo como modelo de investigación teórica y práctica de los fenómenos literarios. Solo con el paso del tiempo será posible valorar con la debida distancia y precisión el alcance de las aportaciones que ahora se anuncian y realizan, y que en todo caso son y han de seguir siendo de utilidad al estudio de las obras y hechos literarios.

8.3.4. LA LITERATURA COMPARADA ES UNA INVENCION EUROPEA, UNA CONSTRUCCION NACIONALISTA Y UNA INTERPRETACION *ETIC* DE LA LITERATURA

Estimular el estudio de una literatura a la que se le reconoce un valor intrínseco modesto, solo porque esa literatura inculca los errores más serios acerca de los temas más importantes, es un camino difícilmente reconciliable con la razón, con la moralidad, o incluso con la neutralidad que, estaremos todos de acuerdo, debería preservarse de manera sagrada. Se declara que una lengua está desprovista de conocimientos útiles. Tenemos que enseñarla porque es fértil en supersticiones monstruosas. Tenemos que enseñar una historia falsa, una astronomía falsa [...]. Yo detendría en seguida la impresión de libros árabes y sánscritos, aboliría la Madraza y el colegio Sánscrito de Calcuta.

Acta dirigida por Macaulay a Lord Bentinck,
Gobernador Central de la India, el 2 de febrero de 1835.

Sea como sea, acierte la predicción más apocalíptica o la cautela expectante, lo que se ha dado en llamar posmodernidad consagra, por un lado, el predominio del eclecticismo y, por otro, el regreso a fórmulas de apelación sentimental a menudo casi pueriles. Bajo ese nuevo prestigio de las líneas curvas, los tonos pastel, las luces difusas y la decoración nutrida y armoniosa, han vuelto a encontrar acomodo emociones plásticas o literarias que pudieron creerse decimonónicas y románticas y se han conjuntado en curiosa promiscuidad las preferencias estéticas más dispares; el modern-style junto al art-decò, la insolencia del naïf junto a la unción de lo nazareno y lo prerrafaelista, las líneas rectas de lo neoclásico y la inmediatez de la action-painting, la sequedad literaria del dirty-realism y la expresividad corazonal que se acoge al término de «la otra sentimentalidad»... La facilidad con que se transita de una parte a otra de este bazar de la nueva estética se ha reflejado, sin duda, en una crítica que —como el nuevo pensamiento italiano— resulta ser una crítica débil: exégesis de comentario o de coincidencia que renuncia, de antemano, a otra vía que no sea la estricta paralela o la concéntrica al texto que afronta.

José Carlos Mainer, *Historia, literatura, sociedad* (1988: 27-28).

La triple afirmación que sirve de título a este epígrafe puede resultar sorprendente, sobre todo para un lector acrítico que haya crecido bajo la retórica de una posmodernidad que deprecia las invenciones europeas frente a las formas de vida indigenista, que asocia emotivamente la idea de una Literatura Comparada al proyecto idealista e imposible de una Humanidad unida y solidaria, y que pretenda ignorar el hecho innegable de que toda cultura interpreta las culturas ajenas desde una perspectiva *etic*, esto es, «desde fuera», y nunca desde una perspectiva *emic*, es decir, «desde dentro». Aquí voy a sostener y a justificar precisamente lo contrario a estas tres creencias, psicologistas y tropológicas: porque la Literatura Comparada es, en primer lugar, una construcción europea, y porque desde el racionalismo crítico y científico europeo fue exportada como modelo de interpretación literaria y cultural al resto del mundo; porque, en segundo lugar, el proyecto comparatista nace, crece y se desarrolla en paralelo a la expansión nacionalista de determinadas sociedades políticas que, en el

marco de una nación organizada como Estado, potencian académicamente los estudios de Literatura Comparada con objeto de examinar, desde tales criterios comparativos y relativos⁵⁰, las relaciones que frente a la propia literatura y a la propia cultura pueden darse y establecerse respecto a otras literaturas y culturas; y, en tercer lugar, porque —como sostengo a lo largo de este libro— la Literatura Comparada es una interpretación *etic* de otras literaturas, o literaturas foráneas, interpretación construida «desde el exterior» de esas culturas, que se analizan como ajenas a la perspectiva primigenia o *emic* del comparatista en tanto que sujeto operatorio.

8.3.4.1. INTERPRETACIÓN DE LA LITERATURA COMPARADA COMO INVENCIÓN EUROPEA

Muchos hombres eminentes de la investigación literaria y, particularmente, de la literatura comparada, no están realmente interesados en la literatura, sino por la historia de la opinión pública, por las relaciones de viajeros, por las ideas sobre los caracteres nacionales, o, en suma, por la historia general de la cultura.

Rene WELLEK (1959/1998: 86).

La literatura comparada, como bien sabemos, es una disciplina académica que nació en Europa...

Armando GNISCI (1996/1998: 188)⁵¹.

La Literatura Comparada, mal que les pese a los enemigos del eurocentrismo —en el que curiosamente todos ellos han sido educados, y cuyas formas de vida imitan tanto

⁵⁰ *Relativo* en tanto que guarda relación con otros términos. No hago aquí referencia a ninguna relatividad que se defina por su contraposición a valores absolutos.

⁵¹ Gnisci prosigue la cita diciendo que la Literatura Comparada también nació, a la par que en Europa, en América del Norte. El Sr. Gnisci me dirá qué estudios de Literatura Comparada se publicaron o escribieron en América del Norte en torno a 1725, cuando Giambattista Vico publica en Nápoles sus *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, la misma fecha en que Béal Louis de Muralt publica en Berna *Lettres sur les Anglais et les Français*; o en torno a 1741, año en que Johann Elias Schlegel da a las prensas su *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs*; o hacia 1755, fecha en que Winckelmann edita sus *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*; o en torno a 1766, cuando Lessing da a la luz *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie... mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der Alten Kunstgeschichte*, por ejemplo; o durante la década de 1780, en la que el jesuita Juan Andrés escribe su obra *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1782-1799); o en 1787, coincidiendo con la publicación en Venecia del *Discorso sopra l'eccellenza de' greci autori paragonati ai latini* de Carlo Denina; o hacia 1809, cuando August Schlegel edita sus *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, o cuando la Señora de Staël publica sus ensayos *Sobre la literatura* (1800) y *Sobre Alemania* (1813)..., por no mencionar la obra del español Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, impresa en Valladolid en 1539. Mientras el Sr. Gnisci no me responda a esta pregunta, permítaseme que considere un error de audacia el fraude de su afirmación.

como *dicen* combatir—, es una invención europea, y desde Europa ha sido exportada como tal a todos aquellos países extracontinentales que, tras haberse desarrollado como sociedades políticas civilizadas, han podido importar y adoptar el comparatismo como método racionalista de interpretación literaria y cultural.

El título de la obra de uno de los principales y más influyentes representantes de los orígenes de la Literatura Comparada, Joseph Texte, no deja lugar a dudas: *Études de littérature européenne* (1898). El autor presenta en esta obra una serie de trabajos programáticos que en su momento resultaron de una importancia extraordinaria, y que hoy día permiten comprender hasta qué punto el modelo europeo fue decisivo a la hora de construir —y de justificar— la Literatura Comparada como disciplina académica y científica, posteriormente exportable a otros dominios culturales.

En los años finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, comienzan a producirse una serie de debates en torno a la idea de Literatura Comparada, a su ontología y metodología. En el contexto de esos debates académicos emerge la obra de tres nombres de referencia: Joseph Texte, Benedetto Croce y Charles Mills Gayley. El primero de estos autores, Texte, perteneciente a la tradición académica francesa, implanta el método de la Literatura Comparada en el ámbito de la Historia de la Literatura —en concreto en «l'Histoire comparée des littératures»—, esencialmente europea, y desde cuyo punto de vista, por lo demás, Francia se situaba en el lugar central o dominante. Por su parte, Croce, en un artículo más popular que valioso («La letteratura comparata», 1903), estableció una isovalencia negativa entre la denominada Literatura Comparada y la considerada entonces «literatura general» o «historia comparada de las literaturas». Para Croce, no cabe hablar en sí de «Literatura Comparada», como disciplina específica, ya que la Literatura Comparada es una metodología propia de la Historia de la Literatura en general, dentro de la cual el comparatismo se desenvuelve o articula como una praxis fundamental y necesaria.

Sin embargo, el artículo de Croce, escrito con bastante simpleza, se ha interpretado también con frecuencia con bastante simpleza. Croce escribe su texto de «La letteratura comparata» desde la expresión negativa de una proposición. En este caso, la proposición que pretende negar es la contenida en la aparición y el proyecto del *Journal of Comparative Literature*, editado por Woodberry, Fletcher y Spingarn, y en la renovación, o restablecimiento, en Nápoles de la cátedra de Literatura Comparada de F. De Sanctis, que, en el momento en que Croce escribe su célebre artículo, va a ser ocupada por Francesco Torraca. Veamos cuáles son las razones que esgrime Croce para «negar» ontológicamente la existencia de la Literatura Comparada como disciplina académica. Sus argumentos son tres. Y a través de ellos confirmamos en Croce una concepción de la literatura, y de sus posibilidades de interpretación, de naturaleza *formalista*, *anti-positivista* y, paradójicamente, *comparatista*. En primer lugar, Croce afirma que «el método comparativo es simplemente un método de investigación y, por ello, no puede determinar los límites de un campo de estudio» (Croce, 1903/1998: 32). En este punto, Croce habla como el formalista que es: reduce la literatura a una forma filológicamente analizable desde una estética idealista. Naturalmente que el método no determina los límites del campo de estudio, es decir, del espacio gnoseológico de una categoría que se pretende estudiar científicamente. Lo que determina los límites del campo científico no es el método que conceptualiza los objetos del campo de

estudio, sino los materiales formalizados gnoseológicamente, dentro del campo. No son los objetos de conocimiento los que delimitan una ciencia, sino los materiales que constituyen ontológicamente el campo categorial de esa ciencia, y que lo construyen en la misma medida en que son formalizados y conceptualizados por esa ciencia. En segundo lugar, Croce, desde una actitud anti-positivista y anti-erudita, rechaza la concepción de la Literatura Comparada como inventario de datos históricos objetivos que se sustraen a la interpretación de las ideas literarias:

Los libros que se limitan estrictamente a este campo de investigación acaban adoptando necesariamente la forma del catálogo o de la bibliografía, aunque la destreza y vivacidad del autor logran disfrazarlas a veces [...]. De aquí ha surgido también la orientación extremosa de la que se ha dado en llamar investigación de fuentes, con la que algunos estudiosos creen haber explicado una obra literaria cuando lo único que han hecho es rastrear sus antecedentes literarios, como si una obra consistiera únicamente en sus antecedentes o (lo que es peor) como si los antecedentes citados fueran los únicos dignos de consideración (Croce, 1903/1998: 33-34).

En tercer y último lugar, se advierte que la perspectiva de Croce es esencialmente comparatista, idealista y crítica, frente al positivismo historicista y bibliométrico que caracterizaba el ejercicio de la Literatura Comparada tal y como, a los ojos del italiano, la estaban desarrollando sobre todo los comparatistas franceses e ingleses, principalmente Texte y Gayley, entre otros, frente a las figuras alemanas e italianas a las que apela el autor de la *Estética come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902):

La historia comparativa de la literatura tiene también un tercer significado, que justifica una tercera definición que está relacionada con la anterior de la introducción de Koch. Este observa que la historia de la literatura alemana nació ya comparativa, y cita un libro de Morhof de 1682 en el que, para tratar la poesía alemana, se recuerdan otros tipos de poesía precedentes; también la obra crítica de Lessing, que es rica en comparaciones, la del verdadero creador de la historia literaria alemana, Herder, y la obra de los Schlegel y de Bouterwerk. Yo podría hacer la misma demostración y enumeración para la historiografía italiana, desde el *De vulgari eloquentia*, esto es, desde el siglo XIII (los italianos somos más antiguos que los alemanes) hasta los tiempos modernos (Croce, 1903/1998: 34).

En consecuencia, sintéticamente hablando, en el tránsito del siglo XIX al XX nos encontramos con tres conceptos de Literatura Comparada, representados por el comparatismo francés, dentro del cual autores como Texte cultivan una orientación historicista y nacionalista, de implicaciones positivistas basadas en una crítica de influencias entre dominios literarios internacionales de carácter binario; por la heterodoxia de un comparatista como Benedetto Croce, desde el ámbito italiano, quien propugna una orientación idealista y formalista en la que, de forma inmanente se da por supuesta la esencia del comparatismo como praxis interpretativa de la historia de la literatura; y por la perspectiva teoreticista, y muy confusa, que propone un comparatista del ámbito anglosajón como será Charles Mills Gayley, quien trata de reemplazar el enfoque histórico de la literatura —tan querido por la escuela francesa—

por un análisis teórico que, sorprendentemente, apenas resulta justificado desde criterios metodológicos definidos. En última instancia, Gayley propone reemplazar en el estudio de la Literatura Comparada la Historia de la Literatura por la Teoría de la Literatura. Sin embargo, la Teoría de la Literatura de la que habla Gayley naufraga en psicologismo bienintencionado y en idealismo entusiasta:

La nueva ciencia de la literatura, a su vez, iluminará la que le dio nacimiento: será un indicio de la evolución del alma del individuo y de la sociedad; interpretará al fin esa esfinge que es la conciencia nacional o el espíritu de una raza o, quizá, la destruya. En cualquier caso, asistirá a la ciencia de la ética comparativa (Gayley, 1903/1998: 42).

Sin embargo, poco más de medio siglo después, este psicologismo exultante, monista y solidario, muy característico de la perspectiva en que se situaron los comparatistas angloamericanos, logró desplazar sin grandes reparos tanto a la Historia de la Literatura, como modelo de interpretación de la Literatura Comparada, como a la Teoría de la Literatura desarrollada con anterioridad a la expansión del discurso posmoderno. La posmodernidad se halló de este modo ante una «Literatura Comparada» desposeída de Historia y en sí misma ilegible, a merced de una «teoría literaria» destructora (o deconstructivista) de significados racionales. El crítico posmoderno no solo niega la existencia de la literatura —pues solo sabe hablar de «escritura»—, sino que niega también la posibilidad de establecer cualquier tipo de comparación entre «literaturas» y culturas que solo pueden percibirse como discursos isovalentes e isonómicos entre sí. La identidad de lo ajeno, de lo foráneo, de lo exótico, solo será legible en la medida en que el *otro*, lo *otro*, sea un alguien oprimido y explotado. La alteridad, o es objeto de explotación, o carece de interés para la posmodernidad. El otro, o es una víctima de Europa y del imperialismo secular de Occidente, o no es. Las formas del exotismo y del cosmopolitismo se han metamorfoseado ahora en la retórica de la otredad y en la tropología de la explotación. El *otro* es rentable solo como víctima.

Es imprescindible en este contexto dar cuenta de la interpretación fraudulenta y aberrante que hace la tropología posmoderna de una figura gnoseológica fundamental como es la Idea de Alteridad, u «otredad», como conjunto de cualidades esenciales relativas al «otro». Ha de advertirse que cuando apelamos a la figura del «otro» estamos haciendo referencia a un término muy bien delimitado en la tradición filosófica, de modo que, o bien interpretamos la idea de alteridad desde el conocimiento de los sistemas filosóficos —sea para criticarlos y desestimarlos, sea para afirmarlos—, o bien consideramos esta idea desde la ignorancia más extraordinaria, con el fin de articular mediante figuras retóricas una concatenación de afirmaciones semánticamente inconexas y vacías. Esto último es lo que hace el discurso posmoderno —tal como voy a explicar a continuación— cuando utiliza términos tales como «otro», «otredad» o «alteridad».

Lo primero que constata una interpretación crítica del uso de la Idea de Otredad que hacen los posmodernos es que, en su tropología, la Idea de Alteridad se sitúa en un contexto dialéctico del que se ha suprimido la síntesis, esto es, la *sympleké* en la que toda dialéctica encuentra su *conditio sine qua non*. De este modo, en primer lugar, el *yo* es la tesis (ellos ponen el yo, cínicamente, como antítesis) y el *tú* es la antítesis (ellos ponen el tú, más cínicamente aún, como tesis) en que se objetiva la alteridad del

ser, esto es, de la materia. La falsedad y el cinismo de los posmodernos estriba en que pretenden «hacerse los buenos» concediendo la posición de la tesis al tercer mundo. Pero ellos *son* los que construyen y administran el esquema, ellos obran y manipulan el reconocimiento del tercer mundo —aunque no quieran admitirlo—. Por lo tanto ellos, en realidad, son una tesis que se disfraza de antítesis: son el lobo con piel de cordero. Por eso hacen un uso fraudulento —y cínico— de la figura de la dialéctica. Intercambian los papeles y ponen como tesis algo que nunca puede serlo —el tercer mundo, en tanto que este es dependiente, en todos los sentidos, incluido el titiritesco uso posmoderno, del primer mundo—. Por completo los posmodernos eliminan la *symploké* en que ha de asentarse la dialéctica: carecen de criterio de clasificación de las Ideas, carecen de un sistema filosófico, y por supuesto carecen de una teoría categorial socio-política. En segundo lugar, la *dialéctica*, como figura gnoseológica, queda reducida a una figura retórica, que es la imagen del *conflicto*, planteado bajo la *forma* ideológica de la *opresión*, ejercida por la tesis sobre la antítesis, siendo la tesis Europa y la antítesis el resto del mundo colonizado por las potencias occidentales. En tercer lugar, lo que ha de ser un pensamiento complejo, articulado en la figura gnoseológica de la dialéctica, se convierte en un pensamiento simple, enunciado desde la figura ideológica del conflicto entre el primer mundo y el tercer mundo. De un conflicto en el que el denominado «tercer mundo» es, desde todos los puntos de vista, un objeto manipulado tanto por los *explotadores de su riqueza* (los sistemas capitalistas de las grandes potencias, que disponen del cosmos como un material inventariable y fungible) como por los *explotadores de su miseria* (los gremios solidarios de las grandes potencias, que operan como sociedades no políticas articuladas en la nebulosa hidra de las ong's).

En consecuencia, el uso que la posmodernidad ofrece de la Idea de Otredad responde a una tergiversación patente de la Historia de la Filosofía y de sus contenidos críticos. Usan términos como «dialéctica» y «otredad» en un sentido puramente simple y coloquial, identificando el primero con la idea de *conflicto*, «sin más», sin encontrar justificación en una *symploké* u ordenación racional y crítica de las Ideas involucradas, y el segundo con *cualquier referente* objetivable fuera de una conciencia yoísta, la cual, a su vez, puede identificarse retórica y metafóricamente con cualquier cosa, de modo que la fórmula lingüística de la yuxtaposición pseudodialéctica está siempre servida: Europa y la *otredad*, el yo y la *otredad*, el Canon y la *otredad*, la civilización y la *otredad*, la mujer y la *otredad*, la negritud y la *otredad*, el nativo y la *otredad*, y así sucesivamente. Los términos relacionados, en primer lugar, siguen la fórmula de una dialéctica a la que se le ha amputado la *síntesis*, es decir, la *symploké* en que debe asentarse, y la *teoría política*, esto es, el *Estado* en que debe justificarse, por lo que se trata de una dialéctica falsa y fraudulenta; y, en segundo lugar, quedan sometidos a una reducción tal que su contenido verdadero y complejo se sustituye por un contenido retórico y simplista, de modo que, según tal adulteración, todas las mujeres, por ejemplo, tendrían los mismos intereses (como sostiene el feminismo, al hablar de las mujeres como una «clase social» aparte), todos los negros sufren las mismas injusticias, todos los indígenas padecen las mismas necesidades, todas las civilizaciones son iguales, etc. La isonomía sustituye a la dialéctica. La isovalencia anula todas las diferencias. La miopía solidaria impone la ceguera gnoseológica. El conocimiento científico queda eclipsado en nombre de lo políticamente correcto. Y

«el otro» se manipula como lo que es: un epifenómeno de la conciencia psicologista y tropotúrgica del yo posmoderno.

La Idea de Alteridad, o noción filosófica del «otro», tiene su origen más explícito en la *Fenomenología del Espíritu* (1807) de Hegel, en el capítulo dedicado a la *autoconciencia* (*Selbstbewusstsein*), y de forma específica en el apartado que da cuenta de la dialéctica del amo y del esclavo, del señor y el siervo. Hegel usa la idea del «otro» con el propósito fundamental de indicar que el advenimiento de la autoconciencia nunca llega a través de uno mismo, sino que precisa siempre de la mediación de lo negativo, es decir, de aquello que *yo no soy*, pero que *me* resulta necesario e imprescindible en *mi* actividad mundana. Eso que *yo no soy*, y que sin embargo resulta para *mí* imprescindible e inderogable es el *otro*. Porque el *yo*, para ser y para estar en el Mundo Interpretado (M_1), necesita del «otro». Dicho de otro modo, el *yo* es y está tal como *es* y como *está* porque el otro existe en relación dialéctica con el *yo*. Somos lo que somos, y estamos como estamos, porque los demás existen, y porque somos y estamos por relación dialéctica, analógica y paralela, a lo que los demás son y están, a su vez, por relación a nosotros.

A partir de los escritos de Hegel, la noción del *otro* va a adquirir una importancia extraordinaria en la sociología marxista y en la fenomenología husserliana. Así, Marx, en sus *Manuscritos de París* (1844) se sirve de la idea hegeliana de alteridad para exponer críticamente las relaciones entre burguesía y proletariado. Husserl, a su vez, con objeto de evitar la objeción de cartesianismo que se atribuía a su *Fenomenología*, la desarrollará con nuevos impulsos en sus *Meditaciones cartesianas* (1931), concretamente en la quinta, donde lleva a cabo la explicitación fenomenológica del *otro* con el fin de superar la poderosa crítica que imputaba a su sistema filosófico el hecho de reducirlo todo a una *conciencia pura* que quedaba aislada del mundo y de la sociedad, cual *cogito* cartesiano.

Posteriormente, en el marco de una tradición propia de las filosofías de la intersubjetividad, el pensador judío Martin Buber recuperó la noción del «otro» en un sentido hegeliano, que sin embargo resultará reinterpretado por Lévinas desde posiciones afines a la posmodernidad (aa.vv., 2006). Al igual que Hegel en su *Fenomenología del espíritu*, para Buber la figura del siervo adquiere autoconciencia, reconocimiento y libertad en el trabajo, es decir, en la transformación de la naturaleza que realiza en servicio del amo y señor. El siervo se convierte en un alguien imprescindible para el amo, pero con una particularidad esencial: el siervo se relaciona con el mundo real directamente a través de operaciones transformadoras, lo que le hace adquirir dialécticamente una libertad y una independencia mediatizadas por la explotación de que le hace objeto el amo. A partir de este tipo de interpretaciones la figura del «otro» tendió a verse como la imagen del explotado, aunque en este contexto se trataba de un explotado que siempre lleva asociada una cualidad fundamental al trabajo: el éxito económico. Así sucedía en el sistema hegeliano, donde el «otro» era la figura del burgués que lleva a cabo la Revolución Francesa, mientras que en el sistema filosófico de Marx la misma figura de la otredad se identificará con el proletariado y sus ideales políticos.

Se observa, en consecuencia, que la dialéctica en la que la filosofía involucra al «otro» es una dialéctica definida por sus implicaciones sociales, esto es, relativa a las

clases sociales, y políticas, desde el momento en que a través de diversos movimientos revolucionarios se articulará —desde el siglo XVIII hasta el XX— en la configuración de grandes sistemas políticos de carácter estatal e incluso imperial, como lo fueron la Francia napoleónica o la Unión Soviética. Paralelamente, la dialéctica del «otro» también se definió por sus implicaciones fenomenológicas, de la mano de Husserl, quien pretendió sustraerse a la sociología en su desarrollo de la Idea de Alteridad, si bien el uso que en su filosofía hizo del *otro* obedeció claramente a motivaciones anti-psicologistas, cuyos logros, por otra parte, pueden discutirse. En consecuencia, anti-psicologismo y dialéctica socio-política son, pues, las dimensiones dentro de las cuales se construye la Idea de Alteridad como término filosófico definido y riguroso.

Ahora bien, ¿qué es lo que encontramos en el análisis de los escritores posmodernos con respecto a estos criterios? Absolutamente nada, salvo un uso fraudulento, tergiversado y deturpado de los sistemas de pensamiento hegeliano, marxista, husserliano y buberiano, que han hecho posible la Idea de Alteridad o de Otredad, tal como ha llegado hasta la adulteración a la que la ha sometido la posmodernidad, para articular globalmente, y desde las estructuras económicas y políticas del imperialismo contemporáneo estadounidense y europeo, la explotación de la miseria, cuya empresa y sofisticación pretende perpetuar y monopolizar desde la infraestructura del mundo académico. La posmodernidad ha encontrado en el uso fraudulento de los contenidos académicos un modo esencial de hacerse presente en el ejercicio del imperialismo contemporáneo, pero no como una entidad explotadora de la riqueza ajena, función que las superpotencias y grandes grupos financieros y políticos no permiten que nadie les dispute, sino como una figura bondadosa e inteligente, redentora de la miseria y desafiante del Imperio bajo cuyas prestaciones sus representantes viven confortablemente, ejerciendo papeles que la posmodernidad se reserva en exclusiva para sí, al esgrimir por un lado la denuncia pública y espectacular de esa miseria y ejerciendo por otro lado su explotación más sofisticada y pulcra: la explotación intelectual y académica del tercer mundo. No pueden esquilmarlo económicamente, como hace el Imperio que les proporciona universidades y editoriales para publicar sus libros e impartir sus clases, pero sí pueden convertirlo en objeto de todos sus discursos, con el fin de ofrecérselo tropológicamente como un mundo al que pretenden socorrer a cambio de enriquecerse, tanto en su popularidad académica y editorial como en sus recursos patrimoniales y financieros. Nunca como en la época posmoderna el Imperio ha podido disponer de mejores y más afortunados recursos para la explotación del Mundo: con una mano explota la riqueza, y con la otra explota la miseria.

En consecuencia, en el uso fraudulento e ignorante que de tales nociones hace la posmodernidad, asistimos a dos conclusiones. En primer lugar, la noción de alteridad se usa de forma arbitraria para designar conflictos ideológicamente simplificados y no científicamente explicados, haciéndolos asequibles al psicologismo y sociologismo de las masas, y desvirtuando así, completamente, el racionalismo de la tradición filosófica, aun cuando esta tradición filosófica sea, en muchísimos casos, inequívocamente marxista. Soslaya en este punto la posmodernidad que el marxismo es por completo incompatible con el nacionalismo y con el feminismo, por ejemplo. Se trata además de un *uso retórico de la noción de alteridad*. Y subrayo que lo *retórico* aquí es el uso, no la noción. La posmodernidad habla del *otro* siempre que necesita referirse a

un explotado, ignorando que la propia posmodernidad participa de esa explotación en tanto que sus referencias a la alteridad son más retóricas que científicas y más formales que funcionales. Cuando la interpretación es metafórica, el rigor conceptual desaparece. Hijos de Nietzsche, solo trabajan con interpretaciones, no con hechos. No les importa la realidad, sino las palabras. No saben de ciencia, sino de retórica. No les interesan las ideas, sino los prejuicios, y no para erradicar los tales prejuicios, sino para servirse pragmáticamente de ellos en beneficio propio. No quieren resolver los problemas, sino convertirse en sus líderes más espectaculares. No desean exterminar la miseria, porque su pretensión fundamental es explotarla y rentabilizarla. Jamás matarán la gallina de los huevos de oro. Viven en el Imperio, hablan su lengua, enseñan en sus universidades y publican en sus editoriales. Y con el Imperio colaboran en la explotación de aquello que dicen defender: la miseria ajena, la miseria del «otro».

La dialéctica social y política no tiene verdaderamente ninguna relevancia en un discurso que, como el posmoderno, curiosamente, solo cita la noción del *otro* con una asiduidad destinada a subrogar la ciencia por la demagogia. La dialéctica queda reducida a una figura retórica, en la que la tesis formalista y la antítesis materialista nunca llegan a tocarse en una síntesis gnoseológica. La dialéctica involucra a sujetos reales, de carne y hueso, y no trabaja nietzscheanamente solo con interpretaciones⁵², sino frente a hechos que exigen ser transformados de acuerdo con acciones ontológicamente efectivas, y no retóricamente academicistas. Los resultados de la dialéctica han de asentarse en aquellos contextos reales en que los seres humanos se desenvuelven, contextos de naturaleza fundamentalmente social y política. Toda dialéctica que no trasciende, para hacerse efectiva, el espacio de la subjetividad y de las formas retóricas, es una dialéctica falsa, y no es objeto de filosofía, sino de tropología y de sofística, esto es, contemporáneamente hablando, de posmodernidad.

No quiero concluir este apartado sobre la Literatura Comparada como construcción europea, sin antes hacer una crítica puntual a dos escritos posmodernos que me permitirán ilustrar la vaciedad de este tipo de ideologías. Voy a referirme a un trabajo de Gilbert Chaitin, titulado «Otriedad» (1989), y a otro de Armando Gnisci, sobre «La literatura comparada como disciplina de descolonización» (1996). Son dos muestras, simples, por lo demás, de lo que dice la posmodernidad sobre la Literatura Comparada. Resulta inevitable constatar que todos los artículos, libros y escritos, que, de naturaleza posmoderna, se publican en relación con la literatura, todos sin excepción, dicen lo mismo. Podríamos afirmar, ciertamente, que basta leer a uno solo de ellos para haberlos leído a todos. Comencemos por Chaitin.

En relación con este trabajo, «Otriedad» (1989), y con el uso que hace su autor de la Idea de Alteridad, a partir de un fragmento del *Parménides* de Platón, he de decir lo siguiente. Gilbert Chaitin presenta en este artículo un enfrentamiento entre la Literatura Comparada y lo que él llama la «Literatura Diferencial». La primera remite al

⁵² Advértase que el maestro de ceremonias del discurso posmoderno es Friedrich Nietzsche, no Karl Marx. El marxismo, como filosofía y como sistema de pensamiento, es insoluble en la tropología posmoderna. Nietzsche, sin embargo, es la vertebración misma de esta retórica posmoderna.

estudio científico y crítico, basado en la relación que un intérprete cualificado establece entre materiales literarios (autor, obra, lector y transductor). La segunda remite a la literatura representada por la Otridad, es decir, en este contexto posmoderno, la literatura del tercer mundo, especialmente de culturas no europeas ni occidentales. En resumidas cuentas, Chaitin formula una dialéctica falsa, desde la que se niega la síntesis entre la tesis, que aquí sería el Otro (la literatura no occidental), y la antítesis, que sería la figura representativa de la literatura europea y occidental, por ejemplo, el Canon Occidental. Chaitin considera, infantilmente, que el Otro es el bueno, por oprimido, y el Canon Occidental es el malo, por opresor. A partir de aquí, los valores ontológicos se reemplazan sistemáticamente por valores ideológicos y moralistas, y asunto resuelto.

En primer lugar, Chaitin se sirve de Platón de forma aleatoria y fraudulenta. Cita un fragmento del *Parménides*, pero cuando ha de enfrentarse a las advertencias platónicas sobre los errores monistas en que incurre su interlocutor, Parménides, con objeto de confirmar el valor ontológico del principio de *symploké*, ya enunciado en el *Sofista*, Chaitin queda en evidencia y, sin argumentos, escribe:

Sin embargo, el *Parménides* es un texto aporético que muestra las paradojas propias de atribuir el ser a cada una de las alternativas posibles, y, por tanto, rechaza la séptima hipótesis como había rechazado las anteriores. Pero la utilidad de tal hipótesis se ha hecho evidente en nuestro siglo, ya que ha encontrado un dominio de aplicación en los conceptos modernos de lenguaje y subjetividad (Chaitin, 1989/1998: 156).

Con anterioridad, Chaitin citaba al retórico Nietzsche para afirmar moralinamente que «el otro es el mal». Al volver del revés la metáfora verbal, el Mal es Occidente. Y acto seguido, Chaitin, siguiendo a Derrida, niega a los signos todo valor ontológico, al afirmar absurdamente que el signo es algo «que está en el lugar de algo» (157). Si los signos matemáticos o químicos no tuvieran valor ontológico, por ejemplo, la Farmacología no existiría. Y la Medicina, la Ingeniería y la Termodinámica, tampoco. Seguidamente, con objeto de negar la obra literaria como realidad autónoma, así como otras tesis sostenidas por los formalistas, escribe que «Derrida ha expresado esta situación admirablemente en cuanto al problema de la imitación y la referencia en la *Mimique* de Mallarmé: “En este espejo sin realidad, en este espejo de un espejo, la diferencia o la díada existe, puesto que hay mimos y fantasmas. Pero es una diferencia sin referente, o mejor dicho, una referencia sin referente, sin una unidad primera o última, un espíritu que es un fantasma sin cuerpo, vagando sin pasado, sin muerte, nacimiento o presencia”» (160). Sin reservas, desafío a cualquier persona que esté en su sano juicio a que me explique racionalmente el sentido de esta cita de Derrida. Es imposible: no tiene lógica, ni sentido, ni razón, ni fundamento. Es una tomadura de pelo. El rey está desnudo. Solo quien se sienta acomplejado puede aceptar como racional una tropología que se burla de la inteligencia del lector y del estatuto científico de las disciplinas académicas. Prosigo. Como posmoderno que es, Chaitin considera que todos los discursos son metáforas, y que por eso mismo carecen de valor ontológico (lógico-material u operable) y científico (lógico-formal o gnoseológico). Entonces, ¿por qué no considerar un tratado de cardiología como un poemario? ¿Por qué no leer

versos a alguien a quien aqueja una angina de pecho en lugar de atenderlo científica y médicamente? Porque, si toda ciencia es una metáfora, ¿por qué no ha de ser la Medicina el más bello de los poemarios jamás escritos?

Chaitin escribe, además, desde la emporofobia más exultante⁵³: condena la obra crítica de Welles, rechaza el Canon Occidental, niega la existencia de la literatura como discurso estético, renuncia a usar la razón para interpretarla científicamente, y propugna una Historia de la Otredad, identificada esta última con las Literaturas Diferenciales, o literaturas no consideradas dignas de tal nombre en la Historia de Occidente. Lo que nos recomienda Chaitin es lo siguiente: «En lugar de imponer una unidad etnocéntrica so capa de universalidad y de una supuesta objetividad, se buscaría la liberación de diferentes voces para dejarlas ser en su otredad» (163). ¿Qué voces? ¿Cómo se busca la liberación de una voz para que «sea» en su otredad? Más adelante, nos advierte que «el Dostoievski que emerge del uso polémico de sus textos en la batalla entre naturalistas e idealistas no será ni ruso ni francés sino el resultado del «entre» (163). La pregunta es muy simple: ¿dónde queda el «entre»? ¿Cómo se halla el cociente de la división entre ruso y/o francés, o entre naturalista y/o idealista? Resulta que «la literatura diferencial no se encuentra limitada por la supuesta unidad de las culturas occidentales, sino que toma como uno de sus campos preferidos de investigación la agitada encrucijada entre las literaturas occidentales y las del tercer mundo» (163). De nuevo me pregunto en dónde se sitúa esa encrucijada agitada y borrascosa. ¿Hay gps que la encuentre? O es mejor hacerlo sin usar artilugios inventados por el primer mundo. Advierte muy seriamente Chaitin que «lo que está en juego en la literatura diferencial no es un nuevo sistema por el cual puedo entender el mundo del discurso, sino otro discurso cuyos efectos pueden causar una diferencia en mí y en el mundo» (165). La verdad es que esperamos con ansiedad el advenimiento de esa *diferencia*, o de los efectos que parece pueden causarla, pues, en los términos que nos la describe Chaitin, confieso no saber en absoluto ni de qué se trata ni en qué consiste. Dada la topología que me ofrece solo puedo conceptualizarla de «experiencia mística».

⁵³ Es propio de todo posmoderno que se precie odiar el Imperio de cuyo confort y beneficios vive y disfruta. Chaitin no es una excepción: «Esta ideología nacionalista de que los movimientos centralizados imponen la paz, la armonía, la ley y el orden a las facciones locales en guerra, a los feudos y a la nobleza feudal, se proyectó sobre la historia universal de la humanidad y sirvió de justificación, tanto política como en el estudio de la literatura, para la construcción de los imperios coloniales» (148). Pero Chaitin escribe en inglés, no en quechua, es decir, usa la lengua del Imperio contemporáneo; Chaitin no publica sus libros o artículos en editoriales del tercer mundo, sino en el Occidente más avanzado; y Chaitin no da clase a tribus africanas, ni a clanes aborígenes del Amazonas, no, Chaitin trabajó en Bloomington, en la Universidad de Indiana, Estados Unidos, es profesor emérito de Francés y de Literatura Comparada en el Department of French and Italian de esta confortable universidad, e hizo su carrera académica en Princeton University, en el estado estadounidense de New Jersey. Su preocupación por el tercer mundo tiene más que ver con la explotación de la miseria que con la explotación de la riqueza. Esto último —y Chaitin no me dejará mentir— ya lo hace el imperio en el que Chaitin vive cómoda y pacíficamente, en el cual trabaja y para el cual paga sus impuestos conforme a las leyes federales de los United States of America.

Voy a examinar ahora críticamente el artículo de Armando Gnisci sobre «La literatura comparada como disciplina de descolonización» (1996). Como posmoderno que es, Gnisci sostiene la misma simpleza de ideas, así como las mismas ideas, que Chaitin. Lo que varía en uno y otro autor es, formalmente, el título de su escrito. Cedo la palabra a Gnisci:

La primera opción, que impone la asimilación de la literatura comparada a la teoría de la literatura en nombre de la pretendida superioridad de esta, expresa la actitud típicamente egocéntrica de los países europeos y norteamericanos al proponer una vez más la vieja concepción imperialista y jerárquica de la ciencia occidental: aquella que impone un saber fuerte y central como fundamento de toda forma de conocimiento. La segunda opción, articulada y múltiple, nace por el contrario de desarrollos concretos de los estudios literarios desde una perspectiva auténticamente mundial y no exclusivamente euroamericana. Es más, los estudios de traducción, los estudios poscoloniales e interculturales y los estudios sobre la mujer no son indiferentes o alternativos entre sí, sino que parecen ir en la misma dirección unidos por una especie de «familiaridad» [...].

¿Cuál es la dirección? Al parecer, la de una nueva definición de los estudios literarios y de humanidades desde la perspectiva de un mundo en continuo cambio, justamente de un «mundo poscolonial» en el que estamos todos implicados. Dicha dirección probablemente llevará también a la formulación de «un nuevo humanismo» planetario y múltiple no ya impuesto por la civilización europea en nombre de su pretendida razón universal sino por el diálogo entre las diferentes culturas del mundo, es decir, por su «hablar juntos». Lo que los latinos llamaban *colloquium* (Gnisci, 1996/1998: 189).

Con una salvedad: el *colloquium*, para los latinos, es decir, para los antiguos habitantes de Latium —Lacio en la actualidad— y los pueblos por ellos colonizados, bajo el nombre de Imperio Romano, implicaba el uso de palabras dotadas de sentido, esto es, con valor ontológico. Nada más lejos, pues, del discurso posmoderno, que hace del diálogo entre culturas un hablar por hablar. Pero voy a ir por partes.

En primer lugar, ha de constatarse que la ciencia no es occidental u oriental, ni de Levante ni de Poniente. La ciencia es racional y lógica, o no es. No conviene confundir la Gnoseología con la Geografía, ni el conocimiento científico con los puntos cardinales de un supuesto *mapamundi* de Europa. Si el conocimiento científico desarrollado por la civilización europea y occidental ha hecho posible el mundo presente, la solución a los problemas políticos y económicos no pasa por la clausura de la ciencia ni por la derogación de la razón, por ser ciencia y razón realidades de construcción europea y occidental. Precisamente cuando la ciencia y la razón se destruyen los problemas se incrementan. El ser humano no puede vivir al margen de la razón, ni al margen de la ciencia, porque desde ese momento, convertido en un analfabeto absoluto, tal y como quieren vernos los posmodernos —quienes renuncian al uso de la razón y de la civilización en favor de la exaltación del «diálogo entre culturas»—, el ser humano no tendrá nada que hacer ni nada que decir. Porque no se puede dialogar al margen de la razón, y porque no se puede protagonizar ningún acto de habla con signos que carecen de valor ontológico, es decir, de contenido referencial efectivo. Si a Gnisci no le gusta la ciencia y la razón que él llama «occidentales y europeas», que nos haga el favor de decirnos cuál es la ciencia y la razón desde la que le gustaría educarnos científicamente e irracionalmente.

En segundo lugar, Gnisci se nos declara partidario de lo que él mismo denomina la «segunda opción, articulada y múltiple», como si la primera estuviera desvertebrada y fuera unívoca. Sitúa a esta segunda opción en una «perspectiva auténticamente mundial y no exclusivamente euroamericana», como si Europa y América fueran lo que son y como son al margen de lo que han sido y son con respecto a la totalidad del Mundo Interpretado por las ciencias y colonizado por el Imperio. Gnisci alcanza el disparate máximo cuando propugna la unión, completamente acrítica, ideal, imposible e inverosímil, entre estudios de traducción, estudios poscoloniales, estudios interculturales y estudios feministas, como si todo fuera uno y lo mismo, y como si los contenidos ontológicos de cada uno de estos referentes pudieran ser solubles entre sí como el agua pura se disuelve en el agua pura. Declara el propio Gnisci que la valencia que los une es la «familiaridad». No, aquí las relaciones no vienen dadas por coherencia, criterios objetivos, o razones discutibles, no, aquí las diferentes tendencias y alternativas van en la misma dirección unidas por una especie de «familiaridad». No cabe mayor psicologismo. La «familiaridad» es, pues, el criterio. La experiencia mística viene a continuación.

En tercer lugar, Gnisci nos anuncia el advenimiento de «un nuevo humanismo», que en la plenitud de su misticismo se atreve a calificar de «planetario y múltiple», afirmando que no viene impuesto «por la civilización europea», ni «por la razón universal», sino por el «diálogo entre las diferentes culturas del mundo», diálogo que Gnisci reduce a un «hablar juntos». El colmo de la necedad sobreviene cuando identifica esta suerte de «conversación de ascensor» interplanetario con el *colloquium* de los latinos, precisamente del pueblo más poderosamente imperialista de la Historia de la Humanidad. Gnisci tiene un concepto de cultura completamente idealista, metafísico y posmoderno. Habla de las culturas como si fueran personas, y como si entre sí pudieran platicar de naderías e intrascendencias. Habla del diálogo como si este fuera la clave que resuelve todos los problemas. El concepto de diálogo que sostiene Gnisci es una afrenta a la inteligencia humana: «Lo que permite este diálogo no es la existencia de un mismo tema de estudio o de un mismo campo de investigación —por ejemplo un siglo de historiografía literaria: el XVIII; un autor: Joyce; o un movimiento: las vanguardias y el modernismo— sino la experiencia del encuentro en sí, cuyo fin es el diálogo sobre todas las literaturas a todos los niveles. Encuentro que tiene lugar desde la igualdad y la reciprocidad» (Gnisci, 1996/1998: 189). Gnisci está proponiendo un diálogo sin contenidos, en el que lo único importante son los dialogantes. Imagínense un congreso de Urología en el que lo único importante es la cultura aborígen de cada urólogo. Lo importante del congreso de Urología sería participar en el *colloquium*, pero no (para) hablar de Urología. Si los seres humanos se entendieran hablando, bastaría aprender a hablar, y ni siquiera a leer o a escribir, para vivir en paz perpetua. Pero no es así. Porque que los seres humanos se entiendan no quiere decir que se soporten. Porque precisamente cuando mejor comprendemos al adversario es cuando estamos en mejores condiciones de dominarlo. Y porque el diálogo es la mejor forma de perpetuar la colonización de lo que la posmodernidad ha dado en llamar, con una simpleza propia de quien ignora la Historia de la Filosofía, el «otro». La comprensión no solo no asegura la paz, sino que provee a quien más y mejor comprende de mejores y más posibilidades de dominar al que menos y peor

comprende. En un contexto ideológico administrado por la corrección política de la posmodernidad, el diálogo y la solidaridad entre los pueblos y las culturas son los instrumentos más eficaces para ejercer el poder, el dominio y el control de todo cuanto existe, y en especial el dominio sobre esos pueblos y culturas que queremos hacer solidarios de nuestro pueblo y nuestra cultura. La solidaridad contemporánea es el derecho actual a ejercer el imperialismo posmoderno. Este es el imperialismo que practican los explotadores de la miseria que viven y trabajan en el primer mundo, y que subvencionan con sus impuestos el imperialismo que practican los estados explotadores de la riqueza tercermundista. La posmodernidad vive en la creencia de que el ejercicio de la solidaridad le confiere derecho a todo. Es pronto para saber en qué puede desembocar esta ilusión trascendental. Por el momento, la consecuencia académica es la más absoluta miseria de ideas críticas y de conceptos científicos. ¿Durante cuánto tiempo puede sobrevivir un departamento, una institución académica, una universidad, ejerciendo una docencia y una investigación al margen de la razón? Tanto tiempo como perviva el Imperio que mantiene tales instituciones universitarias en funcionamiento. Usa y Europa necesitan decisivamente de los posmodernos, y de su discurso de explotación de la miseria, para seguir explotando la riqueza. De no ser por esta razón, la posmodernidad ya no existiría. La posmodernidad es el principal aliado del Imperio contemporáneo. Todos los posmodernos trabajan para él. Y no por casualidad el Imperio les otorga la lengua, las universidades y las editoriales. La explotación de la riqueza no podría ejercerse de forma planetaria y globalizada si no estuviera acompañada posmodernamente de la explotación de la miseria.

Una de las grandes aportaciones del Materialismo Filosófico es la distinción entre *imperios generadores* e *imperios depredadores*. Tómese como referencia el libro de Iván Vélez a la hora de interpretar la mitología de la Leyenda Negra antiespañola. Esta interpretación dialéctica entre *imperios generadores* e *imperios depredadores* se la debemos al filósofo Gustavo Bueno⁵⁴. Siguiendo a Bueno y a Vélez, imperios generadores son aquellos que comparten con las sociedades humanas intervenidas las tecnologías –políticas, lingüísticas, culturales, económicas, mercantiles, religiosas, etc.– de la sociedad humana invasora. Depredadores son aquellos imperios que no solo no comparten la tecnología propia, sino que la usan en exclusiva para exterminar la realidad que habita en el territorio intervenido. Un rasgo fundamental del imperio depredador es el de no mezclarse jamás biológicamente con la población aborigen del espacio ocupado, algo que ha caracterizado puritanamente al imperio inglés, que colonizó Norteamérica «en familia», al viajar los colonos siempre con sus esposas, y mantener en reservas, recintos o guetos a la población nativa. Imperios depredadores han sido el inglés, el francés, el holandés y el portugués, entre otros varios (de sobra está mencionar el Nazismo [González Cortés, 2007]). Imperios generadores han sido el de Alejandro de Macedonia, el Imperio Romano, el de Carlomagno y el español, y en cierto modo también el de la Rusia soviética, sin cuyo potencial industrial muchos

⁵⁴ En particular, esta dialéctica está perfectamente expuesta en su libro –libro clave– *España frente a Europa* (Bueno, 1999).

de los antiguos países satélites no habrían podido disponer, en su momento, de la expansión económica de que disfrutaron, si bien de forma fugaz.

El tema no es trivial, porque uno de los rasgos identificativos de todo imperio depredador es la prohibición de los denominados «matrimonios mixtos» (blanco / negro en los Estados Unidos proesclavistas; judío / ario en la Alemania nazi; colonizador / colonizado, etc...). No por casualidad el término *bastardo*, vocablo de ascendencia inglesa (*bastard*), penetra en el español a través del francés (*bastart*). Los vocablos genuinos españoles para designar a un descendiente natural o a un hijo o hija de español e indígena son, respectivamente, *alnado* y *criollo*. Por lo que respecta a España siempre se han silenciado estos hechos y estos datos. Léase a Iván Vélez. Nótese cómo obra el Protestantismo en la configuración negrolegendaria antiespañola:

Alemania y los Países Bajos recogerán el testigo italiano, intensificando y ampliando las acusaciones contra España, siendo en principio los viajeros y comerciantes que anduvieron por España quienes comenzaron a construir los primeros relatos en los que se irían fijando las cualidades que para los alemanes tenían los españoles. Tras este inicio en el que se señalaba a los españoles como astutos y codiciosos, fundamentalmente los ataques tendrían un trasfondo racial y religioso. La presencia de judíos y sarracenos en España espanta a estos cronistas germanos tanto como el hecho de que los españoles contrajeran matrimonio con indias o negras, circunstancia que obtuvo la cobertura legal cuando el día 14 de enero de 1514 se permite, por Real Cédula, el matrimonio entre españoles e indias. Este permiso se suma, en la línea proteccionista e igualitaria, a la prohibición, expresada el 20 de junio de 1500 por la reina Isabel, de traer indios a España o someterlos a servidumbre. El mestizaje hispano ya lo habría impulsado oficialmente Isabel I en 1503, al ordenar al gobernador Nicolás Ovando –agente introductorio del orden hispánico– que fomentara matrimonios mixtos, «que son legítimos y recomendables porque los indios son vasallos libres de la Corona española» (Vélez, 2014: 76-77).

Piénsese que si los colonizadores españoles del Siglo de Oro hubiesen querido anular el progreso de las sociedades indígenas del continente americano, jamás les habrían enseñado a leer y escribir en español. Les habrían preservado en el uso de sus lenguas indígenas. Y de haber hecho algo así, habrían evitado y retrasado durante acaso algunos siglos más toda posibilidad de emancipación: porque, entre otras cosas, a Voltaire, a Rousseau, a Montesquieu..., los traducían al español, pero no al náhuatl, ni al quechua. Lo que tienen las *lenguas del imperio* es que, con frecuencia, liberan de vivir recluso en un «tercer mundo semántico».

Adviértase que la Iglesia, a fin de mantener bien controlada a la población indígena, sí preservó las lenguas aborígenes⁵⁵. Esta actitud permite explicar la complicidad que

⁵⁵ Adviértase que el imperio español mantuvo siempre una marcada independencia, cuando no una declarada oposición, frente al Vaticano y a la política papal, hechos estos que se silencian o se disfrazan ideológicamente, según tiempos, circunstancias e historiadores, a fin de dar una imagen de España completamente clerical y vaticanizada, cuando la realidad histórica fue en verdad muy diferente. Vid. al respecto la obra de Otto Carlos Stoetzer (1982).

la Iglesia católica —y protestante— siempre ha mantenido con cualesquiera forma de nacionalismos, indigenismos o fratrias. Los curas hablaban latín, español y náhuatl, pero preferían que los aztecas solo hablaran náhuatl⁵⁶. En palabras de Vélez:

Del polémico asunto de la lengua y de su implantación en las comunidades indígenas —muchos clérigos, no sin la oposición regia, predicaron y preservaron las lenguas vernáculas— se ocupará el jurista Juan de Solórzano Pereira (1575-1655). El autor de *Política indiana* abogaba por obligar a los indios a aprender el español con un objetivo último: conseguir «hombres políticos», para lo cual debían ser atraídos a las ciudades e integrarse en instituciones hispanas de carácter civil y religioso. Los objetivos no eran nuevos, pues estas eran las originarias indicaciones que se dieron con un objetivo: la construcción de un imperio generador, civilizador en suma (Vélez, 2014: 71).

A fin de demostrar la validez y coherencia de las tesis de Vélez en su monografía, léase esta cita del antropólogo Marvin Harris, quien demuestra bien a las claras las acciones de imperios depredadores como el portugués, el británico y el francés sobre el continente africano. Porque algo que no se dice habitualmente es que la Leyenda Negra que se vertió sobre España desde la Edad Moderna hasta hoy recayó desde la segunda mitad del siglo XX sobre la totalidad de los imperios depredadores europeos de la Edad Contemporánea —los mismos que la diseñaron y promovieron contra España—, como bien ha sugerido Pascal Bruckner en su obra *La tyrannie de la penitence. Essai sur le masochisme occidental* (2006).

En el año 500 de nuestra era, los reinos feudales de África occidental (Ghana, Malí, Shanghay) se parecían mucho a los europeos, con la única diferencia de que el Sahara aislaba a los africanos de la herencia tecnológica que Roma había legado a Europa. Posteriormente, el gran desierto impidió que se extendiesen hacia el sur las influencias árabes, que tan gran papel desempeñaron en la revitalización de la ciencia y el comercio europeo. Mientras que los ribereños de la cuenca mediterránea hacían en barco el comercio y la guerra, y se convertían en potencias marítimas, sus iguales de piel oscura que habitan al sur del Sahara tenían como principal preocupación cruzar el desierto y carecían de motivación para las aventuras marítimas. Por eso, cuando en el siglo XV los primeros barcos portugueses arribaron a las costas de Guinea, pudieron hacerse con el control de los puertos y marcar el destino de África durante los 500 años siguientes. Después de agotar las minas de oro, los africanos se pusieron a cazar esclavos para intercambiarlos por ropa y armas de fuego europeas. Esto ocasionó un incremento de la guerra y las rebeliones, así como la quiebra de los estados feudales autóctonos, con lo que se frustró prematuramente la trayectoria del desarrollo político africano y regiones enormes del interior se convirtieron en tierra de nadie cuyo producto principal era la cosecha humana que se exportaba a las plantaciones de azúcar, algodón y tabaco del otro lado del Atlántico.

Cuando terminó el comercio de esclavos, los europeos obligaron a los africanos a trabajar para ellos en los campos y en las minas. Entretanto, las autoridades coloniales hicieron todos los esfuerzos posibles para mantener a África subyugada y atrasada, fomentando las guerras tribales, limitando la educación de los

⁵⁶ Sobre el tema, vid Suárez Roca (1992).

africanos al nivel más rudimentario posible y, sobre todo, evitando que las colonias desarrollasen una infraestructura industrial que podría haberles permitido competir en el mercado mundial una vez que consiguiesen la independencia política (Harris, 1989/2008: 113-114).

He aquí la clave de todo imperio depredador: privar a la población de los territorios ocupados de la tecnología del colonizador.

Pero el racionalismo de la documentación histórica se combate desde la psicología social de las ideologías, con frecuencia de signo neohistoricista. Como ordalía del psicologismo antioccidental, la retórica de la culpa y la sofística del arrepentimiento son de origen y tradición francesas: nacen con Montaigne y llegan hasta Sartre, pasado decisivamente por individuos como Rousseau (González Cortés, 2012). Vertidas originariamente en formato negrolegendario contra el imperio español y la envidiada empresa de descubrimiento, conquista y colonización de América, que Francia, Holanda e Inglaterra hubieran deseado protagonizar —con un potencial exterminador del que habría estado excluida la alianza sanguínea con la población colonizada—, la misma retórica confeccionada para la Leyenda Negra alcanza en el siglo XX a la Alemania que sobrevive al Nazismo, a la Francia que no sabe qué hacer tras la guerra de Argelia, a la Inglaterra que es artífice contemporáneo de incontables conflictos poscoloniales (Palestina, Israel, Afganistán, Corea, Irán, Irak, etc...), por no hablar de los Estados Unidos de América... A Pascal Bruckner le impresiona, sin sorprenderle, «el talento con el que la clase de los filósofos recrea e inventa la culpabilidad» (2006/2008: 28). Bruckner está pensando en «la fusión entre la extrema izquierda atea y el radicalismo religioso» (29). ¿Por qué?, porque «si la ultraizquierda corteja con semejante constancia a esta teocracia totalitaria, tal vez sea menos por oportunismo que por afinidad real. Ella, que no ha hecho jamás el duelo por el comunismo, demuestra una vez más que su verdadera pasión no es la libertad, sino la servidumbre en nombre de la justicia» (Bruckner, 2006/2008: 30).

Bruckner critica insistentemente lo que califica la «contrición inextinguible» (33) de Europa, la rentabilidad de la autodenuncia, y el «orgullo singular de ser los peores» (37), a la vez que se silencia el hecho innegable de que si el Viejo continente «cometió las peores atrocidades», también «habilitó los medios para erradicarlas» (33) a diferencia de lo que ha sucedido y sigue sucediendo en otros continentes. Europa, a diferencia de otros territorios, es consciente de su propia *leyenda negra*. Sin embargo, esta épica negrolegendaria proporciona posmodernamente un placer vanidoso, un narcisismo masoquista, que se objetiva en la supremacía de la expresión del odio hacia uno mismo, simulando de este modo una apariencia de virtud. Sin embargo, tras esta hipocresía de virtud se esconde el monopolio de la *propia barbarie*: Europa «solo admite su propia barbarie, ésa es su arrogancia, pero se la niega a los demás, encuentra para ellos circunstancias atenuantes (lo cual solo es una manera de negarlas toda responsabilidad)» (38). Y protagonismo en el crimen.

Son demasiados los países de África, de Oriente Próximo y de América Latina en los que se confunde la autocritica con la búsqueda de un chivo expiatorio cómodo que explique sus desgracias. Nunca es culpa suya, siempre se atribuye a un tercero importante (Occidente, la globalización, el capitalismo) [...]. Al negar

a los pueblos de los trópicos o de ultramar toda responsabilidad en su situación, se los priva en consecuencia de toda libertad, se los devuelve a la situación de infantilismo que inspiró toda la colonización (Bruckner, 2006/2008: 43).

Señalo todos estos datos e ideas, porque su relación y pertinencia con las tesis de Iván Vélaz es explícita en su coherencia y reconocimiento: la historiografía española ha tenido que soportar, políticamente, una falacia inadmisibles desde todos los puntos de vista científicos. Y el propio Estado español ha hecho, históricamente, muy poco, como reconocía muy tempranamente el propio Quevedo –uno de los primeros en hacerlo–, para contrarrestarla. España, en realidad, ha cuidado muy poco de sí misma. Y sigue sin hacerlo.

8.3.4.2. INTERPRETACIÓN DE LA LITERATURA COMPARADA COMO CONSTRUCCIÓN NACIONALISTA

Esta comparación de obras nacionales y extranjeras había dejado de ser un simple pasatiempo de eruditos y curiosos: era la lucha misma por la independencia del pensamiento nacional.

Joseph TEXTE (1893/1998: 23).

En 1903, el comparatista norteamericano Charles Mills Gayley se dirigía a la Literatura Comparada en términos semejantes a los que puede utilizar el narrador de un relato épico. La definía así:

Un medio distinto e integral de pensamiento, una común expresión institucional de la humanidad, diferenciada, sin lugar a dudas, por las condiciones sociales del individuo, por influencias, circunstancias y restricciones raciales, históricas, culturales y lingüísticas, pero siempre, independientemente de la época o de la apariencia externa, impulsada por las necesidades comunes y las aspiraciones de todo ser humano, surgiendo de facultades psicológicas y fisiológicas comunes y obedeciendo a leyes comunes de material y modo, de la humanidad individual y social (Gayley, 1903: 56).

Lo cierto es que esta forma de concebir la Literatura Comparada llega incluso a autores tan famosos como Wellek y Warren (1949), Jost (1974), o Guillén (1985) y, por supuesto, a todos los que, desde la retórica posmoderna, han hecho de la Literatura Comparada la más alta síntesis metafísica entre las diferentes partes de la Tierra y sus culturas cardinales (que son todas, naturalmente, porque todas las culturas son, para la posmodernidad, iguales).

Cuando Wellek y Warren (1949/1985: 62) afirman que «la literatura es una, como el arte y la humanidad son unos, y en esta concepción estriba el futuro de los estudios histórico-literarios», incurren en un idealismo cuyas consecuencias ignoran por completo. Hablar de la Humanidad como una realidad única y unívoca supone suprimir las dialécticas que se dan en el seno de la Humanidad, es decir, supone negar las diferencias que caracterizan a todos y cada uno de los *diferentes* seres humanos.

Hablar de Humanidad como de un ente único, además de postular un idealismo monista y metafísico, científicamente intolerable, y realmente inexistente, equivale a negar la existencia efectiva de ricos y de pobres, de clases sociales diferentes entre sí, de culturas que en absoluto pueden identificarse ni económica ni históricamente, y, por supuesto, de literaturas que de ninguna manera son isovalentes, ni podrán serlo jamás. Hablar de Humanidad como de un todo enterizo implica identificar al pobre con el rico, sin desposeer al primero de su miseria y sin reconocer en el segundo la supremacía de su poder. Es decir, hablar de Humanidad, en cualquier ámbito categorial, equivale a negar y a ignorar la verdad sobre la cual esa Humanidad está materialmente construida. Negar esta verdad en el campo categorial de la Literatura conduce a una idea completamente idealista y metafísica de la Literatura Comparada, cuya primera piedra coloca, sin empacho, Goethe (1827), al postular el término de *Weltliteratur*, y tildar la Literatura de un bien común (*Gemeingut*) que pertenece a la Humanidad, excluyendo, por ejemplo, de este modo a los analfabetos de su pertenencia a la Humanidad, desde el momento que solo una persona alfabetizada puede acceder a un texto literario, que permanecerá ilegible para quien ignore lo que la escritura es. La cuestión que no detalla Goethe, ni Eckermann, ni tampoco la posmodernidad —quien ha mostrado en este punto el mayor cinismo de la Historia—, es quién administra el uso y consumo de los bienes comunes, esto es, de los bienes que por derecho natural pertenecen a la Humanidad. Me adhiero en este punto a la crítica que Susan Bassnett hace a Wellek y Warren (1949) con toda razón:

Los altos ideales de esta visión de la literatura comparada no han sido realizados. Una década después de la publicación de *Teoría de la Literatura*, Wellek ya estaba hablando de la crisis de la literatura comparada, e incluso cuando la disciplina parecía ganar terreno en los años sesenta y a comienzos de los setenta, la idea de los valores universales y la visión unitaria de la literatura, tal como ya habíamos visto, empiezan a resquebrajarse. Los grandes movimientos del pensamiento crítico que se han ido sucediendo desde el estructuralismo al posestructuralismo, desde el feminismo a la deconstrucción, de la semiología al psicoanálisis, han desviado la atención de la actividad de comparar textos y de establecer modelos de influencia entre escritores hacia el papel del lector. Y en este proceso en el que cada nueva ola crítica arrollaba la anterior, se perdió la noción de una lectura única y armoniosa para siempre (Bassnett, 1993/1998: 92).

No para siempre, sin embargo, pues, como aquí trataré de demostrar, la Literatura Comparada no se ha desarrollado nunca con la intención de aunar pueblos ni aproximar literaturas nacionales. No. Eso es un idealismo absoluto, y también una creencia académicamente muy extendida. La Literatura Comparada nació, creció y se desarrolló, para satisfacer una necesidad académica esencial a todo Imperio: interpretar y codificar las literaturas ajenas a partir de la literatura propia⁵⁷. Si alguien me preguntara

⁵⁷ No por casualidad, en 1896, uno de los primeros bibliógrafos de la Literatura Comparada, Louis Paul Betz, en un trabajo aparecido en la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, al que se refieren María José Vega y Neus Carbonell (1998: 16), y reproducido posteriormente por Schulz y Rhein (1973: 133-151), definía la Literatura Comparada como «la consideración de la literatura

si considero que la Literatura Comparada es una forma de «colonización» de otras literaturas mi respuesta es, indudablemente, que sí. El núcleo, el cuerpo y el curso, del comparatismo literario se han orientado siempre a juzgar las *otras literaturas* a partir de los criterios de la literatura *propia*. El canon, el paradigma, el prototipo, y en suma todos los códigos de juicio de cualesquiera valores literarios solo pueden ser contruidos por una cultura dominante, que es la única cultura capaz de expandir y de imponer de forma efectiva *su propia interpretación* de lo que *cada literatura* es. En el momento de escribir estas líneas la cultura dominante es la angloamericana, y los códigos de interpretación son los que esta cultura impone, en lengua inglesa y, sobre todo, con una mano de obra —nada despreciable— de procedencia hispanoamericana. ¿Cuántos profesores procedentes de la América Hispana trabajan en el Imperio de las universidades estadounidenses? Las etapas históricas que han proporcionado a los estudios de Literatura Comparada desarrollos relevantes han estado siempre asociadas a períodos de nacionalismo cultural y estatal. Nacido en el estatalismo institucional de la Francia post-revolucionaria, el comparatismo francés elabora modelos paradigmáticos de interpretación literaria desde los que la crítica academicista francesa interpreta la literatura europea (Texte, *Études de littérature européenne*, 1898). Goethe postula en la supremacía del Idealismo alemán una idea de Literatura del Mundo o *Weltliteratur* en la que la Poesía es un bien de la Humanidad o *Gemeingut*, sin duda codificado y administrado por la filosofía alemana y los sistemas de pensamiento germanos, cuyo interés por el Mundo crecía en la medida en que crecían sus posibilidades de interpretarlo y manipularlo en beneficio propio⁵⁸. Si el nacionalismo es causa en cierto modo de la Literatura Comparada, el internacionalismo es una de sus consecuencias inevitables. Tras la II Guerra Mundial, cuando los Estados Unidos se convierten en el país que lidera la política del bloque occidental, los modelos internacionalistas del comparatismo francés ceden su puesto a la supremacía creciente de los comparatistas afincados en las universidades norteamericanas, encabezados por Wellek y su idea de desarrollar la Literatura Comparada a partir de criterios de «supranacionalidad»⁵⁹.

nacional en términos de literatura general; la historia del desarrollo literario de un pueblo en relación con las literaturas de otras naciones civilizadas» (vid. Schulz, 1973: 138-139). La misma idea está muy presente en los trabajos de Texte, quien tres años antes que Betz afirmaba que la Literatura Comparada proporciona «a cada una de ellas [las literaturas nacionales] la consciencia de su unidad, el sentimiento de una tradición nacional», y que es sin duda este sentimiento el que, «al dar origen a las literaturas nacionales, hizo posible, simultáneamente, su estudio crítico y comparativo» (Texte, 1893/1998: 23).

⁵⁸ Texte estaría de acuerdo con esta afirmación que acabo de expresar, cuando afirma que «la crítica comparativa no nació en Francia. Su patria es Alemania, y surgió como una rebelión contra el despotismo del yugo francés. Lessing, Herder, los dos Schlegel, son sus fundadores verdaderos. La lucha contra la influencia francesa y su sustitución por modelos ingleses constituyeron los resortes iniciales. Para combatir al extranjero es necesario estudiarlo y conocerlo, y, para sustituirlo por modelos nuevos, familiarizarse con la literatura a la que representan» (Texte, 1983/1998: 23).

⁵⁹ Advierto que la diferencia entre el supuesto «internacionalismo» francés y la no menos retórica «supranacionalidad» norteamericana resulta más formal que funcional. Incluso podría afirmarse, siguiendo etiquetas posmodernas, que el «internacionalismo» atribuido a los comparatistas

El monopolio contemporáneo que desde el imperialismo universitario y editorial de los Estados Unidos, a través de la lengua inglesa, se lleva a cabo en nombre de la posmodernidad, de la solidaridad entre los pueblos y de la isonomía de todas las culturas, dispone la consideración y examen de las culturas ajenas en la medida en que la cultura angloamericana las interpreta, codifica y custodia. La posmodernidad cree que en nombre de la solidaridad y de la isovalencia todo está justificado: desde la adopción de niños negros del tercer mundo por parejas infértiles y blancas del primero hasta la interpretación de la literatura china o africana mediante el uso —no se olvide— de la lengua inglesa y de métodos de interpretación de manufactura europea y norteamericana, esto es, occidental. La colonización posmoderna se ejerce contemporáneamente bajo el imperativo de la solidaridad entre los pueblos y de la isovalencia entre las culturas. Se disimula de esta forma la injerencia y el control de la cultura dominante, angloamericana y europea, en cualesquiera otras culturas, cuyas infraestructuras, cuando se poseen, son de procedencia e importación angloamericana y europea. Las palabras de Texte siguen siendo hoy día, precisamente por su idealismo —todo nacionalismo es un *nacionalismo fabuloso*— de máxima actualidad:

Después del Renacimiento, especialmente, la literatura se ha convertido en la expresión por excelencia de la personalidad moral de una nación. Cada pueblo ha intentado darse un «alma», principalmente mediante la literatura. Y, a decir verdad, es la oposición misma entre las «almas» nacionales la que ha hecho nacer la crítica comparativa tal y como hoy la concebimos. Ha nacido, no del deseo de unir a las naciones entre sí, no del cosmopolitismo al modo del siglo XVIII, sino, por el contrario, de la tendencia a defender el genio de cada nación contra la influencia de las naciones vecinas: por ejemplo, en el siglo XVI, Francia combate el italianismo; en el XVIII, Alemania, por boca de Lessing y Herder, se rebela contra la influencia francesa; en el XIX, la Italia de Manzini o de Foscolo toma conciencia de su genio propio y se revuelve contra la imitación extranjera. A estas rebeliones generosas se une el recuerdo de las primeras historias nacionales de las literaturas modernas, que son la base necesaria de la historia comparada de las literaturas. Esta no puede y no debe existir más que cuando la historia de las grandes literaturas directrices haya sido suficientemente explorada (Texte, 1900/1998: 27-28).

La Literatura Comparada ha sido siempre un salvoconducto para intervenir académicamente en el territorio que corresponde a otras literaturas. La concepción del Estado posnapoleónico como nación-étnica y como nación-política potenció enormemente esta tendencia. La relación entre Literatura Comparada y nacionalismo es el motor del comparatismo, y no su negación, como tantas veces se nos ha repetido.

franceses puede leerse hoy día en términos de *hibridismo* o binarismo, mientras que el modelo supranacionalista, asociado a los comparatistas norteamericanos y anglosajones, resultará para un posmoderno siempre más legible en términos de *multiculturalismo*. No se trata tanto de «escuelas» o métodos esencialmente diferentes, ni mucho menos de «horas», como se atrevió a calificarlos Guillén (1985), sino de distintos modos de apelar formalmente a un mismo tipo de estudios disciplinarios, enfrentados dialécticamente en su afán por dominar los estudios de Literatura Comparada. Son, pues, más que «escuelas» u «horas», *dominios*.

No por casualidad en España apenas ha existido ningún interés por la Literatura Comparada: hasta la década de 1980, momento en que comienzan a desarrollarse políticamente los nacionalismos secesionistas subestatales. No es hasta comienzos del siglo XXI cuando empiezan a surgir proyectos de estudio, desde los presupuestos de una Literatura Comparada, de las denominadas literaturas ibéricas (gallega, catalana, vasca, castellana), incurriendo en gravísimas aberraciones, como si todas ellas fueran isovalentes, como si hubiera razones para que, desde tales criterios, se excluyan las literaturas asturiana y valenciana, como si las fronteras entre lo gallego y lo lusista fueran tan claras como se dice —o como se niega— que lo sean, como si Cela y Valle-Inclán fueran castellanos por escribir en español, o como si en Gijón se hablara castellano, y no el español dialectal que se habla en la geografía de la Asturias central.

La Literatura Comparada existe porque hay literaturas nacionales, no para que la Humanidad «se sienta» más unida. Para «unir» solidariamente a la Humanidad, así como para desunirla, en categorías más o menos poderosas y estables, sean clases sociales, estados políticos, o credos religiosos, por poner tres ejemplos de muestra, hay métodos mucho más eficaces que los de la Literatura Comparada, métodos tales como la guerra, el Derecho Internacional Público o la telefonía móvil, sin ir más lejos. Utilizar la Literatura Comparada para «unir» a la Humanidad es como servirse de la pedagogía para alcanzar experiencias místicas. Semejante unión solo será fruto psicológico de un transporte estático. Una Humanidad unida es una «ilusión internacional», del mismo modo que una literatura nacional es, en muchos casos, una ilusión política o estatal no menos nacionalista.

No han faltado voces autorizadas que nieguen y combatan las implicaciones y causalidades nacionalistas de la Literatura Comparada. Desde este punto de vista, Wellek, en su célebre ponencia de 1958, no regateó palabras contra el nacionalismo como motor del comparatismo, especialmente por lo que de nacionalismo observaba en la escuela comparatista francesa de Baldensperger y Tieghem, cuando afirma que «la literatura comparada surgió como una reacción contra el nacionalismo estrecho de muchos de los estudios del siglo XIX, como una protesta contra el aislacionismo de muchos historiadores de las literaturas francesa, alemana, italiana, inglesa, etc.» (Wellek, 1959/1998: 82). Sí, por supuesto, «la literatura comparada surgió como una reacción contra el nacionalismo estrecho de muchos de los estudios del siglo XIX», cuando este nacionalismo era *el nacionalismo de los demás*, pero no el propio. La Literatura Comparada surge contra el nacionalismo foráneo, contra el nacionalismo del otro, cuando el otro es el vecino, el prójimo, el extranjero, o incluso el bárbaro, pero no surge contra el nacionalismo propio. La Literatura Comparada no surge para interpretar la propia literatura, sino para interpretar la propia literatura *frente a las demás*, cuando las demás son las literaturas foráneas que interactúan en la nuestra, y cuya influencia se hace constar de forma efectiva en la cultura propia. A esa conciencia de necesidad responde el nacimiento y desarrollo de la Literatura Comparada. Cuestión diferente es la consecuencia que posmodernamente se exige del comparatismo, a título de imperativo categórico kantiano, cual *deber ser*, o preceptiva de lo que *debe ser* la *literatura comparada políticamente correcta*, a saber: la inclusión en los estudios literarios del primer mundo, como una obra académica de misericordia religiosa o de laica solidaridad, de las literaturas de países del tercer mundo. Me pregunto

si son intereses científicos o si son preceptos moralistas los que inducen a este tipo de inclusiones. Si los intereses son científicos, habrá que justificarlos, y examinar sus resultados; si los preceptos son morales, habrá que imponerlos, y esperar sus consecuencias. Pero el científico nunca espera por desenlaces morales. La ciencia no presta atención a la moral, sino a la lógica de su desarrollo. Y quien no lo crea, que eche un vistazo a la historia de la Ciencia y a la historia de la Moral.

Sucede que hoy día la Literatura Comparada se encuentra enquistada en una gravísima crisis, de la que sin duda no saldrá hasta que se abandonen definitivamente los criterios de interpretación usados por la posmodernidad. ¿Por qué? Porque la retórica y la ideología posmodernas dominan actualmente el debate crítico en torno a la Literatura Comparada y a la Teoría de la Literatura, y porque ese debate se encuentra paralizado en una paradoja irresoluble dada en los límites del discurso posmoderno. Por un lado, la razón de ser de la Literatura Comparada es un *referente nacionalista*, que se toma como modelo (metro, prototipo, paradigma o canon) para interpretar otras literaturas, otras culturas, otras nacionalidades. Otras *identidades*, las llama la posmodernidad (que siempre se expresa con palabras *baúl*, en las que cabe todo, y de cualquier manera), como si ser miembro de un Estado fuera cuestión de *identidad*, y no de estar en posesión de un pasaporte en regla. Por otro lado, la posmodernidad niega las diferencias entre naciones, culturas, literaturas, etc., porque todas —dice— son iguales. Esto supone que se niega la posibilidad de actuar desde criterios estatales y políticos, y por supuesto imperialistas —un Imperio es un Estado, o protoestado, que posee competencias (militares, económicas, culturales...) para intervenir en otros Estados más débiles políticamente—, pero que sí se reconoce la posibilidad de actuar desde criterios gremiales, corporativistas, sectarios. La posmodernidad odia a los Estados y a los Imperios, pero ama a los gremios, a las sectas, y a toda esa suerte de grupos humanos asociados entre sí al margen de sociedades políticas normativistas, las únicas sociedades que hacen a sus miembros iguales bajo el amparo de un ordenamiento jurídico legítimamente codificado en una Constitución. La posmodernidad considera al Estado represor de las libertades, y estima que los grupos humanos sectarios y gremiales que desafían la opresión estatalista nos darán un bienestar y una seguridad que el Estado no nos proporciona. Feminismos, nacionalismos, ecologismos, credos religiosos de todo tipo, culturalismos, indigenismos, etc., quieren ser nuestros nuevos ángeles custodios. El grupo quiere imponer por encima de las normas políticas del Estado sus costumbres gremiales *para gestionar desde los hábitos del gremio* la vida del individuo. En este contexto, la Literatura Comparada no puede desarrollarse estatalmente, sino gremialmente. Y una Literatura Comparada gremial o sectaria es un círculo cuadrado. Y vicioso. Porque solo un Estado puede desarrollar competencias e infraestructuras lo suficientemente sofisticadas como para promocionar y articular unos estudios literarios destinados a examinar su literatura propia por relación y comparación frente a otras literaturas, a las que une un determinado tipo de conexión, de naturaleza analógica, dialéctica o paralela. La Literatura Comparada, o existe a partir de un Estado, o no existe. Porque los gremios, aunque dispongan de una literatura, no disponen de recursos para imponerla como canónica, por lo que necesariamente habrán de implantarse parasitariamente dentro de un Estado, cuyo canon literario pretendan socavar. No cabe hablar de Literatura Comparada sin un

idea precisa y definida de literatura nacional, bien para afirmarla, bien para negarla. La posmodernidad ha esterilizado los estudios contemporáneos de Literatura Comparada al implantarlos en una polémica tetrapléjica que se ha convertido para cualquier investigador en un auténtico callejón sin salida, ya que no se puede ejercer la Literatura Comparada en un mundo en el que todas las culturas son iguales, porque entonces no hay nada que comparar. Si todo es uno y lo mismo, no es posible establecer relaciones; si todo es igual a todo, no hay grados de superioridad ni de inferioridad (algo que el discurso posmoderno detesta rabiosamente: la comparación); si no hay valores ni contravalores, no es posible ejercer ningún tipo de crítica ni de criba; si todas las literaturas son iguales, la Literatura Comparada no existe. Por esta razón, la «teoría literaria» posmoderna está inhabilitada para ejercer la Literatura Comparada. Esto explica que sus contribuciones en el campo del comparatismo hayan sido —y sigan siendo— nulas.

Los hechos, sin teoría, son caos; y la teoría, sin los hechos, es posmodernidad. No es declaración despectiva mía, es lo que los propios posmodernos se atribuyen acudiendo a Nietzsche: «no hay hechos, sino solo interpretaciones». Es decir, formas sin contenido material alguno ni significado posible valedero. ¿Cómo se puede hacer legible una forma que carece de sentido? Los posmodernos me dirán. De 1969 data la advertencia de Harry Levin sobre los excesos de un teoreticismo desarrollado al margen de los hechos, es decir, las aberraciones de una forma implantada como explicación de la materia al margen de la materia: «Estamos gastando demasiadas energías en hablar [...] de literatura comparada y pocas en comparar la literatura» (Levin, 1969: 76). Desde entonces, es decir, desde mediados del siglo XX, la Teoría de la Literatura no ha hecho más que crecer de la mano de teorías literarias cada vez más teóricas y menos literarias, a la vez que más ideológicas y menos científicas, y, por lo que se refiere al comparatismo, de discursos mucho más gremiales y sectarios (feminismo, culturalismo, indigenismo, nacionalismo, etc.) que académicos, institucionales o estatales. La lucha de clases ha dado lugar a la lucha de gremios.

En consecuencia, puede afirmarse que la expansión de la Teoría de la Literatura durante las últimas décadas, por los caminos retóricos y tropológicos de la posmodernidad, y sus ideales universalistas, isovalentes y metafísicos, ha destruido en la práctica los estudios de Literatura Comparada. Pero no los ha destruido en todo el mundo, sino esencialmente en Europa y América. No cabe decir lo mismo respecto a los estudios de Literatura Comparada que se están desarrollando desde la segunda mitad del siglo XX en India, China o Japón, por ejemplo, lugares en los que los estudios comparatistas, como siempre ha sucedido y sucederá, han cobrado un impulso en su alianza con los estudios de las propias literaturas nacionales. Es actualmente en Europa y en Angloamérica donde la Literatura Comparada se ha visto eclipsada por la Teoría de la Literatura de manufactura posmoderna, que ha suplantado el comparatismo entre literaturas supranacionales por la alianza de culturas subestatales, a las que analiza como si de auténticas civilizaciones se tratara. Un posmoderno puede leer el *Quijote*, transcrito en *spanglish*, con el mismo interés con el que un antropólogo puede estudiar la escritura demótica correspondiente a la dinastía XXV o Kushita del Antiguo Egipto.

Cito las siguientes palabras de Susan Bassnett, cuya pertinencia es decisiva, a propósito de los estudios de Literatura Comparada desarrollados en la India:

Ganesh Devy [...] sugiere que la literatura comparada en la India está directamente relacionada con el surgir del moderno nacionalismo hindú, observando que la literatura comparada fue «utilizada para afirmar la identidad cultural de la nación». Aquí no tiene ningún sentido pensar que literatura nacional y comparada pudieran ser incompatibles. El trabajo de los comparatistas hindúes se caracteriza por un cambio de perspectiva. Durante décadas, el punto de partida de la literatura comparada había sido siempre la literatura desde fuera. Majumdar destaca que lo denominado por los estudiosos hindúes como literatura occidental, sin operar con precisión geográfica, incluye aquellas literaturas que derivan, a través del cristianismo, de la Antigüedad greco-latina, y otorga a las literaturas inglesa, francesa, alemana, etc. [*—¿podremos suponer a la española incluida en el etc.?—*] el término de «literaturas subnacionales» (Bassnett, 1993/1998: 94) [glosa cursiva mía].

Aparte de algunas objeciones de cierto calado, como la de preguntarle a Majumdar cuál es la nación estatal de la que las «literaturas inglesa, francesa, alemana, etc.» son subestatalizaciones, o, como he subrayado cursivamente, si la literatura española está o no incluida en su «etc.», es posible aceptar con bastante coherencia las palabras de Ganesh Devy, así como la glosa de Susan Bassnett. Lo que no puedo aceptar de ninguna manera es una conclusión puntual que parece proponer Bassnett, cuando afirma que «críticos africanos, hindúes y caribeños acaban de retar la actitud de una gran parte de la crítica occidental al no aceptar las implicaciones de su propia política literaria y cultural» (Bassnett, 1993/1998: 95). Bassnett no puede dar nombres con los que identifiquemos a estos críticos «africanos, hindúes y caribeños», si exceptuamos a los hindúes Ganesh Devy (1987) y Swapan Majumdar (1987), cuyas obras conocidas son las que están escritas en inglés, y no en las lenguas de la geografía de la India. En lugar de críticos africanos y caribeños, Bassnett nos pone delante a Terry Eagleton, y a su afirmación según la cual «literatura, en el sentido literal en que la palabra nos fue transmitida, es una ideología» (Eagleton, 1983: 22). Bien. Aquí hay que hacer constar lo siguiente. En primer lugar, Eagleton ostenta un concepto de Ideología «muy amplio». Tanto, que en su radio dispone una circunferencia de área infinita. Ideología es, para Eagleton, todo: desde la literatura hasta el teorema de Pitágoras, y desde las siete notas musicales (naturalmente etnocéntricas, y con seguridad también fálicas) hasta la formulación química del benceno. Cuando «todo es ideología» importa muy poco lo que la ideología es verdaderamente. En segundo lugar, a partir de tal premisa, no pueden aceptarse como trabajos de teoría literaria las publicaciones que el señor Eagleton hace sobre la ideología que dice es la literatura, sino que sus escritos habrán de leerse, de acuerdo con los preceptos de su autor, no como teoría literaria, pese a sus títulos engañosos —*Literary Theory: An Introduction* (1983)—, sino como lo que son, *de facto* y en palabras de su propio artífice: *ideología práctica vertida sobre la literatura*, con objeto de que los lectores de literatura la consuman a la vez que consumen la literatura hacia la que esta ideología se dirige. Y en tercer lugar, la objeción que Eagleton formula a quienes han ejercido la Literatura Comparada como un instrumento de poder estatal e imperial, con el fin de expandir su propio canon literario sobre otros pueblos, es decir, la denominada civilización occidental en su explotación del resto del mundo, debe ser necesariamente enfrentada a esta otra objeción, inquisitiva e interrogativa, dirigida directamente al propio Eagleton: ¿En qué

lenguaje escribe Eagleton? En inglés. ¿Desde qué civilización escribe Eagleton? Desde la occidental: concretamente desde la anglófona. ¿Para quién escribe Eagleton? Para los que saben leer en inglés y han sido educados en los cánones de la cultura occidental. ¿Por qué no escribe Eagleton en náhuatl, en asamés o en swahili? ¿Por qué no renuncia a la educación recibida en Occidente y estudia la literatura hindú, caribeña o africana con los recursos educativos desarrollados por las tribus precolombinas, mayas, aztecas o incas; por primitivas poblaciones hindúes, como Nagas, Suparnas, Vanaras, Vidyadharas; o por grupos africanos como los que practican el rito de iniciación Bwiti? ¿Por qué? Porque no es rentable. Porque la miseria solo es útil a quienes viven de ejercer la explotación de la miseria, pero no a quienes viven *de hecho* en la miseria. Es un cinismo que solo se pueden permitir quienes viven en el confort de la cultura dominante. Quien condena el Imperio lo menos que debe hacer es renunciar a la lengua, a la economía y a las ideas político-sociales del Imperio que dice combatir. Pero es muy útil usar la lengua del Imperio y trabajar en las universidades del Imperio, publicar los libros en las editoriales del Imperio y cobrar un sueldo pagado por las ventajas que supone vivir formando parte del *establishment* del Imperio.

Con todo, y pese a las concesiones de moda que Bassnett hace al discurso posmoderno, no puedo menos que coincidir con ella en puntos concretos, y en cierto modo esenciales, de su argumentación. Por eso suscribo de pleno estas palabras suyas, referidas a los estudios contemporáneos de Literatura Comparada desarrollados en países no europeos, como China, Brasil o India. Y subrayo que se trata de culturas no europeas, cierto, pero que utilizan metodologías europeas en el estudio de los hechos y materiales literarios, lo cual constituye la demostración más rotunda de la colonización europea y americana de que han sido objeto:

Lo que se estudia [en lugares como China, Brasil, la India o en muchas naciones africanas⁶⁰] es la manera en que una cultura nacional ha sido afectada por las importaciones, y el enfoque es precisamente esta cultura nacional. El argumento de Ganesh Devy de que el desarrollo de la literatura comparada en la India coincide con el surgir del moderno nacionalismo hindú es importante, porque sirve para recordarnos los orígenes del término «literatura comparada» en Europa, donde surgió por primera vez en tiempos de enfrentamientos nacionales, cuando fueron trazadas fronteras nuevas y todo el debate acerca de cultura e identidad nacionales estaba plenamente en vigor en Europa y Estados Unidos (Bassnett, 1993/1998: 97).

Insisto, en consecuencia, en que la relación entre Literatura Comparada y nacionalismo es estrechísima, no solo porque permite, en primer lugar, a los intérpretes de una literatura «colonizar» científicamente las posibilidades de analizar otras literaturas y culturas pertenecientes a Estados o sociedades políticas más frágiles, sino porque del mismo modo legitima a determinadas sociedades

⁶⁰ Me habría gustado que Bassnett detallara los nombres de estas naciones africanas a las que alude. Pero no lo hace. ¿Por qué? Sobre África y la Literatura Comparada, véase la obra de Monique Noma Ngamba, cuyo título es precisamente *África y la literatura comparada. Perspectivas teóricas y críticas* (2016), publicado por Editorial Academia del Hispanismo.

humanas y gremios ideológicos, especialmente a los nacionalistas e indigenistas, no organizados políticamente como Estado, a combatir el sistema literario y cultural que históricamente los ha dominado y absorbido. La afirmación de Bassnett, escrita en 1993, en la que advierte que solo «los antiguos países de la Europa del Este [...] viven ahora una fase de nacionalismo que ha desaparecido hace mucho tiempo del mundo capitalista occidental», revela un profundo desconocimiento no solo de la literatura española —ignorancia tan frecuente en el mundo académico anglosajón y angloamericano—, sino también de la realidad política y social de la Historia de España que nace con la Constitución de 1978⁶¹. No por casualidad la expansión en España de los nacionalismos subestatales y el desarrollo de una «Literatura Comparada» limitada al ámbito peninsular han coincidido, durante las dos últimas décadas, desde criterios sociales, históricos, académicos y, por supuesto, políticos.

Lo que desde sus orígenes renacentistas hasta prácticamente mediados del siglo XX fue *solo* una Leyenda Negra antiespañola es hoy material emporofóbico que, desde las ideologías posmodernas, sirve para combatir toda actividad imperialista, de forma muy particular contra Europa y Estados Unidos. Ni un solo país europeo se libra actualmente de su particular *leyenda negra*. Lo que en su tiempo fue un *invento* contra España es hoy una *tiranía de penitencia* también para sus propios promotores genuinos

⁶¹ Se hace inevitable reconocer que la segunda restauración borbónica, implantada políticamente en la Transición de 1978, y de raíces explícitamente franquistas, se basó, entre otras muchas cosas, en el negocio de los nacionalismos subestatales, ejecutado todo este vasto programa por una generación de españoles que, nacidos en torno a 1950, y procedentes en su mayor parte de las élites del régimen dictatorial y golpista, esquilmaron corporativa y solidariamente el país, dejando a las siguientes generaciones los restos consumados de su ambición y de sus prejuicios. Esa generación, que hoy frisa los 70 años de edad, y vive su estertor, nos ha legado sus ruinas. Es la generación que más poder y mayor ambición ha acumulado en la historia reciente de España. Su herencia, a la vista está: una Universidad corrompida y degenerada, inútil; una Justicia que es una prolongación de la Política del régimen actual; una economía basada en la especulación, que no en el trabajo; una seguridad social y un sistema de pensiones desintegrados; una izquierda indefinida e ideológicamente sin contenidos (Bueno, 2003); un sistema educativo especializado en la organización y promoción del analfabetismo colectivo; y un raquitismo explícito en el desarrollo intelectual de sus descendientes, quienes no tienen empacho en identificarse a sí mismos como la generación más preparada de la historia de su país, cuando ni siquiera son capaces de encontrar trabajo, ni fuera ni dentro de España. El trabajo prepara más y mejor que el estudio, porque el trabajo supone y exige un enfrentamiento con el entorno social, laboral y tecnológico del que el estudio nos mantiene muy preservados. Estudiar es como jugar a trabajar... No es posible madurar, ni hacerse adulto, sin enfrentarse al mundo laboral: quien no trabaja no madura. Envejece siendo niño o adolescente. Y voy a poner un ejemplo concreto de cómo ha empleado su vida, su poder y su ambición esa generación del entorno de 1950. El 28 de junio de 2014 tuvo lugar en la emisora Radio Gramsci un programa sobre el tema *Podemos y la Nación*, en el que, entre otros interlocutores, intervenían Iván Vélez, autor del libro que reseño, y José Luis Villacañas Berlanga. Solo destacaré algo que me parece capital: en un momento dado de las intervenciones José Luis Villacañas afirma que «España es una nación tardía». Si esto es lo que declara, y he de suponer que lo que piensa, todo un profesor universitario, entonces —permítaseme la franqueza, y la piedad—, el último que salga que apague la luz. Semejante afirmación pone los pelos de punta al más retrasado de los ignorantes. José Luis Villacañas Berlanga nació en 1955. ¿Qué debe España a esta generación?

(Bruckner, 2006). Pero, ¿persiste aún la leyenda negra antiespañola? Sí, ¿dónde?, en la propia España, y en concreto en las ideologías destinadas a promover el negocio de los nacionalismos subestatales de nuestro tiempo. El nacionalismo sobrevive porque es, ante todo, un negocio. Nada más —y nada menos— que un negocio. Su base ha sido siempre la oligarquía de una limitada geografía. Su ideología, la extrema derecha. El púlpito eclesiástico, una de sus principales cajas de resonancia. La prensa, en nuestros días, su mejor placenta. La prensa, en cierto modo, es la ramera imprescindible de toda democracia.

Esta es la razón también por la cual en España no prospera en estos momentos un partido político visible de extrema derecha, como puede suceder en Francia, con el Frente Nacional. Porque en la España actual, en la España desvertebrada por las autonomías, la extrema derecha son los nacionalismos, los cuales, ante la ignorancia colectiva, se disfrazan de mitología de izquierdas. Los únicos responsables actuales de la Leyenda Negra son los españoles que promueven la destrucción de su propio Estado. En palabras de Baruch Spinoza: «Es malo lo que introduce la discordia en el Estado» (Ética, 4, XI). Y en palabras de Vélez:

Se trata, en definitiva, de la aplicación de los componentes de la Leyenda Negra a partes formales y constitutivas de una España de la que se reniega, y de cuyo influjo, uno vez perdidos los restos del Imperio en los que tantos intereses tenía la burguesía catalana, se intenta escapar (Vélez, 2014: 246).

Unamuno, Ganivet, Altamira..., fueron algunos de los numerosos intelectuales que desde fines del siglo XIX observaron cómo la Leyenda Negra iba instalándose en las ideologías nacionalistas y separatistas. Entonces se hablaba de *cantonalismo*, de *atomización*, de *federalismo* —ignorando que federar es establecer uniones y alianzas, es decir, que federar es unir, no separar, es agrupar, no desmembrar—⁶². Siento tener que escribir esto, pero la verdad es que solo desde la miopía que proporciona y asegura una teoría como la de los polisistemas, como la desarrollada por Itamar Even-Zohar, es posible postular la comparación de lo incomparable, y llevar a cabo de este modo, en términos de isovalencia e isonomía, una deconstrucción metodológica y crítica de lo que la Literatura Comparada es.

⁶² Federalismo es, pues, todo lo contrario de lo que creen promover los separatistas. Por eso sorprende que determinados partidos, como el PSOE, actualmente en estado tan crítico dada la vacuidad de su supuesta ideología y la indefinición de sus presuntos líderes, propugne la federación de naciones en España, algo que en sí es un absurdo superlativo: solo se puede federar, es decir, unir, algo que está separado, es decir, partes desunidas que, federadas, formarían un todo. Federar es un proceso de *agrupamiento*, no de *desmembración*. Quien identifica federar con organizar una separación demuestra no solo que ignora el significado de la palabra que usa, sino que además no sabe consultar ni leer un diccionario. Dicho de otro modo, ni siquiera es consciente de su propia ignorancia: no sabe que no sabe.

8.3.4.3. INTERPRETACIÓN *ETIC* DE LA LITERATURA EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA COMPARADA

¿Por qué esta nación fue más contumaz que las otras? ¿Por naturaleza, acaso? Pero esta no crea las naciones, sino los individuos, los cuales no se distribuyen en naciones sino por la diversidad de lenguas, de leyes y de costumbres practicadas; y solo de estas dos, es decir, de las leyes y las costumbres, puede derivarse que cada nación tenga un talante especial, una situación particular y, en fin, unos prejuicios propios.

Baruch SPINOZA (*Tratado Teológico-Político*, XVII, IV, 1670).

¿Cómo abordar el conocimiento de los contenidos culturales de una literatura? ¿Reproduciendo miméticamente esos *contenidos culturales* tal como se les aparecen a los seres humanos que pertenecen a ese pueblo o cultura (indigenismo), o analizando críticamente las *operaciones* que esos mismos seres humanos ejecutan (antropología)? ¿Acaso es posible reproducir esos contenidos culturales, o al menos construir sus coordenadas gnoseológicas, desde los *términos de nuestra propia cultura*? El primer interrogante nos sitúa en una perspectiva *emic*; en el segundo, nuestra perspectiva será *etic*⁶³. ¿Es posible conocer los contenidos emic de otra cultura?, ¿o solo podemos alcanzar probabilidades? ¿Qué realidades habría que reconocer en los contenidos emic de una literatura foránea? Estas son algunas preguntas que debe hacerse el teórico de la literatura cuando pretende reflexionar críticamente sobre la Literatura Comparada.

El lector que conoce la obra lingüística de Pike (1954) se habrá percatado ya de la procedencia de esta oposición emic / etic, si bien se reinterpreta aquí desde los criterios gnoseológicos del Materialismo Filosófico, tal como expone Bueno (1990a), cuyas ideas sintetizo según sus propias palabras. La distinción que postula Pike entre emic / etic es la objetivación de una diferencia que en última instancia no puede reducirse sin más, como si se tratara de una rectificación (dialógica) respecto de una confusión (previa), a lo que se clarifica mediante un proceso discriminatorio. Tampoco se trata de una distinción folclórica o proverbial, del tipo «sabe más el loco en su casa que el cuerdo en la ajena», o incluso teológica («solo Dios sabe los designios del pecador»), ni tampoco clasista o gremial (solo los jóvenes pueden comprender a los jóvenes, solo los viejos a los viejos, solo los locos a los locos, etc.) También podría interpretarse, como discriminación habitual, en el ámbito del Derecho Procesal Romano, en la distinción entre la *declaratio* del acusado y los testimonios de los testigos de vista o el análisis *facta concludentia*. Desde su filosofía, Marx consideraba que la mejor forma de conocer a un individuo no era atenerse a lo que él mismo decía de sí mismo, incluso en el supuesto de que no quiera engañarnos, sino que es preciso atenerse a sus actos, a

⁶³ Uso los términos de Pike (1954), *emic / etic*, pero reconstruyendo esta distinción conceptual desde los criterios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Indispensable en este punto es el opúsculo de Bueno (1990a). Para una introducción al Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea, vid. Maestro (2006, 2006a, 2007a, 2007b) y, en particular, el capítulo I de este libro, donde se exponen los Postulados Fundamentales de esta metodología.

sus obras. Y en este punto coincidía con la advertencia de las Escrituras, en virtud de la cual «por sus obras los conoceréis».

Por su parte, el Materialismo Filosófico busca la figura crítica que caracterice el estatuto gnoseológico de la oposición emic / etic. Así, de acuerdo con la teoría del cierre categorial, se considera que las ciencias positivas y las disciplinas filosóficas no se organizan en torno a un objeto presupuesto⁶⁴, sino que se mueven dentro de una multiplicidad de *términos* enclasados o clasificados en un campo categorial o científico (la Química, la Literatura, la Termodinámica, la Lingüística, etc.), de modo que entre estos *términos* se establecen *relaciones*, mediante *operaciones* que disponen la concatenación de tales *términos* (en el caso de la Literatura, como sabemos, los términos son cuatro: autor, obra, lector y transductor). De este modo, los términos relacionados mediante operaciones constituyen un *campo gnoseológico*. La unidad del campo categorial de una ciencia aparece, pues, como resultado de un proceso interno de construcción, mediante segregación y selección de materiales gnoseológicos, que se incorporan, o no (si procede excluirlos), al proceso de concatenación. En el caso de la Literatura Comparada, el comparatista o *sujeto operatorio* trabaja y opera, esto es, *relaciona*, los *términos* fundamentales y más complejos del campo categorial: autores, obras, lectores e intérpretes o críticos precedentes.

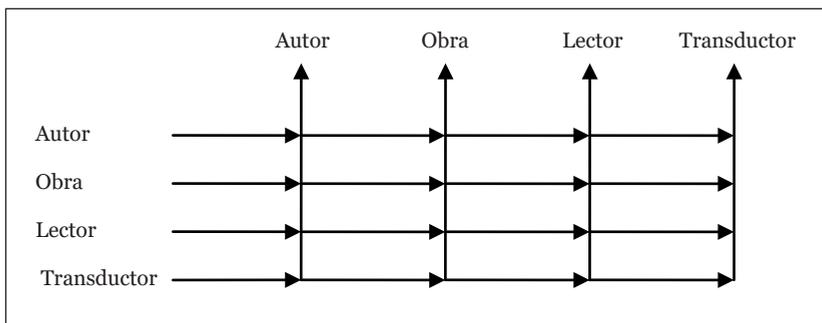
Ahora bien, los términos literarios (autor, obra, lector y transductor), tal como se relacionan en el campo gnoseológico de la Literatura Comparada, responden, o al menos deben responder, a un contexto exogámico, y no a un contexto endogámico. Entiendo por endogámico aquel contexto literario que determina relaciones dadas entre términos filiales, es decir, más precisamente, entre términos *autotéticos*, que brotan o proceden de un mismo conjunto o matriz, por ejemplo, las relaciones que pueden establecerse entre dos obras o dos autores pertenecientes a una misma literatura nacional (Cervantes y Unamuno, el *Buscón* de Quevedo y *La familia de Pascual Duarte* de Cela, etc.) Se trata, sin duda, de relaciones endogámicas, dadas entre términos de clases afines o filiales. Piénsese, por ejemplo, que la relación dada entre dos hermanos es siempre una relación autotética, al tratarse de personas que proceden de una misma madre o matriz. Por el contrario, los contextos exogámicos son aquellos contextos literarios que determinan relaciones dadas entre términos que brotan o proceden de distintos conjuntos o campos de referencia, es decir, más precisamente, entre términos *alotéticos*, o términos procedentes de sistemas o matrices diferentes. Piénsese, por ejemplo, que alotéticos son los miembros que constituyen una pareja o un matrimonio, al proceder cada uno de ellos de una matriz o madre diferente. Diremos, en suma, que son alotéticos aquellos términos o elementos diferentes por su naturaleza, por su matriz u origen, y que a partir de sus diferencias genealógicas permiten establecer relaciones de analogía o afinidad (un matrimonio); a su vez, son

⁶⁴ La Biología no se organiza en torno a la «vida», ni la Antropología en torno al «Hombre», sino respectivamente en el campo categorial de los materiales biológicos y en el de los materiales antropológicos. Las ciencias no están delimitadas por su *objeto de conocimiento*, sino por su *campo categorial*, que es el espacio gnoseológico en el que se sitúan, como realidades ontológicas y efectivamente existentes, los materiales, esto es, los hechos, los cuales se constituyen como objeto de conocimiento científico.

autotéticos aquellos términos o elementos que comparten un mismo origen, una misma causa o genealogía, esto es, una misma madre o matriz (dos hermanos). Los términos autotéticos implican un mismo tronco común, una misma procedencia. Responden al modelo de las esencias plotinianas, y en Literatura Comparada darían lugar a interpretaciones endogámicas. Por su parte, los términos alotéticos implican contextos exogámicos, conjuntos y sistemas literarios diferentes en su causalidad, los cuales exigen interpretaciones que justifiquen sus relaciones de analogía, afinidad, paralelismo o dialéctica. En los contextos exogámicos y en los términos alotéticos está el motor de la Literatura Comparada como método de interpretación destinado a la relación crítica de materiales literarios.

En consecuencia, solo entre términos literarios alotéticos es posible establecer y justificar relaciones de analogía o afinidad, paralelismo y dialéctica, bien a través de influencias causales o eficientes, bien a través de fenómenos de poligénesis, o semejanza sin influencia, en tanto que manifestaciones simultáneas de un mismo fenómeno estético en dominios literarios supuestamente inconexos. En consecuencia, la Literatura Comparada, en sentido estricto y riguroso, debe darse en contextos literarios exogámicos —es decir, entre términos alotéticos—, los cuales están determinados por la disposición de los materiales o términos literarios (autor, obra, lector, transductor) en dos ejes, vertical, o de ordenadas (y), y horizontal, o de abscisas (x). El eje de ordenadas objetivará los materiales literarios pertenecientes a un determinado sistema literario que se toma como referente causal o eficiente, mientras que el eje de abscisas objetivará los términos o materiales literarios representativos del sistema literario que actúa como referente consecutivo o receptor del impacto, influencia o presencia, que los primeros ejercen sobre los segundos: es decir, que siempre habrá un determinado sistema literario —de autores, obras, lectores e intérpretes— que, tomado como referente de partida (eje de ordenadas) ejercerá una influencia en otro determinado sistema literario —de autores, obras, lectores e intérpretes—, que a su vez codificará (autor), objetivará (obra), consumirá (lector) y sancionará críticamente (transductor) la recepción del primero.

*Eje horizontal o de abscisas,
 en perspectiva determinante o etic (x)*



*Eje vertical o de ordenadas,
 en perspectiva determinada o emic (y)*

| EMIC | ETIC |
|---|---|
| <i>Literatura nacional o gremial</i> | <i>Literatura Comparada</i> |
| Dentro | Fuera |
| Descripción que se sitúa dentro de la perspectiva del sujeto agente o ejecutor | Descripción que se sitúa dentro de la perspectiva de su observador o intérprete |
| Presente | Pasado |
| Intérprete contemporáneo, o históricamente copresente al fenómeno estudiado | Intérprete extemporáneo, o históricamente posterior al fenómeno estudiado |
| Endogamia | Exogamia |
| Sujeto Agente | Sujeto Gnoseológico |
| El conocimiento es el conocimiento del sujeto agente | El conocimiento es el conocimiento del sujeto operatorio o intérprete |
| El juez es el nativo | El juez es el antropólogo |
| El intérprete es el nativo | El intérprete es el comparatista |
| <i>Natural</i> El proceso no se descompone, sino que se ejecuta, sin más | <i>Artificial</i> El proceso se descompone según criterios ajenos a quien lo ejecuta |
| <i>Interno</i> Las descripciones emic pueden ajustarse a los hechos y alcanzar una adecuación máxima | <i>Externo</i> Las descripciones etic no tiene por qué adaptarse «como un guante a la mano» a los hechos |
| <i>Relativo</i> Las descripciones emic mantienen una estrecha relación con sus protagonistas y con sus correlatos, esto es, con sus partes relativas | <i>Absoluto</i> Las descripciones etic se mantienen en un plano segregado del sujeto agente, disuelta toda referencia al punto de vista del agente |
| <i>Integrado</i> Alcanzan la integración de los rasgos descritos. La ley interna de construcción se mantiene en el plano emic | <i>Desintegrado</i> No tienen por qué alcanzar la integración de los rasgos descritos |
| <i>Total</i> La perspectiva emic alcanza la comprensión global del proceso como unidad total | <i>Parcial</i> La perspectiva etic siempre es parcial, pues nunca alcanza la comprensión global del proceso como unidad total |

Como resulta visible en este esquema, en el eje de ordenadas o vertical se sitúan las construcciones literarias *emic* (autores, obras, lectores, críticos) que van a ser objeto de interpretación *etic* por parte de los términos literarios que los manipulan y codifican,

como autores; los objetivan en nuevas obras literarias, mediante la interpretación creativa; los leen y consumen, como lectores y receptores; y los examinan, inquietan, censuran, promueven, reseñan, difunden críticamente, etc., como intérpretes o transductores. En resumidas cuentas, y por lo que respecta al contexto gnoseológico de la Literatura Comparada, la oposición etic / emic puede sintetizarse en el gráfico anterior, que reproducimos siguiendo las tesis de Bueno en su libro *Nosotros y ellos* (1990a).

Lo que nos es dado con mayor facilidad e inmediatez es lo que es emic para nuestra cultura. Según la fórmula de Lévi-Strauss, lo etic es lo emic de la comunidad de antropólogos.

En consecuencia, como se ha indicado con anterioridad, la Literatura Comparada difícilmente puede desarrollarse en contextos endogámicos, es decir, en espacios gnoseológicos en los que los términos del campo están determinados por relaciones de sincretismo o identidad. Es el caso, por ejemplo, de postular un estudio de comparatismo literario entre obras de una misma literatura (términos pertenecientes a una misma clase), como *Lazarillo de Tormes* y *La familia de Pascual Duarte*. La endogamia viene dada por pertenecer a una clase común, pues ambas obras se inscriben en la clase de Literatura Española, aunque una sea aurisecular y anónima y la otra posguerracivilista y de autor bien conocido. Del mismo modo, difícilmente puede considerarse como un estudio propio de Literatura Comparada la relación crítica que un intérprete puede establecer entre la primera y la segunda parte del *Quijote*, o incluso la implicación en este contexto determinante del *Quijote* de Avellaneda, pues, en el primer caso, ambas obras sufren las consecuencias de un sincretismo dado en la identidad autorial (Cervantes) y, en el segundo caso, la terna se inscribe en una dialéctica que, más que comparatista, resulta absorbida en una figura filosófica tridimensional: tesis (*Quijote* I de Cervantes, 1605), antítesis (*Quijote* apócrifo de Avellaneda, 1614) y síntesis (*Quijote* II de Cervantes, 1615) (Maestro, 1994a).

Voy a referirme a continuación a los desarrollos gnoseológicos que, desde los criterios de la oposición etic / emic, pueden alcanzarse en el ejercicio de la Literatura Comparada. Las ideas, fuera de un contexto gnoseológico, al margen de unas coordenadas lógico-materiales, pierden toda posibilidad de interpretación coherente, y dan lugar a referentes confusos. En consecuencia, siguiendo a Bueno (1990a), voy a criticar, en primer lugar, los desarrollos *no* gnoseológicos del prisma de Pike (etic / emic), con objeto de desestimarlos, y, en segundo lugar, procederé a exponer los desarrollos gnoseológicos, es decir, aquellos que postula para la Literatura Comparada el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

Los desarrollos *no* gnoseológicos de la oposición etic / emic de Pike pueden reducirse a tres fundamentales, dados, por supuesto, en el contexto de la Literatura Comparada, y que aquí voy a rechazar sistemáticamente: emicismo, eticismo e isomorfismo.

1) *Emicismo*. Esta postura sostiene que la distinción emic / etic es necesaria en el momento de constitución de la disciplina o ciencia de referencia, en este caso, la Literatura Comparada, precisamente porque desde tal perspectiva se postula que el conocimiento científico y crítico ha de desenvolverse esencialmente en el ámbito

emic. En las primeras etapas de la historia de la Literatura Comparada, el ámbito emic correspondía a lo que entonces se identificaba como ajeno *en* las literaturas nacionales —lo foráneo—, de las que se partía como referencia y como objetivo con el fin de construir e interpretar relaciones de influencia e internacionalidad. Es, en suma, la concepción de Literatura Comparada tal como la propugnan Machado y Pageaux (1981: 15) cuando la afirman como «el estudio de los elementos extranjeros que existen en todas las literaturas», de modo que el comparatista estudia lo ajeno (emic) *en* lo propio (etic), y desde el punto de vista de lo ajeno, esto es, émicamente. En la retórica que utiliza la posmodernidad para simular un interés por la Literatura Comparada, o cierta capacidad de comprensión al respecto, lo emic se identifica con lo no europeo. Con frecuencia, desde la terminología ideológica de la tropología poscolonial, se usan acríticamente los términos «otro» y «otredad» en un sentido émico.

El emicismo es la envoltura desde la cual el propio Pike presentó su distinción etic / emic. El objetivo en la obra de este lingüista era que las ciencias humanas, sobre todo la Antropología y la Lingüística, pudieran conocer los contenidos culturales desde el punto de vista emic⁶⁵. Desde la teoría del cierre categorial esta tesis se expone así: el lugar donde se configuran las esencias o estructuras esenciales, por oposición a las estructuras fenoménicas, de las ciencias antropológicas es el lugar de los contenidos emic. Los puntos de vista etic se consideraban vías de accesos fenoménicas o fiscalistas —artefactos— que conducen al objetivo principal. De este modo, las determinaciones etic desempeñan una función auxiliar, instrumental, secundaria, propia de un *ordo inventionis*⁶⁶.

⁶⁵ Según escribe Bueno (1990a), desde el punto de vista de la Antropología, por ejemplo, el *emicismo* concibe la interpretación aducida por el sujeto agente (los nativos tsembagas que cambian la altitud de sus campamentos en determinadas épocas del año) como aquella interpretación en la que en última instancia residen las razones de su conducta (la presencia de espíritus malignos en las zonas bajas). El emicismo explica los hechos desde la perspectiva del *modelo cognitivo* del sujeto agente (cómo actúan los nativos). Sin embargo, en estos casos la «explicación» emicista de los hechos no suele ser una explicación, al menos desde el punto de vista del racionalismo del sujeto gnoseológico, sino que constituye un contenido que él mismo debe ser explicado. ¿Cómo? Desde una perspectiva eticista. La interpretación eticista se basa en criterios científicos portados por la cultura del sujeto gnoseológico, en este caso, el antropólogo. En el ejemplo aducido de los tsembagas, se consideran las explicaciones émicas, que se sitúan en un lugar mitológico, ya que aluden a la presencia de espíritus, etc. Se procede a una investigación basada en causas científicas: análisis sanguíneo de los efectos, y comprobación del virus de la malaria. Sin embargo, la explicación científica en que se basa el emicismo (constatación de la malaria y del mosquito anofeles) explica las causas de la malaria, pero no la resistencia de los tsembaga a bajar más allá de los mil metros. Son dos cosas diferentes. Las concatenaciones etic explican la causa de la fiebre, pero no la conducta de los nativos, es decir, explican las causas científicas, pero no el comportamiento social, no las «razones» de los tsembagas. En ejemplos de este tipo, hablar de una explicación emic de los hechos es hablar de un modo incorrecto, desde el punto de vista de la teoría de la ciencia, porque es el mismo hecho emic lo que ha de ser explicado, es decir: la ignorancia de los tsembagas, al atribuir a espíritus malignos la difusión de una enfermedad, la malaria, causada por el mosquito anofeles.

⁶⁶ La relación entre folclore y emicismo es indudablemente muy estrecha. El folclore es un espacio concreto y fértil en el que puede analizarse la dialéctica de las reconstrucciones de las

El emicismo, desde esta perspectiva «adentrista», no solo defiende la tesis de que el objetivo de una disciplina científica (Literatura Comparada, Sociología, Lingüística, Antropología...), o de una ideología gremial (feminismo, socialismo, falangismo, racismo...), es reconstruir la realidad de aquello a lo que esta disciplina se refiere (sociedad, lengua, cultura, mujer, raza, organización política...) desde el punto de vista del sujeto agente (el nativo, el indígena, la mujer, el socialista, el falangista, el negro...), el cual forma parte de los hechos que se examinan; sino que además exige también aceptar que esta reconstrucción e interpretación solo puede llevarse a cabo por personas que forman parte émicamente del propio grupo social que es objeto de estudio. El nativo desconfiará siempre del antropólogo, la mujer del hombre, el blanco del negro..., y a la inversa. No cabe autismo más onanista. En consecuencia, solo los franceses podrían entender a los franceses, los catalanes a los catalanes, las mujeres a las mujeres, los jóvenes a los jóvenes, los viejos a los viejos, los hombres del Medioevo a sus contemporáneos, un romántico no podría comprender a un renacentista, Wagner no podría interpretar la música de Vivaldi, y solo un loco podría ofrecer una lectura acertada del *Quijote*...

Desde un punto de vista gnoseológico, el *emicismo*, o «adentrista», equivale a negar el concepto mismo de *sujeto gnoseológico*, que resulta diseminado y sustituido por los múltiples sujetos agentes, miembros de cada cultura o grupo social, dedicados a la autognosis. Es la situación en la que contemporáneamente se encuentra la posmodernidad cuando pretende interpretar la literatura, al carecer de una posición étic definida y racional. Como escribió Merton (1973/1977: 185) al hacer suyos los lemas de Max Weber o Georg Simmel, «no es necesario ser un segundo

figuras culturales, según la perspectiva étic / emic de Pike. El término *folclore* es neologismo creado a partir de las palabras anglosajonas *Folk* (pueblo) y *Lore* (sabiduría, conocimiento, acaso enseñanza, vinculada por algunos al alemán *Lehre*). El término fue introducido por William John Thoms, con el pseudónimo de Ambrosio Martin, en su carta titulada «Folklore», y publicada el 22 de agosto de 1846 en la revista *Athenaeum* (núm. 982). Thoms definió entonces el folclore como el «saber tradicional del pueblo». Cuando este concepto, que nace vinculado a los pueblos civilizados europeos, se extiende a los pueblos primitivos, el folclore se hace coextensivo con el saber tradicional de cualquier pueblo, y además, al dejar indeterminado el alcance de ese «saber tradicional», el concepto de folclore se confunde prácticamente con el concepto antropológico de *cultura*. El folclore, como sabiduría tradicional de un pueblo, es un concepto emicista. Se trata, además, de saberes concretos, no de carácter abstracto o científico. Como señala Bueno (1990a) en la argumentación que aquí expongo, la reconstrucción museístico-teatral del folclore, como sabiduría tradicional de un pueblo, solo es posible cuando se refiere a ciertos contenidos culturales, pero no a todos. ¿Se consideraría folclórica una batalla real entre tribus de pueblos primitivos contemporáneos? En suma, toda selección de materiales folclóricos, que convencionalmente han consolidado su permanencia (danzas, leyendas, cuentos, cantos populares, juegos, costumbres...) sugiere siempre la existencia de motivaciones ideológicas, políticas o económicas, más allá de las meramente estéticas o científicas. Estas motivaciones tienen como voluntad subrayar ciertos rasgos simbólicos, llamados posmodernamente «señas de identidad», como si la identidad fuera cuestión de metafísica subyacente e intemporal, y no el resultado de un refuerzo —en el más estricto sentido de Skinner— impositivo y educacional, ejercicio sobre una masa de individuos, organizados de forma ideológica, social o política, en tanto se mantienen en competencia con otros grupos ideológicos, sociales o políticos.

Lutero para comprender a Lutero». El criterio de oposición dentro / fuera, sobre el que se sostiene este *emicismo* o «adentrismo», es una adulteración ideológica de la realidad a la que dice referirse, porque no se puede aceptar acríticamente, es decir, sin criticar y desmontar su inconsistencia, la suposición de que quien pretende conocer adecuadamente a Lutero, a Cesar, a Cristo, ha de poseer una «complejidad» humana —psíquica, física o química—, idéntica o equivalente a la que atribuimos a Lutero, a Cesar o a Jesucristo... De hecho —como explica Bueno (1990a)— no es posible el conocimiento que no se libera de la creencia según la cual uno ha de entrar en Cesar o en Lutero para conocerlos. La gnoseología apunta realmente hacia el camino inverso: Cesar o Lutero han de entrar en nosotros, en nuestro horizonte gnoseológico, es decir, en nuestras coordenadas científicas, para que puedan ser interpretados. La realidad no se comprende si no es posible reproducirla desde nuestras propias coordenadas gnoseológicas, dicho en términos ordinarios: conocemos lo que está a nuestro alcance solo cuando *nos lo aprehendemos*.

2) *Eticismo*. Esta postura sostiene que la distinción emic / etic es necesaria en el momento de constitución de las ciencias de referencia, en este caso, la Literatura Comparada, pero añade que resulta críticamente imprescindible explicar los contenidos emic desde el punto de vista de las estructuras esenciales de la investigación científica, que identifica con la interpretación etic, esto es, la literatura y la cultura que corresponden de forma nativa y primigenia con el *sujeto operatorio* (el crítico o transductor), sea intérprete, investigador o comparatista, pero no con el *sujeto agente* (el autor o artífice). En el contexto de la Literatura Comparada, el eticismo supone el estudio de los elementos propios que existen en otras literaturas, consideradas como ajenas o foráneas, esto es, diferentes. Se trataría, en suma, del análisis de características que se identifican como propias de una literatura y que se han manifestado o desarrollado en otras literaturas, afectándolas de algún modo esencial. El eticismo apela en este contexto gnoseológico a la interpretación de cómo los elementos identificados como propios de una literatura influyen, determinan o impactan en la construcción, difusión e interpretación de literaturas foráneas. Se desarrolla de este modo una orientación analítica diametralmente distinta del emicismo.

La visión emicista es discutible no solo por motivos epistemológicos, sino sobre todo por motivos gnoseológicos. En la visión eticista, lo etic no es lo externo o artificioso, es decir, no es una contrafigura de lo emic, como espacio en el que actúa el centro de gravedad de la realidad antropológica. Pike concibió lo emic como lo interno y esencial, y lo etic como lo preliminar y fenoménico. Sin embargo, desde el eticismo, puede considerarse que lo etic no es una mera interferencia fenoménica en los contenidos del campo, sino que se trataría de los contenidos mismos del campo, y que por lo tanto habrá que interpretar como las estructuras esenciales de ese campo.

Pongamos un ejemplo. Los españoles que acompañan a Cortés ven «en la espantosa fiereza y horrible aspecto» del ídolo Cozumel un efecto probable de la aparición del demonio, que acaso «deseaban en su imaginación [la de los indios] aquellas especies» (Solís y Ribadeneyra, Lib. I, cap. XV; *apud* Bueno, 1990a: 55). La interpretación que dan los españoles del ídolo emic es un ejemplo de cómo se construye una crítica ontológica (de contenido teológico), al considerar al ídolo como

un simulacro del demonio de la cultura cristiana. La interpretación de los españoles era etic, pero no científica, sino mitológica.

La defensa más radical de la perspectiva etic la sostiene el positivismo, y concretamente el eticismo materialista marxista, que ni siquiera duda de la posibilidad de conocer los pensamientos de los seres humanos, que sí le niega precisamente al «idealismo de la conciencia», es decir, niega que los proyectos, los planes o los ideales, puedan considerarse como la perspectiva explicativa última de las ciencias humanas. El marxismo considera que todos estos contenidos solo pueden explicarse a partir del ser social del hombre, que siempre se manifiesta desde una perspectiva etic, nunca emic. En el contexto de la Literatura Comparada, es etic la postura que vincula el desarrollo del comparatismo a la expansión del nacionalismo, y que ve en las explicaciones comparadas de dos o más literaturas la pretensión de una literatura por imponerse interpretativamente a las demás. Desde la retórica posmoderna, se acusará de eticismo a toda interpretación europeísta de los hechos literarios. Para la tropología posmoderna, eticismo y etnocentrismo serán términos equivalentes. Ahora bien, en este punto, mi pregunta es tan simple como desafiante: ¿cabe hablar de literatura al margen del eticismo europeísta? Porque la literatura no es una invención europea, evidentemente, pero la interpretación de la literatura sí que lo es. ¿De no haber sido por la invención europea y aristotélica de la Teoría de la Literatura, las culturas no europeas habrían calificado e interpretado como «literatura» lo que, gracias a esta invención metodológica europea, califican e interpretan como «literatura»? Porque si la respuesta a esta pregunta es afirmativa, entonces la explicación racional es que la Literatura Comparada es una invención europea, y que la Teoría de la Literatura también lo es, incluso con mayor implantación histórica y europeísta que aquella, y que una y otra metodología se han exportado, impuesto e importado sobre otras culturas no europeas, con una consecuencia fundamental: haber contribuido a hacer legible para Occidente la creación literaria de pueblos y culturas que, sin la intervención europea y occidental, jamás habrían interpretado lo que, tras la intervención europea y occidental, hoy todos interpretamos como *literatura*, gracias a la Literatura Comparada y a la Teoría de la Literatura. Sin estas dos construcciones europeas y etnocéntricas, la posmodernidad no podría rentabilizar, con la eficacia con que lo hace, la explotación de la miseria universal, especialmente extra-europea. La colonización posmoderna no se basa en la explotación de la riqueza, sino en la explotación de la miseria. Y en manos de la crítica poscolonial, la Literatura Comparada es un instrumental nada despreciable en la codificación y explotación de la miseria tercermundista contemporánea.

3) *Isomorfismo*. Se plantea como una coordinación de las explicaciones emicista y eticista. Se postularía así un isomorfismo entre el *modelo cognitivo* (emic) que guía a autores, pueblos o sociedades políticas, a escribir obras literarias, y el *modelo operativo* (etic) que explica las relaciones postuladas por el comparatista como relaciones de isovalencia, isología o isonomía, aun cuando en realidad resulten materialmente indemostrables, y solo puedan serlo de forma idealista, a modo de *desideratum utópico*. La expresión posmoderna que identifica al isomorfismo como modo de manipulación de los materiales literarios es la de *hibridismo*, para referirse a las relaciones binarias entre culturas, y la de *multiculturalismo*, para designar la suprema isovalencia de las

diferentes y desiguales sociedades, culturas y literaturas efectivamente existentes. Se impone de este modo la negación de la razón humana, como facultad que capacita al individuo para el ejercicio de la crítica, es decir, para el establecimiento y la justificación de clasificaciones, valores y contravalores. En una palabra: el isomorfismo niega la existencia de un *criterio*, es decir, de una *razón crítica*. El intérprete tiene que «hacerse el tonto», en nombre de la cortesía académica, o de la cobardía personal, para no ofender a quienes postulan dogmática y fraudulentamente la isovalencia entre los aztecas y los españoles de fines del siglo XV. Cuando un científico escribe necedades solo puede ser leído como un necio, por muy tonto que se finja el lector.

En el contexto de la Literatura Comparada, el uso del isomorfismo provoca interpretaciones completamente fraudulentas, porque desde un punto de vista gnoseológico, es decir, lógico-material, solo se puede hablar de isomorfismo entre dos conjuntos cuando hay correspondencia entre Términos y Relaciones del conjunto inicial o de partida y el terminal o de llegada, y cuando hay correspondencia entre Operaciones dadas en cada uno de los dos conjuntos. Pero de ninguna manera hay isomorfismo cuando no concurren tales condiciones. La igualdad solo se da en condiciones de simetría, reflexividad y transitividad entre las partes conjugadas. También podríamos exigir un requisito de equivalencia. En consecuencia, solo podría hablarse de isomorfismo en Literatura Comparada cuando trabajamos con Términos del campo categorial de la literatura que tienen la misma valencia, y que por tanto son equivalentes, algo que resulta realmente imposible de determinar desde el momento en que prescindimos de un sistema normativo y calificativo, y que incluso aun sirviéndose de un canon unánimemente aceptado, como *de facto* lo es en la práctica el Canon denominado Occidental, apenas nos permitiría movernos más allá de términos como Cervantes, Shakespeare, Dante, Goethe, Dostoievski, etc., y algunas de sus obras, que no todas. Quiero decir con esto, en suma, que solo podrá hablarse de isomorfismo si suprimimos la literatura, es decir, si nos analfabetizamos. Para los posmodernos esto no entraña ninguna dificultad, dado que para ellos la literatura es un discurso completamente ilegible como tal, y su máximo deseo consiste en que todo el mundo perciba igualmente la literatura como un discurso ilegible. Los principales representantes de esta interpretación analfabética de la literatura son autores como Derrida, Foucault y, sobre todo, Terry Eagleton, cuya obra *Literature Theory. An Introduction* (1983) es lo más lamentable, por absurdo, que una mente racionalista puede leer. El proceder de la posmodernidad se resuelve en una yuxtaposición, en este caso al menos, del *modelo cognitivo* (la creación literaria *emic*) y del *modelo operativo* (la interpretación literaria *etic*), yuxtaposición fundada en un supuesto isomorfismo. Añadiré, además, que incluso aceptando la ficción del isomorfismo, nadie podría explicar a partir de él el modelo cognitivo de una literatura (la construcción de una literatura por parte de sus sujetos agentes o nativos), es decir, nadie podría explicar cómo se construye su propia guía de conducta, si es que el autor, el pueblo o la sociedad política que es artífice de una literatura, desconocen las posibilidades de interpretarla, es decir, si desconocen la acción de la crítica y el poder racional de la influencia.

Frente a las perspectivas *emic*, *etic* e isomorfa, el Materialismo Filosófico propone la aplicación de un modelo explícitamente gnoseológico. La construcción de una

explicación racional (*ordo doctrinae*) de los hechos, por trivial que sea, procede de un modo que no es ni emic, ni etic, ni la yuxtaposición isomorfa de ambos. Lo que exige una explicación racional, muy al contrario, es regresar (*regressus*) a un marco inteligible, teórico, lógico y formal, que dé cuenta de los *mecanismos operatorios* (la interpretación literaria) en que se basa el *modelo cognitivo* (el acto de construcción literaria) del sujeto agente⁶⁷.

No se trata de describir los modelos cognitivos que actúan psicológicamente, desde las mentes de los sujetos agentes (autores, pueblos, sociedades políticas que construyen obras literarias), sino los modelos operatorios que actúan materialmente desde los modelos cognitivos del sujeto agente. El objetivo es explicar las vías de instauración de los mecanismos operatorios. Y esta es la competencia por excelencia del comparatista o *sujeto operatorio* que *relaciona* (o compara) los *términos* literarios (autor, obra, lector, transductor) del campo gnoseológico de la literatura. Por esta razón hay que apelar siempre a los materiales apotéticos, esto es, los materiales literarios que figuran en el eje de ordenadas o eje de partida: autor, obra, lector y transductor⁶⁸.

En el desarrollo de este procedimiento habrá que distinguir tres tipos generales de ontología, dada su relación con los problemas gnoseológicos implicados en la oposición etic / emic de Pike y las premisas ontológicas relativas al modo de unidad y relación

⁶⁷ La relación emic / etic solo alcanza su pleno significado gnoseológico a través de la relación fenómeno / esencia. La esencia alcanza su sentido en función del fenómeno, puesto que ella es 1) el término del *regressus* desde los fenómenos, y 2) el principio del *progressus* hacia los fenómenos. La clave causal y material de los procesos antropológicos está en la esencia de los procesos antropológicos. En la medida en que los contenidos emic no son asimilables por los contenidos etic, el intérprete permanece en el reino de los fenómenos, tal como se entiende esta categoría semántica desde la teoría del cierre categorial. En la tradición kantiana fenómeno se opone a nómeno. En la tradición platónica, fenómeno se opone a esencia. Husserl recupera la tradición platónica en su *Idea de la fenomenología* (1907), donde incluso señala la necesidad de eliminar al sujeto para alcanzar la esencia. Sin embargo, la eliminación de la existencia del sujeto, de la existencia de la *cogitatio*, para alcanzar las esencias plantea problemas muy difíciles a la teoría de las ciencias humanas. En la teoría del cierre categorial el concepto de fenómeno se opone a la esencia y a la referencia fisicalista. Los «hechos» son ante todo referencias. Y las referencias fisicalistas se nos comunican a través de operaciones manuales, por tanto, operaciones distributivas, porque cada individuo o grupo las reproduce distributivamente. Pero sucede que los hechos no son una realidad absoluta, sino que tienen lugar en un horizonte fenoménico, que está determinado por un contexto cultural e histórico. Como ha señalado Bueno (1990a: 84), «la perspectiva emic es la perspectiva de la gente».

⁶⁸ Si no contásemos con objetos apotéticos, la comunicación sería imposible. *Apotético* (de *apó*, lejos y *tithemi*, poner) es concepto relacional que sirve para designar lo que se presenta u ofrece a distancia, con evacuación de los objetos interpuestos —tanto en el espacio como en el tiempo— del sujeto operatorio. Son apotéticas las conductas de los animales, la captación a distancia de los comportamientos de otro, etc., y toda secuencia de acciones operatorias que impliquen un distanciamiento respecto al objeto al que se refieren. Se opone a paratético. A su vez, *paratético* (de *pará*, junto a, y *tizemi*, poner) es concepto relacional que sirve para designar aquellas situaciones en las que las relaciones recíprocas entre dos cuerpos son producidas por su mutua contigüidad espacial o temporal. Son paratéticas las leyes de choque de los cuerpos, los principios de acción y reacción, los tropismos, las reacciones químicas, etc.

que media entre las diversas literaturas posibles. Se distinguirán, en consecuencia, tres tipos de ontología: univocista, equivocista y dialéctica.

1. *Ontología univocista*. La ontología univocista es aquella que *niega la diferencia* entre dos o más términos, por conexión entre todos ellos: todo está relacionado con todo (*monismo*). Es la ontología subyacente al racionalismo idealista que considera que, en su esencia, todas las culturas —y sus respectivas literaturas— son idénticas y equivalentes entre sí, poseen el mismo valor, y por tanto son traducibles las unas a las otras. Esta ontología está detrás de los análisis de los lenguajes al modo de Aristóteles, Kant, Piaget o Chomsky. Desde las coordenadas de esta ontología, se postula que el plano emic es el plano de los fenómenos, el cual nos conduce al plano de las esencias. La ontología univocista se basa en la equivalencia o isovalencia de todas las culturas, en la existencia de universales lingüísticos, y en la afirmación de una suerte de patrón universal o tabla isonómica de categorías culturales. Habría unas leyes generales, o esenciales, distribuidas de forma unívoca en todas y cada una de las culturas y literaturas. La ontología univocista es aquella a la que apela la posmodernidad cuando se refiere a las culturas como entidades isovalentes: todas las culturas son iguales y todas están relacionadas entre sí en términos de igualdad. Esencialmente, todo estaría conectado con todo (*monismo metafísico* y *holismo armónico*).

2. *Ontología equivocista*. La ontología equivocista es aquella que *niega la relación* entre dos o más términos, por desconexión entre todos ellos: nada está relacionado con nada (*atomismo*). Desde los criterios de esta ontología, todas las culturas y literaturas resultan diferentes entre sí, heterogéneas e irreductibles (mutuamente o a un *tertium*). En relación con la ontología equivocista podría hablarse de relativismo, y también de megarismo⁶⁹. Las diversas literaturas —incluida la propia, y en particular una «comunidad de intérpretes literarios»— se comportan como entidades independientes, como sistemas clausurados, sin perjuicio de conexiones interculturales puntuales y más o menos precisas. Esta ontología «megárica» inspira la teoría de las culturas de Spengler, cuyo paralelo biológico es la concepción de las especies de Von Uexküll, en virtud de la cual los «mundos en torno» (*Umwelt*) de cada especie pueden insertarse en una teoría de la evolución, a la que propiamente son ajenos. En Lingüística y en

⁶⁹ Sobre el megarismo de las culturas cabe advertir lo siguiente. En el vestíbulo del Museo Antropológico de México leemos que «todas las culturas son iguales». Esta es una afirmación de isonomía e isovalencia de las culturas, y nos sitúa en el ámbito de un megarismo de las culturas. Los megáricos llevaron al límite metafísico la doctrina de las esencias de Platón, y postularon la existencia de un reino de esencias inmutables, inconmensurables e incommunicables entre sí. Es el postulado de una igualdad isonómica e isovalente de todas las culturas. En consecuencia, las diferentes culturas pueden considerarse iguales entre sí, bien por equivalencia de valores incommunicados entre cada una de ellas (cada una posee valores propios y originales que valen tanto como los valores propios y originales de las otras culturas con las que no se comunican tales valores), bien por identidad de valores únicos para todas las culturas (todas las culturas comparten los mismos valores sin diferencias esenciales entre ellas). El primer caso se explica desde el atomismo (*poligénesis*), y el segundo caso se explica desde el monismo (*unigénesis*).

Antropología el equivocismo es la ontología que subyace a la concepción de Whorf (1956). En el contexto de la ontología equivocista el prisma de Pike brilla de forma muy intensa. Emic es ahora «el interior estructurado de cada cultura», es decir, lo esencial, mientras que Etic es lo externo, el fenómeno. Lo fenoménico y lo esencial se mantienen en la ontología equivocista, pero invertidos en relación a su posición en la ontología univocista. La ontología equivocista es aquella a la que apela la posmodernidad cuando se refiere a las culturas como entidades megáricas: cada cultura es en sí misma original y ha de preservarse intacta en su originalidad frente al dominio colonizador de otras culturas. Esencialmente, todo estaría desconectado de todo y cada parte se comportaría como una mónada independiente de las demás (*megarismo metafísico y atomismo armónico*).

3. *Ontología dialéctica*. La ontología dialéctica es aquella que *identifica la diferencia y articula la relación* o comparación entre dos o más términos. La ontología dialéctica se enfrenta al univocismo que niega la diferencia entre dos o más autores, interpretaciones, obras o literaturas, desde el postulado idealista y demagógico según el cual «todas las culturas son iguales»; y se opone igualmente al equivocismo que niega la relación entre autores, obras o conjuntos literarios supranacionales y suprahistóricos, esto es, que rompe la *symploké* imprescindible en todo ejercicio de crítica literaria, al aislar a los autores de sus obras, y a estas de sus lectores, intérpretes y contextos culturales, históricos, económicos, sociales, etc. Univocismo y equivocismo son dos tipos de discurso sobre los que la posmodernidad despliega la esencia de su arsenal retórico e ideológico. Y son, además, univocismo y equivocismo, dos imperativos que inhabilitan metodológicamente toda posibilidad de ejercer y desarrollar la Literatura Comparada, porque, en primer lugar, si no es posible *relacionar* dos o más literaturas tampoco será posible compararlas, y, en segundo lugar, si no es posible reconocer y objetivar las *diferencias* entre dos o más literaturas, autores u obras, porque se postula que todas las literaturas y culturas son iguales, entonces no hay nada que comparar. Sin diferencia y sin relación no es posible la comparación.

En consecuencia, la ontología dialéctica rechaza de plano la ontología de la uniformidad, univocista, propia del racionalismo idealista, y subraya la diferenciación y la heterogeneidad entre las culturas, tanto como puede hacerlo el equivocismo. Sin embargo, no es equivocista, porque niega los supuestos megáricos y autárquicos de cada cultura, y porque reconoce la doctrina de la *symploké*, basada en la relación racional y lógica y en la evolución consecuente y sistemática. Tampoco es *metamérica* (relaciones entre totalidades globales o estructuras enterizas), porque no necesita regresar a una perspectiva de relaciones globales que depare un sistema de esencias supraculturales, es decir, que postule una cultura abarcadora de todas las demás. Sí es *diamérica* (relaciones puntuales entre las partes elementales de dos totalidades o estructuras), porque sí regresa a la perspectiva de relaciones entre las partes o elementos que constituyen dos estructuras relacionadas partitivamente, proceso que permite analizar la interconexión de unas literaturas con otras, en una relación comparativa y crítica en la que hay diferencias en cuanto a la *potencia abarcadora* de las distintas literaturas o sistemas literarios (lo que no implica ni exige un postulado de traducibilidad sin residuo, desde el momento en que siempre opera el mecanismo de la transducción).

La diversidad de los sistemas culturales no alcanza ahora un sentido meramente distributivo, puesto que la diversidad es ahora la misma interactividad conflictiva de las partes diferentes en cuanto a su *potencia abarcadora*, de las distintas culturas. La ontología dialéctica reconoce ampliamente las tesis del relativismo cultural. *Sencillamente no concibe este relativismo como uniforme y simétrico*: entre las diversas culturas o sistemas culturales (lenguas, sistemas de numeración, sistemas tecnológicos, &c.) median relaciones asimétricas en cuanto a los grados de potencia abarcadora. Unas culturas o sistemas culturales son más potentes que otros, pero en diversas líneas, y gracias a ello pueden ser analizadas los unos por los otros (Bueno, 1990a: 106).

En la ontología dialéctica, *etic* (la interpretación científica: gnoseología) es lo único que puede explicar operatoriamente a *emic* (la construcción literaria: ontología)⁷⁰. La ontología dialéctica es característica del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, y en el contexto gnoseológico de la Literatura Comparada niega tanto el *monismo metafísico* u *holismo armónico* de la ontología *univocista* (todas las culturas son iguales y todas están relacionadas idénticamente entre sí), como el *megarismo metafísico* o *atomismo armónico* de la ontología *equivocista* (todas las culturas son originales, diferentes e independientes entre sí, y como tales se mantienen intactas y se desarrollan autónomamente en el tiempo y en el espacio). Las primeras se afirman en el mito de la isovalencia, y las segundas en la falacia del megarismo. Tanto el mito de la isovalencia, desde el que se niega el uso de la razón como criterio valorativo, y se cancela toda posibilidad de ejercer la Literatura Comparada, ya que si todo es igual a todo nada hay que comparar ni que relacionar, como la falacia del megarismo, según la cual las culturas y las literaturas son entes originales, intactos e independientes entre sí, como pompas eternas de jabón que flotan en un cosmos estoico y fabuloso, y desde el que igualmente se niega la posibilidad de practicar la Literatura Comparada, ya que si nada está relacionado con nada, y nada influye en nada, nada hay que comparar, tanto lo uno como lo otro, la isovalencia y el megarismo, constituyen los dos pilares fundamentales de la posmodernidad como aberración interpretativa de la Idea de Cultura, de la Historia de la Literatura, de la Literatura Comparada y de la Teoría de la Literatura.

8.4. GNOSEOLOGÍA DE LA LITERATURA COMPARADA

Voy a considerar en este apartado las formas de conceptualización e interpretación de los materiales literarios que, desde el punto de vista de ontología la Literatura Comparada, se han propuesto con mayor éxito o insistencia. Mi intención es someter todas estas propuestas a una crítica gnoseológica, con objeto de verificar su racionalismo y su coherencia a la hora de interpretar los materiales literarios que se someten al

⁷⁰ Adviértase que esta explicación siempre será β -operatoria, es decir, siempre implicará a un sujeto operatorio presente como término en el campo gnoseológico. Dicho de otro modo, el comparatista, siempre será un ser humano, es decir, un ente dotado de una psicología que la interpretación científica o gnoseológica tendrá que segregarse y depurar.

objeto de la comparación o relación literaria. Finalmente, propongo y justifico la crítica gnoseológica de la Literatura Comparada desarrollada por el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

8.4.1. CRÍTICA DEL CONCEPTO GOETHEANO DE *WELTLITERATUR*

El 31 de enero de 1827 Wolfgang Goethe conversa con Johann Peter Eckermann, y le habla por vez primera de su concepto de *Weltliteratur*⁷¹, literalmente «literatura del mundo»: «Die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen». Eckermann relata de este modo las palabras de Goethe.

Ich sehe immer mehr, fuhr Goethe fort, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und daß sie überall und zu allen Zeiten in hunderten und aber hunderten von Menschen hervortritt. Einer macht es ein wenig besser als der andere und schwimmt ein wenig länger oben als der andere, das ist alles. Der Herr v. Matthisson muß daher nicht denken, er wäre es, und ich muß nicht denken, ich wäre es, sondern jeder muß sich eben sagen, daß niemand eben besondere Ursache habe, sich viel darauf einzubilden, wenn er ein gutes Gedicht macht. Aber freilich wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische,

⁷¹ En la interpretación que da Goethe a su concepción de *Weltliteratur*, o «literatura universal», resulta claro que se refiere fundamentalmente a una suerte de unidad, intercambio y conocimiento recíproco, de las literaturas europeas. Goethe piensa esencialmente en las obras canónicas de la literatura de Europa, y advierte incluso que las *Kunstliteraturen* europeas están rodeadas de *Volksliteraturen*. Hugo von Meltzl, discípulo de Goethe, llegó a poner en relación el concepto de *Weltliteratur* con el de *Dekaglottismus*, una suerte de conjunto orgánico en el que reunía las que consideraba las diez lenguas más cultas de Europa, con objeto de examinar comparativamente sus respectivas literaturas. Más germanocentrista es la postura de Meyer, quien a propósito de una de las adaptaciones al francés del *Torcuatto Tasso* de Goethe escribía lo siguiente: «Es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist» [«Se está formando una *Weltliteratur* general, en la que a nosotros los alemanes nos está reservado un papel honroso»] (cfr. «Duvals Tasso», en E. von der Hellen (ed.), *Sämtliche Werke von Goethe*, Stuttgart, Jubiläums-Ausgabe, 1902-1907, vol. 38, pág. 7). Sobre la noción de *Weltliteratur*, vid., entre muchos otros, los trabajos de Aldridge (1983), Auerbach (1952), Beil (1915), Bender y Melzer (1958), Corbineau-Hoffman (2000), Curtius (1962), Étiemble (1966), Farinelli (1925), Frenzel (1962), Hankiss (1938), Jens (1988), Jost (1974), Kaiser (1980), Krysinski (1997), Marino (1975), Medicus (1930), Merian-Genast (1927), Milch (1949), Nagy (1983), Remak (1980), Rüdiger (1972), Schäffer (1972), Schäffer (1972), Schmeling (1995), Schrimpf (1968), Schweikle (1984), Steiner (1996/1997: 121-146), Strich (1946), Vega Ramos (1998, 2003a, 2003b, 2005, 2006), Vossler (1928) y Wellek (1953).

oder Calderon [sic], oder die Nibelungen; sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen⁷².

El concepto goetheano de *Weltliteratur* ha sido desde su formulación de enorme importancia para una concepción comparatista de los estudios literarios. En nuestros días, la renovación de los estudios de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada hace posible la recuperación idealista de este concepto en su aplicación al estudio de determinadas relaciones y analogías existentes entre las literaturas europeas. Consideremos, desde esta perspectiva, algunas de las interpretaciones más destacadas de que ha sido objeto la noción goetheana de *Weltliteratur*.

Durante el siglo XVIII, autores como Voltaire (*Essais sur les moeurs*, 1753-1758), Bossuet (*Discours sur l'histoire universelle*, 1681), Hamann y Herder, habían enunciado ideas y conceptos que podrían considerarse como precedentes de la noción de «literatura mundial». Marino (1975: 71 ss) ha insistido precisamente en la idea tópica entonces de hablar de una «república de las letras», y recupera las palabras del abate Prévost al señalar que sería «rassembler en une seule confédération toutes les républiques particulières dans lesquelles la République des lettres est divisible jusqu'au ce jour». La obra de Herder había demostrado a este respecto que los romances, canciones y versos populares conservados y transmitidos a través de la oralidad en culturas diferentes constituyen un testimonio palmario de la generalidad de la «poesía del mundo» o *Weltpoesie*⁷³.

⁷² Cfr. Johann Peter Eckermann (1836), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, en Christoph Michel (ed.), con la colaboración de Hans Grütters, *Sämtliche Werke von Johann Wolfgang Goethe*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1999, vol. 12, págs. 224-225. Trad. esp. mía: «Cada vez veo más claro —continuó Goethe— que la poesía es un bien común de la Humanidad, y que en todos los lugares y en todos los tiempos se manifiesta en centenares y centenares de individuos. Unos lo hacen mejor que otros, y se mantienen más tiempo nadando arriba. Eso es todo. Precisamente por eso el señor von Matthissen no debe pensar que ese bien común sea solo suyo, ni yo tampoco que lo sea mío, sino que incluso todos debemos admitir que nadie tiene especiales motivos para presumir cada vez que hace una buena poesía. Ahora bien, si nosotros, los alemanes, no tendemos la vista más allá del estrecho círculo de nuestro entorno más inmediato, acabaremos cayendo muy fácilmente en esa absurda pedantería. Por eso a mí me gusta enterarme de lo que pasa en otras naciones, y aconsejo a los demás que por su parte también hagan lo mismo. Hoy día el concepto de *literatura nacional* no dice mucho. La época de una *literatura universal* es propia de nuestro tiempo, y todos debemos contribuir a apresurar el advenimiento de esa época. Sin embargo, ante tal aprecio por lo extranjero, no hemos de quedar limitados a una sola cosa en particular, queriendo contemplarla como un modelo único. No debemos pensar que algo así sea lo chino o lo serbio, Calderón o *Los Nibelungos*, sino que, en nuestra necesidad de ciertos modelos canónicos, hemos de retrotraernos sin duda a los antiguos griegos, en cuyas obras ha quedado representada para siempre la belleza humana. Todo lo demás debemos considerarlo como algo meramente histórico, apropiándonos, en la medida en que nos sea posible, de lo que de bueno tenga».

⁷³ Como representante de la tendencia idealista en el entendimiento de la poética, Herder insiste en la universalidad de la facultad poética, así como en su observación de las culturas primitivas y de la poesía oral. Sus estudios sobre el origen de las formas puras del lenguaje, en las que identifica la

En la culminación de la crítica positivista del siglo XIX, Brunetière publica en setiembre de 1900 un artículo dedicado a «La littérature européenne», en el que se pronuncia sobre una posible acepción del término *Weltliteratur*, al afirmar que «les productions d'une grande littérature ne nous appartiennent qu'autant qu'elles sont entrées en contact avec d'autres littératures, et que, de ce contact ou de cette recontre, on a vu résulter des conséquences». Desde este punto de vista, la *Weltliteratur* designaría un conjunto de obras maestras procedentes de la literatura europea, cuyos autores habrían alcanzado renombre y fama supranacionales. Guillén (1985: 55 ss), al citar y comentar estas palabras de Brunetière, discute sensiblemente su orientación conceptual, así como aquellas otras que identifican en la *Weltliteratur*, bien la suma de todas las literaturas nacionales, bien la ingente tarea de escribir una historia universal de la literatura en que tenga cabida una selección de textos de los grandes clásicos universales, desde los panoramas históricos dispuestos por épocas hasta las yuxtaposiciones de literaturas nacionales.

Desde la perspectiva de la crítica idealista, Vossler, en un artículo de 1928 sobre «Nationalliteratur und Weltliteratur», identifica a este último concepto con una literatura del mundo, afín a la idea de unas «literaturas reunidas», de una *Bibliotheca Mundi*, e insiste en que tal propósito no sería alcanzable sino a través de un renacer de las creencias religiosas. Este pensamiento se relaciona, de modo más o menos explícito, con la misma tendencia que impulsaba a Novalis, en 1800, en la escritura de su opúsculo titulado *La cristiandad o Europa*, desde el que se proponía el cese de las inquietudes nacionalistas europeas, y la aceptación de una ética cristiana de reconciliación y unidad espirituales. Se trata, en suma, de un proyecto muy ortodoxo, entonces revolucionario, con claros rasgos utópicos, y de marcada fuerza europeísta. Han sido muy numerosos los textos que, a lo largo del siglo XIX, y en torno al área cultural alemana, intensamente influida por el pensamiento de Kant, Hegel, Fichte, Herder, Schleiermacher, Gibbon, Goethe..., han insistido en expresar la idea de una comunidad europea culturalmente unida en una suerte de razón teológica y monista.

Las observaciones del comparatismo norteamericano respecto al concepto de una «literatura del mundo» surgen inicialmente de la mano de Wellek y Warren, quienes consideran que la expresión «universal literature» es, en las diferentes lenguas actuales, traducción del término *Weltliteratur* de Goethe, y advierten que tal concepto reviste acaso «innecesaria grandiosidad, implicando que la literatura debe estudiarse en las

naturaleza más íntima del fenómeno *poiético*, le sitúan en una posición afín a la de Vico, así como convierten algunas de sus ideas en precursoras de conceptos desarrollados posteriormente en las poéticas de Goethe (analogía orgánica) y Schiller (poesía ingenua y sentimental). Durante 1778 y 1779 Herder publica una compilación de canciones populares (*Volkslieder*) atribuidas a naciones y culturas supuestamente muy diferentes, donde sostiene que el *Volk*, o «nación diferenciada», es el vehículo fundamental del proceso cultural, con su lenguaje, religión y costumbres. Vid. sus *Cartas sobre Ossian* (1773), donde Herder recoge multitud de testimonios adecuados al estudio comparatista: baladas británicas, sagas, obras de bardos, escaldos y escandinavos; letrillas letonas, los libros de Cadwallader Colden (*History of the Five Indian Nations of Canada*, 1747) y Lafitau (*Moeurs des sauvages américains*, 1724), y abundantes coplas quechuas traducidas por el Inca Garcilaso.

cinco partes del mundo, desde Nueva Zelanda hasta Islandia [...]. Hoy —concluyen— quizá estemos más alejados aún de ese estado de amalgama, y diríamos que en serio no podemos desear que se borren las diferencias entre las literaturas nacionales» (Wellek y Warren, 1948/1985: 60).

En rigor, Goethe no pensaba en tal cosa. Wellek y Warren parecen confundir en las palabras de Goethe *literatura* y *literatura comparada*, es decir, la obra literaria y el método de interpretación. Goethe no habla en absoluto de modos de interpretación, y aun menos improvisa metodologías literarias, pues no era, sin duda, uno de esos modernos teóricos de la literatura moderna, y no se sitúa en una época como la nuestra, tan inducida por nomenclaturas que antes que iluminar el texto deslumbran al crítico —ávido de publicidad— que las manipula. No, Goethe no identifica en el término de *Weltliteratur* la existencia de una única literatura mundial, sino algo mucho más asequiblemente humano, como es la posibilidad de un conocimiento universal de las diferentes literaturas existentes. Con el término *Weltliteratur* (literatura universal) Goethe aludía esencialmente a una época en que todas las literaturas se convertirían en referentes, es decir, en discursos, universalmente asequibles al conocimiento humano. Ese es verdaderamente el proyecto del comparatismo literario, suprahistórico y supranacional, idealista y metafísico, y ese fue también el proyecto, mejor o peor realizado, de la Ilustración europea: la universalidad del conocimiento en la experiencia de cada ciudadano y de cada Estado. La «literatura universal» se constituiría así en un *conocimiento universal de las literaturas del mundo*. Es el ideal de la posibilidad de un *conocimiento* de las diferentes literaturas en una gran síntesis, en la que cada nación desempeñaría un papel relevante dentro de un concierto universal. Sin duda el propio Goethe comprendería semejante propuesta como un ideal muy remoto, pero lo cierto es que nos ha legado su formulación, y su herencia no ha sido metodológicamente estéril. Una buena prueba de ello es la cantidad de comentarios que, desde comienzos del siglo XIX hasta nuestros días⁷⁴, han suscitado esas palabras suyas en sus conversaciones con Eckermann.

Marino (1975: 68), en sus trabajos sobre el concepto de «literatura universal», ha hablado de un sistema de comunicación unitario en el ámbito del comparatismo europeo, que se ha impuesto con fuerza creciente a lo largo del siglo XX merced al incremento de los medios de comunicación y su fácil acceso, lo cual ha favorecido extraordinariamente los recursos del comparatismo, así como las posibilidades de su conocimiento, en condiciones muy semejantes a las pretendidas por Goethe para la Europa del siglo XVIII.

Le temps aussi bien que l'espace tendent toujours plus à se dilater, à se superposer, à se transformer en une conscience culturelle unitaire, permanente et simultanée du monde. Grâce à ce système universel de communications qu'est la littérature, toutes les littératures sont en train de devenir 'contemporaines' [...]. De cette façon, la 'littérature universelle' devient la communauté de toutes les littératures passées et présentes, quelles que soient leurs traditions, leurs langues,

⁷⁴ Basta echar un vistazo a la bibliografía existente sobre la *Weltliteratur*, parte de la cual hemos referido en una nota anterior.

leurs dimensions historiques et leurs localisations géographiques [...]. Le colloque littéraire revêt un caractère permanent et international. La communication et la communauté littéraires ont tendance à se confondre (Marino, 1975: 68)⁷⁵.

Vajda, en su intervención en el X Congreso de la *International Comparative Literature Association*, celebrado en Nueva York en 1985, considera que el concepto de Goethe es ideado en relación al mundo cultural europeo, sus posibilidades de intercambio y comunicación, y su poder de absorción y asimilación de influencias procedentes de otras partes del globo. Asimismo, Vajda se refiere a la *Weltliteratur* como uno de los conceptos que designan ante todo el talento del comparatista, su disposición abierta y culturalmente cosmopolita, su proyección universalista de lector y crítico supranacional, de traductor, de difusor de ideas y corrientes estilísticas, y humanista, en suma, que enlaza y comunica en su labor la vida cultural de pueblos diversos y distantes.

We all know that he [Goethe] did not mean by *Weltliteratur* the sum total of literatures of the world. He rather opposed *Weltliteratur* to national literatures which bore, at that, the bent toward isolations and seclusion, toward hostile considerations of every impact, literary, cultural, or else, which came from outside the national frontiers, without making a distinction whether they were valuable or not. Goethe stood on the other side. As an active reader, critic, and translator of foreign literature, as a connoisseur of Oriental and Occidental poetry and spirit, he was open to every propelling impact. He did not even mean by *Weltliteratur* a series of top poets, writers, and works that we call great books in our courses. A book was great for him not just according to its aesthetic qualities, though he made a firm distinction between first-rate and second-rate arts and letters, but he also considered the usefulness and/or uselessness of a work with regard to its content and its capacity to spread humanism among people. He saw a means in *Weltliteratur*, a means to make people aware of each other; to get acquainted with each other's qualities through literature. May I raise the question whether Goethe's conception of *Weltliteratur* is still timely in our days? (Vajda, 1985: 515-516)⁷⁶.

⁷⁵ «Tanto el tiempo como el espacio tienden a dilatarse cada vez más, a sobreponerse, a transformarse en una consciencia cultural unitaria, permanente y simultánea, del mundo. Merced a ese sistema universal de comunicación que es la literatura, todas las literaturas resultan 'contemporáneas' [...]. De este modo, la 'literatura universal' se convierte en la comunidad de todas las literaturas presentes y pretéritas, cualesquiera que sean sus tradiciones, sus lenguas, sus dimensiones históricas y sus emplazamientos geográficos [...]. El debate literario adquiere un carácter permanente e internacional. Comunidad y comunicación literarias tienden a confundirse» (trad. esp. mía). Vid. en Guillén (1985: 64) la formulación de ideas análogas a las de Marino: «En el siglo XX la situación ha cambiado sensiblemente y los conjuntos literarios con los que se enfrenta el escritor actual abarcan obras y autores, procedimientos y estilos, originarios de las más variadas latitudes».

⁷⁶ «Todos sabemos que [Goethe] no entendió por *Weltliteratur* la suma total de las literaturas del mundo. Prefirió contraponer la *Weltliteratur* a las literaturas nacionales, que conllevaban sin más una tendencia al aislamiento y la reclusión, una consideración hostil a toda influencia, literaria, cultural, o de cualquier otro tipo, procedente de fuera de las fronteras nacionales, sin distinguir si eran valiosas o no. Goethe adoptó otra actitud. Como lector intenso, crítico, traductor de literatura

Brunel, en su edición actualizada del manual de Pichois y Rousseau (1983), interpreta el concepto goetheano en relación con el conjunto de obras maestras de la literatura universal, y añade, con Étiemble (1966), la conveniencia de no limitar la idea de la *Weltliteratur* al espacio literario europeo.

La littérature universelle (*Weltliteratur* selon Goethe; en anglais *World Literature*; en russe *mirovaiia literatura*, expression qu'on traduit par «littérature mondiale») se propose au fond de recenser et d'expliquer les chefs-d'oeuvre qui forment le patrimoine de l'humanité, les titres de gloire de la planète, tout ce qui, sans cesser d'appartenir à la nation, appartient à l'ensemble des nations et qui, entre le national et le supra-national, établit un équilibre médiateur (Brunel *et al.*, 1983: 74)⁷⁷.

En la misma línea de pensamiento pueden situarse algunas de las ideas de Miner, quien advierte sobre la distancia que aún hoy día separa a la mayor parte de las universidades europeas del conocimiento de las literaturas orientales. Miner ha insistido con frecuencia en la referencia o limitación europea de la expresión y contenido de la llamada «Literatura Comparada», y ha señalado explícitamente que «nous ne pouvons faire abstraction du fait que, d'une façon ou d'une autre, la définition même de la littérature comparée semble européenne à la plupart d'entre nous. N'avons-nous pas entendu parler de la *littérature comparée*, de *die vergleichende Literaturwissenschaft* et de *comparative literature*? Et avons-nous entendu parler de *hikaku bungaku* ou de *bijao wenxue*? La fastination que nos mots exercent sur nous est telle que les expressions occidentales si familières semblent

extranjera, como conocedor del espíritu y de la poesía orientales y occidentales, estuvo abierto a la propagación de toda influencia. Incluso tampoco entendió por *Weltliteratur* una serie de obras, escritores y poetas cimeros, que invocamos en nuestros cursos como obras maestras. Para él una obra era extraordinaria no solo en virtud de sus calidades estéticas —aunque establecía una firme distinción entre artes y letras de primera y de segunda categoría—, sino que además consideraba la utilidad y/o inutilidad de una obra en relación con su contenido y su capacidad de promover humanismo entre las gentes. Vio un recurso en la *Weltliteratur*, un recurso para aproximar las conciencias de las gentes, para que a través de la literatura los unos lograran conocer las cualidades de los otros. Yo plantearía una pregunta: ¿No es todavía pertinente en nuestros días el concepto goetheano de *Weltliteratur*?» (trad. esp. mía). De esta comunicación de Vajda, presentada al X Congreso de la *International Comparative Literature Association* (Nueva York, 1985), pueden extraerse dos tipos de contenidos fundamentales, relacionados con la actividad editorial del autor, en Hungría, sobre comparatismo literario, y con sus apreciaciones sobre el concepto de *Weltliteratur*, de Goethe, con el que trata de justificar el sentido de su orientación y presupuestos editoriales, referidos principalmente a una «Comparative History of Literatures in European Languages».

⁷⁷ «La literatura universal (*Weltliteratur* según Goethe; en inglés *World Literature*; en ruso *mirovaiia literatura*, expresión que traducimos por «literatura mundial») se propone en el fondo enumerar y explicar las obras maestras que constituyen el patrimonio de la humanidad, los títulos célebres del planeta, todo aquello que sin dejar de pertenecer a una nación pertenece al conjunto de las naciones, y que, entre lo nacional y lo supra-nacional, establece un equilibrio mediador» (trad. esp. mía).

désigner les littératures occidentales et elles seules. À l'heure actuelle, cette attitude n'a pas disparu, mais sa disparition ne saurait tarder» (Miner, 1989: 163)⁷⁸.

Frente al punto de vista de comparatistas como Brunel, Étienne o Miner, que reprochan a Goethe su visión eminentemente europeísta de la literatura universal⁷⁹, conviene recordar uno de los trabajos más recientes de otro comparatista igualmente destacado, como Steiner (1999), en cuyo estudio sobre «¿El ocaso de las humanidades?», declara rotundamente:

Lo que aquí está en juego no es ningún canon arbitrario, sino la *literacy*, el dominio de las letras. En Occidente, la inteligencia y la sensibilidad adultas tienen su programa, sus sésamos, sus signos de reconocimiento. Las culturas no occidentales, las culturas del tercer mundo, con su diversidad étnica, han hecho aportaciones de gran vitalidad, pero caprichosas. La suposición de que desempeñan un papel fundamental solo se puede atribuir a simple hipocresía oportunista. Las interpretaciones de nuestra identidad, por su parte, se beneficiarán en grado casi siempre inconmensurable de algún conocimiento, por modesto que sea, del griego y el latín (Steiner, 1999: 143).

⁷⁸ «No podemos hacer abstracción del hecho de que, de un modo u otro, la definición misma de literatura comparada nos resulta europea a la mayoría de nosotros. ¿No hemos oído hablar de *littérature comparée*, de *die vergleichende Literaturwissenschaft* y de *comparative literature*? Y, ¿hemos oído hablar de *hikaku bungaku* o de *bijao wenxue*? La fascinación que nuestras propias palabras ejercen sobre nosotros mismos es tal que las expresiones occidentales, tan familiares, parecen designar exclusivamente literaturas occidentales. En el momento actual, esta actitud no ha desaparecido, pero su desaparición no se hará tardar» (trad. esp. mía). «La plupart des études comparées occidentales —prosigue E. Miner en otro lugar— refusent son attention, à la littérature non occidentale, dans sa pratique institutionnelle. Elle n'existe pas, ou si elle existe elle n'a pas d'importance. Il ne s'agit pas vraiment de littérature [...]. Il demeure clair que l'Europe est coupable à la fois d'inattention et d'attention mal intentionnée envers les cultures du Moyen-Orient [...]. Malheureusement, les littératures non occidentales sont généralement les seules chinoises et japonaises. En outre, jusqu'à tout récemment, il existait une tendance à reléguer les études comparées non occidentales dans un ghetto appelé relations littéraires Orient-Occident» (Miner, 1989: 177-178). «La mayor parte de los estudios comparatistas occidentales no prestan atención, en su práctica institucional, a las literaturas no occidentales. Tales literaturas no existen, o si existen carecen de importancia. No se trata verdaderamente de literatura [...]. Queda claro que Europa es culpable a la vez de una falta de atención y de una atención mal intencionada hacia las culturas del Medio Oriente [...]. Desgraciadamente, las literaturas occidentales son con frecuencia solo la china y la japonesa. Por otra parte, hasta época muy reciente ha habido una tendencia a relegar los estudios comparatistas no occidentales a un gueto denominado relaciones literarias Oriente-Occidente» (trad. esp. mía). Uno tiene más la impresión de que Miner habla más como un cura, un predicador o un moralista, que reprocha a sus feligreses el pecado de la insolidaridad que como un crítico literario que juzga ideas y valores culturales a partir de conocimientos científicos. ¿Conocen Miner y sus estudiantes suficientemente la literatura grecolatina y la filosofía europea como para recomendarnos a los demás el estudio de la literatura china, por ejemplo?

⁷⁹ Este tipo de juicios, como los expresados sobre todo por Miner, resultan francamente absurdos, pues exigen a Goethe pensar y escribir como si hubiera sido chino u oriental, al pretender que el autor de *Fausto* se comportara en la Alemania de 1827 como si hubiera leído a Derrida o a Foucault, o como si estuviera obligado no solo a pronosticarlos, sino a estar de acuerdo con ellos, es decir, como si hubiera vivido en otra época y en otro mundo de aquellos en los que real y efectivamente vivió.

Son numerosos los críticos recientes que al referirse a la *Weltliteratur* han destacado su poderosa ambigüedad y polivalencia. Guillén (1985: 55 ss), a este propósito, ha advertido que «el término es sumamente vago, —o digamos más positivamente, demasiado sugestivo— y se presta por lo tanto a muchos malentendidos», pese a lo cual distingue en él tres sentidos fundamentales: 1) la disposición supranacional de las obras de arte verbal, destinadas al mundo en su conjunto, más allá de fronteras y diferencias nacionales; 2) la recepción internacional de determinadas obras literarias, mediante traducciones, difusión, influencias, intercambios entre críticos y autores, viajes, etc., que constituiría en su conjunto un tránsito o itinerario de creaciones literarias afín a las observaciones metodológicas del primer comparatismo francés; y 3) las obras literarias que, desde el punto de vista de una historia de la lectura en el occidente europeo, denominamos *clásicas*, como la tragedia griega, el drama isabelino, la lírica románica de los siglos XIV y XV, etc., obras que ofrecen una visión esencial del hombre, «poemas que reflejan el mundo, que hablan acaso por todos los hombres y todas las mujeres, por lo más profundo, común o duradero de la experiencia humana».

La *literatura del mundo* representaría, en definitiva, la propiedad común, el patrimonio universal que conforman las letras nacionales: «Ich sehe immer mehr —había dicho Goethe en 1827—, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist». Parece claro, pues, que el concepto de *Weltliteratur*, tal como lo enuncia Goethe, postula un proyecto comparatista que pretende como finalidad un conocimiento de la literatura a partir de sus manifestaciones supranacionales, y una pluralidad de estudiosos dispuestos a intercambiar mutuamente tales conocimientos, merced a las prioridades lógicas y epistemológicas que desde el siglo XVIII exige la subjetividad humana en las facultades de recepción e interpretación de los fenómenos culturales⁸⁰. Es, pues, un proyecto idealista y teológico, propio de su tiempo y de su ámbito cultural: el dominio del pensamiento alemán ilustrado y romántico.

No obstante, no han faltado autores que hayan identificado en la *Weltliteratur* la «ilusión referencial» del comparatismo moderno. Krysinski (1997: 9-28) ofrece una reflexión de este tipo sobre el concepto goetheano de *Weltliteratur*. Recuerda Krysinski algunas interpretaciones anteriores, procedentes de autores como Farinelli, para quien el concepto goetheano remite a «il sogno della letteratura mondiale»; de Étiemble, quien ve en esta idea la expresión de un «germanocentrismo», o eurocentrismo (como si algo así fuera un delito o una suerte de mácula innata); de Milán Kundera, quien la concibe como un instrumento adecuado para la interpretación internacionalizada del fenómeno literario, sobre todo en lo referente a la novela; o de Manfred Schmeling, quien lo ha puesto en relación con los conceptos de internacionalización e intertextualidad de los fenómenos literarios. Como se observa, todos dicen lo mismo al fin y al cabo. «En la actualidad, la literatura universal —dice Krysinski, refiriéndose al concepto de *Weltliteratur*— solo puede ser una hipótesis de trabajo sin

⁸⁰ «Lo que el Goethe viejo descubre con simpatía es el incremento de los intercambios internacionales. Nótese que Goethe hace hincapié en lo que hoy se llamaría la *recepción* de las obras literarias. Recepción que se va internacionalizando. Constata Goethe que una facilidad creciente de comunicación es característica de los tiempos modernos» (Guillén, 1985: 59).

duda atractiva». Y recuerda que desde que Goethe habló de este concepto, en 1827, hasta nuestros días, todos los campos del conocimiento, y por supuesto también el literario, han experimentado profundas transformaciones y complicaciones, que pueden reducirse fundamentalmente a tres: 1) Mutaciones epistemológicas: métodos y teorías de conocimiento; 2) Crisis y desintegración de los grandes modelos canónicos; 3) Nuevas literaturas y nuevas concepciones de la literatura⁸¹.

La *Weltliteratur*, como literatura universal, se basa en una dialéctica en cuya complejidad intervienen al menos cinco categorías, referentes a lo *local*, *nacional*, *marginal*, *institucional* y *universal*. *Weltliteratur* haría, pues, referencia a un discurso literario en constante proceso de formación, una suerte de utopía funcional al servicio de una visión unitaria del mundo, difícilmente confirmable en la realidad. La literatura —y su conocimiento— es un discurso políglota. El cuerpo de la literatura, su ontología, es inmenso, e inaprensible en su totalidad.

Sea como fuere, la *Weltliteratur* persiste hoy no solo como un concepto histórico esencial para el comparatismo moderno, sino también como una posibilidad metodológica en la recepción e interpretación contrastada de un conjunto de obras literarias. Tal es la hipótesis propuesta por Steiner sobre el concepto goetheano de *Weltliteratur*.

Las consecuencias que se derivan de la *Weltliteratur* son también filosóficas y políticas [...]. La *Weltliteratur* y la *Weltpoesie* comportan una conjetura, si bien indistinguible, sobre los universales que subyacen a todas las lenguas y que las generan, además de ocasionar subterráneas afinidades estructurales y evolutivas, incluso entre las lenguas formalmente más alejadas entre sí. El ecumenismo de Goethe implica una postura moral y política. A finales de la década de 1820, entrado en años y parcialmente aislado en su Olimpo —aislado por su fama mundial—, tuvo una clara visión de las nuevas fuerzas del nacionalismo, del chovinismo militante que se abría paso en la Europa posnapoleónica, y especialmente en Alemania. Goethe conocía y temía la verborrea teutónica, así como el fervor arcaizante de la nueva filología e historiografía alemanas. Así, con la acuñación del término *Weltliteratur* se propone articular ideales, actitudes ante la sensibilidad propia de las civilizaciones universalizadoras, de la masonería internacional de los espíritus liberales que caracterizaron la Ilustración. El estudio de otras lenguas y tradiciones literarias, la apreciación de sus valores intrínsecos y de aquello que las entretreje con la suma de la condición humana «enriquece» esa condición. Este estudio es fundamental para el «libre comercio» en sentido intelectual y espiritual. En la vida de la mente, así como en la política, el aislacionismo y la arrogancia nacionalista conducen a la ruina más brutal. Son estas convicciones y la plasmación poético-crítica de Goethe en su obra las que constituyen los expresos cimientos de la literatura comparada. Todavía hoy sus ideales son de responsabilidad (Steiner, 1996/1997: 145).

⁸¹ Un ejemplo de ello es el «descubrimiento» de las literaturas poscoloniales, «descubrimiento» que hasta ahora apenas se nos ha transmitido sino a través de la interpretación deconstructivista (valga el oxímoron) de modernas teorías literarias de corte posestructuralista. De la mano de las mismas teorías se nos han revelado paralelamente nuevas «invenciones», entre las cuales la más destacada es acaso la versión posmoderna de la actual disputa sobre el canon literario.

Las palabras de Steiner son inteligentes, sin duda, pero están llenas de idealismo. Goethe combate desde la *Weltliteratur* el nacionalismo, sí, pero cuando se trata del nacionalismo de los demás, no esencialmente cuando se trata del nacionalismo inherente al idealismo alemán. La *Weltliteratur* es la Literatura Comparada interpretada desde el Idealismo alemán, es decir, en lengua alemana y desde la cultura alemana. De ser algo diferente su nomenclatura sería también diferente. Y esto no es un «error» de Goethe, sino el resultado racionalista e idealista de su propia lógica. El error es sin duda de quienes pretenden leer a Goethe como si este hubiera tenido que ser chino, tibetano o mongol.

Desde nuestro punto de vista, el concepto de *Weltliteratur* designa ante todo una lectura esencialmente intertextual y abierta del discurso literario. Abierta, sin duda, a otras literaturas. Nos inclinamos a pensar que la noción goetheana de *Weltliteratur* se formula con la pretensión no tanto de designar o imaginar, innegablemente, una literatura universal, noción demasiado abstracta en nuestros días, y si cabe aún más equívoca que la de «literatura comparada», cuanto de integrar las literaturas nacionales en un saber común, sintetizable, al menos, en un conjunto de interpretaciones capaz de compartir y comprender sus propiedades más esenciales e influyentes. Acaso la intención principal de la *Weltliteratur* es la de borrar las fronteras nacionales —expresión artificial y política— de la comunicación y las influencias literarias, así como de la concepción misma de creación e interpretación de la literatura, como experiencia limitada exclusivamente al contexto cultural de un solo individuo.

Diremos, en suma, que desde el concepto de *Weltliteratur* se propone una percepción universal del hecho literario, es decir, una perspectiva de lectura e interpretación de los textos literarios plenamente abierta, por encima de cualquier limitación cultural, política e incluso metodológica, es decir, se propone una interpretación idealista y teológica. Todo método de interpretación literaria limita inevitablemente la perspectiva comparada que ofrece la creación —y confirma la lectura— de los diversos textos literarios existentes.

No hay que olvidar que Goethe propone el concepto de *Weltliteratur* no desde la perspectiva del autor o del compositor de obras literarias, sino como lector curioso y reflexivo de numerosas literaturas; la propuesta de una *Weltliteratur* nace ante todo como resultado de un largo ejercicio de lectura, de contraste, de traducción, de recepción, en suma, sobre un igualmente amplio, diverso y heterogéneo conjunto de literaturas, sometidas a la interpretación larga, permanente, de un sujeto, Goethe, que reflexiona sobre ellas en los últimos años de su vida, acaso los años de inteligencia más amplia y reposada. Y por ello mismo también con menos futuro. Los viejos saben que necesariamente no han de ver las consecuencias de sus últimas ideas.

El concepto de *Weltliteratur* nos libera de algunos imperativos metodológicos, especialmente de los de corte positivista. No es necesario, pues, que exista una relación de comunicación o influencia explícita entre dos autores para establecer una semejanza posible entre las obras literarias de cada uno de ellos. El comparatismo es ante todo un ejercicio de lectura; podría decirse incluso que la *literatura comparada* es ante todo una *lectura comparada*. No creo imprescindible tener que justificar una relación de analogía entre dos o más textos siempre desde principios metodológicos de necesidad o causalidad. Desde la perspectiva de una *Weltliteratur* es posible identificar

analogías literarias sin que por ello hayan tenido que producirse influencias directas entre determinados autores, comprobaciones eruditas de fuentes positivamente comunes, o verificaciones obstinadas de intercambios materialmente demostrables. El intérprete puede justificar una relación de analogía entre dos o más textos, una relación intertextual, en suma, siempre que los textos y materiales literarios en cuestión no la desautoricen. La *Weltliteratur* propugna esencialmente una actitud, un modo de recepción, abierto y contrastado, en la interpretación *intertextual* de las obras literarias. Designa, en suma, la esencia del método comparatista: leer la literatura a través de la literatura, reflexionar sobre los textos artísticos a través de lecturas literarias previamente interpretadas.

Sin duda un planteamiento de este tipo ha surgido en diversos momentos en la historia de la poética y del comparatismo literario, y precisamente por ello no debe entenderse como banalidad o casualidad la pretensión de recuperarlo ahora desde los presupuestos del concepto goetheano de *Weltliteratur*. Piénsese, por ejemplo, en las importantes transformaciones e interpretaciones de que ha sido objeto a lo largo del siglo XX, en el terreno del comparatismo, el capítulo de las relaciones e influencias literarias, especialmente en el ámbito de la internacionalidad, al enfocar los estudios de literatura comparada como un estudio sistemático de conjuntos literarios supranacionales. En este sentido, Miner (1989: 165) ha escrito que «ce qui entraîne ou impose la réception peut recevoir le nom d'*influence* [...]. La réception est possible sans influence, et l'influence sans la réception». El comparatismo combate así la interpretación aislada de las literaturas, y en nuestros días dispone el estudio de las relaciones literarias supranacionales a través de las nociones de intertextualidad, como transcendencia textual de un discurso literario en otro, y que ha contribuido a la renovación del concepto mismo de influencia literaria; en los fenómenos de multilingüismo, equilingüismo y heteroglosia, como dominio absoluto o casi idéntico de dos o más medios lingüísticos de comunicación; en la teoría de la traducción, y los fenómenos de *Sprachmischung*, desde los que se designa el uso pasajero de una o varias lenguas en el interior del idioma dominante en un determinado discurso literario; y finalmente en los estudios de difusión, efecto y transmisión de las obras literarias y transformación de su sentido, abordables desde una teoría de la transducción (Maestro, 2007b).

Wells, en su *New Poets from Old* (1940), había hablado de «genética literaria» con objeto de designar el desenvolvimiento interno de la literatura en relación con otras creaciones estéticas, literarias, pictóricas, musicales, escultóricas, etc., entre las que pueden establecerse interacciones diversas de imitación, parodia, transformación..., que no observen necesariamente una estricta prioridad cronológica. Del mismo modo, la noción de *influencia*, vinculada a los conceptos de evolución literaria, función constructiva y sistema literario, constituyó un tema central en la teoría de la literatura de los formalistas rusos, especialmente en el pensamiento de Tinianov, quien advierte que «es necesario reconsiderar uno de los problemas más complejos de la evolución literaria: el de la *influencia*» (Tinianov, 1924/1972: 92). Y añade:

Existen profundas influencias personales, psicológicas o sociales que no dejan ninguna huella en el plano literario (Chadaev y Pushkin). Existen influencias que

modifican las obras literarias sin tener significación evolutiva (Maiakovski y Gleb Uspenski). Pero el caso más impresionante es aquel en que los índices exteriores parecen testimoniar una influencia que jamás tuvo lugar. Estos ejemplos pueden multiplicarse: las tribus sudamericanas crearon el mito de Prometeo sin estar influidas por la antigüedad. Estos son hechos de convergencia, de coincidencia. Tienen una importancia tal que desbordan la explicación psicológica de la influencia. La cuestión cronológica acerca de quién lo dijo primero no es esencial. El momento y la dirección de la 'influencia' dependen por completo de la existencia de ciertas condiciones literarias. En el caso de coincidencias funcionales el artista influido puede encontrar en la obra imitada elementos formales que le sirven para desarrollar y estabilizar la función. Si esta 'influencia' no existe, una función análoga puede conducirnos a elementos formales análogos sin aquella ayuda (Tinianov, 1924/1972: 100).

La filosofía de la historia de Toynbee (1934) ha tratado de explicar, desde una morfología comparada de las culturas, la evolución de las sociedades que las hacen nacer, desarrollarse y morir. Las teorías de Toynbee se caracterizan por su empirismo y su proyección universal, por insistir especialmente en el estudio del ambiente físico e histórico, así como en la elaboración de leyes que permiten conocer el funcionamiento de la evolución interna de cada uno de los contextos históricos examinados, y por su concepción de las comunidades culturales como organismos libres, con posibilidad de elección y conocimiento entre diferentes modos de actuar y evolucionar, frente a los postulados de Spencer, quien compromete todo desarrollo social con una curva vital de decadencia. Toynbee no habla de estados o pueblos, ni tan siquiera de naciones, sino de *sociedades*, a las que delimita como «campos de estudio comprensibles» (*intelligible fields of study*), y a las que convierte metodológicamente en las unidades mínimas de la evolución y desarrollo intercultural. Lástima que la referencia sea un término tan frágil como el de sociedad, que lo mismo permite designar un conjunto de abejas que un conjunto de seres humanos. Si bien las primeras no pueden organizarse políticamente, y los segundos, a veces, sí. La categoría de lo político, como se sabe desde Aristóteles, es capital en este tipo de contextos.

Wellek y Warren (1949/1985: 62-63), en sus escritos sobre comparatismo literario, advierten que «la historia de temas y formas, de artificios y géneros, es, evidentemente, internacional». Muchos de estos planteamientos eran, sin embargo, con las debidas transformaciones metodológicas, herencia y consecuencia de otros precedentes. *Le fonti dell'Orlando furioso* (1876) de Pio Rajna, había constituido una investigación singular sobre la orientación científica y el triunfo del estudio de fuentes e influencias, característico de la segunda mitad del siglo XIX. En la misma línea, el primer comparatismo francés se había caracterizado metodológicamente por limitar los estudios de literatura comparada al examen de las influencias literarias internacionales (Baldensperger, 1921; Tieghem, 1931); sus modelos estuvieron vigentes al menos hasta la celebración, en 1958, del II Congreso de la *International Comparative Literature Association*, en que Wellek y otros comparatistas pusieron de relieve la conveniencia de estudiar la Literatura Comparada desde la perspectiva que proporciona el análisis sistemático de conjuntos supranacionales, a través de categorías morfológicas, genológicas, temáticas, periodológicas, etc..., lo que supuso el desplazamiento del dominio francés frente a la llegada del dominio americano, u «hora americana», como lo denominó Guillén (1985: 82-84).

Desde los presupuestos metodológicos asumidos en el congreso de 1958, celebrado en Chapell Hill (Carolina del Norte), sobre las perspectivas del nuevo comparatismo, el criterio de *internacionalidad* deja paso al de *supranacionalidad*, y el de *influencia* al de *analogía*, conceptos que desde el neoformalismo de la década de 1960 hallarán en el término *intertextualidad* importantes posibilidades de aplicación metodológica. Los hechos literarios, hasta entonces examinados con frecuencia desde una perspectiva diacrónica y causal, cuando no también determinista, comienzan a considerarse ahora en la *simultaneidad de la analogía*, es decir, por su relación intertextual, de trascendencia de unos textos en otros, antes que desde la exclusiva causalidad de la influencia (A en B).

Desde una posición que cualquier racionalista no dudaría en calificar de ácrata o incluso nihilista, Eliot había hablado desde 1917 de «a simultaneous order» (1932/1948: 14) con objeto de designar, frente a las relaciones cronológicas y causales de obras, períodos y corrientes literarias, la posibilidad del lector moderno para acceder con enormes libertades a la obra de cualquier autor, sin detenerse ante fronteras periodológicas o prioridades espacio-temporales que impidan establecer una relación de contemporaneidad entre Sófocles, Virgilio, Dante, san Agustín, Erasmo, Cervantes, Goethe, etc., de modo que «there is only one big present into which the past has been absorbed, and what matters to us is not so much the age and the origin of its components as their differences and resemblances»⁸². Romper la *symploké* de los hechos históricos implica imponer la ignorancia de las causas que los han hecho posible y las consecuencias que podrían interpretarlos.

Subrayo, en conclusión, que la literatura comparada se orienta principalmente hacia la explicación y ordenación de los materiales literarios a partir de una ordenación dada en conjuntos literarios diacrónicos y supranacionales, y que en este proceso de relaciones literarias el concepto goetheano de *Weltliteratur* libera sin duda al lector de posibles limitaciones historicistas, nacionalistas y metodológicas. La recepción —y la interpretación— de la literatura lo es ahora en su sentido más amplio, pero esta amplitud está determinada en el pensamiento de Goethe por un referente idealista, monista y metafísico: una «literatura del mundo». Algo así es pura teología secularizada. Un proyecto capaz de competir con la Biblia.

⁸² Eliot se había pronunciado en términos semejantes en sus estudios sobre «Tradition and Individual Talent» (1917) y «The Function of Criticism» (1923), al definir la literatura como un *ideal order*, un *organic whole*, indudablemente sistemático. En época más reciente, Yarkho (1978: 67) reitera que «in literature, as in nature, nothing arises out of nothing. Every artistic form which we find in the finished work has developed out of some substratum in the course of ontogenesis».

8.4.2. CRÍTICA DEL CONCEPTO TRADICIONAL DE LITERATURA COMPARADA

Se repite con frecuencia que Literatura Comparada es término importado de las ciencias, debido a la acuñación de la expresión *anatomie comparée* de Cuvier. Sabemos que la expresión que seguimos hoy utilizando para referirnos a esta disciplina académica y a este método de interpretación literaria adquirió desarrollo fructífero en el desarrollo de una historia sobre esta materia en los cursos impartidos por Noël y Laplace en la Sorbona (*Cours de littérature comparée*, 1816-1825).

Pues bien, para muchos «teóricos» de Literatura Comparada, esta expresión designa, todavía en nuestros días, una realidad ontológica y metodológica de las ciencias humanas demasiado compleja como para ser definida satisfactoriamente con breves palabras. Desde la perspectiva que aquí sostenemos, construida sobre el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, una afirmación de esa naturaleza es completamente falsa y engañosa. No es cierto que la Literatura Comparada no se pueda definir, y no es tampoco cierto que constituya una expresión deficiente o estéril de la que deba prescindirse. En primer lugar, porque la Literatura Comparada puede definirse gnoseológicamente como el análisis comparado de los *materiales literarios* (autor, obra, lector y transductor), dados en *symploké*, y expuesto como resultado de una interpretación literaria basada en criterios sistemáticos, racionales y lógicos; y, en segundo lugar, porque la expresión Literatura Comparada ha servido, sirve y seguirá sirviendo, a todo tipo de comparatistas, teóricos y críticos de la literatura, para designar lo que en efecto es, el ejercicio y el resultado de la interpretación comparada de materiales literarios.

Considero, francamente, que cuestionar el uso científico de tal nomenclatura es, hoy por hoy, una labor que no conduce a ninguna parte, y que solo puede explicarse por el afán de protagonismo de quien pretende encontrar el quinto pie de un gato que siempre tendrá cuatro patas. Asimismo, considero que postular la imposibilidad de definir la Literatura Comparada, como hacen alarde comúnmente muchos «teóricos» de la literatura, con la pretensión de simular de este modo una suerte de seriedad y exigencia a la hora de proceder en sus investigaciones, que con frecuencia acaban en un retahíla retórica de cuestionamientos y objeciones inútiles, solo sirve para poner de manifiesto la debilidad, cuando no de la inutilidad, de las teorías literarias que manejan, algunas de las cuales se jactan sin consciencia alguna de la fragilidad de su «pensiero debole».

A continuación, voy a exponer críticamente algunos de los sentidos e interpretaciones que, según la intención y finalidad metodológica de autores, escuelas y períodos, ha adquirido el concepto de Literatura Comparada.

Baldensperger (1921), uno de los principales representantes de la «escuela» o dominio de comparatistas franceses de principios de siglo, concebía el estudio de la Literatura Comparada como el análisis de las relaciones entre dos o más literaturas nacionales, articulada a través de la influencia de autores y movimientos concretos, y carente, con frecuencia, de una metodología más consistente sobre genología y morfología literarias. Se trata, en suma, de un uso reductor del método comparatista, limitado a una bidimensionalidad de elementos, objetivados en un

autor de una literatura nacional y una *mentalidad* trascendental a varias literaturas nacionales. Como va a suceder sistemáticamente en cada tendencia comparatista, los trabajos de Baldensperger sobre Literatura Comparada reflejan el estado de la teoría literaria francesa de principios de siglo XX: el anclaje en las ascuas del positivismo decimonónico, las relaciones de influencias y la crítica historicista y biográfica. Evidentemente, hoy no podemos entender la Literatura Comparada al modo de este patriarca del comparatismo. Baldensperger no es hoy nuestro colega⁸³.

A lo largo del siglo XIX, la expresión «literatura general» venía utilizándose, de forma tradicional y excesivamente convencional, para referirse a la *poética*, y al conjunto de principios y nociones teóricas sobre la literatura⁸⁴, hasta que a comienzos del siglo pasado, en 1921, Tieghem comenzara a utilizarlo con objeto de distinguir la *literatura general*, o estudio de aquellos movimientos y modas literarias que trascienden lo nacional, de la *literatura comparada*, que se ocuparía de las relaciones recíprocas entre dos o más literaturas⁸⁵. En una hora histórica en las proyecciones ulteriores del comparatismo, Tieghem comenzó a multiplicar los entes sin necesidad. Pretendió usar una expresión mundana y confusa —literatura general— con el mismo valor distintivo que entonces poseía una expresión académica y operativamente definida —Literatura Comparada—. Y la confusión prosperó. Las confusiones, con frecuencia, prosperan, porque, a río revuelto, ganancia de pescadores.

Guillén (1985: 88) ha tratado de explicar o justificar la división propuesta por Tieghem en 1921 entre «literatura general» y «literatura comparada» apoyándose en dos razones para él principales: en primer lugar, el término «literatura general» se utiliza con frecuencia a comienzos de siglo para designar una tendencia o «movimiento hacia lo supranacional y lo universal [...], por cuanto se concedía una clarísima prioridad a los fenómenos nacionales»; en segundo lugar, «el papel de la *Littérature Générale* se parecía al que hoy desempeña la teoría de la literatura, es decir, llevaba

⁸³ Sobre Baldensperger y su escuela de comparatistas, vid. el capítulo dedicado a la historiografía de la Literatura Comparada, sobre todo la parte relativa al cuerpo y curso de esta disciplina, donde se ofrece una visión más amplia de sus presupuestos y prácticas metodológicas.

⁸⁴ Acerca del uso adquirido por el término «general», y sus derivados, en el ámbito de la Literatura Comparada, vid. Marino (1988: 74 y ss).

⁸⁵ En algún caso tiende a identificarse Literatura Comparada con expresiones tales como «literatura universal» y «literatura general». A menudo se ha hablado de Literatura Comparada y «literatura universal» para designar el estudio panorámico, conjunto, de diversas literaturas nacionales, a través de períodos históricos concretos y comunidades literarias independientes (si se nos autoriza el oxímoron). En español, como en la mayor parte de las lenguas modernas, la expresión «literatura universal» podría designar la traducción del concepto *Weltliteratur*, de Goethe (1827), quien, como he indicado, pretendió expresar con él la hipotética existencia de una época en la que todas las literaturas constituyan una sola, en un ideal orgánico y teológico de síntesis en el que cada nación desempeñaría un papel singular en el concierto universal. En otras ocasiones, el término «literatura universal» se ha utilizado en un sentido que, sin pretensiones científicas, alude al conjunto de obras consideradas como clásicas o modélicas en la historia de la literatura mundial, manifestaciones consagradas del genio creador cuyas obras maestras han alcanzado proyección universal (Homero, Sófocles, Virgilio, Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Hugo...)

implícito un grado significativo de “teoreticidad”». Como podrá observar cualquier lector, la diferencia que propone Guillén es completamente retórica, y carece de todo fundamento gnoseológico. Por otro lado, semejante distinción solo puede justificarse a la altura de lo que ha sido y es la teoría literaria desarrollada a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, pero nunca a partir del estado de la crítica literaria francesa de la década de 1920, ante la cual se sitúa la propuesta innecesaria de Tiegghem. Con mucho más acierto que Guillén, y desde luego con mucha menos retórica, Wellek y Warren (1949/1985: 61) consideraron que, tal como las delimita Tiegghem, «la literatura ‘comparada’ y la literatura ‘general’ se funden inevitablemente», por lo que «acaso lo mejor fuera hablar simplemente de *literatura*», pues «¿cómo se puede determinar, por ejemplo, si el ossianismo es tema de la literatura ‘general’ o de la literatura ‘comparada’?». He aquí la argumentación de Wellek, tal como fue defendida en el célebre congreso de la icla en Chapel Hill, en 1958:

Pongo en duda, no obstante, que el intento de Van Tiegghem de distinguir entre la literatura «comparada» y la «general» pueda imponerse. Según Van Tiegghem, la literatura «comparada» se limita al estudio de las relaciones entre *dos* literaturas, mientras que la literatura «general» atiende a los movimientos y corrientes que atraviesan *varias* literaturas. Esta distinción es insostenible e impracticable. ¿Por qué —valga el ejemplo— ha de considerarse que la influencia de Walter Scott en Francia es «literatura comparada» mientras que un estudio de la novela histórica durante el romanticismo habría de ser «literatura general»? ¿Por qué hemos de distinguir entre un estudio de la influencia de Byron en Heine y un estudio del byronismo en Alemania? El intento de reducir la «literatura comparada» al estudio del «comercio exterior» de las literaturas es decididamente desafortunado (Wellek, 1958/1998: 80).

Respecto a la denominación misma de «Literatura Comparada», autores como Wellek y Warren afirmaban en 1949 que «el término *comparative literature*, empleado por los estudiosos anglosajones, es embarazoso, y constituye, indudablemente, una de las razones por las cuales esta importante modalidad de los estudios literarios ha tenido menos éxito académico del esperado». Tras referirse a algunos de los sentidos que en las distintas lenguas modernas puede adquirir el término adyacente *comparative*, sostiene que «ninguno de estos adjetivos de distinta formación resulta muy luminoso, ya que la comparación es método que utilizan toda la crítica y todas las ciencias, y de ningún modo describe cabalmente los procedimientos específicos de los estudios literarios (Wellek y Warren, 1949/1985: 57). Años más tarde, en su ensayo *Discriminations*, Wellek (1970: 3-26) se ocupaba de describir el nombre y la naturaleza de la expresión «comparative literature», repitiendo las mismas ideas, que resultan reproducidas con frecuencia en obras posteriores, y reiterando la convencionalidad de una denominación que, según él, era más afortunada que precisa. Conviene hacer notar, sin embargo, que el éxito de una disciplina no depende exclusivamente de su denominación. Y conviene añadir que cuando Wellek habla de Literatura Comparada se asegura de este modo el hecho decisivo de que todo el mundo sabe de qué está hablando. Finalmente, la «fortuna» de una disciplina como la Literatura Comparada, a la que tantos buscadores de oro han pretendido, sin éxito, bautizar con una apelación mejor, muy probablemente se debe a la precisión del término con el que todos la

identificamos, término que, como digo, no ha podido ser superado por ningún otro en la mayoría de las lenguas que le han otorgado nombre.

Con todo, las definiciones de Literatura Comparada no han dejado de existir y sucederse desde sus más incipientes comienzos. He aquí una de las concepciones más abiertas del comparatismo literario, enunciada por Remak en 1961, desde la cual los confines del modelo comparatista se extienden a todas las modalidades de creación y estudio del humanismo, el arte y la sociología⁸⁶.

En la misma línea de Wellek y Warren (1949) se sitúan las declaraciones de Pichois y Rousseau (1967/1969: 9-10 y Brunel, 1983: 15-16), al mencionar las denominaciones que adquiere la expresión Literatura Comparada en algunas de las lenguas modernas, e insisten de forma notoria en que se trata de una designación «completamente defectuosa», si bien no proponen otras alternativas, e incluso no declaran de forma precisa en qué consiste tal defecto y ambigüedad.

Literatura comparada es una expresión tan defectuosa y al propio tiempo tan necesaria como «historia literaria» y «economía política»; pero, contrariamente a estas, aquella aún no ha pasado de veras al dominio público, por lo menos en Francia [...]. Sin embargo, ninguno de los sustitutos propuestos, demasiado largos o abstractos, ha arraigado. Y muchas lenguas conocen la misma dificultad por haber imitado al francés: *letteratura comparata* (italiano), *literatura comparada* (español), *hikaku bungaku* (japonés). El inglés dice *comparative literature* («littérature comparative», es la fórmula que hubiese deseado Littré); el alemán es aún más explícito: *vergleichende Literaturwissenschaft* (ciencia «comparante» de la literatura, donde el participio⁸⁷ de presente subraya el acto, es decir, el método, con menoscabo del objeto pasivo; fijémonos, de paso, en la otra denominación, *vergleichende Literaturgeschichte*, «historia literaria 'comparante'», en boga a fines del siglo XIX); el neerlandés *vergelijkende literatuurwetenschap* es un claro calco del alemán» (Pichois y Rousseau, 1967/1969: 9-10 y con Brunel, 1983: 15-16).

⁸⁶ «Comparative literature in the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand, and other of the areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g. painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences (e.g. politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the others, and the comparison of the literature with other spheres of human expression» (Remak, 1961: 3). Sobre la tendencia de algunos especialistas a incorporar al comparatismo literario el estudio de las bellas artes, vid. más adelante el capítulo dedicado a los modelos y taxonomías de la Literatura Comparada, así como las referencias bibliográficas allí indicadas.

⁸⁷ «La forma pasiva del participio, *comparée*, empleada por Villemain, es el engendro poco feliz que las lenguas románicas (italiano, portugués, rumano, español) calcarán; en vez del adjetivo activo que se utilizará en inglés —*comparative*—, en alemán —*vergleichend*—, en holandés, húngaro, ruso, etc. También es sensato que sea la ciencia o el saber quien compare —*vergleichende Literaturwissenschaft*—, no el objeto del saber, o sea la literatura misma» (Guillén, 1985: 13). Como autores precedentes, Guillén distingue el uso adjetivo o sustantivo del vocablo que designa la operación comparativa, el cual en las lenguas latinas, procedente del supino del verbo *comparare*, califica el objeto de estudio, es decir, adjetiva una ontología literaria, mientras que, en las lenguas de procedencia germánica, el valor de la comparación, si bien recae igualmente sobre el adyacente del sustantivo *Literatur*, lo hace para expresar de forma activa una intención metodológica sobre el objeto de conocimiento.

Brunel mantiene en 1983 el concepto de comparatismo literario sostenido en 1967 por Pichois y Rousseau, al considerar que la denominada Literatura Comparada es ante todo el resultado de la confluencia de cuatro estratos disciplinarios: los intercambios literarios internacionales, la historia general de las literaturas nacionales, la morfología literaria y la historia de las ideas y el pensamiento. «La littérature comparée —escribían estos autores en 1967— est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter» (Brunel, 1983: 150). Si bien esta definición no pretende sino expresar una referencia convencional del comparatismo literario, bastante insulsa y confusa, dada su ambigua amplitud y su indefnida implicación fenomenológica, que atañe ante todo a su contenido y posibilidades de interpretación la observación de dos principios fundamentales de la ontología e investigación literarias —la literatura es una función específicamente humana, y sus manifestaciones resultan siempre discontinuas y plurales— lleva a los autores franceses que cito a proponer una concepción más lapidaria del comparatismo literario, en la que la interpretación metodológica (comparación) domina insulsamente sobre la facultad creadora (literatura).

Littérature comparée: description analytique, comparaison méthodique et différentielle, interprétation synthétique des phénomènes littéraires interlinguistiques ou interculturels, par l'histoire, la critique et la philosophie, afin de mieux comprendre la Littérature comme fonction spécifique de l'esprit humain (Brunel, 1983: 151).

Brunel me disculpará, pero su definición es completamente ideal, retórica y fenomenológica. Es ideal porque implica todo cuanto cabe, a la altura de la teoría literaria francesa de principios de la década de 1980, en la *conciencia* del comparatista de turno. Es retórica porque no explica críticamente cuál es el concepto de historia, de filosofía, de teoría literaria o de cultura que toma como referencia, y porque amalgama gratuitamente tanto lo que llama la «descripción analítica» como lo que denomina «la interpretación sintética». Y es fenomenológica porque plantea una interpretación fenoménica de la literatura, como actividad construida «espiritualmente» por una «mente» humana. Por otro lado, Brunel reduce la interpretación de la Literatura Comparada al tamiz de las obras y de los autores examinados a partir de una variante retórica de términos afiliados y emparentados entre sí de forma tan acrítica como feliz: analogía, parentesco, influencia, relación, tradición, comprensión, descripción y gusto personal.

En una línea no demasiado distante a las hasta ahora mencionadas, el pensamiento del comparatista Jost ratifica una vez más la ambigüedad de la denominación Literatura Comparada, al afirmar que «le terme de *littérature comparée* est une première source de confusion. Il impose l'idée de comparaison, sans en déterminer aucunement l'objet: on ignore ce que l'on invité à comparer, et notre expression pourrait figurer honorablement dans une anthologie des mille et un gaucheries des artistes du verbe» (Jost, 1968: 314). Estas palabras de Jost son, sin más, una *boutade* que solo un veterano

puede permitirse entre novatos. La Literatura Comparada impone un método, la comparación, y designa un objeto, la literatura. Podría decirse a Jost incluso que la Literatura Comparada posee un fundamento más gnoseológico que epistemológico, porque en su misma expresión —si a juzgar nomenclaturas acudimos— apela no a un objeto (la literatura) y un sujeto (el intérprete), lo que responde a una epistemología, sino que postula de modo inequívoco una materia que examinar (la literatura) y una forma de conceptualizarla (la comparación), lo cual responde de forma directa a las exigencias de una gnoseología.

Por su parte, un autor como Jeune, en su *Littérature Générale et Littérature Comparée* (1968: 14), vuelve a proponer inútilmente el uso de la expresión «literatura general», afirmando ahora una confusión entre la isovalencia y la yuxtaposición de esta última y la Literatura Comparada, de modo que invita a utilizar la expresión de «*littérature générale pour désigner soit le survol de l'histoire universelle de la littérature, soit des études d'histoire littéraire générale, soit encore la quête vague et vaine d'un air de famille*». Jeune hace crecer innecesariamente una confusión de implicaciones metodológicas. De modo semejante, Pichois y Rousseau, en la primera redacción de su *Littérature comparée* (1967), sostienen todavía una concepción metodológica muy afín a la de Tieghem, al discriminar literatura general y comparada, y reducir el estudio de la literatura universal a una taxonomía más o menos precisa de autores y obras históricas. En otro lugar de su ensayo sobre comparatismo literario, Brunel (1983: 135) sostiene que «la poétique comparée ne sera donc pas la comparaison des arts poétiques (laquelle présente d'ailleurs beaucoup d'intérêt), mais plutôt celle des pratiques littéraires, de l'écriture au sens où l'on emploie volontiers ce terme aujourd'hui». Debe hacerse notar que el concepto de Brunel de «poétique comparée» se limita realmente a una morfología de la literatura, en la que pretende encapsular incluso a la teoría literaria. En este dilatado contexto de confusionismo ontológico y metodológico, autores como Machado y Pageaux (1981) proponen, libérrimamente por su parte, que la poética comparada comprende también el estudio de la estética de la recepción, de la crenología, con sus fuentes e influencias literarias, y de la tematología, en la que incluyen motivos y mitos.

En el contexto de esta inagotable y estéril confusión, Dällenbach (1977) entiende por *poética comparada* «une théorie générale des formes littéraires», mientras que Brunel (1983: 103) prefiere hablar más bien de «une pratique du texte littéraire, ou, en l'occurrence, des textes littéraires, dans ce qu'ils ont de plus concret». En un intento frustrante de sintetizar los diferentes sentidos que desde la formulación de Tieghem ha adquirido la confusión de los términos «literatura general» y Literatura Comparada, Brunel⁸⁸ ha escrito, que «la littérature générale est l'étude des coïncidences, de

⁸⁸ Brunel (1983: 103-104) cita a este propósito las siguientes palabras de Tieghem, tomadas de su estudio sobre *Le Romantisme dans la littérature européenne*: «Cette méthode, rapproche intimement les idées, sentiments, tendances, les oeuvres et les formes d'art analogues à travers les frontières nationales ou linguistiques [...]. Elle tient le plus grand compte des influences étrangères que la littérature comparée a découvertes et analysées. Elle replonge les écrivains dans l'atmosphère littéraire internationale que les plus rebelles en apparence aux appels de l'étranger n'ont pas manqué de respirer».

analogies; la littérature comparée (au sens étroit du terme) est l'étude des influences; mais la littérature générale, c'est encore la littérature comparée [...]. Tieghem, qui a contribué à promouvoir le concept de 'coïncidences', se rendait bien compte que la littérature générale telle qu'il la concevait n'excluait pas la recherche des influences».

Marino ha sido acaso más preciso que otros autores a la hora de discutir la conveniencia de determinadas denominaciones, y denunciar la «crise congénitale» de la expresión Literatura Comparada, derivada en gran medida de una tradición literaria que no ha sabido discutir a tiempo la supuesta eficacia de su utilización en el ámbito de lo que él llama una teoría comparatista de la literatura.

La question essentielle reste posée: si le «mot» est en «crise» endémique et si aucune définition n'est acceptable, qui nous empêche de reformuler le mot et la chose: c'est-à-dire la problématique comparatiste dans son ensemble? Si le terme est conventionnel, pourquoi ne pas lui substituer par une autre convention, mais plus adéquate et modernisée? Il faut donc sortir des vieilles ornières (Marino, 1988: 12).

Lo cierto es que lo único que nos impide formular de nuevo, y con éxito seguro, la idea y su referente, es la fortuna y la precisión, no superadas por otros términos aducidos, de la idea, el concepto y el método implicados en lo que designa la expresión Literatura Comparada.

En sus estudios sobre esta disciplina, Guillén (1985: 13) enuncia una definición, que se ve obligado a matizar inmediatamente después, en los siguientes términos: «Por Literatura Comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales». El mismo autor declara en nota a pie de página su coincidencia con Dyserinck (1977: 11), y afirma que «[wir können] die Komparatistik spezifisch *supranational* nennen». Bueno. Digamos, en primer lugar, que esta definición aducida por Guillén no aduce realmente nada, ni ontológicamente, ni metodológicamente, ni mucho menos gnoseológicamente. Sus palabras son, de nuevo, otra *boutade* que solo puede permitirse un veterano entre novicios, pero no entre colegas. Ni mucho menos ante críticos. En primer lugar, ¿es de veras la Literatura Comparada a estas alturas un rótulo poco esclarecedor? ¿Para quién? En segundo lugar, ¿cómo se puede hablar de la Literatura Comparada como de una «cierta tendencia o rama de la investigación literaria», cuando, al mismo tiempo que Guillén (e incluso él mismo en otros trabajos) se está hablando de la Literatura Comparada como de una Teoría de la Literatura capaz de desarrollar una metodología de interpretación literaria propia y solvente? Y en tercer lugar, ¿cómo puede reducir Guillén impunemente el objeto de la Literatura Comparada al «estudio sistemático de conjuntos supranacionales»? ¿Es la literatura —precisamente ahora— un «conjunto supranacional»? ¿Conjunto de *qué*? ¿Superior a lo nacional en *qué*?

Desde un punto de vista metodológico, Guillén parece inclinarse por un modelo de comparatismo literario que, tendente a «desentrañar las propiedades de la comunicación literaria, de sus cauces primordiales, de la metamorfosis de géneros, formas y temas» (Guillén, 1985: 14), se interesa especialmente por el análisis de tensiones e interacciones entre «lo local y lo universal», «lo presente y lo ausente»,

«la experiencia y su sentido», «el yo y cuanto le es ajeno», etc..., todo lo cual parece orientar el talante y la conciencia del comparatista hacia el estudio de cuatro categorías críticas con las que trata de sintetizar o armonizar en un conjunto el pluralismo al que se enfrenta: 1) la distancia entre la inclinación artística y la preocupación social, 2) la diferencia entre la interpretación práctica de textos particulares y la aclaración teórica a la luz de sistemas generales, 3) la distinción entre lo individual (obra, escritor, literatura nacional...) y el sistema (conjunto, género, período, movimiento...), y 4) «la tensión entre lo local y lo universal, con la cual se enfrentan especialmente los comparatistas» (Guillén, 1985: 17).

Esta clasificación, que someteré a crítica más adelante, en el apartado final de este capítulo, es una propuesta de Guillén que supone simplemente la retorización de una dialéctica, es decir, la presentación retórica y sofisticada de un material literario que realmente debería exponerse en términos dialécticos y lógicos, en lugar de presentarse bajo la cobertura de una clasificación tropológica y psicologista, en la que, desde luego, no se agotan, ni de lejos, ni la totalidad de los materiales literarios, ni la complejidad de las relaciones racionales y lógicas dadas en la *symploké* que los hace interpretables.

En 1979, los estatutos de la *ailc*, elaborados durante el IX congreso de la asociación, celebrado en agosto del mismo año en Innsbruck, recogen la siguiente delimitación de los estudios de Literatura Comparada, que sitúan en el ámbito del «étude de l'histoire littéraire, de la théorie de la littérature et de l'interprétation des textes, entreprise d'une point de vue comparatif international».

El comparatismo norteamericano, y en general la crítica literaria desarrollada en los países de lengua inglesa, ha utilizado frecuentemente como sinónimas las expresiones de «literatura general» y «literatura comparada». Lo cual viene a demostrar que son *palabras* que designan la misma *cosa*. Tal es el caso de autores como Wellek y Warren, que se han servido también de la expresión «literatura universal», y de investigadores como Block (1976), que han identificado en cierto modo «literatura general» y «teoría de la literatura», como si todo fuera uno y lo mismo. Por su parte, estudiosos como W. Friederich, director del *Yearbook of General and Comparative Literature*, manifestaba a comienzos de la década de 1980 que «je ne sais pas très bien ce que c'est que la «littérature générale» et depuis plusieurs années je suis à la recherche d'un article documenté qui pourrait débrouiller l'écheveau des diverses définitions [...]. Peut-être ainsi pourrions-nous après coup savoir quelle est exactement la tâche de notre *Yearbook*».

Desde mediados de siglo, la tendencia más aceptada respecto a las denominaciones de «literatura general» y Literatura Comparada ha sido la propuesta por Wellek y Warren, especialmente tras el congreso de Chapel Hill, en 1958, como he indicado anteriormente. Esta propuesta, que postula la indisolubilidad de ambas concepciones metodológicas en los estudios literarios —y por lo tanto lo innecesario del término «literatura general»—, ha sido ratificada más recientemente por Kaiser (1980), en sus estudios sobre las «Vergleichende Literaturwissenschaft und allgemeine Literaturwissenschaft», y por Guillén (1985: 87), quien advierte —con palabras idóneas para época, lugar y audiencia— que «generalmente hoy el término «Literatura Comparada» es una etiqueta convencional que abarca lo mismo la *Littérature Comparée* que la *Littérature Générale*. La etiqueta es imperfecta y anticuada, sin duda, pero precisamente

por ser tan tradicional, tiene la ventaja de seguir sugiriendo —mejor que «Literatura» a secas o que títulos grandiosos como «Literatura universal»— la dialéctica de la unidad y la multiplicidad sin la cual sería difícil concebir o entender tanto la creación como la historia de la poesía; o desarrollar una idea actual de la literatura».

Wellek y Warren, tras insistir en su *Theory of Literature* (1949/1985: 61) y en su ponencia sobre «The Crisis of Comparative Literature» (1959) en que «*comparative and general literature merge inevitably*», han subrayado a este propósito que «el gran argumento en favor del término 'Literatura Comparada' o 'general', o simplemente 'literatura' sin más, es la falsedad evidente de la idea de una literatura nacional concluida en sí misma», y han insistido en que la literatura europea forma una gran unidad, un todo. Ahora bien, ese *todo* no deja de ser una totalidad ideal, por otra parte muy atomizada y muy atomizable, no solo desde criterios políticos, en virtud de los diferentes estados efectivamente existentes, sino también desde criterios históricos, geográficos y hasta demográficos, por no hacer alusión a los criterios étnicos, raciales, sexuales, ecológicos o ideológicos, tan queridos por el irracionalismo posmoderno, capaz él solo de elaborarnos una historia racial de la literatura universal, una teoría genital o sexual (que la castidad anglosajona denomina «de género») de la literatura europea, o una poética occidental de la literatura ecologista (desde las *Geórgicas* virgilianas hasta la novela lírica de Gabriel Miró, por ejemplo).

Ya se ha insistido aquí en que esa *totalidad*, desde la que se pretende interpretar de forma ideal y fenomenológica la literatura europea, como prototipo, dicho sea de paso, de la literatura del resto del mundo, se somete a procesos de comparación y analogía solo después de que el ser humano *uropeo* ha desarrollado, con suficiencia, métodos y posibilidades de interpretación que le permiten enfrentarse, desde una perspectiva *etic*, es decir, externa, y por lo tanto no *emic*, ni interna, a fenómenos culturales y literarios contruidos por otras sociedades políticas y naturales, a las que por su propia formación es ajeno como intérprete capaz de acceder a ellas. Si el ser humano *uropeo* desarrolla estas capacidades, que luego exportará a otros continentes, para identificar en las manifestaciones literarias, supranacionales e históricas, intercambios, influencias y procedimientos morfológicos, es porque estas capacidades comenzaban a ser esenciales para la construcción, sostenimiento y expansión de sus propias comunidades políticas y sociedades estatales.

8.4.3. CRÍTICA DEL PRINCIPIO DE IDENTIDAD ENTRE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

Il y a deux choses particulièrement étranges dans la pratique actuelle de la littérature comparée. L'une est l'absence de comparaison, comme le montrerait l'examen d'articles parus au cours d'une année dans n'importe quelle revue de littérature comparée. L'autre est l'absence de normes de comparabilité.

Earl MINER, «Etudes comparées interculturelles» (1989: 172).

No hay ejercicio crítico que no suponga, cada día más conscientemente, saberes y posturas teóricas [...]. La conciencia teórica pertenece y se adhiere a cualquier categoría del comparatismo.

Claudio GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso* (1985: 138).

Algunos comparatistas han reducido a veces la Literatura Comparada a una suerte de teoría comparatista de la literatura. En otras ocasiones han sido los teóricos de la literatura los que se han declarado comparatistas al ejercer sus conocimientos en teoría de la literatura. Y han sido numerosos los casos en que los comparatistas se han dedicado a teorizar sobre la Literatura Comparada, a veces incluso al margen de la literatura, y con frecuencia también al margen de sistemas teóricos definidos. De un modo u otro, a lo largo de las últimas décadas se ha postulado una yuxtaposición, o incluso una isovalencia, entre la Literatura Comparada y la Teoría de la Literatura⁸⁹. Semejante relación debe ser explicada críticamente, al tratarse, desde los criterios aquí manejados, de una analogía fraudulenta y de una cópula imposible. La Literatura Comparada y la Teoría de la Literatura no mantienen entre sí relaciones *dialécticas*, ni relaciones *analógicas*, sino relaciones *paralelas*, dadas en espacios críticos y niveles metodológicos bien diferenciados gnoseológicamente.

La Teoría de la Literatura es el conocimiento *científico* o conceptual de los materiales literarios, mientras que la Literatura Comparada es el conocimiento *comparado* y crítico de los materiales literarios. La primera se sitúa en un campo categorial o científico, constituido por los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor); la segunda se sitúa en el mismo campo categorial, pero no como ciencia, sino como *crítica*. Esto quiere decir que la Literatura Comparada trabaja con conceptos científicos que toma de la Teoría de la Literatura, pero no al revés, de modo que no puede sostenerse que la teoría literaria se construye a partir del ejercicio de la Literatura Comparada, porque no es verdad. La Teoría de la Literatura es una ciencia, y la Literatura Comparada es una aplicación crítica de la Teoría de la Literatura como ciencia destinada al estudio de los materiales literarios. Dicho sintéticamente: la Teoría de la Literatura es una *ciencia* de los materiales literarios y la Literatura Comparada es una *crítica* de los mismos materiales literarios. La Literatura Comparada es, en consecuencia, un modo de ejercer la crítica de la Literatura, siempre a partir de una Teoría de la Literatura. De hecho, como ha podido verse en la exposición historiográfica y doxográfica de la ontología de la Literatura Comparada, esta siempre se ha ejercido reflejando en su crítica de la literatura las teorías literarias vigentes en la época en la que se ha formado el comparatista de turno. Así se explica que la crisis de la Literatura

Comparada, de la que no ha dejado de hablarse desde mediados del siglo XX, haya coincidido, de hecho, con la crisis de las teorías literarias formalistas, y haya sido, en efecto, resultado constante de las crisis de unas y otras teorías de la literatura, las cuales se suceden cada vez con mayor rapidez y fragilidad. No por casualidad hoy en día la crisis de la Literatura Comparada es la crisis de la Teoría de la Literatura, y no por azar la mayor parte de los comparatistas ha abandonado el estudio de la literatura para dedicarse a la retórica sofisticada de la teoría literaria posmoderna⁹⁰.

No puede, por lo tanto, postularse ni establecerse una relación de enfrentamiento, o dialéctica, entre Literatura Comparada y Teoría de la Literatura, porque no hay tal, ni tampoco una relación de analogía o isovalencia entre ellas, porque es imposible, al funcionar la primera como *crítica* de la literatura y la segunda como *ciencia* de la literatura. La relación entre ambas modalidades de conocimiento literario solo puede ser de paralelismo, y de un paralelismo dado en dos niveles metodológicos gnoseológicamente diferentes. Porque la ciencia —como saber de primer grado— precede siempre a la crítica —como saber de segundo grado—, del mismo modo que el concepto precede siempre a la idea. No se puede ejercer la crítica desde un conjunto nulo de premisas. No cabe hablar de crítica al margen de una posición científicamente indefinida. Por eso no es posible hablar de Literatura Comparada al margen de una Teoría de la Literatura sistemáticamente definida. El comparatista, o compara materiales literarios desde unos criterios teóricos sistemáticos, o simplemente hace *retórica* de la literatura. Desde la gnoseología materialista, la Literatura Comparada es un término hipónimo de la Teoría de la Literatura, y esta un término hiperónimo de aquella. Porque la primera es una modalidad de crítica literaria, y la segunda una teoría literaria que permite a la otra ejercerse y desarrollarse de forma racional, metodológica y crítica.

La crisis actual de la Literatura Comparada, en la que los comparatistas llevan décadas sumidos, se debe sin duda a la crisis contemporánea en que la posmodernidad ha sumido a la Teoría de la Literatura. De hecho, son muchísimos los comparatistas que no saben hacer hoy día otra cosa que «teoría literaria» posmoderna, es decir, retórica. Han hecho de la Literatura Comparada una preceptiva posmoderna sobre lo que *debe ser* una suerte de teoría literaria comparativa de la literatura y el discurso en general en tanto que cultura universal preferentemente no europea. El *deber ser*, de inequívocos antecedentes en el imperativo categórico kantiano, exaltación de un psicologismo que obliga a imponer el sentimiento propio como Ley universal, se

⁹⁰ Vid. a este respecto el libro editado por Dolores Romero (1998), que pese a titularse *Orientaciones en literatura comparada* no contiene ni un solo trabajo que sirva de ejemplo de lo que es la ontología de la Literatura Comparada. Todas las contribuciones recogidas en este libro son escritos de teoría literaria sobre lo que la Literatura Comparada *debe ser* y sobre *cómo debe ser*, pero no sobre lo que la Literatura Comparada *es*, y menos sobre las interpretaciones críticas que la Literatura Comparada puede ofrecer en el análisis de materiales literarios concretos (obras, autores, períodos, culturas, etc.) Se habla allí de Literatura Comparada como *metodología*, pero no como *ontología*. El libro constituye una preceptiva posmoderna sobre lo que la Literatura Comparada *debe ser* (metodológicamente), no sobre lo que la Literatura Comparada *es* (ontológicamente).

sobrepone al *ser*. No importa lo que la literatura es: lo que cuenta es lo que la literatura debe ser *moralmente* para el intérprete de turno y su ideología. He insistido más que nadie en demostrar que la posmodernidad ha situado en un callejón sin salida a los estudios literarios, a la Teoría de la Literatura y por supuesto también a la Literatura Comparada. Pero el mundo académico angloamericano, muy ignorante de cuanto se escribe en español —y adviértase que el español de América solo presta atención al inglés de Norteamérica— no siente ninguna necesidad de salir de ese callejón sin salida en el que reside plácidamente desde hace décadas, dada la rentabilidad ideológica y económica que obtiene de la explotación de la miseria de grupos humanos marginales, mediante la industria académica y editorial de los Estados Unidos y sus filiales en el resto del mundo civilizado, para mejor y más cómoda explotación del tercero.

Voy a exponer ahora críticamente la fragilidad de los argumentos con los que diferentes autores, algunos de ellos de gran renombre, han tratado de establecer, de forma tan retórica como fraudulenta, relaciones de analogía o isonomía entre Literatura Comparada y Teoría de la Literatura.

Desde el lado del comparatismo literario, Guillén (1985: 89) enunció uno de los principios que, al parecer, creyó fundamentales y permanentes en la teoría de la literatura, al referirse a la práctica experimental en que se sustantiva toda verificación derivada de un cuerpo teórico, y que el propio Guillén adscribe al origen mismo de los estudios sobre Literatura Comparada: «La concepción del conocimiento de los *comparatistas* era una forma de empirismo, derivada de una confianza tranquila en la objetividad de los enunciados críticos. La Literatura Comparada, concebida así, reunía y organizaba “hechos”». Me hago una pregunta muy ingenua a estas alturas: ¿Hay alguna ciencia o conocimiento científico que no tenga como punto de apoyo en la realidad alguna forma de empirismo? Solo se me ocurre un ejemplo que lo valga: la Teología. Sus referentes son metafísicos, y su metodología objetiva la que corresponde a un racionalismo idealista. Por eso la Teología, como he indicado en múltiples ocasiones no es una ciencia, dado que su objeto de conocimiento —dios— no existe. Pero no podemos decir lo mismo de la literatura, porque los materiales literarios —autor, obra, lector y transductor— constituyen realidades ontológicas inderogables. Aún incluso después de muertos físicamente, esto es, aunque su M_1 sea igual a cero.

Estas palabras de Guillén revelan con claridad dos aspectos de enorme obviedad para cualquier teórico de la literatura que de veras lo sea: la importancia del empirismo, como uno de los procedimientos más eficaces en el proceso de conocimiento y comprensión de los materiales literarios, y la aplicación de modelos teóricos que solo las sucesivas interpretaciones pueden verificar satisfactoriamente. En el mejor de los casos, cabría suponer que tal era la afinidad existente, en el pensamiento de Paul van Tieghem y sus contemporáneos, entre la denominada «literatura general», de la que se servirían como una teoría de la literatura, a modo de conjunto de reflexiones teóricas sobre las influencias entre dos fenómenos literarios, y la «literatura comparada», que designaba para aquellos autores el estudio de relaciones entre dos o más literaturas nacionales. Como he indicado, en nuestros días no se sostienen, ni metodológica ni gnoseológicamente, diferencias entre *literatura general* y *literatura comparada* (Wellek, 1949), si bien no sería exagerado afirmar que en la actualidad el papel que desempeña la Teoría de la Literatura en su relación con la Literatura Comparada es,

en buena medida y guardando las distancias temporales, semejante al asignado a comienzos de siglo a la *literatura general*, cuyo contenido teórico se orientaba hacia el examen supranacional de las literaturas europeas. Si semejante hipótesis fuera aceptable, Tieghem habría incurrido en un reduccionismo de la teoría de la literatura a una crítica hidráulica o de fuentes, o en el mejor de los casos a un formalismo de dimensiones intertextuales.

Por su parte, Jost se pregunta «pourquoi la littérature comparée est-elle en voie de devenir le centre même de la critique littéraire?» (Jost, 1968: 320). Pregunta ingenua donde las haya, y cuya respuesta puede dar cualquier lector mínimamente formado en la interpretación literaria: porque la Literatura Comparada, o es *crítica* de la literatura, o simplemente no existe. Y adviértase que la crítica que ejerce el comparatismo se basa en la *comparación* de los materiales literarios, pero no como figura retórica, sino como figura gnoseológica, esto es, como *relación*. La comparación no es aquí un tropo, de contenidos ideológicos o psicologistas, como con tanta frecuencia sucede, sino una figura filosófica ejercida e implantada críticamente, y a veces también dialécticamente, cuya finalidad es dar cuenta, mediante la *relación*, de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. La Literatura Comparada es un modo de ejercer la *crítica literaria* que está determinado por la comparación como procedimiento gnoseológico fundamental, una *relación* cuyo objetivo es precisamente el análisis dialéctico, analógico o paralelo, de las Ideas formalizadas en los materiales literarios. Si bien Jost atribuye tal relación a la fuerte especialización de que son objeto en nuestros días los estudios de ciencias humanas, estimo que la afinidad entre ambas disciplinas se debe, tal como él la postula, a que el comparatismo literario es ante todo, y al igual que la Teoría de la Literatura, un criterio metodológico, una expresión que designa esencialmente un instrumento y un proceso metódicos de conocimiento literario. La llamada Literatura Comparada constituye, del mismo modo que la Teoría de la Literatura, un *discurso metodológico*, una facultad crítica, y no una realidad literaria que resulte de la facultad creadora y estética del ser humano. La Literatura Comparada designa un *método*, no una *literatura*⁹¹. Y su método es legible y operativo en la medida en que pertenece a una Teoría de la Literatura sistemáticamente definida como tal. Las ideologías y los psicologismos son saberes acrílicos, y no se expresan de forma sistemática y científica, sino retórica y sofística.

Guillén ha insistido en la atención que el comparatismo presta a las formas literarias en su evolución temporal, histórica, frente al proceder de «ciertos teóricos de la literatura, que se precipitan atolondradamente a afirmar la universalidad de sus esquemas, *ex principiis*, como si de matemáticas se tratara, o de la literatura de la luna. Todo sucede como si estos teóricos desconociesen la inquietud del tiempo, la conciencia del devenir social, al que pertenece toda forma de comunicación. Los comparatistas —y otros colegas del ramo— sí viven y piensan la historia» (Guillén,

⁹¹ «L'essence du comparatisme, qui doit nous faire trouver des règles et des lois applicables à plusieurs littératures nationales, est cela aussi bien dans le domaine de l'histoire littéraire, que dans celui de l'évolution des genres, de la critique, de la méthodologie, de toutes les branches enfin qui partent du grand tronc de la science littéraire» (Jost, 1968: 317).

1985: 31). Bueno, lo primero que puede responderse a Guillén es que no hace falta ser teórico de la literatura para conocer «la inquietud del tiempo», y que el «devenir social» carece, en principio, de conciencia personalizable a la que adscribir cualquier «forma de comunicación». Lo primero es objeto de nostalgia, y lo segundo de una teoría metafísica a la que sirve de fundamento una tesis de sociología de la comunicación. Por otro lado, no solo los comparatistas «y otros colegas del ramo», tienen la exclusiva en la «vivencia y el pensamiento de la historia». Guillén debería saber que la historia no es solamente objeto de vivencia ni de pensamiento, es decir, de psicologismo y de idealismo, sino también del conocimiento científico que proporcionan los materiales históricos. Aparte de todo esto, que conviene aducir para poner en evidencia la retórica tan huera con la que Guillén acostumbraba a nutrir sus escritos, ha de hacerse constar que la universalidad de los criterios teóricos no viene dada por los teóricos de la literatura, sino por las relaciones sistemáticas, objetivas y necesarias, inherentes a los hechos que se someten a análisis racional y lógico. No en vano, como siempre según circunstancias y auditorio, el propio Guillén ha señalado que «la visión sincrónica es suficiente en la medida en que es también sistemática» (1979/1989: 99), y que «hoy casi nadie desconoce lo inevitable de la teoría [...]. Los nuevos escritos teóricos han transformado los conceptos, como el de influencia, en los que se apoyaba el comparatismo [...]. Es cierto que los comparatistas aprenden mucho de quienes no lo son. Verdad es que la postura de no pocos comparatistas ha sido conservadora; y que las ideas teóricas más recientes suelen proceder de otros campos [...]. Con alguna excepción importante, como Hans Robert Jauss, las exploraciones innovadoras no representan más que aproximaciones (*approaches*) al texto singular [...]. La estructura interna de nuestra disciplina es, en suma, la tensión o polaridad que existe entre distintos grados de teoreticidad» (Guillén, 1985: 91-92). El elogio puntual de Guillén a Jauss se construye sobre la ignorancia, consciente o no por parte de Guillén, del psicologismo en que incurre la estética de la recepción, y del que he tenido ocasión de ocuparme en *Los materiales literarios* (2007b). Por otro lado, afirmar que la estructura metodológica de la Literatura Comparada es algo así como la tensión dialéctica existente entre las diferentes teorías equivale a afirmar un relativismo absoluto respecto a los métodos del comparatismo literario, cuando en realidad solo este último es eficaz en la medida en que toma partido por un sistema coherente de premisas y las lleva hasta sus últimas consecuencias. El relativismo interpretativo es una quimera, un ilusionismo epistemológico, que solo conduce a la audición de refraneros que aconsejan desde la más religiosa prudencia (al estilo de Jesucristo o Confucio) hasta la más fabulosa agresividad (al modo de Nietzsche o Nostradamus), así como a la elaboración de manuales donde se recogen, al uso de catecismos didácticos y bibliométricos, las diferentes cositas que hacen los colegas.

Miner, en sus escritos sobre Literatura Comparada, ha señalado incluso las posibles deficiencias metodológicas que con mayor frecuencia se observan en las investigaciones actuales sobre comparatismo literario, entre ellas, la ausencia explícita de comparatismo, en la que por cierto, y con total desenvoltura, él mismo incurre con hartísima frecuencia:

Il y a deux choses particulièrement étranges dans la pratique actuelle de la littérature comparée. L'une est l'absence de comparaison, comme le montrerait l'examen d'articles parus au cours d'une année dans n'importe quelle revue de littérature comparée. L'autre est l'absence de normes de comparabilité: sur quoi fonder la justesse d'une comparaison, et quelles règles régissent les éléments donnés en guise de preuve de comparaison? [...]. Les questions vraiment intéressantes de l'étude interculturelle —et ce sont les plus intéressantes des questions de littérature comparée— n'ont aucune des justifications illusoire de la comparaison qui caractérise tant de travaux comparatistes courants. Nous pouvons certainement comparer un écrivain anglais et un écrivain chinois qui auraient vécu tous les deux au XVIII^e siècle, qui écrivaient tous en prose et que préoccupaient la vie et le destin de leurs protagonistes. Mais aucune des conditions citées, prises seules ou ensemble, ne constitue une base suffisante pour la comparaison. Toute étude exige des données, des preuves (pièces jugées pertinentes), une thèse et une méthode qui permette de contrôler la thèse au moyen des preuves (Miner, 1989: 172 y 173-174).

En nuestros días son numerosos los autores que no aprecian solución de continuidad entre la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, pues «une science unitaire de l'homme n'a jamais existé au singulier» (Laurette, 1989: 52). Una de las ideas recurrentes del pensamiento de Malraux consistía en afirmar que «l'oeuvre d'art n'est pas créée à partir de la seule vision de l'artiste, mais aussi à partir d'autres oeuvres». «Conçue —según Brunel— comme une recherche sur la «littérarité», la théorie de la littérature fait en tout cas place à la comparaison» (Brunel *et al.*, 1983: 110). Las citas de este tipo podrían reproducirse ampliamente, y basta examinar algunas de las grandes aportaciones al ámbito de las ciencias humanas procedentes de estudiosos de la Teoría de la Literatura para percatarse de la gratuidad y frecuencia de tales declaraciones.

Pero quien considera que todo es uno y lo mismo declara ante todo su incapacidad o su irresponsabilidad a la hora de discriminar lo que *de facto* y *de iure* es ontológica y gnoseológicamente diferente. Porque Teoría de la Literatura y Literatura Comparada no son realidades ni conceptos intercambiables. Además, afirmar alegremente la unidad de disciplinas afines supone, *in extremis*, incurrir en una suerte de holismo armónico y de monismo metafísico, en virtud del cual todo está conectado con todo y todo es uno y lo mismo. ¿Es que todas las teorías literarias son la misma teoría literaria? ¿Acaso todas las teorías de la literatura son perfectamente compatibles entre sí? ¿Cómo se conjugan la deconstrucción y la estilística, qué relación de integración mantienen entre sí el formalismo ruso y la ciencia empírica de la literatura, cómo amalgamar la teoría de los polisistemas con la neorretórica del Grupo Mi? Postular la identidad entre Teoría de la Literatura y Literatura Comparada es, por un lado, anular la complejidad conceptual de toda una ciencia categorial a costa de mantener ilusoriamente los límites indefinidos de su campo de investigación, y, por otro lado, implantar por arte de magia, es decir, sin fundamento ontológico ni gnoseológico, una disciplina crítica, como es la Literatura Comparada, en el espacio conceptualizado de una ciencia categorial, como es la Teoría de la Literatura. Cuando se identifica acríticamente Teoría de la Literatura y Literatura Comparada es porque quien lo hace no dispone de una teoría sistemática sobre lo que son los materiales literarios y porque, del mismo modo, no sabe ejercer el comparatismo de esos materiales desde una perspectiva efectivamente crítica.

Más prudente, en este punto, me parece la actitud de algunos teóricos de la literatura que ponen sus conocimientos a disposición de quien quiera o pueda utilizarlos al servicio de la interpretación comparada de los materiales literarios, es decir, al servicio de la Literatura Comparada. En este sentido, los comparatistas harían bien en comparar realidades literarias, y darnos cuenta de sus interpretaciones y resultados en ese terreno, en lugar de imponernos una y otra vez un sin fin de declaraciones preceptivas sobre lo que la Literatura Comparada *debe ser, ha de hacer o tiene que resolver*, para mayor gloria de la Humanidad «solidaria» y de la «teoría literaria» posmoderna, que, dicho sea de paso, solo se interesa por la Literatura Comparada en tanto que puede utilizarla como pretexto para rentabilizar su industria editorial y académica, destinada a promoción gremial (feminismo, culturalismo, indigenismo...) a cambio de la explotación de la miseria.

Así, por ejemplo, en su estudio sobre los códigos y los procesos literarios, Plett (1975) proporcionaba ciertas pautas teóricas para una crítica histórica y comparada de la literatura. Entre los representantes del Círculo Lingüístico de Praga, Mukarovski se había distinguido por el interés en colocar el análisis del texto literario en el contexto de una historia literaria general y sus sistemas culturales envolventes, del mismo modo que Dolezel ha aportado al estudio de las relaciones transtextuales nociones tan decisivas como la de transducción literaria (Maestro, 1994, 2007b). A su vez, desde la lingüística del texto, Dijk ha relacionado con frecuencia sus investigaciones teóricas sobre la pragmática de la comunicación literaria con los «factores de variación cultural», que actúan sobre los valores antropológicos y etnográficos de los textos y sus formas de comunicación. Entre los autores de la *nueva crítica* anglosajona, Richards se manifestó como uno de los pioneros en la configuración del texto como una unidad coherente, cuyos principios constitutivos podían comprenderse merced al análisis analógico que relaciona dos o más manifestaciones literarias, entre las cuales es posible observar con frecuencia interacciones mutuas. En el ámbito de los estudios formalistas resultaba igualmente de interés la noción de «diferencia» o «desvío» (*Abweichung, deviation*), formulada por Tynianov a lo largo de la segunda etapa del formalismo ruso (1925-1930), con objeto de designar las calidades diferenciales de dos o más textos, principio metodológico que habría de ser continuado en la obra de Mukarovski (Garvin, 1964), y recuperado recientemente por Schmidt (1990), en sus fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. Levin (1971: 59 ss), en sus estudios sobre los estilos poéticos, se ha referido a los objetos literarios como realidades que «contiennent dans une proportion supérieure à la moyenne des transformations d'effacement, que l'on ne peut reconstruire». Y hasta el retórico Barthes ha insistido igualmente, en su ensayo *Sarrasine*, en la disponibilidad y apertura del texto literario, cuyo conjunto coherente de códigos puede definirse por su relación con el subyacente en otras obras afines o distantes. Del mismo modo, la Escuela de Tartu, como el pensamiento de Bajtín, disponen, a partir de la noción de dialogismo, este último, y de un concepto semiótico de la idea de cultura, en el caso de Lotman, un encuentro esencial entre las más diversas categorías de las ciencias humanas y sus fundamentos empíricos. La Teoría de la Literatura era comparatista mucho antes de que los comparatistas de la segunda mitad del siglo XX descubrieran que podían *teorizar* sobre la Literatura Comparada que construyeron, ejercieron y desarrollaron sus antepasados —Staël, Schlegel, Villemain,

Ampère, Chasles, Baldensperger, Tieghem, Vossler, Croce, Curtius, Auerbach...—, a los que se propusieron criticar desde el estreno casi diario de una nueva teoría literaria.

Adrián Marino se configura, sin embargo, como uno de los estudiosos del comparatismo que ha dedicado mayor seriedad en la atención a los problemas de la teoría literaria, con el fin de establecer un conjunto de presupuestos metodológicos que permitan el desarrollo de afinidades funcionales entre la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada. Su propuesta se orienta inevitablemente hacia la elaboración de una «teoría comparatista de la literatura», cuyo conjunto de operaciones teóricas se fundamente sobre los principios de la poética literaria tal como han sido asimilados y estructurados desde la moderna Teoría de la Literatura, «car notre problème est aussi, sinon surtout, l'infléchissement du comparatisme dans un sens radicalement théorique, l'élaboration d'un statut acceptable pour une *poétique comparatiste*, ainsi que l'examen des conditions dans lesquelles celle-ci devient possible» (Marino, 1988: 21). El problema es que la teoría literaria, tanto en la Edad Media como en la Contemporánea, en la Antigua Grecia como en el Renacimiento y el Barroco, no es una ni única, sino varias y múltiples, y con diversos fundamentos gnoseológicos como puntos de referencia y justificación.

Es indudable que en el proyecto de Marino se identifica la labor de autores precedentes, como Wellek, para quien el comparatismo no puede concebirse sin los apoyos de la crítica y la estética de la literatura; o para Étiemble, quien ha representado en el dominio francés uno de los intentos más eficaces de desarrollo de la Literatura Comparada en el ámbito de la historia, la teoría y la estética literarias, y ha propuesto hablar de *poétique comparée*, en lugar de «teoría comparada de la literatura»; y los mismo puede decirse de buena parte de los estudiosos alemanes de la década de 1950, quienes conciben la Historia de la Literatura desde una perspectiva inevitablemente comparatista, indisociable a su vez de los estudios de teoría literaria. No es casualidad que autores como Hankiss hayan titulado su intervención en el célebre congreso de la AILC de 1958 «Théorie de la littérature et littérature comparée», del mismo modo que Culler hizo en 1979 en su «Comparative Literature and Literary Theory». La propuesta de Marino viene, en definitiva, a sumarse al programa metodológico de estos autores, cuyas aportaciones científicas asume y reorganiza como punto de partida.

Notre dessein est d'élaborer une théorie de la littérature dont le but et les moyens soient spécifiquement et à part entière «comparatistes» [...]. Récupérer, développer et intégrer, par conséquent, dans une nouvelle synthèse, toutes les anticipations comparatistes —fussent-elles fragmentaires et occasionnelles— utiles à notre construction, voilà ce que nous avons voulu faire. Notre hypothèse de travail, c'est d'essayer de délimiter un domaine propre à la théorie comparatiste de la littérature. La meilleure chance pour un nouveau comparatisme est de modifier le point de départ, de partir d'autres principes, de procéder par d'autres méthodes; de changer l'état d'esprit en l'orientant vers le «théorique» et le «général» (Marino, 1988: 5-6).

Tales son, en suma, las premisas de las que parten, como Wellek, Marino o Culler, muchos comparatistas de la segunda mitad del siglo XX, para llegar a la conclusión de que «les objectifs de la littérature comparée et de l'étude théorique de la littérature sont *en principe* identiques», pues «le comparatisme ne peut pas se passer de *théorie*, de sa *propre* théorie de la littérature; celle-ci reste à instaurer» (Marino, 1988: 31).

Pero que el objeto de estudio de dos disciplinas sea el mismo no significa que ambas disciplinas sean la misma. Porque una ciencia, en primer lugar, no se define por su objeto de estudio (la literatura), sino por su campo categorial de investigación (los materiales literarios); y porque, en segundo lugar, el estudio conceptual y científico de los materiales literarios remite a un procedimiento científico y categorial (Teoría de la Literatura), mientras que el estudio crítico y comparado de los mismos materiales nos sitúa en una posición gnoseológicamente diferente, determinada esta vez por el ejercicio de una metodología (Literatura Comparada) que, partiendo del *concepto teórico* analiza la *idea crítica*, esto es, desde la ciencia de la literatura fundamenta y construye la crítica comparada de esa literatura.

8.4.4. CRÍTICA DE MODELOS Y TAXONOMÍAS

Poglioli, en un artículo de 1943, recordaba que a fines del siglo XIX los principales modelos o categorías de investigación de la literatura comparada se agrupaban en las cuatro modalidades siguientes:

1. La *temática*, que se ocupaba del estudio de los temas literarios desde el punto de vista de sus implicaciones en el folclore, y en la que se incluía igualmente todo tipo de estudios sobre el origen y transmisiones de leyendas, romances, relatos... La escuela francesa de Gaston Paris y la tendencia alemana de la *Stoffgeschichte* desempeñaron uno de los papeles más representativos de esta corriente.

2. La *morfológica*, destinada esencialmente al estudio de los géneros y formas literarios, y fuertemente influida, a fines del siglo XIX, por las corrientes organicistas de las ciencias naturales, las teorías darwinistas y, de forma especial, por la doctrina positivista de F. Brunetière acerca de *l'évolution des genres littéraires*.

3. La *crenológica*, orientada al estudio de las fuentes literarias. Como sabemos, el término «crenología» (del griego *krené*, «fuente») fue propuesto por P. van Tieghem en 1931 para designar, en el ámbito de la Literatura Comparada, el estudio de las fuentes y relaciones de influencia entre literaturas históricas o nacionales.

4. La *fortuna* del escritor era con frecuencia un término utilizado a fines del siglo XIX para designar lo que hoy podemos entender como influencias de obras, escritores, escuelas, y también traducciones, intercambios, relaciones internacionales, viajes, intermediarios, etc... Los contenidos de esta modalidad, así como la denominada por Tieghem «crenología literaria», suelen abordarse en nuestros días desde el estudio de las relaciones literarias supranacionales, o desde la internacionalidad de las influencias literarias, insistiendo en la importancia que en ella adquieren la historia literaria, la poética de la recepción y la estética de la traducción.

Como resulta fácilmente observable, la clasificación que propone Poglioli a mediados del siglo XX codifica en tres órdenes las posibilidades críticas del comparatismo literario, desde criterios *antropológicos* (temas y contenidos literarios analizados desde un enfoque propio del culturalismo finisecular), *formalistas* (análisis morfológico de géneros y obras literarias), y *sociológicos* (relativos a la difusión y recepción de una obra o un autor en dominios literarios diferentes al propio). De este modo, los primeros intentos de codificar críticamente la metodología de la Literatura

Comparada se limitaban a tres ideas principales: la idea de Hombre, la idea de Forma y la idea de Sociedad. Pese a numerosas transformaciones y representaciones, las cosas apenas han cambiado incluso en nuestros días, pues la Literatura Comparada sigue siendo enjuiciada y analizada desde criterios muy ajenos a los materiales y las formas literarias, y, paradójicamente, muy implicados en psicologismos ideológicos (gremios y grupos de poder, que interpretan la literatura para confirmar sus pretensiones en el mundo contemporáneo, tan «políticamente correcto»), coordinadas sociologistas (la Literatura Comparada se disuelve en ideales estadísticos e isovalentes, socializantes y culturalistas) y reducciones formalistas (el comparatista se aferra a una forma literaria desde la que, con valor absoluto, interpreta todas las demás, incurriendo en un monismo formalista y metodológico de primera magnitud).

Según los modelos franceses del comparatismo literario, cuya exposición más representativa la ofrece Tieghem en su manual sobre *La littérature comparée* (1931), era posible distinguir hasta seis categorías diferentes en el estudio de esta disciplina, al margen de la denominada «literatura general», referida entonces a determinados problemas teóricos de historia literaria: 1) *Genres et styles*, 2) *Thèmes, types et légendes*, 3) *Idées et sentiments*, 4) *Les succès et les influences globales*, 5) *Les sources*, y 6) *Les intermédiaires*. Algunos autores han discutido en nuestros días la conveniencia de presentar una historia de las ideas morales, filosóficas, científicas, religiosas, emotivas... —cosmovisiones y *Weltanschauungen*—, como modelo o categoría del comparatismo literario. En este sentido, Guillén (1985: 123) advierte que «ninguna práctica recomendada por Tieghem —ni siquiera la pesquisa de fuentes— ha envejecido más deprisa. Hoy la historia de las ideas —tal como la practicó Lovejoy en América, o la cultiva en España José Luis Abellán— se acerca o incorpora al ámbito del estudio de la filosofía o del pensamiento». Sin embargo, los manuales y estudios de Literatura Comparada que confieren valor taxonómico a una «historia de las ideas», continuaban siendo numerosos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Es el caso de estudios y monografías como los de Guyard (1951), Jeune (1968), Cioranescu (1964), o Dyserinck (1977), quienes se aproximan en algunos aspectos a las teorías de Tieghem, en especial en lo que se relaciona con la historia de las ideas y el concepto de «literatura general»⁹².

Weisstein, en su *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft* (1968), confirma y actualiza los cuatro modelos de R. Pogglioli, a los que añade una quinta categoría:

1. Influencia e imitación.
2. Recepción y efecto.
3. Género.
4. Historia de temas y motivos.
5. Época, período, generación y movimiento.

⁹² Distinguen estos autores entre *relaciones de contacto*, o presencia de un nexo literario individual; *relaciones de interferencia*, o interpretación múltiple de ideas o corrientes, y *relaciones de circulación*, con objeto de referirse a determinados temas o contenidos temáticos que circulan a lo largo de épocas y períodos históricos.

Desde el punto de vista de Guillén, una de las aportaciones más originales de este manual consiste en la incorporación al comparatismo literario de los denominados por Maury (1934) *arts et littératures comparées*, proyecto impulsado también por Remak, Stallknecht, Frenz, Rousseau, Pichois y otros especialistas, y que cuenta con célebres precursores, entre los que pueden mencionarse Seznec, en Francia, y Walzel, en Alemania, con su estudio, inspirado en Wölfflin, sobre la *Wechelseitige Erhellung der Künste* (1917). No obstante, Guillén no oculta sus reticencias hacia el proyecto de «abrir desmesuradamente el compás» de los estudios comparatistas, ya que este tipo de soluciones disciplinares conllevan con frecuencia la sustitución del criterio de «supranacionalidad», esencial en la concepción de Literatura Comparada sostenidos por los comparatistas norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX (Wellek, 1953, 1959), por el de «internacionalismo», habitual en los comparatistas de la «hora francesa» de principios del siglo (Baldensperger, 1921; Tieghem, 1931), quienes, como hemos visto, disponen de forma binaria el estudio de influencias y relaciones internacionales entre obras, autores y escuelas⁹³. Tras una dilatada reflexión al respecto, Guillén concluye el problema de este modo⁹⁴:

Entre estos dos polos, el literario y el estético, pueden hallarse muchos encuentros aislados, cruces, comentarios recíprocos, que no dan lugar a conjuntos supranacionales ni a continuidades históricas, sino a una voluminosa erudición. Erudición bonita, muchas veces, y hasta elegante, pero erudición nada más, con propensión a la anécdota, la dispersión y a la marginalidad (Guillén, 1985: 131).

Desde mediados del siglo XX, son numerosos los autores que introducen constantemente aportaciones y transformaciones en las taxonomías y modelos de investigación del comparatismo literario. De este modo, Peyre señalaba en 1952 el resurgir de la *Stoffgeschichte* o tematología, según él descuidada por los comparatistas franceses, y cuya actualidad reaparecía ligada al interés que en la antropología y el

⁹³ La misma actitud comparten Wellek y Warren (1949/1985: 161; 1970), quienes sostienen, al referirse a la relación entre la literatura y las bellas artes, que «las diversas artes —artes plásticas, literatura y música— tienen cada una su evolución particular, con un ritmo distinto y una distinta estructura interna de elementos. Es indudable que guardan relación mutua constante, pero estas relaciones no son influencias que parten de un punto y determinan la evolución de las demás artes; ha de entenderse más bien como complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado».

⁹⁴ Sobre las relaciones entre la literatura, las bellas artes y la posibilidad de establecer estudios comparativos entre ambas, vid. Bluestone (1957), Kerman (1957), Medicus (1930), Remak (1961), Thorpe (1967), Praz (1970), Hunt (1971), Seznec (1972), Stiennon (1973), Ropars-Wuilleumier (1970), Weisstein (1982); Claudon, Body y Brunon en Pageaux (1983); y Guillén (1985: 122-138); así como los volúmenes monográficos de *Comparative Literature Studies*, 4 (1967); *Comparative Literature*, 2 (1970); *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 24 (1972); *Neohelicon*, 5, 1 (1977); *Yearbook of Comparative and General Literature*, 27 (1978), y *Proceedings IX*, 3.

psicoanálisis adquirirían mitos, símbolos y alegorías, tal como demuestra Brunel en la segunda redacción del manual de Pichois y Rousseau (1983: 124-128). Del mismo modo, autores como Levin insistieron en la vertiente temática del comparatismo literario, al elaborar un *répertoire de thèmes*, directamente vinculado con el psicologismo de la obra de Bachelard y Thompson, a la par que insistían en la importancia de la traducción, las tradiciones y los movimientos culturales, y en la transformación que a lo largo de la historia experimentan los géneros literarios.

En su introducción a la Literatura Comparada, Guillén (1985) se adhiere muy acriticamente a los modelos de investigación propuestos por Owen y Jost en 1969 y 1974 respectivamente. El manual de Owen distingue cinco categorías, referidas a 1) *Literary criticism and theory*, 2) *Literary movements*, 3) *Literary themes*, 4) *Literary forms*, y 5) *Literary relations*. Por su parte, Jost desarrolla cuatro modelos de comparatismo, que comprenden, en una ordenación ligeramente diferente, contenidos similares a los de anteriores clasificaciones: 1) *Relations: analogies and influences*, 2) *Movements and trends*, 3) *Genres and forms*, y 4) *Motifs, types, themes*. De modo semejante, en su *Teoría de la literatura*, Wellek y Warren (1949/1985: 303 ss) distinguen, a propósito de las configuraciones históricas de las creaciones literarias, cuatro categorías principales: evolución, influencias, géneros y períodos.

Como no podía ser menos, Guillén añade su propia propuesta a las ya existentes. La taxonomía de Guillén pretendió, sin duda, ser uno de los modelos más completos y eficaces, tanto por la actualidad —en su momento— de su disposición y nomenclatura como por la amplitud y operatividad de sus contenidos y relaciones. Las cinco categorías a las que se refiere Guillén son las siguientes:

1. Genología literaria: los géneros.
2. Morfología literaria: procedimientos formales.
3. Tematología: temas y motivos literarios.
4. Las relaciones literarias: internacionalidad.
5. Historiología: configuraciones históricas.

Con todo, el lector crítico tiene la impresión de estar moviéndose en una noria cuyo eje es un (mismo) *tema* con (idénticas) *variaciones*. Desde un punto de vista esencial, los criterios de codificación de la metodología y los modelos de interpretación de la Literatura Comparada apenas se han visto alterados desde la clasificación propuesta por Pogglioli en 1943, síntesis más o menos sofisticada de las propuestas de Tieghem o Baldensperger. Incluso cabe señalar que las variantes han apuntado inequívocamente hacia un monismo formalista, desde el cual se concede, en paralelo al desarrollo de la teoría literaria vigente en el momento histórico en que se dan a la luz tales taxonomías, un exclusivo y excluyente privilegio metodológico al análisis de las formas literarias determinadas por su valor funcional en el texto. El resto de los materiales literarios siguen sometidos a los dictámenes de la teoría literaria de turno, y, en consecuencia, suelen quedar sometidos a un eclipse gnoseológico. Para Guillén, la Literatura Comparada queda reducida en su propuesta taxonómica al estudio de la Historia, las influencias, los temas y las formas (a las que indudablemente pertenecen los géneros, como formas conceptualizadoras de tipos de materiales literarios). La propuesta de

Guillén, lejos de ser sistemática y global, es irregular y descompensada, ya que más que clasificar materiales literarios lo que hace es yuxtaponerlos y superponerlos, porque las influencias literarias sin duda implican cuestiones de morfología y de genología, porque las configuraciones históricas no se conciben al margen de temas predominantes o de géneros literarios característicos. En consecuencia, la propuesta de Guillén, como de costumbre, es más elegante que eficaz, es decir, más retórica que gnoseológica.

No obstante, la situación de la Teoría de la Literatura en nuestros días, incluso pese al marasmo en que la ha sumido la retórica posmoderna, dista mucho de ser la que propició en 1985 la publicación de este modelo propuesto por Guillén para el ejercicio metodológico de la Literatura Comparada. La aplicación práctica de una taxonomía de estas características pueda verse ligeramente transformada, si bien como modelo teórico pudiera sostenerse muy momentáneamente.

De un modo u otro, la acción de la Teoría de la Literatura sobre estas taxonomías resulta inevitable, y exige plantear ciertas consideraciones que afectan a su misma consistencia, ya que categorías como la genología literaria, o la morfología, si bien pueden considerarse desde un punto de vista histórico, comparativo, sociológico, etc..., constituyen un objetivo específico de la teoría literaria, frente al estudio de los temas, que nos aproximaría a problemas de tipo referencial, o al de las relaciones literarias internacionales, fenómeno que puede plantearse en términos de intertextualidad o transcendencia textual, problemas de recepción y traducción, heteroglosia y multilingüismo, por ejemplo, frente a la crítica e historia de las ideas, etc...

Sorprende que Guillén haya escrito que, como sus predecesores, prefiere estudiar «de qué maneras esos textos, esas formas, o esos géneros, se presentan y organizan, antes que nada, en nuestra conciencia humanamente solidaria y las innumerables diferenciaciones histórico-espaciales, tan reales y tangibles en el terreno de la literatura, que asimismo nos atraen y fascinan» (Guillén, 1985: 137). La verdad es que, pese a todo el aparato conceptual en ella convocado, esta declaración es completamente retórica: poco importa —a menos que nuestro credo religioso o posmoderno así lo exija— que «nuestra conciencia» sea «humanamente solidaria» o insolidaria. En Teoría de la Literatura, al igual que en Literatura Comparada, lo que importa es la coherencia y el racionalismo de las interpretaciones que se sustentan de forma efectiva sobre los materiales literarios. Los análisis científicos no se sitúan en la conciencia (M_2), sino en la *symploké* de las Ideas analizadas críticamente (M_3). Hay que hacer constar que Guillén no nos explica *cómo* llevar a cabo el estudio de estos materiales literarios, que no solo son fenómenos o diferenciaciones históricas y espaciales, sino también sistemas y estructuras analógicamente recurrentes y temporalmente cambiantes, y en los que intervienen de forma intensísima problemas que solo desde la teoría literaria pueden recibir una explicación más o menos satisfactoria. La Teoría de la Literatura puede ofrecer a la Literatura Comparada un instrumental metodológico adecuado y eficaz, y en constante desarrollo, que permita dar cuenta no solo de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, sino también de sus interpretaciones efectivas, mediante la conceptualización científica y categorial, desarrollada desde presupuestos comparatistas. Insisto en que la propuesta taxonómica de Guillén es más un inventario, catalogador de corrientes teórico-literarias que han podido impactar en la literatura, como materia por la que se interesan los comparatistas, que un criterio

metodológico cuya eficacia nos permita desembocar en una Teoría o en una Crítica de la Literatura Comparada. Cualquier lector podrá percatarse que la propuesta de Guillén es un recopilatorio de teorías literarias —en boga durante la segunda mitad del siglo XX— aplicadas al campo ideal de una supuesta y utópica «literatura general», la cual queda reducida fácilmente a cuatro o cinco configuraciones tan limitadas como en ocasiones confusas y superpuestas: géneros, formas, temas, relaciones e historia.

8.4.4.1. GENOLOGÍA LITERARIA: LOS GÉNEROS

La teoría literaria de las últimas décadas ha insistido en que el concepto de género literario debe «ligarse necesariamente de nuevo a Literatura, de modo que la Poética de géneros acabe hablando de obras literarias» (Pozuelo Yvancos, 1985: 396). Es obvio que solo puede ser así. En el mismo sentido se han pronunciado García Berrio y Huerta Calvo (1992: 90), por ejemplo, al afirmar que los géneros literarios proporcionan «un inexcusable punto de engarce para que los planteamientos historicistas hagan el debido hueco a la reflexión teórica, y para que, en reciprocidad, los programas demasiado abstractos de los teóricos cuenten con los hechos empíricos de la historia literaria». No conviene olvidar, a este propósito, que Aristóteles, en su concepción de los géneros literarios, no llegó a sustraerse completamente de una consideración histórica (*Poética*, IV), al preguntarse, desde presupuestos esencialistas o biológicos, como si se tratara de un organismo vivo, si «la tragedia ha alcanzado ya su pleno desarrollo» (*Poética*, 1448b).

En sus estudios sobre genología y comparatismo, Guillén (1985: 141-181) ha señalado varios enfoques desde los que es posible determinar una aproximación al examen de los géneros literarios, y en los que trata de resumir y actualizar aportaciones anteriores de otros comparatistas, desde presupuestos históricos, sociales, pragmáticos, estructuralistas y comparativos. Guillén procede mediante síntesis, un tanto enciclopédica, a organizar de acuerdo con estas categorías el estado de la teoría literaria tal como se había desarrollado hasta aproximadamente el penúltimo cuarto del siglo XX.

1. *Historia*. Así, para Guillén, los géneros literarios evolucionan y se transforman *históricamente*, como valores diacrónicos que admiten manifestaciones sucesivas y diferentes a lo largo del tiempo, capaces de afirmarse o de desaparecer de su curso histórico. Hoy se admite que el sentido histórico de los géneros literarios, así como su percepción dinámica a lo largo de la historia, prevalece desde las teorías románticas o pre-románticas elaboradas por el idealismo alemán (Schiller, 1795; Schlegel, 1800); sensiblemente continuada en las teorías darwinistas y positivistas de Brunetière (1980), que perduran hasta entrado el siglo XX, y por los presupuestos organicistas de la escuela morfológica alemana (Dibelius, 1910; Schissel, 1912), que sirven de antesala a varias concepciones sintácticas del formalismo ruso, cuyos representantes identifican cada época por el agotamiento de los modelos principales y su sustitución por géneros

secundarios o populares⁹⁵. La concepción histórica de los géneros literarios se ha mantenido hasta nuestros días, y se ha visto fermentada con aportaciones procedentes de dominios afines, como el estructuralismo, la poética de la recepción, la semiología y, por supuesto, el comparatismo.

En sus estudios «Sobre el género literario», Lázaro Carreter (1979) ha señalado algunas de las propiedades históricas de este sistema literario, al insistir en la habitual insatisfacción de un escritor valioso frente a los géneros recibidos, lo que le induce a encabezar el desarrollo de nuevas modalidades literarias. La conversión histórica del género literario surge con frecuencia cuando un escritor o un conjunto de escritores identifica en una obra anterior un modelo estructural para sus propias creaciones, incorporando aspectos formales y semánticos de su propia competencia (personajes, tiempos, técnicas narrativas...) En este sentido se admite que, desde el punto de vista de los movimientos generacionales, un epígono modifica ciertas funciones o elementos significativos en el género recibido. Históricamente, el parentesco genérico de dos o más obras literarias depende con frecuencia de la acción de determinadas funciones comunes, y de la recurrencia de ciertas categorías morfológicas, cuya afirmación o deterioro determina habitualmente la época de vigencia de un género literario. Todos estos planteamientos disuelven la naturaleza ontológica de la Literatura Comparada y la sitúan en el espacio de una Teoría de la Literatura, convirtiéndola, en lo que a este punto se refiere, en una cuestión de género, históricamente variable.

2. *Sociedad*. Admitir sociológicamente el carácter institucional de la literatura equivale a considerar que los géneros literarios forman un sistema que participa igualmente en esta convención social, y que se comprende y se transforma por relación a las competencias y modalidades de la colectividad en cuyo seno cultural adquiere forma y sentido. Desde este punto de vista, han sido varios los autores que, desde perspectivas comparatistas, se han referido no tanto a una sociología de la literatura, sino más bien a la consideración de determinados componentes formales de las obras literarias, sobre los que es posible actuar como complejos sociales establecidos, capaces de condicionar apriorísticamente la comprensión e interpretación de la literatura (Levin, 1963; Anceschi, 1968; Corsini, 1974; Guillén, 1971: 506 ss; 1978). En este sentido, Guillén (1985: 144 ss) concluye en que el género literario es un modelo conceptual, en el cual lo que verdaderamente evoluciona es «el paradigma mental, compuesto generalmente de algunas obras canónicas, mientras el propio tiempo las imitaciones individuales del modelo obedecen a su propio ritmo de evolución». Obsérvese como Guillén incurre de nuevo en el más acrítico de los psicologismos, al

⁹⁵ Recuérdese a este propósito, frente a las reservadas distancias respecto al formalismo ruso, la distinción de Bajtín entre géneros elevados o primarios, referidos con frecuencia a la cultura establecida o dominante, y los géneros secundarios, de tendencia cambiante, paródica, popular, futurista, contemporánea, cómica, polifónica, etc..., a los que agrupaba incluso en un orden o categoría literaria diferente de la anterior. Entre los formalistas rusos, Schklovsky sostenía que toda nueva forma de arte representa con frecuencia la canonización de géneros infraliterarios, apoyándose de este modo en una disposición dual de la teoría genológica.

reducir la interpretación sociológica de los géneros literarios, debemos suponer que desde una perspectiva comparatista, a una cuestión «mental».

3. *Pragmática.* Desde el punto de vista de la pragmática de la comunicación literaria la noción de género se ha «dilatado» notablemente, desde los presupuestos metodológicos e historiográficos proporcionados por la semiología, y, sobre todo, por el psicologismo de la estética de la recepción (Iser, Eco, acaso puede exceptuarse a Jauss, quien prefirió incurrir en sociologismo), la «ordinariedad» de la teoría de los actos de lenguaje, o el materialismo primogénico de la ciencia empírica de la literatura (Schmidt, 1990), etc..., que se han ubicado en la importancia —o en la conciencia— del público a lo largo de la historia de la recepción de una obra literaria, así como en la posibilidad de que su transmisión en el seno de una determinada sociedad produzca efectos muy diferentes, según las condiciones de recepción, difusión, economía, mediación, traducción, ideología, edición, etc., sobre las que es posible actuar de modo más o menos eficiente y observable (transducción). De nuevo son teorías literarias las que se ocupan, en este capítulo, de los supuestos intereses comparatistas. Y teorías literarias muy impregnadas de psicologismo.

4. *Estructura.* Guillén (1985: 149-150) ha hablado del estatuto *lógico* del género literario (¿acaso hay otro?). Sin embargo, Guillén usa en esta ocasión el término «lógico» en un sentido por completo fraudulento, porque de inmediato reduce la cuestión de los géneros literarios, para los que propone un análisis estructural, a un problema de conciencia: porque su objeto es definir la acción de cada género como modelo mental, elaborado o asumido inicialmente por el escritor y comprendido o evaluado más o menos igualmente por el público receptor (críticos, mediadores, lectores convencionales o ideologizados, etc...) Se trataría, en consecuencia, de examinar la trayectoria histórica, cambiante y compleja, que experimentan los criterios lógicos y conceptuales en tanto que legibles desde una conciencia acrítica, fenomenológica, mentalista, del género literario, como consecuencia de la actividad creadora o expresiva y, muy especialmente, de la labor interpretativa de los intermediarios (transducción). Guillén parece estar hablándonos de una recepción emocional y psicológica de los materiales literarios, más que de una recepción científica y lógica de ellos.

Este cariz ideal o conceptual —ha escrito Guillén (1985: 149)— es lo que el crítico pierde de vista en el momento en que se reduce a decir ‘el libro X es una novela’ o ‘la obra Y es una utopía’ —como si fuera lícito afirmar que un caballo es la especie equina. Si un caballo alazán pertenece solamente a la especie equina, una producción poética puede ‘pertener’ sin dificultad a más de un género [...]. Nos hallamos ante un ejemplo, un guía, un concepto-resumen, donde se compendian y concilian los rasgos predominantes de una pluralidad de obras, autoridades y cánones.

En efecto, es completamente lícito afirmar que, de hecho, un caballo pertenece a la especie de los equinos, del mismo modo que una producción poética pertenece, «sin dificultad», a más de un género. Pero pertenece siempre a uno, a otro, o a varios,

con arreglo a un sistema de normas objetivadas (M_3), no merced a una fenomenología social o a un idiolecto particular (M_2).

5. *Comparación*. Desde el punto de vista de la Literatura Comparada, la genología literaria se planteó vinculada al estudio de las lenguas, culturas, literaturas y civilizaciones en que habría brotado el género X, lo que exige, en primer lugar, contar con un conocimiento adecuado de lo que es un género literario (Teoría de la Literatura), con objeto de explicar, en segundo lugar, su realización formal en materiales literarios sujetos a una interpretación comparatista (Literatura Comparada).

Es indudable que el desarrollo de estas categorías ha variado notablemente según el objeto de conocimiento y los presupuestos en que se apoyaba en cada momento la investigación literaria. Por estas y otras razones análogas sería posible perfectamente añadir a la clasificación propuesta por Guillén categorías como la filosófico-antropológica (Todorov, 1979), desde la que se trata de esclarecer los problemas relativos al origen de los géneros, su naturaleza y estructura profundas en relación con la antropología y la mitocrítica, o el método filológico, tal como lo conciben por ejemplos los estudiosos de la Estilística literaria (Bally, Spitzer, Vossler, D. Alonso y A. Alonso).

Autores como Ortega y Gasset (1914/1984: 181 ss) se han referido a los géneros literarios desde criterios *idealistas* y *genéticos*, en tanto que cada una de estas modalidades literarias remitiría a un conjunto de «funciones poéticas» o «direcciones en que gravita la generación estética»: «Entiendo, pues —escribe Ortega en una declaración tan confusa como inútil—, por géneros literarios, a la inversa que la poética antigua, ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas» (182). A este respecto, Marías, en sus comentarios a las *Meditaciones del Quijote*, añade que «el género literario consiste precisamente en la generación de la obra partiendo de su tema, en su génesis. Un uso milenario del término «género» como meramente formal (géneros y especies) ha hecho posible olvidar el momento genético que va incluso en su raíz. El género literario es la vía por la cual, desde el ‘fondo’ de un cierto tema preciso, se *engendra* la obra correspondiente» (n. 6, p. 181). He aquí un ejemplo manifiesto de lo que es una concepción completamente idealista y psicologista de los géneros literarios.

En suma, uno de los enfoques que más éxito han despertado en el mundo académico contemporáneo para explicar el fenómeno de los géneros literarios consiste en adoptar una perspectiva diacrónica a la hora de exponer el objeto de estudio, y describir paralelamente la operatividad, dinamismo y amplitud que los géneros pueden alcanzar en determinadas manifestaciones literarias, pertenecientes a conjuntos supranacionales a veces muy diferentes entre sí, y cuya expresión ha resultado esencial —o al menos muy representativa— en la realización histórica de tales géneros. Es el modelo adoptado con frecuencia desde la Teoría de la Literatura y desde la Literatura Comparada. Es, en una palabra, el modelo propuesto por Hegel en su *Estética* (1835-1838). La crítica moderna se aferró a este modelo al fundamentar en él las posibilidades contemporáneamente más eficaces para explicar el problema de los géneros literarios, que Hegel lleva a la práctica desde un criterio ontológico y dialéctico, y que la poética del

siglo XX asumió de forma tan recurrente como variada, al proponer una clasificación de los denominados *géneros históricos* como resultado de su configuración literaria a través de los tiempos. Lo cierto es que todo cuanto se ha escrito acerca de los géneros literarios desde criterios históricos, sociológicos, estéticos, semióticos, comparatistas, etc., es con frecuencia resultado de lo que se ha propuesto inicialmente desde la ciencia de la literatura (teoría literaria) o desde la filosofía de la literatura (crítica literaria). En todo caso, la Literatura Comparada no ha hecho sino aplicarlo a la interpretación de determinados materiales literarios.

El mismo Guillén (1985: 150-181), en su estudio comparativo sobre géneros literarios y conjuntos supranacionales, incurre constantemente en la descripción teórica del género literario, al concluir con una tipología que distingue cuatro clases o modos principales, y reiterar una y otra vez que «no hay ejercicio crítico que no suponga, cada día más conscientemente, saberes y posturas teóricas» (138): *cauces de presentación o comunicación* (narración, poema cantado, monólogo, las *Naturformen der Dichtung* de Goethe, los *radicals of presentation* de Frye...), los *géneros literarios* propiamente dichos (novela, teatro, lírica), las *modalidades literarias* (sátira, alegoría, parodia, lo grotesco...), y las denominadas *formas* de ordenación, disposición, estructura (el soneto, el diálogo, la epístola...)⁹⁶. Una clasificación de esta naturaleza resulta sumamente confusa e inoperante, pues se trata de una analítica cuya síntesis resulta imposible, al mezclar en la interpretación de los géneros literarios criterios pragmáticos, argumentos formalistas y tipologías textuales.

Todo objeto de conocimiento es siempre resultado de un sistema teórico que le confiere una forma, le dota de un sentido, y le proporciona una operatividad; lo que hay que hacer es explicar su realización y manifestación gnoseológicas en las categorías interpretativas accesibles material y formalmente al conocimiento humano. No será ocioso insistir una vez más en que, si nos apoyamos en la gnoseología para describir, a través de las configuraciones lógico-formales y lógico-materiales de la literatura, el desarrollo que en ella adquieren cualesquiera otras categorías, como la forma, el género o la intertextualidad, se hace precisamente porque el modelo materialista es uno de los más estables, desde el momento en que permite siempre observar la constitución ontológica y la operatividad gnoseológica de los materiales literarios.

Sin embargo, hemos de reconocer que Guillén no aporta nada nuevo a una teoría de los géneros literarios, ni siquiera desde las exigencias que cabe esperar de una disciplina como la Literatura Comparada. Asimismo, autores como Pozuelo Yvancos (1985) y García Berrio o Huerta Calvo (1992) elaboran más bien una teoría de las *especies literarias* antes que una teoría de los *géneros literarios*, tal como hemos demostrado en nuestra *Crítica de los géneros literarios en el Quijote. Idea y concepto de «género» en la investigación literaria* (Maestro, 2009).

8.4.4.2. MORFOLOGÍA LITERARIA: PROCEDIMIENTOS FORMALES

⁹⁶ Autores como Jolles han (1930) advertido, en este sentido, que a partir de la combinación de los géneros primitivos o elementales es posible llegar a todos los demás: *Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*.

El estudio de las formas literarias es quizá una de las categorías del comparatismo que mejores y más amplias condiciones ha ofrecido para ser abordada desde los presupuestos de las teorías de la literatura desarrolladas a lo largo del siglo XX. Sin embargo, ha de advertirse, desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, que las teorías literarias basadas en el formalismo incurren en un teoreticismo inaceptable, de raíces popperianas, en virtud del cual se sacrifica la interpretación de las ideas objetivadas en los materiales literarios en favor de análisis formales que, con frecuencia, se agotan en sí mismos. Acerca de los procedimientos formales de la obra literaria es igualmente válido lo que hemos sostenido a propósito de los géneros, y que constituye el principio metodológico fundamental de la diferencia disciplinar entre la Teoría y el Comparatismo literarios: el concepto, la expresión sistemática y categorial, en este caso de la morfología, es asunto de la Teoría de la Literatura, mientras que el estudio crítico y relativo —por relación comparativa— de su realización en la Historia, a través de obras, autores, culturas y períodos diferentes, es objeto de la Literatura Comparada.

Sostiene Guillén que las formas no dividen, sino unen. Con las mismas razones, lo contrario podría afirmarse con igual impunidad. Para el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, lo que une (apotéticamente), o separa (paratéticamente), no son las formas, sino las operaciones llevadas a cabo por un sujeto gnoseológico —y operatorio— mediante el uso de la razón. Unir —y separar— en la interpretación literaria las posibles analogías morfológicas dadas entre materiales literarios diferentes y distantes ha de ser sin duda una de las operaciones primordiales de esta categoría del comparatismo literario, y a este propósito sirven los conocimientos procedentes de dominios tan afines como la teoría literaria.

De modo acaso aún más explícito se ha pronunciado Marino, en 1988, al declarar abiertamente su propósito de identificar en una sola disciplina científica la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, de modo que la morfología, como categoría tradicional en el estudio del comparatismo, quede definitivamente asumida en los presupuestos de la teoría.

Les études habituelles de littérature comparée relèvent d'une théorie littéraire dans la plupart des cas implicite, dont la teneur européocentrique, ethnocentrique est évidente. Il s'agit de «renverser» cette situation et d'élaborer une théorie littéraire explicite, dont le contenu soit général, c'est-à-dire «universel», à double titre: a) ayant comme point d'appui et de vérification l'ensemble des littératures, selon une méthode qui doit être mise au point; b) aboutissant à une théorie de la littérature, ou tout au moins à une synthèse théorique, capable de mettre en lumière en dernière instance la structure et le système, la morphologie et la phénoménologie, bref, l'esthétique et l'essence» de la littérature (Marino, 1988: 60).

Tras haber considerado de forma pretendidamente sistemática lo que cada una de estas estructuras formales representa, desde el punto de vista de la Teoría de la Literatura y sus modelos de comparatismo en las obras de arte verbal, Marino propugna el estudio de tales categorías morfológicas a través de las grandes configuraciones

históricas de la literatura europea (Edad Media, Renacimiento, Barroco, Ilustración, Romanticismo, etc...), al que se refiere como uno de los caminos más estables y eficaces para la visión y el análisis comparativo de las *obras* literarias. Con anterioridad me he referido a los riesgos que entraña una reducción isovalente entre Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, que con frecuencia desemboca en el monismo formalista, limitado al texto como único o predominante material literario.

8.4.4.3. TEMATOLOGÍA LITERARIA: LOS TEMAS Y MOTIVOS LITERARIOS

El desarrollo que la crítica temática experimentó durante la primera mitad del siglo XX se ha relacionado con frecuencia con la reacción que manifiestan, frente al positivismo decimonónico, diferentes corrientes metodológicas de investigación literaria, entre las que figuran el formalismo ruso, el *New Criticism*, la estilística alemana e hispana, y los modelos comparatistas que, junto con las categorías genológica y morfológica, disponen igualmente el estudio de modelos temáticos y referenciales (Schmeling, 1981).

Entre los formalistas rusos, Tomachevski justificaba la existencia de determinados géneros literarios desde presupuestos temáticos, al advertir que «se crean así clases particulares de obras (géneros) caracterizadas por un agrupamiento de procedimientos a los que llamamos los rasgos del género. Estos rasgos pueden ser muy diferentes y referirse a cualquier aspecto de la obra literaria. Basta que aparezca un relato que logre éxito (por ejemplo la «novela policial»), para que de inmediato surjan imitaciones y se cree un género de novela corta cuyo rasgo fundamental es el esclarecimiento del crimen por el detective; es decir, un tema determinado. Este tipo de género temático abunda en la literatura de intriga. En la poesía lírica existen géneros cuyo tema es motivado por un destinatario explicitado: el género epistolar, cuyo rasgo distintivo no es el tema sino la motivación a partir del destino» (Tomachevski, 1925/1965: 229).

La teoría de la literatura se ha ocupado con frecuencia del estudio de los temas y motivos desde el punto de vista de su implicación y sentido en la estructura de la obra literaria, bien como unidades formales de función (sintaxis literaria), bien como objetos que están en la obra literaria no solo por lo que *son* (ontología), sino por lo que en ella *significan* (semántica literaria), bien como recurrencia o referencia textual definitoria del discurso (isotopías, campos semánticos, repertorios léxicos, etc...), aun cuando la crítica meramente temática, de naturaleza impresionista o psicologista, y de contenidos referenciales ajenos a los verdaderos intereses del conocimiento literario, ha sido desestimada con frecuencia por las teorías formalistas de la literatura, las cuales, para mayor ironía, desembocaron con frecuencia en los más rabiosos ideologismos posformalistas y posmodernos.

Desde el comparatismo literario se han propuesto diferentes tipologías y clasificaciones temáticas, que orientan y disponen el estudio de temas y motivos literarios a través de períodos históricos y conjuntos supranacionales, revelando hallazgos de interés, que pueden verse con frecuencia ratificados desde criterios formales, genéricos e historiográficos (Beller, 1970). «La condición del tema —escribe

Guillén (1985: 254)— es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna». Como se observa, el «tema», según Guillén, puede ser «cualquier cosa».

Por su parte, Praver, en su síntesis sobre el comparatismo titulada *Comparative Literary Studies* (1973), tratando de afinar un poco más, había dividido los temas en cinco grupos, francamente aleatorios:

1. La representación literaria de a) fenómenos naturales, como el mar; b) condiciones fundamentales del existir humano, como los sueños; y c) problemas perennes de la conducta, como los conflictos generacionales.
2. Los motivos recurrentes de la literatura y el folclore (los tres deseos, anillos mágicos, objetos maravillosos, acontecimientos sobrenaturales...)
3. Las denominadas situaciones recurrentes, como conflictos familiares, sociales, cotidianos...
4. Tipos sociales, profesionales y morales, como el hidalgo, el caballero, el viajante, el ladrón honrado, el mendigo, el rey, el villano, etc...
5. Los personajes y arquetipos derivados de la mitología, la literatura misma, o su intertexto cultural (Hamlet, don Juan, la Celestina, el Avaro, Prometeo, Siegfried...)

Desde este punto de vista, es indudable que la tematología proporciona una lectura referencial de valiosa amplitud, a través de la historia, los géneros, las formas, los fenómenos naturales y las prefiguraciones imaginarias, afines a los presupuestos psicoanalíticos y a los contenidos procedentes de la mitología, la mitocrítica y la poética de lo imaginario. Desde tales puntos de vista, el ejercicio de la Literatura Comparada quedaba reducido enteramente al psicologismo de la teoría literaria que creía encontrar en el lenguaje del psicoanálisis la solución a los «enigmas personales» de los textos literarios.

Entre los diferentes estudios sobre tematología comparada de la literatura, el titulado *Praisers of Folly* (1963) de Kaiser es especialmente representativo, por la atención que presta al estudio del loco en las obras de tres grandes autores del Renacimiento, y su proyección en la literatura española de los Siglos de Oro: Erasmo, Rabelais y Shakespeare. Otros de los temas que con frecuencia han sido objeto de estudios y monografías desde el punto de vista del comparatismo literario son los referentes al mar (Auden, 1950; Navarro, 1963; Romero Márquez, 1981); el tren, presente en obras de Pla, Azorín, Machado, Soseki, Tolstoi, etc...; las montañas, el paisaje montés, los valles, los ríos, las fuentes naturales, el *locus amoenus* (Castro, 1956; Michaëlsson, 1959; Rousset, 1961; Mathieu-Castellani, 1980); el simbolismo del ciervo en la literatura contemporánea, medieval y renacentista (Ynduráin, 1990); los colores, de los que el azul fue privilegiado por el Romanticismo, el amarillo por las corrientes decadentistas de fin de siglo, etc... (Schulman, 1960; Motekat, 1961; Balakian, 1967; Palmier, 1972); la infancia, el incesto, el suicidio (Brandes, 1906; Braudel, 1958, 1966); el pesimismo y la muerte (Ariès, 1975; Pagliano, 1983), que alcanza en la obra de Schopenhauer, Unamuno, Kierkegaard, Quental y Hartmann

sus más logradas expresiones; la unicidad y duplicidad del *yo* (Rimbaud, Unamuno, Jiménez, Joyce, Paz...); el amor y las parejas célebres (Capuleto y Montesco, Teágenes y Clariclea, Fausto y Margarita, Rafael y Teresa...); los héroes y las rebeliones (Satán, Prometeo, Byron...), etc.

Como resulta muy fácilmente observable, la mayor parte de cuantos se han ocupado de la temología en Literatura Comparada tienen un concepto de «tema» muy vago, inane y versátil. Dada la ambigüedad y fragilidad del término «tema», el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura prefiere hablar de *Idea*, esto es, de Ideas, concebidas como referentes universales que exigirán necesariamente el conocimiento de una Crítica y de una Filosofía, y cuyas causas y consecuencias materiales se objetivan sin duda en los hechos literarios que constituyen el campo de investigación tanto de la Teoría de la Literatura como de Literatura Comparada.

8.4.4.4. LAS RELACIONES E INFLUENCIAS LITERARIAS: INTERNACIONALIDAD

Miner (1989: 165) ha escrito una obviedad: «ce qui entraîne ou impose la réception peut recevoir le nom d'*influence* [...]. La réception est possible sans influence, et l'influence sans la réception». Se dice que el comparatismo combate el aislamiento de las literaturas nacionales, como si el comparatista fuera un «internacionalista» y el autor de obras literarias fuera un «nacionalista» a quien solo puede reconciliar la dialéctica de la Literatura Comparada. Al menos desde el último cuarto del siglo XX se dispone el estudio de las relaciones literarias supranacionales a través de las nociones de intertextualidad (Genette, 1982), como transcendencia textual de un discurso literario en otro, y que ha contribuido a la renovación del concepto mismo de influencia literaria, y ha desarrollado, entre otras modalidades de análisis, los estudios de difusión, efecto y transmisión de las obras literarias, abordables desde una teoría de la transducción (Maestro, 2007b).

Como he indicado con anterioridad, Baldensperger había propuesto un modelo de comparatismo orientado hacia una triple dirección: los fenómenos de influencia, la historia de las ideas y la función de los intermediarios. A través del estudio de traducciones, diccionarios, revistas, editores, viajeros, comentaristas, críticos y congresistas (*intermédiaires*) de la más variada índole, se trataba de justificar y explicar el paso de un texto, un estilo, un metro, una categoría literaria *A*, mediante un factor *i*, a formas y contenidos diferentes de expresión verbal *B*, *C* y *D*, de modo que gráficamente tendríamos: $A \rightarrow i \rightarrow B, C, D...$ En estrecha relación con el concepto de influencia se hallaba, para aquellos comparatistas, lo que ellos mismos denominaron *fortune d'un écrivain* (*f*), y que trataron de esclarecer e identificar a través de las consecuencias de difusión, éxito y venta de una obra ($A \rightarrow i \rightarrow B, C, D... \rightarrow f$ de *A*). Balakian (1962) señalaba a este propósito que la recepción de un autor, o de una generación o grupo de autores, contribuye a la formación de un período, de una determinada etapa cultural con sus características literarias propias, dentro de las cuales pueden sobrevivir con posterioridad las influencias más significativas.

Señala Miner (1989: 174 ss) tres modos de empleo de lo que él denomina «comparaison interculturelle»⁹⁷:

1. *L'étrangeté*: Miner se refiere aquí a la 'Preuve de l'étranger', que toma del título de Berman (1984), y que consiste en utilizar ciertas pruebas o manifestaciones de una cultura literaria con el fin de poner de manifiesto, frente a otra literatura, sus hechos menos familiares, de modo que la primera sería «l'élément éprouvant» y la segunda «l'éprouvée et l'éclairée»⁹⁸. Es una forma de practicar el comparatismo literario reduciéndolo al más puro ejercicio de la psicología «familiar».

2. Funciones similares (*fonctions similaires*): Designa las analogías o características semejantes entre manifestaciones genéricas supranacionales (la épica árabe, castellana, japonesa...; la lírica románica; el teatro expresionista europeo; la novela de aprendizaje a lo largo de la historia literaria de países culturalmente diferentes...) ⁹⁹. Quedan, eso sí, por determinar, las normas constitutivas de lo que ha de considerarse como «analogías o características semejantes».

3. Afinidades formales (*affinités formelles*): Consiste en tomar como tema un fenómeno literario o un procedimiento textual que es formalmente idéntico en más de una cultura. Miner aduce el caso de las antologías.

Un factor esencial en el proceso de influencias e intercambios supranacionales lo constituyen las revistas y publicaciones periódicas de carácter literario, que se convierten en Francia, durante la segunda mitad del siglo XIX, en uno de los principales elementos de mediación cultural¹⁰⁰.

⁹⁷ No debería resultar ocioso advertir que toda comparación, o es cultural, o no es. Lo que sorprende es el afán de autores como Miner por discriminar, en principio, diferentes culturas, para concluir, al final, en la proclamación de la isovalencia de todas las «culturas diferentes».

⁹⁸ El ejemplo propuesto por este autor consiste en establecer un estudio comparativo entre la poesía de Petrarca y alguno de sus sucesores no italianos, de modo que sus posibles diferencias y semejanzas sean a su vez contrastadas con textos líricos japoneses (*renga, haikai...*)

⁹⁹ «Les fonctions. Supposons que nous abordions l'étude des épopées chinoises habituelles. Nous pourrions alors nous demander quelles sont les fonctions de l'épopée. Si nous décidons qu'elle comprennent la glorification d'un grand passé, la célébration de la destinée culminante de la nation ou d'un groupe au sein de la nation, de personnages plus grands que nature, et un sentiment d'élévation, on peut soutenir que les écrits historiques chinois sont les équivalents des épopées occidentales» (175). Equivalentes sí, o incluso isovalentes, pero, ¿en virtud de qué criterios? ¿Según un sistema de normas objetivadas o según la psicología del lector? Porque ya me explicará Miner en qué consiste interpretar la literatura de acuerdo con un «sentimiento de elevación», con la «celebración de un destino culminante», o con la «glorificación de un pasado» no menos exultante. Miner nos habla de psicología de la literatura, no de Teoría de la Literatura. En tales condiciones, la Literatura Comparada es simplemente una suerte de psicología comparada de lo que cada cual considere como la «literatura».

¹⁰⁰ «Fritz Hermann calcula que unas doscientas *petites revues* —algunas no tan *petites*— ven la luz en París de 1880 a 1900» (Guillén, 1985: 73). Revistas de reconocida celebridad han sido, entre otras, las siguientes, que pueden clasificarse atendiendo a diferentes criterios, tales como su

Hrushovski, en sus estudios sobre las formas de versificación de la poesía hebrea, ha señalado tres modalidades fundamentales de influencia, que podrían extenderse al conjunto de la historia literaria hebrea, y que pueden servir de modelo para otras configuraciones supranacionales.

A Hebrew poet, regardless of his time, was at the crossroads of three lines of development. 1) There was the historical factor common to all literatures: the tension between synchrony and diachrony, i.e. trends of the poet's generation as juxtaposed to norms of the immediate past as well as classical works. The other two factors are specific to the geographical and sociological situation of the Hebrew writer: 2) the influence of Hebrew poetry written in other countries; 3) the impact of non-Hebrew poetry of his own time and place (Hrushovski, 1972: 1198).

El estudio de Hrushovski describe las relaciones e intercambios culturales entre los poetas hebreos de la Roma del siglo XII, que utilizaban formas estróficas del Erez Israel bizantino (cómputo de palabras y rimas que no alternan), los textos de poetas italianos contemporáneos (de metros silábicos y rimas alternas), y los poetas españoles, que empleaban una versificación arabizada y cuantitativa: con el paso del tiempo los judíos romanos adoptaron el metro hispanohebreo para redactar sonetos a la manera italiana.

Del mismo modo, la obra del poeta Ján Kollár (1793-1852), pastor protestante y profesor de arqueología eslava en la Universidad de Viena desde 1849, *La hija de Eslava* (*Slávy dcera*, 1824), escrita en Pest, constituye una colección de sonetos amorosos redactados en lengua checa (la segunda edición, de 1852, contaba 645

vinculación con un director o colaborador célebre, su compromiso con una determinada ideología o concepto de arte, la mayor o menor presencia de estudios sobre las artes plásticas, fecha o época de aparición, intención cosmopolita más o menos explícita, etc.: *Arcadia* (Berlín); *Blätter für die Kunst* de Stefan George (1892), de estética; *Boémia Nova* (Coimbra, 1889); *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires* (Bucarest); *Canadian Review of Comparative Literature* (Edmonton); *Comparative Literature* (Oregon); *Comparative Literature Studies* (Illinois); *Contimporanul* (Bucarest, 1922); *Criterion* de Eliot (1923), de manifiesta inclinación ideológica; *Cruz y Raya* de Bergamín (1933), de inclinación ideológica declarada; *Chimera* de Przesmycki (Varsovia, 1901); *De Stijl* de Theo van Doesburg (Ámsterdam, 1917), de estética; *La Voce* (Florencia, 1908); *Mainzer Komparatistische Hefte* (1978); *Mercure de France* de Gourmont (París, 1897), de clara dimensión cosmopolita (Samurovic-Pavlovic, 1969), se abre a la literatura hispanoamericana mediante las crónicas de E. Gómez Carrillo (1903-1907); *Mir iskusstva* («Mundo del arte») de Diaghilev (1899), de estética; *Neohelicon* (Budapest); *New Literary History* (Virginia); *Nouvelle Revue Française* (París, 1909); *Nyugat* (Budapest, 1908); *Os Insubmissos* (Coimbra, 1889); *Pan* (1895), de estética; *Perspektiv* (Oslo, 1966), de teatro; *Poetics Today* (Tel Aviv); *Poétique* (París); *Poetry* (Chicago, 1912), unida al *Imagism* y a la orientación de Pound, aboga por un determinado concepto de poesía; *Presença* de T. de Pascoais (Oporto, 1910); *Revista de Occidente* de J. Ortega y Gasset (Madrid, 1923); *Revue Blanche* (1891); *Revue de Deux Mondes* de F. Buloz (París, 1831); *Revue de Littérature Comparée* (París); *Skamander* (Varsovia, 1922), postsimbolista, casi neoclásica; *Sur* de V. Ocampo (Buenos Aires, 1931); *Synthesis* (Bucarest); *Tamkang Review* (Taipei); *The Dial* (1920); *The English Review* de Ford (1908); *The Transatlantic Review*, que reúne a los *expatriates* de lengua inglesa (París, 1924), entre ellos Joyce, Pound, Stein, Hemingway (Poli, 1967); *Yearbook of Comparative and General Literature* (Chapel Hill, Indiana); *Zenit* (Zagreb, 1921), etc...

sonetos), que se considera fundadora de la poesía eslovaca moderna, y esencial, junto con sus *Canciones nacionales* (1834-1835, 2 vols.), en la formación y expansión del paneslavismo, fruto de sus ideas sobre la creación de una obra literaria que expresara junto con los sentimientos nacionales eslavos los ideales del humanismo (Guillén, 1985: 22; Kirschbaum, 1966; Jechová, 1982: 146 y 311).

8.4.4.5. HISTORIA Y PERIODOLOGÍA: LAS CONFIGURACIONES HISTÓRICAS

La Literatura Comparada ha sido orientada por los comparatistas que se han apoyado en criterios historicistas hacia la explicación y ordenación principalmente de estructuras diacrónicas y supranacionales. Es cierto, como reconoce Guillén (1985: 364 ss) que la diversidad que brinda la división histórica, en épocas, períodos, etc., no tiene la última o la única palabra, pero no es menos cierto que esa misma ordenación, la que proporcionan las grandes configuraciones históricas y periodológicas de la literatura europea, constituye un camino más estable y seguro que el ofrecido por otras categorías como el género, las formas, las relaciones internacionales o la tematología. A la Historia, por su sola cronología, se le atribuye una mayor dosis de objetividad que la profesada a la fragilidad de las ideas de género, forma o tema.

Acercas de la difusión que adquieren en la Europa moderna los grandes movimientos literarios, y a propósito de su relatividad histórica, Wellek y Warren (1949/1985: 63) han recordado que «el Renacimiento, por ejemplo, penetró en Polonia, pero no en Rusia ni en Bohemia. El estilo del Barroco inundó toda la Europa oriental, incluso Ucrania, pero casi no tocó la Rusia propiamente dicha. Pueden darse asimismo considerables diferencias cronológicas: el estilo barroco subsistió en las civilizaciones campesinas de Europa oriental hasta finales del siglo XVIII cuando ya el Occidente había pasado por la Ilustración, etc. En conjunto, la importancia de las barreras lingüísticas se exageró en el siglo XIX en medida de todo punto injustificada».

Desde 1850 aproximadamente comienzan a introducirse en los estudios comparatistas corrientes metodológicas de corte indudablemente positivista, que producen cambios decisivos en los conceptos de «influencia», «chronological sequence», «causalité», «génesis», «continuité», «change», y sobre los valores del presente y «the collected and classified past».

En sus estudios sobre la «explanation of change in Literary History», Weisgerber (1985) se apoya en la diferencia establecida por Wellek (1970) entre *factualism* (la objetividad del dato, del suceso real, del hecho tangible o supuesto), y *scientism* (aplicación a las ciencias humanas de los presupuestos metodológicos de las ciencias naturales, de sus modelos orgánicos, biológicos, y su aplicación morfológica a la historia literaria), con el fin de designar dos de las principales concepciones metodológicas que se introducen en los estudios comparatistas desde mediado el siglo XIX, con el crecimiento y triunfo del positivismo en la investigación de los fenómenos culturales: «Around 1850 the atmosphere changed completely» (Wellek, 1970: 31).

Weisgerber establece una diferencia entre el concepto de cambio aplicado a la historia política y a la historia literaria, y advierte que en esta última, la Poética, representante de lo posible, frente a lo particular y único que ofrece la Historia,

como había señalado Aristóteles, «the facts considered are part of a direct line of descent, a chronological sequence on which they often prove to exercise an influence» (Weisgerber, 1985: 169); además, parece frecuente, en el ámbito de la historia de las civilizaciones, que determinados acontecimientos resulten menos importantes que algunos de los hechos que los han motivado o sucedido, mientras que en la historia de la literatura ocurre precisamente lo contrario: «some facts (and this time I mean 'texts') are much more important than what has led to, or proceeded from, them».

Dos consideraciones extremas suelen rechazarse en nuestros días en el estudio histórico de un determinado período o movimiento cultural: la tesis metafísica que concibe cada período histórico como un ente cuya naturaleza rebasa la razón humana, y la tesis nominalista según la cual todo período no es sino una mera etiqueta lingüística. La mayoría de los manuales sobre historia literaria establecen con frecuencia la división en períodos con arreglo a cambios políticos, cuyos representantes pueden ser monarcas o estadistas (época augusta, período isabelino, Restauración...), o se sirven de términos procedentes de ámbitos ajenos al de la literatura, como ha sucedido por ejemplo con el vocablo «Reforma», procedente del mundo eclesiástico. A este respecto, Wellek (1949/1985: 318) ha insistido en que «la literatura no debe entenderse como simple reflejo pasivo o copia servil del desenvolvimiento político, social o aun intelectual de la humanidad. Por tanto, el período literario debe fijarse mediante criterios puramente literarios. Si nuestros resultados coinciden con los resultados de los historiadores de la política, la sociedad, el arte y la cultura, nada hay que objetar».

Siguiendo a Wellek (1970), Weisgerber distingue entre: a) *Factual changes*: «In the factual series the word «change» always denotes an addition, which necessarily takes the shape of an extension of the chronological and causal sequence [...]. Each of them, even the loss of a text, is a further link in the chain, which can never modify the preceding ones», y b) *Textual changes*: «On the contrary, in the textual series as I defined it, change is either an addition to, or a subtraction from, the number of texts accessible at a given moment. If the corpus usually grows by accumulation, it can also dwindle and suffer heavy losses [...]. Our literary experience is directly affected because we have to do with a dynamic whole, expanding and sometimes shrinking, but also because the changes undergone are not regarded as simply resulting from a cause but as concerning the basic nature of things» (Weisgerber, 1985: 170)¹⁰¹. Weisgerber interpreta la historia como si se tratara de una estructura textual. Los cambios literarios (*textual changes*) no se producirían azarosamente, sino que se encontrarían interconectados; al igual que los acontecimientos históricos, se suceden en una temporalidad, si bien de modo diferente. Desde una concepción organicista y estructuralista de los fenómenos culturales, se ha insistido en que ningún cambio se produce sobre nada que no haya

¹⁰¹ «I should like to advocate a more flexible approach to literary history than is sometimes the case in contemporary theory. Systematic knowledge should not be achieved at the expense of its object. Indeed, the invariants I have just examined have a quality in common that some positivists will not exactly relish. «Relativeness» is a vague word, but it reminds us that the study of art belongs to the value-oriented Humanities—to the realm of choice and chance» (Weisgerber, 1985: 175).

existido anteriormente en el sistema que lo origina. Tynianov (1927/1978: 32) había hablado de la evolución literaria como de «un cambio en la interrelación entre dos miembros de un sistema» (funciones, formas, etc...), y Eichenbaum (1927/1978: 4) señalaba en el mismo estudio que «la creación de nuevas formas artísticas no es un acto de invención, sino de descubrimiento, en el que esas formas permanecen ocultas dentro de otras pertenecientes a períodos que las han precedido».

No ha faltado quien atribuyera a Eliot afirmaciones semejantes en sus estudios sobre «Tradition and Individual Talent» (1917) y «The Function of Criticism» (1923), al definir la literatura como un *ideal order* u *organic whole*. Realmente, no veo tal analogía. En época más reciente, Yarko (1977: 67) reiteró que «in literature, as in nature, nothing arises out of nothing. Every artistic form which we find in the finished work has developed out of some substratum in the course of ontogenesis». En suma, Weisgerber (1985: 173) no dejó de insistir en que «change arises at the point where the factual and the textual series merge into one another, where the act or the fact of writing in a particular place at a particular time affects the literary system», de modo que la continuidad no significa coherencia o disconformidad con el pasado, sino simplemente conexión. Ante tal obviedad, solo cabe decir que sí. Sin más comentarios.

8.4.5. CRÍTICA GNOSEOLÓGICA DE LA LITERATURA COMPARADA

No se puede expulsar a la crítica de la investigación literaria.

Rene WELLEK (1959/1998: 87).

En este capítulo voy a exponer, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la crítica gnoseológica de la Literatura Comparada. En primer lugar, voy a formular brevemente una serie de criterios fundamentales relativos a los *principios* y los *modos* de las ciencias (*modi sciendi*), para dar cuenta, en segundo lugar, de los *modelos* y *clasificaciones* que pueden darse en el ámbito de la Literatura Comparada, a partir de los *términos*, *relaciones* y *operaciones* que son posibles y factibles en el campo categorial de la Literatura y su espacio gnoseológico.

Distinguiré en este punto entre Determinantes, Relatores y Operadores. Esta distinción se construye a partir de los tres sectores dados en el eje sintáctico del espacio gnoseológico: términos, relaciones y operaciones.

Los Operadores establecen operaciones (a partir de relaciones entre términos); el operador por excelencia es el *ser humano*, como sujeto operatorio fundamental.

Los Relatores establecen relaciones (entre términos); el relator por excelencia es el *instrumento* —los múltiples instrumentos (termómetro, balanza, cronómetro, métrica...)— que utiliza y construye el ser humano para ejecutar con rigor las relaciones entre los términos del campo categorial o científico.

Los Determinantes establecen términos, es decir, permiten identificar los términos o materiales primogénicos que constituyen, componen e integran, el campo de investigación científico; la *definición* es, por excelencia, la figura del determinante, ya

que permite definir, establecer o identificar términos categoriales, esto es, codificarlos conceptual o científicamente, a partir de términos que no son necesariamente científicos ni conceptuales, sino ordinarios, mundanos o comunes (el agua es un término mundano que se convierte en un término del campo categorial de la Química cuando se interpreta como H₂O).

8.4.5.1. PRINCIPIOS Y MODOS DE LAS CIENCIAS

La diferenciación, como determinaciones formales (gnoseológicas), entre *principios* y *modos* de las ciencias, ya está establecida en la tradición escolástica, en la *Lógica mayor*. Del mismo modo, en el Libro I de los *Elementos* de Euclides también se formula esta distinción entre *principios* —definiciones (*horoi*), axiomas (*axiomata*) y postulados (*aitemata*)—, por una parte, y *teoremas* y *problemas* (que la Teoría del Cierre Categorial interpreta como *modos*), por otra. Desde el punto de vista de Euclides o de los escolásticos, los *principios de las ciencias* se interpretaban como *conceptos* o principios incomplejos, frente a los principios complejos o *premisas* (juicios o proposiciones evidentes); por su parte, los *modos de las ciencias* (*modi sciendi*) se interpretaban como los resultados característicos, en la producción científica, de la actividad de los diversos actos de la mente en el manejo de los conceptos lógicos, de manera que del primer acto (conceptualización) resultan las *definiciones*, del segundo acto (juicio) resultan las *divisiones* o *clasificaciones*, y del tercer acto (raciocinio) resultan las *demonstraciones*.

Por su parte, la Teoría del Cierre Categorial, que es la teoría de la ciencia propia del Materialismo Filosófico, es decir, su Gnoseología, fundamenta la distinción entre principios y modos de las ciencias efectivas en la estructura objetiva que se dispone en el campo gnoseológico de una ciencia dada, y no en una supuesta estructura atribuida a la actividad psicológica de la mente que los genera, lo que supondría incurrir en un psicologismo inaceptable. Esta última sería una estructura fenoménica, no una *estructura esencial*. Adviértase en este punto que muchas, por no decir todas, las clasificaciones y taxonomías propuestas por los comparatistas, a las que me he referido en el capítulo anterior, remiten con frecuencia a estructuras fenoménicas de materiales literarios.

En consecuencia, desde los presupuestos de una gnoseología materialista, los *modos de las ciencias* son aquellos criterios que, como criterios generales, determinan o disponen las posibilidades de construcción de los *contextos determinantes* de las ciencias, constitutivos de sus campos categoriales, esto es, del espacio gnoseológico en el que se sitúan los materiales propios de una investigación científica. Designamos a estos criterios con el nombre de *modos gnoseológicos* de las ciencias.

A su vez, los *principios* de las ciencias son aquellos criterios que, como criterios especiales de cada ciencia, organizan o disponen la diversidad de normas constitutivas que con-forman los *términos* y las *relaciones* (entre términos) de cada campo científico o categorial, en cuya inmanencia se construyen los *contextos determinantes* que resultan de las *operaciones* llevadas a cabo por los sujetos gnoseológicos. Designamos a estos criterios con el nombre de *principios gnoseológicos* de cada ciencia.

Conviene definir, en este momento, qué es un *contexto determinante* o *armadura*. Un campo gnoseológico es una totalidad de *términos*, pertenecientes a clases distintas, y relacionados entre sí de forma material y lógica. Además, la construcción científica (material y formal), esto es, la formalización conceptual de los materiales del campo científico, no se desarrolla de forma mecánica ni acrítica, sino mediante construcciones, alteraciones, configuraciones, relieves..., es decir, mediante *operaciones* racionales y lógicas —llevadas a cabo por el *sujeto operatorio* o intérprete— que dan lugar a la construcción de *armaduras* o *contextos determinantes*: organizaciones inmanentes, estructuras lógico-formales y configuraciones lógico-materiales de los *términos* constitutivos del campo científico, que han sido relacionados (*relaciones*) por un sujeto operatorio (*operaciones*). Los contextos determinantes o armaduras son construcciones materiales de identidad, es decir, son materiales que, una vez conceptualizados o formalizados, permiten construir identidades sintéticas entre los términos gnoseológicos de un campo científico. De este modo, los contextos determinantes o armaduras permiten construir *verdades científicas*. Los contextos determinantes se distinguen de los contextos determinados porque los segundos son genéricos a los campos tecnológicos y científicos, mientras que los primeros poseen posibilidades de «fertilidad» para determinar relaciones necesarias entre los términos de un campo, frente a los contextos determinados, que en este punto son completamente «estériles».

Procede ahora definir qué se entiende aquí por teorema. Los teoremas son construcciones completas, es decir, constituidas por una parte objetual (material) y una parte proposicional (formal), que, mediante la configuración de contextos determinantes que hacen posible su formulación, logran establecer relaciones verdaderas entre los términos de un campo gnoseológico. Teorema es, pues, aquella figura gnoseológica que contiene la solución o demostración en el enunciado mismo de su planteamiento. El problema, por ejemplo, es a su vez una figura gnoseológica que exige una solución o demostración a partir de su enunciación. Este es el concepto de *teorema* según la Teoría del Cierre Categorial, es decir, el teorema concebido como el contenido constructivo de una teoría científica. Este contenido constructivo puede desembocar en una *conclusión proposicional*, en una *clasificación* (teorema de los cinco poliedros regulares), o en un *modelo* (la concepción copernicana del epiciclo lunar).

En la tradición escolástica, por ejemplo, el teorema se concibe como el modo científico (*modus sciendi*) de la demostración silogística. En la Lógica formal contemporánea, teorema equivale a un proceso de derivación lógico-formal desarrollado a partir de premisas dadas. La Escolástica, y también la Lógica formal de nuestro tiempo, concibe la ciencia como un sistema lineal e hipotético-deductivo de proposiciones. Su postura es completamente teoreticista. Por su parte, la perspectiva del Materialismo Filosófico, desarrollada gnoseológicamente en la Teoría del Cierre Categorial, concibe la ciencia como un conjunto sistemático, abierto e ilimitado, de teoremas, a la vez que concibe el campo gnoseológico de cada ciencia concreta como un conjunto sistemático de armaduras o contextos determinantes. Desde tal perspectiva gnoseológica, la ciencia equivale a una construcción a la que los teoremas se agregan progresivamente, entretejiéndose unos con otros, sistematizándose y

reorganizándose en la inmanencia de un campo cerrado, pero nunca clausurado. Las construcciones científicas parten de núcleos originarios bien definidos —teoremas o células gnoseológicas— que van desarrollándose en un cuerpo científico, al margen de cualquier dirección prefijada o predeterminada, y a lo largo de un curso histórico y social, en cuyas circunstancias diferentes factores pueden interactuar con los procesos de construcción científica.

Si un teorema es el desarrollo proposicional de una verdad científica, una teoría es un sistema de teoremas. Las teorías, como he expuesto con anterioridad, pueden ser teológicas, filosóficas y científicas (Maestro, 2007a). Ahora bien, desde el punto de vista de la gnoseología materialista, una ciencia no puede ser reducida a una teoría, ni a un conjunto de teorías, por muy organizado que este se presente. Algo así sería incurrir en un teoreticismo, en un formalismo cuyo límite sin duda es metafísico, dada su desvinculación de la materia. Una ciencia es una construcción operatoria, una construcción ejecutada por sujetos que actúan, y no solo desde teorías que formalizan. Las ciencias son construcciones en las que se conjugan elementos formales y materiales. Cuando las teorías se desvinculan de las realidades materiales, cuando pierden toda posibilidad de conjugación formal con la materia, entonces degeneran en especulaciones, en hipótesis, es decir, en formas completamente desconectadas de la realidad física y material del mundo real y efectivamente existente. Las ciencias son superiores e irreducibles a las teorías, porque las ciencias comportan y movilizan arsenales físicos de múltiples términos, operaciones y relaciones (sintaxis), fenómenos, esencias y referentes (semántica), sujetos, colectividades y pautas de interpretación y actuación (pragmática), sobre cuya complejidad se construye el Mundo Interpretado (M_i), y al margen del cual el Mundo (no interpretado) permanece como una realidad ilegible e inerte (M), es decir inoperable.

Una vez más se confirma que la Crítica de la Literatura tiene más que ver con la Filosofía que con la Ciencia, la cual se identifica propiamente con una Teoría de la Literatura. Una situación análoga se da en el espacio gnoseológico de la Historia. No puede decirse, en abstracto, si la Historia es una ciencia o no, pues en su seno, esto es, en las operaciones que lleva a cabo el historiador, se dan muchos *modos* de «hacer historia». De la misma manera que también hay muchos modos de «hacer teoría literaria». Uno de estos modos es el *comparatismo*, que procede de acuerdo con *operaciones* que el sujeto operatorio, como comparatista, lleva a cabo en el campo gnoseológico de la Literatura, mediante la *relación* (comparación) de *términos* (materiales literarios) categoriales. La figura gnoseológica fundamental de la Literatura Comparada, como *modus sciendi* de la Teoría de la Literatura, es la *relación*. En Literatura Comparada, relacionar es operar, y operar es interpretar. De los resultados de las relaciones dependerán los logros de las interpretaciones. Y el conjunto final dependerá del *cierre categorial* y de las *verdades sintéticas* que se lleguen a alcanzar en la formulación de tales interpretaciones. Un investigador literario puede establecer relaciones muy precisas, puede establecer *identidades sintéticas*, entre dos o tres obras, por ejemplo. Si tomamos el *Quijote*, pongamos por caso, como *contexto determinante*, a partir de él puede establecerse toda una serie de verdades relativas a fecha de publicación, autoría, relaciones con otras obras y autores, etc., que son auténticas verdades absolutas, probadas positivamente, es decir, *identidades sintéticas* que si alguien pusiera en duda

nos haría reír (fecha de nacimiento de Cervantes, la existencia geográfica de La Mancha, la expulsión de los moriscos, la celebración del Concilio de Trento...). En algunos casos, incluso en la estructura literaria de las obras, pueden establecerse verdades (don Quijote enamorado o loco, Sancho analfabeto lúcido, Dulcinea como invención subjetiva del protagonista, Marcela como representante de ideales feministas...). Pero este es un nivel fenomenológico muy pobre. Cuando se articula una interpretación, desbordando los fenómenos y superando su manifestación psicologista, entonces se sobrepasa gnoseológicamente la categoría inicial en la que nos manteníamos, y que en un primer momento había cerrado en torno a nuestra psique la obra literaria. Pero la obra literaria no puede encerrarse en nuestra psique, sino en el campo categorial en el que se sitúan los materiales literarios en ella convocados y con ella relacionados en *symploké*: el autor, la obra misma, el lector y los críticos, intérpretes o transductores. Precisamente ahora tendremos que recurrir a Ideas que desbordan lo fenoménico de la literatura, ideas que exigirán explicaciones éticas, morales, políticas... El cierre categorial se establece cuando los resultados de las operaciones que construimos son del mismo tipo que las del campo de referencia, es decir, cuando los *términos* que construimos mediante *relaciones* y *operaciones* entre los *términos dados* son del mismo tipo que los *términos dados*. La Teoría de la Literatura, como ciencia categorial, puede mantenerse de forma relativamente estable dentro de un cierre categorial: el que proporcionan los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor). Pero la Crítica de la Literatura, que trabaja con Ideas, al igual que la Literatura Comparada —que es una forma de crítica literaria—, y del mismo modo que la Historia, por ejemplo, dispone que el sujeto operatorio rápidamente tenga que desbordar el campo categorial inicial, y servirse de interpretaciones proporcionadas por otras ciencias y campos categoriales, cuyos conceptos tendrá que someter a una criba, esto es, a una interpretación de valores y contravalores que, más allá que la interpretación meramente científica y categorial, tendrá que ser crítica y dialéctica, es decir, filosófica. A poco que se comience a operar sobre una obra literaria, el intérprete pronto se verá en la necesidad de sobrepasar el campo de referencia para invadir otros campos. Y por ello la interpretación literaria tenderá a ser, en términos gnoseológicos, saber de segundo grado (Crítica de la Literatura), mientras que la teorización de la literatura, en términos igualmente gnoseológicos, será un saber de primer grado. La primera trabaja con Ideas, en las que concurre la Filosofía, sobre múltiples campos categoriales; la segunda trabaja con Conceptos, en las que domina, de forma determinante sobre el contexto, un único saber científico o campo categorial.

8.4.5.1.1. PRINCIPIOS DE LAS CIENCIAS

Los principios de cada ciencia son principios *constitutivos* de los términos y de las relaciones, pero interpretados desde el eje semántico del espacio gnoseológico, en tanto que este eje es operatorio. Los principios solo pueden darse a partir de la construcción de algunos teoremas, los cuales, a su vez, solo se dan a partir de la construcción de contextos determinantes. No son los *principios* algo previo a la ciencia, sino algo interno, inmanente, y dado en ella *in medias res*. Y solo desde los teoremas, que se

construyen a través de las operaciones, los principios habrán podido ejercitarse y, por tanto, formalizarse o enunciarse como tales principios¹⁰².

Desde el materialismo filosófico, el análisis general de los principios de las ciencias toma como referencia el espacio gnoseológico y sus tres ejes (sintáctico, semántico y pragmático). De este modo, para construir los principios de las ciencias hay que regresar a los ejes sintáctico y pragmático del espacio gnoseológico. ¿Por qué?: porque aunque los contextos determinantes (que son los que permiten formular los principios) son armaduras o configuraciones dadas en el eje semántico, los principios desbordan estas configuraciones, y afectan a los tres niveles del campo o tres ejes del espacio gnoseológico. Hay, por lo tanto, que distinguir ante todo entre *principios sintácticos* y *principios pragmáticos*.

Desde la perspectiva del eje sintáctico, los principios interpretados desde el eje semántico podrán distinguirse como *principios de los términos*, *principios de las relaciones* y *principios de las operaciones*. En primer lugar, los *principios de los términos* son los mismos términos primitivos, en tanto que están enclasados y organizados en *symploké*. Los principios de los términos no son meramente conceptos o definiciones nominales, o símbolos algebraicos o signos lingüísticos, sino que son los términos mismos del campo (fenómenos físicos, ópticos, lingüísticos, literarios, etc.) analizados y coordinados. Así, por ejemplo, la circunferencia es un principio de la Geometría, como el endecasílabo es un principio de la Métrica, o la nota Re es un principio de la Teoría de la Música. En segundo lugar, los *principios de las relaciones* pueden interpretarse como los axiomas de Euclides: son principios sistemáticos. En tercer lugar, los *principios de las operaciones* pueden interpretarse como los postulados de Euclides: son principios categoriales o de cierre categorial. Es el caso, por ejemplo, del principio de Lavoisier, según el cual «la materia no se crea ni se destruye».

Desde la perspectiva del eje pragmático, los principios interpretados desde el eje semántico podrán distinguirse como *principios de los autologismos*, *principios de los dialogismos* y *principios normativos*. Los primeros remiten a interpretaciones literarias de tipo abductivo, como la que ejecuta Unamuno en su interpretación del *Quijote* cervantino (*Vida de don Quijote y Sancho*, 1905), con una obra que no nos explica el significado de la novela de Cervantes, sino la capacidad de comprensión, por otro lado muy psicologista, de Unamuno respecto a la obra cervantina. Lo que hace Unamuno es un discurso autológico, que informa al lector de lo que sucede en la mente de Unamuno al leer el *Quijote*, pero no de cómo se puede interpretar científicamente el *Quijote*. Unamuno no rebasa el límite de lo fenomenológico. Principios dialógicos son los que definen las relaciones que se establecen entre los sujetos operatorios a la hora de enfrentarse a la interpretación científica de los materiales de un campo categorial (posibilidad de sustitución entre sujetos operatorios, relaciones entre

¹⁰² «En la tradición de Aristóteles-Euclides se distinguen los principios incomplejos (definiciones) y los complejos (axiomas y postulados). Distinción muy forzada, porque no cabe defender que las definiciones reales sean «conceptos» y no «proposiciones»; y porque la distinción entre axiomas y postulados es epistemológica, cuando apela a los grados de evidencia, y no es gnoseológica» (Bueno, 1992, I: 138-139).

grupos científicos, reuniones académicas, etc...) Por último, son normativos aquellos principios que delimitan el proceder sistemático de una ciencia (principio de no contradicción, principio de tercio excluido, etc.) Como se comprobará más adelante, los *principios autológicos* dan lugar a explicaciones personalistas o animistas, los *principios dialógicos* son fundamento de discursos gremiales o ideológicos que identifican a grupos enfrentados a otros grupos en competencia por imponer sus ideas a una mayoría o una totalidad determinadas, y los *principios normativos* son aquellos sobre los que se fundamentan las interpretaciones sistemáticas o incluso canónicas.

8.4.5.1.2. MODOS DE LAS CIENCIAS

El criterio para establecer los modos gnoseológicos, considerados como vías hacia la construcción de configuraciones objetivas, tiene como referencia el eje sintáctico, desde el momento en que hay que tener en cuenta las formas de operar con los términos y las relaciones dadas en los campos objetivos, es decir, hay que tener en cuenta los cuatro tipos de funtores efectivamente existentes:

1. *Funtores nominativos*: forman términos a partir de términos.
2. *Funtores determinativos*: forman términos a partir de relaciones (o predicados).
3. *Funtores conectivos*: forman relaciones a partir de relaciones.
4. *Funtores predicativos o relativos*: forman predicados o relaciones a partir de términos.

A partir de las relaciones entre estos tipos de funtores, podemos distinguir los siguientes modos gnoseológicos, que son fundamentales, y *diferentes*, en la Teoría de la Literatura y en la Literatura Comparada:

1. Definiciones.
2. Clasificaciones.
3. Demostraciones.
4. Modelos

1. *Definiciones*. Las definiciones, o *funtores nominativos*, son procedimientos de determinación formal, es decir, que forman Términos a partir de Términos [$T < T$], bien por vía genética (el *Quijote* como obra literaria construida por Cervantes), bien por vía estructural (Dulcinea como invención de don Quijote). En el primer caso, el artífice es un sujeto operatorio (Cervantes escribe el *Quijote*), que actúa como término dentro del campo categorial; en el segundo caso, el artífice es un término estructural exclusivamente (don Quijote como término estructural dentro de la novela que lleva su nombre). Las *definiciones*, pues, son procedimientos *determinantes*, porque dan lugar a Términos a partir de Términos preexistentes ($T < T$). Es la forma normativa de operar de las ciencias y disciplinas científicas. Es como actúa la Teoría de la Literatura. El término soneto, por ejemplo, se construye a partir de términos como cuarteto y terceto, así como estos últimos a partir de conceptos como endecasílabo y verso. Las

definiciones son figuras gnoseológicas que proporcionan conocimientos conceptuales o científicos.

2. *Clasificaciones*. Las clasificaciones, o *functores determinativos*, son procedimientos que, a partir de relaciones dadas en el campo, establecen otros términos [T < R], simples o complejos, dentro del sistema que constituye el campo gnoseológico. La construcción de las clasificaciones puede ser ascendente (de las partes al todo) o descendente (del todo a las partes). Las totalidades que integran o constituyen las clasificaciones pueden ser atributivas (partitivas o nematológicas, relativas al concepto estoico de *merismos*, traducido al latín como *partitio*) o distributivas (divisorias o diairológicas, relativas al concepto estoico de *diairesis*, traducido al latín como *divisio*). Las *clasificaciones* son, pues, procedimientos *estructurantes*, porque dan lugar a Términos a partir de Relaciones (T < R). Es la forma habitual de desplegar teorías constructivistas o estructuralistas, como puede ser el caso de una teoría de los géneros literarios, de modo que el término «novela» se establece tras relacionar conceptualmente materiales literarios como el *Don Quijote de la Mancha*, *Les misérables* y *Die Leiden des jungen Werthers*, por ejemplo.

La diferencia entre lo atributivo (o partitivo) y lo distributivo (o totalizante) se puede entender así: a) lo *distributivo* implica partes que tienen la misma valencia, es decir, que son sustituibles entre sí, dentro del todo del que forman parte, en cuanto a las características que se manejan en la clasificación. Por ejemplo, los poliedros regulares: a todos los caracteriza el hecho de ser poliedros y de ser regulares, de modo que todas las entidades clasificadas responden a las mismas características en la clasificación; b) lo *atributivo* en cambio establece discriminaciones: las diferentes partes que constituyen el todo poseen, cada una de forma específica, un valor propio e intransferible. Por ejemplo, la distinción entre el *sapiens* y el *erectus* responde a una clasificación atributiva y descendente. El *erectus* no se caracteriza por las mismas propiedades que el *sapiens*: la clasificación se hace en función del volumen craneal, de la bipedación, de la capacidad de manejar útiles. Cada uno de los entes clasificados tiene unas características específicas frente a los demás.

Desde el punto de vista de estos criterios, aceptamos que las *clasificaciones* permiten construir Términos a partir de Relaciones [T < R], con arreglo a dos coordenadas: *ascendente / descendente*, según el modo de construcción, y *atributivo / distributivo*, según el modo de estructuración. El resultado es el siguiente cuadro, que da lugar a cuatro desenlaces:

CLASIFICACIONES

| <i>Orden / Relación</i> | Atributiva | Distributiva |
|-------------------------|------------------|--------------|
| Ascendente | AGRUPAMIENTOS | TIPOLOGÍAS |
| Descendente | DESMEMBRAMIENTOS | TAXONOMÍAS |

1. Las *Taxonomías* son clasificaciones descendentes distributivas (como la clasificación de los poliedros regulares, o la clasificación caracteriológica de Eisemann).
2. Las *Tipologías* son clasificaciones ascendentes distributivas (como la tipología de biotipos de Kretschmer).
3. Los *Desmembramientos* o *descomposiciones* son clasificaciones descendentes atributivas (como las «cortaduras» de Dedekind).
4. Los *Agrupamientos* son clasificaciones ascendentes atributivas (como la clasificación de las áreas terrestres en cinco continentes, o la clasificación de los vivientes en cinco reinos; evidentemente, se trata de un concepto de gran utilidad en la metodología estadística).

Las *clasificaciones* son figuras gnoseológicas tan fundamentales en Teoría de la Literatura —específicamente en la construcción de una Teoría de los Géneros Literarios— como lo son los *modelos* en la Literatura Comparada. La razón es que la primera de estas metodologías opera mediante el establecimiento de Términos a partir de Relaciones [T < R], mientras que la segunda opera precisamente en la dirección contraria, es decir, establece Relaciones o comparaciones a partir de los Términos [R < T] del campo categorial (autores, obras, lectores y transductores). Quien identifica, pues, la Teoría de la Literatura con la Literatura Comparada, proponiendo entre ambas disciplinas una relación de identidad, desconoce por completo el funcionamiento gnoseológico de una y otra metodología. En consecuencia, ignora lo que es la Teoría de la Literatura, como sistema de conocimiento conceptual y científico de los materiales literarios, por una parte, y, por otra, hará un uso completamente retórico y tropológico de la idea de comparación, al margen por entero de los fundamentos gnoseológicos del concepto de *relación*.

3. *Demostraciones*. Las demostraciones, o *functores conectivos*, forman Relaciones a partir de Relaciones [R < R]. Es, por ejemplo, el caso de las cadenas hipotético-deductivas que conducen al establecimiento de identidades. Son figuras fundamentales en sistemas de pensamiento como el popperiano, y tienden a incurrir, cuando se desarrollan aisladamente, en la falacia teoreticista. Las *demostraciones* son, pues, procedimientos *predicativos*, *explicativos* o *descriptivos*, porque dan lugar a Relaciones a partir de Relaciones (R < R). El caso más recurrente es el de la Crítica literaria, al proceder mediante el desarrollo de hipótesis, deducciones, o incluso inducciones o abducciones, desde las que se trata de ilustrar, ejemplificar o hacer legible, a una escala distinta de la previamente dada, el sentido y significado de un material literario determinado.

4. *Modelos*. Los modelos, o *functores predicativos*, son contextos determinantes o armaduras que establecen Relaciones definidas a partir de los Términos del campo gnoseológico. Advértase que la *relación* es la figura gnoseológica por excelencia en la que se basa la Literatura Comparada. Por esta razón, los modelos son los procedimientos esenciales del ejercicio ontológico y gnoseológico de la Literatura Comparada, desde el momento en que esta se basa en la comparación, es decir, en la *Relación*, de materiales literarios, dados como *Términos* (autor, obra, lector y transductor) en el campo

categorial de la Literatura. Los *modelos* son, pues, procedimientos *solidarizantes* o *contextualizantes*, porque constituyen Relaciones a partir de Términos ($R < T$). Es el modo operatorio en el que se basa la Literatura Comparada como metodología (por eso es un método y no una disciplina): porque a partir de los términos del campo categorial de la literatura (autor, obra, lector, transductor) establece entre ellos relaciones o, si se prefiere, comparaciones.

Las relaciones son operatorias según dos tipos de criterios. En primer lugar, las relaciones pueden ser *isológicas* (dadas entre términos de la misma clase: autor con autor, obra con obra...) o *heterológicas* (dadas entre términos de clases diferentes: un autor en una obra, una obra en un lector, un autor en un lector...). En segundo lugar, las relaciones pueden ser distributivas (dadas con el mismo valor en cada parte del todo: el impacto de una obra en una totalidad de lectores) o atributivas (dadas con distinto valor en cada parte del todo: el impacto de una obra en un lector concreto y distinto de los demás).

MODELOS

| <i>Estructuración</i> <i>Construcción</i> | Atributivo | Distributivo |
|--|------------|--------------|
| Isología | METROS | PARADIGMAS |
| Heterología | PROTOTIPOS | CÁNONES |

1. Los *Metros* son modelos isológicos atributivos (la familia romana de la época de la República es *metro* de la familia cristiana); en el contexto de la Literatura Comparada, son metros todos los estudios que destinados a comparar un autor con otro (Cervantes y Shakespeare), una obra con otra (*Odisea* y *Divina commedia*), un lector con otro (Unamuno y Borges ante el *Quijote*), un transductor con otro (la recepción y puesta en escena de Calderón en el Romanticismo polaco y en las vanguardias alemanas de comienzos del siglo XX).

2. Los *Paradigmas*: son modelos isológicos distributivos (la tangente a la curva es paradigma de la velocidad de un cuerpo móvil); en el caso de la Literatura Comparada, son paradigmas las interpretaciones que objetivan, bien la influencia que un lector célebre de una obra literaria puede ejercer sobre otros lectores (Borges como lector de la *Divina commedia* o el *Quijote*), bien el impacto que un transductor o intérprete de una obra literaria puede ejercer sobre otros transductores o intérpretes (los traductores del *Quijote* al alemán en los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, cuyo texto de la obra cervantina influyó sin duda en los lectores de lengua alemana durante la Ilustración y el Romanticismo; la traducción española, indudablemente

paradigmática, que Dámaso Alonso hizo al español de la novela de Joyce *Retrato del artista adolescente*).

3. Los *Prototipos*: son modelos heterológicos atributivos (la vértebra tipo de Oken es prototipo del cráneo de los vertebrados); en el contexto de la Literatura Comparada, son prototipos todas las interpretaciones que den cuenta del impacto de un autor en una obra (la influencia de Apuleyo en el *Cróton*), de una obra en un autor (la *Odisea* en James Joyce), de un lector en un autor (el público ovetense como receptor de *La Regenta*, capaz de influir en un Leopoldo Alas que escribe *Su único hijo* con cierto ánimo reconciliador frente a sus lectores más inmediatos), de un lector en una obra (Borges como lector de la *Divina commedia* en *Nueve ensayos dantescos*), de un transductor en un autor (la puesta en escena que hace Grotowski del teatro de Calderón), y de un transductor en una obra (la traducción de Ludwig Tieck del *Quijote* al alemán en 1799).

4. Los *Cánones*: son modelos heterológicos distributivos (el gas perfecto es modelo canónico de gases empíricos); en el caso de la Literatura Comparada, son cánones aquellas interpretaciones que codifican normativamente el impacto histórico que determinados lectores y transductores han ejercido sobre otros lectores e intérpretes, los cuales han asumido las propuestas interpretativas de los primeros como criterios de referencia para organizar sus propias lecturas e interpretaciones. Suele tratarse con frecuencia de trabajos que dan cuenta de contribuciones críticas, y no tanto creativas. Los estudios de Curtius, Auerbach o Rico sobre la Edad Media latina, la literatura como mimesis de la realidad, o la presencia de la lírica renacentista italiana en la literatura española, constituyen, respectivamente, ejemplos de investigaciones que codifican determinados cánones literarios en el campo gnoseológico de la Literatura Comparada.

Diré, en consecuencia, que desde el punto de vista de su evolución histórica, toda ciencia efectivamente existente puede considerarse como un sistema desarrollado de definiciones, clasificaciones, demostraciones y modelos racionalmente organizados¹⁰³. El desarrollo de una ciencia progresa como desenvolvimiento sistemático y entretejido entre los diversos modos gnoseológicos que la constituyen. La Biología, la Medicina, la Termodinámica, la Historia, la Teoría de la Literatura, la Astrofísica..., utilizan modelos y demostraciones, así como definiciones y clasificaciones. Para proponer o establecer una clasificación de las diferentes ciencias, sin duda puede tomarse como referencia la taxonomía propuesta de los *modi sciendi*. Leibniz concebía la ciencia

¹⁰³ Bueno apunta una correspondencia o coordinación entre estos cuatro modos gnoseológicos y las cuatro reglas cartesianas: «Incluso podríamos ensayar la coordinabilidad de las reglas cartesianas con los modos gnoseológicos antes expuestos. La «primera regla» —la regla de lo claro y distinto—, acaso cobra algún sentido gnoseológico si va referida al modo de las *definiciones*; la «segunda regla» —que prescribe la composición del objeto en sus partes—, nos obliga a pensar en el modo de las *clasificaciones*; la «tercera regla» —la regla de la recomposición—, se mantiene muy próxima a la *modelación*; y la «cuarta regla» —la de los recuentos—, solo parece que cobra su pleno sentido en la perspectiva de la *demostración*, es decir, suponiendo que los recuentos lo son de las premisas que están interviniendo en una argumentación» (Bueno, 1992, I: 145).

como un sistema de definiciones. La tradición aristotélica, que llega hasta Stuart Mill, la concibe a su vez sobre todo como una cadena de demostraciones. Espeusipo y otros platónicos entendían las ciencias, especialmente las denominadas «ciencias naturales», como sistemas de taxonomías y clasificaciones, etc. En el ámbito de la Literatura Comparada, son los funtores relativos o predicativos, es decir, aquellos en que se objetiva la *relación* —o comparación— entre los *términos* del campo —autor, obra, lector, transducción—, los que constituyen la figura gnoseológica fundamental, esto es, la figura gnoseológica que permite constituir los *contextos determinantes* o armaduras que dan lugar a la Literatura Comparada como realidad efectivamente existente, como ontología y como metodología. Expongo a continuación el *modelo gnoseológico* de la Literatura Comparada, de acuerdo con los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

8.4.5.2. EL MODELO GNOSEOLÓGICO DE LA LITERATURA COMPARADA

Voy a concluir este trabajo con la presentación del modelo gnoseológico de la Literatura Comparada, o *Modi sciendi comparationis litterariae* (modos científicos de la comparación literaria).

De los cuatro modos de las ciencias anteriormente expuestos —definiciones, clasificaciones, demostraciones y modelos—, son estos últimos, los *modelos*, los que permiten dar cuenta del *modus operandi* de la Literatura Comparada. En el caso de la Teoría de la Literatura, el modo más adecuado no corresponde a los modelos, sino a las definiciones y a las demostraciones y, sobre todo, a las clasificaciones. ¿Por qué? Porque la Teoría de la Literatura procede mediante a) relaciones que dan lugar a términos [R > T] (*clasificaciones*), b) uso de términos que dan lugar a nuevos términos [T > T] (*definiciones*) y c) uso de relaciones que dan lugar a nuevas relaciones [R > R] (*demostraciones*). Por su parte, la Literatura Comparada opera esencialmente mediante la comparación de materiales literarios entre sí, es decir, mediante la *relación de términos*, de modo que dados los *términos literarios* (autor, obra, lector, transductor) se procede a su *relación crítica* [T > R].

Se observa de este modo que las *clasificaciones* (relaciones que dan lugar a términos), tan propias y útiles de una Teoría de la Literatura, no ayudan mucho a la Literatura Comparada, disciplina en la que los *modelos*, es decir, las *relaciones* obtenidas a partir de *términos*, son las *relaciones* decisivas, desde el momento en que en ellas se objetiva, operatoriamente, esto es, gnoseológicamente (material y formalmente), la *comparación*.

Los términos del campo de la Literatura son, como sabemos, autor, obra, lector y transductor. Lo que hace la Literatura Comparada es *relacionar* estos *términos* tomándolos de sistemas literarios diferentes, dadas sus condiciones lingüísticas, históricas, geográficas, culturales, etc... De este modo, el teórico de la literatura se enfrenta a un cuadro en el que el eje de ordenadas y el eje de abscisas disponen los *términos* cuyo cruce da lugar a las *relaciones*. El cierre categorial se produce cuando operatoriamente se agotan las posibilidades factibles de establecer nuevas relaciones más allá de los límites del campo categorial de la literatura, porque todas las variantes

están objetivadas como posibilidades reales dentro de la metodología de la teoría de la literatura y dentro de la ontología de la literatura, gnoseológicamente organizada mediante la figura de la *relación*, es decir, como Literatura Comparada.

Si tenemos en cuenta que las relaciones, como he indicado, pueden ser, según su construcción, de *isología* (igualdad de valencias entre términos relacionados) o de *heterología* (desigualdad de valencias), por un lado, y, por otro, según su estructuración, de *distribución* (igualdad en las características partitivas de los términos relacionados) o de *atribución* (especificidad en las características partitivas de los términos relacionados), tendríamos el siguiente Modelo:

| Modelo | <i>Autor</i> | <i>Obra</i> | <i>Lectores</i> | <i>Transductores</i> |
|--------------------|---------------------------|---------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| <i>Autor</i> | Isología Atributivo | Heterología Atributivo | Heterología Distributivo | Heterología Distributivo |
| <i>Obra</i> | Heterología Atributivo | Isología Atributivo | Heterología Distributivo | Heterología Distributivo |
| <i>Lector</i> | Heterología Atributivo | Heterología Atributivo | Isología Distributivo | Heterología Distributivo |
| <i>Transductor</i> | Heterología Atributivo | Heterología Atributivo | Heterología Distributivo | Isología Distributivo |

Ahora bien, a este modelo gnoseológico hay que añadirle los contenidos de una Literatura Comparada, es decir, su ontología: los términos literarios de su campo categorial. Como se trata de modelos, o *functores predicativos*, esto es, contextos determinantes o armaduras que establecen *relaciones* definidas a partir de los *términos* del campo gnoseológico, el resultado es, como he indicado anteriormente, la constitución de *metros* (modelos isológicos atributivos), *paradigmas* (modelos isológicos distributivos), *prototipos* (modelos heterológicos atributivos) y *cánones* (modelos heterológicos distributivos), de tal manera que este será, en consecuencia, el Modelo gnoseológico de la Literatura Comparada, o *Modi sciendi comparationis litterariae* (modos científicos de la comparación literaria).

La correcta lectura o interpretación de este cuadro, en el que se objetivan gnoseológicamente los Modos Científicos de la Literatura Comparada o *Modi sciendi comparationis litterariae*, exige tener en cuenta los siguientes criterios, que voy a exponer de acuerdo con la implantación de la Literatura Comparada en cada uno de los tres ejes del espacio gnoseológico (sintáctico, semántico y pragmático).

MODELO GNOSEOLÓGICO DE LA COMPARACIÓN LITERARIA

| Modelo | <i>Autor</i> | <i>Obra</i> | <i>Lectores</i> | <i>Transductores</i> |
|--------------------|--|--|---------------------------------------|---------------------------------------|
| <i>Autor</i> | Isología Atributivo METRO | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Heterología Distributivo CANON | Heterología Distributivo CANON |
| <i>Obra</i> | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Isología Atributivo METRO | Heterología Distributivo CANON | Heterología Distributivo CANON |
| <i>Lector</i> | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Isología Distributivo PARADIGMA | Heterología Distributivo CANON |
| <i>Transductor</i> | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Heterología Distributivo CANON | Isología Distributivo PARADIGMA |

1. *Gnoseología de la Literatura Comparada: sintaxis*. En primer lugar, hay que advertir en el cuadro de los *Modi sciendi comparationis litterariae* la existencia de tres sectores, dados en *symploké* en el eje sintáctico del espacio gnoseológico, y al margen de los cuales el ejercicio de la Literatura Comparada es imposible. Se trata, obviamente, de los términos, las relaciones y las operaciones.

A) Los *Términos* del campo categorial de la Literatura, es decir, los *materiales literarios* (autor, obra, lector y transductor), dados en el eje de ordenadas o eje vertical (*y*) y en el eje de abscisas o eje horizontal (*x*).

B) Las *Relaciones* que pueden establecerse entre los términos del campo categorial de la Literatura, es decir, entre los materiales literarios de ambos ejes (ordenadas y abscisas), y en las que se objetiva gnoseológicamente la figura fundamental que hace posible la ontología y el ejercicio de la Literatura Comparada: la *relación* o comparación entre los materiales literarios.

C) Las *Operaciones* que solo puede ejecutar el comparatista, es decir, el *sujeto operatorio* o sujeto gnoseológico, al poner en *relación* racional, causal y consecuente, los *términos* del campo categorial de la literatura, es decir, los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor).

Se observará que estos tres niveles coinciden en su nomenclatura con los tres sectores del eje sintáctico del espacio gnoseológico. Permiten identificar y definir los componentes lógico-materiales que intervienen en la interpretación y ejercicio de la

Literatura Comparada, al actuar del *comparatista* como sujeto operatorio, los *hechos literarios* como términos o materiales literarios y la relación como figura gnoseológica que hace posible la *comparación* o interpretación crítica dada entre los términos.

2. *Gnoseología de la Literatura Comparada: semántica.* En segundo lugar, ha de advertirse que los materiales literarios que figuran en el eje de ordenadas o vertical (*y*) desempeñan unas funciones causales específicas, frente a las funciones que ejercen los materiales literarios que figuran en el eje de abscisas u horizontal (*x*), los cuales están en ese eje precisamente en función de sus propias *codificaciones, objetivaciones, consecuencias y sanciones*, como trataré de justificar a continuación. En la explicación de cada una de estas funciones se objetiva, desde el punto de vista de su significación en la *relación* entre los *términos*, ejecutada por el comparatista o *sujeto operatorio*, la semántica de los *Modi sciendi comparationis litterariae* o Modos científicos de la Literatura Comparada. En el eje semántico del espacio gnoseológico, la Literatura Comparada se explicita, de acuerdo con criterios ontológicos, en primer lugar, en los materiales literarios, o *términos* del campo categorial, y, en segundo lugar, en las *relaciones* dadas entre ellos, y cuya ejecución compete a las *operaciones* del comparatista o sujeto operatorio.

Sumariamente, puede decirse que el eje de ordenadas o vertical llevaría la iniciativa, pero no determinaría la consecuencia, que correspondería al eje de abscisas u horizontal. Dicho de otro modo, «el eje vertical propone» y «el eje horizontal dispone». Veamos cómo.

Las figuras del eje vertical son *causales*. Se trata de materiales literarios que figuran gnoseológicamente como entidades que son *causa y eficiencia* de la *relación* literaria ejecutada por el *comparatista* o *sujeto operatorio*. De este modo, cabe admitir que el autor es causa eficiente de la obra literaria, que escribe, construye, idea, elabora... A su vez, la obra literaria es un texto susceptible de interpretación por otros autores, lectores y transductores, en la medida en que estos son capaces de analizar las ideas objetivadas formalmente en el texto como material literario de referencia. La obra literaria permite ser interpretada, se ofrece a la lectura, es legible en la forma y la materia de las ideas en ella objetivadas. Del mismo modo, el lector, quien interpreta *para sí* el significado y las ideas de los materiales literarios que consume, puede ser objeto de manipulación por parte de los transductores que disponen la pragmática de la comunicación literaria y que en ella intervienen, con frecuencia, con intenciones normativas. El lector se convierte, de este modo, en objeto de manipulación por parte de un transductor. Es un consumidor objeto de estadísticas, estudios sociológicos y económicos, impactos sociales, etc. En este contexto, el transductor necesita siempre de autores, obras y lectores para actuar sobre ellos frente a terceros, esto es, frente a nuevos autores, obras y lectores. El transductor es *generador* de sistemas normativos y *artífice* de cánones, a los que da forma objetiva con la pretensión de imponerlos distributivamente sobre una totalidad de receptores, mediante múltiples recursos a su alcance (editoriales, prensa escrita, instituciones académicas y científicas, centros educativos, ministerios de cultura, leyes estatales o gremiales, censura, fondos públicos o presupuestos privados, órdenes religiosas y credos ideológicos, etc...) Esta es la acción de las figuras del eje de ordenadas o eje vertical: actuar en primer lugar.

En manos del comparatista o sujeto operatorio, son causa eficiente de la *relación* o comparación literaria entre los términos del campo categorial.

Veamos ahora qué hacen las figuras del eje horizontal y cómo actúan. Ante todo, hay que decir que actúan *en segundo lugar*. No son causa eficiente de la relación que establece el comparatista, sino *consecuencia codificadora, objetivadora o sancionadora* de ella. Ahora bien, estas consecuencias —codificaciones, objetivaciones y sanciones— presentan propiedades distintivas y específicas en cada caso, ya que en este eje horizontal, o de abscisas, el comportamiento de las figuras —autor, obra, lectores (en plural) y transductores (en plural)— es determinante en la *consecución* de la relación o comparación literaria.

A) *Autor*. En el eje de abscisas, o eje horizontal, la figura del autor acusa recibo de la influencia, impacto o interacción, de 1) otro autor, 2) una obra literaria, 3) un lector o 4) un crítico, intérprete o transductor, que, dados en el eje de ordenadas, o eje vertical, son siempre anteriores o precedentes a él. Este «acuse de recibo» puede dar lugar a consecuencias de analogía, de paralelismo, o de antinomias, es decir, a resultados analógicos, paralelos o dialécticos. En suma, la acción del autor, como ente en el eje de abscisas que determina el desenlace de la relación o comparación literaria con el resto de los materiales literarios, es una acción de *registro o codificación*, en la que se objetiva el resultado y la consecuencia de tales relaciones literarias. El autor acusa recibo de la influencia o interacción con otro autor, dando lugar a *metros* (isología atributiva); de su personal lectura o interpretación de una obra literaria, esto es, de un *prototipo* (heterología atributiva); de su relación no menos personal con un lector específico, en quien objetiva un *prototipo* de receptor (heterología atributiva), o con el *prototipo* de crítica de un transductor (heterología atributiva). En el eje de abscisas, la figura del autor corresponde a la figura de un *registrador o codificador* de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, que son objeto de relación o comparación por parte del comparatista en tanto que sujeto operatorio.

B) *Obra*. En el eje de abscisas, o eje horizontal, la obra literaria desempeña gnoseológicamente el papel de una figura *objetivadora* del impacto, interacción e influencias consumadas *de facto* por cualquier material literario precedente, que el comparatista, de forma racional y lógica, haya tomado como referencia. Así, una obra literaria concreta puede *objetivar* la influencia efectiva de un autor concreto, y dar lugar a un prototipo (heterología atributiva). Del mismo modo, resulta frecuentísimo comprobar la presencia formalmente objetiva de un texto en otro, lo que permite analizar como metros dos o más textos literarios (isología atributiva). A este tipo de relación Genette (1982), desde criterios estructuralistas, la denominó *intertextualidad*, al designar la relación de copresencia, eidética y frecuentemente, de un texto en otro, y calificar al primero —o eficiente— de *hipotexto* (aquí en el eje de ordenadas o vertical) y al segundo —o consecuente— de *hipertexto* (aquí en el eje de abscisas u horizontal). También es frecuente el caso de obras literarias que objetivan la influencia o presencia de un lector, o de una interpretación fuertemente personalizada en la figura de un lector, dotado de cualidades o atribuciones modélicas, y que da lugar a un prototipo específico de lectura (heterología atributiva), por no hablar de obras en las que la

influencia objetivada, incluso con carácter normativo, procede ya no de un lector más o menos cualificado o distinguido, cuya lectura se propone como un autologismo, sino de un transductor más o menos poderoso e influyente, cuya interpretación se propone como un dialogismo, con pretensiones incluso canónicas, las cuales dan lugar a un prototipo más imponente incluso que el proporcionado por un lector modélico (heterología atributiva). Advértase que el transductor no es un lector cualquiera; el transductor es un lector en posesión de recursos tales que le permiten imponer, con carácter normativo e institucional, sus propias interpretaciones sobre otros lectores. El transductor, como explicaré más adelante, no actúa desde el autologismo interpretativo, es decir, no formula interpretaciones personales, para sí, sino que actúa desde el dialogismo interpretativo, es decir, publica interpretaciones que son resultado de los criterios de una comunidad científica, ideológica o gremial, pero siempre institucional, de la que forma parte, y desde la que se pretende, a partir de un prototipo de lectura, imponer un canon de interpretación. Es decir, a partir de las ideas de un gremio de lectores, el transductor pretende imponer un sistema de normas. Solo merced a un transductor una Poética puede convertirse en una Preceptiva. El lector, por sí mismo, no puede hacerlo. El lector carece de los *medios* de que dispone el transductor. La obra, en suma, actúa desde el eje de abscisas como una entidad en la que se *objetivan* las *relaciones* literarias establecidas por el comparatista o *sujeto operatorio* entre los *términos* del campo gnoseológico de Literatura, esto es, entre los materiales literarios.

C) *Lector*. En el eje de abscisas o eje horizontal, el lector no es un lector único, sino una *pluralidad* de lectores. La obra literaria no puede ser leída por un único lector, en primer lugar, porque el lector no existe realmente como una entidad única, singular o unívoca, sino como un conjunto de receptores, es decir, como una pluralidad, como una sociedad, como un público; y, en segundo lugar, porque la literatura, o concretamente la obra literaria, que ha sido leída por una única persona, no puede considerarse como literatura, ni como obra literaria, porque no habrá salido de manos de su autor, quien se convertirá, onanistamente, en su primer y último lector. La literatura, para serlo de hecho, es decir, de forma efectiva, ha de exponerse al público, y ha de implantarse circularmente en un contexto comunicativo, pragmático y social, de consecuencias semiológicas, políticas e históricas. Una obra literaria leída por una única persona —que solo podrá haber sido su autor— es un autologismo, no una obra literaria cuya recepción e implantación sociales hayan tenido lugar.

Desde el punto de vista de la recepción literaria, no cabe, pues, hablar de un lector único. Por esta razón, en el eje de abscisas, el lector será siempre y necesariamente una comunidad de lectores, esto es, una sociedad política que interpreta de forma colectiva y plural una obra literaria, la cual podrá resultar relevante desde algún criterio histórico, económico o estadístico, entre otros varios, alternativos o simultáneos. De un modo u otro, el lector, definido como aquel ser humano que interpreta *para sí* de modo crítico y científico las ideas y los conceptos objetivados formalmente en los materiales literarios, desde su posición consecuente en el eje de abscisas o eje horizontal del espacio gnoseológico de la Literatura Comparada, desempeñará ante todo las funciones correspondientes a una *figura consecutiva*, a modo de vértice y lado común entre los ángulos consecutivos que forman la obra y el transductor. El

lector interpreta la obra literaria *para sí*, y está a merced de la interpretación que *para los lectores* impone un transductor. La labor del lector es siempre consecutiva, entre la obra literaria que recibe y consume, y las interpretaciones literarias que recibe y consume del transductor. Así se explica que una sociedad de lectores pueda recibir el impacto, la interacción o la influencia de un autor modélico, de una obra de referencia, o de un transductor lo suficientemente competente y poderoso como para imponerse en sus interpretaciones, desde el modelo institucional y normativo de un *canon*, que necesariamente habrá de ser histórico, social y político (heterología distributiva).

Puede suceder también que quien imponga una interpretación literaria a un lector no sea la figura de un autor de prestigio universal, ni una obra cuya validez general haya sido reconocida, ni tampoco un transductor institucionalmente poderoso. Puede suceder que, en tales contextos, no institucionales, ni normativos, quien imponga a un lector una interpretación de este tipo sea *otro lector*. Este tipo de imposiciones interpretativas, de lector a lector, o de receptor a receptor, en el caso de culturas bárbaras, ágrafas o analfabetas, es característica de sociedades naturales, o sociedades no organizadas políticamente, en torno a un Estado, es decir, de sociedades filárquicas (como las tribus), de sociedades sanguíneas (como las familias), o de sociedades autistas (como las sectas). Así, determinadas sociedades tribales interpretarán acriticamente sus orígenes o identidad mediante la transmisión automática y reiterativa de relatos o rituales míticos en los que se manifestarán sus fantasías ancestrales.

Del mismo modo, determinadas sociedades organizadas desde criterios familiares y consanguíneos, articulados como células sociológicas de su desarrollo colectivo, se servirán de determinados códigos o leyes, escritas o tácitas, pero sin duda sacralizadas (el fundamento de la norma sería aquí el sacramento, en lugar del código civil), con el fin de mantener la unión de sus miembros y la estructura de sus clanes. Por otro lado, es evidente que el autismo gremial de determinadas sectas, o grupos ideológicos cerrados e irracionales, exige de sus miembros la identidad con determinados textos fundacionales, la sumisión hacia determinadas figuras emblemáticas y numinosas, y la obediencia a una serie de ideologemas al margen de los cuales la secta (feminista, nacionalista, culturalista, religiosa, terrorista...) proscribiera toda forma de vida. Cuando un lector recibe la imposición de una interpretación literaria por parte de un transductor institucional o estatal, o de una obra o de un autor codificados como de referencia en una tradición histórica, política y social, esta interpretación opera de forma heterológica (procede de una fuente que no es otro lector) y distributiva (se impone socialmente sobre una amplia comunidad de lectores, más allá de clases, grupos, gremios y naciones). Este tipo de interpretaciones son constitutivas de *cánones*, desde el momento en que se imponen mediante sistemas normativos, institucionales y estatales, por encima de dialogismos que identifican a minorías secesionistas o disidentes y, por supuesto, ignorando, o incluso reprimiendo, a autologismos que brotan de individuos cuya posición resulta marginal o insular, por muy genial u original que pretenda presentarse.

Sin embargo, cuando un lector recibe la imposición de una interpretación literaria por parte de otro lector, es decir, de una figura igual a sí misma, isovalente al propio lector que recibe tal interpretación, esta opera de forma isológica (procede de una fuente idéntica o analógica), y distributiva (su impacto, como su intención y su valor,

son unívocos y personales, en todo caso gremiales, pero no pretenden validez universal, ni mucho menos extrapersonal o extragremial). Su distribución corresponde al gremio. Es una «distribución autista». Este tipo de interpretaciones son constitutivas de *paradigmas*, únicamente válidos en los límites del gremio que los genera, autoriza e impone, entre sus miembros.

Sucede a veces que un gremio pretende imponer *a todos* como *canon* lo que solo es un *paradigma* para los miembros del gremio. Es lo que sucede de hecho en la posmodernidad con toda esa serie de grupos, sectas, y gremios autistas, que, desde el discurso victimista de las minorías, pretenden imponer, sirviéndose del imperialismo editorial y académico de los Estados Unidos, una reforma, destrucción, sustitución o, simplemente, adulteración, del *canon*. En realidad estos grupos autistas disputan en el seno de la globalización por imponer como «canon» *para todos* lo que solo es, y será, un «paradigma» *para ellos*. Porque la interpretación feminista de la literatura solo es un «paradigma» de lo que las feministas son capaces de interpretar en la literatura, pero no de lo que la literatura es para los que no piensan como ellas, desde los criterios *dialógicos* de su sectarismo. Y porque, del mismo modo, la interpretación culturalista o indigenista de determinadas literaturas solo es un paradigma de lo que tales culturas son capaces de interpretar émicamente en sus materiales literarios o antropológicos como «paradigmas», pero no de lo que esos materiales literarios son para los que se sitúan éticamente en otra cultura¹⁰⁴. El lector, pues, es siempre, en el eje semántico del espacio gnoseológico en que se explicita la Literatura Comparada, una figura *consecuente* con lo que recibe, consume e interpreta para sí. Cuando el lector decide reaccionar frente a las consecuencias que se le imponen o que se esperan de él, entonces se convierte en un transductor. Es decir, se convierte, desde la dialéctica, la analogía o el paralelismo, en un intérprete *para los demás*, esto es, en un transductor. Esta interpretación *dativa* —para otros— es la génesis de la transducción.

D) *Transductor*. En el eje de abscisas o eje horizontal se sitúa el transductor en el desarrollo de su más amplia actividad dentro del espacio gnoseológico de la Literatura Comparada. El transductor, cuya labor se orienta a interpretar la literatura *para los demás*, nunca actúa solo, sino en colaboración con otros transductores, desde una estructura mediática e institucional, con frecuencia estatal y preferentemente académica (*dialogismo*), y siempre lo hace desde la imposición de un sistema normativo avalado por un conjunto de superestructuras históricas, políticas y

¹⁰⁴ Me sirvo aquí de los términos emic / etic según la nomenclatura que de ellos hace el Materialismo Filosófico (Bueno, 1990a; Maestro, 2007: 58-93) a partir de las investigaciones lingüísticas de Pike (1954). Esta distinción se ha hecho clásica en Antropología Cultural y en la Etnología, y que fue diseñada por Pike a partir de la Lingüística. Emic designa la perspectiva que adopta el punto de vista del agente del fenómeno que se está estudiando. Por ejemplo, una perspectiva emic podría ser la aseveración de la primitiva comunidad cristiana: «Jesús hizo milagros efectivos como muestra evidente de que Yahvé estaba de su parte». Etic designa la perspectiva del investigador cuando adopta un punto de vista que no es el del agente del fenómeno que estudia, sino el suyo propio a partir de una metodología y teoría críticas y racionales. Una afirmación etic: «Jesús realizó acciones que la gente interpretó como milagros».

sociales (*normas*). En consecuencia, el transductor es aquí, en el eje de abscisas, una *pluralidad* de transductores coordinados en un dialogismo único que busca imponerse normativamente desde estructuras políticas y estatales. El lector casi siempre actúa solo, pero el transductor no. El transductor jamás opera desde autologismos. Siempre pertenece a un gremio, a un dialogismo públicamente codificado, y normativamente operativo. El gremio puede ser institucional, y formar parte de un Estado, o no, y actuar entonces como una sociedad gentilicia, es decir, como una sociedad filárquica (dirigida por una suerte de patriarca, como las tribus), autárquica (gobernada al unísono desde el autismo de sus miembros, como las sectas) u oligárquica (coordinada según los intereses comunes del gremio, como los nacionalismos), que son tres tipos de sociedad gremial de tipo natural o gentilicio, esto es, de sociedad no desarrollada estatal o políticamente. Los transductores más potentes son los que actúan desde una sociedad política organizada como Estado.

Sin embargo, cuando los Estados son políticamente débiles, o frágiles, a su sistema normativo suele imponerse, con mayor o menor éxito, el discurso dialógico con el que pretende identificarse un gremio determinado, el cual, movido por intereses económicos y psicológicos, trata de imponer a toda costa su alternativa, es decir, sus propias normas. De este modo, la *relación* que el comparatista, como sujeto operatorio, puede establecer, entre los términos literarios dados en el campo gnoseológico, al tomar como referencia la figura del transductor, se reduce básicamente a dos tipos, como se refleja en el cuadro expuesto anteriormente. En primer lugar, el transductor, desde el eje de abscisas o eje horizontal, sanciona normativamente, amparado por las estructuras de *poder* y de *saber* desde las que interpreta la literatura, el impacto, relación o influencia de autores, obras y lectores, desde la heterología (dado que su categoría es normativa, supraestructurada y dominante) y desde la distribución (ya que trata de imponerse por igual sobre todas las partes y clases que integran la totalidad de público y lectores).

El transductor transmite y transforma *para los demás* la interpretación de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, y lo hace con la intención consumada de constituir un *canon*. Sin embargo, en el desarrollo de sus actividades y objetivos, el transductor puede encontrarse con un adversario tan poderoso como él: *otro transductor*. Otro sujeto que interpreta, también *para los demás*, y de forma diferente, dialéctica o antinómica, los mismos materiales literarios. No cabe hablar aquí de *metros*, esto es, de figuras dadas en *isología* (igualdad de valencias entre las entidades en conflicto), porque no hay dos transductores iguales en sus competencias, superestructuras y teleologías, ni en el desenvolvimiento de su *finis operantis*, ni en equidad o identidad de *atribuciones* (idéntico impacto e idénticas consecuencias sobre una misma masa de lectores), porque la fuerza y resultados de cada operación de transducción es diferente en cada tiempo, en cada espacio y ante cada público. Surge aquí el conflicto de las interpretaciones y la lucha por imponerlas. Los gremios académicos disputan entre sí. Múltiples grupos ideológicos luchan intestinamente y sin tregua alguna por desplazar del poder a quienes lo ejercen. Babel quiere ser la Academia, desde el irracionalismo de autologismos absurdos y estériles, desde la necesidad de lo «políticamente correcto», y desde la imposición de dialogismos gremiales carentes de todo fundamento lógico y científico. Y la Academia contra Babel se impone desde el uso de la razón, la coherencia de la ciencia y el ejercicio de la dialéctica, tres facultades

de las que la tropología posmoderna y el psicologismo gremial carecen por completo. La fuerza de Babel es la psicología de la secta y la retórica de la fe. La Academia es lo que siempre ha sido: conocimiento racional, crítico, dialéctico, científico y lógico. Cuando un transductor se relaciona dialécticamente con otro transductor, el canon queda neutralizado y discutido, y en su lugar se impone un *paradigma*, es decir, una relación determinada por la isología de las interpretaciones y por su distribución equitativa entre las partes o clases que constituyen la totalidad de sus receptores. Por esta razón los gremios posmodernos no pueden constituir cánones, sino solo proponer paradigmas: paradigmas de sus gremiales interpretaciones de la literatura, y no cánones interpretativos que puedan ser utilizados por todos al margen de las ideologías de cada grupo, dadas en los dialogismos gremiales o en los autologismos personales. Porque el canon está sancionado normativamente, pero el paradigma no: el paradigma está solo propuesto gremialmente. El canon da cuenta de un sistema de normas objetivado en la Historia, la Economía, la Sociedad, la Estética, la Política y el Estado. El paradigma simplemente da cuenta objetiva de la ideología de un gremio. El canon es resultado de la Norma de una sociedad política. El paradigma es expresión, es petición de principio, del dialogismo de una sociedad gremial, autista pero con pretensiones universalistas, minoritaria pero con afán imperialista. El paradigma es, en suma, la pretensión gremial de socavar retóricamente un canon científicamente correcto. En consecuencia, la figura del transductor desempeña, en el eje semántico del espacio gnoseológico de la Literatura Comparada, la función *sancionadora* de quien acaba por imponer un *canon* en la interpretación de los materiales literarios.

3. *Gnoseología de la Literatura Comparada: pragmática.* En tercer lugar, y como he ido apuntando, ha de advertirse que en el ejercicio de la Literatura Comparada el comparatista o intérprete, *sujeto operatorio* que establece *relaciones* o comparaciones entre los *términos* o materiales literarios, desemboca, a través del manejo de autologismos de autores y lectores, de dialogismos de comunidades de lectores y de gremios de transductores, en las consecuencias de las preceptivas estéticas y de los sistemas normativos instituidos y sostenidos por los transductores de las sociedades políticas y estatales, frente a las sociedades naturales, gremiales o gentilicias. Así pues, atendiendo a la relación pragmática de las figuras autológicas (autor o lector), dialógicas (gremios de lectores y transductores) y normativas (los transductores como institución política), ha de darse cuenta de las siguientes situaciones, relativas a prototipos, paradigmas y cánones. Se trata, en suma, de los tres sectores del eje pragmático del espacio gnoseológico de la Literatura Comparada: autologismos o prototipos, dialogismos o paradigmas, y normas o cánones.

A) *Autologismos o prototipos.* Los autologismos dan lugar a *prototipos*, es decir, solo permiten atribuciones puntuales de sujetos concretos a materiales concretos, al margen de toda isología. Los autologismos son discursos e interpretaciones personales que un sujeto postula o proyecta sobre términos literarios específicos (una obra, *un* lector, *un* transductor). No por casualidad los prototipos solo se dan en el cuadro de los Modos Científicos de la Literatura Comparada a partir de los casos derivados del eje de abscisas o eje horizontal, cuando este se despliega bajo el domino de agentes

únicos y unívocos: el autor y la obra. Por el contrario, el lector y el transductor, desde el eje de abscisas, siempre actúan en grupo, nunca en solitario y nunca aisladamente. La relación comparativa entre términos literarios como el autor y la obra solo puede dar lugar a metros y a prototipos. Porque es una relación que emana de autologismos, dados en condiciones de isología (*autor : autor; obra : obra*), las cuales desembocan en metros, o de autologismos dados en condiciones de atribución (*autor > obra; obra > autor*), las cuales desembocan en prototipos.

B) *Dialogismos o paradigmas*. Los dialogismos dan lugar a *paradigmas*, es decir, permiten distribuciones isológicas (entre términos iguales: de lector a lector, o de transductor a transductor), pero no heterológicas (entre términos de valencias desiguales: de lector a transductor, o de transductor a lector). ¿Qué significa semejante distribución? Significa el triunfo de la endogamia en la transmisión y transformación de una interpretación, es decir, supone que una interpretación solo prosperará entre los miembros de una misma clase, grupo o familia. Dicho de otro modo: los paradigmas son interpretaciones endogámicas. Solo son intercambiables acriticamente entre los miembros de un mismo grupo. Se trata de interpretaciones gremiales de los materiales literarios, solo válidas para los miembros del gremio y solo operativas dentro de los límites del gremio. Fuera del gremio resultan ilegibles o inaceptables. Son ideas endogámicas, discursos que sirven de base y fundamento a grupos moralmente muy cohesionados, y cuyo objetivo último no es el conocimiento científico y crítico, ni mucho menos dialéctico, sino la preservación unitaria de sus miembros por encima de cualesquiera consecuencias internas y al margen de cualesquiera influencias externas.

Las interpretaciones paradigmáticas tienen como base el dialogismo acríptico y endogámico de un gremio autista. Feminismos y nacionalismos son los ejemplos más expresivos de este tipo de figuras gnoseológicas, al tratarse de agrupaciones cuya preservación depende de la isología de sus miembros —todos son acriticamente iguales entre sí— y de la distribución equitativa de sus funciones —todos sirven endogámicamente para lo mismo, al mismo fin y desde la misma idea—. Fruto de dialogismos gremiales y endogámicos, los paradigmas son formulaciones de sociedades que no pueden constituirse en Estado, es decir, de sociedades gentilicias, o sociedades no políticas, lo que constituye su principal limitación a la hora de disputar contra el canon que pretenden socavar y reemplazar desde su endogamia paradigmática. El paradigma es, en suma, el canon de un gremio, no el Canon al que pueden referirse *todos los gremios*, incluso para discutirlo, y para negarlo, lo cual constituye la forma más positiva de reconocer la existencia, actualidad y potencia operatoria de un Canon.

C) *Normas o cánones*. Las normas engendran y fundamentan *cánones*. Pero las normas requieren, para ser efectivas, las operaciones de un poder igualmente efectivo, desarrollado e impuesto ontológicamente frente a otros poderes alternativos. El producto entre la distinción de *materiales e instrumentos* de la crítica da lugar a cuatro situaciones o modulaciones de crítica: a) *crítica dialógica*, o crítica que desde unas opiniones o teorías se realiza sobre otras opiniones o teorías; b) *crítica logoterápica*, en la que el instrumento de la crítica es una amonestación verbal que pretende disuadir de una conducta o de una acción determinadas; c) *crítica translógica*, consistente en

la invectiva ejercida mediante instrumentos reales dirigidos a opiniones, doctrinas o teorías; y d) *crítica ontológica*, que usa, como instrumento para ejercer la crítica, objetos, acciones o realidades, y, como objeto de la crítica, también objetos, acciones o realidades.

La construcción de un canon moviliza los cuatro tipos de crítica a que me acabo de referir, de modo que la primera y la cuarta son esencialmente metodológicas, mientras que la segunda y la tercera resultan sobre todo pedagógicas: 1) la *crítica dialógica* se dirige académica e institucionalmente contra gremios y comunidades endogámicas (dialogismos), con el fin de desacreditarlos desde principios normativos y científicos (el Congreso científico es la modalidad más expresiva en la que tiene lugar el ejercicio de este tipo de crítica); 2) la *crítica logoterápica* se ejerce desde las instituciones educativas más elementales, con intención pedagógica y correctiva (la Escuela es la institución más representativa del desarrollo de esta modalidad crítica); 3) la *crítica translógica* va más allá de la mera educación escolar y social para imponerse desde las formas de una educación política y estatal, mediante el uso de todo tipo de instrumentos dirigidos a reprimir, suprimir o transformar las ideas no autorizadas (la Censura es, en este sentido, la figura más representativa de esta modalidad crítica); y 4) la *crítica ontológica* remite a la destrucción física de toda fuente o entidad generadora de ideas adversas (la guerra es la acción más extrema exigida en última instancia por la implantación y desarrollo de este tipo de crítica).

Se ha atribuido a un autor inglés de cuyo nombre no quiero acordarme que una lengua es un dialecto que dispone de ejército propio. Lo mismo podríamos decir de un canon: es un paradigma que dispone de un Estado propio. El Canon es el paradigma de un Imperio. Es decir, dispone de superestructuras transductoras para imponerse de forma heterológica (sobre entidades diferentes y dominables: autores, obras y lectores) y de modo distributivo (con la misma intensidad sobre todas las clases, miembros y entes). Solo la isología de un lector frente a otro lector, y sobre todo de un transductor frente a otro transductor, puede subvertir el canon, limitándolo a ser un paradigma, válido únicamente en los límites que abastece tal o cual Estado, o tal o cual gremio, capaz de enfrentarse y socavar el poder de imposición que caracteriza a una sociedad políticamente organizada. El canon se impone a los autologismos de los individuos y a los dialogismos de los gremios, y se impone mediante la fuerza superestructurada de los transductores: intermediarios, profesores, críticos, censores, periodistas, funcionarios de ministerios de educación y cultura, instituciones estatales, sistemas educativos, centros de investigación, etc. El canon (normativo) es la forma que la Academia tiene de imponerse a los paradigmas (dialógicos) de la endogamia gremial y autista, cuya génesis más primitiva remite a los autologismos de los grupos fundamentalistas que operan como un solo y único individuo, por lo demás, y en casos extremos, completamente enajenados y desposeídos de razón.

En suma, para ir concluyendo, diré que los materiales literarios del eje horizontal o de abscisas actúan como figuras codificadoras (autor), objetivadoras (obra), consecutivas (lector) y sancionadoras (transductor) en la determinación de la *relación* con los materiales literarios del eje vertical o de ordenadas, que resultan *codificados* en el autologismo de un autor, *objetivados* formalmente en una nueva obra literaria, difundidos *consecutivamente* en una o varias comunidades dialógicas de lectores, y

sancionadas de forma normativa y sistemática por una entidad o una institución en la que se ejecuta la transducción literaria, histórica, social y políticamente.

Ha de tenerse en cuenta igualmente la siguiente observación. En el eje vertical o de ordenadas (*y*) se sitúan materiales literarios que funcionalmente actúan como entidades únicas: *un* autor, *una* obra, *un* lector, *un* transductor. Pero en el eje horizontal no todo lo que está *está* como material literario que funciona *individualmente*, es decir, hay entidades —el lector y el transductor— que actúan siempre de forma colectiva, esto es, en grupo, por su pertenencia a un gremio, sociedad o colectividad de lectores o de transductores. Esto significa que la isología persiste en tanto que designa la *cualidad* genérica de ser «lector», pero no necesariamente la *cantidad* numérica de los «lectores». Lo mismo cabe decir respecto a la isología atribuida a los transductores. Con todo, lo verdaderamente importante en los casos de *relación* entre Lector > Lectores y Transductor > Transductores es que, dada la pluralidad social, histórica y política de destinatarios, no cabe ya hablar de *metros*, sino de *paradigmas*. ¿Por qué? Porque la isología de partida no puede sostenerse hasta el final si *un* lector actúa sobre *varios* lectores. No cabe hablar entonces de metros. Dicho de otro modo, si un *autologismo* (la interpretación de un único lector) actúa sobre un *dialogismo* (una sociedad de lectores) da lugar a un *paradigma*, no a un metro. Pero si un *dialogismo* (la interpretación de una sociedad de lectores) se instituye en *norma* (la interpretación de una sociedad de transductores), entonces el dialogismo da lugar a un *canon*. Porque la interpretación del grupo se convierte en interpretación sistemática, articulada institucional y políticamente. La Poética se convierte así en Preceptiva.

Paralelamente, el impacto de *un* lector sobre *varios* lectores no puede ser solamente atributivo, tiene que ser necesariamente distributivo. Porque impacta en una sociedad de lectores y porque impacta por igual en cada lector. Y al ser distributivo, e isológico (de *lector a lectores*), es paradigmático, y no canónico. Y no es canónico porque los lectores por sí mismos no ponen las leyes que determinan la interpretación de los materiales literarios: las leyes las pone el transductor. Él es quien dispone, como intermediario (críticos, editores, intérpretes, profesores, etc.), de los medios operativos para hacerlo. Los lectores son *votantes*, eligen o rechazan, mientras que los transductores son los únicos que tienen acceso al Parlamento: legislan.

La isología implica aquí isovalencia cualitativa (hablamos de entidades que pertenecen a una misma clase: lectores), pero no isonomía numérica (no es lo mismo *un* lector único que *una comunidad* de lectores, y ni mucho menos que una *sociedad política* de transductores). Un lector único solo puede ser autor de autologismos. Una comunidad o gremio de lectores siempre será artífice de uno, o en todo caso de varios, dialogismos. Y una *sociedad política* de transductores, que actúan desde un Estado, o desde un Imperio —como hacen hoy por hoy quienes interpretan desde Estados Unidos y Angloamérica la Literatura para el Mundo—, puede ser, y de hecho es, artífice de sistemas normativos, preceptivos y cánones. El profesor de universidad, el académico, el periodista, el crítico literario, el censor de revistas científicas y publicaciones periódicas, etc., modernamente actúa desde los imperativos de una transducción, desde el momento en que decide quién publica y quién no publica esto o lo otro. Es, en suma, el mismo trabajo que hacía un censor inquisitorial en el siglo XVII español.

En todo caso, hoy día el «hereje» no va a la hoguera. Simplemente lo que escribe se tipifica como políticamente incorrecto, y su supuesta condena se salda con que su trabajo no ve la luz en *Hispanic Review*, por ejemplo. Del mismo modo, muchos de los trabajos elaborados en USA, Canadá, y los países Americanos de lengua española cuyos profesores universitarios siguen acriticamente los dogmas de la política imperial norteamericana, son constantemente autores de trabajos que apenas tienen impacto científico en los modos europeos de interpretación literaria. Nunca ha sido tan acusado el divorcio metodológico entre Europa y América como en estos momentos lo es. Pero el Imperialismo académico de Estados Unidos tiende a imponerse, aunque, de forma paradójica, se imponga precisamente más en las mentes de quienes políticamente dicen oponerse a él. Porque el discurso de las minorías autistas, la retórica de grupos y gremios que reclaman para sí una identidad ajena a los demás seres humanos, la ideología de *lobbies* y colectivos beligerantes, como nacionalismos, feminismos y culturalismos varios, no son más que desarrollos y articulaciones de un imperialismo político cuyo principal fundamento se objetiva, se apoya y se articula en los medios y recursos de que dispone el imperio norteamericano, a través de sus universidades, editoriales e instituciones académicas, organizadas sobre el inmenso arsenal presupuestario de cientos de miles de millones de dólares. Sin las infraestructuras del Imperio Romano, sin sus calzadas, sin su economía, sin su organización política y social, las sectas cristianas originarias nunca podrían haber llegado a la capital del Imperio, a Roma, ni podrían haberse hecho nunca con el poder de ser una religión de Estado.

Del mismo modo, sin las infraestructuras del imperio que tanto denuestan, sin el poder del Imperio Estadounidense, del que forman parte efectiva, y al que deben su nacimiento, existencia y sostenimiento, los grupos minoritarios actualmente operativos, sectas feministas, nacionalistas, culturalistas, neohistoricistas, indigenistas, *et altera...*, no tendrían la más mínima posibilidad de sobrevivir. De hecho, estos grupos solo existen en el mundo capitalista y occidental, al amparo del Imperio estadounidense que dicen criticar, y protegidos por el sistema político y universitario norteamericano que los reconoce como gremios ideológicos y académicos *políticamente correctos*.

Estos grupos no se desarrollan en el denominado «tercer mundo» con la misma soltura que en el «primero» o en el «segundo», porque en aquel carecen de la infraestructura política que el Imperio ha desarrollado en estos. Pero, con todo, operan en el tercermundismo bajo la forma de ong's u organizaciones equivalentes, sin darse cuenta de que lo que están haciendo, en nombre de la solidaridad y la justicia es, por más que se lo nieguen a sí mismos y a los demás, imponer una nueva forma de colonización y una nueva forma de explotación: la colonización posmoderna ejecutada por el primer mundo y la explotación de la miseria que proporciona el tercer mundo. Y lo mismo puede decirse de la exportación de la Literatura Comparada a geografías en las que están implantadas culturas que carecen de una organización política isovalente a la europea. Incorporar a la Literatura Comparada, que es una invención europea y etnocéntrica, las culturas y las literaturas de China, Polinesia o Mongolia, por ejemplo, no es más que una forma de colonización posmoderna, en términos de comparatismo, de esas culturas y de esas literaturas. Porque en realidad no es otra cosa que la reconstrucción *etic*, desde Europa, de una literatura *emic*, *Made in Oriente*.

Que la posmodernidad ignore, o quiera ignorar, por irreflexión e irracionalismo, que lo que está haciendo al imponer su modelo de Literatura Comparada sobre culturas y literaturas no europeas es una forma de colonización antropológica, académica y metodológica de primer orden, llevada a cabo con los mecanismos más sofisticados de nuestro tiempo, desde la infraestructura analítica y científica hasta la retórica y la sofística destinada moralmente a justificar todos sus actos ante la opinión pública, no solo no exime a los posmodernos de ser causa directa de esta neocolonización, sino que los hace directamente responsables de sus consecuencias. En nombre de la solidaridad no se puede colonizar al otro, aunque sea para ayudarlo. En términos morales, la colonización es igual de injusta siempre, se haga en nombre de la Fe (cristianismo), en nombre de la Razón (Ilustración), o en nombre de la Solidaridad (posmodernidad). Y si no, espérese a ver el coste de la factura que el colonizado pasará a la crítica posmoderna llegado el momento oportuno.

No se olvide que desde el *canon* se explica el *paradigma*, pero no a la inversa, es decir, ningún *paradigma*, ninguna propuesta distributiva de lectura o de interpretación, planteada por un gremio de lectores o de críticos, por muy cualificados o modélicos que estos sean, puede convertirse por sí misma en una explicación del canon, porque las normas de *un* grupo no son *las* normas de la interpretación literaria, sino las normas que identifican a un gremio de intérpretes. Por esta razón, el feminismo nunca podrá constituir un canon de interpretación literaria, desde el momento en que se construye sobre la supresión o la ignorancia de una serie de atributos de lectura explícitamente excluidos de sus imperativos distributivos, desde los cuales se anula o deroga todo lo codificado como masculino o machista.

Un canon no se puede construir a partir de la supresión psicológica o ideológica de lo indeseado, cuando lo indeseado es una parte atributivamente esencial de la estructura a la que se refiere ese canon: la literatura construida o interpretada por seres humanos dotados de aparato sexual masculino y de sistema hormonal igualmente masculino. El «canon feminista» no existe como tal, porque no puede darse como canon, sino solo como paradigma, es decir, no existe como sistema *normativo* esencial al campo categorial de los materiales literarios, sino como paradigma, o sistema de pautas de comportamiento *dialógico* dado solamente entre los miembros de un gremio o grupo, en este caso, el gremio de las feministas. El canon es un sistema de normas que afecta a una totalidad. El paradigma es un sistema de pautas de interpretación que caracterizan a un grupo, y que como tal lo identifican ante otros grupos de intérpretes, respecto a los que mantienen relaciones de analogía, paralelismo o dialéctica. El canon rebasa las normas del grupo y los dialogismos del gremio, así como, por supuesto, los autologismos de cualquier intérprete individual, por muy prestigioso que sea o que se le considere. El canon impone unas normas ante las que solo cabe la interpretación científica y crítica, no el psicologismo gremial ni el autologismo personal.

En el estudio de las lenguas y las literaturas clásicas se han señalado dos vías de transmisión a través de las que nos ha llegado el conocimiento de autores y textos de la Antigüedad: papiros aislados que han ido apareciendo, y que pertenecían a particulares, y colecciones que obedecían a cánones elaborados por filólogos helenísticos (Reynolds y Wilson, 1968). La primera es una vía de transmisión *autológica* o personal, y por ello se la considera al margen del canon, que sería identificada con la segunda vía de

transmisión, *normativa* e institucional. La primera es una vía de transmisión que opera autológicamente a través de lectores: alguien adquiere para su uso personal la obra de un autor, que hoy recuperamos como la adquisición histórica de un particular (autologismo). Es un criterio de lector. La segunda es una vía de transmisión no solo colectiva o gremial (dialogismo), sino incluso institucional o estatal (normas), que llega hasta nosotros codificada históricamente como un canon en el que se identifica, por ejemplo, el paradigma de los filólogos alejandrinos. La segunda es la vía canónica o normativa, y es obra de transductores. Sin duda hay confluencias frecuentes, de modo que varios autores pueden llegar a nosotros por las dos vías, la autológica y la normativa. En otras ocasiones un autor llega a ser canónico solo por una parte de su producción (Cervantes novelista), mientras que otras de sus obras solo nos han llegado porque interesaron a algún lector (Cervantes dramaturgo). Autores hay a quienes el canon ignoró e ignora, y solo los conocemos a través de papiros particulares (autologismos), en el caso de autores de la Antigüedad, o a través de lecturas gremiales o sectarias (dialogismos), como sucede con muchas figuras enarboladas posmodernamente por el feminismo. Quienes incorporan este tipo de obras y autores no canónicos al canon son, en unos casos, los filólogos modernos, y en otros, los gremios posmodernos, y no siempre con éxito por todos consensuado.

8.5. CODA COMPARATISTA

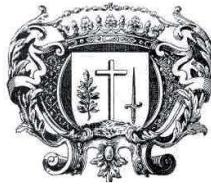
A partir de esta exposición gnoseológica se puede analizar y criticar todo cuanto se ha hecho y se hace en Literatura Comparada, incluyendo en esa crítica la demolición de clasificaciones pretéritas, insuficientes o incompletas —como la aducida, por ejemplo, por Claudio Guillén (1985)—, limitadas con frecuencia solo a obras, o solo a autores, o solo a tendencias puntuales e inconexas, mejor o peor trasplantadas de teorías literarias, en boga en el momento de efectuar tales trasplantes. La Literatura Comparada no es un modelo parasitario de la Teoría de la Literatura. La Literatura Comparada es el Modelo por excelencia de la Teoría de la Literatura.

En suma, la teoría gnoseológica de la Literatura Comparada que se acaba de exponer revela que esta no es una disciplina científica, sino una metodología eminentemente crítica, que se construye como un modo de conocimiento de segundo grado, siempre a partir de una teoría literaria que la dota de términos definidos (autor, obra, lector, transductor) que hacen posible para el intérprete la relación crítica entre ellos. En consecuencia, la Literatura Comparada tiende a la construcción de metros, prototipos, paradigmas y cánones, como modelos de interpretación de diversos conjuntos literarios, cuyos materiales se relacionan de forma analítica y sintética, es decir, dialéctica. El resultado de todas estas operaciones demuestra, en contra de lo que ordinariamente se dice, que la denominada Literatura Comparada es una construcción europea y europeísta, y que desde este continente se exportó a los demás, como un método de interpretación de literaturas ajenas; confirma que es además un instrumento de naturaleza estatalista e incluso imperialista, el cual, en última instancia, nace y se desarrolla en paralelo a las competencias interpretativas y poderes científicos de un Estado, cuyos conocimientos literarios pueden funcionar como los de un antropólogo

que identifica y relaciona críticamente los elementos propios de su cultura (*emic*) con los de una cultura ajena a la suya, a la cual somete a inspección e interpretación (*etic*). Nada más imperialista, pues, por muy posmoderno que se nos presente en estos tiempos de confusionismo teórico y sofística académica, que el ejercicio metodológico de la Literatura Comparada. Y todo ello pese a que la posmodernidad, como se ha dicho anteriormente, está inhabilitada para ejercer el comparatismo literario, desde el momento en que se basa en el mito de la isovalencia de las culturas. Si todas las literaturas son iguales, no hay nada que comparar.

Este libro
se acabó de imprimir
el día
1 de diciembre de 2017,
al cumplirse el 50 aniversario del nacimiento del autor.

En los talleres gráficos de
Tórculo Artes Gráficas, S.A.,
Santiago de Compostela, Galicia.
España



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

Platón
· (Sofista, 249c) ·

Crítica de la Razón Literaria

CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO
COMO TEORÍA, CRÍTICA Y DIALÉCTICA
DE LA LITERATURA

TOMO II

RAZÓN CRÍTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO
COMO
CRÍTICA DE LA LITERATURA

MATERIA: DS, DSA, HP, HPK

Literatura: Historia y Crítica · Teoría literaria
Filosofía · Filosofía: epistemología y teoría del conocimiento

MAESTRO, Jesús G., *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017 (3.136 págs.): 24 cm.

D. L.: VG 1-2017

ISBN de la Edición Digital: 978-84-16187-23-2

ISBN de la obra completa (3 vols.): 978-84-16187-45-4 · (3.136 págs.)

ISBN del Vol. 1: 978-84-16187-46-1 · (1.248 págs.)

ISBN del Vol. 2: 978-84-16187-47-8 · (1.048 págs.)

ISBN del Vol. 3: 978-84-16187-48-5 · (840 págs.)

© Editorial Academia del Hispanismo

© Jesús G. Maestro

NOTA BENE

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita y sellada de Editorial Academia del Hispanismo, titular del *copyright* de todos los textos impresos bajo su sello editorial, y según las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de sus publicaciones, por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos. Los autores se hacen responsables ante la ley del respeto a la propiedad intelectual, al reproducir en sus trabajos publicados por Editorial Academia del Hispanismo opiniones propias y materiales ajenos, sean ilustraciones, citas, fotografías, o cualquier otro tipo de documentación que pueda vulnerar derechos de autoría.

Colección

Crítica de la Razón Literaria, 3 vols.

Ilustración de contracubierta

Jesús G. Maestro, Gijón, 1 de diciembre de 2016.

Impresión

Tórculo Artes Gráficas, S.A.

ISBN de este vol. 1: 978-84-16187-46-1

Depósito legal: VG 1-2017

Editorial Academia del Hispanismo

Avda. García Barbón 48B. 4, 3º K

36201 Vigo · Pontevedra (España)

academia@academiaeditorial.com

www.academiaeditorial.com

CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA, CRÍTICA Y DIALÉCTICA DE LA LITERATURA

*Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica
sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades
del conocimiento racionalista de la literatura*

Jesús G. Maestro

t

Editorial
Academia del Hispanismo
2017

ÍNDICE GENERAL DE LA OBRA COMPLETA

PRESENTACIÓN

· 53 ·

| | |
|-------------------------------------|----|
| Nota preliminar | 55 |
| Agradecimientos | 57 |
| Prólogo a la edición impresa | 59 |
| Preámbulo a la edición digital..... | 67 |

I

RAZÓN TEÓRICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

· 71 ·

| | |
|--|------|
| 1. LA ACADEMIA CONTRA BABEL. Postulados fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura..... | 77 |
| 2. ¿QUÉ ES LA LITERATURA? Idea y Concepto de Literatura desde el Materialismo Filosófico..... | 123 |
| 3. GENEALOGÍA DE LA LITERATURA. Origen, concepción y génesis de la Literatura..... | 169 |
| 4. ONTOLOGÍA DE LA LITERATURA. Los materiales literarios: Autor, Obra, Lector e Intérprete o Transductor ... | 305 |
| 5. GNOSEOLOGÍA DE LA LITERATURA. El conocimiento científico de la Literatura: crítica de las formas y materiales literarios..... | 493 |
| 6. EL CONCEPTO DE FICCIÓN EN LA LITERATURA | 823 |
| 7. GENOLOGÍA DE LA LITERATURA. Teoría de los Géneros Literarios. Idea y Concepto de Género en la investigación literaria..... | 893 |
| 8. IDEA, CONCEPTO Y MÉTODO DE LA LITERATURA COMPARADA..... | 1053 |

II

RAZÓN CRÍTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO CRÍTICA DE LA LITERATURA

· 1265 ·

| | |
|--|------|
| 1. Crítica de la Literatura Primitiva o Dogmática | 1269 |
| 2. Crítica de la Literatura Crítica o Indicativa | 1325 |
| 3. Crítica de la Literatura Programática o Imperativa..... | 1707 |
| 4. Crítica de la Literatura Sofisticada o Reconstructivista..... | 1893 |

III

RAZÓN DIALÉCTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO DIALÉCTICA DE LA LITERATURA

· 2315 ·

| | |
|--|------|
| 1. Dialéctica de Conceptos | 2319 |
| 2. Dialéctica de Ideas..... | 2361 |
| 3. Dialéctica de Teorías..... | 2409 |
| 4. Dialéctica de Interpretaciones | 2479 |
| 5. Dialéctica de los Géneros Literarios en el <i>Quijote</i> | 2615 |
| 6. Dialéctica entre Ciencia e Ideología..... | 2957 |

IV

CONCLUSIÓN

· 3009 ·

V

GLOSARIO

· 3011 ·

VI

VIDEOTECA

· 3017 ·

VII

BIBLIOGRAFÍA

· 3021 ·

COLOFÓN

· 3135 ·

TOMO II

ÍNDICE ANALÍTICO

ÍNDICE ANALÍTICO

II

RAZÓN CRÍTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO CRÍTICA DE LA LITERATURA

· 1265 ·

1

CRÍTICA DE LA LITERATURA

PRIMITIVA O DOGMÁTICA

| | |
|---|------|
| 1.1. La arquea literaria | 1269 |
| 1.2. <i>Antiguo Testamento</i> y formas literarias primitivas..... | 1271 |
| 1.3. Teogonías y teodiceas literarias..... | 1279 |
| 1.4. Del <i>Corán</i> | 1289 |
| 1.5. La regresión reformista de John Milton: <i>Paradise Lost</i> | 1291 |
| 1.6. Cuando el diablo es un bufón: Fausto, Goethe y Mefistófeles | 1297 |
| 1.7. La nostalgia literaria de un mundo mitológico: William Blake | 1315 |

2

CRÍTICA DE LA LITERATURA

CRÍTICA O INDICATIVA

| | |
|---|------|
| 2.1. La literatura homérica: «Tu valor te perderá»..... | 1325 |
| 2.2. La <i>Divina commedia</i> de Dante | 1333 |
| 2.3. Los <i>Cuentos de Canterbury</i> de Chaucer: el Buldero y la Comadre de Bath..... | 1345 |
| 2.4. Idea de Libertad en <i>La Celestina</i> desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura | 1353 |
| 2.5. El personaje nihilista en <i>La Celestina</i> | 1371 |
| 2.6. Idea de Libertad en <i>La Numancia</i> de Cervantes | 1395 |

| | |
|--|------|
| 2.7. <i>La Numancia</i> y la secularización de la tragedia: | |
| Cervantes no es soluble en agua bendita | 1407 |
| 2.8. Cervantes y la sofística del prólogo al lector de las <i>Novelas ejemplares</i> .. | 1429 |
| 2.9. Ética y Moral en <i>La gitanilla</i> | 1441 |
| 2.10. Cristianismo e Islam en <i>El amante liberal</i> . | |
| Reconstrucción de la oposición etic / emic en el discurso narrativo | 1449 |
| 2.11. Iglesia, nobleza y delincuencia organizada en <i>Rinconete y Cortadillo</i> | 1477 |
| 2.12. Sociedad gentilicia y sociedad política en <i>La ilustre fregona</i> | 1483 |
| 2.13. Crítica de la culpa, como «ejercicio» y como«representación», en <i>Las dos doncellas</i> | 1503 |
| 2.14. Idea de la libertad y de la secularización de la libertad en <i>La señora Cornelia</i> | 1525 |
| 2.15. La dialéctica en <i>El licenciado Vidriera</i> | 1557 |
| 2.16. Fuerza y materia en <i>La fuerza de la sangre</i> de Cervantes..... | 1579 |
| 2.17. <i>El coloquio de los perros</i> : | |
| ficción moralista, realismo antropológico y farsa religiosa | 1591 |
| 2.18. Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo | 1617 |
| 2.19. Los <i>Sueños</i> de Quevedo | 1641 |
| 2.20. La comedia crítica de Molière: | |
| <i>Dom Juan, Le Misanthrope y Sganarelle</i> | 1647 |
| 2.21. Crítica de la literatura ilustrada: | |
| Feijoo frente a Montaigne, con una nota sobre Gracián..... | 1667 |
| 2.22. Larra: crítico, romántico y realista..... | 1679 |
| 2.23. Idea de Libertad en <i>Lope de Aguirre</i> , pieza teatral de Gonzalo Torrente Ballester | 1687 |
| 2.24. La dudosa literatura crítica del siglo XX..... | 1695 |

3

CRÍTICA DE LA LITERATURA PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA

| | |
|--|------|
| 3.1. Platón, <i>República</i> , X | 1707 |
| 3.2. Teología y Literatura Programática o Imperativa | 1715 |
| 3.3. Idea de religión en la <i>Farsa del mundo y moral</i> de Hernán López de Yanguas | 1717 |
| 3.4. ¿Hay un Calderón trágico? | 1725 |

| | |
|---|------|
| 3.5. Política y Literatura Programática o Imperativa | 1755 |
| 3.6. El teatro del Siglo de Oro ante la idea y concepto de poder en la sociedad política | 1759 |
| 3.7. El teatro cómico breve de Calderón como teatro político..... | 1775 |
| 3.8. Calderón, entre la teología y el teatro programático: <i>El príncipe constante</i> | 1801 |
| 3.9. Obsolescencia del teatro político de Brecht: el caso de los <i>Einakter</i> | 1811 |
| 3.10. El mito de la poesía social: Gabriel Celaya..... | 1823 |
| 3.11. Vicente Aleixandre: «¿Para quién escribo?» | 1829 |
| 3.12. Poética y Literatura Programática o Imperativa..... | 1839 |
| 3.13. El <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega y la Literatura Programática o Imperativa..... | 1841 |
| 3.14. Creacionismo y Vanguardias: Vicente Huidobro..... | 1879 |

4

**CRÍTICA DE LA LITERATURA
SOFISTICADA O RECONSTRUCTIVISTA**

| | |
|--|------|
| 4.1. François Rabelais: de la risa acrítica a la utopía lúdica | 1893 |
| 4.2. El espacio teatral en <i>La casa de los celos</i> de Cervantes..... | 1905 |
| 4.3. Delirio mitológico. El <i>Viaje del Parnaso</i> como recreación crítica de las religiones secundarias o mitológicas | 1913 |
| 4.4. Viaje y aventura en el espacio antropológico de <i>La española inglesa</i> | 1931 |
| 4.5. <i>El celoso extremeño</i> : el sarcástico juramento de Loaysa..... | 1957 |
| 4.6. La mentira en <i>El casamiento engañoso</i> de Cervantes | 1961 |
| 4.7. Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral | 1975 |
| 4.8. Idea de Tragedia en Shakespeare y Lope: <i>Richard III</i> y <i>El castigo sin venganza</i> | 1993 |
| 4.9. El personaje nihilista en la tragedia de Shakespeare: <i>King Lear</i> y <i>Timon of Athens</i> | 2021 |
| 4.10. Sensibilidad ilustrada y racionalismo romántico: Shelley, Novalis, Foscolo, Keats, Lautréamont | 2031 |
| 4.11. La poética de la experiencia trágica en <i>Woyzeck</i> de Georg Büchner. Hacia el nihilismo del teatro contemporáneo..... | 2059 |
| 4.12. La poesía como provocación de la religión: <i>Teresa</i> (1924) de Unamuno | 2073 |
| 4.13. El Dios de los poetas. ¿Por qué «Dios está azul» en Juan Ramón Jiménez? | 2081 |

| | |
|---|------|
| 4.14. «El viaje definitivo» de Juan Ramón Jiménez en la versión musical de Federico Mompou..... | 2099 |
| 4.15. El teatro modernista de Lorca como negación de la sociedad política.... | 2125 |
| 4.16. Lorca y la renovación de la tragedia en el siglo XX. Pirandello. Ionesco. Beckett..... | 2137 |
| 4.17. Vicente Aleixandre, poeta del Materialismo Filosófico..... | 2159 |
| 4.18. <i>Pasión de la Tierra</i> de Vicente Aleixandre y <i>Das Lied von der Erde</i> de Gustav Mahler: Música y Literatura..... | 2179 |
| 4.19. Vicente Aleixandre: <i>Nacimiento último</i> y <i>Retratos con nombre</i> | 2213 |
| 4.20. El nihilismo de Samuel Beckett: <i>Actes sans paroles</i> y <i>Breath</i> | 2227 |
| 4.21. El poder de los poetas: Rilke, Hardy, Unamuno, Aleixandre, Pessoa, Borges, De Cuenca | 2235 |
| 4.22. Jaime Siles: el neoesencialismo formalista de <i>Himnos tardíos</i> | 2263 |
| 4.23. El personaje nihilista en los dramas de Gonzalo Torrente Ballester | 2275 |
| 4.24. Ramiro Fonte, poeta novísimo..... | 2281 |

COLOFÓN

II

RAZÓN CRÍTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO CRÍTICA DE LA LITERATURA

En este tomo II de la *Crítica de la Razón Literaria* se expone el Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura. No basta el racionalismo teórico: es necesario, imprescindible, el racionalismo práctico. Una teoría literaria que no permita ni desarrolle demostraciones críticas no puede considerarse una Teoría de la Literatura, porque no se habrá justificado como tal. Toda teoría ha de exponerse y fundamentarse sobre la realidad material –en este caso los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor)– que hacen posible su construcción y desarrollo.

El lector encontrará aquí una exposición crítica de cómo ejercer el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura –tal como se ha planteado en el tomo I de esta obra–, y esta vez desde la perspectiva demostrativa del Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura. No se olvide este lector que la presente obra se propone dar cuenta de la tridimensionalidad del Materialismo Filosófico como método de interpretación de la Literatura, un método que se expone y se justifica como Teoría de la Literatura (tomo I), como Crítica de la Literatura (tomo II) y como Dialéctica de la Literatura (tomo III).

En consecuencia, se ofrecen a continuación diferentes ejemplos de cómo ejercer el Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura, a través de las cuatro familias esenciales, o «dinastías» literarias fundamentales, en torno a las cuales pueden interpretarse, en su totalidad, las diferentes obras literarias existentes, porque desde ellas –y solo desde ellas– se puede hablar de una Genealogía de la Literatura:

1. Crítica de la Literatura *Primitiva o Dogmática*.
2. Crítica de la Literatura *Crítica o Indicativa*.
3. Crítica de la Literatura *Programática o Imperativa*.
4. Crítica de la Literatura *Sofisticada o Reconstructivista*.

1

CRÍTICA
DE LA
LITERATURA PRIMITIVA O DOGMÁTICA

1.1. LA ARQUEA LITERARIA

El nacimiento de la literatura, que, de acuerdo con los criterios que aquí manejamos es posible cifrar en la obra homérica, supone el fin de la arquea literaria, hasta entonces vigente como forma nuclear o esencial de toda materia literaria. Entiendo por arquea literaria el texto fragmentario o extracto poético, oral o escrito, en el que se objetiva formalmente un material literario primigenio, propio de una literatura arcaica, primitiva o en ciernes. Piénsese que la arquea literaria nos sitúa en un estado germinal o precursor de lo que la literatura es. La arquea literaria remite, ante todo, a un material literario fragmentario y primigenio, es decir, a una suerte de *Urliteratura* de la que solo se conservan fragmentos, y cuya concepción misma no respondía necesariamente a una totalidad definida, sino más bien a una sucesión de enunciados. La plegaria es, entre otras múltiples formas, una de las figuras de referencia que está en el origen de la literatura y, concretamente, de la arquea literaria:

Entre los esquimales, el hombre debía tener una canción de caza, mezcla de canto, plegaria y fórmula mágica heredera de su padre o de los hermanos de su padre, o adquirida de un personaje famoso. Susurraba para sí esta canción al prepararse para sus actividades del día. Alrededor del cuello llevaba una bolsita con diminutas tallas de animales, garras y pedacitos de piel, guijarros, insectos y otros objetos, que correspondían todos a un «ayudante espiritual» particular que le protegía contra los espíritus hostiles y le ayudaba en la caza (Harris, 1989/2008: 369).

Quizá podría situarse en las religiones numinosas (Bueno, 1985) del neolítico el desarrollo de incipientes arqueas literarias, que en la cultura sumeria alcanzarían seguramente importantes manifestaciones. Pueden aducirse múltiples ejemplos, procedentes de tablillas de arcilla conservadas, en las que los dioses mesopotámicos encarnan numinosamente fuerzas de la naturaleza:

La inundación desenfadada que nadie puede contener,
que estremece los cielos y hace temblar la tierra,
envuelve a la madre y al niño en un espantoso manto,
azota el verdor lujurioso de los cañaverales
y ahoga la cosecha en sazón.
Las aguas crecidas, horribles para la mirada humana,
la inundación todopoderosa, que rebasa los terraplenes
y siega los vigorosos árboles-mesu,
la frenética tempestad, que arranca y arrastra todas las cosas
en estruendosa confusión¹.

La arquea literaria alcanza su forma más sobresaliente en composiciones como *Enuma Elish* o el denominado *Poema de Gilgamesh*, entre otros ejemplos citables.

¹ Tomo la cita de Mosterín (2006: 95), quien a su vez la toma de Frankfort (1949: 139).

La arquea literaria remite al estado anterior a toda Literatura Primitiva o Dogmática. La arquea literaria se caracteriza porque se trata siempre de materiales literarios limitados a fragmentos, extractos, enunciados declarativos, que no forman parte de un todo definido y delimitado. Son materiales literarios partitivos. Sería una suerte de «literatura» fragmentaria. La arquea se basa siempre en fragmentos que remiten o postulan un todo inexistente en sí mismo, y que incluso pudo no haber existido nunca como totalidad.

La obra de Homero, junto con la de Hesíodo, supone la disolución definitiva de la arquea literaria como figura embrionaria o germinal de la literatura, tal como hoy la concebimos. Consideramos, además, que la literatura es una creación racional humana, de constitución genuinamente helénica, que surge en su configuración esencial a lo largo de los diez siglos anteriores a nuestra Era, en una geografía no intervenida por Yahvéh. La literatura brota, lejos de todo Dios veterotestamentario, en la Grecia clásica. El nacimiento consolidado de la literatura está indisolublemente unido al Aticismo y al Clasicismo helénicos.

1.2. ANTIGUO TESTAMENTO Y FORMAS LITERARIAS PRIMITIVAS

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

Los protagonistas de la historia veterotestamentaria se presentan como objeto de creación divina, como resultado de la obra de un Dios al que no tardan en desobedecer una y otra vez, comiendo frutas prohibidas, incurriendo en fratricidios y envidias, o desplegando una serie de formas de conducta que enfurecen terriblemente a esa divinidad, tan hipersensible, la cual les azota con innumerables castigos, exterminios diluvianos, plagas tortuosas o sacrificios que ponen a prueba la inverosímil paciencia del hombre fideísta o crédulo en su rectitud. Es la epopeya trágica de una sociedad humana que, ansiosa de convertirse en un Imperio, nunca logró administrar un Estado en paz. Me estoy refiriendo exclusivamente al *Antiguo Testamento*¹.

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

Sin embargo, la meta de esta relación entre este Dios y su pueblo, entre Yahvéh e Israel, que debería ser la Alianza, y la preservación de esta Alianza, se extravía una y otra vez en un terreno permanentemente descompuesto por la experiencia del pecado

¹ Sin embargo, no debe minusvalorarse en absoluto la poderosa y sistemática labor escrituraria del pueblo hebreo, el cual, al margen de toda política imperialista, e incluso muchas veces frente a ella, logró construir una obra tan decisiva e influyente como el *Antiguo Testamento*, modelo fundamental de cuanto aquí se expone como ejemplo de Literatura primitiva o dogmática. En palabras de Julio Treballe, «aunque Israel no disponía de la capacidad y de los medios de los grandes imperios, Jerusalén contaba seguramente, incluso antes del exilio, con instituciones escolares comparables a las de la ciudad de Ugarit siglos antes [...]. Los textos bíblicos, y los proféticos en particular, nacieron en épocas de opresión por parte de los sucesivos imperios, asirio, babilónico y persa. El monoteísmo bíblico nació y maduró en situaciones de absoluta impotencia, es decir, de falta de poder por parte del pueblo de Israel y de su Dios Yahvé» (Treballe, 2008: 154 y 330).

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

En la Biblia es posible identificar materiales formalizados de acuerdo con procedimientos retóricos, e incluso poéticos, característicos de algunos géneros literarios posteriores, con la reveladora excepción de todo lo relativo al teatro: narraciones, leyendas, crónicas, liturgias sapienciales, paremiología moralista y legislativa, relatos edificantes, poesía instructiva..., todo ello envuelto siempre en un contexto de preceptiva religiosa explícita. El dogma es indisoluble de la poética bíblica. Así lo ha sido para sus autores, y así lo ha sido también para la totalidad de sus intérpretes, prácticamente hasta la Ilustración europea, con las singulares excepciones protagonizadas por alguien como Baruch Spinoza (1670), cuyo racionalismo filosófico y materialista se impuso exegéticamente al racionalismo teológico e idealista de sus contemporáneos, y de cuantos le precedieron en la interpretación de las denominadas Sagradas Escrituras².

Como se sabe, la *Septuaginta*, o Biblia griega, es resultado de la traducción de textos hebreos y arameos cuya tradición es anterior a las versiones que sirvieron de fundamento al *Tanaj* o Biblia hebrea. Se trata de las Escrituras consideradas de referencia para los judíos desplazados fuera de Palestina, así como para las más tempranas comunidades del cristianismo. Su elaboración, a cargo aproximadamente de unos setenta traductores —de ahí su denominación—, se sitúa a lo largo del siglo III a.n.E., centuria en la que la religión hebrea experimenta importantes transformaciones, determinadas por el peso, cada vez más poderoso, de la Ley frente al rito. Los imperativos religiosos adoptan durante ese período la forma de exigencias legales cada vez más autoritarias, frente a la tradicional observancia de rituales y ceremonias. La fidelidad a la Ley religiosa se convierte en el fundamento de la

² «Pero, tanto han podido la ambición y el crimen, que se ha puesto la religión, no tanto en seguir las enseñanzas del Espíritu Santo, cuanto en defender las invenciones de los hombres; más aún, la religión no se reduce a la caridad, sino a difundir discordias entre los hombres y a propagar el odio más funesto, que disimulan con el falso nombre de celo divino y de fervor ardiente. A estos males se añade la superstición, que enseña a los hombres a despreciar la razón y la naturaleza y a admirar y venerar únicamente lo que contradice a ambas. No hay, pues, que extrañarse de que los hombres, a fin de admirar y venerar más la Escritura, procuren explicarla de suerte que parezca oponerse de plano a la razón y a la naturaleza. De ahí que sueñen que en las Sagradas Escrituras se ocultan profundísimos misterios y que se fatiguen en investigar semejantes absurdos, descuidando toda otra utilidad; y cuanto descubren en semejantes delirios, lo atribuyen al Espíritu Santo y se empeñan en defenderlo con todas sus fuerzas y con toda pasión. Tal es, en efecto, la condición humana que, cuanto conciben los hombres por el entendimiento puro, lo defienden con solo el entendimiento y la razón, y cuanto opinan en virtud de sus sentimientos, también lo defienden con ellos» (Baruch Spinoza, *Tratado teológico-político* [VII, 1], 1670/1986: 194).

piEDAD, asociada, cada vez con mayor recurrencia, a la invocación de un mesianismo nacionalista hebreo, que postula desde la eclosión de movimientos apocalípticos hasta la irrupción de un reino de Dios universal. Sin embargo, este absolutismo religioso se combina diligentemente con formas literarias que permiten la reflexión moral sobre el pasado, histórico y legendario, de Israel, de modo que abundantes modelos helenísticos, así como géneros literarios populares —proverbios, sentencias, máximas, crónicas...—, servirán de referencia a esta literatura aparentemente edificante, y, en realidad, primitiva y dogmática, cuyo objetivo esencial es cohesionar firmemente el destino de un supuesto pueblo elegido por un dios, por nombre Yahvéh, el cual es obra, a su vez, de una ambición humana —colectiva, idealista y mitológica— incapaz de objetivarse y constituirse a través de un Estado propio.

Actualmente hay una asentada unanimidad a la hora de identificar en la Biblia formas y recursos literarios pertenecientes al tronco común de la literatura popular del antiguo Oriente, es decir, a lo que la Modernidad, una vez definida lo que la Literatura es, identificó bajo la forma de procedimientos retóricos propios de pueblos arcaicos, con frecuencia tribus, filarquías o etnarquías, y en contadas ocasiones organizados en Estados o sociedades políticas que no fueran satrapías. Hablamos, pues, de «sociedades literarias» pre-estatales, que no usan los materiales supuestamente literarios con un fin estético —nada más moderno—, sino etnocrático, de fundamento religioso, mitológico o mágico. Los relatos del *Génesis* mantienen estrechas relaciones intertextuales con otros análogos presentes en testimonios egipcios y babilonios, en especial en cuanto hacen referencia a la creación del mundo, como sucede en la narración cosmogónica *Enuma Elish*, procedente de la antigua Babilonia³. Algo muy semejante cabe decir del genesíaco relato del diluvio bíblico, intertextualmente presente en el anónimo *Poema de Gilgamesh* (tablilla XI) y el mito de Atrahasis (Heidel, 1949, 1951)⁴. Es indudable que la preceptiva religiosa de la Biblia veterotestamentaria no puede disociarse de las normas jurídicas de los pueblos y tribus del antiguo Oriente, de quienes los hebreos reciben las mayores influencias. Lo mismo cabe decir de las ordenanzas e imperativos litúrgicos tan recurrentes en la retórica y la poética bíblicas, así como de las disposiciones históricas, de la sucesión de crónicas y registros, de las relaciones sincrónicas que dan

³ Vid. la transcripción, traducción y notas que hizo de esta obra Moseh Weinfeld para la editorial Akademón de Jerusalén en 1973. Este poema, que toma su nombre de su verso inicial —«Cuando en un principio»...—, se compone de unos mil versos, conservados en algo más de novecientos fragmentos de diversas épocas y lugares. Se estima que el poema se compuso entre los años 1895 y 1595 a.n.E., durante la época de la primera dinastía babilónica. El fragmento más antiguo data del año 1000 a.n.E. (Walcot, 1966).

⁴ «Un especialista británico, George Smith, hizo en 1872 un descubrimiento asombroso en los documentos asirios de arcilla traídos por Layard y Rassam desde la biblioteca del palacio de los reyes asirios al British Museum. Su identificación de un poema en la escritura asiria cuneiforme probó que la dramática leyenda del diluvio de Noé (Gén 6-9), era casi idéntica a un cuento asirio babilónico mucho más antiguo y que, evidentemente, se derivaba de él. También encontramos, ya no solo en la narración del diluvio, sino también en otros libros de la Biblia (*Proverbios*, *Cantar de los Cantares*), pruebas de que los antiguos hebreos no desdeñaron leer y estudiar los mejores logros literarios de sus vecinos egipcios y cananeos, incluso hasta el extremo de adaptarlos a sus propias opiniones y propósitos» (Barnett, 1975/2033: lxxxiii).

cuenta de gobiernos temporalmente paralelos en áreas geográficamente diferentes (Asiria y Babilonia, Israel y Judea...), del uso de los himnos como formas literarias (de ascendencia mesopotámica), o de la recurrencia de las máximas sapienciales (que alcanzan en *Proverbios* una de sus más altas expresiones, y que estaban muy arraigadas en todo el antiguo Oriente, sobre todo a través de la influencia egipcia del *‘Immo-‘Em-‘Afa*), sin olvidar de nuevo el impacto de los escritos que exigen veneración a la sabiduría religiosa y judicial, de probada relevancia en obras como *Alabanza al juicio de la sabiduría* (*Ludlul bêl-nêmiqi*) o la *Teodicea* babilonia, en diálogos sobre la paciencia del hombre justo y sobre la justicia de Dios, que preludian obras como *El libro de Job* (Herrmann, 1959; Lambert, 1960; Simpson *et al.*, 1972).

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

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

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

En primer lugar, llama la atención que la división tradicional y originaria de los libros bíblicos —en *Pentateuco*, profetas y hagiógrafos— fuera subvertida en el Helenismo por el racionalismo hebreo de Alejandría, que dispuso una organización menos religiosa y más literaria, al distinguir el *Pentateuco* (*Génesis*, *Éxodo*, *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*) de los denominados libros históricos (*Jonás*, *Reyes*, *Ruth*, *Crónicas*, *Esdrás*, *Nehemías* y *Esther*), proféticos (todos los de los profetas posteriores, más *Lamentaciones* y *Daniel*) y poéticos o sapienciales (*Job*, *Proverbios*, *Salmos*, *Cantar de los cantares* y *Eclesiastés*). En suma, Weinfeld limita a cuatro las formas literarias del *Pentateuco*: narración breve o cuento, legislación, normativa cultural y registro. En realidad, solo la primera de ellas es una forma literaria propiamente dicha. Las restantes son procedimientos administrativos de carácter legal, implantados como recursos retóricos en la constitución de determinados textos bíblicos. Dentro de las especies literarias bíblicas del género del cuento o la narración breve, Weinfeld señala la formalización de materiales que, en suma, se adscriben a tipos de conocimiento propios de culturas pre-estatales: 1) el *mito* frente a la Historia, mediante microrrelatos que exponen la revelación de Dios y sus imperativos frente a seres humanos pertenecientes

a su pueblo elegido (lucha entre el ángel y Jacob, *Génesis* 32; teofanía de Dios en el Sinaí, *Éxodo* 19...) Ha de advertirse que la mitología es más propia de las religiones politeístas que de las monoteístas, las cuales limitan, o incluso proscriben, la representación de su divinidad. De hecho, la religión judía reemplazó desde muy temprano el discurso mitológico por el legislativo⁵. 2) Aparecen secuencias fabulosas, en forma de *'aggadah*, que servirán posteriormente a buena parte de la literatura homilética cristiana, de naturaleza programática o imperativa, y que aparecen en la Biblia afines a una poética de la épica, como la pugna entre Dios y Leviatán (*Salmos* 74, *Job* 26 o *Isaías* 51), o de la lírica, como los pasajes que presentan a seres humanos en su relación antropológica con animales o víveres (el asna que detiene a Balaam ante el ángel invisible, *Números* 22; los cuervos que llevan pan a Elías, *I Reyes* 17; o los relatos del cántaro de harina y la orza de aceite, *I Reyes* 17). 3) Es frecuente la figura de la saga, no solo como expresión de la alcurnia de caudillos y patriarcas (Abraham, Moisés, Josué, Samuel...), sino sobre todo como pequeños relatos maravillosos, cuya sobrenaturalidad se acepta sin discusión, y sobre los cuales se fundamenta un determinado hecho o suceso muy bien delimitado geográficamente en los contenidos del cuentecillo (*Génesis* 4, 14; 19; 25, 21-26). 4) Por último, una serie de recursos, difíciles de discernir entre sí, son los que Weinfeld denomina *leyendas, anécdotas y novelas [sic]*, que designarían descripciones o microrrelatos de acontecimientos extraordinarios y sobrenaturales, desde la aparición de númenes en forma de ángeles hasta la presencia de elementos naturales en estados imposibles, como la zarza que ante Moisés arde sin consumirse. Aquí se incorporarían relatos como el de la vida de José, cuya historia de infortunios podría concebirse anacrónicamente como una «novela».

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

Por lo que respecta a las formas literarias que Weinfeld identifica en las tradiciones del libro de *Josué* y en los escritos de creación profética, ha de advertirse que se explicitan en un umbral literario muy débil. Se trata más bien de fabulaciones irracionales, ajenas a todo sentido crítico, ante las que el propio Weinfeld (1975/2003: lix) reconoce que «la lógica ocupa un lugar secundario, mientras que la tradición

⁵ Es interpretación casi unánimemente aceptada hoy día que «los mitos no tienen tampoco cabida en la Biblia, que se deshace de todos los dioses de los panteones orientales y atribuye al Dios Yahvé la creación de todo lo existente. Sin embargo, los relatos de *Génesis* (1-11), al igual que numerosos poemas himnicos y proféticos, suponen mitos anteriores y desarrollan un lenguaje mitológico, sin cuyo conocimiento no es posible comprender el origen y alcance de tales textos» (Trebolle, 2008: 160).

adquiere un puesto relevante», apenas para exaltar relatos de conquistas (*Josué* 2-12) y relaciones de ciudades y fronteras (*Josué* 13-21). Este irracionalismo crece en el caso de la denominada «literatura» profética, una suerte de narración hacia el futuro cuya fuente de información radica no en sus contenidos, naturalmente, sino en la naturaleza de los personajes que las enuncian y protagonizan. La «literatura» profética, como retórica moralizante de pronóstico intimidatorio, suele clasificarse por la temática de los contenidos anunciados, que van desde «la querella y el reproche» (Dios protesta por la apostasía de los israelitas: *Isaías* 1, 3, 43; *Jeremías* 2, 4) hasta la exigencia de la supremacía moral sobre el valor de los sacrificios (de nada sirve el culto si no se cumplen los mandamientos morales: *Miqueas* 6, *Jeremías* 6, *Amós* 5, *Salmos* 50...), pasando, sobre todo, por la consolación nacionalista (alcance de la tierra prometida, llegada de un rey libertador, reunión de la diáspora, paz perpetua...: *Oseas* 2, *Isaías* 5, *Ezequiel* 20...; *Oseas* 2, *Amós* 8, *Jeremías* 3...; *Isaías* 11, *Jeremías* 23...; *Oseas* 2, *Amós* 9, *Isaías* 32...) o el destierro universal, particularmente formulado como conjuración oracular contra fuerzas malignas y enemigas (Ráhab, Leviatán, etc...: *Isaías* 27 y 51...).

Finalmente, las literaturas salmódica y sapiencial pueden asumir una mayor presencia de valores literarios, en tanto que participan de inventarios de sentencias morales y doctrinarias, si bien siempre dentro del formato de una poética propia de sociedades humanas primitivas, las cuales, carentes de una estructura política de orden estatal, encuentran en el dogma su principal código de referencia y de obediencia. Súplicas, elegías religiosas, cantos de alabanza a Dios, poemas de exaltación del Templo, plegarias de acción de gracias, himnos religiosos en honor al monarca, reflexiones histórico-legendarias y meditaciones religiosas, son algunas de estas formas literarias, salmódicas y sapienciales, tan reiterativas como —paradójicamente— poco reflexivas, dadas en la escritura bíblica (Hallo, 1997-2003 y 2010). Los salmos bíblicos remiten esencialmente a un tipo de recitación iterativa y anafórica basada en el soliloquio, en el que un individuo, con frecuencia sumido en la más absoluta soledad —y miseria—, implora a su Dios ruegos, meditaciones, misericordias, indultos, perdones u otras formas rogativas, así como le hace ofrenda o expresión de agradecimientos, alabanzas o sacrificios. En el marco de la denominada «literatura» sapiencial, las fórmulas más comunes suelen ser el proverbio de interdicción imperativa, el aforismo de advertencia moralista y la prescripción educativa o logoterápica, de las que *Proverbios* ofrece un excelente repertorio⁶.

Sin embargo, una de las obras bíblicas más influyentes en la literatura europea, el *Cantar de los cantares*, apenas merece la atención de Weinfeld, quien le dedica una

⁶ No conviene olvidar igualmente los géneros literarios ausentes de la Biblia, y sin embargo presentes en otras formas literarias del mundo arcaico: «En la Biblia se echan de menos muchos otros géneros: en Israel no se hacían lamentos por los dioses muertos (Dumuzi, Osiris), tampoco se escribían letras a los parientes difuntos (Mesopotamia, Egipto), ni se recitaban oraciones de adivinación (Mesopotamia), ni se cantaban himnos y recitaban plegarias para garantizarse una vida feliz en el más allá (textos funerarios egipcios), ni tampoco se rendía culto a los reyes israelitas, como en Egipto y en Ur III. Es cierto, por otra parte, que el panorama de coincidencias y diferencias varía considerablemente según se hable del Israel anterior o posterior al exilio de Babilonia» (Trebolle, 2008: 170).

página y media solo al final de su célebre artículo de 1975, reproducido prácticamente sin alteraciones en la versión de 2003, y apenas para constatar en el libro bíblico la presencia de motivos propios del mundo amoroso pagano, en el intertexto de las poesías de amor profano, propias del antiguo Oriente, y muy en concreto de la tradición egipcia y de las culturas mesopotámicas. Casi todos sus motivos van a estar presentes en la literatura amorosa occidental, especialmente durante el Renacimiento y el Barroco: el amor como experiencia melancólica, la primavera como estación de exaltación amorosa (*Cantar de los cantares* 2: 1), la danza, el baile y la música como elementos de seducción y placer (7: 1), el jardín como *locus amoenus*; la belleza corporal en la figura física de los amantes; la experiencia erótica de la noche compartida; la desaparición, búsqueda y reencuentro del amado (5: 4-6), la fruta como expresión metafórica o analógica de los enamorados (2: 3; 4: 13-16; 7: 7); la explícita advertencia sobre la difamación femenina (1: 5-6; 2: 7; 3: 5; 5: 7), etc. Es innegable que en Israel se cultivó la poesía amorosa, al igual que en los ambientes cortesanos del antiguo Oriente, con la particularidad, señalada por Weinfeld, de que en la corte hebrea la figura del amado se objetiva en la persona del monarca (Salomón). Sin embargo, la tendencia a dotar a los enamorados de diferentes configuraciones literarias («rey», «reina», «pastor», «jardinero»...), era una característica muy arraigada en la poesía del antiguo Egipto (Herrmann, 1959). Además, casi todos los motivos antemencionados en el *Cantar* pueden encontrarse en poemas religiosos mesopotámicos relacionados con el mito matrimonial de Tamus y Ester, y entre los samaritanos en torno a las figuras de Damuzí y ‘Enenah, razones que llevan a autores como Loretz (1971) o Kramer (1969, 1979) a postular una influencia sobre Israel a través de los cananeos⁷. De cualquier modo, aunque el *Cantar de los cantares* es sin duda uno de los libros más poéticos de los contenidos en el canon bíblico, no es propiamente dramático, esto es, teatral: en el *Antiguo Testamento* no hay nada que remita al teatro como forma literaria, y aún menos como forma espectacular⁸. El *Cantar* —*Sir ha-sirim* (hbr.), *asma asmaton* (gr.), *canticum canticorum* (lat.), reproduce en su título una forma de genitivo replicativo, una circunlocución semita —«rey de reyes», «vanidad de vanidades»— que expresa la idea de un superlativo —«el mejor de los cantares»— y fue, probablemente desde su concepción misma, una fabulación poética del amor, en la que se integran y

⁷ «Shaffer encontró tablillas de barro grabadas en el siglo XIV a.C. en una escritura local. Cuando se descifraron resultó que contenían mitos poéticos primitivos de Canaán y otros textos que nos suministraban los conceptos religiosos y las formas literarias de la población pagana cananea. Los hebreos, en la cercana Palestina, se imbuyeron de muchas de sus influencias culturales» (Barnett, 1975/2033: lxxxiv).

⁸ Con todo, no faltan interpretaciones que traten de indagar sobre la Biblia y el teatro (González de Cardedal, 2012; Olmo Lete, 2012; Pérez Fernández, 2012), si bien reconociendo que «la Biblia, transmitida como una antología de textos de género vario (narrativo, poético y parenético) no está compuesta, ni global ni sectorialmente, como obra dramática en sentido estricto» (Olmo Lete, 2012: 941). Sobre Biblia y teatro es inexcusable el volumen editado por Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (2012), con prólogo de Claudio García Turza, *La Biblia en el teatro español*, en el que se recogen unas 80 contribuciones de diferentes especialistas, procedentes de la Teología, la Filología, la Filosofía, la Literatura, la Antropología, la Historia y el Teatro.

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

Precisamente con el desarrollo del racionalismo, es decir, de la Filosofía crítica y de la Ciencia empírica, la Religión trata de sobrevivir preservándose a través de una Teología, es decir, a través de un racionalismo idealista de signo confesional. Sin embargo, y frente a la Religión, la Literatura no se retrotrae hacia una metafísica, sino que se adentra en el terreno de un racionalismo más antropológico, mejor organizado, y en absoluto teológico, a través de sus propios recursos formales y materiales: el humanismo, la libertad, el lenguaje, la poética, la ficción y la estructuración de una sociedad política envolvente o disociada de la religiosa. Con la irrupción de la Razón, la Religión se repliega hacia la exaltación de la Fe —cuyo máximo exponente será, en primer lugar, el agustinismo de la teología dogmática medieval, y, posteriormente, el Protestantismo luterano, desde el Renacimiento hasta la posmodernidad contemporánea—. Sin embargo, la Literatura, por su parte, alcanzará, en alianza con el racionalismo crítico, su mayor expansión radial o tecnológica, así como su mejor desarrollo circular o institucional, particularmente desde la Edad Moderna. La Literatura encuentra muy tempranamente en la Razón una aliada decisiva, de la que jamás se divorcia, mientras que la Religión halló en esa misma Razón una adversaria muy inconveniente, a la que siempre quiso someter, nunca con éxito pleno, bajo su propia jurisdicción e intereses, mediante todo tipo de astucias, sofismas y estratagemas.

1.3. TEOGONÍAS Y TEODICEAS LITERARIAS

Cabe preguntarse qué es lo que ocurre, en este estadio primigenio de la Genealogía de la Literatura, en el paganismo heleno, que desde el Renacimiento de la Edad Moderna tratará de emerger como alternativa profana frente a la cultura religiosa. Sin duda la obra homérica, *Iliada* y *Odisea*, puede y debe aducirse como ejemplo fundacional de la Literatura y como testimonio, entre los helenos, de una Literatura primitiva o dogmática, con no pocos ingredientes de Literatura crítica o indicativa, según las propiedades de esta segunda secuencia genealógica, de la que se da cuenta en el capítulo siguiente. *Iliada* y *Odisea*, por su complejidad y riqueza, rebasan la secuencia genealógica primigenia y primitiva. La obra homérica no se construye sobre saberes pre-rationales y acríticos, sino sobre conocimientos que disponen un racionalismo poético y una crítica de ideas capaz incluso de irritar a un filósofo como Platón o de incomodar a un piadoso y fideísta tragediógrafo como Sófocles. En consecuencia, el principal representante de la Literatura primitiva o dogmática en el mundo heleno no es Homero, sino Hesíodo.

No por casualidad la *Teogonía* es una obra en la que Hesíodo, a través de una suerte de panteísmo antropológico, propio de la mitología de las religiones secundarias (Bueno, 1985), viene a proclamar que «todo está lleno de dioses» (Tales), en consonancia con el monismo axiomático de la sustancia de algunos presocráticos de la Escuela de Mileto. La vida de Hesíodo se sitúa entre la segunda mitad del siglo VIII y el primer tercio del siglo VII a.n.E., y su *Teogonía* se inscribe en la familia de obras literarias que tratan de describir la *génesis* del mundo.

Junto a la relación genealógica de dioses que ofrece Hesíodo en su *Teogonía*, *Trabajos y días* recoge una serie de referentes y materiales religiosos que, característicos de las religiones secundarias o mitológicas (Bueno, 1985), están muy presentes en las tradiciones orales y escritas de Asia Menor. En su introducción a la obra hesiódica, Pérez Jiménez y Martínez Díez (Hesíodo, 1983/1997: 30 ss) se han referido a las fuertes relaciones intertextuales que pueden establecerse entre varios testimonios de las literaturas antiguas, en concreto con el denominado *Mito del reino celeste*, la *Canción de Ullikimmi* y el poema babilonio *Enuma Elish*.

La primera de estas composiciones, conocida como el *Mito del reino celeste*, procede de unas tablillas de arcilla pertenecientes a la corte hetita de Boghazkale, en la antigua Hattusa, cuya escritura cuneiforme se sitúa entre los años 1400-1200 a.n.E., período que correspondería en Grecia al apogeo de la cultura micénica. Alberto Bernabé, en su obra *Textos literarios hetitas*, ofrece la siguiente versión de este fragmento, cuyo paralelismo con el pasaje de la *Teogonía* sobre el mito de la castración de Urano (vv. 155-210) es explícito:

Antes, en los antiguos años, fue rey en los cielos Alalu.
Alalu está sentado en el trono
y el poderoso Anu, el primero de los dioses, se hallaba ante él,
se prosternaba ante sus pies
e iba poniéndole en la mano las copas para beber.

Nueve años contados fue Alalu rey en el cielo.
Pero al noveno año, Anu entabló combate contra Alalu.
Derrotó a Alalu, éste huyó corriendo ante él
y descendió a la negra tierra,
y en el trono se sentó Anu. Anu está sentado en el trono
y el poderoso Kumarbi le daba de comer,
se prosternaba ante sus pies
e iba poniéndole en la mano las copas para beber.

Nueve años contados fue Anu rey en el cielo.
Al noveno año, Anu entabló combate contra Kumarbi;
Kumarbi, descendencia de Alalu, entabló combate contra Anu.
Ante los ojos de Kumarbi ya no resiste Anu,
se zafó de sus manos, voló Anu
y subía al cielo.

Por detrás se le acercó Kumarbi,
cogió por los pies a Anu
y tiró de él desde el cielo hacia abajo.

Le mordió los muslos,
y su virilidad se mezcló, con el bronce,
con las entrañas de Kumarbi.

Cuando Kumarbi había tragado en sus entrañas
la virilidad de Anu,
se regocijaba y reía.

Anu se volvió hacia él
y comenzó a decirle a Kumarbi:

«Te regocijaste en tus entrañas
porque tragaste mi virilidad.
¡No te regocijes en tus entrañas!
En tus entrañas he puesto una carga.
En primer lugar, te he preñado con el pesado Tesub...»¹

En todos estos ejemplos de Literatura primitiva, lo irracional y lo acrítico discurren en coalición. Cualquier lector de estos versos podrá hallar en la *Teogonía* el visible paralelismo entre Anu, Kumarbi y Tesub, por una lado, y Urano, Cronos y Zeus, por otro, así como el motivo de la piedra fertilizante. En segundo lugar, la *Canción de Ullikummi*, uno de los poemas mejor conservados de la literatura hetita, pone de manifiesto un nuevo paralelismo entre el Tifón de la *Teogonía* hesiódica y el acto de venganza que trama Kumarbi contra Tesub: engendra un hijo de piedra volcánica que amenaza la existencia de los dioses, quienes solo podrán vencerlo usando la sierra que hizo posible la separación de los cielos y la tierra. La fenomenología radial —dos criaturas monstruosas y sobrenaturales hechas de materia volcánica— está en la base del intertexto genealógico y vengativo de esta saga de dioses. En tercer

¹ *Apud.* Pérez Jiménez y Martínez Díez (Hesíodo, 1983/1997: 31).

lugar, el poema babilonio *Enuma Elish* —que toma título de sus primeras palabras («Cuando en un principio...»)— vuelve a resultar influyente en una obra como la de Hesíodo (Thompson, 1967), desde el punto de vista de la recreación del mito oriental de Apsú y Tiámat, que encuentra en la *Teogonía* un paralelismo con Urano y Gea: sendas parejas engendran criaturas que permanecen en el seno materno ante el aborrecimiento del padre y el temor que este les infunde. Ea y Cronos se enfrentan a la figura paterna, la derrotan y asumen su poder.

Las historias genesíacas que buscan desenvolverse y preservarse en las formas literarias del mundo antiguo, y en las cuales se trata de objetivar o codificar el origen del Universo y de la realidad humana, amalgaman, como se observa, una relación de términos humanos (personas y héroes), mitológicos (dioses antropomorfos) y naturales (fenómenos terrestres, marinos y atmosféricos) cuya solución o disolución siempre tiene lugar en eje angular o religioso del espacio antropológico. Este es el escenario en el que, genuinamente, nace la Literatura. Un escenario determinado por el mito, la religión, la magia y la técnica de las sociedades arcaicas y preestatales. Un escenario determinado, en suma, por el predominio del *irracionalismo acrítico*, del que progresiva y genealógicamente la Literatura se irá disociando, al contraer alianzas cada vez más profundas y sofisticadas con el racionalismo humano, frente al teológico, y con el ejercicio de las facultades críticas, frente a las voliciones de la sofística y los imperativos programáticos de las ideologías y utopías.

Al igual que ocurre con la literatura de temática cosmogónica, sea judía, babilonia o helena —*Génesis, Enuma Elish, Teogonía...*—, la formas didácticas y sapienciales encuentran en toda Asia Menor una importante tradición, bien nutrida de fuentes y referencias, especialmente en Egipto y Babilonia (Long, 1963). En la literatura didáctica egipcia se han señalado fuentes de los *Trabajos y días* de Hesíodo, en obras como *Instrucción de Ptah-hotep* y, sobre todo, *Instrucciones de Amen-em-Opet*, repertorios de consejos de un padre a un hijo sobre formas de conducta útiles y virtuosas para abrirse camino en la vida. En cuanto al didactismo literario babilonio, la obra de referencia es *Consejos de sabiduría* (1500-1200 a.n.E.), cuyas ocho partes —excepto la sexta— coinciden temáticamente con esta obra hesiódica. En consecuencia, una y otra tienen su antecedente en las *Instrucciones de Shuruppak*, texto sumerio que llega a nosotros a través de una traducción babilonia, la cual también puede considerarse de referencia en la composición de la literatura sapiencial hebrea (*Libro de Job, Salmos y Proverbios*).

De un modo u otro, el *Antiguo Testamento*, sobre todo los libros del *Pentateuco*, y en particular *Génesis* y *Éxodo*, están plagados de textos que ejemplifican de forma plenaria lo que es la Literatura primitiva o dogmática. Dechado de ello es, sin reservas, el episodio que protagonizan Eva y la serpiente (*Génesis* 3), como animal numinoso y delegado diabólico, a fin de ilustrar el nacimiento del pecado humano y sus consecuencias genealógicas. Todos los episodios de este tipo sirven a un dogma: el pecado constituyente del género humano, el castigo divino irrevocable (expulsión, destierro, muerte...), la justificación del exterminio diluviano de la humanidad, etc. Unos y otros episodios tratan de explicar los hechos a los que apelan como consecuencia de una condena divina de todo aquello que, por ignorancia, se interpreta como un inconveniente a la unidad patriarcal del pueblo de Israel. Uno de los ejemplos

más visibles es el de la multiplicación de las lenguas, jamás interpretado como una riqueza ideal de conocimientos —lo que supondría adoptar una actitud afín al multiculturalismo posmoderno—, sino como la inviabilidad de la unificación política israelita, superviviente al diluvio y descendiente del patriarcado de Noé.

¹ Formaba entonces toda la tierra una misma lengua y unos mismos vocablos. ² Pero al emigrar los hombres desde Oriente se encontraron una vega en el país de Sin'ar y allí se asentaron. ³ Dijéronse unos a otros: «¡Ea, fabriquemos ladrillos y cozámoslos al fuego!»; y les sirvió el ladrillo de piedra, y el asfalto, de argamasa. ⁴ Luego dijeron: «¡Ea, edifiquémonos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue al cielo y así nos crearemos un nombre, no sea que nos dispersemos por la superficie de toda la tierra!».⁵ Yahvéh bajó para ver la ciudad y la torre que habían construido los hijos del nombre, ⁶ y díjose Yahvéh: «he aquí que forman un solo pueblo y poseen todos ellos una misma lengua, y éste es el comienzo de su actuación; ahora ya no les será irrealizable cuanto maquinen hacer. ⁷ Ea, bajemos y confundamos ahí mismo su lengua, a fin de que nadie entienda el habla de su compañero». ⁸ Luego los dispersó Yahvéh de allí por la superficie de toda la tierra y cesaron de construir la ciudad. ⁹ Por ello se la denominó *Babel*, porque allí confundió (*balal*) Yahvéh el habla de toda la tierra; y desde allí los dispersó Yahvéh por la haz de la tierra entera (*Génesis* 11, 1-9).

Yahvéh piensa y siente como los propios seres humanos, si bien es más poderoso que ellos, y se interpone, medrosa y preventivamente, en sus iniciativas. Los artífices bíblicos han diseñado en sus escrituras un creador que no controla ni el curso ni el uso de su obra. Pero lo han hecho de un modo tal, que el ser humano encontrará en todo momento justificable la legitimidad del orden moral trascendente, atribuido a Yahvéh, en quien reconocerá siempre la más absoluta infalibilidad, pese a sus permanentes dudas, vacilaciones y neurastenias. En el *Nuevo Testamento* los testimonios que pueden aducirse de Literatura primitiva o dogmática no son tan recurrentes como en el *Antiguo*, si exceptuamos el intimidatorio relato que, narrado en tiempo futuro, constituye el *Apocalipsis*, sobre una furiosa poética destinada a la celebración imaginaria y justiciera del fin del mundo. Ante tales contenidos —vetero y novotestamentarios—, no resulta extraño en absoluto que la Literatura haya emanado de la *Iliada* y la *Odisea* y no del *Pentateuco* o del *Deuteronomio*. La Literatura no puede perseverar de espaldas a la razón; el mito, la magia, la religión, la profecía y el dogma, no resisten, sin embargo, el más mínimo enfrentamiento con el racionalismo y la crítica.

La moralidad de la Biblia cristiana no es ni griega ni latina, y el Dios de la cristiandad siguió siendo el Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, mientras que no llegaron a serlo los dioses de Aquiles, de Odiseo o de Eneas. La imitación, o mimesis, ya sea de la naturaleza o de un precursor, es una noción griega más que un postulado hebreo. No podemos imaginar un autor antiguo de Grecia o Roma confrontando el escueto texto del Segundo Mandamiento (Bloom, 2005/2010: 59).

Mucho antes que Bloom, Erich Auerbach ya había formulado esta tesis en su *Mimesis* (1946): la literatura es una invención griega, no judía. Es obvio que así sea, y somos afortunados de que así haya sido. Porque de una obra como la Biblia no puede

—pese a quien pese— brotar una Poética de la Literatura. La epopeya trágica del pueblo hebreo, tal como está relatada en los libros bíblicos, no dispone de recursos —ni lo pretende en absoluto— para engendrar un *genoma* literario. Yahvéh no es soluble en una Poética de la Literatura, ni los dioses olímpicos y homéricos podrían compartir, ni comprender, una soledad tan absoluta y asoladora como aquella en la que habita, y de la que abismalmente procede, el Dios hebreo. Si Yahvéh hubiera inspeccionado la génesis de la Literatura, esta habría perecido inmediatamente. Por fortuna, la Literatura nace en una geografía no intervenida por Yahvéh, y su genealogía sobrevive históricamente a los imperativos y consecuencias de esta deidad plenipotenciaria, atormentada y fabulosa, que solo fatigando al ser humano logra universalizar sus más esenciales decisiones.

La Biblia nos enseña que las sociedades humanas pueden definirse según el tipo de dios que han elegido y diseñado. A partir de esta selección numinosa suele construirse una relación entre pueblo y divinidad que resulta de lo más reveladora. Y que exige, entre muchos otros imperativos decisivos —entre los cuales ha de hacerse constar la ausencia de un *logos* racionalista y crítico, al modo griego—, redactar y legitimar un pasado de espaldas a la Historia, esto es, al margen de la realidad de los hechos efectivamente acontecidos². Sin embargo, los escritores de la Biblia hebrea, autores de una obra compuesta exclusivamente para su propio pueblo, no renunciaron a la Historia en favor del Mito, sino que renunciaron a la Historia y al Mito en favor en su propio Dios, Yahvéh, es decir, más concretamente, en favor de su *intervencionismo sobrenatural*, jamás interpretado como una ficción poética —lo que habría hecho de la Biblia una obra literaria genuina—, sino como *la única Realidad efectivamente existente* del pueblo de Israel. Una y otra vez la Biblia hebrea es, desde este punto de vista, una magna y trágica epopeya, celosa de sí misma, y superlativamente nacionalista y fabulosa.

El pensamiento bíblico no parte de mitos como los orientales o los platónicos, sino de experiencias colectivas —Éxodo y Exilio— o individuales, como las de los profetas o la de una figura literaria, pero tan real, como la de Job. La tradición bíblica reposa posiblemente sobre un antiguo ciclo épico hebreo, prosificado más tarde, del que solo se han conservado algunos poemas sueltos (Trebolle, 2008: 235).

Son tesis afines a las que aduce Friedman (1983) en su libro *El poeta y el historiador*, o Cross (1983) en su artículo sobre la tradición épica israelí, hoy ampliamente compartidas. Pero hay algo más. Porque hablar de la Biblia como de una epopeya hebrea implica manejar una expresión abiertamente oximorónica o incluso paradójica, solo explicable desde el punto de vista de la amalgama de dos formas incipientes de relato, fruto una de ellas de la combinación de fábula y crónica (Historia), y resultado

² «Los antiguos concedían un carácter sacrosanto y específico valor al acto de la escritura y a la fuerza mágica que les impulsaba a escribir. En la Biblia, pues, es perceptible el carácter de «verdad objetiva». Un minucioso examen de las fuentes informativas y su posterior comprobación para obtener una auténtica realidad histórica es algo impropio en el antiguo Oriente» (Reviv, 1975/2003: xlvi-xlvii).

la otra de una pretendida armonía entre mito y poética (Literatura), a la que hay que añadir una tercera forma, explícitamente poderosa, de preceptiva moral, como es la Religión de Israel, la cual comprende desde los escritos didácticos y sapienciales de la educación hasta las más altas leyes de los libros sagrados en que se objetiva la política regia del pueblo hebreo. Tres son, pues, las dimensiones que resultan de esta colosal combinatoria: una tentativa literaria y poética, expresión épica de la egolatría colectiva y populista de una sociedad humana alienada por una idea de Dios que ella misma ha construido; una presunción histórica que, carente de hechos probatorios, y tras renunciar a las mitologías en las que sí se han apoyado otras culturas contemporáneas como la babilonia y la egipcia, señala como principal fundamento de su realidad el intervencionismo sobrenatural de Yahvéh; y una preceptiva moral desde la que, dogmáticamente, se trata de imponer la organización de una sociedad política que nunca llega a convertirse en un Estado propiamente dicho, al no sobrepasar apenas los límites operatorios de una fraternidad, de una filarquía, o, en el mejor de los casos, de una sociedad gentilicia y etnocrática, exódica y exílica.

La cuestión del intervencionismo sobrenatural de Yahvéh es determinante y esencial en todo el *Antiguo Testamento*, y constituye una de las propiedades nucleares de esta genealogía literaria, de orden primitivo y dogmático. Fijémonos en el episodio épico del paso del mar Rojo. Sus antecedentes poéticos, es decir, su formalización literaria y ficcional, son hoy bien conocidos. He aquí el texto del *Cántico del Mar*, que entonan Moisés y su pueblo una vez superado el tránsito terrestre del lecho marino. En la versión que aduce Kloos (1986), Yahvéh es un dios guerrero que lucha contra el rey del mar y sale victorioso para ser entronizado en un promontorio sagrado. Pottecher y Treballe traducen el cántico de este modo:

Yahvé, el guerrero
 Yahvé es su nombre
 Arrojó al mar
 los carros y ejércitos del Faraón
 La flor de sus jinetes
 anegada yace en el Mar de las Cañas
 Las Profundidades los cubrieron
 bajaron al Abismo como piedras
 Tu diestra, Yahvé, tirunfante de poder
 tu diestra, Yahvé, aplasta al enemigo [...]
 Al resoplar de tu respiración se juntan las aguas
 se alzaron las corrientes como un dique
 se helaron las Profundidades en lo profundo del Mar [...]
 Tu diestra extendiste, la tierra se los tragó
 con tu lealtad guiaste al pueblo que rescataste
 los condujiste con tu poder a tu morada santa [...]
 Los conduces y plantas en el Monte, tu heredad
 el lugar que hiciste Trono tuyo, Yahvé
 El Templo, Yahvé, que tus manos fundaron
 reina Yahvé por siempre jamás³.

³ *Éxodo* (15, 1-18). *Apud* Treballe (2008: 235-236).

Cantera e Iglesias, en su versión bíblica, consideran que este canto de victoria es un himno muy antiguo, seguramente compuesto en Jerusalén poco antes del exilio, y que se incorpora al *Pentateuco* en fecha muy tardía. Con toda probabilidad se cantaba en determinadas festividades litúrgicas. Versículos de esta naturaleza dotan al texto bíblico de una fragmentaria poética de la literatura, con una finalidad ancilar o ilustrativa de episodios de orden épico extraordinariamente virulentos y, en realidad, motrices en la fábula esencial de la Biblia. Si en el *Nuevo Testamento* el mito se convierte en parábola, en el *Antiguo Testamento* el mito es la forma desde la que resulta visible y legible la epopeya histórica. La mitología es aquí, ante todo, sensorial. La liberación israelí de la dominación egipcia, devastada cósmicamente por la fuerza de un dios solo verosímil desde el fideísmo nacionalista de un pueblo sometido, desterrado y sin Estado, representa uno de los momentos más álgidos en el intervencionismo sobrenatural y antropomorfo de Yahvéh, cuya locuacidad siempre es imperativamente intimidatoria.

¹ Yahvéh habló a Moisés, diciendo: ² «Di a los hijos de Israel que se vuelvan y acampen frente a Pi-ha-hirot, entre Migdol y el mar, delante de Ba'al Sefón; acampado de cara a él junto al mar. ³ Faraón dirá de los israelitas: «Se han extraviado en el país, el desierto se ha cerrado sobre ellos». ⁴ Yo endureceré el corazón de Faraón y os perseguiré; pero me cubriré de gloria a costa de Faraón y de todo su ejército, y sabrán los egipcios que Yo soy Yahvéh». Y así lo hicieron.

⁵ Se le anunció al rey de Egipto que el pueblo había huido, y, mudándose el corazón de Faraón y sus servidores respecto al pueblo, dijeron: «¿Qué hemos hecho, que hemos dejado partir a Israel de nuestro servicio?» ⁶ Hizo, pues, enganchar su carro y tomó consigo a su pueblo. ⁷ Además, tomó seiscientos carros de guerra selectos y todos los carros de Egipto, con oficiales escogidos sobre cada uno de ellos. ⁸ Yahvéh endureció el corazón de Faraón, rey de Egipto, quien persiguió a los hijos de Israel, los cuales partían a mansalva. ⁹ Persiguiéronlos, pues, los egipcios y les dieron alcance —toda la caballería, los carros de Faraón y sus jinetes y su ejército— mientras acampaban junto al mar, cerca de Pi-ha-hirot, frente a Ba'al Sefón.

¹⁰ Estaba ya cerca Faraón, cuando los israelitas alzaron los ojos, y he aquí que los egipcios venían en su persecución. Entonces los hijos de Israel concibieron gran pavor y clamaron a Yahvéh, ¹¹ dijeron a Moisés:

—¿Acaso por faltar tumbas en Egipto nos hayas traído a morir en el desierto? ¿Qué es esto que nos has hecho al sacarnos de Egipto? ¹² ¿No es ésta la advertencia que te hicimos en Egipto al decir: «¡Déjanos que sirvamos a los egipcios, pues más nos vale servir a los egipcios que morir en el desierto!»?

¹³ Contestó Moisés al pueblo:

—¡No temáis! Manteneos firmes, y veréis la salvación que Yahvéh va a llevar hoy a cabo por vosotros; pues tal como habéis visto hoy a los egipcios, no volveréis a verlos nunca jamás. ¹⁴ Yahvéh combatirá por vosotros, y vosotros quedaos quietos.

¹⁵ Dijo entonces Yahvéh a Moisés: «¿Por qué clamas a mí? ¡Di a los hijos de Israel que se pongan en marcha! ¹⁶ Tú alza tu cayado, extiende tu mano sobre el mar y hiéndelo para que los hijos de Israel penetren por medio del mar a pie enjuto. ¹⁷ Yo, por mi parte, endureceré el corazón de los egipcios y entrarán en pos de aquéllos. Entonces me cubriré de gloria a costa de Faraón y de todo su ejército, de sus carros y sus caballeros. ¹⁸ Así sabrán los egipcios que soy Yahvéh cuando me haya cubierto de gloria a costa de Faraón, de sus carros y sus caballeros».

¹⁹ El Ángel de ‘Elohim que marchaba al frente del ejército de Israel movióse y pasó detrás de ellos. También la columna de nube se retiró de delante y colocóse a sus espaldas. ²⁰ Metióse, pues, entre el real de Egipto y el real de Israel. Ahora bien, vino la nube ya a oscurecer, ya a iluminar la noche, de suerte que no se acercó el uno al otro [de los campos] durante la noche toda.

²¹ Moisés extendió su mano sobre el mar, y Yahvéh retiró el mar mediante un recio viento solano que sopló toda la noche, dejó al mar seco, y las aguas se hendieron. ²² Entonces los hijos de Israel penetraron en medio del mar a pie enjuto, y las aguas para ellos formaban como un muro a su derecha y su izquierda. ²³ Los egipcios los persiguieron, y toda la caballería de Faraón, sus carros y sus caballeros penetraron tras ellos al medio del mar. ²⁴ A la vigilia de la mañana sucedió que oteó Yahvéh el campamento de los egipcios desde la columna de fuego y la nube y conturbó el real egipcio. ²⁵ Agarró las ruedas de sus carros, haciéndolos avanzar pesadamente; por lo que los egipcios dijeron: «¡Huyamos de delante de Israel, pues Yahvéh pelea por ellos contra los egipcios!»

²⁶ Luego dijo Yahvéh a Moisés: «Extiende tu mano sobre el mar, y tornen las aguas sobre los egipcios, sobre sus carros y sobre caballeros». ²⁷ Moisés extendió, en efecto, su mano sobre el mar, y al rayar el alba, el mar volvió a su estado natural, mientras los egipcios huían de su encuentro, precipitando así Yahvéh a los egipcios en medio del mar. ²⁸ Las aguas tornaron a juntarse y cubrieron los carros y los jinetes: todo el ejército de Faraón que había penetrado en el mar tras los israelitas, sin que escapara ni uno. ²⁹ Los israelitas, en cambio, caminaron a pie enjuto por medio del mar, mientras las aguas formaban un muro a su diestra y su siniestra. ³⁰ Así salvó Yahvéh, en aquel día, a Israel del poder de Egipto e Israel contempló a los egipcios muertos sobre la orilla del mar. ³¹ Vio, pues, Israel el gran poderío que Yahvéh había ejercitado contra los egipcios, y el pueblo temió a Yahvéh y creyó en Yahvéh y en Moisés, su siervo (*Éxodo* 14).

A diferencia de las divinidades hindúes y del Extremo Oriente, Yahvéh no es un dios que se sienta cómodo en la quietud, el silencio o el armonismo pacifista. Es un dios que opta por la acción espectacular, la palabra de gravísimas consecuencias operatorias, y un intervencionismo violento destinado a restaurar todo aquello que estima susceptible de desorden o alteración de sus deseos. No es una divinidad pacífica, ni silente⁴, ni sosegada. Todo lo contrario. El episodio del mar Rojo así lo delata. Una vez más. En sí mismo, se trata de un hecho que pertenece a la poética de lo imposible verosímil, diríamos aristotélicamente, pero siempre explicado desde la aceptación irracional de un sobrenaturalismo cósmico, metafísico, divino. Una teoría de la ficción explicaría un relato de esta naturaleza desde los criterios de lo maravilloso teológico, en virtud de lo cual *lo imposible*, merced a la intervención de un dios, adquiere potestad operatoria en

⁴ Con frecuencia los exégetas bíblicos han subrayado el silencio de Yahvéh. Pero cuando ese silencio se ejerce suele ser precisamente para exigir al ser humano pruebas de resistencia y severos sacrificios: Yahvéh guarda silencio durante tres días antes de dar a Abraham la contraorden de que no sacrifique a su propio hijo Isaac (*Génesis* 22); el mismo Yahvéh deja de hablar, durante 22 años, a Jacob y a José, hasta que tiene lugar su reencuentro en Egipto (*Génesis* 37, 1-46, 2); o cuando Saúl visita a la pitonisa de ‘En-dor, con el fin de conjurar el fantasma de Samuel, y tras la negativa de su dios a responder a su invocación: «Entonces consultó Saúl a Yahvéh, pero Yahvéh no le contestó, ni por sueños, ni por los ‘Urim, ni por los profetas» (I *Samuel* 28, 6). El silencio del dios veterotestamentario se impone siempre como una forma de sufrimiento, desprecio o agresión, al ser humano.

el curso de una historia humana. La violencia es una de las experiencias humanas más atractivas y espectaculares. La guerra es más cinematográfica que la paz. La violencia, además, exige justicia, clama ser contada y relatada. Exige una narración. A veces, el *Viejo Testamento* podría leerse como la esencia de la Literatura primitiva o dogmática que es, es decir, como la epopeya de la violencia de un dios contra su pueblo, elegido como prototipo de la Humanidad.

Con todo, frente a la más temprana Literatura crítica o indicativa, hay un rasgo esencial y completamente original de las sagradas escrituras hebreas y cristianas, desde los más ancestrales textos del *Antiguo Testamento* hasta los más tardíos del *Nuevo Testamento*, y es la concepción de un mundo terrenal y humano al margen por completo del decoro como principio literario, imprevisible en la sociología judeo-cristiana y absolutamente imprescindible en la idea nuclear de literatura elaborada por los griegos y consensuada por los escritores de la latinidad.

En la historia sagrada, igual que en la antigua comedia, aparecen personas reales y conocidas; actúan pescadores y reyes, sumos sacerdotes, publicanos y prostitutas; y ni el grupo de rango social elevado actúa en el estilo de la tragedia antigua, ni los demás en el estilo de la farsa, sino que se ha producido una completa liberación de los límites sociales y estéticos. Sobre este escenario, la multiplicidad del mundo humano está representada sin excepción, tanto si se observa la diversidad y la incondicionalidad de los actores en conjunto o tomados por separado; todo aquel que sale a escena tiene derecho a hacerlo, sí, pero se muestran los elementos más extremos de su personalidad sin consideración alguna hacia su posición social, y así le suceden tanto cosas sublimes como vulgares. El mismo Pedro, para silenciar su conocimiento de Jesús, cae en la más profunda bajeza. La profundidad y la amplitud del naturalismo en la historia de Cristo no tiene parangón; ni la poesía antigua ni la historiografía estaban preparadas para una representación semejante del suceso (Auerbach, 1929/2008: 30).

1.4. DEL CORÁN

Tn capítulo aparte en la Genealogía de la Literatura lo constituye el *Corán*, cuyo texto exige una investigación filológica, histórica y científica que, por el momento, dista mucho de haberse llevado a efecto. Trebolle lo ha expresado *muy suavemente*:

El *Corán* no puede estar exento de una crítica filológica e histórica como la practicada en los últimos siglos sobre la Biblia hebrea y el Nuevo Testamento. Sin embargo el mundo coránico e islámico se muestra más impermeable que otras religiones al estudio histórico-positivista sobre religiones comparadas (Trebolle, 2008: 178).

Al parecer, del *Corán* solo hay una única versión textual. Se aduce que el califa ortodoxo 'Uthma-n ibn 'Affan, tío bisabuelo de Mahoma, y el primero en asumir el gobierno del imperio islámico —entre los años 644 y 656— tras la muerte del profeta, y antes de la escisión que supone el Califato de los Omeya, dispuso la compilación de una versión única del *Corán* y la destrucción de todas las demás.

El dogma exige aceptar que los contenidos de los textos revelados están por encima de la Historia, es decir, que lo que está escrito en estas formas de Literatura primitiva o dogmática niega toda razón, científica o filosófica, que pueda discutir o criticar sus fundamentos, tanto en el momento de su composición como en cualquier otro momento futuro. Sin embargo, no todas las religiones se han desarrollado de espaldas a la razón. La cristiana, y concretamente la católica, es, sin duda, la más racionalista de todas, desde el momento en que siempre ha discurrido en paralela atención a las verdades científicas y a los hallazgos tecnológicos. Todo lo contrario cabe decir del Islam.

De un modo u otro, el *Corán* es una obra que se elabora a lo largo del siglo VII de nuestra Era, y constituye un ejemplo, el más joven, de Literatura primitiva o dogmática, es decir, se trata de una muestra extemporánea, y en su momento ya completamente anacrónica, de esta modalidad de genealogía literaria. Por sus contenidos y formas, el *Corán* debería haberse elaborado al menos quince siglos antes. Es un testimonio fundamental de Literatura primitiva o dogmática que nace en una época y en una geografía en la cual, desde hacía ya más de diez siglos, había irrumpido y se había extendido una Literatura crítica e indicativa, es decir, una literatura racionalista de convictas competencias críticas, a la que la composición coránica —como su interpretación— es enteramente ajena.

1.5. LA REGRESIÓN REFORMISTA DE JOHN MILTON: *PARADISE LOST*

P*aradise Lost* (1667) de John Milton constituye uno de los más poderosos testimonios de Literatura programática o imperativa que, en la plenitud más avanzada de la Edad Moderna, no llega a romper jamás la placenta de una Literatura primitiva o dogmática, desde la que ha sido concebido y de la que procede, sin apenas rebasarla estructuralmente. Se ha sugerido con frecuencia que *Paradise Lost* es una suerte de *Divina Commedia* del protestantismo seiscentista en su versión insular inglesa. Esta es una declaración brillante, pero muy insuficiente, porque la obra de Dante sobrepasa a la de Milton por todas partes. En este punto, la comparación literaria es odiosa para el protestantismo.

En primer lugar, hay que advertir que Dante, en la frontera histórica de los siglos XIII-XIV, compone su obra reproduciendo un modelo filosófico que es el de la Escolástica de Tomás de Aquino, con tres figuras gnoseológicas de referencia —Mundo interpretado (M_i) fenomenológicamente, Mundo (M) trascendente o metafísico y Ego trascendente (E) identificado con el Dios cristiano—, cuya disposición es la siguiente:

$$M_i \subset M \subset E$$

----->

Desde el punto de vista de Dante, el ser humano habita un mundo fenomenológico sensorialmente interpretable (M_i), esto es, un mundo físico, sensible y terrenal, el cual a su vez estará incluido en un mundo trascendente y metafísico (M) —obra de Dios, como sujeto supremo y trascendente (E)—, cuya inusitada geografía el poeta recorre de la mano de Virgilio. Dante parte del terrenal mundo del Hombre para adentrarse en la Metafísica y regresar. Milton, por su parte, escribe un poema metafísico que concluye precisamente allí donde y cuando comienza el terrenal mundo del Ser Humano. Milton recorre el camino inverso de Dante, y se detiene justo ante el mundo interpretado y sensible, es decir, ante el terrenal mundo del Hombre, aquel que la *Divina comedia* toma precisamente como premisa y punto de partida —y de regreso— fundamental. Los protagonistas miltonianos son seres irreales y fantásticos, cuya dimensión literaria es exclusivamente numinosa, mitológica y teológica, pero en absoluto operatoriamente humana. Son héroes y antihéroes metafísicos que no pertenecen a nuestro mundo. A pesar de la poderosa humanidad que domina las pasiones del Dios de *Paradise Lost*, de su hijo Cristo y del siniestramente esbelto Santán, podría decirse, en su sentido más literal, que nada humano hay en esta obra tan magna. Casi cuatrocientos años después de Dante, el modelo filosófico que se objetiva en el poema de Milton es el de la filosofía dogmática medieval, en la línea de Agustín de Hipona, y que durante el Renacimiento asumirá plenamente Lutero para dar forma definitiva a su regresiva Reforma protestante. Casi a las puertas de la Ilustración europea, Milton compone una obra basada en la dogmática medieval, cuyo modelo esquemático, que es el siguiente, dispone que el Ego trascendente (E) es ahora Dios, dentro del cual está incluido el Mundo

en su totalidad, tanto en su dimensión metafísica (M), imperceptible e inasequible al ser humano, como en su dimensión física, fenomenológica o sensorial (M_i). Este es el modelo filosófico de la teología dogmática (Bueno, 2004), que siguen Agustín de Hipona y Lutero —el monje agustino—, y que está en la base del protestantismo:

← - - - - -

$$M_i \subset M \subset E$$

Sin embargo, Milton, en su *Paradise Lost*, suprime nada menos que el Mundo interpretado (M_i), es decir, detiene su obra ante la realidad fenomenológica, sensorial y humana, de modo que amputa a la filosofía dogmática medieval una figura gnoseológica esencial: el Ser Humano. Su modelo es bidimensional, y se limita a Dios (E) y a su mundo metafísico (M), del que el Hombre y la Mujer son justicieramente expulsados, y de cuya interpretación, sin duda más miltoniana que protestante —en su sentido más ortodoxo— se deriva una Literatura programática o imperativa de primer orden. En Milton no hay un mundo humano interpretable, porque el universo de *Paradise Lost* concluye con el nacimiento de la Humanidad. Algo así hace de esta obra una alegoría que, pese a su magnitud literaria y simbolismo religioso, a muy pocos lectores contemporáneos les resultará legible.

← - - - - -

$$M \subset E$$

Paradise Lost es el encomio de la justicia de un dios protestante, que el Romanticismo leyó como un elogio de Satán (Blake, 1793), y que los exégetas de Milton se empeñan en interpretar como una reflexión sobre la caída y el pecado, cuando en realidad la Justicia del Dios paradisiaco se impone sin margen alguno de disquisición humana. Es innegable, pese a toda apariencia, que el propio Milton concibió y dictó *Paradise Lost* completamente de espaldas a la realidad operatoria y política de un mundo que ya no podía controlar de ninguna manera, en el que le estaba vetado intervenir, y que incluso le había perdonado la vida, a cambio de reducirlo casi a un proscrito. Esa es la Inglaterra que Milton, desterrado de sí mismo, ve hundirse de forma definitiva con la caída de Cromwell. Todos los inestables y cambiantes idearios de este utopista autoritario e invidente no tienen ya la más pequeña posibilidad de hacerse factibles. *Paradise Lost* es el repliegue de Milton a un mundo metafísico y divino que concluye allí donde comienza la realidad efectivamente humana. *Paradise Lost* no es una utopía, ni celestial ni política, es la distopía de la creación, el error de la obra de Dios. Un error que el protestantismo miltoniano, en su interpretación irracional y fideísta —luterana al cabo—, atribuye a un ser humano límbico, mitológico e irreal.

Solo la literatura es capaz de salvar la distopía de la creación divina. Ese es el mérito que el protestantismo debe reconocerle a Milton. El valor de su obra es exclusivamente literario, no teológico.

La vida del autor de *Paradise Lost* no se cita con la mística, sino más bien con la utopía religiosa y política. Sin embargo, invidente y apartado de toda actividad pública, hay determinados momentos en la composición de su obra magna que le convierten en un místico instantáneo, con ansias de poeta visionario. Así ocurre al comienzo del libro III. Un Milton privado del sentido de la vista protagoniza, como poeta y narrador, una honda y sentida invocación a la sagrada Luz, una suerte de plegaria que concluye en la exultación del propio *ego* como vate visionario:

Brilla, tanto más tú, celeste Luz,
En mi interior, que irradie mi alma en todas
Sus potencias, coloca ojos allí,
Funde y dispersa de ahí toda niebla
Para que pueda yo ver y contar
Lo que se oculta a los ojos mortales
(III, vv. 51-56)¹.

Esta será una más de las imágenes miltonianas, de muy antigua ascendencia —como atestiguan en el mismo parlamento las menciones de Tiresias, Homero y Fineo— que el Romanticismo recuperará y potenciará máximamente: la del invidente que ve más que los demás mortales. La ceguera se concibe como una forma superior de visión, como la locura pretenderá ser una forma superior de racionalismo. Sin embargo, esta «visión» y este «racionalismo» capaces, según los antiguos, desde Homero hasta Milton, de adentrarse en el «más allá», y de describir ese mundo metafísico postulado por la Biblia, y diseñado tanto por la Literatura primitiva y dogmática como por el pensamiento presocrático y la filosofía platónica, esa metafísica, para nuestros Románticos y contemporáneos, entre los que se incluyen los posmodernos de ahora mismo, ya no estará en el «más allá» ultraterreno, sino en el más acá intrahumano, y su nombre será, desde Nietzsche y Freud, el Inconsciente. La metafísica antigua era religiosa y trascendente, y su centro de gravedad se situaba en la idea de una divinidad absolutista; la metafísica moderna es cultural e immanente, su centro de gravedad es la conciencia del ser humano, determinada por los impulsos naturales —roussonianos— que legitiman verdades ignotas, desconocidas, las «auténticas verdades», verdades como dioses, solo verificables por los médiums del psicoanálisis freudiano —o su figura retórica contemporánea, el *intelectual* que disiente cínicamente del sistema del que se parasita—, convertidos en auténticos sacerdotes de la posmodernidad.

En *Paradise Lost* se contiene lo más primitivo y dogmático de las literaturas arcaicas, sofisticado por el fideísmo protestante, y tamizado por su imperativo programa teológico. Biblia e *Íliada* se dan difícilmente la mano, pero, pese a sus

¹ «So much the rather thou celestial Light / Shine inward, and the mind through all her powers / Irradiate, there plant eyes, all mist from thence / Purge and disperse, that I may see and tell / Of things invisible to mortal sight» (Milton, 1667/1993: 65).

diferencias ontológicas de forma, poética y ficción, las conexiones temáticas con la obra de Milton resultan innegables, por más que las diferencias sean insalvables: Satán, como Aquiles, quiere más de lo que posee y recibe; dos titanes se enfrentan, cuales helenos y troyanos; y de nuevo Satán, como Ulises, usa la astucia y el engaño, que no la fuerza, como instrumento de victoria:

[...]. Nuestra ventaja está
En idear un proyecto tan perfecto
Que por el fraude o por la astucia obtenga
Lo que la fuerza no pueda conseguir;
Para que también él, al fin, aprenda
De nosotros que quien vence a la fuerza
A su enemigo solo a medias vence
(I, vv. 644-649)².

Con todo, la guerra entre Satán y Dios es una guerra muy difícil de comprender para un ser humano. En primer lugar, porque no es una guerra real, política, como son *en efecto* todas las guerras, sino metafísica, alegórica, simbólica. No hay tragedia, sino estética de la épica, poética de una epopeya cuya geografía es el más allá, un escenario imposible. Los bandos enfrentados son resultado de un dogmático maniqueísmo numinoso, teológico y mitológico. ¿Cuál es el bien que han hecho los buenos? ¿En qué consiste el mal de los malvados? Es una guerra sin Estado, sin sociedad política, sin contenido antropológico. En una palabra, es una guerra sin seres humanos. Es, además, una poesía intervenida por la teología protestante, una literatura que tiene que asumir su papel de programa e imperativo religioso. Es, en suma, una literatura comprometida con un dios anglicano y puritano, reformado por un hombre autoritario, desahuciado y ciego.

Todo discurre en el eje angular de un espacio antropológico absolutamente unidimensional: dioses, ángeles, númenes, demonios, mitos, conceptos teológicos. Son figuras que, perteneciendo exclusivamente a la literatura, y sin poder sobrepasar sus límites, han de comportarse según normas religiosas o contra ellas, pero jamás podrán disociarse de la interpretación teológica que, desde su misma concepción miltónica, pesa sobre cada una de ellas.

Satán, sin duda, el personaje más lúcido y valiente de la obra, ilumina a perpetuidad la insolencia de los revolucionarios románticos de todas las épocas. Airado, iracundo, vengativo, asolado por la envidia, el odio y la frustración de verse despreciado por la figura del padre, le declara una suerte de guerra eterna, de la que, sin embargo, apenas se libran más de dos batallas. Es el ángel para quien el autor construye toda una poética de la derrota, el grandioso espectáculo de un ocaso, cuyo protagonista acaba ejecutando una venganza miserable: la burla del ser humano para dañar el orgullo de Dios y dejar al descubierto la imperfección del altísimo hacedor. Con todo, la figura

² «So as not either to provoke, or dread / New war, provoked; our better part remains / To work in close design, by fraud or guile / What force effected not: that he no less / At length from us may find, who overcomes / By force, hath overcome but half his foe» (Milton, 1667/1993: 28).

de Satán es más seductora que valiosa. No solo ha seducido a la Eva paradisiaca, ha seducido también a muchos lectores y críticos, desde el visionario Blake hasta un autor de *best-sellers* académicos tan popular como Harold Bloom. ¿Quién es el Satán de Milton? Una criatura derrotada que, cual polizón que se adentra en el Paraíso revelando la torpeza de los númenes celestes de Dios, protagoniza una venganza propia de rufián más que de príncipe. Sin embargo, un acontecimiento de tal bajeza, indigno acaso del propio Ulises —pues este usaba del ardid para conquistar Troya y regresar a Ítaca—, le sirve a Satán para ser condecorado por la historiografía literaria de Occidente, por la poética de la literatura, por el arte de la música y de la pintura, y por los más singulares ideólogos de las revoluciones jacobinas.

La salutación del Infierno que protagoniza Satán, como lugar de poder, refugio y libertad, es de una retórica manifiesta, cuyo contenido —de gran vacuidad— resulta imperceptible para la mayoría de los lectores por lo que se refiere a un hecho clave: la libertad que exalta en los Infiernos, para sí mismo y sus cohortes de apestados, es una libertad de corral. Una libertad cuyos límites son absolutos, desde el momento en que su tiempo y su espacio son, desde la primera derrota, los deshechos definitivos de todo tiempo y de todo espacio, es una libertad que no sirve para nada, porque es utópica y ucrónica. Una libertad absoluta equivale a una impotencia absoluta. Solo en la nada se puede hacer de todo. El Satán de Milton es una figura infinitamente vacua y vacía. Podría decirse que está hecho solo de palabras.

¡Adiós, felices campos, donde mora
Para siempre la dicha! ¡Salve, horrores,
Salve, mundo infernal, y tú, profundo
Averno, recibe a tu nuevo señor,
Aquél cuyo designio nunca puede
Alterarse con el lugar y el tiempo.
La mente es su propio lugar y puede
Hacer en ella un Cielo del Infierno
Y del Infierno un Cielo. ¿Qué importa,
Si sigo siendo el mismo, lo que sea
Y dónde esté, solamente inferior
A aquél a quien el rayo hizo más grande?
Aquí al menos, tendremos libertad;
Pues el Altísimo, que por envidia
No ha creado aquí, no nos arrojará;
Podemos, luego, aquí reinar seguros;
Y en mi opinión reinar vale la pena,
Aunque sea en el Infierno: mejor es
Reinar aquí que servir en el Cielo
(I, vv. 249-263)³.

³ «[...] Farwell happy fields / Where joy for ever dwells: hail horrors, hail / Infernal world, and thou profoundest hell / Receive thy new possessor: one who brings / A mind not to be changed by place or time. / The mind is its own place, and in itself / Can make a heav'n of hell, a hell of heav'n. / What matter where, if I be still the same, / And what I should be, all but less than he / Whom thunder hath made greater? Here at least / We shall be free; th' Almighty hath not built / Here for

Satán habla de Libertad. ¿Libertad, para qué? Para ser un rebelde, un marginado, un derrotado. Para poder expresar la grandeza moral de su hundimiento, la majestad literaria de su pictórica y resonante caída, como fórmula nuclear de todo Principio de Rebeldía. Pero tener razón implica imponer la razón, es decir, disponer de razón práctica, y no solo de razón teórica. La verdad está en los hechos (*verum est factum*). La libertad que ostenta Satán es una libertad de corral, es, con toda franqueza, la Idea de Libertad que esgrime el protestantismo, la libertad *solo* de conciencia, la libertad como hecho de conciencia: «La mente es su propio lugar y puede / Hacer en ella un Cielo del Infierno / Y del Infierno un Cielo». Esa es la libertad de Lutero, pero no la de Francisco de Vitoria, es la libertad de Rousseau, no la de Montesquieu. Es libertad de conciencia y de corral, pero no libertad de hecho ni de derecho. Porque la libertad no es una cuestión de la mente, no es ni puede ser una experiencia psicológica, ni un sentimiento. La libertad es lo que los demás nos dejan hacer, bien de acuerdo con el ordenamiento jurídico de un Estado, en las sociedades civilizadas, bien según la fuerza bruta en el estado salvaje de la naturaleza, fuera de toda sociedad política. Y el Estado es un concepto político que tanto Dios como Satán desconocen por completo, y que John Milton, pese a todas sus tentativas y pretensiones, no supo interpretar nunca al margen de la utopía religiosa. *Paradise Lost* es, en este punto, el consuelo religioso —y también literario— de su propio fracaso político. El protestantismo es el callejón sin salida del cristianismo.

his envy, will not drive us hence: / Here we may reign secure, and in my choice / To reign is worth
ambition though in hell: / Better to reign in hell, than serve in heav'n» (Milton, 1667/1993: 16).

1.6. CUANDO EL DIABLO ES UN BUFÓN: FAUSTO, GOETHE Y MEFISTÓFELES

bra muy diferente a la de Milton es el *Faust* (1808) goetheano. Prototipo de Literatura crítica o indicativa que se construye sobre el racionalismo y el criticismo de materiales procedentes de literaturas primitivas e incluso dogmáticas, la obra de Goethe introduce un concepto de demonio que nada tiene que ver en esencia con sus referentes bíblicos más genuinos¹. La presentación de Mefistófeles, declarando su nihilismo racionalista —«Yo soy el espíritu que siempre niega, y con razón» (Goethe, 1808/1991: 144, *Fausto*, I, vv. 1338-1344)²—, no se produce inopinada o gratuitamente. Todo lo contrario: se encuentra precedida por una de las más patéticas, y sin duda también más trágicas, maldiciones que personaje alguno haya pronunciado en la literatura contemporánea. La maldición de Fausto es una desesperada exaltación de disgusto, frustración y desengaño. Uno de los móviles iniciales de la acción dramática de este protagonista del Romanticismo europeo es la amargura vital, sumido en la soledad de su existencia terrena y en la insatisfacción de un conocimiento demasiado humano. En esta situación, antes incluso de la aparición de Mefistófeles, Fausto desafiará a Dios y al poder divino, a los que responsabiliza de su insatisfacción y hastío vitales:

Llegó ya el momento de probar con hechos que la dignidad del hombre no cede ante la grandeza de los dioses [...], aún a riesgo de abismarse en la nada (Goethe, 1808-1832/1991: 130)³.

Fausto reniega de Dios inducido por su propia soberbia, impulso genuinamente diabólico. Incluso al contrario que el mito adánico del *Génesis*, Fausto, ante el Mefistófeles romántico, renuncia al conocimiento que posee, como si se tratara de algo inútil al cabo de la vida, a cambio de la satisfacción sensual⁴ de otros deseos, entre los cuales ocupa un lugar primordial la *posesión* del mundo mediante el ejercicio de la *acción* personal. La tragedia de Fausto se inicia propiamente en la soledad de la

¹ Resulta de interés mencionar aquí la distinción que Javier Aparicio Maydeu establece, a propósito del teatro de Calderón, entre los tres papeles dramáticos que se suele atribuir al demonio en la literatura: el trágico, el cómico y el lógico. Quizás resulte más preciso —me atrevo a sugerir— denominar a este último como *teológico*. Vid. Aparicio (2012: 493 y ss). Es indudable que el Mefistófeles goetheano responde al prototipo del diablo cómico.

² «Ich bin der Geist, der stets verneint! / Und das mit Recht...» (Goethe, 1808/1996: 147; *Faust*, I, vv. 1338-1344).

³ «Hier ist es Zeit, durch Taten zu beweisen, / Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht [...], / Und wär' es mit Gefahr, ins Nichts dahinzufließen» (Goethe, *Faust*, 1808-1832/1996: 29; I, vv. 712-713 y 719). Fausto volverá a reiterar la intensidad del desafío contra Dios en otro momento esencial de la obra, precisamente en la escena en que tiene lugar el pacto con Mefistófeles: «El gran Espíritu me desdeñó, y ante mí se cierra la Naturaleza» (1991: 153) («Der große Geist hat mich verschmäht, / Vor mir verschließt sich die Natur», 1996: 58; I, vv. 1746 y 1747).

⁴ «Apaguemos las ardientes pasiones en los abismos de la sensualidad» (1991: 153) («Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit / Und glühende Leidenschaften stillen!», 1996: 58; I, vv. 1750 y 1751).

noche⁵, con un soliloquio en el que el viejo maestro, desprendiéndose de la lógica del escolástico medieval, expresa su más intensa insatisfacción por la vida humana y sus formas más nobles y ennoblecedoras de expansión: el cultivo del conocimiento. El saber se convierte en una de las formas esenciales de la desesperación y la ansiedad. El conocimiento de la vida la hace aún más insoportable. Sus imprecaciones contra la existencia humana y sus prestigios recuerdan el nihilismo y la misantropía de discursos como el que pronuncia en la tragedia shakesperiana *Timón de Atenas*⁶.

Si unos dulces acentos que me eran conocidos me arrancaron a la horrible confusión burlando el último resto de mis sentimientos infantiles con el recuerdo de un tiempo feliz, maldigo todo cuanto cerca el alma con el señuelo de seducciones y prestigios, y en este antro de dolor la retiene fascinada mediante fuerzas que deslumbran y halagan. ¡Maldito sea por adelantado el alto concepto de que se rodea a sí mismo el espíritu! ¡Maldito el engaño de la apariencia que acosa a nuestros sentidos! ¡Maldito lo que en sueños se insinúa hipócritamente en nosotros con ilusiones de gloria y fama imperecedera! ¡Maldito lo que nos lisonjea como posesión, en forma de esposa e hijo, de sirviente y arado! ¡Maldito sea Mammón, cuando con tesoros nos incita a arrojadas empresas, cuando para el placer ocioso nos apareja mullidos almohadones! ¡Maldito sea el balsámico zumo de la uva! ¡Malditos sean los favores supremos del amor! ¡Maldita sea la esperanza! ¡Maldita sea la fe, y maldita sobre todo la paciencia (Goethe, 1808-1832/1991: 150)⁷.

Pero Fausto no es coetáneo de los Nibelungos. Fausto no es un héroe, sino todo lo contrario, y como figura antihéroe pertenece por entero a un mundo moderno y contemporáneo. Su espacio no corresponde a la geografía ni a la historia de un tiempo en el que, irreflexivamente, nacía la Literatura primitiva y dogmática. No. Fausto es una recreación romántica, sofisticada y esteticista, que emana de la nostalgia de un mundo antiguo, y que evoca con cariño onírico el gusto por el mito, la magia y

⁵ No hay que olvidar la transformación que experimenta Fausto durante el día. En su paseo con Wagner por la urbe, entre sus conciudadanos burgueses y labradores, al contacto con la naturaleza viva del campo, el viejo doctor parece recuperar un equilibrio entre el mundo del espíritu y el mundo de los sentidos. Sin embargo, Fausto ha de preferir, al cultivo del conocimiento en el ámbito de una existencia ordinaria, la embriaguez de la sensualidad y la locura del poder, que harán de él un protagonista permanente de acciones pretendidamente heroicas.

⁶ Vid. especialmente W. Shakespeare (1993: 898), *Timon of Athens* (1608), IV, 1, vv. 1-41.

⁷ «Wenn aus dem schrecklichen Gewühle / Ein süß bekannter Ton mich zog, / Den Rest von kindlichem Gefühle / Mit Anklang froher Zeit betrog, / So fluch' ich allem, was die Seele / Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt, / Und sie in diese Trauerhöhle / Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt! / Verflucht voraus die hohe Meinung, / Womit der Geist sich selbst umfängt! / Verflucht das Blenden der Erscheinung, / Die sich an unsre Sinne drängt! / Verflucht, was uns in Träumen heuchelt, / Des Ruhms, der Namensdauer Trug! / Verflucht, was als Besitz uns schmeichelt, / Als Weib und Kind, als Knecht und Pflug! / Verflucht sei Mammon, wenn mit Schätzen / Er uns zu kühnen Taten regt, / Wenn er zu müßigem Ergetzen / Die Polster uns zurechtelegt! / Fluch sie dem Balsamsft der Trauben! / Fluch jener höchsten Liebeschuld! / Fluch sie der Hoffnung! Fluch dem Glauben, / Und Fluch vor allen der Geduld! (Goethe, *Faust*, 1808-1832/1996: 54; I, vv. 1583-1606).

la hechicería religiosa. La incapacidad para satisfacer sus ansias de conocimiento y de poder trascendentes, la impotencia para experimentar todos los placeres materiales del ser y del estar, síntesis de perfecciones humanas y divinas, induce a Fausto a aceptar el pacto con Mefistófeles, constatando de este modo el insoportable contraste que existe entre la ambición del hombre y sus limitaciones reales. Fausto es expresión radical de un impulso humano que está perpetuamente condenado a fluctuar entre un ideal inalcanzable y una realidad insatisfactoria. Es, aristotélicamente hablando, aspiración y ansiedad de una plenitud imposible y a la vez verosímil. En la cúspide de esta frustración, aparece una de las criaturas más paradójicas de la literatura universal: un numen nihilista, Mefistófeles.

A la maldición de Fausto contra la vida humana⁸ sucederá una nueva execración de Mefistófeles contra la *materia* del mundo, en su deseo de disolución absoluta, bajo la fórmula de una simpática e inofensiva conjuración nihilista. En un parlamento mucho más breve y desapasionado que el del viejo doctor, Mefistófeles introduce paulativamente al lector en su retórica concepción del nihilismo exterminador, que al fin y al cabo resulta impotente frente a la obstinada resistencia de la materia. Como veremos, es el del Mefistófeles goetheano un nihilismo más tropológico que pragmático. En realidad, este diablillo tiene más de sofista que de nihilista.

Lo que se opone a la nada, ese algo, ese mundo grosero, por más que lo haya intentado yo, no he podido hacerle mella alguna con oleadas, tormentas, terremotos ni incendios; tranquilos quedan al fin mar y tierra. Y tocante a la maldita materia, semillero de animales y hombres, no hay medio absolutamente de dominarla (Goethe, 1808-1832/1991: 144)⁹.

En efecto, si se leen de nuevo los versos de su propia presentación, se advierte que, antes que un personaje verdaderamente nihilista, este Diablo goetheano es un retórico y un apologeta del nihilismo, es decir, un personaje —demasiado simpático, por otra parte— cuyo referente supremo, formal y funcionalmente, es el nihilismo..., pero nada más. No estamos ante una Literatura genuinamente primitiva, sino ante un simulacro de ella. Más concretamente, ante un sofisticado y recreativo simulacro romántico.

⁸ Al final de sus días, en soledad frente a la muerte, Fausto lamentará haber maldecido de ese modo a la vida y al mundo. Le asedian entonces cuatro alegorías femeninas que simbolizan los signos principales de la negación: Escasez, Deuda, Inquietud y Miseria: «Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte, / Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte» (cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 343; II, vs. 11408-11409. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 416: «Yo lo fui en otro tiempo [un ser humano], antes de buscar en las sombras, antes de haber maldecido con una impía palabra a mí y al mundo»).

⁹ Was sich dem Nichts entgegenstellt, / Das Etwas, diese plumpe Welt, / So viel als ich schon unternommen, / Ich wußte nicht ihr beizukommen, / Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand— / Geruhig bleibt am Ende Meer und Land! / Und dem verdammten Zeug, der Tier- und Menschenbrut, / Dem ist nun gar nichts anzuhaben» (Goethe, *Faust*, 1808-1832/1996: 48; I, vv. 1363-1370).

Yo soy el espíritu que siempre niega, y con razón, pues todo cuanto tiene principio merece ser aniquilado, y por lo mismo, mejor fuera que nada viniese a la existencia. Así, pues, todo aquello que vosotros denomináis pecado, destrucción, en una palabra, el Mal, es mi propio elemento (Goethe, 1808-1832/1991: 144)¹⁰.

Mefistófeles no aniquila en toda la obra más de lo que podría destruir cualquier otro ser humano de carne y hueso; es más, constituye uno de los estímulos y recursos principales de la creativa acción fáustica. El nihilismo en él es sobre todo un referente, una intención simbólicamente representada y retóricamente muy bien ilustrada. Desde la etimología, su nombre remite en todo caso a la negación de la luz, como rechazo de toda existencia o fuerza creadora de vida. La mayor parte de los filólogos, y así lo han hecho constar también los investigadores de la literatura fáustica, han relacionado el nombre de *Mefistófeles* con la expresión griega *me to fos files*, es decir, «la luz no es mi amiga», equivalente en cierto modo, en su sonoridad, al apelativo *Mefotofiles*, «no es amigo de la luz»¹¹.

La búsqueda obstinada de un ideal, encarnado en una individualidad humana, es una de las aspiraciones características de la civilización occidental y de su mitología. Un impulso irrefrenable, excesivo siempre, y acaso patológico, intensifica una determinada forma de conducta que convierte a sus protagonistas en la expresión mítica de una específica forma de ser o de existir. La necesidad dispone a veces que una fuerza sea superior al poder de las leyes. Bien lo saben los personajes nihilistas. Fausto, Don Quijote y Don Juan se caracterizan por representar los impulsos más positivos e individualistas que surgen con el Renacimiento europeo. Su vida se mueve esencialmente por un imperativo de actuación individual, de ser a su propio modo, al margen de los demás, y con frecuencia, y como consecuencia, frente a los demás¹². El individualismo radical y laico de personajes como Fausto, Don Quijote o Don Juan, los convierte, acaso con la particular excepción de Don Quijote, en una suerte de continua negación de lo social. El individualismo de estos personajes se orienta incesantemente hacia la búsqueda constante de experiencias nuevas, de hazañas permanentes.

¹⁰ «Ich bin der Geist, der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, / Ist wert, daß es zugrunde geht; / Drum besser wär's, daß nichts entstünde. / So ist denn alles, war ihr Sünde, / Zerstörung, kurz das Böse nennt, / Mein eigentliches Element» (Goethe, *Faust*, 1808-1832/1996: 47; I, vv. 1338-1344).

¹¹ Desde el hebreo se han propuesto etimologías análogas. Cfr. a este respecto el epílogo de John Henry Jones al libro de William Empson (1987: 203-204).

¹² Para la antigüedad helénica y hebrea la expulsión del individuo del grupo social estaba considerada como una catástrofe personal. Tales eran las maldiciones que pesaban sobre figuras míticas como Caín o Edipo, destinados a vagar fugitivos y errantes. Sin embargo, como ha señalado Ian Watt (1996/1999: 134), personajes como Fausto, Don Juan o Don Quijote, tienen en común una existencia que los convierte en «nómadas solitarios», lo que les aparta por completo de cualquier posibilidad de vida doméstica o cotidiana. Incluso podría decirse que la única relación plenamente eficaz que establecen a lo largo de su vida es la que mantienen con un su propio criado, asistente o escudero. Fausto, Don Quijote y Don Juan son personajes que mitifican las formas de un individualismo condenado en cierto modo al fracaso.

El control del mundo invisible, del mundo metafísico y sus realidades imaginarias, con todas sus propiedades rituales, mágicas y sobrenaturales, constituyó desde el origen de las primeras civilizaciones humanas un objetivo fundamental. Con el paso del tiempo este objetivo ha sido instrumentalizado por las instituciones, fundamentalmente religiosas, que se han desarrollado a lo largo de la historia. En numerosos momentos, algunas de estas instituciones no han dudado en absoluto en imponer, de forma intolerante y cruel, la posesión exclusiva de ese control sobre cualquier forma de creencia, mito o ritual.

En el tratamiento literario del mito de Fausto¹³ —al que Goethe se incorpora desde el *Sturm und Drang*— se dan cita temas decisivos, entre los que es posible

¹³ La tradición literaria del mito fáustico es ciertamente amplia, y su desarrollo se sitúa con frecuencia en el ámbito de la cultura anglogermana. Los primeros textos en relación con esta figura tienen como referencia la muerte en 1540 del histórico Jorge Fausto, persona que da origen al personaje mítico. En 1587, en Frankfurt del Meno, aparece editado por Johann Spies —*Herausgeber*—, y como obra anónima, el *Faustbuch*, que constituye un hito en el desarrollo literario y artístico de esta figura (cfr. modernamente la reed. de Hans Henning, *Historia von Johann Fausten: Neudruck des Faust-Buches von 1587*, Halle, 1963; la ed. crítica alemana más reciente es, que sepamos, la de Stephan Füssel y Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart, 1988; hay trad. esp. de Juan José del Solar, en Madrid, Siruela, 1994). El autor anónimo de este libro se hace eco, sin detallarlas, de las consecuencias humanas que se derivaron de toda una serie de admoniciones demoníacas instauradas por la Alemania luterana. El *Faustbuch* constituye una narración que reflexiona sobre las maldiciones que la Reforma impuso sobre cualquier intento particular de expresión ritual, placer mundano, experiencia estética o conocimiento laico que no estuviera refrendado y reconocido por el luteranismo. Así limitó el mundo germánico de la Reforma buena parte de las aspiraciones más optimistas que brotaron del Renacimiento europeo. Desde entonces se han sucedido numerosas recreaciones estéticas del mito, con obras como *Die Wahrhaftigen Historien von... Doctor Johannes Faustus* [La verdadera historia del doctor Fausto], de Georg Rodolf Widmann (Hamburg, 1599); el *Doctor Faustus* (1616) de Chr. Marlowe; *Das Pfitzersche Faustbuch* (1674), del médico Nikolaus Pfitzer; *Das Faustbuch des christlich Meynenden* [El Fausto del pensante cristiano] (1725), versión anónima, o de pseudónimo ilocalizable, acaso una de las que primero manejó Goethe; disponemos de fragmentos de una *Faust* de Lessing (la escena tercera del acto segundo, que está incluida en la decimoséptima de sus *Cartas literarias*, y cuatro escenas más pertenecientes al acto primero); un drama de A. von Arnim sobre el mito fáustico fechado en 1811; el escritor alemán Nicolás Lenau compone un *Faust* (1836) en verso, de 24 capítulos, en el que alternan pasajes narrativos y dramáticos, y confiere al protagonista una expresión más nihilista e individualista que la del Fausto goetheano; *Josephus Faust* (1842), de W. Nürnbergger; el boceto de ballet de H. Heine titulado *Der Doktor Faustus*; una pretendida tercera parte (*Dritter Teil*) del *Faust* de Goethe, llevada a cabo por F. Th. Vischer en 1868, filósofo hegeliano y teórico de la estética que trató de continuar la obra de Goethe; y ya en el siglo XX, Thomas Mann publica en 1947 su *Doktor Faustus* (se produce aquí una transubstanciación del mito: Fausto pierde su esencia trascendente y queda desvinculado de las ideas simbólicas que le hacía encarnar la tradición anterior); también su hermano, Heinrich Mann, publica su *Mephisto* (1958), referido a uno de los personajes más célebres implicados en el mito de Fausto. Sobre la bibliografía del mito de Fausto, debe consultarse especialmente la obra de Hans Henning, en cuatro tomos (*Faust Bibliographie*, Berlin und Weimar, 1966-1968-1970-1976). El primer volumen comprende referencias bibliográficas de publicaciones escritas desde el origen del mito fáustico hasta 1790; el segundo y el tercero se refieren al *Faust* de Goethe; el cuarto alcanza hasta 1975. Paralelamente, la importancia que adquiere el mito fáustico en la música nos parece muy relevante, y debe destacarse. Desde 1816 Franz Schubert escribió unas ochenta canciones sobre

identificar al menos tres impulsos u obsesiones genuinamente renacentistas: el ansia de conocimiento, la atracción por belleza terrenal y la inquietud por la condenación moral y espiritual del hombre.

El conocimiento entraña especiales peligros para el ser humano. Así nos lo hacen saber antiguos mitos punitivos, desde la curiosidad devastadora de la caja pandórica, en la tradición helénica, hasta las consecuencias de la expulsión del paraíso terrenal, en el *Génesis* veterotestamentario, por parte de un Dios justiciero que, a cambio de la felicidad que ignora toda moral, niega al género humano la posibilidad de acceder al árbol de la ciencia¹⁴.

Autores como Ian Watt (1996) han interpretado desde un punto de vista sociológico e histórico algunas de las características del *Doctor Faustus* (1616) de Chr. Marlowe, como el resultado, en la Inglaterra de comienzos del siglo XVII, de una clase intelectual descontenta y marginada en incipiente desarrollo. Cuando el individuo asume vocacionalmente la posibilidad de satisfacer, a través del ejercicio de su profesión, el saber cultural y el conocimiento de las diferentes actividades humanas (arte, literatura, lenguaje, etc.), se encuentra con una inmediata frustración, al comprobar la distancia que existe entre lo que la educación científica promete, pretende y exige, y lo que en realidad depara el ejercicio de esta actividad educadora: el conocimiento de una realidad humana esencialmente corrupta, y tan indolente en su degeneración que cualquier intento de modificación o perfeccionamiento resulta siempre circunstancial y al cabo estéril.

La filosofía ha percibido esta frustración desde el pensamiento platónico; la literatura, desde el nacimiento de los géneros cómicos, de tal modo que la percepción de su desarrollo puede verse con gran claridad si consideramos la evolución que en las literaturas europeas han experimentado las formas de la comedia. La educación científica ha despertado en la mente del ser humano, sobre todo desde el Renacimiento, esperanzas trascendentes en la posibilidad real de mejorar intelectual y moralmente las condiciones de vida. Se comprueba, sin embargo, con las subsiguientes decepciones, cómo en nombre de un supuesto progreso, más bien técnico y material antes que humano —y no es progreso verdadero el progreso que no es humano—, la arbitrariedad y el capricho del hombre, es decir, una especie de azar natural socialmente corrompido

textos de Goethe, entre las que figura la célebre *Gretchen am Spinnrade* [*Margarita junto a la rueca*]. Héctor Berlioz compone hasta ocho escenas musicales sobre el *Faust* de Goethe, y a partir de una versión francesa de Gérard de Nerval (1828) escribe *La damnation de Faust*. Asimismo, Robert Schumann compuso varias escenas musicales sobre el mito, Richard Wagner le consagró una obertura, Franz List una sinfonía en tres movimientos —además de la *Totentanz* referida a la secuencia gregoriana del *Dies irae* que Margarita escucha en la catedral—, y Charles Gounod una ópera, basada libremente en episodios en los que también interviene Margarita. Uno de los principales libretistas de Verdi, Arrigo Boito, le dedica su ópera *Mefistófeles* de 1875. Gustav Mahler, a su vez, introdujo, en pleno post-romanticismo musical, la figura de Fausto en el segundo movimiento de su *Octava Sinfonía*.

¹⁴ Es como si desde entonces sobre toda institución destinada al saber y al conocimiento humanos pesara una suerte de inexplicable maldición, que convirtiera a sus descendientes en seres inevitablemente conflictivos y cainitas.

(Rousseau), determinan el curso y la medida de acontecimientos en los que no se constata la intervención de ninguna realidad metafísica (Nietzsche). En numerosos momentos de la historia de la humanidad los pueblos han querido disponer de medios necesarios para identificar sus más graves problemas, y procurar a través del conocimiento su resolución¹⁵.

Pensemos en cuál es hoy día la forma de discurso que, lejos de compromisos circunstanciales, ideológicos o mercantilistas, puede ofrecer la expresión más auténtica de la realidad humana y de sus posibilidades de conocimiento: ¿el discurso periodístico, el discurso literario, o el discurso científico? He aquí los tres grandes lenguajes del hombre contemporáneo, en muchos casos absolutamente incompatibles entre sí. Sin duda Fausto habría despreciado por entero, al tratarse de un discurso completamente vulgar y deficiente, el primero de ellos; respecto al segundo, diremos que de él se sirve para inmortalizarse; y en cuanto al tercero, constituye el motivo primigenio de su ansiedad y frustración esenciales.

Es indiscutible que el saber es la principal amenaza que puede esgrimirse contra el poder. Bien lo sabía el Dios hebreo que expulsó del paraíso a quienes probaron el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. El mundo del Renacimiento y de la Reforma,

¹⁵ Desde la Ilustración europea esta preocupación se ha convertido en una experiencia obsesionante, y quizá nuestra época, acaso más eficazmente que ninguna otra, dispone de los medios técnicos más adecuados para el conocimiento de sus problemas. Sin embargo, la posesión del conocimiento que caracteriza al hombre de nuestro tiempo ha demostrado lo conveniente que resulta para algunas personas, especialmente poderosas y con responsabilidad suficiente para resolver grandes problemas, fingir una ignorancia de la que en realidad carecen. Nunca como hoy ha sido posible disponer de tantos medios para acceder al conocimiento de los problemas humanos, y nunca como hoy quienes pueden servirse del poder de ese conocimiento lo han manipulado tanto y tan constantemente, con el fin de no hacer evidente ante la sociedad las posibilidades de que disponen para resolver los conflictos, y mejorar socialmente de este modo las condiciones de la vida humana. No parece que sea igualmente deseable para todo el mundo que un saber intelectual o científico denuncie en público la irresponsabilidad que secretamente protege a quienes detentan alguna forma de poder. Solo se hace público aquello que no debilita o atenúa el poder que posee el que habla. No es tan importante incrementar el conocimiento o mejorar la educación científica de una sociedad cuanto sí conservar o incrementar el poder personal a costa de la educación, formación o información de esa sociedad, sin la cual no existiríamos, como criaturas más o menos poderosas. El mito de Fausto es simplemente una explicación literaria de este problema, propio de cualquier época. Fausto se atiene solamente a la expresión de una frustración, más intelectual que académica, y más existencial que metafísica: expresa la insatisfacción del ser humano ante los límites perceptibles del conocimiento. El sabio doctor Fausto se sintió decepcionado al percatarse, tras una vida entregada al estudio, de su insondable ignorancia; si hoy existiera posiblemente daría conferencias por todo el mundo vanagloriándose de un conocimiento que él mismo no dudaría secretamente en calificar de farsa trivial. He aquí el mito de tanto sabio moderno: el uso de la cultura como un mero instrumento de acceso al poder y de propaganda ante las masas. En casos así la cultura y sus instituciones solo interesan como un discurso retórico (*doxa*), y en muy pocos casos como un verdadero instrumento de conocimiento científico (*episteme*). Vid., para un desarrollo más amplio de estas ideas, los estudios del filósofo francés J. F. Revel (1988), acerca de la utilidad del *conocimiento inútil* en la sociedad contemporánea. No en vano Mefistófeles advierte que «Es war die Art zu allen Zeiten /.../, Irrtum statt Wahrheit zu verbreiten» (cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 82; I, vs. 2560 y 2562. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, págs. 176-177: «En todos los tiempos ha habido costumbre de difundir /.../ el error en lugar de la verdad».

en el que germina inicialmente el mito de Fausto, está limitado por unas condiciones que hacen imposible la realización de determinadas aspiraciones. Entonces solo se concebía la superación de tales limitaciones a través de la magia y de la cábala; hoy, sin embargo, se ha renunciado por completo a superarlas definitivamente, y el investigador trata de sublimar sus ansiedades a través de la consecución de fama y éxito, a veces a cualquier precio, en una sociedad cada vez más saturada y dominada por los medios de comunicación de masas, en medio de cuya corrupción lingüística la cultura lucha por hacerse oír con un lenguaje propio y correcto.

En su lucha contra el tiempo Fausto representa la agonía del *ego* solitario, entre la ignorancia y el deseo de saber. El mito fáustico expresa secretamente lo que el Renacimiento más había estimulado: el poder y el saber, la curiosidad y el individualismo, la riqueza y la belleza. El Renacimiento y la Reforma fueron movimientos que provocaron el desarrollo de generaciones anárquicas e individualistas. Sin duda el discurso contrarreformista representó la condena y el anatema de tales esperanzas, que un amplio grupo de optimistas había albergado en la expansión de la literatura y el arte de la primera mitad del siglo XVI europeo. De este modo, aunque el curso de la historia acabara finalmente por desbaratarlo todo, no cabe duda de que el mito de Fausto emerge, como una consecuencia, de tales conflictos, que hicieron del saber y de la inmortalidad una amenaza contra el poder divino y sus instituciones humanas.

Más que una realidad mimetizada, Goethe construye en el *Faust* una realidad poetizada, síntesis estética de sus conocimientos y gustos literarios¹⁶. La realidad de Fausto es una *poética* del Símbolo y una *fábula* de la Idea¹⁷. Todos los seres y objetos

¹⁶ Así, por ejemplo, el «Prólogo en el cielo» remite a la imaginería medieval —retablos, teatros, pasos, misterios—, así como a las formas y temas propios de los oratorios y piezas musicales, que también sirven de cierre al trágico final por la madre de Gretchen, en la catedral; el diálogo entre Dios y el Diablo sobre la tentación de Fausto revive el escenario de los autos sacramentales calderonianos; el soliloquio de Fausto, en la noche, recapitulación ética sobre el saber vital, tras la aparición del «Espíritu de la Tierra», es una auténtica expresión del *Sturm und Drang*; la primera parte del drama está alejada de los modelos clásicos, afines a Shakespeare o a Schiller, y dominan más bien las formas y soluciones románticas; la segunda parte, sin embargo, representa la síntesis armónica que Goethe percibe en tres culturas universales: griega, latina y hebrea. A lo largo de toda la obra el carácter popular se refleja en la presencia de baladas, canciones y coros («El rey de Thule», «Canción de Margarita junto a la rueca»); y también en las escenas de soldados y campesinos, de mozas en las fuentes y de populares lugareños en la taberna de Auerbach; finalmente, escenarios como el de la noche de Walpurgis contribuyen a intensificar la presencia de elementos dionisiacos, románticos y mitológicos.

¹⁷ Jane K. Brown (1986) ha insistido ampliamente en que Goethe no compuso el *Faust* ni para confirmar un interés aristotélico por la acción, ni para construir un personaje literario adecuado a las prescripciones de las teorías racionalistas e ilustradas acerca del concepto de persona, vigentes desde el desarrollo del pensamiento cartesiano. *Faust* seguiría más bien las pautas de dramas simbólicos e imaginarios, como el *Gran teatro del mundo*, de Calderón; de obras afines a la mascarada, o incluso la ópera; sin olvidar, en este sentido, las afinidades manifiestas con *Sakuntala*, obra del indio Kalidasa, por el que Goethe manifestó con frecuencia su admiración. La fábula de *Faust*, especialmente a lo largo de la segunda parte, sigue una suerte de estructura semejante a la de un *theatrum mundi*. A la luz de los manuscritos y textos conservados, es posible distinguir cuatro etapas o momentos en la composición del *Faust* de Goethe: 1) El *Faust* originario

se convierten en un referente ulterior que designa una realidad trascendente. Es en este sentido una obra precursora del simbolismo que se desarrollará más tarde en la literatura europea de fines del siglo XIX. Paralelamente, la segunda parte del *Faust* se ha interpretado con frecuencia como la formulación poética de una visión hegeliana, dialéctica, del mundo, como superación de las antinomias y antagonismos que hicieron de la realidad humana una experiencia imperfecta e inconclusa¹⁸. Consideremos, pues, algunas de estas observaciones, desde el punto de vista de una interpretación nihilista del discurso de Fausto y Mefistófeles, que desarrollamos en los cinco apartados siguientes.

1. *La maldición de Fausto*. Uno de los móviles iniciales de la acción dramática es la amargura vital del protagonista, sumido en la soledad de una existencia terrena y en la insatisfacción de un conocimiento demasiado humano. En esta situación, antes incluso de la aparición de Mefistófeles, Fausto desafiará a Dios y al poder divino, a los que responsabiliza de su insatisfacción y hastío vitales:

Hier ist es Zeit, durch Taten zu beweisen,
Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht [...],
Und wär' es mit Gefahr, ins Nichts dahinzufließen¹⁹.

o *Urfaust*. Se trata de un opúsculo de unas 50 páginas, redactado en Frankfurt entre los años 1773 y 1775. Fue descubierto en 1887 por el germanista y editor alemán Erich Schmidt. Es la copia que una de las amistades de Goethe en Weimar, Luise von Göchhausen, hizo de un primer manuscrito del *Faust*, hoy desaparecido. 2) La primera aparición del *Faust*: un Fragmento. Poco después de su viaje a Italia, en 1790, Goethe publica en la editorial Göschen una primera versión del *Faust*, bajo el título de *Faust. Ein Fragment*. Hay algunas leves diferencias formales entre el *Urfaust* y las versiones definitivas; desde el punto de vista argumental, quizá la nota más destacada sea la ausencia de la voz celestial que en las versiones siguientes asegura la salvación de Margarita. 3) *Faust I. Eine Tragödie*. Se publica en 1808 en la editorial Cotta de Tübingen. 4) *Faust II*. Aparece en 1832, como parte integrante de la «Edición Completa» de las obras de Goethe, que en 61 tomos publica la editorial Cotta.

¹⁸ La obra es un despliegue de expresiones dialécticas, entre el Bien y el Mal, Dios y el Diablo, Ciencia y Magia, Utopía y Verdad; el saber desinteresado, propio de una concepción aristotélica del mundo, y la voluntad de poder nietzscheana; la belleza de Helena y la bondad de Margarita... Simultáneamente, una síntesis filiar combina elementos antagónicos: Fausto y Helena, expresiones simbólicas de Germania y Grecia, Romanticismo y Clasicismo, Medieval y Antigüedad, encuentran en Euforión la unidad mística de sus alteridades; Dios y Mefistófeles se unen impulsivamente en Fausto, quien, pretendiendo ser como Dios, se convierte en el compañero privilegiado del Diablo; Homúnculo y Galatea, en el abrazo final de agua y fuego, darán lugar a Eros, origen y supremacía de todo vitalismo humano.

¹⁹ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 29; I, vs. 712-713 y 719. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 130: «Llegó ya el momento de probar con hechos que la dignidad del hombre no cede ante la grandeza de los dioses [...], aún a riesgo de abismarse en la nada». Fausto volverá a reiterar la intensidad del desafío contra Dios en otro momento esencial de la obra, precisamente en la escena en que tiene lugar el pacto con Mefistófeles: «Der große Geist hat mich verschmäht, / Vor mir verschließt sich die Natur» (cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 58; I, vs. 1746 y 1747. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 153: «El gran Espíritu me desdeñó, y ante mí se cierra la Naturaleza»).

Fausto reniega de Dios inducido por su propia soberbia, impulso genuinamente diabólico. Incluso al contrario que el mito adánico del *Génesis*, Fausto, ante el Mefistófeles romántico, renuncia al conocimiento que posee, como si se tratara de algo inútil al cabo de la vida, a cambio de la satisfacción sensual²⁰ de otros deseos, entre los cuales ocupa un lugar primordial la *posesión* del mundo mediante el ejercicio de la *acción* personal.

La tragedia de Fausto se inicia propiamente en la soledad de la noche²¹, con un soliloquio en el que el viejo maestro, desprendiéndose de la lógica de escolástico medieval, expresa su más intensa insatisfacción por la vida humana y sus formas más nobles y ennoblecedoras de expansión: el cultivo del conocimiento. El saber se convierte en una de las formas esenciales de la desesperación y la ansiedad. El conocimiento de la vida la hace aún más insoportable. Sus imprecaciones contra la existencia humana y sus prestigios recuerdan el nihilismo y la misantropía de discursos como el que hemos visto en la tragedia shakesperiana de Timón de Atenas.

Wenn aus dem schrecklichen Gewühle
Ein süß bekannter Ton mich zog,
Den Rest von kindlichem Gefühle
Mit Anklang froher Zeit betrog,
So fluch' ich allem, was die Seele
Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt,
Und sie in diese Trauerhöhle
Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt!
Verflucht voraus die hohe Meinung,
Womit der Geist sich selbst umfängt!
Verflucht das Blenden der Erscheinung,
Die sich an unsre Sinne drängt!
Verflucht, was uns in Träumen heuchelt,
Des Ruhms, der Namensdauer Trug!
Verflucht, was als Besitz uns schmeichelt,
Als Weib und Kind, als Knecht und Pflug!
Verflucht sei Mammon, wenn mit Schätzen
Er uns zu kühnen Taten regt,
Wenn er zu müßigem Ergetzen
Die Polster uns zurechtelegt!
Fluch sie dem Balsamsft der Trauben!
Fluch jener höchsten Liebeschuld!

²⁰ «Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit / Und glühende Leidenschaften stillen!» (cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 58; I, vs. 1750 y 1751. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 153: «Apaguemos las ardientes pasiones en los abismos de la sensualidad».

²¹ No hay que olvidar la transformación que experimenta Fausto durante el día. En su paseo con Wagner por la urbe, entre sus conciudadanos burgueses y labradores, al contacto con la naturaleza viva del campo, el viejo doctor parece recuperar un equilibrio entre el mundo del espíritu y el mundo de los sentidos. Sin embargo, Fausto ha de preferir, al cultivo del conocimiento en el ámbito de una existencia ordinaria, la embriaguez de la sensualidad y la locura del poder, que harán de él un protagonista permanente de acciones heroicas.

Fluch sie der Hoffnung! Fluch dem Glauben,
Und Fluch vor allen der Geduld!²²

La incapacidad para satisfacer sus ansias de conocimiento y de poder trascendentes, la impotencia para experimentar todos los placeres del ser, síntesis de perfecciones humanas y divinas, induce a Fausto a aceptar el pacto con Mefistófeles, constatando de este modo el insoportable contraste que existe entre la ambición del hombre y sus limitaciones reales. Fausto es expresión radical de un impulso humano que está perpetuamente condenado a fluctuar entre un ideal inalcanzable y una realidad insatisfactoria. Es, aristotélicamente hablando, aspiración y ansiedad de una plenitud imposible y a la vez verosímil.

2. *La conjuración nihilista de Mefistófeles.* A la maldición de Fausto contra la vida humana²³ sucederá una nueva execración de Mefistófeles contra la *materia* del mundo, en su deseo de disolución absoluta. En un parlamento mucho más breve y desapasionado que el del viejo doctor, Mefistófeles nos introduce paulativamente en su concepción del nihilismo exterminador, que al fin y al cabo resulta impotente frente a la obstinada resistencia de la materia. Como veremos, es el del Mefistófeles goetheano un nihilismo más retórico que efectista.

Was sich dem Nichts entgegenstellt,
Das Etwas, diese plumpe Welt,
So viel als ich schon unternommen,
Ich wußte nicht ihr beizukommen,
Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand—
Geruhig bleibt am Ende Meer und Land!

²² Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 54; I, vs. 1583 y 1606. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 150: «Si unos dulces acentos que me eran conocidos me arrancaron a la horrible confusión burlando el último resto de mis sentimientos infantiles con el recuerdo de un tiempo feliz, maldigo todo cuanto cerca el alma con el señuelo de seducciones y prestigios, y en este antro de dolor la retiene fascinada mediante fuerzas que deslumbran y halagan. ¡Maldito sea por adelantado el alto concepto de que se rodea a sí mismo el espíritu! ¡Maldito el engaño de la apariencia que acosa a nuestros sentidos! ¡Maldito lo que en sueños se insinúa hipócritamente en nosotros con ilusiones de gloria y fama imperecedera! ¡Maldito lo que nos lisonjea como posesión, en forma de esposa e hijo, de sirviente y arado! ¡Maldito sea Mammón, cuando con tesoros nos incita a arrojadas empresas, cuando para el placer ocioso nos apareja mullidos almohadones! ¡Maldito sea el balsámico zumo de la uva! ¡Malditos sean los favores supremos del amor! ¡Maldita sea la esperanza! ¡Maldita sea la fe, y maldita sobre todo la paciencia».

²³ Al final de sus días, en soledad frente a la muerte, Fausto lamentará haber maldecido de ese modo a la vida y al mundo. Le asedian entonces cuatro alegorías femeninas que simbolizan los signos principales de la negación: Escasez, Deuda, Inquietud y Miseria: «Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte, / Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte» (cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 343; II, vs. 11408-11409. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 416: «Yo lo fui en otro tiempo [un ser humano], antes de buscar en las sombras, antes de haber maldecido con una impía palabra a mí y al mundo»).

Und dem verdammten Zeug, der Tier- und Menschenbrut,
Dem ist nun gar nichts anzuhaben²⁴.

En efecto, si leemos de nuevo los versos de su propia presentación, notamos que, antes que un personaje verdaderamente nihilista, este Diabolo goetheano es un retórico y un apologeta del nihilismo, es decir, un personaje —demasiado simpático, por otra parte— cuyo referente supremo, formal y funcionalmente, es el nihilismo..., pero nada más.

Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,
Ist wert, daß es zugrunde geht;
Drum besser wär's, daß nichts entstünde.
So ist denn alles, war ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element²⁵.

Mefistófeles no aniquila en toda la obra más de lo que podría destruir cualquier otro ser humano de carne y hueso; es más, constituye uno de los estímulos y recursos principales de la creativa acción fáustica. El nihilismo en él es sobre todo un referente, una intención simbólicamente representada y retóricamente muy bien ilustrada. Etimológicamente, su nombre nos remite en todo caso a la negación de la luz, como rechazo de toda existencia o fuerza creadora de vida. La mayor parte de los filólogos, y así lo han hecho constar también los investigadores de la literatura fáustica, han relacionado el nombre de *Mefistófeles* con la expresión griega *me to fos files*, es decir, «la luz no es mi amiga», equivalente en cierto modo, en su sonoridad, al apelativo *Mefotofiles*, «no es amigo de la luz»²⁶.

3. *El pacto del Bien y del Mal*. Consideremos ahora el pacto entre Dios y el Diabolo, que tiene como trasfondo la mitología hebrea, especialmente el *Génesis* y el *Libro de Job* (vs. 6-12), en el que Lucifer, con el consentimiento de Dios, someterá la fidelidad

²⁴ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 48; I, vs. 1363-1370. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 144: «Lo que se opone a la nada, ese algo, ese mundo grosero, por más que lo haya intentado yo, no he podido hacerle mella alguna con oleadas, tormentas, terremotos ni incendios; tranquilos quedan al fin mar y tierra. Y tocante a la maldita materia, semillero de animales y hombres, no hay medio absolutamente de dominarla».

²⁵ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 47; I, vs. 1338-1344. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 144: «Yo soy el espíritu que siempre niega, y con razón, pues todo cuanto tiene principio merece ser aniquilado, y por lo mismo, mejor fuera que nada viniese a la existencia. Así, pues, todo aquello que vosotros denomináis pecado, destrucción, en una palabra, el Mal, es mi propio elemento».

²⁶ Desde el hebreo se han propuesto etimologías análogas. Cfr. a este respecto el epílogo de J. H. Jones al libro de William Empson, *Faustus and the Censor: The English Faust-Book and Marlowe's «Doctor Faustus»*, Oxford University Press, 1987, págs. 203-204.

del protagonista a una larga serie de pruebas²⁷. Una vez más, el primero que pacta con el Diablo es el propio Dios. Hay entre ambos una suerte de estrecha relación que les induce a jugar con los seres humanos, a probar a sus criaturas, a medir su poder arriesgando la presencia de terceros. Así parecen confirmarlo las últimas palabras, a solas, de Mefistófeles:

Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,
Und hüte mich, mit ihm zu brechen.
Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,
So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen²⁸.

Hay en el diálogo entre Dios y el Diablo una irónica consideración acerca de la risa en las tradiciones judía y cristiana²⁹. Mefistófeles reprocha a Dios la falta de espíritu burlón, la pérdida de la experiencia de la risa: «Mein Pathos brächte dich gewiß zum Lachen, / Hättst du dir nicht das Lachen abgewöhnt»³⁰. La respuesta del Dios es de indolente y discreto desdén: «Von allen Geistern, die verneinen / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last»³¹. Hay aquí una minusvaloración de la risa y sus atributos —la burla, lo cómico, la ironía...—, que la experiencia del Dios considera inofensiva.

En la escena en la que Fausto, siguiendo las indicaciones de Mefistófeles para acceder a la presencia de Helena, ha de descender hasta el lugar que habitan las Madres —las Ideas puras—, y apoderarse allí del trípode incandescente que hará posible la

²⁷ En el *Antiguo Testamento*, salvo en el libro del *Génesis*, el diablo tiene un papel muy secundario e insignificante. Su protagonismo es, sin embargo, mayor en el *Nuevo Testamento*, cuyo momento culminante acaso se alcanza en la escena en que Satán tienta a Cristo, secuencia que analógicamente habremos de ver reproducida en buena parte de la literatura occidental, en momentos decisivos en los que el héroe de la fábula es tentado por las fuerzas del mal, y seducido por la ambición, el poder, la gloria...: «Llévole el diablo a un monte muy alto, y mostrándole todos los reinos del mundo y la gloria de ellos, le dijo: todo esto te daré si de hinojos me adoras». Posteriormente, san Pablo, en la *Epístola a los Efesios*, desempeñó un papel decisivo en la confirmación del dominio de Satán sobre el mundo laico.

²⁸ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 19; I, vs. 350-353. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 117: «De tiempo en tiempo pláceme ver al Viejo, y me guardo bien de romper con él. Muy linda cosa es, por parte de todo un gran señor, el hablar tan humanamente con el mismo diablo».

²⁹ «Entre los pueblos de raza semítica o de religión musulmana, a los que el dogma prohíbe todo arte de imitación, se manifiestan también algunas formas rudimentarias de acción dramática, pero quedan relacionadas con el santuario» (cfr. G. Baty y R. Chavance (1932), *Vie de l'art théâtral, des origines à nos jours*, Librairie Plon, Paris. Trad. esp. de J. J. Arreola: *El arte teatral*, México, FCE, 1993, pág. 12). No obstante, algunas de las narraciones del Antiguo Testamento, como el *Libro de Job* o el *Cantar de los cantares*, adoptan en su desarrollo formas semejantes a la exposición dramática y dialogada de los hechos. Por su parte, el *Corán* prohíbe explícitamente la representación o imitación de cuanto vive o existe, por medio de la escultura, el drama o cualesquiera otras formas miméticas

³⁰ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 17; I, vs. 277-278. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 115: «Mi jergonza te movería ciertamente a risa si no hubieras perdido la costumbre de reírte».

³¹ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 18; I, vs. 338-340. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 116: «De todos los Espíritus que niegan, el burlón es el que menos me molesta».

aparición de la heroína troyana, diablo y cómplice mantienen un interesante diálogo acerca del concepto de la Nada, como realidad referencial y alternativa al mundo perceptible y sensorial. Mefistófeles pregunta a Fausto si es capaz de comprender el concepto del vacío, de la nada —«Hast du Begriff von Öd»³²—; inmediatamente trata de describirle, mediante imágenes que remiten a la anulación de toda expresión sensorial, un mundo nihilista: «Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne, / Den Schritt nicht hören, den du tust, / Nichts Festes finden, wo du ruhst»³³. Le advierte que tendrá que atravesar ese mundo para acceder a las Madres, y le previene de los riesgos de tal experiencia. La respuesta de Fausto, sumido en la ansiedad de la acción y en el deseo de reencontrarse con Helena, es contundente: «In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden»³⁴. En esta circunstancia Mefistófeles incita una vez más a Fausto a la acción, y le conjura en su viaje con un imperativo capital: «Entfliehe dem Entstandnen»³⁵. He aquí, unidos en una misma fórmula, el principio de la misantropía y el fin de todo nihilismo: huir de cuanto posee Existencia.

En Fausto no solo es posible encontrar la sombra de Don Juan, también podemos descubrir la huella del misántropo. Cuando Mefistófeles invita al insaciable sabio a transitar primero por el «pequeño mundo» cotidiano y contemporáneo, y después por el «gran mundo» de la mitología y del pasado helénico, Fausto se muestra inicialmente renuente, medroso de la relación directa con las gentes, y confiesa entonces su falta de capacidad para adaptarse al mundo.

Fehlt mir die leichte Lebensart.
Es wird mir der Versuch nicht glücken;
Ich wußte nie mich in die Welt zu schicken³⁶.

Una vez más el egotismo ha hecho al sujeto impermeable a la crítica y al diálogo, es decir, a los demás. En realidad Fausto nunca se acerca *de veras* —ni demasiado— a ningún ser humano. Su interés por los semejantes, apenas podría hablarse de amor o de afecto en este sentido, es más bien impersonal y teórico, es decir, un tipo de relación corriente entre los bienhechores intelectuales.

³² Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 191; II, v. 6227. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 280: «¿Tienes tú idea del vacío...?».

³³ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 192; II, vs. 6246-6248. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 281: «... mientras que en un alejamiento eternamente vacío, nada verás, ni oirás siquiera el rumor de tus pasos, ni hallarás un punto firme donde reposar».

³⁴ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 192; II, vs. 6256. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 281: «En tu Nada, espero encontrar el Todo».

³⁵ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 193; II, vs. 6276. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 282: «Huye de lo que tiene existencia».

³⁶ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 66; I, vs. 2056 y 2058. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 160: «Fáltame soltura en el trato de las gentes. La tentativa no me saldrá bien; jamás he sabido acomodarme al mundo».

4. *Sturm und Drang*. Sin embargo, Fausto es ante todo insatisfacción, tormenta y ansiedad: insatisfacción del mundo humano y ansiedad de acción trascendente.

Ich möchte bittere Tränen weinen,
Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf
Nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen...³⁷

Esta ansiedad le acompañará hasta el final de sus días, cuando en su palacio, construido sobre las aguas, deseará poseer «una atalaya para contemplar el infinito»: «Ein Luginsland ... / Um ins Unendliche zu schaun»³⁸. Así lo reconocerá el viejo doctor ante el personaje alegórico de la Inquietud, que le ronda momentos antes de morir.

Ich habe nur begehrt und nur vollbracht
Und abermals gewünscht und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt...³⁹

Drama humano, pues, de ansiedad e insatisfacción, *Faust* es representación simbólica de personajes históricos y literarios de relevancia universal, en quienes se identifica un sentimiento de insuficiencia vital sublimada: Leonardo, Galileo, Federico el Grande, Napoleón, Kant, Byron, Hamlet, Don Quijote, Don Juan... La acción representa para el protagonista el único medio de satisfacer sus más inmediatos impulsos de ansiedad y de ambición.

Mit einander wechseln, wie es kann;
Nur rastlos betätigt sich der Mann⁴⁰.

La inquietud de Fausto por la *acción* emana de las primeras escenas de la tragedia, en el momento de enfrentarse a la traducción de las palabras iniciales del Evangelio de san Juan, cuando identifica el origen o fundamento esencial —el *logos* griego— con la *Tat* germánica.

³⁷ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 53; I, vs. 1555-1557. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 148: «Quisiera llorar lágrimas amargas al ver el día, que en su curso no saciará uno solo de mis anhelos, ni uno tan siquiera...»

³⁸ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 341; II, vs. 11345.

³⁹ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 344; II, vs. 11437-11439. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 417: «No hice más que anhelar y satisfacer mis afanes, y anhelar de nuevo, y así con pujanza he pasado impetuosamente mi vida...»

⁴⁰ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 58; I, vs. 1758 y 1759. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 153: «Solo por una incesante actividad es como se manifiesta el hombre». Palabras equivalentes, y si cabe aún más expresivas, volverá a repetir las casi al final del obra, en el acto cuarto, momentos antes de la batalla entre los emperadores: «Herrschaft gewinn' ich, Eigentum! / Die Tat ist alles, nichts der Ruhm» (cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 308; II, vs. 10187 y 10188. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 384: «Lo que yo ambiciono es el dominio, el señorío. La acción es todo, la gloria nada es».

Geschrieben steht: «Im Anfang war das Wort!»
 Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
 Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
 Ich muß es anders übersetzen,
 Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
 Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn.
 Bedenke wohl die erste Zeile,
 Daß deine Feder sich nihct übereile!
 Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
 Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!
 Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
 Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
 Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat
 Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!⁴¹

He aquí el testimonio que constata cómo la palabra es suplantada por la acción: el discurso se convierte en fábula, el *logos* en *mythos*. Fausto ansía febrilmente la posesión del mundo físico y del mundo imaginario, del cosmos real y de sus hipóstasis mitológicas y trascendentes. M. J. González y M. A. Vega lo ha expresado con toda pertinencia en su lectura de este episodio.

Ni el mundo teológico del verbo, «en el principio era la Palabra», ni el credo sensualista de su tiempo «en el principio era el Sentido», ni la inconcreción herderiana «en el principio era la Fuerza» podrían servirle de fundamento para el planteamiento de la cuestión vital: «¡En el principio era la Acción!». He aquí en esta exégesis goetheana la clave de la modernidad; el culto a la acción como caracterización del hombre «fáustico» de Spengler⁴².

Fausto pretende acceder al conocimiento de lo que le está vedado al hombre, el saber secreto que poseen dioses y seres trascendentes, y desde el que se alcanza la satisfacción suprema que proporciona el dominio absoluto de cuanto está dotado de existencia. Fausto es, en este sentido, expresión suprema del personaje renacentista: sabio ambicioso, alquimista activo, erudito infatigable... No en vano la trayectoria de su acción se sitúan inicialmente en la herencia final de la Edad Media, para acceder inmediatamente a los descubrimientos y las reformas de la modernidad.

⁴¹ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 4; I, vs. 1224 y 1237. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, págs. 141-142: «Escrito está: «En el principio era la Palabra»... Aquí me detengo ya perplejo. ¿Quién me ayuda a proseguir? No puedo en manera alguna dar un valor tan elevado a la palabra; debo traducir esto de otro modo si estoy bien iluminado por el espíritu. Escrito está: «En el principio era el sentido»... Medita bien la primera línea; que tu pluma no se precipite. ¿Es el pensamiento el que todo lo obra y crea? Debiera estar así: «En el principio era la Fuerza»... Pero también esta vez, en tanto que esto consigno por escrito, algo me advierte ya que no me atenga a ello. El Espíritu acude en mi auxilio. De improviso veo la solución, y escribo confiado: “En el principio era la Acción”».

⁴² Vid. sus palabras de «Introducción» a la trad. esp. de *Fausto*, realizada por José Roviralta, en Madrid, Cátedra, 1991, pág. 84.

5. *Fausto y Don Juan*. Frente al nihilismo circundante, siempre más retórico que funcional, y entre los impulsos fáusticos afines al mundo clásico y renacentista, el amor y el culto a la sensorialidad resultan referentes principales. Con todo, el amor de Fausto hacia Margarita no ha sido para el rejuvenecido sabio apenas más que una experiencia sensual aprovechable en la medida de lo posible, es decir, una aventura francamente donjuanesca. Anteriormente nos hemos referido a la sombra de Don Juan en Fausto, y determinadas secuencias de la obra de Goethe así lo confirman⁴³. Tal es el caso, por ejemplo, del diálogo entre Fausto y Margarita en la escena del jardín de Marta, en el que la joven inquiriere al amante acerca de sus principios religiosos, frente a las reticencias del siervo de Mefistófeles, que recuerdan sin duda la fragilidad moral de Don Juan, interrogado por Sganarelle, en la primera escena del acto III del *Don Juan* molieresco, a la que nos hemos referido páginas atrás⁴⁴.

MARGARETE: Versprich mir, Heinrich!
 FAUST: Was ich kann!
 MARGARETE: Nun sag, wie hast du's mit der Religion?
 Du bist ein herzlich guter Mann,
 Allein ich glaub', du hältst nicht viel davon.
 FAUST: Laß das, mein Kind! Du fühlst, ich bin dir gut;
 Für meine Lieben ließ's ich Leib und Blut,
 Will niemand sein Gefühl und seine Kirche rauben.
 MARGARETE: Das ist nicht recht, man muß dran glauben!
 FAUST: Muß man?
 MARGARETE: Ach! wenn ich etwas auf dich könnte!
 Du ehrst auch nicht die heil'gen Sakramente.
 FAUST: Ich ehre sie.
 MARGARETE: Doch ohne Verlangen.
 Zur Messe, zur Beichte bist du lange nicht gegangen.
 Glaubst du an Gott?
 FAUST: Mein Liebchen, wer darf sagen:
 Ich glaub' an Gott?
 Magst Priester oder Weise fragen,
 Und ihre Antwort scheint nur Spott
 Über den Frager zu sein.
 MARGARETE: So glaubst du nicht?⁴⁵

⁴³ Gonzalo Torrente Ballester ha subrayado brillantemente en su *Don Juan* la resonancia literaria de esta observación crítica: «La presencia de un diablo en la historia de don Juan le quita originalidad, la hace parecerse demasiado a la historia de Fausto. Ya un viejo amigo mío, profesor agudo, decía de los escritores modernos que, cuando reinventan a don Juan, o sacan un nuevo Fausto o un nuevo Hamlet. Usted ha preferido un nuevo Fausto» (Torrente, 1963/1998: 109).

⁴⁴ Sobre Fausto y Don Juan existe una amplia bibliografía literaria y metodológica, desde el temprano estudio de Chr. D. Grabbe, en 1827, sobre *Don Juan und Faust*, hasta los más recientes, como el de K. Reichenberger (2000), que junto con el de I. Watt (1996), recoge un interesante repertorio de artículos y monografías sobre ambos mitos.

⁴⁵ Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 109; I, vs. 3414 y 3430. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 202: «Margarita: Prométeme, Enrique... Fausto: Lo que pueda. Margarita: Vamos, dime: ¿qué piensas en materia de religión? Eres un hombre bueno de corazón, mas creo que no le haces gran caso. Fausto: dejemos eso, hija mía. Ya ves que yo te quiero bien, y por las personas a quienes

Frente a una minusvalorada y sugerente concepción del ser humano, propuesta inicialmente por Mefistófeles —el hombre, «ese pequeño mundo extravagante» (*der Mensch, die kleine Narrenwelt*, v. 1347)— la conducta de Fausto pretende justificar la legalidad inmanente de la acción humana. Y no se trata de una acción cualquiera, sino de aquella que tiene por meta y resultado un comportamiento heterodoxo, proscrito incluso por el orden natural. Goethe no era el primer escritor en hacer algo así en la cultura occidental —Fernando de Rojas, Cervantes, acaso Tirso involuntariamente..., sin duda Shakespeare—, pero sí sabía —como los demás— que estaba utilizando el discurso literario para justificar esa *legalidad*, tan anhelada por la Ilustración, de ser moralmente independiente.

Desde las páginas del *Faust*, Goethe parece interpretar la cultura europea como la evolución de una Acción que, tendiendo hacia lo absoluto, hacia lo ideal, solo por la gracia o por la intervención de una realidad trascendente consigue rectificar el sentido de su intención. El *logos* hegeliano convierte a Napoleón en un títere de la razón, el Dios cristiano salva a los conjurados en su errado camino hacia Damasco, etc... Fausto, incluso sin pretenderlo, acaba siendo redimido en virtud de una triste bondad moral que inconscientemente ha pretendido y consumado. Es el único desenlace posible para una tragedia —que finalmente no lo es, no puede serlo—, desde la perspectiva de la experiencia de la Ilustración. El *Faust* de Goethe es la negación del destino trágico. El mismo germen reside en la filosofía de Rousseau: la esencia de la naturaleza humana es originariamente un impulso de inocencia que la sociedad civilizada ha de corromper. El hombre se redime porque, al fin y al cabo, en su individualidad, es inocente, pese a haber construido involuntariamente un mundo que funciona por sí mismo, y a haberle dotado de la conciencia de una *legalidad inmanente*. Un ser que no es un Dios se atreve a pensar por sí mismo, y a justificar en el saber científico, y en el conocimiento del bien y del mal, el sentido de su acción más personal⁴⁶. He aquí el hombre, «ese pequeño mundo extravagante...»

amo, daría mi cuerpo y mi sangre. No quiero arrebatarse a nadie sus sentimientos ni apartarle de su iglesia. *Margarita*: No basta con eso, es preciso creer. *Fausto*: ¿Es preciso? *Margarita*: ¡Ah! ¡Si tuviera sobre ti algún poder! Tampoco veneras los santos Sacramentos. *Fausto*: Los venero. *Margarita*: Pero sin fervor. Hace mucho tiempo que no has ido a misa ni a confesar. ¿Crees en Dios? *Fausto*: Amor mío, ¿quién osaría decir: «Creo en Dioses»? Puedes preguntar a sacerdotes y sabios, y su respuesta no parecerá sino una burla dirigida al preguntador. *Margarita*: Luego, ¿no crees?».

⁴⁶ Solo algunas décadas después, Friedrich Nietzsche tratará de describir el nihilismo que subyace en esta «legalidad inmanente». Buena parte de la literatura de la primera mitad del siglo XX se debe a esta percepción.

1.7. LA NOSTALGIA LITERARIA DE UN MUNDO MITOLÓGICO: WILLIAM BLAKE

Entre los múltiples ejemplos de Literatura sofisticada o reconstructivista que pueden aducirse como afines o análogos a una Literatura primitiva o dogmática se encuentra la obra de William Blake. Una vez más se trata de un autor que tiene a la Biblia como fuente fundamental de su actividad poética, literaria y artística. La suya es una literatura profundamente crítica y —aunque sofisticadamente racional en sus procedimientos y exigencias— reconstruye un *irracionalismo* estético y poético que determina su más profunda singularidad.

Sin embargo, la Literatura sofisticada o reconstructivista *finge* un irracionalismo que en absoluto es original ni genuino. Es un irracionalismo *de diseño*. Se trata de este modo de reproducir un mundo primitivo y originario, irrecuperable en su estado original, pero reconstruido a través de medios artísticos, desde la palabra poética a la pintura y el grabado, en los que profesionalmente trabajó Blake con extraordinaria novedad y perfección. Semejante visión de un mundo adánico, idealizado y escapista, religiosamente antieclesiástico y revolucionariamente utópico, constituyó entre los románticos una de las principales plataformas de sus idearios estéticos, políticos y fideístas. Para engendrar y sostener este tipo de «visiones» en el ámbito del arte, la política y la religión, es imprescindible adoptar públicamente una actitud crítica, que los jacobinos supieron extender por toda la Europa romántica, y que en suma solo podrá ser resultado del racionalismo humano e ilustrado, al que se finge renunciar allí donde el juego de la supuesta sinrazón, estéticamente recreada y sofisticadamente reconstruida, se convierte en el ejercicio de una atrayente seducción poética, utópica o metafísica.

Es indudable que la Biblia constituye para los estetas del irracionalismo romántico y religioso, con frecuencia de índole protestante, el referente más acreditado y poderoso. La impronta de Milton y su *Paradise Lost* (1667) emerge en la literatura de Blake de forma absoluta¹. Pero a diferencia de la Literatura programática o imperativa de un Milton, la Literatura sofisticada o reconstructivista de Blake otorga a la crítica de la creación verbal un sentido lúdico y formalista del que carece la preceptiva literaria y religiosa que inspira los imperativos programas fideístas de *Paradise Lost*.

Los textos de Blake, como la imagería de sus grabados, implican la nostalgia lírica de un mundo pretérito, primitivo y mitológico, irrecuperable en su originalidad, y solo objetivable desde la poética de la literatura o desde la estética de la iconografía y el grabado. Los episodios narrativos contenidos en obras como *The First Book of Urizen*

¹ *Songs of Innocence and of Experience* (1794) irrumpen con la recreación del mito de la caída y expulsión del Edén. La mayor parte de los poemas de esta y otras obras de Blake manifiestan una estrecha intertextualidad con múltiples versículos bíblicos. Ha de advertirse, desde el primer momento, que la lectura que Blake hace de la Biblia no se adscribe literalmente al anglicanismo inglés, ni al protestantismo continental, ni en concreto a ninguna Iglesia teológicamente definida. Blake lee la Biblia según los libérrimos dictados de su más personalista imaginación, acogándose a un misticismo propio y a una suerte de religión natural o teísmo *sui generis*. La obra más expresiva de las interpretaciones bíblicas de Blake es seguramente su poema *Jerusalem* (1804-1820), obra de madurez, pero acaso menor.

(1794) recuerdan explícitamente fragmentos característicos de la Literatura primitiva o dogmática, como los conservados en el *Poema de Gilgamesh*, el *Enuma Elish* y, por supuesto, el *Viejo Testamento*.

Pero Blake, como todos los visionarios, elaboraba y corregía muy conscientemente sus escritos. Su irracionalismo, como el de todo poeta y escritor formado en las sociedades políticas modernas, es un irracionalismo *de corte y confección*.

Blake pertenece a esa larga familia de individuos —la *genealogía de los visionarios*— que, desde la Ilustración europea, van disponiendo el camino freudiano de la invención y el diseño de una nueva realidad, suprasensible y omnipotente, silenciada e irracional, oprimida e inextinguible: el Inconsciente, es decir, el rótulo que, quienes ya no pueden acogerse a las creencias de la teología cristiana y la metafísica tradicional —anterior a Kant—, dan a la metafísica moderna, sea en nombre de una religión natural (Hume), de un idealismo epistemológico (Kant), de un nihilismo gnoseológico (Nietzsche), de una poética de lo imaginario (Freud), de un oscurantismo ontológico (Heidegger), o de una retórica apofática (Derrida).

Es el lenguaje en el que incurren los místicos, sin son artistas, como Blake, o los demagogos, si son sofistas, como Foucault. Con anterioridad a la experiencia racionalista de la Ilustración europea, los miembros de esta familia, es decir, la *genealogía de los visionarios*, predicaban y postulaban desde las exigencias de una moral, una religión y una política, cuyo destino se situaba en la utopía de una metafísica redentora. El Jesús histórico es, en este punto, la figura más sobresaliente. Su utopía es la más ucrónica de cuantas se han diseñado jamás: se sitúa nada menos que en la eternidad metafísica.

La estirpe de los enajenados de la razón ha dado obras literarias admirables, en el terreno de la estética y la poética de la literatura, y así mismo ha provocado devastaciones difíciles de superar en el terreno de la política y la religión, es decir, en sus aplicaciones utópicas y fideístas. A los miembros de la *genealogía de los visionarios* no les gusta que la razón les prive de sus «juguetes», desde un Yahvéh libertador y etnocrático hasta un Führer no menos nacionalista y restaurador de un genoma humano «biológicamente correcto».

Blake, literariamente hablando, sirve a esta genealogía de visionarios, contraria al pensamiento racionalista y empirista de Bacon, Hume, Hobbes, Newton o Locke, y que en la tradición inglesa simpatiza más con un utopista como Thomas More. Para los visionarios, la psicología, individual o colectiva, reemplaza la realidad, el sujeto se come al objeto, de modo que el Mundo interpretado (M_1) es el Mundo interpretado no por la razón (M_3), sino por la fantasía, el impulso, la fe, la conciencia y el inconsciente, el credo y la ideología, el fenómeno o la apariencia (M_2).

El oasis se sustituye por el espejismo. Más precisamente: la *realidad* del oasis se reemplaza por el *diseño* del espejismo. Fundamentalmente porque semejante *diseño*, cuya elaboración siempre es resultado de un sofisticado ejercicio racionalista, es mucho más atractivo, convincente y rentable, que su correspondiente realidad. El *Inferno* de Dante es mucho más esbelto en su crueldad que el Infierno del *Nuevo Testamento*, simplemente porque es más sofisticado y literario. Es, en suma, una mazmorra embellecida por la literatura. El arte torna esbeltas incluso las más horribas formas de violencia. La Literatura puede incluso legalizar algo tan repugnante como

la pederastia². En palabras del sofisticado Borges, «El infierno de Dios no necesita / el esplendor del fuego»³. Profecías, Apocalipsis y Revoluciones, son algunas de las formas más sustanciosas de armonizar la imaginación de místicos, visionarios y caudillos. Muchos de estos temas, esenciales en el *Viejo Testamento*, son recurrentes en la lírica de Blake, así como en muchos otros poetas románticos ingleses y alemanes.

La genealogía de los visionarios recupera ingredientes esenciales de la Literatura primitiva o dogmática para reconstruirlos desde el racionalismo y la crítica más sofisticada de las civilizaciones a las que pertenecen sus autores, y desde las cuales conciben, diseñan y promueven sus propias creaciones artísticas y literarias. Blake compone su literatura y su imaginería desde el jacobinismo crítico y desde la cima del racionalismo ilustrado inglés, contra el cual diseña formalmente una disidencia que constituye el núcleo más original de toda su obra. Blake recupera figuras, referentes, mitos, iconografías, textos y mensajes genuinos y constitutivos de un mundo primitivo y arcaico, en el que las diferencias entre la realidad y la falsificación de la realidad, es decir, entre el mundo físico y el mundo metafísico, resultan imperceptibles. Como se ha explicado con frecuencia, no cabe plantear una alternativa entre la realidad y la ficción (Maestro, 2006a), porque la ficción forma parte esencial de la realidad: la ficción *está* en la Realidad. La ficción está hecha de realidades desde el momento en que es imposible acudir a un mundo irreal, es decir, no existente, no operatorio, no posible, para extraer de él materiales que hagan factible cualquier cosa. De la metafísica no se extrae petróleo. No es posible efectuar prospecciones en el «Más allá». En suma, la ficción forma parte indisoluble de la realidad, de la que procede, y a partir de cuyos materiales efectivos y reales se diseña imaginariamente, de manera que toda mitología estará siempre destinada a poblar un mundo visible.

En sus *Songs of Innocence and of Experience* (1794), Blake contrapone dos modos de interpretar el mundo, desde la inocencia de la infancia y desde la experiencia de la vejez. Figuras simbólicas y también alegóricas darán forma objetiva a toda esta poética de lo imaginario que tenderá sus referentes principales en los límites del nacimiento y los umbrales de la muerte, como momentos depositarios de facultades humanas visionarias y trascendentes.

En su poema «La voz del viejo bardo», perteneciente a *Songs of Innocence* (1789), Blake dramatiza el canto poético en la figura ancestral del poeta antiguo, rapsoda de leyendas y poemas populares, en los que trataba de objetivarse el abolengo de pueblos ancestrales. La figura del bardo, que se diluye en la mitología céltica configurada en la geografía irlandesa, y rehabilitada por la imaginación del Romanticismo, se sitúa

² En su libro de 2004 titulado *Memorias de mis putas tristes*, el autor cuenta la historia de un infeliz de 90 años al que se le antoja ¿festejar? su aniversario de nacimiento *follando* —el lector superferolítico perdonará la expresión, pero a las cosas conviene llamarlas por el nombre que tienen, y en el contexto de esa novela no hay otro que mejor exprese el contenido nuclear (y pederasta) de la historia— con una niña de 14 años. La narración, que alcanza momentos de un asco exquisitamente patético, pertenece al género, básicamente machista, de lo que —confitado con una dulzura artificiosa y pseudosensual— podría llamarse la novela putífera. En este caso, además, integrada en la pederastia narrativa.

³ Vid. «Del infierno y del cielo», *El Otro, el Mismo* (Borges, 1923-1985/1989: II, 243).

en un modelo de sociedad anterior a la difusión generalizada de la escritura, confiere protagonismo a la oralidad, y exalta la figura del poeta o cantor errante y ajeno al sedentarismo de las sociedades políticas posteriores. El lienzo de John Martin titulado precisamente *The Bard* (ca. 1817), aun posterior en casi dos décadas al poema de Blake, lo ilustra perfectamente.

Ven aquí, gozosa juventud,
y contempla cómo la aurora se desnuda,
imagen de Verdad recién nacida.
Huyen la duda y de la razón las tinieblas,
la sombría contienda y las arteras mañas.
Es la locura infinito extravío,
enredadas raíces confunden sus caminos.
¡Cuántos han perecido en ellos!
Durante la noche toda se tropiezan con los huesos de los muertos,
sintiendo un no sé qué que les quebranta,
anhelantes de ser guías quienes debieran ser guiados⁴.

Blake pone el acento en la reconstrucción de un mundo arcaico, ancestral, adánico, genuino, puro, acaso inconsciente, y en el que reside la Verdad, una verdad «recién nacida». Indudablemente, se trata de un mundo mítico, irreal, ajeno a la Historia, y por completo idealizado. La exuberancia imaginativa de esta geografía y de esta naturaleza exige acudir al mundo real —pues no hay otro disponible—, para identificar en él determinados términos —con frecuencia pertenecientes al eje radial (*aurora, tinieblas, raíces, caminos, huesos...*)—, y combinarlos de forma atractiva, fraudulenta y al fin y al cabo muy esbelta: oralidad, poesía, naturaleza, hipersensibilidad, encanto de lo enajenante, ausencia de todo racionalismo moderno y de toda tecnología humana, sensorialidad estoica y fabulosa, abstracción de necesidades básicas de cualquier tipo, así como exaltación de la palabra, de figuras individualistas, insularizadas y deliberadamente marginales, como prototipo de una sabiduría y una visión superlativas del cosmos y de sus presuntos fundamentos trascendentales. En dos palabras: inflación imaginativa.

El viejo bardo, y más concretamente su voz, invita a la inocente o inexperta juventud, feliz e intacta de por sí, a contemplar la naturaleza como obra maestra de la Verdad. Semejante contemplación se diluye en una suerte de ejercicio místico, que hace posible la conjuración de la duda y de la razón, convertida esta última en una desechable tiniebla, responsable de luchas inútiles y ardidés malignos. La imagen del laberinto (*maze*) instaura el orden que corresponde a un mundo natural, donde el

⁴ La traducción española es mía. El original inglés dice así: «Youth of delight come hither, / And see the opening morn: / Image of truth new born. / Doubt is fled, & clouds of reason, / Dark disputes & artful teasing. / Folly is an endless maze, / Tangled roots perplex her ways. / How many have fallen there! / They stumble all night over bones of the dead, / And feel they know not what but care, / And wish to lead others, when they should be led», William Blake, «The Voice of the Ancient Bard», *Songs of Innocence and of Experience* (1789-1794), «The Voice of the Ancient Bard», según la edición de Johnson y Grant (Blake, 1979: 60).

cosmos de la ciudad racional y ordenada es indeseable y opresor. La locura, como forma superior de racionalismo, es un extravío sin final ni fatiga, porque vivir extraviado es forma genuina y plena de vida. Quienes no saben guiarse por los senderos de la locura, como modalidad suprema del canto y de la poesía, perecerán en los caminos de la noche de la razón, «sintiendo un no sé qué que les quebranta» el ánimo, del mismo modo que, antes o después, se quebrantarán sus huesos y los huesos de quienes les han precedido en el camino, y con los cuales torpemente tropiezan. Ese es el destino de quienes no escuchan la voz del viejo bardo. Obsérvese además la intertextualidad de este antepenúltimo verso con el evangelio de Juan: «Si uno camina durante el día no tropieza, porque ve la luz de este mundo; pero si uno camina durante la noche tropieza, porque no tiene luz» (*Juan* 10, 9-10). Blake gusta de que el dogma clausure la interpretación literaria a la que invita su poema. Nadie pretenda anteponerse a la figura mítica que ha de guiarle, el viejo bardo, la voz de la experiencia, podría decirse, frente a la juventud gozosa, deleitosa e inocente. El poema, profundamente idealista y roussonian, exultante de naturalezas imposibles y de sociedades humanas aún más irreales, pertenece a una genealogía literaria explícitamente sofisticada y reconstructivista, cuyos componentes y referencias proceden, sin lugar a dudas, de una rehabilitación romántica de materiales bíblicos, míticos, ancestrales, propios de una Literatura primitiva y dogmática.

Desde el punto de vista geográfico, histórico y literario, el *Antiguo Testamento* es la más importante, genuina y poderosa construcción de la Literatura primitiva o dogmática, y es, por supuesto, una creación oriental⁵. Constituye el punto de partida más sólido de una Genealogía de la Literatura, al haber sabido sus diferentes artífices, autores e interventores, ecualizar, es decir, sintetizar normativamente, un conjunto fundamental de recursos culturales, religiosos y escriturarios, procedentes de las sociedades mesopotámica, egipcia, cananea e hitita⁶, en torno a los siglos VI-III a.n.E. Sin embargo, esta monumental demostración de Literatura primitiva o dogmática no se interpretó en Oriente, por sus autores y lectores genuinos, como una obra literaria, sino como un código de creencias, saberes y ordenamientos morales. Es una obra previa al nacimiento de la Literatura propiamente dicha, esto es, de la Literatura crítica o indicativa, cuyo punto de partida son las homéricas *Iliada* y *Odisea*. Fue Occidente, a través del cristianismo paulino, como credo religioso de orden teológico o terciario

⁵ «Elementos básicos de la civilización actual se remontan a la cultura del antiguo Oriente, entre ellos la escritura, el alfabeto y muchos de los géneros literarios desarrollados posteriormente, e, incluso, la formación de un canon de obras clásicas que fueron copiadas, imitadas y traducidas a lo largo de siglos» (Trebolle, 2008: 159). Sobre las relaciones culturales y literarias entre Oriente y Occidente durante el primer milenio a.n.E., vid. Gordon (1962), Gordon y Rendsburg (1997) y Hallo (1996, 1997-2003, 2010).

⁶ «La Biblia debe incontables préstamos a las literaturas del antiguo Oriente, de manera que no hay en ella género, motivo, frase o término que no encuentre algún paralelo en escritos mesopotámicos, cananeos o egipcios» (Trebolle, 2008: 150). Sobre las literaturas del Antiguo Oriente, vid. Trebolle (2008: 149 ss.; Pritchard, 1958; Hallo *et al.*, 1997-2003; 2010; Simpson *et al.*, 1972).

(Bueno, 1985), y a través de la interpretación filológica, desde Alejandría⁷ hasta Spinoza (1670), pasando por el Humanismo renacentista, quien presume y plantea, respecto a estas denominadas *Sagradas Escrituras* bíblicas, una Poética de la Literatura, en absoluto prevista, ni deseada, por sus primigenios creadores y destinatarios. Del mismo modo fue también Occidente quien dispuso e impuso en Roma —y no en Jerusalén— la capital del cristianismo, cuya invención, asimismo, es genuinamente oriental. Solo desde una cultura secular y profana, la Biblia puede convertirse en un canon literario, y dejar de leerse exclusivamente como un canon moral, propio de un mundo arcaico, en cierto modo primitivo, y sin duda alguna dogmático. El *Antiguo Testamento* se constituye desde el imperativo de una preceptiva moral, destinada a mantener la cohesión y la estructura social de todo un pueblo, el hebreo, frente a cualesquiera pretensiones, inconcebibles entonces, de dar lugar a una poética literaria, en la que la ficción se afirmara por encima de la leyenda y de la historia, y a través de la cual la forma estética se abriera camino de espaldas al dogma religioso y al fideísmo de númenes absolutistas. Nuestra actual Idea de Literatura irrumpe en la Historia de la Humanidad con el nacimiento de la *Iliada* y la *Odisea*, no antes, y lo hace bajo la forma de una Literatura crítica o indicativa, tal como aquí se ha definido, frente al modelo de una Literatura primitiva o dogmática, cuya máxima y más sobresaliente expresión es el *Antiguo Testamento*. Los hechos fundamentales que determinan el nacimiento de la Literatura crítica o indicativa son la idea de ficción, al referirse a determinadas realidades —los dioses— como no operatorias, declarando su inercia o inexistencia en la pragmática del mundo humano, y la idea de poética, como fabulación que es insoluble en la Historia, de la que no forma parte, e inexplicable al margen de la estética, que la hace posible como obra de arte y como tal la justifica. Estos dos hechos que se han apuntado —la poética y la ficción— se integran materialmente en la realidad de la Literatura a través del racionalismo humano, como modo de conocimiento de la naturaleza misma del hombre, y del ejercicio de sus facultades críticas, lo que permite el desarrollo, a través de los materiales literarios, de una tipología de saberes y de sistemas de ideas que irán interviniendo, cada vez con mayor intensidad, en la construcción, comunicación e interpretación de lo que hoy conocemos como Literatura.

Sin embargo, lo que en el apartado siguiente se denominará Literatura crítica o indicativa no habría sido posible sin una «literatura» previa, sin una suerte de *Ur-Literatur*, cuyo núcleo genesiaco de referencia está en el *Antiguo Testamento*, así como en su amplísimo intertexto literario —babilonio, egipcio, cananeo e hitita, principalmente— y en su vasta tradición histórica.

Desde el punto de vista de la Genealogía de la Literatura, los textos literarios de orden primitivo o dogmático se sitúan histórica y geográficamente antes de la implantación de los textos homéricos en las *polis* griegas y allende sus fronteras territoriales y políticas. Es decir: la Literatura primitiva o dogmática se desarrolla en una geografía no intervenida por el racionalismo crítico de las ciudades-Estado helenas, que comienzan a constituirse desde el siglo VIII a.n.E., y en un momento histórico que

⁷ Piénsese que «en Alejandría la Biblia hebrea dio el salto del mundo semítico al grecorromano» (Trebolle, 2008: 170).

es anterior al siglo V a.n.E., o, si se prefiere, identificable con el denominado por Jaspers (1931) *tiempo-eje*, esto es, los momentos clave de la quinta centuria, en la que prospera en Grecia el pensamiento presocrático, en Israel el discurso de los profetas, en Persia la figura de Zoroastro, en India los textos sagrados de los *Upanisads* y del Buda, en China el moralismo terapéutico de Confucio y Lao-Tsé... Todos estos escritos y formas de discurso —más que de pensamiento— forman parte integrante del magma de una Literatura primitiva o dogmática, que, en la Grecia del siglo V, resultará eclipsada y reformada por la irrupción de una idea de ficción y de un concepto de poética de los que brotará la Literatura crítica o indicativa.

Es evidente que una *translatio litterarum* de esta envergadura, desde el Oriente arcaico a la Grecia antigua, no se produce de forma simple, evidentemente, ni repentina. Como advierte Julio Trebolle, «hoy no es posible entender el Israel bíblico ni la Grecia clásica sin referencia a los dos milenios anteriores de cultura mesopotámica y egipcia, cananea y fenicia. La Biblia forma parte de un *continuum* cultural y de una *coiné* religiosa que se extendía de Mesopotamia hasta Grecia» (Trebolle, 2008: 151)⁸.

Y en Grecia nació, como se explica en el capítulo siguiente, la Literatura crítica e indicativa. Ahora será inevitable salir del lenguaje para interpretar la Literatura.

⁸ Sobre el mismo tema, vid., entre otros, Burkert (1992: 115 ss.; 2002), Grodon (1962), Penglase (1994), Walcot (1966). Fundamental resulta West (1997) para adentrarse en las relaciones intertextuales y comparadas entre el *Antiguo Testamento*, los escritos hesiódicos y la obra de Homero.

2

CRÍTICA
DE LA
LITERATURA CRÍTICA O INDICATIVA

2.1. LA LITERATURA HOMÉRICA: «TU VALOR TE PERDERÁ»

Líada y *Odisea* instituyen una idea de ser humano que desde la obra homérica ha caracterizado siempre a la Literatura: un concepto de individuo que rebasa todas las categorías de tiempo y lugar, y que es por ello mismo superior e irreductible a la Política, la Religión, la Filosofía, la Moral, la Economía, la Geografía, la Historia... *Iliada* y *Odisea* enseñan algo que Aristóteles dejará muy claro en su *Poética*: que la Literatura es la racionalización de *hechos humanos* más allá de campos categoriales concretos, es decir, es la argumentación racional, a través de la fábula, de una realidad *intervenida* por el Hombre, e interpretada siempre sin limitarse a un ámbito exclusivo de conocimiento, de modo que tal interpretación será trascendente a todos y cada uno de sus casos particulares, porque rebasará los límites de toda categoría científica particular. La Literatura se concibe, pues, como algo superior e irreductible a la Historia, la Economía o la Geometría, es decir, como un conjunto de conocimientos que resultan insolubles en los conocimientos categoriales de una única ciencia, sea incluso la Filología, la Hermenéutica o la Lingüística, porque los contenidos de los materiales literarios rebasan cualesquiera ciencias categoriales. Esta propiedad gnoseológica, característica de la Literatura, exige que toda interpretación de materiales literarios tenga una cita inevitable con la Filosofía, es decir, con la Crítica y con la Dialéctica, a partir de las construcciones científicas aportadas por cada campo categorial capaz de intervenir en la interpretación de materiales literarios (Filología, Historia, Lingüística, Antropología, Paleografía, Dialectología, Geografía, Economía...).

Con la obra homérica nace la Literatura crítica o indicativa, es decir, la Literatura construida desde la intervención racional y diacrítica del ser humano en todo aquello que forma parte de su espacio antropológico: la Política (eje circular), la Naturaleza (eje radial) y los Dioses (eje angular). Como se sabe, la *Iliada* es un poema épico que, elaborado hacia el siglo VIII a.n.E., narra la historia de una guerra legendariamente acaecida en el siglo XIII, protagonizada por el cerco que una confederación de estados helenos levanta contra la ciudad de Ilión, también llamada Troya, en la actual Turquía. Se atribuye a los pueblos jonios, emplazados desde el 1100 a.n.E. en la geografía más oriental de Asia Menor, la superación y expansión de la cultura micénica, así como la introducción en la literatura griega de la poesía épica, a lo largo del siglo VIII, durante la cual tiene lugar la constitución de las ciudades-estado helenas. Por lo que hoy sabemos, la vida de Homero y la composición de la *Iliada* se sitúan en esa centuria. Sin embargo, el texto de la *Iliada* se edita por vez primera en Venecia casi a finales del siglo XV, concretamente en 1488, por Demetrio Calcóndilas. La edición estaba basada en un manuscrito, hoy perdido, de entre los muchos que se descubren a lo largo del Renacimiento italiano¹.

¹ El texto homérico de la *Iliada* sufrió al menos dos regularizaciones o codificaciones. La primera de ellas afectaría a la expresión y el contenido; la segunda, cuya autoría se identifica con Aristarco de Samotracia, delimitaría lo que suponemos es la materia propiamente homérica, eliminando adiciones posteriores. Aristarco de Samotracia fue director de la Biblioteca de Alejandría en los comienzos del siglo II a.n.E., y se le considera el filólogo más importante de la Antigüedad. Ha

Infinitas páginas se han escrito acerca de la *Iliada* y de sus temas dominantes. Lo cierto es que el poema homérico se refiere solamente a una serie de acontecimientos puntuales del curso de la guerra de Troya, mas no a la guerra en sí, ni al cerco como tal, y aún menos a la conquista de la ciudad, que ni siquiera se sugiere. Homero apela a la cólera de Aquiles, a partir de su enfrentamiento con Agamenón, y su posterior intervención en la guerra tras la muerte de Patroclo a manos de Héctor. El discurso de Aquiles representa ante todo el mérito herido, el valor no recompensado, el heroísmo no acreditado por el mismo poder que se ha beneficiado de sus hazañas. Iracundo y colérico, y sabedor de su importancia decisiva como guerrero coaligado a las fuerzas de los atridas, se niega a combatir al sentirse afrentado por Agamenón en el reparto de una mujer —Briseida— como botín de guerra. Aquiles es acaso el primer luchador heroico que en la literatura se enfrenta a un sistema de valores que no reconoce sus méritos. Aunque la crítica lo ha retratado sobre todo como colérico, el contenido de su discurso contra el poder de Agamenón se fundamenta sobre una decepción insubsanable. He aquí lo esencial de su respuesta a Ulises, quien le implora, como embajador de la confederación helena, su regreso al combate.

Preciso es que os manifieste lo que pienso hacer para que dejéis de importunarme unos por un lado y otros por el opuesto. Me es tan odioso como las puertas de Hades quien piensa una cosa y manifiesta otra. Diré, pues, lo que me parece mejor. Creo que ni el Atrida Agamenón ni los dánaos lograrán convencerme, ya que para nada se agradece el combatir siempre y sin descanso contra hombres enemigos. La misma recompensa obtiene el que se queda en su tienda, que el que pelea con bizarría; en igual consideración son tenidos el cobarde y el valiente; y así muere el holgazán como el laborioso. Ninguna ventaja me ha procurado sufrir tantos pesares y exponer mi vida en el combate [...]. Conquisté doce ciudades por mar y once por tierra en la fértil región troyana; de todas saqué abundantes y preciosos despojos que di al Atrida, y éste, que se quedaba en las veleras naves, recibiólos, repartió unos pocos y se guardó los restantes. Mas las recompensas que Agamenón concedió a los reyes y caudillos siguen en poder de éstos; y a mí, solo entre los aqueos, me quitó la dulce esposa y la retiene aún; que goce durmiendo con ella [...]. Y puesto que ya no deseo guerrear contra el divino Héctor, mañana, después de ofrecer sacrificios a Zeus y a los demás dioses, echaré al mar los cargados bajeles, y verás, si quieres y te interesa, mis naves surcando el Helesponto... (*Iliada*, rapsodia IX, vv. 308-430).

de advertirse que la lengua en que está escrita la *Iliada* ha sido calificada por algunos estudiosos de «lengua artificial» (Hoz, en Homero, 1954/1996: 13), pues se trata de una lengua que no se corresponde con ninguna de las habladas en la Grecia antigua. Dada su variedad y diversidad de registros y rasgos alternativos, y hasta contradictorios, todo hace pensar en un conjunto de estilos y fórmulas de tradición oral. En la Antigüedad griega había al menos cuatro grupos de dialectos: el jonio, el arcado-chipriota (continuador, junto con el jonio, de los dialectos hablados en los territorios micénicos del segundo milenio anterior a la Era Cristiana), el eolio (de difícil clasificación), y el griego clásico (hablado por los dorios de Esparta y otros estados septentrionales). Con anterioridad a Homero existía una larga tradición de poetas orales. Y esta oralidad, como la improvisación, presentaba diferentes grados de intensidad, capaces de incidir en el acto de creación del poema, así como en su escritura y transmisión. Es indudable que la cultura oral puede proporcionar a una literatura una tradición singularmente valiosa.

Pero la muerte de Patroclo a manos del «divino» Héctor sobrepuja la furia de Aquiles por encima de las consecuencias de la afrenta de Agamenón. Aquiles entra en guerra con el único objetivo de matar a Héctor y vengar de este modo, como una cuestión personal, la muerte de Patroclo. Que este hecho propicie la victoria de los helenos, será cuestión secundaria en la *Iliada* —donde no se narra ni se poetiza la conquista de Troya—, aunque resulte indudablemente decisiva en el desenlace de la guerra. En realidad, la derrota de los troyanos se deriva de uno más de los ardises de Ulises, y no tanto acaso de la intervención de Aquiles, por más que la muerte de Héctor resulte clave. Nada más irónico, pues, en un poema épico cuyo tema central es la guerra, que la victoria proceda del ingenio de un individuo antes que de la fuerza bélica de toda una confederación de Estados y ejércitos. Los troyanos sucumben no por débiles o cobardes, sino por confiados e incautos, al abrir las puertas de la fortaleza de Ilión a un insólito caballo, heleno y enemigo.

Si bien la cólera de Aquiles puede ser uno de los motores de la fábula, no es menos cierto que la muerte de Héctor es uno de los momentos culminantes, y acaso el nódulo, de toda la *Iliada*, cuyo final desemboca precisamente en la recuperación del cadáver que el venerable Príamo hace de su hijo, ante su mismísimo homicida. Personalmente considero que la muerte de Héctor es el núcleo de la *Iliada*. En ella reside la cima de la epopeya, en su dimensión trágica y elegíaca, y también en su proyección política —Héctor es el héroe troyano por excelencia, frente al menguado Paris— y familiar —ante su hijo Astianacte, su esposa Andrómaca y su padre Príamo—. El diálogo de amor y despedida entre Héctor y Andrómaca condensa el más amplio conjunto de valores codificados en la antigua épica: el ser humano se sabe consciente de que es imposible eludir impunemente determinados imperativos vitales, estatales, humanos; el amor se enuncia como expresión de unión conyugal, familiar e institucional —política—, cuya destrucción supone el deterioro de las condiciones de vida de todas las partes implicadas²; el héroe se sabe subordinado a un orden moral trascendente, pero firmemente objetivo en un modelo inquebrantable de sociedad política; el respeto al código del honor exige reconocer la preservación del grupo social como algo que está muy por encima de la vida de cada individuo o miembro de ese grupo. Andrómaca lo enuncia con absoluta claridad, y no se engaña cuando advierte que la ruina de los héroes es precisamente su valentía.

ANDRÓMACA: Tu valor te perderá. No te apiadas del tierno infante ni de mí, infortunada, que pronto seré tu viuda; pues los aqueos te acometerán todos a una y acabarán contigo. Preferible sería que, al perderte, la tierra me tragara, porque si mueres no habrá consuelo para mí, sino pesares; que ya no tengo padre ni venerable madre [...].

HÉCTOR: Todo esto me da cuidado, mujer, pero mucho me sonrojaría ante los troyanos y las troyanas de rozagantes peplos, si como un cobarde huyera del combate; y tampoco mi corazón me incita a ello, que siempre supe ser valiente

² Sobre el amor en la *Iliada*, y en la literatura grecolatina y renacentista, hasta la obra de Cervantes, es de referencia obligada la obra de Juan Ramón Muñoz Sánchez, *De amor y literatura: hacia Cervantes*. Vid. esp. Muñoz Sánchez (2012: 34-45).

y pelear en primera fila entre los teucros, manteniendo la inmensa gloria de mi padre y de mí mismo. Bien lo conoce mi inteligencia y lo presiente mi corazón: día vendrá en que perezcan la sagrada Ilión, Príamo y el pueblo de Príamo, armado con lanzas de fresno. Pero la futura desgracia de los troyanos, de la misma Hécabe, del rey Príamo y de muchos de mis valientes hermanos que caerán en el polvo a manos de los enemigos, no me importa tanto como la que padecerás tú cuando alguno de los aqueos, de bronceas corazas, se te lleve llorosa privándote de libertad, y luego tejas tela en Argos, a las órdenes de otra mujer, o vayas por agua a la fuente Meseída o Hiperea, muy contrariada porque la dura necesidad pesará sobre ti. Y quizás alguien exclame, al verte derramar lágrimas: «Esta fue la esposa de Héctor, el guerrero que más se señalaba entre los teucros, domadores de caballos, cuando en torno de Ilión peleaban». Así dirán, y sentirás un nuevo pesar al verte sin el hombre que pudiera librarte de la esclavitud. Pero ojalá un montón de tierra cubra mi cadáver, antes que oiga tus clamores o presencie tu rapto [...].

Dichas estas palabras, el preclaro Héctor se puso el yelmo adornado con crines de caballo, y la esposa amada regresó a su casa, volviendo la cabeza de cuando en cuando y vertiendo copiosas lágrimas. Pronto llegó Andrómaca al palacio, lleno de gente, de Héctor, matador de hombres; halló en el muchas esclavas, y a todas las movió a lágrimas. Lloraban en el palacio a Héctor vivo aún, porque no esperaban que volviera del combate librándose del valor de las manos de los aqueos (*Iliada*, rapsodia VI, vv. 407-503).

He aquí la premonitoria elegía heroica de quien conoce su destino triste y heroico, y se entrega a él con una valentía irreversible. En este diálogo matrimonial Troya explicita su derrota. Al menos dos terceras partes de la *Iliada* están constituidas por el discurso directo de un diálogo entre personajes. En sentido estricto, no cabe hablar de diálogo propiamente, como enunciación que se sucede en la alternancia de emisión y recepción de actos de habla, sino que se trata más bien de una disposición de monólogos, pronunciados por los personajes como auténticos discursos, cuyas categorías retóricas resultan muy bien definidas en el marco de una tradición oratoria delimitada formal y semánticamente, y reconocida con claridad en el poema heroico. La *Iliada* hace accesible por vez primera a la cultura occidental el valor de esta tradición retórica, expresada en un texto de referencia literaria indiscutible. La poética nace en ligazón con la retórica.

Con palabras y con hechos, desde las figuras del discurso y desde la composición de la fábula, Héctor se dispone como protagonista de una muerte bélica y heroica. Una vez más, la idea política del honor es clave en la interpretación de la fábula. El honor no es sensible a las inquietudes psicológicas particulares o individuales. El honor dicta y objetiva de forma lógica las normas de estructuración y cohesión del grupo o sociedad humana políticamente organizada. El honor de Aquiles, que ofende y hiere Agamenón, está en el comienzo de un conflicto entre dos caudillos aliados. El honor de Héctor le exige luchar y morir a manos de los helenos. La vida del individuo —ética— vale en tanto que se sacrifica por el bien —moral— de la sociedad política a la que este ser humano pertenece. La ética preserva la vida del individuo; la moral preserva la vida del grupo. Solo en las sociedades democráticas contemporáneas la vida del individuo está por encima de la eutaxia del Estado. Todo lo contrario ocurría en la democracia ateniense y, por supuesto, en las satrapías persas. Y en la totalidad del mundo antiguo, medieval y moderno. Lo mismo cabe decir respecto a los regímenes marxistas, fascistas y

totalitarios de las sociedades políticas de la Edad Contemporánea. El mundo homérico es un mundo aristocrático, esencialmente masculino, en el que el ser humano —que pretende la consecución de honor y de gloria— vale lo que materialmente alcanza a través de sus obras bélicas frente a sus adversarios. El honor dispone además que la venganza sea un comportamiento socialmente exigido y personalmente adiestrado. Con todo, la honra no solo se adquiere por los hechos de armas, sino también, aunque como valor añadido, por la inteligencia en el consejo y la destreza en la oratoria. El honor equivale en el mundo antiguo a un racionalismo sobre el que se fundamenta un orden moral y político, que se pretende además trascendente, y que ningún otro tipo de acción subjetiva o argumentación individualista —de intervención ética, en suma— puede ni debe alterar. Hay en la *Iliada* una rapsodia, la XXII, en la que Héctor, sintiéndose perseguido por Aquiles, momentos antes de morir a manos del joven y airado aqueo, protagoniza un soliloquio, probablemente el primero en la genealogía de la literatura occidental, en el que revela el pensamiento de un pacto irenista, de un acuerdo pacificador. Héctor sin duda habría sido un buen diplomático. Pero su papel no es el de un político, sino el de un héroe cuya muerte convierte a la *Iliada* en la epopeya trágica y elegíaca que conocemos. La muerte de Héctor hace insignificante el resto de las muertes. Incluso la de Patroclo, y la del mismísimo Aquiles a manos del acoquinado París, cuya ejecución es casi un sortilegio, pues el homicida ha de acertar con el talón que Tetis dejó vulnerable en la laguna Estigia.

HÉCTOR: ¡Ay de mí! Si traspongo las puertas y el muro, el primero en dirigirme baldones será Polidamante, el cual me aconsejaba que trajera el ejército a la ciudad la noche funesta en que el divinal Aquileo decidió volver a la pelea. Pero yo no me dejé persuadir —mucho mejor hubiera sido aceptar su consejo—, y ahora que he causado la ruina del ejército con mi imprudencia, temo a los troyanos y a las troyanas, de rozagantes peplos, y que alguien menos valiente que yo exclame: «Héctor, fiado en su pujanza, perdió las tropas». Así hablarán; y preferible fuera volver a la población después de matar a Aquileo, o morir gloriosamente delante de ella. ¿Y si ahora, dejando en el suelo el abollonado escudo y el fuerte casco y apoyando la pica contra el muro, saliera al encuentro del irreprochable Aquileo, le dijera que permitía a los Atridas llevarse a Helena y las riquezas que Alejandro trajo a Ilión en las cóncavas naves, que esto fue lo que originó la guerra, y le ofreciera repartir a los aqueos la mitad de lo que la ciudad contiene; y más tarde tomara juramento a los troyanos de que, sin ocultar nada, formarían dos lotes con cuantos bienes existen dentro de esta hermosa ciudad?... Mas, ¿por qué tales cosas me hace pensar el corazón? No, no iré a suplicarle; que, sin tenerme compasión ni respeto, me mataría inerme, como a una mujer, tan pronto como dejara las armas. Imposible es mantener con él, desde una encina o desde una roca, un coloquio, como un mancebo y una doncella; como un mancebo y una doncella suelen mantener. Mejor será empezar el combate cuanto antes, para que veamos pronto a quién el Olímpico concede la victoria (*Iliada*, rapsodia XXII, 99-131).

Héctor se retrata aquí como un estratega deficiente, y sobre todo como un guerrero que parece haber olvidado la razón de la cólera de Aquiles. Al hijo de Tetis no le mueve la victoria sobre los teucros, sino la venganza de Patroclo contra Héctor. Por su parte, el héroe troyano quiere evitar un combate cuya derrota presiente convictamente. Su

soliloquio delata un racionalismo pacifista que la ciudad-estado de Ilión no habría aceptado jamás.

La muerte de Héctor precipita el desenlace del poema homérico, mas no el de la guerra. La acción de la *Iliada*, lo que los estructuralistas franceses denominarían —siguiendo a los formalistas rusos— el tiempo de la *historia* o *trama*, transcurre a lo largo de catorce días, a los que hay que sumar una veintena de inactividad, del décimo año de la guerra de los griegos frente a los troyanos. Al cabo de una década la ciudad cae en manos de la confederación helena, gracias a la astucia de Odiseo, y una vez que Aquiles muere a manos de Paris, quien con una sola flecha le hiere de muerte en el talón. Estos episodios —esenciales en la historia de la guerra de Troya— no se narran en el poema —cuya esencia poética es otra diferente de la histórica o legendaria—, el cual concluye con la audaz visita que Príamo protagoniza en el campamento de los mirmidones, donde reside Aquiles, para recuperar el cadáver de su hijo Héctor.

Acuérdate de tu padre, Aquileo, semejante a los dioses, que tiene la misma edad que yo y ha llegado al funesto umbral de la vejez. Quizás los vecinos circunstantes le oprimen y no hay quien le salve del infortunio y de la ruina; pero al menos aquél, sabiendo que tú vives, se alegra en su corazón y espera de día en día que ha de ver a su hijo, llegado de Troya. Mas yo, desdichadísimo, después que engendré hijos excelentes en la espaciosa Troya, puedo decir que de ellos ninguno me queda. Cincuenta tenía cuando vinieron los aqueos: diez y nueve procedían de un solo vientre; a los restantes diferentes mujeres los dieron a luz en palacio. A los más el furibundo Ares les quebró las rodillas; y el que era único para mí, pues defendía la ciudad y sus habitantes, a ése tú lo mataste poco ha, mientras combatía por la patria, a Héctor; por quien vengo ahora a las naves de los aqueos, a fin de redimirlo de ti, y traigo un inmenso rescate. Pero, respeta a los dioses, Aquileo, y apiádate de mí, acordándote de tu padre; que yo soy todavía más digno de piedad, puesto que me atreví a lo que ningún otro mortal de la tierra: a llevar a mi boca la mano del hombre matador de mis hijos (*Iliada*, XXIV, vv. 486-506).

El narrador, omnisciente y objetivo, transmite el relato de hechos y palabras. No da directamente la descripción de los protagonistas, sino que deja ver el efecto dramático que provocan entre sí las diferentes figuras y personalidades del poema: el ejemplo siempre mencionado es el de Helena, cuya belleza no se describe nunca de forma directa, sino a través del juicio y el discurso de los demás personajes. En la épica, como en la tragedia, el sufrimiento del héroe desempeña un papel decisivo³. Podría decirse de hecho que el ser humano es heroico en la medida en que asume con valor su adversidad. No por casualidad muchas tradiciones épicas se han basado

³ «Los trágicos se inspiraron en general en temas de la edad heroica pero transmitidos por la mera narrativa popular o en versiones de poetas épicos de estatura muy inferior a la de Homero, en las que abundaban los sucesos maravillosos y sobre todo predominaba una estructura episódica. Lo que los trágicos hacen con estas versiones es precisamente homerizarlas, extraer un episodio concreto y focalizarlo, dejar al descubierto unas líneas básicas de causa y efecto, y convertir en motor de la acción y del sufrimiento que la acompaña, el carácter y la decisión del héroe trágico» (Hoz, en Homero, 1954/1996: 55).

en una idea fundamental de la experiencia trágica: los ideales heroicos conducen al sufrimiento y a la muerte prematura. Aquiles y Héctor fallecen tempranamente. Ulises y Paris, más hábiles y astutos, sobreviven con holgura. Ha de observarse además algo muy relevante, y es que el sufrimiento de la tragedia no tiene como sujeto al personaje pasivo, sumiso y obediente, como puede serlo el Job del *Antiguo Testamento*, sino más bien todo lo contrario: el sufrimiento trágico tiene siempre como protagonista a un héroe insumiso, desafiante, rebelde, que se manifiesta enfrentándose a un orden moral trascendente, superior, olímpico. Es el caso de Edipo ante el Oráculo, de Antígona ante las leyes estatales de Creonte y este ante las divinidades protectoras de los rituales funerarios, de Medea ante las atroces consecuencias del homicidio de sus propios hijos, de Orestes perseguido por las Furias tras ajusticiar a su propia madre Clitemnestra... Job, sin embargo, no se enfrenta a nada, simplemente espera, haciendo de la paciencia la virtud que distingue al impotente. No por casualidad ni el hebreo ni el árabe poseen en su lexicografía una palabra propia para designar lo que los griegos genuinamente llamaron *tragedia* y *comedia*.

Los dioses homéricos nada tienen que ver con el dios veterotestamentario. Los dioses homéricos son dioses literarios. Son las primeras divinidades de la Literatura propiamente dicha. Sin duda, son los primeros de la Literatura crítica o indicativa. Pero, ¿qué significa ser un dios literario? Ante todo, significa algo muy diferente de lo que es Yahvéh y de lo que exige su celoso monoteísmo. Un dios literario es un dios que carece de existencia operatoria, es decir, de *realidad*. Semejante estatuto es algo que no puede permitirse ningún dios hebreo, cristiano o musulmán, divinidades a las que sus respectivos fieles atribuyen nada menos que la idea y creación del cosmos. Con anterioridad me he referido a esta característica al hablar del concepto de ficción en la Literatura (Maestro, 2006a), y al advertir que los materiales literarios constituyen, desde su nacimiento homérico, una profanación, y también una provocación, de los materiales y creencias religiosos. Y así ocurría incluso entre los propios griegos, desde moralistas como Platón, que veían con muy malos ojos el comportamiento indecoroso de los dioses homéricos, hasta los más píos de los helenos, que no dudaban en acusar políticamente de *asebeia* a quienes fuera necesario ajusticiar por impiedad —entre ellos al propio Sócrates—.

De cualquier modo, hablar de religión en la Grecia clásica es algo que exige precisiones. ¿De qué religión hablamos cuando hablamos de la Grecia homérica, platónica, aristotélica? Por un lado, el dios de los filósofos, desde Tales de Mileto hasta Epicuro e incluso los filósofos helenísticos, es una Idea metafísica. A su vez, los dioses de Homero son personajes literarios. Por otro lado, no parece posible identificar en la Grecia antigua y clásica la existencia de una casta de personas encargadas de mantener un culto religioso o un cuerpo doctrinal que diera sentido institucional a los diversos ritos. Los dioses homéricos no proyectan sobre el mundo un plan teológico reconocido y previamente meditado; no disponen tampoco una salvación futura, una condenación o reconversión de la humanidad, sino el desarrollo de una acción en interrelación con la voluntad humana, y siempre más poderosa que ella. Los dioses homéricos, en suma, no se articulan en una Teología, sino en una Literatura —su mitología es una poética—, que se identifica a sí misma como crítica e indicativa, y que emerge genealógicamente de tradiciones orales primitivas, cuyos antecedentes más ancestrales comprenden

una compleja relación de elementos antropológicos, desde una muy arcaica mitología babilonia y egipcia hasta una muy dogmática religiosidad hebrea, literariamente alejadas y disociadas de Homero o de los poemas épicos a él atribuidos.

Los dioses helénicos se constituyen a partir de un largo proceso en que divinidades de pueblos mediterráneos se amalgaman con creencias míticas llegadas con las migraciones indoeuropeas y sus explicaciones imaginarias de los fenómenos naturales, a partir del antropomorfismo y el politeísmo, dos dimensiones esenciales en la constitución de las religiones secundarias del mundo antiguo (Bueno, 1985). Las religiones primarias o numinosas, propias de un mundo arcaico, divinizan figuras y criaturas animales; las religiones secundarias o mitológicas, introducen la iconología antropomorfa y se codifican en un politeísmo naturalista, que alcanza su máxima expresión en las religiones del paganismo griego y romano; finalmente, las religiones terciarias son aquellas que se articulan en una Teología, o filosofía confesional, de modo que se sirven de la razón para justificar idealmente una fe o credo socio-político, como es el caso fundamental del Cristianismo. Si para interpretar buena parte de la literatura religiosa del Siglo de Oro puede ser útil acudir a la Teología cristiana, y particularmente católica, nada de esto es aplicable a la *Iliada* o la *Odisea*. En primer lugar, no cabe hablar de teología en la Grecia clásica. La Teología es una teoría idealista sobre la Idea de Dios que nace con el desarrollo del Cristianismo, en la medida en que los filósofos cristianos medievales incorporan al pensamiento de la Iglesia la filosofía platónica (Agustín de Hipona) y aristotélica (Alberto Magno y Tomás de Aquino), dando lugar respectivamente a la Teología Dogmática de expansión agustinista —de la que brotarán Lutero y el reformismo protestante— y a la Filosofía Escolástica promovida ante todo por los dominicos, cuyo racionalismo estará en la base de la Contrarreforma impulsada por los jesuitas posrenacentistas. Toda interpretación de la religión en la obra homérica exige situarse ante materiales religiosos de tipo secundario, es decir, mitológicos y antropomorfos, no teológicos ni incorpóreos (ángeles, demonios, querubines, serafines...). La *Iliada* de Homero no es *Paradise Lost* de John Milton. La obra de este último brota directamente del *Antiguo Testamento*, es decir, de una lectura miltoniana de la Literatura primitiva o dogmática, mientras que la obra de Homero supera el primitivismo y el dogma del mundo arcaico, e instituye lo que desde entonces ha sido y sigue siendo una Literatura crítica o indicativa. Y de ella —de la *Iliada* y la *Odisea*— brota a comienzos del siglo XIV una obra singularmente original y magna que, pese a su formato teológico y escolástico, abre las puertas de la modernidad, al anteponer la crítica, construida desde la literatura, al imperativo programático, subyacente en el cristianismo teológico que le sirve de referencia. Me refiero a la *Divina commedia* de Dante Alighieri.

2.2. LA *DIVINA COMMEDIA* DE DANTE

Homero dejó un legado poético insoluble en la Teología: creó un concepto de obra literaria que, por sus capacidades críticas, rebasa cualquier categoría pretensora de encerrar la Literatura en una interpretación limitada y particular, sea un dogma, un credo o cualquier otro tipo de saber exclusivo y excluyente. La Literatura exigirá siempre una interpretación intertextual y en *symploké*, en la que han de concurrir la totalidad de los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor). Es una condición genuina de la fábula literaria del mundo homérico el hecho de que la acción fundamental de la experiencia épica sea simultáneamente resultado de una intervención o voluntad divina y de una responsabilidad humana. Los dioses no son simplemente divinidades en las que pueden creer los protagonistas de la *Iliada* o la *Odisea*, y a los que estos pueden consagrar sacrificios, sino que son ante todo personajes literarios plenos, capaces de acción directa y voluntad reconocida en el desarrollo funcional de la fábula literaria. En el mundo homérico la intervención de los dioses acompaña siempre a la acción humana para subrayar su importancia, acentuándola sin negarla y propagándola sin disminuirla. La Literatura, lejos de ser una plegaria humana ante los dioses, es su camposanto. Los dioses mueren al ingresar en la Literatura. Todos los dioses literarios están muertos. Son ficciones, es decir, carecen de existencia operatoria. No son *reales*. A diferencia de la Literatura primitiva o dogmática, que era la placenta de todas las divinidades, la Literatura crítica o indicativa es su necrópolis. Prueba de ello es la obra mayor de Dante, que hizo del mundo metafísico un espectacular y dramático camposanto —más político que religioso—, con la única intención de profanarlo críticamente.

La *Divina commedia* de Dante es ante todo la demostración literaria de cómo una Teología puede convertirse en una Poética. Los grandes hechos, junto con sus interpretaciones, buscaban entonces el formato de la Literatura. Filosofía y Literatura se dan aquí la mano¹. Es quizá esta obra la amalgama más sobresaliente de libertad y vanguardismo creativo del incipiente siglo XIV italiano: así lo demuestran el uso de la lengua vulgar toscana y la manifestación de la heterodoxia política de Dante, por una parte, y la inmutabilidad de un orden moral trascendente, que, por otra parte, sanciona para la eternidad el destino de cada ser humano. Cuando Dante escribe la *Divina commedia* la literatura no tiene, ni de lejos, el prestigio que hoy le atribuimos. La ciencia única —entonces se le daba un estatuto semejante— era la teología. Y desde la teología la vida humana se interpretaba como una consecuencia inmutable y eterna, consecuencia en la que sobreviven los personajes de la *Divina commedia*.

Sucede, sin embargo, que al heroísmo de la Antigüedad, una vez personificado, le resultó esencial encontrar una expresión literaria para sobrevivir en ella. Junto con la fuente literaria, el héroe demandará muy pronto no solo el protagonismo de una acción, sino ante todo la posesión de una voz. Desde entonces el héroe se expresará

¹ «La poesía de la *Comedia* es eminentemente filosófica: no tanto por las doctrinas filosóficas en sí que el poema expone, sino más bien porque el espíritu de las doctrinas obliga al poeta a poetizar filosóficamente» (Auerbach, 1929/2008: 253).

siempre en nombre propio, aunque sus ideales puedan ser más tarde compartidos o discutidos por colectividades enteras. Síntesis de fortaleza y debilidad, de grandeza y miseria humanas, el héroe se mueve siempre en el reino de lo conflictivo. Sus actos son difíciles de sancionar, y su interpretación conduce siempre a tropezar con la realidad de una ley moral, cuyos fundamentos se postulan a menudo más allá de nuestro terrenal mundo del hombre.

Los actos del héroe importan menos que la fuente, con frecuencia metafísica, de la que emanan el sentido y la justificación de sus formas de conducta. Más importante que lo que ve o lo que piensa es aquello que justifica, más allá de los desenlaces humanos de éxito o fracaso, su visión o su pensamiento. Sus actos remiten siempre, a través de una interpretación, es decir, de la creencia en unas normas (morales, estéticas, bélicas...), a una metafísica. No hay heroísmo —como no hay tragedia—, sin metafísica, es decir, sin realidad trascendente. Sin credenciales de un más allá posible y verosímil, el discurso de Francesca da Rimini sería la parodia de un mundo de ultratumba, y no lo que en efecto es: la confirmación de un orden moral trascendente e inmutable².

«O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,
se fosse amico il re dell'universo,
noi pregheremmo lui della tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso.
Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a vui,
mentre che' l'vento, come fa, ci tace.
Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.
Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui della bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,

² En el canto V del *Inferno* (vs. 88-142) de la *Divina commedia* de Dante (1265-1321), el autor relata, en su viaje alegórico por el mundo de ultratumba, su entrada y la de Virgilio en el segundo de los círculos infernales, donde los lujuriosos sufren penalidades eternas. Allí se nos cuenta la tragedia de Francesca da Rimini y Paolo Malatesta, quienes fueron asesinados, al ser sorprendidos en adulterio, por Gianciotto, esposo de Francesca y hermano de Paolo. Gianciotto Malatesta tenía el título de señor de Rimini, y era hombre de aspecto deforme, además de cojo, pero muy atrevido y arrojado. Contrae matrimonio con Francesca poco después de 1275, con quien tiene una hija llamada Concordia. Cuenta la leyenda que Francesca se casó engañada con Gianciotto, pues creyendo desposarse con Paolo, en la mañana siguiente a la noche de bodas se encontró con el hermano de quien creía su marido. No obstante, la leyenda parece falaz, pues Paolo estaba casado desde 1269 con Beatrice di Ghiaggiuolo, con quien tuvo dos hijos, Uberto y Margherita. Paolo había nacido en torno a 1250, era hombre bien parecido, muy elegante en el vestir, y disponía de las cualidades de un animoso seductor. Encontrándose en pecado mortal en el momento de su muerte, Francesca y Paolo quedarán eternamente condenados a vagar juntos por el segundo de los círculos infernales, unidos de la mano, pero sin poder mirarse jamás, y soportando el tormento de un viento irascible y violento.

mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi a vita ci spense».
Queste parole da lor ci fur porte.

Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?»

Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!»

Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri
a lacrimar mi fanno tristo e pio.

Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?»

E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.

Ma s' a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante».

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea, sì che di pietade
io venni men così com' io morisse;
e caddi come corpo morto cade³.

³ Dante Alighieri, *Divina commedia* (1928/1997, 40-42: *Inferno*, V, 88-142). Versión española de N. González Ruiz, sobre la interpretación literal de G. M. Bertini, y con la colaboración de J. L. Gutiérrez García, en *Obras completas de Dante Alighieri. Con «La divina comedia» en texto bilingüe*, Madrid, BAC, 1980, págs. 44-46: «¡Oh ser generoso y benigno, que vas visitando por el aire tenebroso a los que teñimos el mundo con sangre! Si gozáramos de la amistad del Rey del universo, le pediríamos para ti la paz, ya que te apiadas de nuestro terrible dolor. Lo que te plazca oír o hablar, nosotros te lo diremos o te lo escucharemos mientras el viento calle como ahora. Tiene asiento la tierra donde nací en la costa donde desemboca el Po, con sus afluentes, para dormir en paz. El amor, que se apodera pronto de los corazones nobles, hizo que éste se prendase de aquella hermosa figura que me fue arrebatada del modo que todavía me atormenta. El amor, que al que es amado obliga a amar, me infundió por éste una pasión tan viva que, como ves, aún no me ha abandonado. El amor nos condujo a una misma muerte. El sitio de Caín espera

La existencia del héroe dispone la promoción de un mundo literario, de una moral trascendente, y de una inferencia metafísica, es decir, de una poética, de una política y de una religión. Si la religión se une a la poética, el resultado es un conjunto de sueños, es decir, la religión secundaria de la mitología helénica. He aquí la esencia homérica de la *Ilíada* y de la *Odisea*, de las que deriva nuestro concepto de literatura, fábula de la que emana lo poético. Si por el contrario la religión se une a la moral, el resultado es una disciplina, es decir, el mundo judío, primero, y cristiano, después. He aquí el espíritu normativo del *Viejo Testamento*, primero, y del *Nuevo Testamento*, después. He aquí también el primer canon, nacido de la creencia, mucho antes que de la interpretación. Dante, en su *Divina comedia*, alcanza una síntesis de poética y teología, de ensueño y disciplina, síntesis de preceptiva moral, religiosa y literaria. El episodio de Francesca y Paolo cristaliza como pocos este logro, que en su momento sin duda fue todo un experimento.

Francesca habla por sí misma, intensamente, frente al absoluto y lacrimoso silencio de Paolo. Y habla de amor y de literatura, de vida y de ficción, en el seno de una ficción que somete las formas de la conducta humana a las sanciones de un mundo ultraterreno, si no verosímil por sus referentes, sí al menos convincente por sus implicaciones morales. De un modo u otro, en ningún momento de su personalísimo discurso existe ni conciencia de pecado ni retórica de rebeldía. La literatura dantina no discute en absoluto la legitimidad inmanente de un orden moral trascendente. Francesca no se rebela contra las consecuencias inmutables de ese destino eternizado en el infierno, y una suerte de sacramento trágico une para siempre a los amantes adúlteros que legitimaron la autenticidad de su amor en la transgresión de un orden moral metafísicamente reconocido.

Auerbach tiene mucha razón al subrayar el racionalismo y el empirismo desde los que Dante pretende legitimar su poética de la imagen: «No toleraba ninguna experiencia vital visionaria que no pudiera ser legitimada al instante por la razón y por los hechos» (Auerbach, 1929/2008: 105). Lejos de postular una descripción metafísica del «más allá» destinada a justificar una religión teológica, Dante lleva a cabo una auténtica expropiación del mundo metafísico con el fin de imponer en él su propia idea personal de justicia y de orden, con el pretexto de la teología escolástica

al que nos quitó la vida». Estas fueron sus palabras. Cuando vi a aquellas almas heridas incliné la cabeza; y tanto tiempo la tuve así, que el poeta me dijo: «¿En qué piensas?» «¡Oh infelices! —dije al contestar—. ¡Cuántos dulces pensamientos, cuántos deseos llevaron a éstos al doloroso trance!» Luego me volví a ellos y les dije: «Francesca, tus martirios me hacen derramar lágrimas de tristeza y piedad. Pero dime: en el tiempo de los dulces suspiros, ¿cómo y por qué os permitió el amor que conocieseis los turbios deseos?» «No hay mayor dolor —me replicó— que acordarse del tiempo feliz en la miseria. Bien lo sabe tu maestro. Pero, si tienes tanto deseo de conocer la primera raíz de nuestro amor, te lo diré mezclando la palabra y el llanto. Leíamos un día, por gusto, cómo el amor hirió a Lanzarote. Estábamos solos y sin cuidados. Nos miramos muchas veces durante aquella lectura, y nuestro rostro palideció; pero fuimos vencidos por un solo pasaje. Cuando leímos que la deseada sonrisa fue interrumpida por el beso del amante, éste, que ya nunca se apartará de mí, me beso temblando en la boca. Galeoto fue el libro y quien lo escribió. Aquel día ya no seguimos leyendo. Mientras que un espíritu decía esto, el otro lloraba de tal modo que de piedad sentí un desfallecimiento de muerte y caí como los cuerpos muertos caen».

como criterio legislativo. El objetivo de Dante es la consolidación de su propio Ego sobre vivos y muertos. Y en la consecución de este fin, tan terrenal y humano, la Teología escolástica es solamente el código, sobre el cual se hizo posible la poética de la *Divina commedia*, del mismo modo que la Política de los gibelinos fue para Dante el instrumento de referencia sobre el que, finalmente, fue imposible restaurar su idea de República florentina.

En suma, Dante no trata de imponer en el terrenal Mundo del Hombre una *ciudad de Dios*, al estilo de un teólogo dogmático como Agustín de Hipona —germen del protestantismo luterano—, sino que, escolástico tomista, para quien razón y fe, ciencia y creencia, son una misma entidad, el florentino actúa como un colonizador del más allá en nombre de un racionalismo antropológico que, en formato teológico, impone su ley en Infierno, Paraíso y Purgatorio. Dante, desde la razón antropológica y literaria, se convierte en supremo intérprete de la razón teológica y metafísica, apropiándose incluso de la potestad de adentrarse en un mundo vetado no solo a la vida humana, sino a todo tipo de conocimiento humano sobre cualesquiera formas de vida posibles. Dante detalla el mobiliario instrumental y la organización operativa de la mazmorra mayor del universo, a la vez que dota de corporeidad verosímil la existencia de un mundo cuyas formas espirituales sobrevivirían privadas de toda materia.

Dante representa la supremacía poética del racionalismo escolástico. Dicho de otro modo, es la culminación de la razón medieval en el ámbito de la literatura. Y esta declarada apuesta de Dante por la razón hace que su obra sea más humana que divina, en suma, más política que teológica, y también más poética que religiosa, desde el momento en que el racionalismo siempre es una construcción genuinamente antropológica. Los dioses solo piensan cuando se convierten en seres humanos, o cuando adoptan algunas de las facultades antropológicas que nos caracterizan como personas, al margen de la violencia, tan inherente a todas las divinidades. No sin fundamento, Auerbach (1929/2008: 122) escribió que «después de Tomás [de Aquino], la escolástica necesitaba del canto». Dante hizo soluble poesía y filosofía, y halló en la poética de su *Commedia* un formato adecuado para la expresión del racionalismo escolástico y literario.

El motivo del viaje al más allá, elemento esencial y determinante de la *Divina commedia*, es su componente más seductor, embriagador y distorsionante. Era un tema francamente obsesivo y omnipresente en la Edad Media europea. Sus tradiciones culturales y literarias son ancestrales en el mundo antiguo, desde el Asia Menor hasta los más occidentales pueblos mediterráneos⁴. Este tópico hace que, una y otra vez, casi todos los intérpretes se extravíen felizmente. De hecho, la mayor parte de lo que habitualmente podemos leer acerca de Dante y de su obra principal son

⁴ La cuarta égloga de Virgilio es un claro antecedente del viaje al más allá que tiene lugar en la *Divina commedia*, desde el momento en que objetiva concepciones escatológicas propias de las civilizaciones antiguas. Una de las primeras obras que marcó el comienzo de la exégesis dantina en lo relativo a temas y tópicos fue la de Alessandro D'Ancona, *I precursori di Dante* (1874). Acaso una de las últimas ha sido la *Escatología musulmana en la Divina comedia* (1919) de Miguel Asín Palacios.

descripciones alegóricas y ejercicios de crítica literaria desde los cuales sus respectivos autores buscan lucirse verbal y escriturariamente, para enseñarnos —hablemos con franqueza— poco o nada. Y no estoy pensando solo en el Borges de los *Nueve ensayos dantescos* (1982). El motivo del viaje metafísico, con una mitología y una teología corporalmente tan visible y luminosa, eclipsa muchas posibilidades de interpretación sin duda eternamente destinadas a ser menos atractivas y seductoras que la poesía original de la *Commedia*. Me refiero a lo siguiente: todo lector supondrá que tras la obra dantina subyace o se objetiva el modelo filosófico propio de la Escolástica, de desarrollo tomista, esto es, la interpretación del mundo fenomenológico y sensorial, terrenal y humano (M_1), como punto de partida para acceder *racionalmente* a la comprensión de un mundo trascendente y metafísico (M), inasequible a los sentidos, dentro del cual estaría incluido aquel (M_1). A su vez, el mundo metafísico (M), como obra divina, estaría incluido indudablemente en Dios, es decir, desde el punto de vista del pensamiento teológico medieval, el Ego absoluto.

----->

$$M_1 \subset M \subset E$$

De hecho, este es el modelo que reproduce formalmente la historia o trama, es decir, la *fábula* de la *Divina commedia* de Dante. Es el modelo histórico de pensamiento propio de la filosofía escolástica, según Gustavo Bueno (2004). Sin embargo, semejante reproducción es solo aparente, en términos filosóficos, porque su fundamento, en términos poéticos, es otro muy distinto. Y hasta tal punto es diferente que, desde los criterios literarios que maneja Dante, su resultado nos sitúa ante otro modelo histórico del pensamiento filosófico, el modelo del materialismo, algo que no es en absoluto sorprendente, porque, en primer lugar, la obra dantina adquiere unas implicaciones en la Edad Moderna y Contemporánea que han sido en cada momento histórico más crecientes y poderosas, en lugar de resultar anacrónicas o intempestivas, desde el momento en que la obra está en perfecta consonancia con la gnoseología moderna y contemporánea; en segundo lugar, porque Dante sigue la dirección del modelo escolástico, al tomar como premisa o punto de partida la realidad del mundo sensible, terrenal y humano, que implanta en sus consecuencias irrevocables en un presente hipostático —es decir, en una eternidad, en un presente perpetuo—; y en tercer lugar, porque el florentino no reconoce en ningún Dios el protagonismo ejecutivo de la acción o fábula literaria, sino que otorga esta operatoriedad al ser humano, en funciones de Ego trascendental, en cuya construcción moral y humana, en cuyo saber hacer, para bien y para mal, está incluido y conformado todo un mundo sensorial. Dicho de otro modo: para el Dante artífice de la *Divina commedia*, el Mundo interpretado y sensorial (M_1) está incluido en la operatoriedad y actividad humana (E), moralmente sancionable, la cual, a su vez, como el Hombre mismo, está incluida en un mundo trascendente, al que el propio Dante confirió poéticamente una forma corporal en su materialización ultraterrena e instalación metafísica. Dante incorpora de este modo

el mundo del Hombre en el mundo de Dios y lo hace de acuerdo con un racionalismo políticamente antropológico y solo poéticamente teológico. Los condenados al Infierno de Dios son los enemigos de Dante, no los enemigos de Dios.

He aquí, pues, el auténtico modelo filosófico que subyace en la *Divina commedia*. Adviértase que, a diferencia del modelo escolástico antemencionado, el sujeto (E) es humano, no divino, es decir, se comporta antropológicamente, no teológicamente, y ocupa el lugar central, operatorio y ejecutivo, de la secuencia gnoseológica entre el Mundo interpretado (M_i) y el Mundo metafísico (M).

----->

$$M_i \subset E \subset M$$

La obra de Dante es, pues, superior e irreductible al racionalismo de la filosofía escolástica, porque en la realidad de su poética el modelo del que se sirve es el de las filosofías contemporáneas y, concretamente, el de las filosofías materialistas, al tomar como punto de partida, al igual que la Escolástica medieval, no el mundo metafísico (M), como ocurría con la teología dogmática de un Agustín de Hipona, sino el mundo fenomenológico (M_i), como hizo Platón en sus *Diálogos*, Tomás de Aquino en la Edad Media, Spinoza en el siglo XVII y Gustavo Bueno en el siglo XX⁵. La modernidad de la obra de Dante está garantizada y objetivada en la modernidad de su modelo de pensamiento filosófico. No envejece o muere la *Divina Commedia*: envejecen y mueren sus sucesivos lectores e intérpretes. Razón y fe actúan en Dante perfectamente coaligadas. Pensamiento y poesía son en su obra realidades inseparables e indisolubles. Muchísimo más que en Calderón, cuyos conocimientos teológicos eran más que dudosos (Tietz, 2002). Virgilio, por su parte, escribe por completo al margen del cristianismo y su obra discurre virginalmente libre de todo pensamiento teológico.

Toda la ordenación que Dante postula en el mundo metafísico se basa en una política terrenal terriblemente humana, respecto a la cual la teología desempeña

⁵ «En el más allá de la *Comedia* está contenido el mundo terrenal; ciertamente, se ha abolido el orden histórico y la forma de este último, pero en favor de una forma perfecta y definitiva que contienen la forma abolida, pues, como dice Tomás, «quando perfectior forma advenit, fit corruptio prioris; ita tamen, quod sequens forma habet quicquid habebat prima, et adhuc amplius» [«cuando adviene una forma más perfecta, la precedente desaparece. Sin embargo, la forma nueva posee todo lo que contenía la precedente, y algo más»] (*Summa theologiae*, I, 118, 2 ad 2 ideo dicendum). Era necesaria la abolición de su forma, porque su potencialidad, su impulso hacia la autorrealización, es decir, su variabilidad, se ha consumado en el más allá; la forma nueva posee todo lo que poseía la antigua, y algo más, una plena actualidad, un ser inmutable. Así pues, Dante emprendió la tarea de representar a las personas que aparecen en la *Comedia* en el momento y en el lugar de su actualidad perfecta, o, en términos modernos, en el momento y en el lugar de su autorrealización definitiva, de la revelación y desarrollo definitivos de su carácter» (Auerbach, 1929/2008: 150-151).

un papel ancilar. Es la teología la que se usa para poner orden en el mundo, pero la hechura de ese código teológico es de un racionalismo humano absoluto. Tanto la razón como la voluntad son, en la *Divina commedia*, construcciones y facultades humanas, que se imponen en un lugar metafísico, el cual resulta —en términos poéticos— intervenido por un diseño, una organización y una poética enteramente racionalistas y antropológicas. Las facultades de los difuntos, así como la potestad y operatividad de los castigos y tormentos, son por completo terrenales. Precisamente respecto a los cantos del Infierno Auerbach subraya el racionalismo dantino, propio de la alta Escolástica:

Precisamente en él [en el Infierno], se revela la capacidad de razonamiento de Dante como fuente de su poderío poético, una capacidad de razonamiento exacta, imperturbable, aguda, enemiga de la imprecisión del sentimiento. Los castigos del Infierno emplean material mítico y creencias populares, la fantasía se agita poderosamente con ellos, pero todos y cada uno de ellos se basan en una reflexión estricta y exacta sobre la jerarquía y el grado de cada pecado, en un conocimiento exacto de los sistemas de moral racionales (Auerbach, 1929/2008: 183-184).

En consecuencia, ningún lector puede ignorar ni olvidar los significados y sentidos racionales que el autor y la obra poseen. Los límites de la interpretación alegórica son los límites de la razón: «El arte de la interpretación está perdida si uno cree poder dejar de lado las claras palabras del texto en nombre de una intelección poética superior» (Auerbach, 1929/2008: 185, nt. 1). Con frecuencia se lee la *Divina commedia* como si en ella se objetivara el modo en que Dios ve el mundo terrenal (M_t), es decir, escolásticamente, como sin duda la leyeron los contemporáneos y herederos inmediatos del autor; y también románticamente, desde criterios por completo idealistas, lectura que se impone desde el ocaso de la Ilustración europea, al tomar como premisa de la interpretación un mundo metafísico (M), en el cual estaría incluido el ser humano (E), quien, a su vez, espiritual y secularmente, concibe el mundo de los sentidos (M_t) como un producto de su propia conciencia, incurriendo kantiana y fichteamente en un reduccionismo psicologista de primera categoría. La lectura que aquí se propone de la *Commedia*, en franca armonía con la interpretación de Auerbach, y a partir de los presupuestos de la filosofía de Bueno —a los cuales me atengo regularmente—, no sostiene que la obra de Dante objetive el modo en que Dios contempla el mundo terrenal (M_t), sino cómo Dante ve —y desea que sea— el mundo metafísico (M). Con el salvoconducto de la teología escolástica, y desde su poderosa maquinaria racionalista, Dante se adentra en la metafísica con intención de instalar en ella la razón antropológica. Así es como la razón literaria medieval alcanza su más alta expresión y forma poética. Porque la crítica humana —terrenal, política y poética— se impone a los imperativos teológicos que habrían reducido los materiales literarios a un mero discurso programático o religioso, al que la *Divina commedia* es superior e irreductible.

Detengámonos un momento en los últimos pasos de Dante por el Infierno. En el noveno y más hundidamente estrecho de los círculos están los traidores, es decir, aquellos que han actuado, hablado o permanecido en silencio, con intención de engañar, a fin de obtener un supuesto beneficio que siempre exige destruir, con

todas sus consecuencias, una relación de alianza basada en la colaboración, la amistad, la fidelidad, la lealtad, o cualquier otra forma de confianza. No cabe duda de que Dante estima la traición como la peor de todas las acciones humanas, la más pestilente y execrable. Judas, Bruto y Casio agonizan eternamente despedazados en las fauces de Lucifer. Es el asco supremo. El destino de quien traiciona a Jesús, el Maestro, y a César, el Emperador, es el más aborrecible y pútrido de cuantos han de cumplirse irremediablemente y para siempre. La más onerosa y degradante mazmorra corresponde siempre y para siempre a los traidores:

«Quell'anima là su c'ha maggior pena»
disse'l maestro, «è Giuda Scariotto,
che'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.
De li altri due c'hanno il capo di sotto,
quel che pende dal nero ceffo è Bruto:
vedi come si storce e non fa motto;
e l'altro è Cassio che par sì membruto.
Ma la notte resurge, e oramai
è da partir, chè tutto avem veduto⁶.

La traición lo clausura todo. Ninguna relación humana sobrevive a ella, y tras ella se cierra el Infierno, «pues todo lo hemos visto», concluye Virgilio.

Pero sobre los traidores míticos de la historia antigua, como Judas, Casio o Bruto, se imponen los traidores inmediatos, políticos, de la geografía terrenal dantina, a quienes el autor de la *Commedia* condena al máximo desprecio, a la mayor degradación de vergüenza, infamia y vileza.

Lo duca stette, e io dissi a colui
che bestemmiava duramente ancora:
«Qual se' tu che così rampogni altrui?».
«Or tu chi se' che vai per l'Antenora,
percotendo», rispuose, «altrui le gote,
sì che, se fossi vivo, troppo fora?».
«Vivo son io, e caro esser ti puote»,
fu mia risposta, «se dimandi fama,
ch'io metta il nome tuo tra l'altre note».
Ed elli a me: «Del contrario ho io brama.
Lèvati quinci e non mi dar più lagna,
ché mal sai lusingar per questa lama!».
Allor lo presi per la cuticagna
e dissi: «El converrà che tu ti nomi,
o che capel qui sù non ti rimagna».

⁶ Dante Alighieri, *Divina commedia* (1928/1997, 290: *Inferno*, XXXIV, 61-69). Versión española *op. cit.*, 1980, págs. 188-189: «El alma que ahí sufre mayor pena —dijo mi maestro— es la de Judas Iscariote, que tiene la cabeza dentro y agita las piernas al exterior. De las otras dos, que tienen la cabeza hacia abajo, el que pende del rostro negro es Bruto; mira cómo se retuerce y nada dice; y el otro es Casio, que parece tan membrudo. Pero se acerca la noche y es hora de partir, pues todo lo hemos visto».

Ond' elli a me: «Perché tu mi dischiomi,
né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti,
se mille fiате in sul capo mi tomi».
Io avea già i capelli in mano avvolti,
e tratti glien' avea più d'una ciocca,
latrando lui con li occhi in giù raccolti,
quando un altro gridò: «Che hai tu, Bocca?
non ti basta sonar con le mascelle,
se tu non latri? qual diavol ti tocca?».
«Omai», diss' io, «non vo' che più favelle,
malvagio traditor; ch' a la tua onta
io porterò di te vere novelle»⁷.

Bocca degli Abati protagoniza uno de los episodios más violentos de la *Commedia* frente a Dante como protagonista implicado, quien lo afrenta despreciativamente arrancándole un mechón del cuero cabelludo. Bocca degli Abati cortó a traición el brazo del abanderado florentino en la batalla de Montaperti contra los sieneses, lo que provocó el desconcierto entre las tropas de Florencia y su derrota ante los de Siena. Dante lo condena, amén del castigo infernal, al descrédito en la vida histórica y política, y a la más absoluta infamia, por traidor. En su viaje de ultratumba Dante nunca pierde de vista el territorio de su Historia contemporánea y el presente de su vida Política. La Teología es un pretexto para ejercer la justicia poética sobre la Tierra.

Desde el punto de vista del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura no es posible estar más de acuerdo con las tesis conclusivas de Auerbach:

Así pues, el tema de la *Comedia* sigue siendo, en último término, la vida terrenal en toda su amplitud y su sustancia pese a ilustrar la situación de las almas tras la muerte; todo lo que sucede abajo o arriba en el reino del allende se refiere al drama humano en el reino de aquende [...]. La ley de este sueño es la razón humana que actúa metódicamente, se ha percatado de su destino y sabe controlarlo poniendo orden, porque a su audaz y buena voluntad no se le ha negado la gracia divina (Auerbach, 1929/2008: 218).

⁷ Dante Alighieri, *Divina commedia* (1928/1997, 271-272: *Inferno*, XXXII, 85-111). Versión española, *op. cit.*, 1980, págs. 178-179: «Mi guía se detuvo, y yo dije a aquel que aún blasfemaba duramente: '¿Quién eres tú, que así reprendes a los demás?' 'Y, ¿quién eres tú, que así vas por el Antenor golpeando el rostro ajeno —respondió—, de tal modo que, si yo estuviera vivo, te haría comprender que es demasiado?' 'Vivo soy yo, y puede serte grato —fue mi respuesta—, si quieres fama, que incluya tu nombre entre los otros que me anotado'. Y me contestó: 'De lo contrario es de lo que tengo deseo. Márchate de aquí y no me des más disgusto, que mal suenan tus lisonjas en este lugar'. Entonces lo cogí por la nuca y dije: 'Te convendrá decir tu nombre o no te quedará ni un pelo'. 'Aunque me dejes sin cabello —me replicó—, no te diré quién soy ni me descubriré si mil golpes me das en la cabeza'. Yo tenía ya sus cabellos entre mis manos y le había arrancado más de un mechón, mientras él aullaba con los ojos bajos, cuando otro gritó: '¿Qué te pasa, Bocca? ¿No te basta castañetear con los dientes, sino que has de ladrar? ¿Qué diablo te golpea?' 'Ya no quiero que me hables —dije—, malvado traidor, que, para tu infamia, yo llevaré de ti noticias ciertas'».

Desde su aparición en el más temprano Renacimiento europeo, el Humanismo ha sido siempre proclive a hacer un *uso terapéutico* del conocimiento humano en «materia de letras», muy al contrario de los criterios que impulsaron al racionalismo medieval de signo escolástico, desde la teología de Tomás de Aquino hasta el pensamiento secular de Dante Alighieri. Esta licencia terapéutica de la sabiduría ha resultado muy nociva al ejercicio científico y profesional de la investigación filológica, lingüística y literaria, en todos sus órdenes y en todas sus épocas. Occidente ha mitificado con excesiva frecuencia el uso terapéutico de la sabiduría, como si la finalidad de esta última fuera hacernos «más humanos», «más sensibles» (Romanticismo, modernismo, vanguardismo) o «más insensibles» (epicureísmo, estoicismo, senequismo...), a tales o cuales ideales metafísicos y espiritualistas de libertad, ética o estética. De Erasmo a Derrida no ha sobrado en los autodenominados humanistas esta actitud de supremo idealismo ante las formas más sofisticadas del conocimiento humano en «materia de letras». El sabio como figura suprema, vencedor de sí mismo, virtuoso y sobrio ante toda pasión, indiferente a los vicios y extravíos del vulgo, de escogida sensibilidad e inteligencia virginal, narcisista de su propia y dorada mediocridad, y de ignorancias y modestias varias de las que gusta jactarse —desde desdeñar la fama que ansía hasta fingir que no sabe usar el correo electrónico—, es un prototipo que debe mucho a Montaigne, a Rousseau, a Ortega..., y con el que con frecuencia todo intelectual que lo pretende desea identificarse. Hoy día, el *uso terapéutico* que el humanismo posmoderno impone sobre el conocimiento está cifrado en las leyes —escritas y tácitas— de lo «políticamente correcto» y sus inquisidores. De este uso terapéutico del conocimiento literario nació, con la llegada de la secularización, una forma sobresaliente y extraordinaria de Literatura, que, emancipada de la Teología, dio lugar al «compromiso». Me referiré a ella en su momento, como una de las formas más *sui generis* de la Literatura programática o imperativa. Nada más contrario a un *uso terapéutico del conocimiento*, tan propio del Humanismo, desde el Renacimiento hasta la Posmodernidad, que la Literatura crítica o indicativa, construida en todas las épocas desde el ejercicio crítico y heterodoxo del racionalismo y de la dialéctica.

2.3. LOS CUENTOS DE CANTERBURY DE CHAUCER: EL BULDERO Y LA COMADRE DE BATH

Tomemos como ejemplo, en el contexto histórico de la Edad Media europea, uno de los testimonios que Geoffrey Chaucer proporciona en *The Canterbury Tales* (1387). La obra literaria de Chaucer se sitúa en el dominio cultural de las literaturas románicas característico de la segunda mitad del siglo XIV. Chaucer hablaba perfectamente inglés y francés, también sabía latín y conocía a fondo el italiano. Esta percepción políglota de la realidad de su tiempo sitúa su creación literaria en el terreno de una cultura europea entonces relativamente homogénea¹. *The Canterbury Tales* es una obra polifacética que en cierto modo carece de una revisión final por parte de su autor. Constituye una colección de cuentos, cuyos narradores quedan plenamente presentados en el prólogo inicial. El relato de los cuentos se desenvuelve en el trayecto de la peregrinación a Canterbury, lo que en cierto modo invita a formas diversas de interpretación: la vida como peregrinaje, Canterbury como la meta o cielo... Imbricar un conjunto de narraciones en una situación transitoria era un recurso literario muy

¹ Con frecuencia la producción literaria de G. Chaucer se ordena en tres períodos, identificados con la cultura francesa, italiana e inglesa. La influencia latina se mantuvo omnipresente a lo largo de su vida. El influjo francés se manifiesta en la composición de sus primeros poemas, *El libro de la duquesa*, *La casa de la fama*, *El parlamento de los pájaros*, así como en el prólogo de una obra posterior, *La leyenda de las buenas mujeres*. Domina en esta etapa la creación de prototipos e idealizaciones. Paralelamente, un influjo latino aproxima a Chaucer a los cánones medievales procedentes de Ovidio y Virgilio. El «Cuento del Monje», con sus referencias a la caída de los héroes, Zenobia, César, Nerón..., pone de manifiesto la pervivencia en estas narraciones de la mitología clásica. El influjo francés se manifiesta especialmente en el libro IV de *Troilo y Criseida*, así como en el «Cuento del Capellán de monjas», cuando se expone el problema de la libertad y la predestinación. Su labor como traductor al inglés de textos latinos fue especialmente destacable, pese a haberse perdido muchos de sus trabajos. Acaso el más importante de los conservados es *De consolacione Philosophiae*, de Boecio. Los estudiosos de la vida y obra de Chaucer sitúan el comienzo de la influencia italiana en el año de su primera visita a este país, Italia, acaecida en 1372. En esa estancia Chaucer conoce la obra de los tres grandes escritores del momento, Dante, Petrarca y Boccaccio, y asimila la visión alegórica —especialmente próxima a la naturaleza satírica de Boccaccio— que es posible observar en los remates finales de *La casa de la fama* y *El parlamento de los pájaros*. El romance caballeresco de *Troilo y Criseida* es quizá la obra que más debe a la influencia italiana; acaso nos encontramos aquí ante el texto más acabado de Chaucer: sus cinco libros sugieren la estructura del futuro drama isabelino inglés, y la fábula de la obra puede identificarse con una alegoría filosófica —incluso cristiana—, en la que el sacerdote Pándora hace las veces de figura satánica, ayudando a Criseida en la tentación de Troilo. La etapa italiana había sido decisiva para la madurez de la formación de Chaucer como escritor. Siguiendo al Dante de la *Divina commedia*, Chaucer incorporará personajes contemporáneos a su creación literaria; como Boccaccio en el *Decamerón*, las narraciones ofrecerán genuinos visos de realidad —salvo algunas historias, como la de Arcite y Palamón—; en suma, de un mundo idealizado y sofisticado se evolucionará hacia una percepción más realista y cotidiana de la vida. La mitología deja lugar a la peregrinación, la magia a la ciencia, la ficción a la vitalidad, la armonía del arte clásico al pletórico desorden del mundo medieval. *Los cuentos de Canterbury*, el *Tratado del astrolabio* y *El ecuatorio de los planetas* constituyen las principales obras de este período de influencia netamente inglesa. La presencia de la astrología y la astronomía, y así lo descubre el lector de los cuentos, será importante y recurrente.

propio de la época (*Decamerón* de Boccaccio), habitual en obras procedentes de literaturas orientales (*Panchatandra*, *Calila y Dimna*, *Las mil y una noches...*), y que contaba también con referentes de interés en las colecciones de *exempla*, como *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, el *Libro de los exenplos* de Clemente Sánchez, el anónimo *Libro de los gatos*, o el célebre *Sendeban* o *Libro de los engaños*. Un conjunto de personajes en pletórico desorden se convierte en el protagonista colectivo de *The Canterbury Tales*. Chaucer expresa de este modo una orgánica concentración de prototipos humanos sumamente diversos, por su procedencia geográfica, su actividad profesional y su posición estamental: párroco, labrador, cocinero, monje, priora, bulero, magistrado, mercader, caballero, jurista, médico... Vigor y verosimilitud estimulan el realismo de una peregrinación ficticia.

Se observa que los personajes que narran los diferentes cuentos carecen con frecuencia de nombre propio, que tiende a ser elidido en favor de un nombre común —habitualmente el de su actividad social o profesional— que funciona como propio. El lector solo conoce el nombre de seis de los peregrinos: Osvaldo, el Administrador; Rogelio, el Cocinero; Harry Bailey, el Anfitrión; Dom Piers, el Monje; Alicia, la Comadre de Bath, y Chaucer, autor y también peregrino. En efecto, la importancia de estos personajes parece radicar más bien en su papel social que en su propia personalidad. No hay lugar aquí para iniciativas especialmente individuales²: los personajes se definen en la medida en que sirven a una actividad social, y expresan de este modo un impulso humano socialmente registrado: vida religiosa, lucha en las cruzadas, pequeña burocracia y administración, venta de indulgencias, órdenes mendicantes, actividad mercantil y financiera... Tal parece que en un mundo así no hay posibilidad de sentirse socialmente marginado. El sujeto reside en una sociedad abierta en lo que se refiere al ritmo de la vida cotidiana, y no hay razones para el desarrollo de alternativas individuales frente al conjunto social.

Esta forma de vida no ofrecerá la misma vigencia en el Renacimiento, cuando históricamente se producen las primeras desavenencias y desajustes en la estructuración de la sociedad moderna, y aparecen, frente al poder de las instituciones políticas, los primeros grupos conscientes de su descontento, impotencia o marginación sociales. Don Quijote, Don Juan y Fausto son tres inadaptados, personajes genuinamente debidos a los conflictos de la Edad Moderna. Por su parte, Celestina, la Comadre de Bath o el bulero, viven con manifiesta alegría en una sociedad que, pese a prohibir de forma oficial la inmoralidad, hace secretamente posible la satisfacción de sus impulsos más inmorales. Celestina, su colega de Bath y el bulero, son personajes que confiesan con total desenvoltura sus deseos más subversivos; no solo legitiman verbalmente su propia conducta, sino que incluso poseen interlocutores, más aún, cuentan con un auditorio, y lo que es más grave: pueden declarar impunemente la verdad, con pelos y señales, de actos impíos cometidos en una época en que tales formas de conducta

² Lo contrario sucederá a lo largo del siglo XVIII, cuando se conforma definitivamente la conciencia del individualismo moderno. Pensemos, pues, en los títulos de las novelas inglesas de esta centuria, frente al encabezamiento de cada uno de los cuentos de *Canterbury*: *Las aventuras de Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Tom Jones*...

se pagaban en ocasiones con la vida. Sin duda vivían una época en la que el pulso de las acciones humanas escapaba al control de las instituciones. Ni don Quijote, ni Don Juan, ni Fausto dialogan con ninguno de sus contemporáneos acerca de la verdadera naturaleza de sus impulsos individualistas, sensuales o cognoscitivos; sus interlocutores no son de carne y hueso, y su discurso de Verdad carece de sentido en la sociedad de sus contemporáneos, que debido a su sólida ordenación moral en absoluto está dispuesta a satisfacer lo que simplemente considera *locura, pecado o capricho*.

Por otro lado, el escenario de *The Canterbury Tales* es medieval, es decir, religioso. No obstante, semejante expresión tardomedieval de la vida religiosa y civil se nos muestra muy al margen del poder social y moral que poco después, desde el Renacimiento, alcanzarían institucionalmente las mismas formas de vida. El poder de las instituciones renacentistas clausurará progresivamente muchas de las formas de conducta que vemos en los prototipos humanos de la peregrinación a Canterbury. La vida civil y religiosa se desarrolla entonces en un brillante y orgánico desorden que la Reforma y la Contrarreforma no van a consentir. El Concilio de Trento prohíbe, entre otras disposiciones, la venta de indulgencias, lo que equivale a sustraer de la literatura realista personajes tan sugerentes como el bulero.

Desde los orígenes institucionales del cristianismo, la Iglesia pretendió ordenar la vida moral del ser humano en todos los órdenes posibles: físico, económico, cultural, religioso, etc... A finales de la Edad Media europea, debido a múltiples causas, este control se debilita y se dispersa enormemente, sobre todo en lo que se refiere al desarrollo cotidiano de la vida religiosa. Una de las causas que contribuyeron a este desorden vitalista fue sin duda la desintegración del sistema feudal, que se produce a lo largo del siglo XIV, y se manifiesta no solo en la sociedad civil, sino también en el mundo eclesiástico. El control de las responsabilidades religiosas se encontraba muy debilitado en las capas más bajas de la jerarquía eclesiástica. La vida cotidiana del clero regular demostraba un fuerte desequilibrio entre los altos estamentos de la iglesia, enriquecidos y políticamente poderosos, y la pobreza en que vivían monjes, frailes y párrocos de a pie. Los ideales de pobreza, genuinos del cristianismo, contrastaban con la riqueza institucional de la Iglesia, cuyos afanes de poder político y ambición económica motivaron décadas después el origen de la Reforma protestante y de la Contrarreforma católica.

En ese infatigable proceso por controlar la totalidad de las formas de la vida humana, la Iglesia ha prestando siempre una especial atención a la vida cultural³. La cultura y las instituciones laicas han representado en este sentido una alternativa que debía ser contrarrestada. Entre los mitos laicos de la Edad Moderna puede identificarse a don Quijote, Don Juan y Fausto, que representan impulsos humanos de individualidad, sensualidad y ambición no previstos o autorizados por la cultura

³ En *The Canterbury Tales*, de los treinta y cuatro peregrinos que constituyen la comitiva —incluyendo en ellos al canónigo fugitivo—, nueve pertenecen al clero, lo que constituye una cifra proporcionalmente elevada en relación al conjunto. La mayor parte de los comentaristas de Chaucer han interpretado este dato como una expresión más del importante papel que desempeñaba el clero en aquel entonces.

eclesiástica. Son, pues, tres interesantes grietas en la sólida arquitectura cristiana de la Reforma y la Contrarreforma. Del mismo modo, en el mundo medieval, la entropía en que se desarrollaba la vida civil y religiosa, libre del peso que las instituciones estatales y eclesiásticas ejercerán solidariamente desde el Renacimiento hasta la Ilustración, había engendrado prototipos literarios que ponían de manifiesto, frente a cualquier forma de moralidad, la legitimidad inmanente —y en muchos casos la impunidad social— de determinados impulsos humanos completamente proscritos en su tiempo. Entre estos prototipos ocupan un lugar destacado figuras como Celestina y la Comadre de Bath, o el bulero de la peregrinación a Canterbury y el bulero al que sirve Lazarillo siendo todavía un niño. Se trata, en suma, de personajes que afirman la legitimidad inmanente de impulsos humanos socialmente proscritos, de actos y deseos que burlan la autoridad moral del orden vigente, hasta negar por completo sus fundamentos, y que en consecuencia representan, y dejan al descubierto, la cara oculta de los ideales religiosos de su tiempo, así como la forma de vida, auténticamente corrupta, de quienes aparentaban y declaraban vivir en la virtud humana, la fe religiosa o el decoro social.

La Comadre de Bath, de la que sabemos su nombre —Alicia—, es una mujer sin duda extraordinaria. Acaso más propia de la literatura que de la realidad, su vida es una caótica inversión del orden moral establecido. Poseída por un impulso sexual irrefrenable —inmediatamente nos habla de sus dientes separados, como signo de lascivia—, se casa y enviuda cinco veces, alardea de dejar exhaustos sexualmente a los hombres, y se presenta como una profesional de la actividad amorosa, parece que siempre dentro del matrimonio, al que considera una experiencia sobresaliente y única, frente a cualquier pretensión de defender los valores de la virginidad. Se jacta de que sus saberes proceden de su madre —toda una autoridad—, y de su propia experiencia personal como mujer. Tanto su prólogo como su cuento giran en torno al tema de la sumisión marital, y ambos confirman la supremacía de la mujer, considerada ante todo como una superioridad de naturaleza sexual, que se proyecta sobre todos los órdenes del dominio humano. La complejidad del personaje —uno de los más intensamente descritos por Chaucer— se complica cuando declara haber estado tres veces en Jerusalén (¿peregrinación o aventura amorosa?); y no hay que olvidar que se trata de una mujer a la que conocemos precisamente en una peregrinación al santuario de Canterbury. La Comadre confirma, pues, que el éxito de su vida ha dependido en última instancia del poder de la mentira, que siempre ha sabido practicar con habilidad, y del sexo, actividad no menos —ni peor— frecuentada, cuyos impulsos —y responsabilidades— no duda en atribuir a una determinada disposición planetaria entre Venus y Marte. Insistimos en que el personaje de la Comadre Bath es más caricaturesco que real, pero no hay que olvidar que, con frecuencia, cuando la ironía es posible, la realidad resulta irremediable⁴.

⁴ Chaucer (1387/1967: 572-573, vv. 583-584 y 611-612). Trad. esp. de P. Guardia Massó: *Cuentos de Canterbury*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 208-209: «Y todo eran mentiras —confiesa la Comadre de Bath a propósito de cuanto ella misma dice y hace— [...]. Pero en esto como en muchas otras cosas yo seguía, como de costumbre, las enseñanzas de mi madre [...]. Venus me dio el deseo y la lujuria; Marte, mi descarada osadía».

And al was fals[...],
But as I folwed ay my dames lore,
As wel of this as of other thinges more [...].
Venus me yaf my lust, my likerousnesse,
And Mars yaf me my sturdy hardinesse.

Mucho más descarnado y violento resulta el discurso nihilista del bulero, cuyo poder racionalista, crítico y desmitificador exige su presencia aquí. Este personaje se sitúa en un contexto social bien definido, que corresponde al vendedor de bulas o indulgencias papales⁵. Pese a la supuesta dignidad religiosa de su mercancía, los buleros tenían muchos aspectos en común con una variopinta representación de individuos viajeros —charlatanes, juglares, titiriteros, acróbatas...— que transitaban por las ciudades de la Europa medieval. Por las razones que veremos, la profesión de bulero quedará asociada a una actividad propia de farsantes.

El bulero que peregrina a Canterbury no desmentirá ante la comitiva que le acompaña la verdad de esta farsa, que resulta ser lo más genuino de su profesión; pero lo que de veras sorprende es la fuerza dramática y racionalista de su tono confesional, que confiere a los hechos una verosimilitud que ningún otro testigo puede proporcionar. Lazarillo de Tormes ofrecerá un relato en cierto modo semejante —en el que el narrador, sin embargo, no intervendrá para nada—; lo que reproduce Chaucer es una confesión, la confesión laica, arrogante y desvergonzada, de un hombre supuestamente religioso y bueno; una auténtica confesión, pues, en la que se burlan e invierten todos los requisitos del género: no solo no se concluye en un arrepentimiento, sino que incluso asistimos a una confirmación de la maldad y la perversidad humanas como una de las formas de conducta más eficaces para la consecución del triunfo personal. Y no solo eso, sino que el ejercicio razonado del mal se justifica como posible gracias a la retórica del bien y a la falacia de la virtud que se arrogan para sí quienes, entregados a la fe y desposeídos de razón antropológica, se acogen a un racionalismo teológico completamente idealista y acrítico.

By this gaude have I wonne, yeer by yeer,
An hundred mark sith I was Pardoner [...].
For my entente is nat but for to winne,
And no-thing for correccioun of sinne.
I rekke never, whan that they ben beried,
Though that her soules goon a-blakeberied!
For certes, many a predicacioun
Comth ofte tyme of yvel entencioun;
Som for plesaunce of folk and flaterye,
To been avaunced by ipocrisyse,
And som for veyn glorie, and som for hate[...].
Thus spitte I out my venim under hewe
Of holynesse, to seme holy and trewe [...].

⁵ El papa Urbano II fue el primero en otorgar una indulgencia plenaria a los guerreros que participaron en la Primera Cruzada (1095). Siglos después, el Concilio de Trento (1545-1565), debido a los abusos de los buleros, puso fin a la venta de las indulgencias.

Thus can I preche agayn that same vyce
Which that I use, and that is avaryce [...].
What? trowe ye, the whyles I may preche,
And winne gold and silver for I teche,
That I wol live in povert wilfylly?
Nay, nay, I thoghte it never trewely!
For I wol preche and begge in sondry londes;
I wol not do no labour with myn hondes,
Ne make baskettes, and live therby,
Because I wol nat beggen ydelly.
I wol non of the apostles counterfect;
I wol have money, wolle, chese, and whete,
Al were it yeven of the povrest page,
Or of the povrest widwe in a village,
Al sholde his children sterve for famyne.
Nay! I wol drinke licour of the vyne,
And have a joly wenche in every toun [...].
For, though myself be a ful vicious man⁶.

El bulero asume la falsedad de su persona y la superchería de su profesión. Se presenta como un ser impío, desvergonzado y vicioso, que hace de la perversión, la maldad y la demagogia un ideario de vida exitosa y triunfante. No cabe duda de que estamos ante un personaje de ideas muy claras: solo confía en el dinero, pero no quiere esforzarse en desempeñar trabajos de cierta dureza; es un absoluto descreído del orden moral trascendente, y vive a costa de engañar a las gentes haciéndoles creer precisamente en esa moral que él mismo niega con sarcasmo; desprecia cruelmente a sus semejantes, y no dudaría en dejar morir de hambre a cualquier huérfano si fuera necesario arrebatarle las pertenencias para su personal enriquecimiento. Chaucer, en este punto, ofrece un tipo de literatura donde la crítica y el racionalismo están al servicio de la desmitificación y en contra de la preservación de las falsas virtudes políticas y religiosas de su tiempo. Es esta una literatura insoluble en el fraude y enfrentada a la sofística de buena parte de sus contemporáneos.

Por su parte, en la literatura picaresca española, Lázaro ofrece de su quinto amo, otro bulero, un relato en el que el narrador y personaje principal desarrolla una triple

⁶ Chaucer (1387/1967: 557, vv. 389-459. Trad. esp. de P. Guardia Massó, *op. cit.*, 1997, págs. 366-367: «Esta treta me ha hecho ganar cien marcos anuales desde que empecé este oficio de bulero [...]. Mi único objetivo es el provecho económico. No me importa corregir el pecado. Me importa un bledo que, cuando se mueran, se condenen. No hay duda, la mayoría de las predicaciones están fundadas en malas intenciones. Unas veces para agradar a la gente, adularla y obtener una promoción hipócrita; otras, a causa de la vanidad o malicia [...]. Escupo veneno con la apariencia de santidad, piedad y verdad [...]. Sé cómo predicar contra la avaricia, el mejor vicio que practico [...]. ¿Os creéis que si gano plata y oro con mis sermones voy a vivir en la pobreza? ¡Mil veces, no! Nunca me pasó por el caletre tal cosa. Predicaré y mendigaré por los más distantes lugares. No me dedicaré al trabajo normal o fabricaré cestos para mantenerme. El mendigar da para vivir. No voy a imitar a los apóstoles. Tendré dinero, lana, queso y trigo, aunque me lo proporcione el muchachito o viuda más indigente del lugar, o aunque sus hijos se estén muriendo de hambre. No; beberé vino y tendré una amante en todas las ciudades [...]. Puedo ser todo lo vicioso que queráis».

capacidad épica, dramática y reflexiva. Lazarillo relata un episodio del que es testigo, cede la palabra a determinados personajes para ofrecer de este modo un enfoque próximo de los hechos, e introduce finalmente digresiones y juicios personales sobre las circunstancias de la narración y sus protagonistas. El tono confesional pertenece ahora al testigo del embuste, y no a su ejecutor⁷.

En el quinto por mi ventura di, que fue un buldero, el más desventurado y desvergonzado y el mayor echador dellas que jamás yo vi ni ver espero, ni pienso que nadie vio, porque tenía y buscaba modos y maneras y muy sotiles invenciones. En entrando en los lugares do habían de presentar la bula, primero presentaba a los clérigos o curas algunas cosillas, no tampoco de mucho valor ni substancia: una lechuga murciana, si era por el tiempo, un par de limas o naranjas, un melocotón, un par de duraznos, cada sendas peras verdinales. Ansí procuraba tenerlos propicios, porque favoreciesen su negocio y llamasen sus feligreses a tomar la bula. Ofreciéndosele a él las gracias, informábase de la suficiencia dellos. Si decían que entendía, no hablaba palabra en latín, por no dar tropezón, mas aprovechábase de un gentil y bien cortado romance y desenvoltísima lengua. Y si sabía que los dichos clérigos eran de los reverendos, digo que más con dineros que con letras y con reverendas se ordenan, hacíase entre ellos un Sancto Tomás y hablaba dos horas en latín —a lo menos que lo parecía, aunque no lo era. Cuando por bien no le tomaban las bulas, buscaba cómo por mal se las tomasen, y para aquello hacía molestias al pueblo, y otras veces con mañosos artificios; y porque todos los que le veía hacer sería largo de contar, diré uno muy sutil y donoso, con el cual probaré bien su suficiencia [...] ⁸. Cuando él hizo el ensayo, confieso mi pecado, que también fui dello espantado y creí que así era, como otros muchos; mas con ver después la risa y burla que mi amo y el alguacil llevaban y hacían del negocio, conocí cómo había sido industriado por el industrioso e inventivo de mi amo. Y, aunque mochacho, cayóme mucho en gracia, y dije entre mí: «¡Cuántas éstas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!» (*Lazarillo de Tormes*, 1554/1988: 112-114 y 123-125).

El relato de Lazarillo no pretende la fuerza nihilista de Chaucer, pero alcanza una desmitificación dramática muy poderosa, basada igualmente en el ejercicio del racionalismo, la crítica y la dialéctica, en la que se ven implicados directamente otros

⁷ Rico (1988) ha considerado detalladamente las fuentes literarias del episodio del bulero, así como el trasfondo histórico de este tipo de personajes sociales en la España del siglo XVI. Según sus propias palabras, «el ‘tractado’ del buldero es el más rico y madrugador testimonio artístico en castellano de una plaga que venía de atrás, pero que afligió con especial pertinacia a los súbditos de Carlos V» (Rico, 1988: 116). Rico ha identificado algunas de las fuentes literarias de la farsa del bulero, procedentes del «repertorio europeo de tretas usadas por hampones y maleantes para explotar la credulidad del vulgo [...]». El *Novellino de Masuccio*, primero; luego, y más sintéticamente, el *Speculum cerretanorum* (hacia 1485), de Teseo Pini, y, en fin, un brevisimo *exempel* de cierto *Liber vagatorum* flamenco (Amberes, 1563, con licencia de Bruselas, 1547) lo cuentan de acuerdo en un mismo esquema fundamental: un fraile bribón expone una falsa reliquia a la veneración del pueblo; “un compañero le hace la contra; él pide a Dios que muestre allí milagro; el compañero finge caer muerto, y el otro, orando, lo vuelve a la vida; y con esos milagros ilusorios allega mucho dinero”» (Rico, 1988: 118).

⁸ Aquí cuenta Lázaro el episodio del falso milagro, amañado entre el alguacil y el bulero, con el fin de intimidar al pueblo y conseguir por este modo la venta de bulas.

agentes sociales, concretamente de la vida civil, como es el alguacil. Episodios de esta naturaleza dejan progresivamente al descubierto una discriminación cada vez más intensa entre la «gente inocente», por una parte, y los «pícaros» y «farsantes», por otra. No hay lugar, pues, para la honradez. Muchos años después, a mediados del siglo XX, en 1941, Gonzalo Torrente Ballester volverá sobre este asunto en el contexto de una obra teatral cuya acción se retrotrae al siglo XVI español. Allí el personaje protagonista, Lope de Aguirre, habla sobre el futuro con palabras suficientemente expresivas: «Se preparan hechos en los que la honradez será un estorbo» (I, 3)⁹.

⁹ Torrente es un escritor que no ha regateado palabras a la hora de desmitificar la supuesta virtud del discurso sacro. En su *Don Juan* leemos, por boca del comendador, la siguiente declaración, en cuya tradición literaria resuenan sin duda las palabras del bulero de Canterbury: «¡Bah! Eso de la santidad es para la gente de escasa inteligencia. Los mismos curas, una cosa es lo que predicán y otra lo que hacen. Alguno toma parte en nuestras francachelas, de tapadillo, claro. Ya los conocerás. ¡Y hay que oírles cuando se ríen de las personas piadosas!» (Torrente, 1963/1998: 211).

2.4. IDEA DE LIBERTAD EN *LA CELESTINA* DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

PÁRMENO: *No querría bienes mal ganados.*

CELESTINA: *Yo sí.*

Fernando de ROJAS, *La Celestina* (1499/2001: I, 74).

Atente a la realidad, y ésa será tu ganancia...

Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Lope de Aguirre* (1941/1982: 231).

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

La teoría literaria sobre que la expongo esta crítica de la Idea de Libertad en *La Celestina*, de Fernando de Rojas, se construye sobre los criterios de la Filología y de la Filosofía, y toma como núcleo de sus interpretaciones los que considera contenidos materiales de la investigación literaria, esto es, *las ideas objetivas referidas formalmente en los materiales literarios*. Como es bien sabido, seguimos el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno. El núcleo de toda interpretación literaria residirá, pues, en última instancia en el análisis de las ideas objetivas expresadas formalmente en los tres géneros de materialidad (física, fenomenológica y lógica) en que se manifiesta la literatura, es decir, en la interpretación de las Ideas contenidas y expresadas formal y materialmente en las obras literarias y sus realidades contextuales, como conjunto de realidades positivas, efectivamente existentes, que, organizadas de forma sistemática, construyen el *cuerpo* de los materiales literarios, el *objeto* de interpretación de la Teoría de la Literatura, y el *campo* de investigación de cada una de las ciencias categoriales que sirven a esta disciplina y como tal la constituyen¹.

¹ El *Ser* o es material, o no es. En lugar de *Ser*, término saturado de connotaciones metafísicas y espiritualistas, el Materialismo Filosófico habla, específicamente, de Materia. La ontología materialista (Bueno, 1972) distingue dos planos: 1) el de la *Ontología General*, cuyo contenido es la «materia indeterminada» (M), la materia en sí, o materia prima en sentido absoluto, como *materialidad* que desborda todo contexto categorial y se constituye en materialidad trascendental; y 2) el de la *Ontología Especial*, cuyo contenido es la «materia determinada», es decir, la materia manipulada, transformada, roturada en las diferentes parcelas y campos categoriales de la actividad humana (M₁). En primer lugar, la Ontología General (M) corresponde a la Idea de Materia Ontológico General, definida como pluralidad, exterioridad e indeterminación. La Ontología General (M) es una pluralidad infinita, y desde ella el Materialismo Filosófico niega tanto el monismo metafísico (inherente al Cristianismo y al Marxismo) como el holismo armonista (propio de las ideologías panfilistas, entregadas al diálogo, el entendimiento y entretenimiento universales, la paz perpetua o la alianza de las civilizaciones). En segundo lugar, la Ontología Especial (M₁) es una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad, en que se organiza el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo (Mi): M₁ = M₁, M₂, M₃. El primer género de materialidad (M₁) está constituido por los objetos del mundo físico (rocas, organismos, satélites, bombas atómicas, mesas, sillas...); comprende materialidades físicas, de orden objetivo (las dadas en el espacio y en el tiempo). El segundo género de materialidad (M₂) está constituido por todos los fenómenos de la vida interior (etológica, psicológica, histórica...)

Para el Materialismo Filosófico la literatura es un *discurso sobre el mundo real y efectivamente existente*, que exige ser interpretado *desde el presente* y a partir de la singularidad de las *formas estéticas* en que se *objetivan textualmente los referentes materiales de sus ideas y contenidos lógicos*. Toda interpretación literaria ha de estar implantada en el presente, porque la literatura no es una arqueología de las formas verbales, y aún menos la fosilización de un mundo pretérito y concluido. La lectura y la interpretación literarias no son en absoluto los instrumentos de una autopsia.

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

Desde el Materialismo Filosófico la Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los *materiales literarios*, es decir, el análisis conceptual y categorial de *las ideas objetivas referidas formalmente en los materiales literarios* (autores, obras, lectores, intérpretes, sociedades, períodos históricos...), los cuales delimitan su campo de investigación y constituyen su objeto de conocimiento, a cuya comprensión se accede a través de una metodología científica, de naturaleza *crítica y dialéctica* (no doxográfica, ni moral, ni ideológica), la cual se fundamenta a su vez sobre una gnoseología y una ontología, en el marco de una filosofía materialista, cuya teoría de la ciencia está formulada y justificada en la Teoría del Cierre Categorial².

IDEA DE LIBERTAD

En este trabajo voy a analizar, desde los presupuestos metodológicos del Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea (Maestro, 2006), la Idea de Libertad que se objetiva en *La Celestina* de Fernando de Rojas.

La libertad no es cuestión de palabras, sino de hechos y de ideas, es decir, no haré de la libertad una cuestión retórica o ideológica (*sofística*), sino un *concepto científico* o categorial (cuyos materiales antropológicos resultarán vinculados a una determinada ciencia categorial: Derecho, Sociología, Ética, Economía...) y una *idea filosófica* o

explicados materialmente (celos, miedo, orgullo, fe, amor, solidaridad, paz...); comprende materialidades de orden subjetivo (las dadas antes en una dimensión temporal que espacial). El tercer género de materialidad (M_3) está constituido por los objetos lógicos, abstractos, teóricos (los números primos, la *langue* de Saussure, las teorías morales contenidas en el imperativo categórico de Kant, los referentes jurídicos, las leyes, las instituciones...); comprende materialidades de orden lógico (las que no se sitúan en un lugar o tiempo propios). Estos tres géneros de materialidad son heterogéneos e incommensurables entre sí (Bueno, 1990). Son también coexistentes, ninguno va antes que otro y ninguno se da sin el otro: se co-determinan de forma mutua y constante, y ninguno de ellos es reducible a los otros.

² Sobre la Teoría del Cierre Categorial, vid. Bueno (1992), y sobre su aplicación a los estudios literarios, vid. el capítulo 5 del tomo I de esta obra.

gnoseológica (idea que resultará de trascender dialécticamente los diferentes campos categoriales sobre los que se construye la praxis de la libertad, los cuales se encuentran relacionados en *symploké*). No hablaré, pues, de la libertad en términos retóricos, metafóricos, tropológicos, sino mediante conceptos categoriales e ideas gnoseológicas. Fenomenológicamente se constata que la palabra *libertad* es hoy en día una palabra completamente *adulterada*. Tributaria de vindicaciones y prestigios seculares, en nuestro tiempo está irreflexivamente en boca de todos: filósofos, pensadores, cantantes, políticos, terroristas, curas, economistas, obreros, emigrantes, dictadores, periodistas y, por supuesto, intelectuales. Su heterogeneidad, acaso inconmensurable, exige higienizarla y delimitarla como Idea para proceder con ella a cualquier aplicación interpretativa posterior. Este proceso de purificación y limpieza de las ideas solo puede hacerse a través de una filosofía crítica, capaz de recorrer —sin detenerse ante dogmas, prejuicios o intereses gregarios— los diferentes contextos mundanos (ordinarios) y científicos (categoriales) en los que la Libertad ha adquirido un uso consistente, determinante y objetivo. Este recorrido, que el Materialismo Filosófico denomina *regressus*, ha de conducirnos a las esencias nucleares de la Idea de Libertad, de modo que, solo a continuación, estaremos en condiciones de iniciar un *progressus* que nos permita aplicar esta Idea a un determinado campo categorial de la actividad humana, en nuestro caso, la literatura. Concretamente, *La Celestina* de Rojas. El regreso (de la materia a la forma) a las *esencias* y el progreso (de la forma a la materia), desde ellas, hacia los *fenómenos* del referente material que corresponde a una Idea concreta, en este caso a una Idea de Libertad desarrollada a través de un material literario, constituye uno de los procedimientos operatorios básicos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura³.

FENOMENOLOGÍA DE *LA CELESTINA*:

TRES MATERIALIZACIONES DE LA IDEA DE LIBERTAD

La Idea de Libertad no puede definirse ni interpretarse a partir de un conjunto nulo de premisas. De hecho, el autor de *La Celestina* sostiene una Idea de Libertad formalmente objetivada en una relación dialéctica compleja (*symploké*), rigurosamente determinada y definida por la interacción conflictiva de tres realidades: el Estado, la Ética y la Moral. El Estado es la máxima expresión de una sociedad política, objetivada en un ordenamiento jurídico con competencias y poderes para imponerse de forma efectiva sobre la vida (Ética) de los Individuos y sobre la vida (Moral) de los grupos

³ El Materialismo Filosófico, tal como lo ha construido Gustavo Bueno, no discute sobre «palabras», es decir, no hace *retórica* ni *psicologismo*, para entretener a la gente, sino que discute sobre *Conceptos*, que, en este caso, brotan de la Teoría de la Literatura como ciencia categorial de los materiales literarios, y sobre *Ideas*, organizadas de forma racional, crítica y dialéctica por la Filosofía, naturalmente materialista, desde el momento en que tales *Ideas* lo son precisamente porque su contenido remite siempre a *contenidos reales y objetivos*, es decir, materiales, pertenecientes a uno de los tres géneros de materialidad del Mundo, a los cuales me he referido frecuentemente con anterioridad ($M_1 = M_1, M_2, M_3$).

humanos en connivencia dentro de los límites que comprende el propio Estado. A su vez, la Ética representa esencialmente todo lo relativo a la defensa de la vida del Individuo y de sus intereses más personales. Por su parte, la Moral tiene como finalidad preservar y proteger, por encima de cualesquiera otros fines —incluidos la vida de sus propios miembros, o incluso la eutaxia de un Estado, dentro del cual opera moralmente como gremio— la supervivencia social del grupo o gremio de referencia, es decir, la unidad, organización y destino de una determinada agrupación humana, a cuyos miembros pueden unir lazos sanguíneos (familia), fideístas (religión), ideológicos (partido político), sexistas (feminismos), económicos (multinacionales y grupos empresariales), étnicos y raciales (nacionalismos e indigenismos), físicos (organizaciones de ciegos, sordos, mutilados...), medioambientales (grupos ecologistas), zoológicos (asociaciones protectoras de animales), etc. Es indudable que los intereses del Estado, del Individuo y del Gremio, mantienen entre sí relaciones dialécticas y conflictivas, cuya armonización, cuya connivencia incluso, resulta a veces imposible.

Considero aquí al Estado como la máxima expresión ejecutiva de una sociedad política; al Individuo, como el miembro esencial e imprescindible de toda sociedad, sea natural o gentilicia (Gremio), sea política o estatal (Estado), miembro que, como sujeto individual, es sujeto de intereses propios y personales, frente al Gremio y frente al Estado; y al Gremio, como la máxima expresión de la sociedad natural o gentilicia, es decir, de aquella sociedad no política o estatal, y que sin embargo solo puede existir y desarrollarse dentro de una sociedad política o Estado, dentro de la cual trata de expandirse en beneficio propio, para satisfacción de sus intereses gremiales antes que de los intereses de sus miembros individuales. El objetivo del Estado es la eutaxia, o perfecta organización de todas sus partes para bienestar de todos sus miembros. A este fin, el Estado organiza la vida de sus miembros o individuos políticos tomando como referencia un ordenamiento jurídico, en el que se objetivan y codifican deberes y poderes colectivos, que no necesariamente comunes. A su vez, el Gremio organiza sus intereses bajo la forma de una Moral, en la que se codifican exigencias fundamentales destinadas a la preservación de la unidad y el destino del grupo. Por su parte, el Individuo, determinado por su pertenencia a una sociedad política (Estado) y/o a una sociedad natural o gentilicia (Gremio), al margen de las cuales su supervivencia es imposible, tenderá siempre a servirse de la Ética con objeto de asegurar la satisfacción de sus necesidades y la preservación sus condiciones de vida, con frecuencia frente al Gremio, y a veces incluso al margen del Estado, incurriendo, si fuera preciso, en el primer caso, en la heterodoxia, y, en el segundo, en la ilegalidad. La dialéctica conflictiva entre Estado, Ética y Moral, es decir, entre Sociedad Política, Individuo y Sociedad Natural o Gentilicia, es determinante en las sociedades civilizadas.

Conviene subrayar aquí que la obra que nos ocupa, *La Celestina*, no se concibe ni se plantea, en los conflictos que ofrece al lector o espectador, al margen de una sociedad política bien definida, como es el Estado español de fines del siglo XV, ni al margen de unos intereses individuales muy claros, desde el impulso sexual hasta el afán de riqueza más personal, ni tampoco al margen de formas de vida gremiales, propias de sociedades gentilicias como la picaresca y la rufianesca (jábega), la clerecía y el hampa prostibularias, la nobleza degenerada o la emergente burguesía. Todos estos

intereses mantienen entre sí relaciones conflictivas y dialécticas, subrayadas desde el comienzo mismo de la digresión que antecede a los autos:

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio Heráclito en este modo: «Omnia secundum litem fiunt», sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria [...]. Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta laureado Francisco Petrarca, diciendo «Sine lite atque offensione nil genuit natura parens», ‘Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo’ (Rojas, 1499/2001: 15).

El autor otorga a la figura de la dialéctica un valor ontológico fundamental, al considerar que todo cuanto existe es objeto de lucha, enfrentamiento y desenlace bélico, en unos términos que, partiendo del pensamiento heracliteo, sin duda habrían disgustado al teológico y pacifista Erasmo, y sin reservas habrían satisfecho la idea de dialéctica hegeliana con la que comienza la *Fenomenología del espíritu* (1807). La realidad de la guerra surge sin complejos: «esto con que nos sostenemos, esto con que nos criamos y vivimos, si comienza a ensoberbecerse más de lo acostumbrado, no es sino guerra [...]. Pues entre los animales ningún género carece de guerra» (Rojas, 1499/2001: 16). No pueden minusvalorarse en absoluto estas palabras, que, encabezando la obra, postulan y exigen una interpretación dialéctica de las ideas objetivadas formalmente en sus materiales literarios:

[...] bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda [...]. Pues ¿qué diremos entre los hombres a quien todo lo sobredicho es sujeto? ¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus envidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos? ¿Aquel mudar de trajes, aquel derribar y renovar edificios y otros muchos afectos diversos y variedades que desta nuestra flaca humanidad nos provienen? Y pues es antigua querrela y usitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seído instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando a cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad [...]; que la mesma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla. Los niños con los juegos, los mozos con las letras, los mancebos con los deleites, los viejos con mil especies de enfermedades pelean, y estos papeles con todas las edades (Rojas, 1499/2001: 18-20).

Tomando como referencia la dialéctica existente entre los conceptos de Estado, Ética y Moral, es posible —tal como ha hecho Gustavo Bueno en su obra *El sentido de la vida* (1996) interpretar la Idea de Libertad en tres momentos decisivos de la Historia de la Humanidad, que en líneas generales corresponden a lo que denominaremos *libertad genitiva*, *libertad dativa* y *libertad ablativa* (Maestro, 2007).

DECLINACIÓN DE LA IDEA DE LIBERTAD: LOS CASOS GENITIVO, DATIVO Y ABLATIVO

Todos los usos de la Idea de Libertad pueden organizarse o declinarse en tres casos fundamentales, que denominaré genitivo —*libertad de*—, dativo —*libertad para*— y ablativo —*libertad en*—. Los tres casos están concatenados entre sí, y se desarrollan

de forma integradora, pues siempre que un sujeto existe dispone, o no, es decir, positiva o negativamente, de libertad *de* hacer algo *para* algo o alguien *en* un contexto o circunstancia determinados.

En el primero de estos casos, la libertad genitiva, o *libertad de*, expresa ante todo la idea de libertad como posesión del sujeto, como atributo del *yo*, al contener el conjunto de potencias (poder), facultades (saber) y voliciones (querer) que capacitan a un *yo* para hacer, o no hacer, algo en un contexto determinado. Lo que enfatiza la libertad genitiva son las cualidades del sujeto en tanto que emanan del propio sujeto. La fuerza de la libertad está, en este caso, en las fuerzas materiales de que dispone una persona: sus posibilidades físicas, sus competencias cognoscitivas, sus recursos volitivos. La libertad genitiva representa una concepción positiva de la libertad, en la medida en que, al ejercerla, el sujeto afirma sus posibilidades de ejecutar acciones y operaciones, y también una concepción negativa, en la medida en que no actúe allí donde querría hacerlo y no puede (desajuste entre las modalidades volitiva y potencial), o cuando podría actuar, pero carece de conocimientos suficientes sobre cómo disponer su intervención (desajuste entre las modalidades potencial y cognoscitiva), entre otras combinaciones posibles. En las formas de la vida natural, en la que viven los animales salvajes —y hacia la que irreflexivamente muestran tantas simpatías algunos grupos humanos que propugnan renunciar a los modos de la vida civilizada para integrarse en las formas de vida naturales—, al igual que en las sociedades humanas pre-estatales, los límites de la libertad son los límites de la libertad genitiva, es decir, los límites de la fuerza, del conocimiento y del deseo que mueve a las criaturas, tanto humanas como animales. En el mundo animal —y el ser humano es un *animal político*, es decir, un ser con capacidad para organizarse políticamente (las hormigas pueden formar una sociedad, pero no una sociedad política)— la libertad del tigre llega hasta donde llega su fuerza, su astucia y su necesidad de depredación. En cautividad, sin embargo, el tigre no caza. No tiene, porque no desarrolla, esa necesidad. Su libertad genitiva es prácticamente inexistente. Del mismo modo, en una sociedad humana no civilizada políticamente, es decir, en una sociedad humana anterior a la constitución del Estado, la libertad genitiva es la que más impera. Los límites de la libertad son los límites de la fuerza personal, los límites de los atributos del *yo*, incentivados por el deseo y la necesidad, y no condicionados sino por la saciedad del propio *yo*. La máxima libertad pertenecerá al máximo depredador. He aquí el núcleo de la libertad genitiva, cuyo espacio genuino es el mundo salvaje, previo a la civilización, es decir, al Estado, el cual impondrá sus límites al concepto genitivo de libertad, *dando* a la colectividad humana, organizada políticamente, una intencionalidad proléptica que habrá de determinar no solo el sentido y la finalidad de sus acciones, sino también, y muy principalmente, el destino de cada una de ellas. Con el nacimiento del Estado nace también un nuevo concepto de libertad: la *libertad dativa*. Desde esta perspectiva cabe interpretar la proposición LXXIII de la parte cuarta de la *Ética* de Spinoza, por ejemplo, donde se advierte que «el hombre que se guía por la razón es más libre en el Estado, donde vive según leyes que obligan a todos, que en la soledad, donde solo se obedece a sí mismo» (Spinoza, 1677/2004: 365). He aquí el concepto civilizado de libertad, como experiencia solo posible en la realidad organoléptica de un Estado.

En el segundo caso, la libertad dativa, o *libertad para*, implica e integra la libertad genitiva, es decir, la acción de un sujeto, determinado por sus potencias, facultades y voliciones, *para destinar* los contenidos materiales de la acción ejecutada hacia una finalidad proleptica, la cual imprime a la libertad una dimensión teleológica, de cuyo éxito o fracaso dependerán futuras condiciones evolutivas, en las que, como destinatarios, pueden estar implicados tanto sujetos humanos como objetivos operatorios. Lo que enfatizaría la libertad dativa serían ante todo los logros a los que conduce la acción del sujeto libre, de modo que, en este caso, la fuerza de la libertad estaría sobre todo en los contenidos materiales a los que da lugar la acción de un *yo* que ejerce y ejecuta su libertad genitiva. La libertad dativa puede resultar positiva o negativa, no por la implicación en el curso de las operaciones ejecutadas de las potencias, facultades o voliciones del sujeto, sino sobre todo por relación al grado de prudencia o imprudencia que demostrará el resultado teleológico de la acción desarrollada. Un Estado puede disponer positivamente de libertad genitiva, es decir, de potencial, conocimientos y necesidad, y así declarar la guerra a otro Estado con fines diversos (invasión, control de sus fuentes de energía, prevención de ataques de Estados vecinos, etc.), pero algo así no asegura que su libertad dativa resulte igualmente positiva. No lo será si pierde la guerra. Es decir, si la teleología de los hechos revela que la acción bélica ha sido una imprudencia. En ese contexto, la libertad dativa del Estado que declara la guerra será una libertad dativamente negativa. Algo ha cercenado sus pretensiones de libertad. Una experiencia ablativa.

El tercer caso es el de la libertad ablativa, o *libertad en*, la cual implica e integra las dos anteriores, esto es, la libertad genitiva de un sujeto y la libertad dativa de las consecuencias de su acción, que, en términos de libertad ablativa, resulta contextualizada o circunstancializada en una co-determinación de fuerzas, las cuales actúan materialmente sancionando y clausurando el estado de la acción ejecutada. La libertad ablativa, o *libertad en*, representa siempre una concepción negativa de la libertad, porque en todo contexto en el que se manifieste la libertad, esta habrá de enfrentarse a fuerzas negativas, resistencias ante sujetos, objetos o situaciones. La libertad ablativa representa el espacio de la confrontación, los límites de la libertad genitiva —los límites de la fuerza, de la necesidad, del entusiasmo, del saber— y la comprobación de las consecuencias de la libertad dativa —los resultados de éxito o fracaso a los que ha conducido la prudencia o imprudencia de una acción—, el grado de inmunidad frente a la resistencia que hay que superar, es decir, el precio del ejercicio de la libertad, el coste de la acción, la hipoteca de los hechos. En una palabra: el número y el coste de las bajas. La libertad ablativa es, en suma, una expresión acaso oximorónica, que remite sin duda a los cércenos que ha de padecer el sujeto libre. Hablar de libertad ablativa es en cierto modo hablar de ablación de la libertad. La libertad equivale en estos casos, dada la codeterminación de fuerzas que actúan y operan en el contexto, a la afirmación de determinaciones exteriores, a la implantación de imposiciones exteriores que coaccionan al sujeto que pretende ejercer su libertad, limitando sus atributos genitivos y sus consecuencias dativas. La libertad ablativa supone el cierre, el corte, el cercén, de las libertades genitiva y dativa. En las sociedades bárbaras, una codeterminación de fuerzas distintas y adversas entre sí materializa la acción cercenadora o erosiva de la libertad ablativa.

En las sociedades civilizadas, el Estado se constituye en la principal institución ablativa de la libertad. *In extremis*, esta es la tesis del anarquismo. En una sociedad política la libertad se limita, se regula, se cercena, con el fin de evitar la depredación y de este modo hacer posible la convivencia. Esta convivencia no es pacífica en ninguna sociedad, pues las leyes castigan con mayor o menor violencia —también en tiempos llamados de paz— aquellos intentos de depredación que, conforme a un ordenamiento jurídico, los tribunales de justicia identifican y sancionan como tales. De cualquier modo, los criterios para regular la Idea de Libertad siguen siendo a diario objeto de disputa respecto a toda sociedad política.

En suma, libertad genitiva es la libertad de que dispone el *yo* a la hora de actuar y de ejecutar determinadas acciones. Libertad dativa sería la que ese mismo *yo* desarrolla para conseguir determinados logros materiales. Por último, libertad ablativa será aquella que limita la libertad genitiva y la libertad dativa de ese *yo*, es decir, la libertad que contrarresta las acciones (desde el punto de vista de su grado de posibilidad, conocimiento y volición) y los objetivos de ese *yo*. La libertad ablativa no es solamente la libertad de los demás tratando de actuar sobre la mía⁴, lo que nos sitúa en el eje circular (humano, personal, social) del espacio antropológico, sino también el contexto en el que *yo* actúo, con toda la codeterminación de fuerzas que operan en él, erosionando mi capacidad y mis posibilidades de acción, es decir, desde los referentes que se objetivan en el eje radial del espacio antropológico (la Naturaleza y sus fuerzas físicas, las cuales sin duda ofrecen mayor o menor resistencia a las acciones de un sujeto operatorio humano).

Solo cuando se proyecta una acción (libertad dativa) de la que el sujeto se siente capaz (libertad genitiva) se podrá advertir con precisión las trabas que impiden ejercerla (libertad ablativa). Incluso cabe hablar de tales obstáculos, es decir, de la ablación de la libertad, como de un despliegue de dificultades objetivas que *se objetivan* precisamente por el hecho mismo de ejercer la libertad (genitiva) con fines prolépticos o intencionales (dativa). Es, pues, evidente, que la libertad ablativa se manifiesta en el proceso de vencer o dominar las trabas y dificultades inherentes a todo ejercicio de libertad, el cual, al brotar del sujeto y pretender fines objetivos, califico respectivamente de genitivo y de dativo. Si la libertad (genitiva) de un individuo nos impide hacer lo que las leyes nos permiten (es decir, amenaza nuestra propia libertad genitiva), podremos resistirla contando con la ayuda del Estado, el cual en este caso ejercerá para nosotros una libertad dativa, y para el individuo que nos oprime una libertad ablativa. En consecuencia, en las sociedades civilizadas no cabe hablar propiamente de Libertad al margen del Estado. Es obvio que el Estado libera (dativamente) al ser humano de las amenazas que serían propias en el «estado de la Naturaleza», y que de forma simultánea le impone (ablativamente) unos límites que recortan y organizan sus formas de conducta, de tal forma que el resultado es un

⁴ Es el sentido que trataría de expresar el tópico de que «la libertad de cada uno termina donde empieza la libertad del otro». Frase que así expresada resulta de una ambigüedad esterilizante, porque lo que de veras resulta importante y decisivo es saber precisamente en qué punto termina «mi libertad» y hasta qué punto se extiende «la tuya».

sistema de deberes y derechos objetivados en un ordenamiento jurídico. Todo lo cual supone una Razón social y política de ser, es decir, una educación, un Estado y un gobierno *libremente* elegido, es decir, una Democracia, fuera de la cual no cabe, en rigor, hablar de libertad política.

LA CELESTINA Y LA LIBERTAD DATIVA

¿Hay lugar en *La Celestina* para el azar o indeterminismo? La respuesta es que no. Porque nadie actúa azarosa o indeterminadamente. Nadie actúa sin causas, es decir, nadie opera al azar. No es posible obrar desde el acausalismo, desde el momento en que nadie vive, ni puede vivir, en un mundo sin causas. Sin embargo, sí es posible obrar, e incluso también vivir, en la impotencia, esto es, en la supresión de toda libertad. Como trataré de demostrar, precisamente en la impotencia desembocan determinados personajes de *La Celestina*, como Melibea, cuyo suicidio no es sino la autosupresión de la vida, es decir, la destrucción de toda potencia personal, ante la imposibilidad de seguir viviendo en un mundo donde, para una mujer como ella, la única causa es la nada. Melibea se suicida cuando constata que su libertad dativa es igual a cero. No ha conseguido nada. La vida no le resulta rentable. Ni factible.

La Libertad por la que luchan los personajes de *La Celestina* no es la libertad del ácrata (*libertad genitiva*), pues luchan en un mundo estatalizado, desde el momento en que viven en el seno de una sociedad política (*libertad ablativa*), reglada y fundamentada en un ordenamiento jurídico objetivo. Sin embargo, su lucha por satisfacerse en el disfrute de ciertas libertades (*libertades dativas*) discurre al margen de la Ley, e incluso pretende instituir una «justicia» gremial, gregaria, subjetiva, dativa, propia del grupo que, cual gremio de rufianes, prostitutas y clientes, en clara dialéctica con la Justicia que instituye, y en que se objetiva, el ordenamiento jurídico de un Estado. Pármemo y Sempronio se creen con «derecho» a disponer de las «riquezas» de Celestina en sus «negocios» con Calisto. Areúsa y Elicia se consideran autorizadas a «ajusticiar» a Calisto, y a Melibea, contratando a Centurio para ajustar las cuentas con una clase social que dispone de ventajas económicas y laborales frente a la forma de vida que llevaban Celestina, Pármemo, Sempronio, o las propias discípulas de la madre prostibularia. Desde este punto de vista, una obra como *La Celestina* plantea un conflicto dialéctico entre la Ética del *individuo*, como ser humano (que lucha por su bienestar personal: *libertad genitiva*), la Moral del *gremio*, como sociedad natural o gentilicia (que lucha por la preservación de sus privilegios frente a otros grupos, incluido el Estado, y frente a otros individuos, incluidos los miembros individuales del Estado: *libertad dativa*), y el Derecho del propio Estado, como sociedad política (que lucha por hacer cumplir una Ley objetivada en un ordenamiento jurídico cuya operatividad está garantizada por un sistema policial y militar: *libertad ablativa*).

El concepto de Libertad que mueve a los personajes de *La Celestina* no es un concepto anarquista, ni acausalista, es decir, no se basa en el ejercicio ilimitado de la *libertad genitiva* del individuo frente a la imposición controlada de la *libertad ablativa* del Estado. No es la libertad del hombre salvaje, la libertad del bárbaro frente a la civilización, la libertad que desea el individuo depredador frente al Estado

generador. No. Es la libertad determinada por los impulsos del individuo que opera, frente al Estado, desde la iniciativa del grupo social. Es la libertad dativa, individual o gremial, que, en su lucha por satisfacerse, tropieza con la libertad ablativa y objetiva del Estado. Es, en suma, la libertad de unos rufianes cuyo desenvolvimiento y materialización conduce al fracaso a cuantos se sienten seducidos a participar en su ejercicio. El desenlace de la obra condena, desde el estatalismo, desde una justicia secular, a los personajes que han ejercitado una libertad contraria a las normas de una sociedad política definida. Y es el mismo desenlace de la obra el que impide una solución metafísica y trascendente de los hechos. Se impone una solución política y materialista. La religión se descarta y anula. Ningún dios heredará las consecuencias de los actos de los personajes. Ningún dios escucha las últimas voluntades de Melibea ni las imprecaciones del monólogo de Pleberio. Las palabras de este último son una rogativa destinada a la nada. Un discurso en el que se codifica un mundo nihilista. Ni siquiera los seres humanos prestarán atención a las últimas voluntades de una suicida como Melibea, que pretende ser enterrada junto al cadáver de alguien tan antiheroico como Calisto. Se impone una solución nihilista a un desenlace estatalista. Ni siquiera la Religión se presenta en *La Celestina* como una Ley que esté por encima del Estado, como décadas más tarde sucederá en la mayoría de las obras literarias del Siglo de Oro, y como de forma especialmente singular sucede en el *Quijote*, donde la Religión es ante todo, y de forma exclusiva, una Ley institucional, y no un sentimiento, frente a lo que, entonces contemporáneamente, propugnaba el erasmismo y el protestantismo. ¿Por qué? Porque en *La Celestina* la Religión no es un estado anímico, ni una demostración de fe, ni una experiencia interior, ni una cuestión personal, como pretenderían inmediatamente Lutero y Erasmo, frente a la articulación institucional, estatal y política, que insistía en conferirle el catolicismo, y que de hecho le confirmó Trento. En *La Celestina* la Religión es un código muy ajeno a la intimidad de los personajes, del que estos se sirven, y en el que participan, en la medida en que se integran en un orden social del que disienten, y dentro del cual se comportan como hipócritas, cínicos y embaucadores. No por casualidad Sempronio advertirá tempranamente a Calisto con estas acusativas palabras:

SEMPRONIO: Porque lo que dices contradice la cristiana religión.

CALISTO: ¿Qué a mí?

SEMPRONIO: ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO: ¿Yo? Melibeo sólo y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo (Rojas, 1499/2001: I, 34)⁵.

El propio autor (o autores) de *La Celestina* no revela en la composición de la obra ninguna afinidad hacia ningún código religioso específico, ni hebreo, ni cristiano, ni

⁵ So capa de tópico literario medieval, codificado en las trovas provenzales, pasó impune esta declaración hasta caer en los ojos de los censores inquisitoriales de 1640, quienes sí se tomaron en serio la licencia poética tardomedieval.

musulmán⁶. La Religión, como sentimiento, es un ejercicio de hipocresía, de cinismo y de parodia, al fingir e invocar unas creencias que se adulteran eficazmente en el curso de la vida práctica; y como institución, la Religión actúa como un orden social que existe solo cultural y oficialmente en la medida en que se incumple biológica y realmente, al asumir formas de conducta que se sustraen a los fundamentos y exigencias de esa ordenación, entre las cuales la más destacada es la de frecuentar prostíbulos y tratar con alcahuetas⁷.

Sucede en *La Celestina* que la libertad dativa obedece, en primer lugar, al proyecto de un sujeto frente a, o en contra de, otros sujetos. Ejercer la libertad, en cualquiera de sus casos, declinaciones y materializaciones, es ejercerla contra alguien. No hay libertad sin dialéctica, del mismo modo que no hay libertad sin causas ni determinismos. Solo desde la impotencia, cuya consecuencia es el nihilismo, y cuyas causas —que siempre habrá que explicar— pueden ser varias, cabe hablar de negación o inexistencia de libertad⁸.

En segundo lugar, la libertad dativa requiere por parte del individuo que pretende ejercerla un plan racional, es decir, una ordenación teleológica de los hechos, indudablemente prevista y potencial. No hay libertad dativa sin intención proléptica. Es importante advertir en este punto que uno de los personajes que menos planifica su ejercicio de libertad es Pármeno, llevado de un lado a otro, entre Celestina, Sempronio y Calisto, por los caminos que parten de sus resistencia a enriquecerse ilegítimamente hasta desembocar en la cama de Areúsa y en la deriva ambiciosa y criminal que le induce finalmente a asesinar a la alcahueta. El parlamento con el que Pármeno concluye el auto segundo, despedido por su amo Calisto, es fundamental para explicar y justificar su modo de actuar. La dialéctica entre el amo y el siervo resulta aquí especialmente luminosa desde el punto de vista del desarrollo ulterior de la acción:

¡Oh desdichado de mí! Por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos,
yo me pierdo por bueno. El mundo es tal; quiero irme al hilo de la gente, pues a

⁶ Irónicamente se advierte que lo único que tienen en común los diferentes credos religiosos, e incluso los ateos, como grupo religioso negativamente considerado, es en estar seguros y de acuerdo en que Celestina es bruja y alcahueta, entre otros menesteres: «Gentiles, judíos, cristianos y moros; todos en esta concordia están» (Rojas, 1499/2001: I, 39). Lo mismo cabe decir de las visitas de Calisto a la iglesia a fin de oír misa, y rogar a dios porque Celestina, «cliéntula» del diablo, logre con embustes el «amor» de Melibea: «Agora lo creo, que tañen a misa. Daca mis ropas. Iré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea de mi remedio» (Rojas, 1499/2001: 196).

⁷ La parodia del código religioso es manifiesta en lugares puntuales de *La Celestina*. Así ocurre cuando Calisto despide a Sempronio, que sale a contratar los servicios de la alcahueta: «Y contigo vaya. ¡Oh todopoderoso, perdurable Dios, tú que guías los perdidos y los reyes orientales por el estrella precedente a Betlén trujiste trujiste y en su patria los redujiste, humildemente te ruego que guías a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo, indigno, merezca venir en el deseado fin!» (Rojas, 1499/2001: I, 48).

⁸ En relación con la idea de libertad, no puede soslayarse la importancia que adquiere el personaje nihilista, alguien que por su condición y naturaleza no puede ser ni sincero ni inocente (Maestro, 2001).

los traidores llaman discretos; a los fieles, necios. Si yo creyera a Celestina con sus seis docenas de años a cuestras, no me maltratará Calisto. Mas esto me porná escarmiento de aquí adelante con él, que si dijere «Comamos», yo también; si quisiere derrocar la casas, aprobarlo; si quemar su hacienda, ir por huego. Destruya, rompa, quiebre, dañe; dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá. Pues dice «A río revuelto, ganancia de pescadores». ¡Nunca más perro a molino! (Rojas, 1499/2001: II, 92-93).

Muestra este parlamento cómo el criado no se corrompe exactamente por causa de Celestina, sino de Calisto, dada la impotencia de su amo para razonar y para comprender la verdad de los hechos. Pármeno se percata de que no hay solución racional para advertir a Calisto de los errores que está cometiendo. Si los hechos no tienen solución, mejor no perder el tiempo tratando de resolverlos. Pármeno renuncia a ejercer su libertad para ayudar a Calisto, y en su lugar se dispone a seguir los planes de Celestina y de Sempronio. Es decir, asume una teleología ajena, una prolepsis que nunca controlará, dado que no se incorpora a ella como artífice, sino como consecuencia, por lo demás, tardía. La razón —piensa Pármeno— no sirve, porque el mundo —el mundo de su amo, «mundo» al cual el siervo está sometido— la rechaza. En adelante, Pármeno actuará conforme a este postulado, pero sin iniciativa propia. No combatirá los prejuicios, sino que se aprovechará de ellos, pero siguiendo dictados ajenos, de la mano de Celestina y de Sempronio, no de su propia razón⁹.

En tercer lugar, la libertad dativa depende siempre de lo que el individuo operatorio que la ejerce consiga como consecuencia de la ejecución de tales ejercicios y operaciones. Es una libertad *operatoria*. En este sentido, los logros de la libertad dativa que ejerce un individuo son siempre logros adquiridos como consecuencia de la ablación de la libertad dativa de otros individuos, que disputan por logros afines o comunes. Quien pierde la vida por conseguir un logro determinado adquiere, por supuesto negativamente, una libertad dativa que es igual a cero, desde el momento en que se sitúa en el grado máximo de impotencia: la imposibilidad de vivir. Este desenlace determina la libertad de casi todos los personajes de *La Celestina*. El asesinato de la protagonista a manos de sus supuestos colaboradores o cómplices, el ajusticiamiento, casi popular, de Pármeno y Sempronio, la muerte accidental y decisiva de Calisto, completamente antiheroica, y el suicidio racional, con ribetes de estoicismo, de la propia Melibea, son un despliegue de situaciones letales que sitúan a cada uno de los personajes en una posición de impotencia absoluta y de completa nulidad en cuanto a los logros y pretensiones derivados de su ejercicio de libertad. Lo único que consiguen es verse abocados a la muerte. Solo se encuentran con *razones* que los excluyen políticamente del mundo de los vivos, esto es, se ven enfrentados a un Logos que los expulsa de la sociedad política dentro de la cual se les permitió actuar, ejerciendo una libertad meramente genitiva o primaria. El ejercicio de su libertad dativa les ha conducido a perecer a través de un repertorio de formas nada casuales: Celestina, a

⁹ No muy distinta será la conducta de Sempronio, quien no tardará en someterse por entero a Celestina, al declararle «haz a tu voluntad, que no será éste el primero negocio que has tomado a cargo» (Rojas, 1499/2001: III, 98).

manos de rufianes, de forma ilegal; Pármeno y Sempronio, como delincuentes, mueren ejecutados ante la Ley y la Justicia, conforme a Derecho; Calisto, en su ociosidad clandestina, fallece calamitosamente como consecuencia accidental de su torpeza y la de los suyos; Melibea, privada de honor público y social, y arropada en la dignidad de una suerte de *stoa* tan personal como subjetiva, opta por el suicidio, confiando a una voluntariosa muerte sus últimas potencias vitales. Se trata, pues, como he indicado, de una *libertad operatoria*, que naturalmente requiere las operaciones de un sujeto y que se da siempre materializada y exteriorizada en las acciones de ese sujeto operatorio.

En cuarto lugar, ha de advertirse que la libertad dativa es una libertad muy condicionada, desde el momento en que el sujeto operatorio ha de tener en cuenta numerosos factores, condiciones y circunstancias para llevar a cabo su acción. Y es precisamente la combinación de estos factores, condiciones y circunstancias la que, en relación dialéctica con las operaciones del propio sujeto, ejerce una función ablativa respecto a sus formas de conducta y posibilidades dativas. Tales factores abarcan desde sus propias capacidades individuales hasta las múltiples barreras socio-políticas con que habrá de contar para hacer que triunfen sus intereses personales. La libertad (dativa) de Celestina tropieza, y perece, ante la libertad (genitiva) de Pármeno y Sempronio, que, más fuertes físicamente que ella, la matan ante la impotencia de Elicia, que carece de libertad de acción para evitar el crimen. Lo único que Elicia puede hacer es gritar e invocar a la justicia política para que prenda a los asesinos, y los ejecute. Pero no ha podido evitar el crimen. A su vez, la libertad (dativa) de Calisto se orienta a lograr el cuerpo de Melibea, sirviéndose de su dinero como único medio y poder (libertad genitiva) superando inicialmente los obstáculos que se plantean (libertad ablativa), y que sin embargo acabarán poco después por hacerle perecer¹⁰. Elicia y Areúsa dispondrán que los hechos provoquen en Calisto un accidente mortal, aunque no exactamente de la forma en que ellas lo habían previsto. La libertad (dativa) de Melibea, orientada a la consecución del gozo de Calisto, se ve cercenada por la muerte lamentable y pública de su amante, así como por el descubrimiento ignominioso de unas relaciones secretas y prohibidas. Melibea no ha conseguido nada en el ejercicio de su libertad (dativa). Su única salida es la supresión de sí misma, no solo como ser humano político (privación de vida pública, posible reclusión en un convento, etc.), sino como ser humano físico (privación voluntaria y consciente de vida biológica: suicidio).

En quinto lugar, como se habrá observado, la libertad dativa, se desenvuelve dialécticamente en los ámbitos de la Ética (preservación o no de la vida del individuo) y de la Moral (supervivencia o extinción del gremio), y siempre frente al dominio de la Moral objetivada en el Estado, esto es, del Derecho, siendo el Estado, como en efecto lo es, el gremio más poderoso, desde el punto de vista político, jurídico y militar o policial. Por esta razón, el Estado siempre está en condiciones, en circunstancias, de ejercer la

¹⁰ Calisto, Celestina y Pleberio tienen en común suponer que «todo lo puede el dinero» (Rojas, 1499/2001: III, 102). Naturalmente, fracasan, ya que el dinero, medida de todas las cosas, no es ajeno a la dialéctica que determina su pérdida o su ganancia, por supuesto, mediante la lucha por el poder para controlar a los demás.

libertad ablativa, es decir, la ablación de la libertad de los grupos (moral gremial) y de los individuos (ética personal) que actúan en su seno, dentro de su sociedad política.

En conclusión, la existencia o no de Libertad dependerá esencialmente —casi podríamos decir *dativamente*— del resultado final del proceso. Hablar de la existencia de libertad dativa, de libertad en términos subjetivos, previamente a la finalización del plan de actuación será incurrir en idealismo, en pura metafísica. Es incurrir, como advierte Bueno, en la falacia de la petición de principio, porque la libertad no se da al margen de causas, determinaciones y consecuencias, es decir, no se da sin circunstancias cercenadoras, esto es, sin ablaciones. El Estado objetiva la libertad dativa de gremios y de individuos ajustándola a un ordenamiento jurídico, salvaguardado por la violencia de la guerra, mediante el ejército, frente a otros Estados, y por la imposición de la paz, mediante un sistema policial, frente a gremios e individuos que pretendan desacatarlo. Lo contrario de la libertad no es la esclavitud, sino la impotencia. No hay libertad sin causas (Bueno, 1996).

CONCLUSIÓN.

IDEA DE LIBERTAD DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

La Idea de Libertad que sostiene el Materialismo Filosófico se sintetiza en esta máxima: *Libertad es lo que los demás nos dejan hacer*.

Considerada desde este punto de vista, *La Celestina* es una obra que nos sitúa ante los conflictos de la *libertad del subsuelo*, es decir, de la libertad desarrollada en un mundo infranormativo, en una *sociedad gentilicia* que pretende sustraerse a las normas de un Estado o *sociedad política*¹¹. Celestina / Melibea, Celestina / Sempronio y Pármemo, Calisto y Melibea / Elicia y Areúsa, disputarán siempre, implícita o explícitamente, cada uno de ellos, por la consecución de sus propios intereses, pero siempre al margen de las normas oficiales de la sociedad política en la que no pueden —o mejor, no deberían nunca— olvidar que viven. El fracaso de estos personajes viene dado porque no son capaces de interpretar, ni de ejercer, la libertad en un contexto normativo, y siempre la ejercen y la interpretan en situaciones personales (autológicas) o gremiales (dialógicas), en las que las normas se limitan, respectivamente, a las intenciones del *yo* (Celestina a solas, tras conseguir las riquezas de su cliente satisfecho), o a las intenciones del *nosotros* (Celestina, Sempronio, Pármemo: antes de lograr los dones de Calisto). En este sentido, la pregunta que puede hacerse a los personajes del *Quijote* sería: «¿cómo es posible hacer triunfar la libertad humana en un mundo absolutamente normativizado en una sociedad política o Estado?», mientras que a los personajes de *La Celestina* la misma pregunta debe formularse en los siguientes términos: «¿cómo podéis hacer

¹¹ Las referencias y delaciones de este secretismo en el ejercicio de la libertad de cuantos personajes pueblan la obra es muy pertinaz. Baste citar la declaración de Lucrecia, al constatar el interés de Melibea por las visitas furtivas de Celestina: «Secretamente quiere [Melibea] que venga Celestina. Fraude hay» (Rojas, 1499/2001: IV, 134).

triunfar vuestra libertad en un mundo cuya existencia se sustrae absolutamente a las normas de una sociedad política?» Ni en el *Quijote* ni en *La Celestina* intervienen los dioses, ni otras fuerzas metafísicas o trascendentes, con el fin de «ordenar» la interpretación de los acontecimientos. El logos es, en una y otra obra, secular y laico. Pero en el *Quijote* ese mismo logos es estatista, de modo que la ablación de las libertades compete y corresponde al Estado, mientras que en *La Celestina* ese logos es naturalista, por lo que cualquier ablación de las libertades gremiales o individuales será siempre interpretada desde una suerte de fortuna regida por la naturaleza, esto es, desde una suerte de *natura naturata*, si se quiere utilizar la terminología de Bruno. En el *Quijote*, la dialéctica es estatal, y objetivable en las Leyes; en *La Celestina*, la dialéctica es de corte naturalista, y sensible a través de un azar que, sin embargo, solo cobra sentido en el seno de un logos igualmente político.

Esto es así, en primer lugar, porque toda libertad es *reiterativamente genitiva*, ya que el *sujeto*, sea un individuo, un gremio o un Estado, desea incrementar de forma constante sus potencias, facultades y voliciones para consolidarse y perseverar en su existencia. En segundo lugar, porque todo ejercicio de libertad tiende a ser *reflexivamente dativo*, desde el momento en que es el sujeto —insisto, como persona (*yo*) o como institución gregaria (Estado, Iglesia, organización mafiosa o terrorista, etc.)— quien, de forma permanente, actúa para convertirse en destinatario final de los beneficios resultantes de los actos por él generados y ejecutados. Y en tercer lugar, porque todo sujeto que pretende ser y actuar libremente desea suprimir, *por completo*, todos los obstáculos que materialmente le impidan desarrollar su libertad personal (genitiva) y obtener de ella los mejores resultados finales (libertad dativa); es decir, pretende suprimir las ablaciones o limitaciones que le impongan circunstancial o contextualmente cualesquiera otros sujetos operatorios (libertad ablativa). Todo sujeto operatorio se orienta hacia la supresión de la libertad ablativa que, procedente de otros sujetos o agentes operatorios que se encuentran en competencia con él, tratan de limitar y cercenar sus posibilidades de expansión y beneficio, de poder y de control (esto es, sus libertades genitiva y dativa). El objetivo del déspota, del dictador político, del depredador salvaje, será, pues, suprimir toda posibilidad de libertad ablativa, negar toda dependencia o determinación exterior, asegurarse la inmunidad de su depredación, tanto en el seno de la vida salvaje como desde el interior de las estructuras políticas de un Estado. Sea como sea, la libertad ablativa nula es un imposible metafísico, desde el momento en que aceptar algo así supondría la supresión de toda causalidad, sin la cual, al menos para el Materialismo Filosófico, es inconcebible no solo la Idea de Libertad en sí, sino también cualquier caso en que esta pueda manifestarse, es decir, cualquier posibilidad de declinación en hechos concretos. He insistido en que de ningún modo cabe hablar de libertad desde una perspectiva acausalista. La causalidad se manifiesta sobre todo —pero en absoluto de forma exclusiva— en el caso de la libertad ablativa.

Para el Materialismo Filosófico, y así lo ha señalado Gustavo Bueno (1996), la libertad humana debe interpretarse por relación al eje circular (humano, personal, operatorio) del espacio antropológico, y al margen de las inflexiones que puedan remitirnos a los ejes radial (cósmico, la Naturaleza) y angular (religioso, la Teología). De la Naturaleza se rechaza tanto el acausalismo idealista como el determinismo fatalista,

y de la Teología se niega, por fideísta e irracional, cualquier forma de intervención metafísica procedente de un trasmundo habitado por dioses o númenes. El valor moral de la idea de libertad no puede extraerse de conceptos de tipo natural o religioso, sino de supuestos materiales, dados en la historia, la cultura y la sociedad, y que, como parámetros funcionales, habrá que identificar en cada caso minuciosamente. Hay que liberarse de los hábitos de explicación metafísica, que confunden constantemente el *razonamiento moral* (confesional) con el *razonamiento material* (causal). Las explicaciones metafísicas y teológicas dan lugar a la *falacia moralista*.

La libertad no se opone al determinismo. Esa es una falsa dialéctica. Libertad se opone a *impotencia*, no a determinismo. Por otro lado, la libertad no es incompatible con la causalidad. Esa es una falsa antinomia. Libertad y causalidad son conceptos conjugados o entretajidos, de tal modo que uno espolea al otro, y ambos evolucionan de forma sucesiva y alternativa, coordinada. Por eso libertad se opone a impotencia, porque la impotencia es precisamente la *incapacidad de causar*, y no se opone a determinismo, ya que al margen del determinismo no cabe hablar de causalidad.

Las acciones causales brotan de las personas (eje circular), es decir, de la libertad genitiva de cada *yo*, y tienen lugar siempre en un contexto circular, en el que aparecen enfrentadas a otras personas o sociedades de personas (libertad ablativa), en una lucha por el poder (libertad dativa) para controlarse mutuamente. Todo esto significa que el mundo, en sus componentes radiales (cósmicos o naturales) y angulares (religiosos o teológicos), no está previsto *al margen de* la idea de libertad elaborada por los seres humanos, es decir, *con independencia de* las posibilidades materiales del eje circular o humano. Dicho de otro modo: los *hechos naturales* y los *hechos religiosos*, en la medida en que el ser humano progresa en el ejercicio de su libertad (genitiva, dativa y ablativa), es decir, de sus conocimientos, potencias y voliciones, están cada vez más sofisticadamente controlados: *controlados por los seres humanos*. De hecho, los fenómenos religiosos son siempre *obra* de seres humanos, quienes —diríamos— los controlan «entre bastidores», de modo que es imposible concebirlos como *Opus Dei*; mientras que los fenómenos naturales, siendo obra de la Naturaleza (*Opus Naturae*), ofrecen una causalidad cuya materialización es, con frecuencia, perfectamente escrutable por las ciencias categoriales (*Opus Hominis*).

La idea de causalidad, lejos de comprometer la posibilidad de la libertad, la hace factible. En un mundo indeterminista, acausal, no tiene sentido hablar de acciones ni de operaciones prolépticas, y aún menos de libertad genitiva, en la que las potencias, voliciones y facultades del *yo* han de reaccionar frente a numerosos estímulos y causas. Si la libertad posee materialmente un antónimo que la dialéctica pueda identificar formalmente, éste será, o bien la impotencia, que nos remite a una entropía *cero*, o bien el *determinismo histórico* —no el cósmico ni el teológico—, que se presenta ante la libertad como una rémora o lastre derivado de situaciones pretéritas, cuya fuerza o poder aún perdura, como libertad ablativa, ante las fuerzas y pretensiones de nuevos seres humanos o sujetos operatorios, es decir, respectivamente, ante sus libertades genitiva y dativa. Las prolepsis de nuestros antepasados, cristalizadas en nuestro presente como sistemas de normas objetivadas, determinan, o incluso cercenan, cualquier forma de progreso que muestre disidencias respecto a ellas. En este punto, cabe advertir que no hay nada más conservador que la educación, cuyo discurso trata

de perpetuar valores y referentes preexistentes. De hecho, nada hay más conservador en cualquier sociedad civilizada que su cuerpo de profesores.

La libertad nunca es una libertad acausal de elección. Nunca elegimos ni actuamos al margen de condicionamientos, coacciones, limitaciones y agentes diversos. Hablar de libertad sin condiciones causales es pura ficción. La causalidad es lo que vincula los actos libres con sus resultados, así como con la persona que los ejecuta. No hay libertad sin causalidad. La persona libre es la causa principal de los actos que la constituyen como tal persona. La libertad genitiva insiste sobre todo en la libertad como acto, mientras que la libertad dativa y ablativa insisten respectivamente en la libertad como proceso y como resultado. En suma, como ha señalado Gustavo Bueno, la libertad solo se abre camino a través de la lucha.

2.5. EL PERSONAJE NIHILISTA EN *LA CELESTINA*

En el «Prólogo» de *La Celestina* que figura en la edición de Valencia de 1514¹, Rojas insiste de forma recurrente en una idea fundamental, que considera al mundo como el resultado permanente de una lucha, de un enfrentamiento conflictivo entre sus principales elementos constitutivos: todo es lucha en la naturaleza, «madre de todo». El ser humano sería una criatura más, subsumida en esa desavenencia fundamental de poderes naturales en conflicto, que determina la esencia de la vida terrena, al parecer acaso desamparada de cualquier forma de protección metafísica: «Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo».

Esta visión de la realidad, como impulso de la naturaleza que es fruto de una desavenencia permanente entre sus diferentes elementos constitutivos, es común a una de las concepciones fundamentales del personaje nihilista, como el resultado de una lucha, de un desajuste o desequilibrio, entre las exigencias de un orden moral trascendente y los impulsos y necesidades más esenciales del ser humano.

El conflicto persiste incluso en el ámbito de las interpretaciones. Parece incluso que el autor ha previsto, desde cierto declarado pesimismo, conflictos y enfrentamientos en la interpretación del sentido de su obra.

Y pues es antigua querella y visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad [...]. ¿Quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?

Estas palabras de Rojas no carecen, efectivamente, de valor. De hecho, las principales interpretaciones acerca de *La Celestina* pueden ordenarse en dos grupos principales y opuestos: quienes proponen una lectura judeo-pesimista de la obra (Gilman, 1956, 1972), y quienes sostienen una interpretación cristiano-moralizante (Bataillon, 1961)².

¹ El texto de este «Prólogo» guarda una estrecha relación con el prefacio del Libro II del *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, de donde Rojas parece haber tomado la mayor parte de sus ideas, como ha señalado la crítica moderna (Castro Guisasaola, 1924/1973²: 117-121; Deyermond, 1961/1975²: 52-57). Cfr. igualmente del *De remediis utriusque fortune*, de Petrarca, la trad. esp., en ed. de Micó: *La medida del hombre: remedios contra la buena y la mala fortuna*, Barcelona, Península, 1999. Esta obra de Petrarca fue redactada entre los años 1554 y 1565, y publicada hacia 1367.

² Severin lo ha resumido expresivamente: «La corriente judeo-pesimista se centra en la ascendencia hebrea de Rojas y en la educación de converso, y subraya que debía de sentirse rechazado, amenazado por un entorno hostil. Esta corriente considera que su punto de vista es pesimista, incluso nihilista, y hace notar que Rojas transforma irónicamente proverbios y viejos refranes para criticar y minar la sociedad que retrata. El análisis del planto de Pleberio sirve a menudo como prueba de esta tesis. La corriente cristiano-didáctica se apoya en las declaraciones hechas por Rojas en las últimas estrofas, y se remite a los personajes para justificarse. A través de Calisto, el autor estaría criticando al amante cortés —ya sea en su papel trágico, ya sea en el

Consideramos que las declaraciones de Rojas sobre la ortodoxia didáctica de su obra, lejos de ser claras, pueden resultar, cuando menos, sospechosas. Lectores y espectadores han hecho con frecuencia una lectura irónica, satírica, cuando no maliciosa, de buena parte de los «dichos» supuestamente moralizantes de la obra. Por otro lado, la mayor parte de los aforismos morales de la tragicomedia están puestos en boca de personajes inmorales o corruptos, cuyas formas de conducta desmienten en todo caso cualquier ideal de virtud y orden moral. Es un hecho que muchos lectores, contemporáneos de Rojas y de épocas posteriores, incluida la nuestra, han prestado una atención primordial a los elementos cómicos de *La Celestina*, en detrimento de las posibilidades de percepción e interpretación de la experiencia trágica, sin la cual el supuesto didactismo del texto resulta aún más difícil de comprender en su plenitud.

Ahora bien, ¿cuáles son algunos de los atributos o características que determinan la constitución de un personaje nihilista? Ante todo, el egoísmo. Obsérvese, en este sentido, que buena parte de los personajes de *La Celestina* son muy egoístas, y revelan la existencia del ser humano como sujeto de impulsos esencialmente egoístas. Confían tanto en sí mismos que dejan de percibir las fuerzas de la realidad objetiva que les rodea. Los personajes de la tragicomedia están embaucados por un individualismo razonador y racionalista muy propio del Renacimiento.

En segundo lugar, hay que hablar del conocimiento del personaje sobre sí mismo, sobre sus cualidades de acción; se trata de un conocimiento insuficiente, imperfecto si se quiere, pero no por ello inexistente. En la *Celestina* está formulado el embrión del personaje literario moderno: autognosis y ejercicio de la propia voluntad, es decir, el conocimiento del *yo* y de sus posibilidades de actuación, la autoconsciencia del sujeto y su voluntad de ser. He aquí un recurso relativamente frecuente en la modernidad. Los personajes de la *Celestina* se manifiestan como figuras eminentemente modernas no tanto cuando actúan, sino cuando expresan, desde su propia conciencia, el sentido o las consecuencias de la acción que van a ejecutar.

Un tercer aspecto se refiere a la libertad del personaje. El personaje nihilista conquista una realidad de la que otros carecen, si bien esta conquista se basa en procedimientos que niegan y destruyen el orden moral vigente, de forma trágica en unos casos (Timón de Atenas, Edmundo en *King Lear*, Don Juan, Fausto...), de forma cómica en otros (la Comadre de Bath en *The Canterbury Tales*, Celestina, Falstaff...) Los personajes de *La Celestina* poseen una conciencia de vivir que se convierte en el impulso más estimulante de su propia existencia, base primordial de sus ansias de libertad. Y pese a todo, especialmente pese a sus deseos y posibilidades de libertad, los personajes de Rojas nunca sobrepasan los límites de su contexto social ni de su intertexto literario, pues apenas, o nunca, modifican excesivamente el rumbo y las perspectivas de su existencia. El orden moral trascendente no hace posible cambios esenciales en el desarrollo de la vida humana hasta el Romanticismo. Y sin embargo, sin transformar las limitaciones sociales y literarias de los arquetipos que representan, personajes como Elicia y Areúsa se sienten finalmente libres, y se proponen disfrutar

paródico— y su intención moralizante quedaría expresada por medio de una serie de convenciones y de conocidísimos *topoi* medievales» (Severin, 1997: 24).

de su «libertad», pese a ser dos simples meretrices que carecen en ese momento de los medios —digamos más tradicionales— que harían plenamente posible la forma de vida que pretenden practicar: queremos decir que carecen de rufián y de alcahueta, es decir, les falta lo que hasta entonces había sido lo más importante, Sempronio y Celestina. Nada de esto había sucedido nunca en los cuentos de Boccaccio o Chaucer.

Una cuarta y última observación. La negación del personaje nihilista conlleva siempre una inversión, una conversión de valores logocéntricos en marginales, y a la inversa. El personaje nihilista se enfrenta al orden moral vigente con el fin de sustituirlo por un código de conducta propio. Subyace en esta acción la perspectiva de un mundo al revés. Desde el ámbito de la tragedia, esta subversión de valores conduce al personaje al *heroísmo*, a través de la expresión de lo sublime, a la vez que deja en evidencia la dureza e insensibilidad del orden moral trascendente, cuya imperturbabilidad ante la fragilidad humana frisa la injusticia y la crueldad.

Paralelamente, desde el ámbito de la comedia, esta inversión de valores da lugar al *carnaval* —forma antitética por antonomasia del heroísmo—, a través de la expresión de lo grotesco, a la vez que pone de manifiesto la imperfección del orden moral vigente, el desajuste de los impulsos humanos frente a él, y la fragilidad de sus mecanismos de represión, pues al ser humano le es posible esgrimir su capacidad de burla, más o menos explícita, frente a los imperativos de esta realidad trascendente.

La Celestina presenta un universo literario en el que los personajes humildes saben de la vida más que los socialmente enriquecidos o poderosos. Humildes y adinerados: he aquí la expresión de un mundo al revés. El siervo sabe del mundo más que su señor, y adquiere este saber a cambio de vivir intensamente determinadas experiencias vitales, en las que los valores sensoriales (sexualidad, indiferencia hacia la vida ultraterrena...) y marginales (alcahuetería, prostitución, brujería...) ocupan el lugar primordial. Es efectivamente lo contrario de lo que acontece en la experiencia de la tragedia griega —una vez más *La Celestina* se distancia del canon trágico—, donde solo a lo noble y aristocrático están reservadas las vivencias más elevadas, intensas y purificadoras. En el mundo antiguo la acción de las gentes humildes solo servía a la risa y a la experiencia cómica, y nunca invitaba seriamente a una verdadera reflexión sobre la trascendencia, la dignidad o la complejidad de la vida real, como de hecho sí sucede en *La Celestina*. Y como también sucederá en el teatro de Cervantes.

EL LENGUAJE DEL PERSONAJE NIHILISTA

La vida civil, la vida en la ciudad, es uno de los criterios que miden, desde el final de la Edad Media, la excelencia y capacidad comunicativa de los seres humanos. La importancia de la comunicación, del lenguaje y del diálogo, es patente y decisiva en esta circunstancia. Los estudios de P. Szondi han tratado de demostrar que el drama de la Edad Moderna surge en el Renacimiento. El hombre se vuelve y reflexiona sobre sí mismo tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, y elabora una realidad artística en la que se confirma y refleja como centro fundamental, «basada exclusivamente en la reproducción de la relación existente entre las personas» (Szondi, 1956/1994: 17). Al contrario de lo que sucedía en el mundo antiguo, especialmente en la cultura griega,

el mundo exterior, objetivo, queda supeditado a las acciones y decisiones del hombre, contrastadas dialécticamente, consigo mismo (monólogo dramático) o frente a la alteridad (diálogos, doble contextualización, doble modalización...), y solo desde esta perspectiva adquiere sentido y realidad dramática.

El teatro de comienzos del Renacimiento europeo no solo se basa en justificaciones preceptistas, sino también, y de forma muy especial, en la intencionalidad de expresar un nuevo sistema de ideas, cuyo marco más adecuado será el de la *comedia*, como género literario y como forma de espectáculo. La comedia es efectivamente el género que ofrece mayor libertad para la escenificación de las nuevas formas, temas y modos de vida de la Europa renacentista, y desde ella se inicia una lenta y progresiva transgresión de los principios de la genología y expresión dialógica propios de la dramaturgia clásica.

El diálogo que mantienen los personajes dramáticos de la Edad Moderna (siglos XVI a XVIII aproximadamente) sirve, entre otros aspectos, a la coordinación de la fábula, en un desarrollo de episodios esencialmente interpersonales. Pocas obras como *La Celestina* lo demuestran de forma tan expresiva. Es la época de un teatro que hace referencia a un mundo de relaciones genuinamente interpersonales, a las que el diálogo confiere una forma objetiva, como discurso lingüístico y literario, interpretable sógnicamente (semiología) por relación a una experiencia de mundo que aún se supone común y relativamente uniforme. Sin embargo, desde la Edad Media, el sujeto ha perdido —y no ha recuperado— la visión *integral* de la realidad. La fragmentación de la sociedad es una expresión más de la fragmentación del sujeto. El diálogo es desde este punto de vista signo icónico e indicial de una auténtica diseminación del sentido que el sujeto da a los referentes de su experiencia en el mundo. Se impone de este modo en la comunicación humana una percepción plural y una expresión polifónica de los hechos vividos.

Los personajes de *La Celestina* saben los unos de los otros, en algunos casos saben incluso demasiadas cosas. Todos se (re)presentan a través del diálogo directo, y unos y otros conocen, comparten e imitan sus idiolectos. El diálogo de *La Celestina* permite que el autor no tenga que detenerse nunca, ni que explicar en ningún momento, cómo son *verdaderamente* los personajes de la obra. El autor no permite que cese el diálogo, y no siempre se deja ver con claridad entre las palabras de los personajes. El diálogo revela todo un mundo de realismo interior³ y exterior, en el que los principios tradicionales del decoro resultan muy subvertidos.

³ En relación con las formas dialógicas de la obra, el aparte desempeña un papel primordial en la expresión del pensamiento del personaje. El aparte permite conocer inmediatamente la autenticidad de la experiencia del personaje dramático, revela su interior, y lo comunica al público sin otras mediaciones que las del propio lenguaje del sujeto, quien se expresa a sí mismo del modo más inmediato y eficaz en su relación con la realidad interior del *yo*. En este sentido, el discurso en aparte puede señalar momentos capitales del desarrollo de la acción, así como insistir en la expresión de determinadas circunstancias, sentimientos, movimientos, etc., de modo que signos lingüísticos que se expresan como actos de pensamiento (aparte), subrayen, confirmen o atenúen, el valor de signos actanciales o funcionales (fábula), kinésicos (interpretación, movimientos...), proxémicos (distancias, posiciones...), tonales, etc..., que se

El *decorum* o *aptum* había sido configurado por la teoría literaria grecolatina como un principio determinante en la caracterización de los personajes, en relación con la edad, la condición social, y los ideales retóricos y poéticos de coherencia y adecuación entre las leyes estructurales y teleológicas que organizan la *fábula*, como categoría principal de la tragedia —prototipo de lo literario—, según el principio estético de la mimesis.

La sistematización normativa que de la poética antigua llevan a cabo los preceptistas del Renacimiento italiano, en los comienzos de la Edad Moderna, convierte al *decorum* latino en una de las categorías esenciales de la teoría literaria clasicista, que habría de estar vigente en dominios culturales como el francés y el alemán (*Naturnachmung*) hasta la llegada de la estética romántica. En torno al concepto del *decoro* se articula toda una preceptiva que encuentra en el personaje literario, y en la construcción formal de sus referentes estéticos, las mejores condiciones para su desarrollo, orientado a conservar y consolidar «adecuadamente» un orden moral y político, desde el que se exige al individuo unas determinadas formas de conducta y desde el que se regulan todos los impulsos de expresión social (sujeto de acciones adecuadas al orden moral, interlocutor de diálogos organizados según la disposición de los códigos sociales, destinatario de valores ideológicos y religiosos apropiados a la estabilidad estamental de la época, etc.)

El diálogo consigue en *La Celestina* que los hechos y las conductas humanas se estabilicen y codifiquen formalmente en sus contenidos y modos habituales, pero sucede que la conducta cotidiana de estos personajes no cumple uniformemente con las exigencias verbales del decoro grecolatino. Es cierto que el diálogo presentiza todos los hechos, y ningún instante se estabiliza en formas temporalizadas más allá del presente; sin embargo, ningún escenario se codifica en cánones espaciales tradicionales, si no es para discutirlos; y paralelamente ningún personaje pretende ajustarse rigurosamente en su discurso a los códigos del decoro característicos del mundo grecolatino y medieval. Demasiadas sentencias morales en boca de personajes de baja condición social y ética, así como la preeminencia en la acción principal de hechos trágicos encarnados en personajes convencionalmente «serviles», justifica sin duda una desmitificación de los modos tradicionales de conducta, y una objeción importante, literariamente construida en *La Celestina*, a los principios clásicos del decoro, como procedimiento desde el que se pretende la regulación y codificación del modo de hablar de un personaje (*decoro verbal*), su forma de comportarse frente a determinados hechos (*decoro social*), y su adscripción o reclusión en una determinada casta o estamento social.

Desde este punto de vista, buena parte del discurso de los personajes de *La Celestina* discute abiertamente los principios tradicionales del decoro. El personaje no se adapta formalmente a lo que se exige de él desde un punto de vista verbal, social y funcional, sino que se rebela frente a la *poética del decoro* con la experiencia vivida, la cual se manifiesta a través de un *discurso polifónico*. No hay que olvidar

expresarían como actos de comunicación no verbales. Sobre el uso del aparte en *La Celestina*, cfr. Finch (1982: 19-24).

que un personaje que rompe el decoro es ante todo un personaje que rompe con las limitaciones formales y funcionales impuestas por la metafísica antigua a su modo personal de hablar y de actuar, y que discute además, desde su experiencia personal, la validez del orden moral trascendente desde el que se exigen y justifican tales imperativos. Veamos algunos ejemplos.

Consideremos el discurso de la primera tentativa de corrupción de Pármeno por Celestina. Pármeno ha prevenido a Calisto contra las malas artes de Celestina, y su amo no le presta ninguna atención; una vez más Calisto se caracteriza por no hacer caso de quien le aconseja bien, y por seguir el consejo de quien procura intencionadamente su ruina. Celestina trata de corromper a Pármeno reprochándole su inexperiencia en la vida, y seduciéndole con la posibilidad de estimular y satisfacer sus impulsos sexuales. Los argumentos de Celestina obligan implícitamente a Pármeno a reconocer en la vieja puta la autoridad que, tópica desde siempre, toda vejez trata de atribuirse de por sí ante los jóvenes. Pármeno, arrastrado por Sempronio, embaucado por Celestina, despreciado por su amo, y seducido por Areúsa, acabará corrompiéndose por dinero⁴ y por placer, se convertirá en un criminal y será vergonzosamente ejecutado por la justicia. Las palabras de Celestina son de una perversión creciente, y se basan precisamente en la negación intencional de un mensaje cuyo significado nunca declara en su sentido literal.

Plázeme, Pármeno, que avemos avido oportunidad para que conozcas el amor mío contigo, y la parte que en mí, inmérito, tienes. Y digo inmérito por lo que te he oydo decir, de que no hago caso; porque virtud nos amonesta sufrir las tentaciones y no dar mal por mal. Y especial quando somos tentados por moços y no bien instrutos en lo mundano, en que con necia lealdad pierdan a sí y a sus amos, como agora tú a Calisto. Bien te oy, y no pienses que el oyr con los otros exteriores sesos mi vejez aya perdido. Que no solo lo que veo, oyo y cognozco, mas aun lo intrínseco con los intelectuales ojos penetro. Has de saber Pármeno, que Calisto anda de amor quexoso; y no lo juzgues por esso por flaco, que el amor impervio todas las cosas vence. Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forçoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necessario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte, que por el hazedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres se perpetuase sin lo qual perescería. Y no solo en la humana especie, mas en los pesces, en las bestias, en las aves, en las reptilias y en lo vegetativo, algunas plantas han este respecto, si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas, en que ay determinación del hervolarios y agricultores, ser machos y hembras. ¿Qué dirás a esto, Pármeno? ¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico! ¿Lobitos en tal gestic? Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. ¡Mas rabia mala me mate, si te llego a mí, aunque vieja! Que la voz tienes ronca, las barvas te apuntan; mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga (I).

⁴ Así, Pármeno acabará asumiendo que «más humano es confiar, mayormente en esta [Celestina] que interese promete, a do provecho no pueda allende de amor conseguir» (I).

El diálogo que mantienen Celestina y Pármeno concluye con una confirmación categórica de la perversidad de Celestina, quien antepone su propio orden moral a cualquier otra pretensión humana. «No querría bienes mal ganados», le dice Pármeno a propósito de sus corruptas pretensiones frente a Calisto y Melibea; y Celestina, contundente, responde: «Yo sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo» (I). No cabe mayor negación, ni más explícita, de un orden moral basado en la honradez.

Rechazado por Calisto, en sus deseos de prevenirle contra Celestina, Pármeno se siente defraudado: la moral del virtuoso no sirve para triunfar en la sociedad humana⁵. Decide entonces, estimulado por un resentimiento hacia su amo, aceptar, a cambio de prosperidad, el camino alternativo de degeneración moral que le ofrecen Sempronio, Celestina y Areúsa.

Ante la actitud renuente de Pármeno, Celestina tratará de nuevo de involucrarle en su pretensión de enriquecerse a costa de Calisto, y utiliza en su monólogo del auto VII una serie de argumentos retóricos que confirman, una vez más en la farsa de la vieja, la fuerza que adquiere su hipocresía en la negación de todo valor moral ajeno a sus intereses más personales.

Pármeno, hijo, después de las passadas razones no he avido oportuno tiempo para te dezir y mostrar el mucho amor que te tengo, y assimismo cómo de mi boca todo el mundo ha oydo hasta agora en ausencia bien de ti. La razón no es menester repetirla porque yo te tenía por hijo a lo menos cassi adotivo, y así que tú ymitavas al natural y tú dasme el pago en mi presencia, pareciéndote mal quanto digo, susurrando y murmurando contra mí en presencia de Calisto. Bien pensava yo que, después que concediste en mi buen consejo, que no avias de tornarte atrás. Todavía me parece que te quedan reliquias vanas, hablando por antojo más que por razón. Desechas el provecho por contentar la lengua. Óyeme si no me has comamos, yo también; si quisiere derrocar la casa, aprobarlo; si quemar su hacienda, yr por huego. Destruya, rompa, quiebre, dañe; dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá. pues dizen, a río buelto ganancia de pescadores. ¡Nunca más perro a[!] molino!» (II). Acerca del carácter de Pármeno, y el sentido de este discurso, vid. Barón Palma (1976), y Morón Arroyo (1973). A través de las palabras de este soliloquio, así como por sus acciones, Pármeno se revela como un personaje completamente vulgar, objeto de las acciones e impulsos procedentes del exterior, bien de los demás personajes, bien del azar o el destino. En realidad, Pármeno es el personaje que, a medida que avanza la obra, va perdiendo progresivamente más iniciativa y más personalidad que cualquier otro. No se enfrenta, desde su propia personalidad, a los problemas del entorno, sino que se deja asimilar y seducir por ellos, en favor de ilusorios intereses, apenas momentáneamente alcanzados. Pármeno no es un personaje ni esencialmente trágico ni particularmente cómico; es, simplemente, vulgar: En el curso de los hechos se somete progresivamente a los deseos y voluntades ajenos.

⁵ «Mas nunca sea; iallá yrás con el diablo! A estos locos decildes lo que les cumple, no os podrán ver. *Por mi ánima, que si agora le diessen una lançada en el calcañal, que saliessen más sesos que de la cabeça.* ¡O desdichado de mí!; por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos, yo me pierdo por bueno. El mundo es tal; quiero yrme al hilo de la gente, pues a los traydores llaman discretos, a los fieles necios. Si [yo] creyera a Celestina con sus seys dozenas de años acuestas, no me maltratara Calisto. Mas esto me porná escarmiento daqui adelante con él. Que si dixere comamos, yo también; si quisiere derrocar la casa, aprobarlo; si quemar su hacienda, yr por huego. Destruya, rompa, quiebre, dañe; dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá. pues dizen, a río buelto ganancia de pescadores. ¡Nunca más perro a[!] molino!» (II). Acerca del carácter de Pármeno, y el sentido de este discurso, vid. Barón Palma (1976), y Morón Arroyo (1973). A través de las palabras de este soliloquio, así como por sus acciones, Pármeno se revela como un personaje completamente vulgar, objeto de las acciones e impulsos procedentes del exterior, bien de los demás personajes, bien del azar o el destino. En realidad, Pármeno es el personaje que, a medida que avanza la obra, va perdiendo progresivamente más iniciativa y más personalidad que cualquier otro. No se enfrenta, desde su propia personalidad, a los problemas del entorno, sino que se deja asimilar y seducir por ellos, en favor de ilusorios intereses, apenas momentáneamente alcanzados. Pármeno no es un personaje ni esencialmente trágico ni particularmente cómico; es, simplemente, vulgar: En el curso de los hechos se somete progresivamente a los deseos y voluntades ajenos.

*con la terna edad, que como dizen, múdanse las costumbres con la mudança del cabello y variación, digo, hijo, creciendo y viendo cosas nuevas cada día. Porque la mocedad en solo lo presente se impide y ocupa mirar, mas la madura edad no dexa presente ni passado ni porvenir. Si tú tovieras memoria, hijo Pármeno, del passado amor que te tuve, la primera posada que tomaste venido nuevamente a esta cibdad, había de ser la mía. Pero los moços curáys poco de los viejos; regísvos a sabor de paladar, nunca pensáys que tenéys ni havéys de tener necessidad dellos; nunca pensáys en enfermedades; nunca pensáys en que os puede esta florecilla de juventud faltar. Pues mira, amigo, que para tales necessidades como estas, buen acorro es una vieja conocida, amiga, madre y más que madre; buen mesón para descansar sano; buen hospital para sanar enfermo, buena bolsa para necessidad, buena arca para guardar dinero en prosperidad, buen fuego de invierno rodeado de assadores; buena sombra de verano; buena taverna para comer y beber. ¿Qué dirás, loquillo, a todo esto? Bien sé que estás confuso por lo que hoy as hablado. Pues no quiero más de ti, que Dios no pide más del pecador, de arrepentirse y emendarse. Mira a Sempronio, yo lo hize hombre de Dios en ayuso; querría que fuéssedes como hermanos, porque estando bien con él, con tu amo y con todo el mundo lo estarías. Mira que es bienquisto, diligente, palanciano, buen servidor, gracioso; quiere tu amistad; crecería vuestro provecho dándoos el uno al otro la mano [ni aun avría más privados con vuestro amo que vosotros]. Y pues sabe que es menester que ames si quieres ser amado, que no se toman truchas etc. Ni te lo debe Sempronio de fuero. Simpleza es no querer amar y esperar *lo ser de otro*; locura es pagar el amistad con odio (VII).*

El discurso de Celestina se basa esencialmente en el argumento de que los jóvenes, como Pármeno, deben hacer caso de los consejos de los viejos, como Celestina, y mostrarse sumisos y obedientes a las indicaciones, exigencias y cuidados de sus mayores. En consecuencia, Rojas deja al descubierto, de forma paródica, la argumentación moral —y tópica— de una vieja que se arropa inmoralmente —y con toda convicción—, en un principio de autoridad que atribuye a la vejez una superioridad frente a la juventud, precisamente para llevar a cabo acciones absolutamente perversas y reprobables, que habrán de desembocar en la perdición de cuantos en ellas participan. Esta exigencia de sumisión, que Celestina hace a Pármeno, se articula a lo largo de una argumentación retórica en la que se disponen diferentes *topica*.

«Mira que soy vieja —dice Celestina a Pármeno— y el buen consejo mora en los viejos»; he aquí —en boca de Celestina— una paródica formulación del argumento de autoridad en favor de la vejez. La alcahueta inicia su razonamiento utilizando subversivamente una idea tópicamente moral, entonces y hoy, que lleva aparejada la exigencia de aceptar que la vejez está más capacitada que la juventud para organizar las acciones humanas, para disponer del poder y su desarrollo, y para actuar sobre las conductas de los demás, orientándolas supuestamente hacia un buen camino, a la sazón satisfactorio para los propósitos de los más viejos, como le ocurre en este caso a Celestina. Una recepción moderna de la obra percibe este consejo, en boca de esta alcahueta, como una desmitificación de sus contenidos reales: la vejez, solo por la vejez y sin otros atributos, no siempre está capacitada para orientar correctamente a la juventud. En todo caso, resulta innegable que Celestina hace un uso completamente subvertido de los fines morales de este aforismo y, en cierto modo, la vejez, como expresión indiscutible de autoridad humana, queda aquí completamente desmitificada. De no haber seguido los consejos de la vieja Celestina, Pármeno no habría sido ejecutado

en la plaza pública, y Calisto y Melibea podrían haber solucionado el desenlace de sus amores por caminos más seguros, aunque acaso inicialmente no tan eficaces⁶. En el desarrollo de su paródico razonamiento, Celestina se muestra ante Pármeno como una víctima de la vejez —«los moços curáys poco de los viejos»—, para concluir, tras una falaz argumentación, en un elogio de la senectud, a lo largo del cual Celestina se apropia de atributos y valores morales que en absoluto le corresponden: «buen acorro es una vieja conocida, amiga, madre y más que madre», etc.

Un imperativo de corrupción ha dominado permanentemente las palabras de Celestina a Pármeno: «Desechas el provecho por contentar la lengua», lo que equivale a afirmar: corrómpete y calla. Finalmente, Celestina propone al degenerado Sempronio como dechado juvenil de virtudes morales. No cabe duda de que Sempronio es, hasta el momento del crimen, un buen instrumento de Celestina. En esta circunstancia, la alcahueta no duda en presentar a Sempronio, en realidad un pícaro farsante y corrupto, como ejemplo de virtuosa moralidad, en la amistad, en el trabajo, en la convivencia, etc., con objeto de persuadir a Pármeno para que se una a él: «Mira que es bienquisto, diligente, palanciano, buen servidor, gracioso; quiere tu amistad; crecería vuestro provecho dándoos el uno al otro la mano...»

En su encuentro con Melibea, una vez que Celestina revela a la joven el auténtico motivo de su visita, la solicitud que le ha hecho Calisto para acceder a ella, esta se irrita contra la vieja, hasta oír de la alcahueta que Calisto simplemente desea una oración, la de santa Apolonia, para curarse de un dolor de muelas. La joven accede entonces, muy confortada, a complacer, en primer lugar, la necesidad de Calisto, que por el momento es un dolor de muelas —o al menos eso finge creer Melibea—, y, en segundo lugar, la embajada de Celestina, cuya auténtica finalidad acaba de comprender ahora muy bien la hija de Pleberio. En ese momento del diálogo entre ambas mujeres, Celestina dice a Melibea unas palabras que la joven, por los conocimientos que posee de Calisto y la alcahueta, de ninguna manera puede interpretar en su sentido literal, es decir, virtuoso, sino desde la implicatura a la que remiten sus contenidos: Calisto la pretende, y Melibea sabe que desde ese momento el hecho de que ambos jóvenes puedan satisfacer subrepticamente sus mutuos deseos dependerá exclusivamente de la mediación de Celestina. En adelante Melibea será cómplice, y protagonista, de la invitación que se le hace para subvertir del orden moral vigente, al margen del cual viven la mayor parte de los personajes de la obra.

⁶ Da la impresión de que la juventud es, una vez más, la culpable de todos los males. Celestina responsabiliza a Pármeno de culpas que en absoluto le corresponden. Así, le dice: «de tu yerro sola la edad tiene culpa». ¿Cuál es su «yerro»? Simplemente no mostrarse sumiso a las exigencias de Celestina. Parece que la escasa edad de Pármeno facilita toda posible inculpación, pues se esgrime sin discusión que «de los mançebos es proprio el deleyte», como si la vejez, y concretamente la vejez de Celestina, renunciara al placer y a las formas de su consecución. El uso que hace Celestina de textos clásicos de Petrarca, como el precedente del *Bucolicum carmen*, para justificar sus argumentos, no hace más que intensificar el uso subversivo y perverso de la filosofía moral de la época. Cfr. el texto petrarquista: «Propositum mutat sapiens... studium iuvenile senectae / Displacet: et variant curae variant capillo», en *Bucolicum carmen*, VIII, 9, 12).

CELESTINA: Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que aunque en *otras qualesquier* lo propusiera, no se avía de sospechar mal; que si faltó el debido preámbulo, fue porque la verdad no es necesario abundar de muchas colores [...]. Y pues tanta razón tengo, señora, por bueno mi propósito, mis passos saludables y vazíos de sospecha.

MELIBEA: ¡O cuánto me pesa con la falta de mi paciencia!, porque siendo él ignorante y tú inocente, havés padescido las alteraciones de mi ayrada lengua (IV).

Desde el punto de vista del lenguaje, el diálogo y la comunicación, la perversión del personaje nihilista se caracteriza porque niega intencionalmente lo que comunica literalmente. Desde un punto de vista formal, es decir, con el lenguaje, se finge «bueno»; desde un punto de vista funcional, es decir, actuando, es completamente perverso. Y todo esto lo hace el personaje farsante de tal modo que no hay forma posible de desenmascaramiento; en unos casos, por ignorancia o ingenuidad por parte del oyente —es lo que sucede con Calisto frente a Celestina—; y en otros casos, los más frecuentes en la literatura y en la vida real, porque el oyente acaba siendo cómplice de los propósitos del personaje subversivo —es lo que le ocurre a Melibea con Celestina en este diálogo que apuntamos, y a casi todos los demás personajes a lo largo de la obra—. Con frecuencia, debido a la inmensa cantidad de personas e intereses en complicidad con este prototipo de seres nihilistas y subversivos, o simplemente farsantes, que niegan intencionadamente todo cuanto de forma literal comunican, resulta imposible apelar con éxito a cualquier forma de justicia social o desenmascaramiento público, ni entre los hombres, ni entre los dioses.

Melibea sabe que Celestina le está mintiendo, y precisamente porque lo sabe finge aceptar la mentira como realidad verdadera, porque así le conviene hacerlo para acceder a Calisto. Como sugería Antonio Machado en *Juan de Mairena*, cuando dos mentirosos se mienten, se mienten, pero no se engañan. El orden moral vigente, sus imperativos y sus fundamentos éticos, impiden a Calisto y a Melibea satisfacer a su modo sus impulsos sexuales; Melibea acepta la mentira que le brinda Celestina porque solo de ese modo puede burlar —la burla es una forma de negación— los imperativos del orden moral establecido. Melibea miente, y se hace cómplice de Celestina, porque encuentra en ella una posibilidad única para satisfacer sus deseos con Calisto. La falta de libertad individual desemboca en la degeneración colectiva de una sociedad.

EL DISCURSO SUBVERSIVO DEL PERSONAJE NIHILISTA: LA DESMITIFICACIÓN

Rojas dispone del mundo literario como un desmitificador dispone del mundo real. Ironía, distorsión, parodia absurda y trágica, desmitificación, descontextualización, son algunos de los efectos y rasgos de *La Celestina*. Como Chaucer, como Cervantes, como Georg Büchner, como Torrente Ballester..., Rojas echa por tierra muchos de los prestigios humanos de su tiempo. En las postrimerías de un mundo medieval, su obra destruye formal y funcionalmente todos los valores y atributos de una literatura y una cultura hasta entonces dominantes. La acción de

La Celestina se sitúa fuera de toda institucionalización oficial de un orden moral —trascendente o no— vigente en su época.

Hay una clara destrucción de los códigos y de los tópicos del amor cortés, de la novela sentimental, del *locus amoenus*, presentes desde la tradición bíblica; los rufianes usurpan las actitudes y acciones de los señores, y a la inversa, Areúsa se llama «señora», y Melibea es sujeto de lujuria como cualquier personaje del más bajo estamento. *La Celestina* subvierte la visión ideal del amor y el mundo cortés; jamás se plantea que Calisto y Melibea acaben en matrimonio: la legitimidad de la relación amorosa no está en la vida marital, ni en el concubinato, ni en el adulterio siquiera, sino en la aventura, en la ansiedad de dos enamorados poseídos por la mediación de una alcahueta. En este sentido cabe preguntarse ¿qué hace necesaria la persistencia de la alcahueta, si la pasión amorosa es tan intensa y tan sincera entre los amantes?

Sin duda *Celestina* es necesaria en todo momento a Calisto y Melibea para burlar el orden social establecido y asumido por la clase dominante, cuyas libertades están enormemente cercenadas, en favor de la imagen de una vida solo aparentemente virtuosa. En este contexto, cualquier experiencia de libertad es identificada con una experiencia de perversión, desde la que se trata de subvertir el sistema social e ideológico. De hecho, solo los personajes socialmente bajos disponen de una «libertad» de la que carecen los adinerados y aburguesados. En principio, parece que los ricos y virtuosos no necesitan de una libertad que autorice el desarrollo de sus pasiones; finalmente, este imperativo se convierte en una de las exigencias fundamentales de la tragicomedia: si Melibea viviera en una sociedad de libertades reconocidas no necesitaría servirse de alcahuetas ni de rufianes, gentes corruptas que inducen al fracaso y a la tragedia, para satisfacer sus deseos. Hay además en *La Celestina* una rotunda denuncia del estado de la justicia, así como del materialismo y la alienación característicos de fines del siglo XV. Paralelamente, se observa también en la tragicomedia una desmitificación del lenguaje, de la retórica y de la argumentación: al acontecer de hechos trágicos, los personajes responden con palabras y expresiones bajas, cotidianas, vulgares; ante la muerte de su hija, lo primero que se le ocurre a Pleberio es decir a su mujer aquello de «¡Nuestro gozo en un pozo!»...; casi todos los consejos morales de la obra están puestos en boca de personajes completamente degenerados y corruptos, etc...

La crítica parece aceptar unánimemente que *La Celestina* no es en realidad una obra ni medieval ni renacentista, sino que más bien trata de instituir un horizonte de expectativas diferente de cualquier poética entonces normativa; en realidad surge como ruptura de la tradición literaria procedente de la Europa medieval y del mundo antiguo. Los autores de la *Celestina* no quisieron continuar exactamente los temas y las fuentes del mundo grecorromano, sino abatirlos, embestir contra ellos, desmitificarlos.

En cierto modo, quizá sea posible afirmar que Rojas lleva a cabo en la composición de *La Celestina* una sistemática desmitificación, formal y funcional, de los principales fundamentos del orden moral entonces vigente: el honor, la justicia, la religión y los ideales nobles o heroicos de cualquier acción humana. Esta desmitificación de ideales no será continuada en el teatro español de los Siglos de Oro sino por autores como Cervantes. En la novela española de los siglos XVI y XVII el discurso de la desmitificación aún gozó de cierta difusión y reconocimiento, pero en el teatro la única alternativa a la mixtificación mundana de la comedia lopesca solo la ofreció Cervantes,

tanto en su tragedia *Numancia* como en sus ocho comedias y ocho entremeses, «nunca representados»⁷.

En primer lugar, el sentimiento del *honor*, tan importante desde el siglo XV, e incluso antes, no parece tener en *La Celestina* ningún impulso motriz, ni en la acción, ni en los personajes. Centurio representa vivamente la ironía, parodia y burla del honor, la fama y la opinión —en el ámbito familiar y social— del individuo, de la virilidad y de la vida militar. Los personajes de la *Celestina* desmitifican los arquetipos de las estimaciones sociales, y viven al margen —acaso profesándoles cierta indiferencia— de los pretendidos ideales de jerarquía sobre los que se sustentaba la literatura y la sociedad del momento.

A comienzos del Renacimiento europeo, toda una corriente de filosofía moral, procedente de la tradición literaria grecolatina, se proyectaba poderosamente sobre la vida y las costumbres de los seres humanos⁸. En consecuencia, la comedia —terenciana y humanística— implicada a través de la imitación en la vida y hábitos humanos, participa plenamente de esa filosofía moral. Así parece que lo hacen saber en muchos casos sus propios autores en los prólogos de las comedias⁹, al afirmar que las escriben con objeto de corregir, mediante la burla, las malas costumbres de su tiempo (*castigat riendo mores*). Las últimas comedias de Molière agotarán, para la literatura dramática europea, la vigencia de este imperativo moral.

Así, en el tránsito de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea, especialmente desde el siglo XVII, se observa en la literatura europea una degeneración en conceptos relativos al honor y a la moral¹⁰. Buena parte de la época de Cervantes, y así se

⁷ Cfr. a este respecto nuestro trabajo *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert, 2000.

⁸ La ética o filosofía moral se establece como disciplina académica a partir del siglo XIII; los principales textos que durante el medioevo sirvieron como modelo de la filosofía moral fueron la *Ética a Nicómaco*, la *Retórica* y la *Política* de Aristóteles, las sentencias de Séneca y Cicerón, y la *Consolación de la filosofía* de Boecio. Con el desarrollo del Humanismo y del Renacimiento se confirma de nuevo esta enseñanza, especialmente después de la traducción de la *Ética aristotélica* por parte de Bruni, así como tras la difusión de los numerosos tratados y ensayos morales llevados a cabo por Petrarca, Salutati, Valla, Alberti, Erasmo, Vives, etc. (Canet, 1999).

⁹ Desde este punto de vista, Canet (1999: 22) considera que el prólogo de Rojas a *La Celestina* participa intensamente de esta filosofía moral, sobre todo al apoyarse en el texto *De Remediis utriusque fortunae* de Petrarca. No obstante, no hay que olvidar que una de las citas está destinada a expresar la preeminencia de la naturaleza y sus impulsos sobre todas las cosas: «Natura... madre de todo». ¿Y la metafísica? ¿Acaso no subyace un fondo nihilista en el mundo de *La Celestina*?

¹⁰ En el relato de *El curioso impertinente*, Cervantes parte de un esquema narrativo propio de los relatos florentinos, modelo narrativo que finalmente sufre una transformación casi dialéctica. La novelística de Boccaccio se orientaba hacia una legitimación de los sentidos frente a las exigencias imperiosas de la virtud; Cervantes se orienta más bien hacia la reflexión sobre las posibilidades de la virtud humana en su lucha frente a los impulsos de los sentidos. ¿Cuáles son las posibilidades de la moralidad humana frente a las fuerzas pasionales? Se plantea así una reflexión sobre la autonomía moral del ser humano y su capacidad de responsabilidad individual. Este tipo de reflexiones morales, que tienden a considerar al matrimonio como la célula o centro de referencia fundamental, está presente en la literatura europea desde los escritos de Maquiavelo y los ensayos de Montaigne, así como en el *Heptamerón* (1559) de Marguerite de Navarre, y dará lugar, a lo

confirma en la obra literaria de este autor, constituye un período de autoafirmación del individuo, y a la vez de duda sobre el alcance y las posibilidades de tal afirmación personal; todo impulso de expresión individual convive todavía con la necesidad, más o menos intensa, de ser legitimado desde fundamentos metafísicos. Como sabemos, Cervantes se inscribe frecuentemente en la primera de estas tendencias, más atento a la afirmación personal que a las legalidades metafísicas, junto con otros autores del Siglo de Oro, y también junto a Montaigne o Shakespeare, y dramaturgos posteriores como Molière, preludiviendo posturas afines a los comienzos de la Ilustración europea (*Frühaufklärung*).

En segundo lugar, el valor y la importancia de la justicia —social, divina incluso—, aparece negado, acaso sometido a la indiferencia, hasta su disolución. La idea de que la justicia no sirve exactamente para hacer posible la convivencia en libertad parece verosímil en *La Celestina*.

Desde un punto de vista social, la representación de una experiencia trágica, en la que necesariamente han de estar implicadas ideas relativas a la justicia, la libertad y dolor humanos, no sería posible en la España de los siglos XV y XVI hasta que no surgiera alguna forma de concordancia entre la opinión de una mayoría social y la angustia de individuos hasta entonces solamente minoritarios. No hay que olvidar que la reacción pública contra la crueldad inquisitorial no era ni previsible ni posible.

La abertura hacia lo público —ha escrito Castro a este respecto—, latente en la *Celestina*, tenía forzosamente que obtenerse. La vida española estaba regida por una casta cuya razón de ser y de dominar era inseparable de su dimensión religiosa, coincidente con la dimensión de la conducta honrosa, imperativa, hidalga (Castro, 1965: 130-1).

La casta española mayoritaria, según los términos de A. Castro, identificable con la colectividad castellana de los cristianos viejos, no se resigna a aceptar, a finales del siglo XV, que determinados aspectos de la vida humana hasta entonces vigentes se transformen o desaparezcan al extinguirse el conjunto de valores que los había hecho posibles. Toda una interpretación metafísica de la vida, con todos sus ideales de honor, fe y justicia, tendría que extinguirse.

La casta española de los cristianos viejos logra afirmarse y sobrevivir a la crisis de valores que supuso para ellos el fin de la Edad Media; de este modo, justifican su razón de ser como grupo social y político, mediante su dominio sobre la humanidad ajena, y a partir de una interpretación de la doctrina religiosa cristiana de la que se apropiaron

largo del siglo XVII, de un importante movimiento de escepticismo y pesimismo morales, especialmente en España, a través de la figura de Gracián, y en Francia, a través del denominado *mouvement des moralistes*, dentro del que han de situarse los relatos de Madame Lafayette (*La princesse de Clèves*, 1678), los dramas de Racine y las máximas de La Rochefoucauld. El tema dominante de todas estas obras será el mismo que el de *El curioso impertinente*, la prueba de la virtud, o la *guerre de l'amour et de l'honneur*, y desencadenará consecuencias semejantes: la progresiva disolución de los ideales morales, en un proceso que habrá de desembocar en la desidealización de la virtud. Sobre la degeneración, y su expresión literaria, de la filosofía moral en la cultura de Occidente, vid. Neuschäfer (1999).

sólidamente, hasta adecuarla de forma dogmática a sus propios ideales de conducta, de honor y de justicia. En una circunstancia de este tipo la justicia de la casta dominante demostraría su poder en el ejercicio de la tortura y en su capacidad de infligir dolor. No hay lugar, pues, para una sociedad estimulada por grandes ideales de libertad, sino más bien por impulsos de alienación y coacciones dogmáticas. La justicia se configura como un mecanismo principalmente desigual y cruel.

En tercer lugar, la religión. Su tratamiento en la obra de Rojas recuerda en cierto modo al que hace Chaucer en *The Canterbury Tales*. Así pues, *La Celestina* se nos presenta, en la moral práctica, como una obra ajena fundamentalmente a todo ideal cristiano, cuyos personajes viven en una sociedad que se presenta globalmente cristiana. Puede admitirse, como ha propugnado Castro (1965: 87), una total falta de fe cristiana en Rojas, pero lo cierto es que la creencia religiosa judía tampoco está demasiado presente en la obra. Todos los personajes de la obra actúan sin sentir ninguna conciencia de pecado o remordimiento sobre lo que hacen. Aunque «son» cristianos, *actúan* como gentiles. La ironía y la crítica religiosa es constante a lo largo de toda la obra, y se manifiesta a través de múltiples hechos, imágenes y discursos¹¹. No parece, pues, que esté presente en *La Celestina* ni una metafísica cristiana ni un más allá islámico¹². Para Melibea, por ejemplo, el suicidio no se plantea como un pecado; la muerte se configura como una especie de descanso ante el dolor moral de la vida humana, hasta el punto de que la significación y realidad punitivas del infierno quedan abolidas. El discurso final de Melibea traspone todas las valoraciones morales de su tiempo, de modo que lo tradicionalmente negativo deja de serlo, hasta el punto de que Melibea muere enfrentándose a Dios. En un contexto moral y religioso semejante se encuentran los restantes personajes de *La Celestina*. No hay en ellos una preocupación por el más allá, ni una inquietud por la inmortalidad del

¹¹ De toda la jerarquía y estructura eclesiástica se dice que mantiene relaciones con las actividades de Celestina, lo que prueba claramente una crítica anticlerical en toda la obra. Cfr. a este respecto el parlamento de Celestina a Lucrecia («¿Trabajo, mi amor? Antes descanso y alivio...»), sobre la relación de la alcahueta con los clérigos de su localidad e intermediaciones, casi al final del auto IX de la tragicomedia.

¹² Como ha señalado convenientemente Castro, sí es cierto que, desde el punto de vista del judaísmo, en *La Celestina* no se observa ninguna expresión de dualidad entre la vida terrena y una posible resurrección de las almas en una suerte de paraíso o infierno; más bien se insiste en la preeminencia de la vida terrena, y sus placeres, que en cualquier otra posible forma de existencia más allá de la muerte; tampoco se plantea ninguna idea acerca del «pecado original»; no se hacen alusiones a posibles intervenciones de Dios en los hechos, acciones y voluntades humanas; no hay referencia a la idea cristiana de «pecado»; pero tampoco hay referencias a la idea judaica de *mitzvot*, o «buena acción»: el bienestar ultraterreno del alma se alcanza para un judío no tanto por el número de pecados cometidos, sino por el número de buenas acciones (*mitzvot*) realizadas a lo largo de la vida; la *Torah* hebrea incluye seis derechos humanos fundamentales, que no adquieren en la obra una consideración especialmente judaica: vida, propiedad privada, trabajo, vestido, habitación y libertad (I. Epstein, 1966); por otro lado, en toda la obra solo se registra una invocación a la virgen María, en boca de Calisto, en el momento de morir (XIX).

alma o la posible vida ultraterrena. La materialidad de la vida mundana está por encima de cualquier preocupación metafísica¹³.

En cuarto y último lugar, diremos que el personaje nihilista, desde el punto de vista de su desarrollo actancial o funcional, es decir, por su protagonismo en la *fábula*, se caracteriza porque desmitifica todo ideal noble o heroico en cualquier causa o consecuencia de las formas de conducta humana. El mundo de *La Celestina* insiste en la idea de que el ser humano se hace en la *acción*, en el ejercicio vital de la acción. Los personajes muestran un interés por vivir intensamente en una acción expresada en ansiedad constante de vida. En los principios esenciales y existenciales que determinan la construcción literaria de cualquier personaje está la *acción* y sus posibilidades de desarrollo. Salvo el suicidio de Melibea, que es en suma una proclamación de la muerte como solución de las desdichas humanas, cada *acción* humana de *La Celestina* tiene un resultado contrario a la voluntad del personaje que la ejecuta.

Indudablemente, si una acción desmitifica los ideales nobles o heroicos de quienes intervienen en su ejecución, es inevitable que sus personajes protagonistas (*actuantes*), resulten también desmitificados como prototipos. Una vez más Rojas desautoriza o desmitifica los referentes reales, extraliterarios, de sus prototipos literarios. En efecto, *La Celestina* anuncia para la literatura moderna una idea determinante desde el punto de vista de la desmitificación del sujeto y de cualquiera de sus atributos: como arquetipo, el personaje literario, ya no sirve empíricamente a las ideas y valores que encarna o representa teóricamente en su medio social. En suma, los prototipos literarios ya no cumplen ni ejecutan *funcionalmente* lo que se supone representan *formalmente* en el mundo social al que sirven. Desde este contexto surge y se denuncia la *apariencia* como forma de conducta. Areúsa no es una meretriz vulgar, un personaje tópico, sino una mujer que piensa y expresa las razones personales que le mueven a vivir como tal; lo mismo podemos decir de los demás personajes: todos ellos han de identificarse por su nombre propio, no por el oficio o la función que desempeñan. En este contexto, el «oficio» no hace al «monje», es decir, la *acción* (fábula) no basta para definir al *personaje* (sujeto), porque el *carácter* del personaje literario es superior e irreductible a cualquier idea prototípica que el contexto social o la tradición literaria puedan ofrecernos de sus formas de conducta.

La acción de cada uno de los personajes de *La Celestina* posee un nombre propio, el del sujeto que la lleva a cabo. Son, desde este punto de vista, personajes trágicos antes que cómicos; personajes que no se agotan en un prototipo literario o humano. En este sentido, *La Celestina* introduce un universo en el que, una vez más, se advierte el juego de un doble contrapunto: en primer lugar, se parte de una situación literariamente prototípica, desde la perspectiva de una tradición cultural que, en segundo lugar,

¹³ Castro (1965: 104) ha sido uno de los autores que más ha insistido en relacionar esta observación con la antropología y la teología hebrea del Antiguo Testamento, especialmente en relación al judaísmo español medieval, apenas inquietado por las ideas de resurrección e inmortalidad del alma, o por las posibles penas infernales. Muchas polémicas se han desarrollado en torno a este aspecto, incluso desde las comunidades judeo-españolas de los siglos XIV y XV, pero lo cierto es que el judaísmo medieval europeo careció de un dogma definitivo sobre esta cuestión.

inmediatamente, resulta destruida por un conjunto de procedimientos formales, por completo originales, que el autor esgrime contra toda formulación canónica del mundo grecolatino y de la sociedad medieval.

EL NIHILISMO DE CELESTINA

El personaje nihilista, y Celestina es uno de los ejemplos más sobresalientes¹⁴, vive en condiciones que hacen imposible su sinceridad y su inocencia: así de radical es su desavenencia frente al orden moral vigente.

El personaje nihilista es, pues, plenamente consciente de las diferencias que mantiene con el orden moral trascendente, así como de cuantos valores le separan de la legitimidad ética del mundo que habita. Por la conciencia de estos hechos, entre los personajes cómicos, el nihilista ocupa un lugar especialmente relevante, puesto que potencia al máximo, por un lado, la *desavenencia* fundamental entre la realidad de la vida humana y los imperativos del orden moral superior, y, por otro lado, es quien mejor *desmitifica* el triunfo del ser humano basado en el uso fraudulento de la virtud y la dignidad. El personaje nihilista desenmascara la farsa mundana de toda autoridad social revestida de decencia. Esta desavenencia y esta desmitificación que expresa el personaje puede ser aparentemente inocente, como sucede en el teatro de Molière, o francamente conflictiva, como sucede en la tragicomedia de Rojas, en toda la literatura cervantina, en los dramas trágicos de Georg Büchner y Heinrich von Kleist, o incluso en el teatro de G. Torrente Ballester.

Celestina tiene en cierto modo el perfil de un personaje trágico (Castro, 1965), al que los dioses o el destino observaran para sorprenderlo en un error (*hybris*). Es héroe deformado, invertido en su significación; espera que las voluntades humanas funcionen como ella exige y desea —el mismo impulso mueve a un héroe respetable

¹⁴ Entre los antecedentes literarios de este personaje figuran obras como *The Canterbury Tales* (la comadre de Bath), *El libro de Buen Amor* y el *Corbacho*, así como la figuras de *Trotaconventos*, en la literatura española, o la de la *Trotula* o *Trot* en la literatura francesa. Para buena parte de la crítica (Castro, Gilman, Puértolas...), Celestina es de origen claramente judío; ha desempeñado varios «oficios», encubiertos bajo el de buhonera: comadrona, prostituta, alcahueta, bruja; entre sus cualidades o caracteres figuran la codicia, la lujuria y el erotismo, su afición al vino, su orgullo profesional, capacidad para la improvisación, el engaño y la persuasión, así como sus extraordinarias y globalizantes relaciones sociales, urbanas. La conducta social de Celestina era muy propia de la cultura y la sociedad mudéjares, es decir, cristiana, musulmana y judía (Márquez Villanueva, 1987, 1993, 1994), implantada en la Castilla del siglo XV hasta muy a finales de esta centuria. Además de todo esto, Celestina es bruja. La brujería puede interpretarse también como el poder de determinadas mujeres frente a la sociedad patriarcal: social y humanamente, el poder masculino no tiene vigencia en el ejercicio de la brujería, cuyos valores desafían las normas e instituciones morales construidas por los hombres. Celestina es, sexualmente, el personaje más depravado: pedófila con el niño Sempronio;lésbica con Areúsa; *voyeuriste* ante Pármeno y Areúsa, y ante Sempronio y Elicia; bromea y se complace ante la idea de ser violada; da de comer constantemente a su marido «huevos asados» (alimento propio de judíos en el duelo o muerte de algún familiar, y en un contexto sexual tenía la finalidad de reponer en el hombre la potencia sexual).

como el rey Lear—, algo que consigue con cierta amplitud, pues su acción solo fracasa muy al final, después de haber progresado notablemente. Celestina se sobrevaloró: calculó mal las reacciones de la conducta ajena —la codicia de Pármeno y Sempronio—, y sobreestimó las facultades de su poder. En el mundo en el que se escribe *La Celestina* aún no están demarcadas suficientemente las diferencias entre el mito y la experiencia, por ello se ha dicho que Celestina se mueve como un centauro entre los atributos del mito trágico y las cualidades grotescas de la experiencia humana. Al lado de Celestina y de los demás personajes de Rojas, las grandes figuras del mundo antiguo, modelos canónicos de Belleza, Bondad, Virtud, Perfección..., resultan sospechosas: Helena, Beatriz, Laura, Ginebra, Tristán..., son desde ahora susceptibles, vulnerables a la desmitificación.

«Ninguna cosa a los hombres que quieren hacerla es imposible», he aquí uno de los lemas preferidos de Celestina, que ayudan a explicar su dimensión nihilista, como personaje que antepone la perversidad de sus intenciones a la trascendencia moral de cualquier fundamento u orden vigente. Semejante desafío acabará por conducirla a la ruina, pues llega a sobrestimar equivocadamente sus propias posibilidades, sobre todo frente a sus colaboradores más inmediatos, Pármeno y Sempronio. Celestina está dispuesta a enfrentarse a todo con tal de conseguir sus propósitos. Un gran desafío que habrá de recoger sabiamente el Mefistófeles que a fines de la Ilustración europea iluminará con *luz bella* los últimos deseos del doctor Fausto.

La descripción de Celestina que hace Sempronio a Calisto es la primera reflexión que se hace de la alcahueta en la obra. Sempronio se la presenta verbalmente a su amo como hábil intermediaria capaz de conseguir, a través de cualquier medio, los amores de la renuente Melibea. Desde este punto de vista, y atendiendo a las palabras de Sempronio, Celestina se configura desde el primer momento como un personaje esencialmente malvado y perverso, «sagaz en cuantas maldades hay», así como estrechamente vinculado a la práctica de la brujería y la lujuria¹⁵.

Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades hay. Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria, si quiere (I).

La segunda de las descripciones de Celestina que recibe el lector —y también Calisto— procede de Pármeno. Presente en el primer acto de la obra, este retrato constituye sin duda la expresión más sincera y auténtica de la verdadera personalidad y profesión que se nos ofrece de Celestina en toda la tragicomedia. El discurso de Pármeno pone al descubierto los valores negativos y perversos de Celestina, toda la «burla y mentira» de su persona.

¹⁵ Respecto al origen del nombre del personaje Celestina se han planteado diversas hipótesis (Abrams, 1972-1973; Bonilla San Martín, 1906; Lida, 1962: 521; Romero y Sarráchaga, 1959). Destacamos, en relación con la naturaleza del personaje nihilista que aquí consideramos, las palabras del autor anónimo de la *Celestina comentada* (32^r): «El autor compuso este nombre de una palabra latina que es *scelere* que quiere decir traición o maldad».

Si entre cient mugeres va y alguno dize: «¡Puta vieja!», sin ningún empacho luego buelve la cabeça, y responde con alegre cara. En los combites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella passan el tiempo. Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen: «¡Puta vieja!»; las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dizen sus martillos; carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el ayre su nombre. Cántanla los carpinteros; péyanla los peynadores, texedores; labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas, con ella passan el afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Todas cosas que son fazen, a do quiera que ella está, el tal nombre represetan. ¡O qué comedor de huevos asados era su marido! ¿Quieres más sino *que* si una piedra topa con otra, luego suena: «¡Puta vieja!»? [...]. Tiene esta buena dueña al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta y menos abastada. Ella tenía seys oficios, conviene [a] saber: labradera, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera [...]. ¿Quién te podrá dezir lo que esta vieja fazia? Y todo era burla y mentira (I).

Pármeno es el personaje que más intensamente y con mejores palabras desmitifica en la obra la acción y los poderes de Celestina. Sus últimas palabras —«todo era burla y mentira»— han sido consideradas por algunos críticos como una declaración ineludible del autor primero, o del propio Fernando de Rojas, acerca del supuesto poder de las artes mágicas y la hechicería (Bataillon, 1961). Russell (1963) ha tratado de contrarrestar esta opinión, basándose en que precisamente Pármeno, quien ahora se burla de los poderes de Celestina, va a ser el ejemplo más evidente de la corrupción de Celestina, pero la verdad es que cuando Pármeno pronuncia estas palabras lo hace desde el conocimiento cierto de la vieja alcahueta, y sin estar todavía bajo los efectos de su nociva influencia.

Paralelamente, Celestina es un personaje que posee una absoluta confianza en el hecho cierto de que la naturaleza humana es corruptible. Ella sabe muy bien que el dinero y la lujuria son los medios más eficaces para estimular y hacer posible cualquier forma de corrupción humana: «Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los ríos passa en seco; no hay lugar tan alto que un asno cargado de oro no le suba» (III).

La primera vez que Celestina visita la casa de Melíbea, se presenta a su madre, Alisa, con las siguientes palabras. La autopresentación de Celestina ante Alisa expresa ante todo la *teatralización*, esto es, la «falsificación», de su auténtica personalidad y de sus verdaderas intenciones. He aquí una demostración más de cómo el personaje nihilista niega intencionalmente lo que comunica literalmente.

Señora buena, la gracia de Dios sea contigo y con la noble hija. Mis pasiones y enfermedades han impedido mi visitar tu casa, como era razón; mas Dios conoce mis limpias entrañas, mi verdadero amor; que la distancia de las moradas no despega el *amor* de los coraçones. Assí que lo que mucho desseé, la necesidad me lo ha hecho complir. Con mis fortunas adversas otras, me sobrevino mengua de dinero; no supe mejor remedio que vender un poco de hilado, que para unas toquillas tenía allegado. Supe de tu criada que tenías dello necesidad. Aunque pobre, y no de la merced de Dios, veslo aquí, si dello de mí te quieres servir (IV).

Todo cuando aquí dice Celestina es completamente falso, y conscientemente intencionado en su falsedad. Solo miente por completo quien conoce enteramente la verdad que ha de falsificar. Dificilmente cabe mayor subversión de la piedad y generosidad humanas que la representada aquí por Celestina. Por su parte, Alisa se caracteriza funcionalmente en la tragicomedia por actuar como un personaje esencial en la estructura de la fábula, determinante de su desenlace trágico; su comportamiento se caracteriza por la ceguera moral y funcional, atributos que determinan actancialmente su personalidad, y disponen un resultado trágico de los hechos, por no ser prudente cuando debiera serlo. La ingenuidad de Alisa, como la de Pleberio, contribuye en cierto modo a ofrecer una imagen mediocre de ambos personajes.

Crear en la magia es confiar en el poder de la palabra. Mucho se ha escrito y discutido acerca del poder de la magia de Celestina y su conjuro. Por nuestra parte, simplemente consideramos que Celestina puede creer en su magia; Rojas, no.

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfuros fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Tesifone, Megera, y Aleto, administrador de todas las cosas negras del regno de Stige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas ydras*. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue hecho, con el qual unto este hilado; vengas sin tardança a obedecer mi voluntad y en ello te ambolvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada que quanto más lo mirare, tanto más su coraçón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis passos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre, y otra y otra vez te conjuro [y], assí, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya embuelto (III).

El conjuro confirma, ante todo, el nihilismo de Celestina, la claridad de su pretendida relación con el Demonio, como expresión suprema de la negación del orden moral trascendente, de signo cristiano, con el fin de afirmar la eficacia y el sentido de sus acciones en un orden moral diferente. Para confirmar esta sospecha basta contrastar el conjuro de Celestina con la invocación de Fausto a Mefistófeles, y las palabras de presentación de este último. Toda una literatura de personajes nihilistas subyace entre los límites del conjuro de Celestina y el discurso con el que se define Mefistófeles¹⁶.

¹⁶ Cfr. W. Goethe (1808), *Faust*, I, vs. 1338-1344, en *Goethes Werke Band III. Dramatische Dichtungen I*, München, Verlag C. H. Beck, textkritisch durchgesehen und kommentiert von

Deyermond (1977, 1999) ha defendido hipótesis muy discutidas en este terreno, al atribuir poderes y efectos reales a la «magia» y conjuros de Celestina, como hechos que influyen real y verosímelmente en el desarrollo de la acción. Se aceptaría de este modo que en la trama de *La Celestina* se desarrollan acontecimientos sobrenaturales. Desde este punto de vista interpreta Deyermond la salida de Alisa de su propia casa, dejando a solas a Melibea con Celestina, al principio del auto IV, confirmando en 1999 una idea apuntada por él mismo en 1977: «Alisa es tonta, pero no tanto. Su comportamiento solo se explica dentro del contexto de la brujería»¹⁷. Y a continuación, no solo sanciona como auténtica, real y verosímil, la colaboración del diablo en esta acción de Celestina, sino que incluso la proyecta sobre el conjunto funcional de los hechos que constituyen las acciones principales de la obra: «Si aceptamos que la salida precipitada de Alisa se debe al diablo —no veo más remedio que aceptarlo— es lógico preguntarnos si otras acciones se le deben. Creo que sí» (Deyermond, 1999: 13-14).

Respecto a semejantes palabras de Deyermond solo podemos reconocer que *La Celestina* no insiste en la presentación de hechos de naturaleza fantástica o sobrenatural, sino más bien de un realismo crítico muy intenso; paralelamente, no hay que olvidar el peso de los argumentos esgrimidos por aquellos autores que sostienen que en *La Celestina* no se observa inferencia metafísica alguna, ni de Dios ni del Diablo, sino más bien un fondo de desesperanza nihilista. La presencia del diablo como un personaje más, y no digamos su implicación en el desarrollo de la fábula, contraría toda expresión de verosimilitud y de verismo¹⁸.

Erich Trunz, 1996, pág. 147: «Ich bin der Geist, der stets verneint!...» («Yo soy el espíritu que siempre niega...»), etc.

¹⁷ La crítica de *La Celestina* tiende a interpretar el papel funcional de Alisa en la tragicomedia desde al menos dos puntos de vista, especialmente en lo que se refiere al abandono de Melibea, al comienzo del auto 4: a) como un error que Alisa comete por intervención del diablo, invocado por Celestina (Deyermond, 1977 y 1999; Russel, 1963; Severin (1995); Vian, 1990); b) o por otros motivos, frente a cuyas consecuencias no está prevenida (Bataillon, 1961; Snow, 1999). Bataillon (1961) interpreta la salida de Alisa, y el consiguiente abandono de Melibea ante Celestina, como *une invraisemblable candeur*. Respecto a la «magia», Bataillon escribe: «Rojas ne doutait probablement pas des interventions du diable dans les affaires humaines, et il a voulu que Célestine se crût aidée du diable» (Bataillon, 1961: 182). No obstante, el hecho de que Celestina se crea ayudada por el diablo no exige que el lector haya de creérselo también. Que uno de los atributos de Celestina como personaje —como personaje nihilista— sea creer en la ayuda que le brinda el diablo, no quiere decir que el lector tenga que asumir personalmente semejante creencia.

¹⁸ Cfr. a este respecto la opinión de Rico (1975), quien considera que Rojas pudo haberse servido del motivo de la hechicería, a propósito de los conjuros de Celestina, pero sin estar convencido personalmente de los poderes que la superstición popular le atribuiría. En la misma línea se sitúa la opinión de Pozuelo: «Celestina es una bruja, y sus magias lo proclaman, pero por importante que sea, y así la analizó Russell, la magia de Celestina no es sobrenatural, sino natural: se basa en el conocimiento de la condición humana, y el cúmulo de fuerzas que el interés o la pasión es capaz de desatar. Celestina abandona de ese modo su condición de bruja, para bajar a la arena de lo teatral, puesto que su trama la urde con la palabra, la elabora con sus argumentos, llenos de experiencias vividas y de conocimiento del corazón humano» (Pozuelo Yvancos, *ACB Cultural*, 410, 4 diciembre 1999, pág. 15).

Por su parte, Snow (1999) ha establecido algunos postulados, a nuestro juicio muy coherentes, para interpretar, desde criterios que nada tienen que ver con lo sobrenatural, la actitud de Alisa al abandonar a Melibea ante Celestina. Tras la segunda visita de Celestina, Alisa prohíbe a Melibea nuevos encuentros con la alcahueta. Alisa pregunta a su hija qué quería Celestina, Melibea responde que venderle algo de solimán. En la primera visita Celestina vendía un poco de hilado, y esta era una embajada verdadera; en la segunda visita Melibea dice que Celestina le vende «algo de solimán», y esta es declaración falsa de Melibea a su madre. Es como si desde este momento Alisa temiera malas intenciones, o mala consideración social, ante las sucesivas visitas de Celestina. En consecuencia, son perfectamente aceptables las palabras de J. T. Snow, al limitar y discutir la interpretación sobrenatural que determinados críticos han atribuido a algunos pasajes de la tragicomedia.

Con estos argumentos, he querido amainar una de las más contundentes declaraciones hechas por Russell: «Esta amnesia de la madre de Melibea *solo es explicable como consecuencia de una influencia sobrenatural*» (p. 263, énfasis añadido). Para esta mi lectura he querido demostrar que hay muy justificadas y sólidas influencias *naturales* para considerar que no se trata de amnesia, sino de una ingenuidad *cruel* (Bataillon), una muy comprensible intersección de la confianza en su hija y la obligación de ausentarse para cumplir con un asunto que urge [...]. Opto por no atribuir ningún elemento de su comportamiento —ni del de Melibea—, en ninguna parte de la obra, a influencias sobrenaturales, a la magia, a la hechicería. Todo reside en su caracterización, y en su concienzuda realización a lo largo de la obra (Snow, 1999: 17-18).

En el momento en que Pármeno y Sempronio quieren repartirse el botín de Calisto, y se enfrentan por ello a Celestina, Sempronio amenaza a la alcahueta con descubrir públicamente su verdadera identidad: «No quieras que descubra quién tú eres». Celestina le responde indignada, y formula entonces un parlamento en el que, acaso por única vez en la obra, se identifica claramente con el contenido de las palabras que profiere. Es el único momento de la tragicomedia en que Celestina habla con franqueza casi absoluta, y sobre esta franqueza apoya la fuerza de sus palabras, de modo tan firme como desafiante. Así justifica y defiende Celestina la moral sobre la que, al margen de cualquier otro imperativo de orden trascendente, fundamenta sus propias formas de conducta:

¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? Calla tu lengua; no amengües mis canas, que soy una vieja qual Dios me hizo, no peor que todas. Bivo de mi officio como cada aqual official del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere, no le busco; de mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal bivo, Dios es el testigo de mi corazón. y no pienses con tu yra maltratarme, que justicia ay para todos, a todos es yqual. También seré oída, aunque mujer, como vosotros muy peynados. Déxame en mi casa con mi fortuna. Y tú, Pármeno, *no pienses que soy tu cativa por saber mis secretos y mi vida passada y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre.* [Y] aun assí me tratava ella, quando Dios quería (XII).

Entre las diferentes ideas que la crítica moderna ha observado en el monólogo final de Pleberio la más recurrente ha sido la que se refiere a la expresión invertida,

negativa, de los valores humanos. Los críticos que defienden esta interpretación se han apoyado en ella con frecuencia para justificar posibles referentes nihilistas en el monólogo de este personaje¹⁹.

Una larga lista de imágenes y conceptualizaciones del mundo, todas ellas muy negativas —«vida de congoxas», «río de lágrimas», «vana esperanza», «prado lleno de serpientes», «morada de fieras»—, confirman aquí una visión sin duda radicalmente pesimista de la vida humana, que hace pensar de nuevo en el *nihilismo* como único desenlace. En la tragicomedia no parece haber lugar para el futuro. En consecuencia, *La Celestina* no se mostraría en este sentido ni estoica, ni judía, ni cristiana, sino *nihilista*: «¡No queremos más bivar!».

El tema del mundo al revés era habitual en la literatura castellana desde el *Libro de Buen Amor* —y en la literatura medieval europea—, desde el desarrollo de la economía burguesa de mercado, y desde la temática de la literatura hebrea, concretamente la sefardí. Pleberio se lamenta de que el orden natural del mundo se ha trastocado, invertido; el mundo es un caos, un laberinto. Semejante idea es recurrente a lo largo del monólogo, y resulta ilustrada de forma diversa.

En primer lugar, la muerte de Melibea ha sorprendido por completo a Pleberio, que no es capaz de explicarse la causalidad de los hechos, y que desde este momento encuentra su propia existencia carente de todo sentido²⁰.

¡O mi hija y mi bien todo, crueldad sería que biva yo sobre ti! Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura, que tus veynte. Turbóse la orden del morir con la tristeza que te aquexava» (XXI).

¹⁹ Las palabras finales de Pleberio han sido estudiadas exhaustivamente por la crítica, que ha ofrecido al respecto lecturas muy diversas, y con frecuencia conflictivas entre sí (Casa, 1968; Dunn, 1976; Flightner, 1964; Fraker, 1966; Green, 1965; Hook, 1978, 1982; Ripoll, 1969; y Wardropper, 1964). Pueden señalarse al menos dos interpretaciones diferentes del monólogo de Pleberio: a) quienes consideran que se trata de un discurso de moral y ortodoxia cristiana, como toda la obra (Green, 1947, 1963-1966, 1965; Bataillon, 1961, Dunn, 1976); y b) quienes consideran que constituye el corolario pesimista y negativo de cuanto ha sucedido ante el espectador (Lida, 1962: 473; Castro, 1965: 105-108; Fraker, 1966; Gilman, 1972/1978: 367-393; Gerli, 1976). A estas últimas interpretaciones se suma la lectura marxista de Rodríguez Puértolas (1996: 60 ss), quien, en su magnífica edición del texto de Rojas, se empeña infatigablemente en juzgar a Pleberio como un burgués culpable de su propio dolor por la muerte de Melibea, pues como padre entregado al comercio y la actividad capitalista ha cosificado el amor hacia su hija, a la que solo considera como heredera, mera expresión del poder patriarcal en el seno de su clase social.

²⁰ Como han señalado la mayor parte de los editores de *La Celestina*, desde Menéndez Pelayo y Castro Guisasaola (1924: 183), estas palabras de Pleberio, que aluden al tópico de la alteración del orden natural por la muerte prematura, se hacen eco sin duda del *planto* de la madre de Leriano en la muerte de este, en la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro. Las analogías entre ambos lamentos son muy estrechas: «¡O muerte, cruel enemiga, que ni perdonas los culpados ni asuelves los inocentes! [...] sin ley y sin orden te riges. Más razón había para que conservases los veinte años del hijo moço que para que dexases los sesenta de la vieja madre. ¿Por qué bolviste el derecho al revés?» (cfr. en Barcelona, Crítica, 1995, pág. 78; ed. de Carmen Parrilla y estudio preliminar de Alan Deyrmond).

El racionalismo —y el egoísmo— que caracteriza la conducta de Pleberio no le permite comprender cómo un posible orden moral transcendente ha podido «autorizar» la muerte de Melibea. La lógica de la causalidad —es decir, de la Fortuna— que podría imaginar Pleberio en la suma de las adversidades sería la pérdida de su hacienda y de sus bienes económicos, mas nunca la de su hija Melibea. Pleberio interpreta tales hechos como resultado de una auténtica subversión del orden natural, que el propio viejo desearía dominar como una realidad más del mundo material. Como Calisto en su mundo, y como Celestina en su trabajo, el padre de Melibea está acostumbrado a que con dinero todo se consigue: «Dexárasme —implora a la Fortuna— aquella florida planta en quien tú poder no tenías; diérasme, fortuna fluctuosa, triste la moçedad con vejez alegre; no pervertieras la orden».

En segundo lugar, y precisamente por la razón que acabamos de apuntar, Pleberio es incapaz de comprender el valor final de su vida en la tierra sin la presencia de su hija. Pleberio ha reducido su existencia a la construcción material de un mundo que ha de ser expresión y fundamento de valores identificados esencialmente con el dinero, que resulta de una producción mercantilista, y en el que se afirma la adquisición de una honra familiar y de una autoridad social. Pero tan importante o más que el impulso burgués del padre, aspecto del que la crítica nos ha hablado hasta la saciedad, es, como consecuencia ciertamente de la ideología burguesa, la pérdida de cualesquiera valores finales en la vida del ser humano. En el momento de enunciar su monólogo, Pleberio está convencido de que solo desde el nihilismo se puede responder ahora a uno de sus interrogantes vitalmente más dramáticos: «¿Para quién edificué torres; para quién adquiriré honrras; para quién planté árboles, para quién fabriqué navíos?». Es como si más allá de esta vida humana en la que solo la producción material adquiere un sentido reconocible, no existiera nada.

En tercer lugar, Pleberio arremete enérgicamente contra la existencia o fundamentos de un posible orden moral, dominante o regidor en la causalidad de los hechos humanos. Paralelamente, despliega una violenta diatriba contra el sentido último de los actos humanos en un mundo al que califica esencialmente de falso, perverso y estéril. Los atributos de crueldad, miseria y nihilismo que identifica en el desarrollo terrenal de la vida humana son de una fuerza devastadora, en cierto modo comparables a los que expresa Timón de Atenas en la tragedia shakesperiana. Lejos estamos aquí de la relajada placidez crítica de la pintura flamenca, desde la que Jan Steen retrató su concepción de *El mundo al revés* en 1665.

Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden. Agora, visto el pro y la contra de tus bienandanças, me pareçes un laberinto de errores, un desierto spantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de spinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponçoña, vana esperança, falsa alegría, verdadero dolor. Cévasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleytes; al mejor sabor nos descubres el anzuelo; no lo podemos huyr, que nos tiene ya caçadas las voluntades. Prometes mucho, nada no cumples (XXI).

Pleberio descarga ahora toda su ira contra el «mundo», expresión metonímica desde la que sin duda se apela a un orden moral trascendente, y advierte que si hasta ahora no lo había hecho fue por temor a no encender su ira, todo lo cual nos hace suponer que el padre de Melibea no había sido hasta ese momento un perfecto conformista con la ética imperante, aunque sí lo hubiera sido con las condiciones sociales que hacían posible para él y los suyos una determinada expansión económica.

Yo por triste experiencia contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron, como aquel que mudo ha hasta agora callado tus falsas propiedades por no encender con odio tu yra (XXI)²¹.

Especial mención han merecido en el monólogo de Pleberio las palabras que refiere a los impulsos del amor²², encarnados en la imagen del dios correspondiente, contra el que arremete identificándolo expresamente con un dios de muerte y dolor²³. De nuevo se insiste aquí en el motivo del mundo al revés, para desembocar una vez más en la negación de toda causalidad trascendente.

¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? [...]. Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traydos. Cata que Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen. Enemigo de toda razón, a los que menos te sirven das mayores dones, hasta tenerlos metidos en tu congoxosa dança. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? (XXI).

²¹ Algo más adelante Pleberio insiste de nuevo en un forma de discurso análoga, en la que afirma: «Agora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día me espavorecían: sola tu muerte es la que a mí me haze seguro de sospecha» (XXI). ¿Sospecha de qué? ¿De ser un heterodoxo? ¿De ser un converso? Pocos editores de *La Celestina* se han atrevido a comentar por lo menudo el sentido de esta declaración.

²² He aquí dos comentarios a estas palabras: «Dos dioses, pero ambos igual de crueles: el Dios cristiano mata a los que crió, Amor, a los que le sirvieron. La identificación de ambos dioses es en verdad inquietante, si además recordamos que el cristianismo es también, y por definición, el Dios del Amor. El atrevimiento de Rojas es aquí [...] extraordinario» (Rodríguez Puértolas, 1996: 63). «La implicación de un universo natural sin Dios es aquí tan explícita como podía serlo en aquel tiempo. O, en todo caso, asumiendo que tras las máscaras de la Fortuna, el Mundo y el Amor acecha algún celoso vigilante, este es caprichoso y despiadado» (Gilman, 1972: 377). No se puede leer este monólogo —sugiere Puértolas en su edición de *La Celestina*—, como toda la obra, sin tener en cuenta la cita inicial que Rojas hace de Petrarca, en el prólogo: «[...] natura, madre de todo». ¿Y Dios?

²³ Las siguientes palabras de Pleberio —«La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas, las cuales son tantas que de quien comenzar pueda apenas me ocurre; no solo de cristianos mas de gentiles y judíos y todo en pago de buenos servicios» (XXI)— han sido interpretadas con frecuencia como una alusión a los castigos y hogueras inquisitoriales (Rodríguez Puértolas, 1996: 303). ¿Debe interpretarse también en este sentido, desde el punto de vista de una lectura del monólogo que tiende a establecer ciertas relaciones de analogía entre la Inquisición y los castigos del dios del amor, la siguiente declaración de Pleberio?: «Iniqua es la ley que a todos y igual no es». En todo caso, se trata de una más de las referencias tomadas de Petrarca (*De remediis*, I, 1: «Iniquissima vero lex: quae non omnibus una est»), y sin duda no debida a la casualidad. Cfr. a este respecto Deyermond (1961: 58) y Rank (1980-1981).

2.6. IDEA DE LIBERTAD EN *LA NUMANCIA* DE CERVANTES

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

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

En este trabajo voy a exponer, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea (Maestro, 2006, 2006a), las posibilidades de analizar la Idea de la Libertad en la tragedia *Numancia* de Cervantes, a partir de los materiales literarios y teatrales que se formalizan en esta obra de arte.

SOCIEDAD GENTILICIA Y SOCIEDAD POLÍTICA EN *LA NUMANCIA*: LA LIBERTAD EN LA TRIBU, EL ESTADO Y EL IMPERIO

La crítica literaria no puede juzgar la literatura a partir de apariencias. Ni una obra literaria puede interpretarse aisladamente a partir de su argumento, de su fábula o personajes, de tal o cual contexto espacial o temporal, y mucho menos desde tal o cual ideología partidista, como tan frecuentemente sucede en el marco de la posmodernidad. En consecuencia, la interpretación de la literatura no puede construirse *cavernícolamente*, es decir, a partir de las apariencias que ofrece una visión desde la «caverna», basada en impresiones personales, ideológicas, sociales, temporales, históricas, impresionistas, psicológicas, etc. La crítica literaria debe articularse sobre la reconstrucción e interpretación de las Ideas contenidas en los textos

y materiales literarios. Los aspectos formales de la literatura interesan en la medida en que contribuyen a la expresión de Ideas. *La Numancia* de Cervantes contiene, porque así lo expone y objetiva en sus formas literarias, numerosas Ideas sobre realidades fundamentales y complejas de la vida humana, no solo del Siglo de Oro, sino también de nuestro mundo contemporáneo. Así, por ejemplo, de la lectura de *La Numancia* se desprende una determinada Idea de Guerra, una Idea de Religión, una Idea de Imperio, una Idea de Estado y, por supuesto, una Idea de Libertad, entre muchas otras Ideas. Tales ideas puede analizarse críticamente desde criterios filosóficos (lógicos y racionales, gnoseológicos, en suma), a partir de los conceptos categoriales o científicos (sistemáticos y materiales) que aporta la teoría literaria contemporánea. Con arreglo a estos criterios voy a examinar aquí la Idea de Libertad que, bajo la forma de la literatura, contiene y expone una tragedia como *La Numancia* cervantina.

La Idea de Libertad no puede examinarse aisladamente en esta obra teatral, sino que ha de ponerse en relación con la Política efectivamente existente en la realidad literaria de la tragedia. La Política es la organización de la libertad, es decir, la administración del poder. Aquí consideraremos que Política es la *síntesis dialéctica que dispone y determina la relación entre el individuo y una sociedad estatalizada*. En primer lugar, subrayo que se trata de una *relación dialéctica* porque la síntesis entre individuo y sociedad nunca es una síntesis pacífica, sino conflictiva. Estos conflictos son con frecuencia violentos, y sobre ellos se impone la eutaxia de un Estado, es decir, aquello que hace posible el buen funcionamiento de las diferentes estructuras estatales. No hay sociedades pacíficas. La paz es siempre el referente de una figura retórica. Es una ilusión trascendental. Solo desde un idealismo metafísico se puede hablar de paz. Entre otras cosas, porque la paz siempre la impone el más fuerte, y —paradójicamente— siempre se impone mediante el uso de la violencia (término tabú que suele ser reemplazado por el eufemismo «fuerza»).

En las sociedades pacificadas existen cárceles, en las que se encierra a aquellas personas a las que la sociedad estatalizada decide *no tolerar*, de forma temporal o incluso definitiva. En segundo lugar, subrayo que se trata de una *sociedad estatalizada* porque el ser humano es el único ser vivo capaz de organizarse políticamente, es decir, en un Estado. Las hormigas y las ovejas pueden organizarse socialmente, pero no pueden organizarse por sí mismas políticamente. En este sentido, seguimos sin duda la referencia de Aristóteles, al calificar al ser humano de «animal político», así como la referencia de Hegel (1807), al considerar que el Estado es —aún con todas las críticas que queramos plantearle— la institución humana más perfecta, la estructura más acabada de la civilización, y en la cual se manifiesta la Razón Objetiva o Espíritu Objetivo.

Si se examina la Idea de Libertad en *La Numancia*, es necesario identificar qué tipo de estructura política constituye el marco de referencias en que transcurre la acción o fábula. Los romanos, por una parte, son un Imperio. Los numantinos, por la otra, son —con apariencias tribales— una suerte de ciudad-estado. La Numancia cervantina posee una organización política definida: definida por la igualdad entre sus miembros, sean hombres o mujeres, sean viejos o jóvenes, sean religiosos o no religiosos, sean militares o no, sean arúspices o incrédulos, etc... Es, indudablemente, una sociedad ideal, es decir, una sociedad imposible. No está, sin embargo, planteada como una utopía, esto es, como un deseo, como la hipótesis de un lugar verosímil en

un cosmos posible. Numancia no es un mundo posible, es, simplemente, una sociedad política ideal.

Conviene distinguir aquí, en términos políticos, los conceptos de tribu, Estado e Imperio. Una tribu es una sociedad humana no organizada estatalmente (como Estado o sociedad estatal), sino filárquicamente (como sociedad gentilicia). Un Estado es una sociedad política (económica, sanitaria, cultural...) que, dotada de una base territorial definida, está jurídicamente organizada y posee una fuerza bélica capaz de hacer cumplir las leyes que promulga, y sobre las cuales se organiza la vida social. Un Imperio, o protoestado, es un Estado con capacidad de intervención (económica, cultural, bélica, lingüística, política...) sobre otros Estados. Los Imperios pueden ser depredadores o generadores. Son depredadores si destruyen los estados sobre los que actúan, como fue el caso de la Alemania Nazi en la invasión y destrucción de Polonia, el saqueo napoleónico o británico de Egipto y Grecia, etc... (basta visitar el Louvre o el British Museum para comprobarlo).

Son Imperios generadores aquellos que imponen en otros territorios una lengua, una cultura, una economía, una política, en suma, superior a la existente en esos lugares antes de la invasión. Los Imperios generadores comparten su propia tecnología —desde la lengua hasta la arquitectura—, con los pueblos invadidos, frente a los Imperios depredadores, que, lejos de compartir las tecnologías propias, las utilizan para reducir a un tercer mundo semántico a la población sometida. Los Imperios nunca se expanden de forma pacífica. Ya se ha indicado que la paz es una ilusión metafísica y una propaganda ideológica. La paz no se compra ni se vende. La paz es siempre objeto de lucha, es decir, de guerra, y solo la consigue, esto es, la impone, el más fuerte (y solo durante el tiempo histórico en que se mantenga frente a los demás como *el más fuerte*). Imperios generadores fueron, entre otros, el Imperio Soviético, que lleva la industrialización y la modernidad del siglo XX a zonas geográficamente hasta entonces sumidas en la miseria y el atraso; el Imperio Español, al imponer en buena parte del continente americano una civilización mucho más avanzada que las existentes antes de 1492; y el Imperio Romano, quien impuso en la mayor parte de la actual Europa una lengua (Latín), una religión (Cristianismo) y una jurisprudencia (Derecho Romano) que determinaron y organizaron históricamente —persistiendo en nuestros días— las vidas y las muertes de millones de seres humanos. Obviamente, hablar de isovalencia de culturas es una falacia científica, incompatible con el racionalismo crítico, por más que, como sofisma, resulte ideológicamente muy rentable allí donde se exponga.

Hay en nuestros días tres tipos de *sociedades gentilicias* o *civiles* operando en el seno de nuestras *sociedades políticas* o *estatales*: las confesiones religiosas institucionalizadas en Iglesias, los Nacionalismos separatistas (pseudo-étnicos, industriales o simplemente mítico-fabulosos) y las Multinacionales o grupos financieros supranacionalizados. Estos tres tipos de sociedades, de naturaleza transestatal, tienen como objetivo, en la cosmópolis de nuestro mundo contemporáneo y globalizado, la explotación y consumición —evitando siempre el agotamiento— del Estado moderno, surgido de la Ilustración europea.

En tiempos de Cervantes —tiempos de sociedades políticas absolutistas, es decir, de estados fuertemente estructurados—, la sociedades que aquí llamaré *gentilicias* o *civiles* eran más abundantes, pero mucho menos poderosas, salvo la Iglesia cristiana

(Católica, Protestante y Anglicana), y solían funcionar al modo de las denominadas *sociedades naturales*, es decir, carecían de una infraestructura solvente, competitiva y con capacidad de integración¹.

Las *sociedades naturales humanas* son aquellas que no alcanzan la forma de *sociedades políticas*. Por eso solo una *sociedad política* es la única forma de sociedad humana desarrollada, articulada y fundamentada en un Estado. Una *sociedad natural* es aquella que no constituye un Estado, y que por tanto carece de formas de organización política orgánicamente desarrolladas. Las sociedades naturales, bien pueden ser previas a la constitución de un Estado, al que dan lugar tras épocas de desarrollo, bien pueden ser contemporáneas a la existencia de un Estado, que con frecuencia las envuelve subordinándolas a las exigencias, necesidades e intereses de la sociedad estatal políticamente constituida. Las sociedades naturales pueden clasificarse u organizarse por relación a la procedencia de sus componentes o individuos, atendiendo a su origen geográfico, a la ascendencia de su familia o linaje, a sus prácticas religiosas no institucionalizadas, a sus costumbres etológicas, etc., es decir, en suma, a lo que podemos considerar como su *identidad gentilicia*, que será, en este caso, una identidad *constitutiva* (de su sociedad como tal) y *distintiva* (frente a otras sociedades políticamente constituidas). Las sociedades gentilicias se caracterizarán, pues, por dos atributos fundamentales: en primer lugar, por la carencia —voluntaria o forzosa, según los casos— de una organización política estatalizada y, en segundo lugar, por la insolubilidad de sus estructuras naturales y genuinas en la sociedad política dentro de la cual subsisten, es decir, dentro de cuyo Estado *actúan*. Las sociedades gentilicias son nuclearmente insolubles en los Estados de las sociedades políticas, aunque sí pueden penetrarlo profundamente, y de hecho lo hacen, a veces de forma muy organizada, en el curso de sus ramificaciones pragmáticas, corporales y operativas, bien de forma parasitaria, bien de forma subversiva, entre otras formas posibles de intromisión, interacción o injerencia (pacifismo, terrorismo, fideísmo, mercantilismo, mano de obra industrial...)

Son sociedades gentilicias en la época histórica de Cervantes varias de las que, como tales, pueblan ficcionalmente sus obras literarias, y en especial sus piezas teatrales: gitanos, moriscos, pícaros y rufianes, locos y anómicos, exmilitares, pequeña burguesía urbana, e hidalgos y personajes del más bajo estamento nobiliario, etc. En coexistencia asimétrica con estos referentes históricos y literarios, algunos de ellos auténticos arquetipos culturales, son miembros de pleno derecho, podríamos decir, de la sociedad política aurisecular la milicia, el clero y la alta nobleza. Y cabe advertir que el clero, es decir, la Iglesia, tanto en la época de Cervantes como en el momento de escribir estas líneas, actúa como un tipo de sociedad plenamente mixta, al operar tanto como *sociedad gentilicia* (que da «a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César», y capaz por tanto de separarse del Estado), cuanto como *sociedad política* (integrada en el corazón funcional del Estado, bien porque recibe de él subvenciones

¹ Tomo aquí el término *gentilicio* del antropólogo Lewis H. Morgan, concretamente de su obra *Ancient Society* (1877), para reconstruirlo y reinterpretarlo desde los fundamentos doctrinales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura (Maestro, 2006).

directas para sus miembros y empresas, bien porque pide a sus fieles el voto para tal o cual partido político en períodos electorales, bien porque se ofrece como intermediario «negociador» entre Estados y organizaciones terroristas, etc.).

Una de las posibles paradojas de la tragedia cervantina que aquí consideramos es que Numancia no es una sociedad gentilicia o tribal, sino una sociedad política, organizada en una ciudad-estado, en la que sin embargo se objetivan formas de conducta propias de sociedades pre-estatales, como he tenido ocasión de exponer en otro lugar (Maestro, 2005). Precisamente, la característica primordial de *La Numancia* es que se trata de una obra literaria en la que no existe ningún tipo de sociedad gentilicia operando en el seno de la sociedad política: no hay un estamento aristocrático, no hay una jerarquía religiosa, no hay un gremio de actividades profesionales, etc., porque, en suma, no hay ningún grupo social distintivo dentro de la sociedad estatal que constituyen todos los ciudadanos de Numancia.

Nada más alejado de *La Numancia* de Cervantes que una sociedad gentilicia. No hay en Numancia grupos humanos que actúen al margen de los intereses estatales de esta ciudad-estado. No hay entre los numantinos ningún tipo de escisión. Todos sus ciudadanos son efectivamente iguales ante el Estado que forman. Nada más ajeno a cualquier forma posible de desigualdad. Las sociedades naturales —con las que *La Numancia* cervantina nada tiene que ver— no son sociedades igualitarias, sino *filárquicas*. Se organizan como *filarquías*, de modo que la convergencia entre las partes de una sociedad natural —es decir, de grupos que contienen a individuos que a su vez pueden pertenecer simultáneamente a grupos gentilicios distintos (estamento nobiliario, castas religiosas, plebe, gremios comerciales o industriales...)— es siempre resultado de la coerción o presión ejercida por el grupo dominante. La divergencia existe, pero tiene como característica (si presuponemos la convergencia de las partes sociales) el ser *divergencia de individuos entre sí* o de *individuos con grupos*, y sobre todo de individuos que no logran constituirse en grupo disidente con capacidad operativa o subversiva propia.

En consecuencia, las sociedades naturales humanas no son, pues, sociedades igualitarias en sí mismas, sino sociedades ligadas por relaciones de dominio, asociadas o no a las vinculaciones parentales. En este sentido, no cabe definir las como sociedades ácratas. No lo son. No son anarquías, ni tampoco son siempre *jefaturas*. Es preferible el término *filarquía*, procedente de la Antropología (*filarkéō*, mando de una tribu), como tecnicismo que designa situaciones genuinamente «dadas a un nivel bajo de las sociedades políticas» (García Sierra, 2000: § 556). En todo caso, sociedades naturales, como lo es *de facto* una jábega, sin dejar de ser filarquías, implican tanto relaciones de subordinación como relaciones de coordinación, incluso cuando la subordinación de unos subgrupos a otros en el todo social pueda ser tan convergente, y aceptada por los subordinados, como las relaciones de igualdad, tal como sucede, por ejemplo, en *Rinconete y Cortadillo*.

Desde este punto de vista, el cerco de Numancia, cuyos ciudadanos están tan socializados y son tan socializantes, es, en buena medida, el cerco que una civilización imperialista (Roma) impone a una auténtica ciudad-estado (la de los arévacos), pese a sus apariencias de tribu más o menos desarrollada. ¿Qué Idea de Libertad cabe desarrollar, articular o declinar en este contexto? Vamos a verlo.

La libertad genitiva de los romanos, como ejército de un imperio, les conduce a la depredación numantina². Frente a ellos, la libertad genitiva de los ciudadanos del territorio sitiado está completamente limitada, y aún se ejerce sobre el único ámbito posible: la propia vida. La libertad genitiva de Numancia es el suicidio. Es la única posibilidad de que dispone para evitar la depredación del Imperio Romano.

En el segundo caso, la libertad dativa, o *libertad para*, implica e integra la libertad genitiva, es decir, la acción de un sujeto, determinado por sus potencias, facultades y voliciones, *para destinar* los contenidos materiales de la acción ejecutada hacia una finalidad proleptica, la cual imprime a la libertad una dimensión teleológica, de cuyo éxito o fracaso dependerán futuras condiciones evolutivas, en las que, como destinatarios, pueden estar implicados tanto sujetos humanos como objetivos operatorios. Lo que enfatizaría la libertad dativa serían ante todo los logros a los que conduce la acción del sujeto libre, de modo que, en este caso, la fuerza de la libertad estaría sobre todo en los contenidos materiales a los que da lugar la acción de un *yo* que ejerce y ejecuta su libertad genitiva. La libertad dativa puede resultar positiva o negativa, no por la implicación en el curso de las operaciones ejecutadas de las potencias, facultades o voliciones del sujeto, sino sobre todo por relación al grado de prudencia o imprudencia que demostrará el resultado teleológico de la acción desarrollada. Un Estado puede disponer positivamente de libertad genitiva, es decir, de potencial, conocimientos y necesidad, y así declarar la guerra a otro Estado con fines diversos (invasión, control de sus fuentes de energía, prevención de ataques de Estados vecinos, etc.), pero algo así no asegura que su libertad dativa resulte igualmente positiva. No lo será si pierde la guerra. Es decir, si la teleología de los hechos revela que la acción bélica ha sido una imprudencia. En ese contexto, la libertad dativa del Estado que declara la guerra será una libertad dativamente negativa. Algo ha cercenado sus pretensiones de libertad. Una experiencia ablativa.

Especialmente llamativo es, desde el punto de vista de la libertad dativa, el desenlace de la acción que lleva a cabo Escipión. ¿Qué consigue el general romano? Una ciudad en ruinas. No hay triunfo, porque no hay botín. No hay victoria, porque no ha habido guerra (ha habido tortura: el cerco). No hay honores, porque hay incluso corrupción (Espición trata de «comprar» la vida de Viriato, como único tributo numantino que ostentar en Roma). El cerco ha sido una imprudencia. En contrapartida, la libertad dativa de los numantinos será la fama póstuma, pero no bajo el signo de la religión —de ninguna religión (Maestro, 2004)—, sino del pensamiento más secular y, en todo caso, desde una política propia del nacionalismo español aurisecular y contemporáneo.

El tercer caso es el de la libertad ablativa, o *libertad en*, la cual implica e integra las dos anteriores, esto es, la libertad genitiva de un sujeto y la libertad dativa de las consecuencias de su acción, que, en términos de libertad ablativa, resulta contextualizada o circunstancializada en una co-determinación de fuerzas, las cuales actúan materialmente sancionando y clausurando el estado de la acción ejecutada. La libertad ablativa, o *libertad en*, representa siempre una concepción negativa de

² Sobre las ideas de libertad genitiva, dativa y ablativa, vid. el capítulo 2.4 del tomo II de la *Crítica de la Razón Literaria*, en este mismo volumen, dedicado a la «Idea de Libertad en *La Celestina*».

la libertad, porque en todo contexto en el que se manifieste la libertad, esta habrá de enfrentarse a fuerzas negativas, resistencias ante sujetos, objetos o situaciones. La libertad ablativa representa el espacio de la confrontación, los límites de la libertad genitiva —los límites de la fuerza, de la necesidad, del entusiasmo, del saber— y la comprobación de las consecuencias de la libertad dativa —los resultados de éxito o fracaso a los que ha conducido la prudencia o imprudencia de una acción—, el grado de inmunidad frente a la resistencia que hay que superar, es decir, el precio del ejercicio de la libertad, el coste de la acción, la hipoteca de los hechos. En una palabra: el número y el coste de las bajas. La libertad ablativa es, en suma, una expresión acaso oximorónica, que remite sin duda a los cércenos que ha de padecer el sujeto libre. Hablar de libertad ablativa es en cierto modo hablar de ablación de la libertad. La libertad equivale en estos casos, dada la codeterminación de fuerzas que actúan y operan en el contexto, a la afirmación de determinaciones exteriores, a la implantación de imposiciones exteriores que coaccionan al sujeto que pretende ejercer su libertad, limitando sus atributos genitivos y sus consecuencias dativas. La libertad ablativa supone el cierre, el corte, el cercén, de las libertades genitiva y dativa. En las sociedades bárbaras, una codeterminación de fuerzas distintas y adversas entre sí materializa la acción cercenadora o erosiva de la libertad ablativa. En las sociedades civilizadas, el Estado se constituye en la principal institución ablativa de la libertad. *In extremis*, esta es la tesis del anarquismo. En una sociedad política la libertad se limita, se regula, se cercena, con el fin de evitar la depredación y de este modo hacer posible la convivencia. Esta convivencia no es pacífica en ninguna sociedad, pues las leyes castigan con mayor o menor violencia —también en tiempos llamados de paz— aquellos intentos de depredación que, conforme a un ordenamiento jurídico, los tribunales de justicia identifican y sancionan como tales. De cualquier modo, los criterios para regular la Idea de Libertad siguen siendo a diario objeto de disputa en toda sociedad política.

Es evidente, pues, que Numancia representa, al menos temporalmente, la ablación de la libertad imperial de Roma, y que a su vez el Imperio Romano representa la ablación íntegra de Numancia, como ciudad-estado que se aniquila antes de convertirse en sierva de Roma. La dialéctica de fuerzas, desde el punto de vista numantino, no puede ser más expresiva en su desembocadura hacia el nihilismo.

1. *Numancia es Numancia* (lo positivo dado acriticamente). Se trata de la noción analítica de identidad (yo soy yo), dada al margen de todo y sin relaciones efectivas en nada concreto. Numancia sería aquí una entidad metafísica, megárica, eterna, inmutable. Un concepto puro.

2. *Numancia es lo que el Imperio Romano determina que sea* (lo negativo). Roma pretende la romanización de Numancia. La ciudad aparece en el Mundo como *ciudad sitiada*. Una realidad la determina decisivamente: la interacción, con pretensiones de invasión, de un Imperio. No cabe hablar ahora de Numancia como un concepto metafísico, sino como una realidad muy terrenal, en la que hombres luchan contra hombres, sin dioses ni númenes que los auspicien con intervenciones operatorias.

3. *Numancia es Numancia teniendo en cuenta la determinación de Roma*, es decir, su extinción, decidida libremente por los propios numantinos a partir de la determinación de Roma de anexionarla al Imperio. No hay libertad sin determinación. Nadie elige ni actúa desde la acausalidad o la indeterminación.

La autodeterminación es una ilusión metafísica. Esta tercera proposición es la verdadera, ya que ahora se trata de una proposición construida sintéticamente, y no analíticamente (como la primera, que estaba dada desde el indeterminismo acríptico y la acausalidad metafísica, es decir, estaba planteada como si Numancia fuera una realidad aislada del Mundo real y efectivamente existente).

En suma, libertad genitiva es la libertad de que dispone el *sujeto* (sea el yo, sea Numancia, sea Roma...) a la hora de actuar y de ejecutar determinadas acciones. Libertad dativa sería la que ese mismo *sujeto* desarrolla para conseguir determinados logros materiales. Por último, libertad ablativa será aquella que limita la libertad genitiva y la libertad dativa de ese *yo*, es decir, la libertad que contrarresta las acciones (desde el punto de vista de su grado de posibilidad, conocimiento y volición) y los objetivos de ese *sujeto*. La libertad ablativa no es solamente la libertad de los demás tratando de actuar sobre la mía³, lo que nos sitúa en el eje circular (humano, personal, social) del espacio antropológico, sino también el contexto en el que *yo* actúo, con toda la codeterminación de fuerzas que operan en él, erosionando mi capacidad y mis posibilidades de acción, es decir, desde los referentes que se objetivan en el eje radial del espacio antropológico (la Naturaleza y sus fuerzas físicas, las cuales sin duda ofrecen mayor o menor resistencia a las acciones de un sujeto operatorio humano).

Solo cuando se proyecta una acción (libertad dativa) de la que el sujeto se siente capaz (libertad genitiva) se podrá advertir con precisión el alcance y las trabas que impiden ejercerla (libertad ablativa). Incluso cabe hablar de tales obstáculos, es decir, de la ablación de la libertad, como de un despliegue de dificultades objetivas que *se objetivan* precisamente por el hecho mismo de ejercer la libertad (genitiva) con fines prolépticos o intencionales (dativa). Es, pues, evidente, que la libertad ablativa se manifiesta en el proceso de vencer o dominar las trabas y dificultades inherentes a todo ejercicio de libertad, el cual, al brotar del sujeto y pretender fines objetivos, califico respectivamente de genitivo y de dativo. Si la libertad (genitiva) de un individuo nos impide hacer lo que las leyes nos permiten (es decir, amenaza nuestra propia libertad genitiva), podremos resistirla contando con la ayuda del Estado, el cual en este caso ejercerá para nosotros una libertad dativa, y para el individuo que nos oprime una libertad ablativa. En consecuencia, en las sociedades civilizadas no cabe hablar propiamente de Libertad al margen del Estado. Es obvio que el Estado libera (dativamente) al ser humano de las amenazas que serían propias en el «estado de la Naturaleza», y que de forma simultánea le impone (ablativamente) unos límites que recortan y organizan sus formas de conducta, de tal forma que el resultado es un sistema de deberes y derechos objetivados en un ordenamiento jurídico. Todo lo cual supone una Razón social y política de ser, es decir, una educación, un Estado y un gobierno *razonable* y *libremente* constituido, es decir, una democracia en la que solo las personas inteligentes y trabajadoras tengan derecho al voto. Quien no trabaja y quien no razona no puede tener derecho a decidir nada.

³ Es el sentido que trataría de expresar el tópico de que «la libertad de cada uno termina donde empieza la libertad del otro». Frase que así expresada resulta de una ambigüedad esterilizante, porque lo que de veras resulta importante y decisivo es saber precisamente en qué punto termina «mi libertad» y hasta qué punto se extiende «la tuya».

LA NUMANCIA Y LA SECULARIZACIÓN DE LA IDEA DE LIBERTAD

Las concepciones de la libertad humana constituidas sobre el eje circular del espacio antropológico (Bueno, 1996), es decir, sobre el eje en el que se sitúan las relaciones de los seres humanos entre sí, se caracteriza por dos inflexiones fundamentales, que desde determinados puntos de vista pueden resultar dialécticas y antinómicas. La primera de estas inflexiones remite al ejercicio de la libertad como generado y determinado por las interacciones entre seres humanos, los cuales actuarían como sujetos operatorios privilegiados o exclusivos (interpretación materialista). La segunda de las inflexiones remite a este mismo ejercicio de libertad, pero considerado ahora desde la perspectiva de las religiones y las filosofías confesionales, es decir, desde la inflexión que el eje angular (lo religioso) del espacio antropológico puede ejercer sobre el eje circular (lo humano): en una palabra, desde la influencia de una numinosidad o dios trascendente (interpretación espiritualista). La causalidad que determina esta concepción de la libertad humana, tanto desde el punto de vista de la interpretación materialista como espiritualista, responde al tipo de la *causalidad final*, atribuida a los seres humanos, en el primer caso, y a los dioses de las diferentes religiones históricas, incluidas las terciarias y monoteístas, en el segundo⁴.

En definitiva, el concepto de la libertad humana planteado en *La Numancia* de Cervantes se sitúa sin reservas en el eje circular del espacio antropológico, y hace frente, ocasionalmente, es decir, allí donde se imponen puntos de intersección con el discurso religioso y las filosofías confesionales (teología dogmática, etc.), a la dialéctica entre los términos que oponen A) *la idea (circular) de libertad* considerada desde una perspectiva humana (materialista y racionalista) a B) *la idea (angular) de libertad* considerada desde una perspectiva no humana, sino numinosa (espiritualista y confesional)⁵.

Lo típico de los planteamientos angulares de la idea de libertad, es decir, de los planteamientos religiosos, confesionales, teológicos, metafísicos, numinosos, idealistas, místicos, etc., es subordinar la libertad, junto con la voluntad, humana, a la voluntad divina, es decir, a la voluntad de un numen supremo, con frecuencia un dios, sobre el cual descansa y se fundamenta todo un orden moral trascendente, que, por supuesto, en el caso de las religiones monoteístas y terciarias (Cristianismo, Judaísmo, Islamismo y Budismo)⁶, es monista y holístico (todas las partes del Todo, especialmente

⁴ Una interpretación de la primera de estas versiones, la racionalista y materialista, puede verse en Maestro (2004, 2005). Investigaciones referidas a la segunda versión, que ve en *Numancia* la escenificación, indudablemente alegórica, de un auto sacramental, pueden verse en Graf (2003) y también, con ciertos matices, que en absoluto atenúan la experiencia religiosa, en Vivar (2004).

⁵ Sobre el concepto de espacio antropológico, vid. Bueno (1978).

⁶ Adviértase, en cualquier caso, que —ironías de la razón aparte— el monoteísmo de las religiones terciarias o teológicas da lugar un politeísmo constituido por cuatro númenes: Dios, Yaveh, Alá y Buda. Su monoteísmo se fundamenta de forma exclusiva en la ignorancia que mutuamente se profesan entre sí, dada su insolubilidad, ya que la mayoría de sus respectivos adoradores o fieles

las humanas, están subordinadas al dios, y todo el Todo depende del todo de ese dios). La libertad humana queda así comprometida por la causalidad final, teleológica, no a través de los programas y prolepsis humanos, individuales, sociales, estatales, sino por la fuerza teleológica de los dioses y demás criaturas numinosas. Nada de esto sucede en *La Numancia*, donde los numantinos no están amenazados por ningún dios ni criatura numinosa, sino por seres humanos como ellos, pero organizados política y militarmente como un Imperio.

Desde una perspectiva religiosa, que interprete esta tragedia subordinada a causas metafísicas e ideales supranaturales, la libertad humana queda gravemente comprometida, incluso hasta su disolución, dado el determinismo numinoso o metafísico cuya emanación se atribuye a un orden moral trascendente, objetivado en la idea de uno o varios dioses dominantes (Bueno, 1996). Esta interpretación angular de la libertad es la que contiene y expresa casi toda la literatura europea anterior a la Ilustración, con una excepción decisiva: *La Numancia* de Cervantes.

A esta excepción habrá que añadir otra no menos fundamental: el teatro shakesperiano. Hasta finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, el personaje literario interpreta su vida con el fin de justificar la legalidad y la coherencia de un orden moral trascendente. Tal es la interpretación desde la que Edipo explica la causalidad de su vida y su destino, en el marco de las religiones secundarias o mitológicas del mundo griego.

Lo mismo podemos decir de todos los personajes que pueblan la *Divina commedia* de Dante, y de los numerosos dramas de Calderón, desde *La vida es sueño* hasta melodramas martiroológicos como *El príncipe Constante*, en el marco —Dante y Calderón— de las religiones terciarias, monoteístas y teológicas.

La única excepción a esta gran familia de personajes, que interpretan su vida con arreglo a la causalidad metafísica de un orden moral trascendente e inmutable, la constituye el *personaje nihilista*, es decir, el personaje que niega, desde una experiencia vital que puede conducirse mediante conclusiones lógicas hacia formas de conducta que se justifican por sí mismas, ese orden moral trascendente e inalterable que otros afirman.

El personaje nihilista, al que le hemos dedicado una monografía detenida (Maestro, 2001), es un personaje que afirma un concepto de libertad anclado sólidamente en el eje circular (humano y operatorio) del espacio antropológico, es decir, en una causalidad rigurosamente racionalista y materialista, y cuyo nihilismo se articula, en el discurso literario, como una negación del absolutismo moral imperante en la historia de la cultura occidental desde sus orígenes hasta la experiencia de la Ilustración y el Romanticismo europeos.

Son nihilistas todos aquellos personajes que anteponen su propia concepción moral del mundo a aquella que les viene impuesta por un orden moral trascendente, frente al cual muestran la máxima disidencia: la Celestina de Fernando de Rojas, la mismísima Melibea en su suicidio, la comadre de Bath y el buldero de *The Canterbury*

saben de la existencia de los cuatro, aunque solo se decanten —con frecuencia irracionalmente— por uno. No hay creencia sin sacrificio de razón.

Tales de Chaucer, Lázaro de Tormes, puntuales personajes cervantinos como el renegado Salec de *La gran sultana*, los habitantes de la suicida y deicida Numancia, el singular Don Juan, de Tirso y de Molière, y sobre todo de Mozart, los misántropos shakesperianos —Timón de Atenas— y molierescos —Alceste—, individualidades como Ricardo III, Edmund en *King Lear*, o el mismísimo Falstaff⁷; el Mefistófeles goetheano —«Ich bin der Geist, der stets verneint!»⁸—, el Woyzeck de Büchner, el protagonista de las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski..., antes de desembocar en el hipercodificado nihilismo contemporáneo, posterior al fragmento 125 de *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) de Friedrich Nietzsche.

El personaje nihilista es el personaje que, en el discurso literario de Occidente, se ha revelado en contra de la concepción de la libertad construida sobre el eje angular (religioso y teológico) del espacio antropológico, es decir, sobre la Idea de Libertad diseñada por las religiones mitológicas secundarias (Antigüedad griega y latina) y la metafísica confesional que nace con el cristianismo (y evoluciona, desarrollándose frente al delirio mitológico de las religiones secundarias, en las religiones terciarias, es decir, aquellas que se articulan en una Teología, esto es, en una filosofía confesional). La literatura de Dante y de Calderón estaría plenamente integrada en esta última tendencia. A propósito de estos autores, cabría incluso hablar con todo rigor de «literatura confesional». El martirizado príncipe Constante calderoniano y el Dante que viaja por el Infierno dialogando fabulosamente con pecadores irredentos gozan del mismo *ph*. Por su parte, Melibea, Lázaro de Tormes, el buldero de los cuentos de Chaucer, los habitantes de la Numancia cervantina, Don Juan y Ricardo III, son insolubles en agua bendita. Y lo son a pesar de la *crítica literaria confesional*, que a la hora de interpretar la literatura, y sobre todo a la hora de analizar a personajes que, como el prototipo nihilista, se resisten a las convicciones morales y fideístas del crítico

⁷ Son célebres, y no por ello menos valiosos, en el contexto de la literatura shakesperiana, los trabajos de Langbaum (1957) a este respecto, quien en su interpretación de la literatura se basa en un concepto de libertad construido desde la perspectiva del eje circular o estrictamente humano, frente a la dialéctica impuesta por las interpretaciones numinosas de las religiones y filosofías confesionales: «El personaje del drama tradicional, lejos de dejarse atrapar enteramente en su perspectiva particular, tiene siempre presente la perspectiva general de donde extrae el juicio de sus acciones. Esta es la diferencia crucial que nos separa de tanta literatura pre-ilustrada, y que nos empuja, a juicio de los críticos, a malinterpretar «románticamente» cuando leemos. Nos resulta difícil comprender la resignación que reina entre los condenados por Dante al infierno, o que la simpatía de Dante hacia Francesca no implique una crítica al juicio divino contra ella, o que nuestra simpatía por el héroe trágico no deba implicar una crítica a los dioses y a sus criterios. Aparentemente, el orden moral se aceptaba como algo inamovible, del mismo modo en que hoy aceptamos el orden natural; y la combinación de sufrimiento y aquiescencia era probablemente el secreto de la antigua emoción trágica una emoción de la que hablamos mucho pero que, sospecho, se nos escapa. Y es que hemos sido educados en una exigencia concreta, la de que toda perspectiva particular debe conducirse a su conclusión lógica, hacia valores que se justifican solos. Sin embargo, el personaje tradicional se representa a sí mismo solo de manera parcial, pues también colabora en la exposición del significado moral de la obra. Interpreta su historia personal con el fin de reforzar el orden moral» (Langbaum, 1957/1996: 275).

⁸ Goethe (*Faust*, I, vs. 1338-1344). «Yo soy el espíritu que siempre niega» (Goethe, 1808-1832/1996: 47).

de turno, lo que hacen es precisamente tratar de subordinar la idea de libertad basada en el horizonte personal del eje circular (lo humano) a la idea de libertad basada en el horizonte metafísico y numinoso del eje angular (lo religioso), y de este modo sustituir la hermenéutica secular por la teología dogmática y la crítica literaria confesional⁹.

La libertad humana sería algo así como el sueño de un Dios omnipotente, como puede sugerirse desde una obra como *La vida es sueño* de Calderón.

Desde las filosofías confesionales y las religiones teológicas, incompatibles con el Materialismo Filosófico, la antinomia de la libertad se plantea entre un Dios impersonal omnisciente y omnipotente, por un lado, y la libertad humana, por otro, de tal manera que —como ha explicado Bueno (1985, 1996)— esta última queda reducida a una suerte de «subrutina» inserta en los proyectos metafísicos del Dios («el hombre propone y Dios dispone», etc., dice el lenguaje popular adoctrinado por la Iglesia). El ser humano sería un esclavo o prisionero, ya no de la Naturaleza (eje radial), ni de otros seres humanos (eje circular), sino de Dios (eje angular). Este planteamiento de la dialéctica de la libertad es incompatible con el Materialismo Filosófico, desde el momento en que supedita la libertad humana a una metafísica, es decir, a una ficción. Además, la dialéctica entre Dios y la libertad es antes teológica que filosófica. Se trataría de una antinomia teológica, es decir, algo que solo puede tomarse *en serio* desde criterios religiosos o teológicos, no filosóficos.

Cervantes escribe *La Numancia* asumiendo que la causa final de lo que sucede no es Dios, sino el ser humano. El hombre y la mujer son para Cervantes la única causalidad eficiente, proléptica y final. Solo una persona filosóficamente atea, como Cervantes en Literatura, como Spinoza en Filosofía, puede asumir una tesis así. La obra literaria de Cervantes se sitúa, por esta razón, en la antesala del ateísmo. No es Erasmo quien habla en Cervantes —Cervantes no está ventrilocuado por nadie—, sino el pensamiento de Spinoza —otro heterodoxo, otro disidente, otro desterrado— el que se abre camino en la literatura cervantina. Cervantes, como Espinosa, es un racionalista y un ateo. Cervantes no es soluble en agua bendita.

⁹ Es, por ejemplo, lo que hacen autoras como Collins (1996, 2002) y Lee (2005) en su interpretación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, tal como hemos indicado allí donde hemos aludido a los estudios de estas autoras, que son un ejemplo perfecto de *crítica literaria confesional* en nuestro mundo contemporáneo.

2.7. LA NUMANCIA Y LA SECULARIZACIÓN DE LA TRAGEDIA: CERVANTES NO ES SOLUBLE EN AGUA BENDITA

El progreso humano es resultado de la evolución del concepto de libertad, es decir, consecuencia práctica del conjunto de reflexiones éticas acerca del conocimiento del bien y del mal. Una obra literaria es moderna en la medida en que, a partir de sus formas poéticas y estéticas, permite a sus intérpretes reflexiones capaces de contribuir a una evolución del pensamiento ético contemporáneo. Desde este punto de vista, la obra literaria y teatral de Cervantes constituye, hoy por hoy, en el ámbito de la ética y de la poética, un discurso decisivo en todos los valores de la vida moderna.

Interpretamos desde la materia, es decir, desde lo que somos, desde nuestra existencia, urgida siempre por el presente histórico y moral en que vivimos. La contemporaneidad de un escritor revela siempre, es decir, pone a prueba, las posibilidades de modernidad de que sus intérpretes son capaces. Interpretamos merced a nuestras ideas, y a pesar de nuestros prejuicios. La mejor crítica nunca sobrepasará los límites de la expresión racional de nuestra propia subjetividad. El deber de toda lectura, de toda interpretación, de toda promoción y generación de ideas, ha de ser el contraste con el presente, en un examen crítico de la totalidad del discurso humano y la actualidad de sus fundamentos. La literatura y el teatro constituyen una fuente inagotable para ejecutar reflexiones de esta naturaleza. La poética no se considerará en estas páginas como una fosilización artística de la experiencia humana, sino como una fuente de ella, moralmente objetivable en la literatura, como discurso ético y estético de repercusiones fundamentales en nuestro presente.

Vamos a referirnos a continuación al teatro de Cervantes, uno de los autores de la literatura europea que más intensamente se ha preocupado por expresar una concepción fundamental de la libertad humana. Cervantes escribió una obra excepcional y heterodoxa en el seno de una época históricamente dominada por la intolerancia política, la represión social y los fundamentalismos religiosos. Nada de esto ha desaparecido por completo de la vida humana presente. Ni mucho menos. Con todo, nuestro tiempo dispone de una importante nomenclatura cultural —a veces también legislativa— capaz de censurar y proscribir tales agresiones, propias de sociedades ignorantes y violentas. La educación en esta *nomenclatura*, respecto a la cual la literatura tiene mucho que decir, sin duda resulta decisiva. Desde José Ortega, Américo Castro o Luis Rosales se ha reconocido en la obra de Cervantes la esencia de una poética de la libertad. El mundo contemporáneo ha podido confirmar, a veces solo en cierto modo, ese triunfo. La libertad —lo que los demás nos dejan hacer— es una experiencia que hay conquistar todos los días. Especialmente en estos tiempos, comienzos de siglo XXI, tan disponibles una vez más a la legitimación de la intolerancia y el respeto colectivo hacia los fundamentalismos más lamentables. No cabe duda de que quien niega la posibilidad, niega la libertad. Los límites de la libertad son los límites que *los demás* nos imponen en el desarrollo de nuestra vida social, laboral, académica... La falta de inteligencia y de tolerancia, como bien refleja el teatro cervantino, son causa primordial de represión de libertades y derechos humanos. El poder de los mediocres, tan sofisticado en nuestro tiempo, y especialmente visible en

las instituciones académicas y universitarias, así como el poder de los intolerantes, tan enquistado en abundantes organismos sociales y gubernamentales, constituyen actualmente uno de los principales instrumentos de limitación y represión de libertad individual y colectiva. El teatro de Cervantes sin duda tiene mucho que ofrecer desde esta perspectiva de interpretación literaria.

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos, que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo! (*Quijote*, II, 58).

Hasta hace apenas unas décadas, el estudio del teatro cervantino no gozaba de una amplia atención por parte de la crítica. Aunque desde el punto de vista canónico de la historia literaria de Occidente Cervantes ha destacado tradicionalmente como novelista, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se han desarrollado diferentes estudios sobre su teatro, que han puesto de manifiesto la importancia extraordinaria de la dramaturgia cervantina en la Edad Contemporánea. Desde el punto de vista del contenido, el teatro de Cervantes se caracteriza porque sus obras recogen una imagen fiel y verdadera de la España de los Austrias, revelando preocupaciones propias de su tiempo. Desde un punto de vista formal, su teatro expresa verosímelmente la complejidad de la vida real, a través de una multiplicidad de técnicas, estilos y temas, en que se recogen los motivos poéticos y morales más frecuentes de su época: comedias moriscas, de temas de cautivos; comedias de carácter aventurero y amoroso, de enredo y aventuras; comedias religiosas, de tema hagiográfico; una tragedia, y ocho entremeses. En consecuencia, Cervantes, por medio de sus obras de teatro, plantea expresiones estéticas para hacer referencia a problemas políticos y sociales propios de su tiempo.

Tradicionalmente, la crítica ha distinguido dos etapas en el teatro de Cervantes: la primera, de 1580 a 1587, constituida por el período de composición de una serie de comedias, de las que se conserva *El trato de Argel* y algunas atribuciones, además de *La Numancia*; y la segunda, representada por la fecha de 1615, y que correspondería a la composición de las ocho comedias y ocho entremeses, «nuevos» y «nunca representados». Canavaggio (1977) ha señalado en sus trabajos tres etapas en el teatro cervantino. A la primera etapa (1581-1587), anterior al triunfo teatral de Lope de Vega, pertenecen obras como *Los tratos de Argel* (1583), la tragedia *Numancia* (1585?) y la obra atribuida titulada *La Jerusalén*. La segunda etapa (1587-1606) estaría representada por una época de contratos esporádicos, con Rodrigo Osorio, según se desprende de la existencia de tales documentos, y aquí se incluirían las más antiguas de las *ocho comedias*, entre las que figurarían *La casa de los celos*, *El laberinto de amor* y

acaso *El rufián dichoso*. La tercera etapa (1606-1610) comprende el período de regreso definitivo a Madrid, durante el cual escribe la mayor parte de las *Ocho comedias* (*El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*) y quizá también de los *ocho entremeses, nuevos, nunca representados* (*El juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa*, *El rufián viudo*, *El retablo de las maravillas*, *El vizcaíno fingido*, *El viejo celoso* y *La cueva de Salamanca*), editados en 1615.

El teatro de Miguel de Cervantes constituye un eslabón decisivo, desde el punto de vista de la evolución de la dramaturgia occidental, en sus formas trágicas y en sus formas cómicas, hacia una concepción moderna y contemporánea tanto del personaje teatral (*sujeto*) como de la acción dramática (*fábula*) que desarrolla. Cervantes, movido acaso por la falsa convicción personal de estar más próximo a Aristóteles que el propio Lope de Vega —creencia que ha perdurado todavía en algunos lectores de la segunda mitad del siglo XX—, construye una obra literaria que está mucho más cerca, en sus planteamientos estéticos y axiológicos, de cualquier tendencia de la poética moderna que de toda la teoría literaria de la Antigüedad clásica, de la que se sirve con intensidad, precisamente porque la supera en capítulos decisivos de la formación de la literatura y de la teoría literaria modernas, como los relacionados con el tratamiento del decoro y la polifonía, de la presencia formal y funcional del sujeto en la fábula, del orden moral trascendente desde el que el protagonista justifica sus formas de conducta, de la experiencia subjetiva del personaje, o de la construcción de figuras literarias que superan todos los arquetipos posibles de su tiempo.

Con sus obras teatrales, Cervantes introduce literariamente, en la ficción verosímil de lo representable y lo imaginario, una triple experiencia humana, que pertenece al dominio de una ética trascendente y secular (*La Numancia*), una crítica muy irónica de determinados aspectos sociales a través del humor y la risa (los ocho entremeses), y una desmitificación de ese teatro que se concibe como mixtificación mundana de determinados valores vitales, ajeno a la expresión compleja y verosímil de la vida real que pretendió ofrecer Cervantes (algunas de sus varias comedias conservadas). Desde esta perspectiva, el teatro cervantino representa un paso singular en la evolución y construcción de la cultura contemporánea.

La estética es uno de los objetos culturales históricamente más mediatizados desde el punto de vista de una cultura nacional y sus medios de comunicación e interpretación. En diferentes lugares he insistido con fuerza en esta idea, que he tratado de explicar desde la teoría de la transducción o intermediación literaria (Maestro, 2000). En este sentido, el teatro desempeña un papel esencial, al tratarse de un arte que solo puede manifestarse plenamente *mediante* la presencia de un ejecutante intermedio: el director de escena y su compañía teatral. El esquema jakobsoniano (emisor → mensaje → receptor) nunca tuvo validez ni realidad fuera de la *teoría* de la comunicación. El pragmatismo de la interacción social y cultural introduce siempre un *intermediario*, un ser humano *transmisor* que *transforma* todo lo que transmite por el solo hecho de transmitirlo (emisor → mensaje → *transductor* → receptor): el director de escena en el teatro, el intérprete musical en la ejecución de una obra musical, el declamador o recitador en un poema lírico, el profesor en el aula, el periodista entre la realidad y la sociedad, el sacerdote entre sus fieles y su dios, el

hermeneuta entre la verdad y los lectores de la escritura... La cultura es a la vez un logro y un experimento en incesante transformación, y la literatura es uno de los objetos estéticos que más intensamente contribuyen a esa transmisión y transformación, es decir, a su interpretación mediatizada (*transducción*). Vivimos en un mundo contado. Contado por los demás, naturalmente. No dejan de contarnos cuentos desde que nacemos, y a partir de una edad necesitamos creer en alguno de esos cuentos y, como don Quijote, tomarnos en serio una ficción que haga nuestra vida posible o legítima... En una situación de este tipo, todo lo que hace el ser humano significa, y todo lo que significa es objeto de interpretación y por tanto de mediación. No hay experiencia más dativa que la narración o la interpretación. Interpretar es creer en unas normas. Interpretar la conducta humana es creer en unas normas morales. Las mismas que silenciosamente codifican llegado el momento una poética literaria, bajo el nombre de preceptiva, canon o nuevo historicismo, por ejemplo, y con el resultado de conceptos tales como decoro, didactismo, finalidad, uso de los sistemas u objetos culturales como instituciones o instrumentos de poder, etc... El debate entre moral y literatura, de platónica antigüedad, es en cierto modo un falso problema que en muchos casos solo ha provocado soluciones también falsas. ¿Por qué?

Platón arremete contra la poesía porque su forma de contar, su fabulación, no confirma en absoluto el sentido normativo que, a través de la filosofía, el propio Platón pretendía imponer en su ciudad ideal. Platón demuestra de esta forma haber sido el primero en comprender que la literatura es el único discurso que no se atiene a ninguna norma. Por eso también fue el primero en confirmar que el objetivo esencial de la poética era la moral, pero una moral heterodoxa, la misma precisamente que él pretendía dominar y subyugar desde las formas de la filosofía normativa, y que la poética, sin permitirle ninguna forma de control, le disputaba incesantemente. Y también irrefutablemente, lo que ya constituía un inconveniente serio y difícil de sortear. La moral de la literatura, efectivamente existente —si no, ¿dónde hubiera estado el problema?— era para Platón una moral heterodoxa, y debía ser desterrada. Sin embargo, la poética dispone de alianzas decisivas, privilegiadas, con la estética. Con ella el lenguaje de la fábula adquiere en la poética un ejercicio formal francamente exclusivo, y sin duda muy superior al de la filosofía. Superior e irrefutable, para Platón y para todos los moralistas que, desde diferentes credos religiosos e ideológicos, han tratado de discriminar la ética de la literatura. Una relación indisoluble las une. Negar esta evidencia es permanecer insensible a los contenidos de la literatura y a sus formas históricas de expresión. La estética es solo un pretexto en esa unión, aunque sea un pretexto esencial y decisivo. Solo el arte convierte a la literatura en el único discurso capaz de sobrevivir a todas sus interpretaciones, que tienen y tendrán como fin la obsolescencia más irremediable.

Platón no pudo refutar la esencia de la poética, ni arrebatarle la fuerza de sus contenidos morales, que la literatura disputa sin fatigas a las filosofías de todos los tiempos. La fábula, ese lugar primigenio del que emana lo poético, contenía una moral irreverente y a la vez también inextinguible. En realidad los moralistas ortodoxos y dogmáticos han tratado de negar la moral literaria, genuinamente pagana y secular, y siempre heterodoxa e inconveniente, para afirmar la suya propia. La única posibilidad que le quedaba a Platón fue derogar la poesía, ese discurso moralmente heterodoxo.

No le sirvió la dialéctica, sino la ley, es decir, la proscripción. En realidad actuó como un moralista dogmático, y no como un filósofo racionalista. Se sirvió de los recursos de la filosofía, pero juzgó y actuó como un político ajeno a la democracia, como un hombre de iglesia, de credo, de dogma. Al igual que un dios, no supo de ironías. Se tomó la literatura en serio. Creyó en ella, en su heterodoxia ética, como un místico cree en la amenaza real del demonio. En todo creía ver Platón la huella de una realidad metafísica viva, y se olvidó de que la verdad solo existe indemne en el lenguaje las proposiciones lógicas, cuya validez es siempre muy limitada. La literatura es una ficción estética cuyos referentes pretenden ser formalmente verosímiles, para hacer posible y coherente al ser humano las condiciones de un conocimiento moral y poético. La literatura es convincente en la medida en que es también formalmente verosímil. No hay que creer en ella. Poética no es religión. No es cuestión de fe, ni de preceptivas, ni de cánones, sino de convicción. La forma estética sigue siendo en literatura el medio esencial de toda expresión ética.

Quizá se olvida con demasiada frecuencia que la literatura solo está alejada del mundo real *fictionalmente*. La literatura no habla sino de realidades. La credibilidad de las formas le exige conservar todos los lazos de unión con la complejidad de la vida humana. Principalmente la unión ética, himen de la relación más íntima entre el ser humano y el lenguaje. Nunca me pareció especialmente revelador el término *heterocósmico* para designar la esencia de las obras literarias de ficción. La literatura no es exactamente un heterocosmos, sino más bien un cosmos herético, moralmente heterodoxo y estéticamente comprensible. No es un mundo alternativo porque no es un mundo habitable. La forma estética existe porque posee un sentido éticamente reconocible y discutible. Nada más heterodoxo en este contexto, moral y poético, que la literatura teatral de Cervantes. Teatro que es secularización de dogmas. Teatro que, nacido del mito, desemboca en la desmitificación.

CERVANTES Y LA SECULARIZACIÓN DE LA TRAGEDIA

Cielos, de justa piedad vacíos...

Cervantes, *Numancia* (IV, III, 2137)

Es necesario recordar, al hablar de una tragedia como *La Numancia* de Cervantes, las siguientes palabras de Karl Jaspers (1948/1995: 65): «En el mundo abunda, sin duda, la muerte inocente. El mal oculto destruye sin ser visto, hace cosas que nadie oye. Ninguna autoridad del mundo llega siquiera a tener noticias de él [...]. Los hombres mueren como mártires sin serlo cuando su martirio no es percibido ni será conocido nunca por nadie. La tortura y destrucción del débil acontecen diariamente sobre la faz de la tierra [...]. Todas las interpretaciones de lo trágico resultan insuficientes».

La tragedia constituye una experiencia decisiva en la unión que desde siempre ha existido entre la ética y la literatura. Esta relación resulta indisoluble para el escritor, y también ha de serlo para el intérprete. El arte trágico proporciona, en esta fluida síntesis entre ética y poética, la experiencia de un himen eternamente recuperable en su originalidad. Negar a la literatura la interpretación de sus referentes morales

equivale a fosilizar el texto, y a derogar sus relaciones e implicaciones en el presente histórico de la realidad humana. La literatura es superior e irreductible a las formas poéticas en que se objetiva para siempre la totalidad de sus valores culturales.

Voy a considerar a continuación algunos de los aspectos que hacen de *La Numancia* de Cervantes una de las tragedias más contemporáneas y perfectas de la literatura y del teatro de Occidente. Creo que *La Numancia* es la única tragedia del Siglo de Oro a través de la cual la cultura hispánica se integra en la cultura moderna y contemporánea. Apoyaré mis palabras en la doble perspectiva que me proporcionan la ética y la poética, con el fin de describir e interpretar las que estimo principales y decisivas contribuciones de Cervantes a la historia de la cultura: una poética de la literatura, basada en el concepto de *libertad*; una ética de la tragedia, basada en la idea de la *secularización*; y una política del estado, basada en la posibilidad de una *utopía*.

Es propio de los dioses mostrar la fuerza de su poder, de su ira o su misericordia, de su capacidad de sacrificio incluso, pero muy pocas veces nos dan muestras de su inteligencia. Sobrevivientes en la nada, desde una soledad eterna y poderosa, dominan el todo. A veces, algunos de sus súbditos primigenios, los ángeles por ejemplo, traicionan incomprensiblemente su magnificencia; el hombre y la mujer por él creados no tardan en engañarle y mostrarse desagradecidos...; como consecuencia de ello disponen un mundo deliberadamente imperfecto, cuyo resultado es el caos más irremediable. ¿Es esta una labor de la que se deba estar especialmente orgulloso? Los dioses, pues, hacen alarde de su poder, pero pocas veces de su inteligencia. Todo se reduce para ellos a una cuestión moral. No entienden, diríamos, de epistemología. Solo de ética. De una ética que descarta, por supuesto, cualquier experiencia cómica. Por el uso de la inteligencia los dioses se asemejan a los seres humanos; y por una ambición desmesurada los propios seres humanos acaban por creerse, fraudulentamente, semejantes a un dios. Los númenes no ofrecen pruebas de inteligencia, sino simplemente de poder o de sacrificio, según pretendan deslumbrarnos o seducirnos. Sus obras son obras de fuerza, no de sabiduría. No en vano la inteligencia se orienta esencialmente hacia la persuasión y la crítica, actividades sin duda mucho más humanas que divinas. La inteligencia hace al ser humano; la ficción, a los dioses. Sin embargo, ambos están unidos, por el deseo, en una relación trágica. Ansiedad humana de trascendencia y deseo divino de posesión y dominio sobre lo terrenal. Todos los dioses necesitan hacer milagros para revestirse periódicamente de cierta autoridad, pero solo los seres humanos son capaces de contar esos milagros. Los númenes necesitan de profetas y narradores para articular su propio discurso. ¿Quizá la modestia les impide hablar de sí mismos? Lo cierto es que los dioses necesitan la escritura. El fruto de la más humana de las invenciones: dar nombre y sentido a las cosas. He aquí la acción primigenia y adánica de ese primer hombre. Los dioses que no están en los libros, que no están en las escrituras, no existen. En consecuencia, residen en la lectura, y se confirman en la experiencia trágica —y espectacular—, para sublimarse en ella ante los ojos mortales. Los dioses son fugitivos y persistentes visitantes de la literatura. Toda su mitología está destinada a poblar un mundo visible, que la ficción poética ha hecho muchas veces comprensible y verosímil en su fuerza y sensorialidad. Sin embargo, la poética no es la casa de los dioses, sino su laico camposanto, su cementerio civil. La literatura, discurso pagano y secular por excelencia, no habla su mismo lenguaje, normativo y moralista, sino que instituye una voz de libertad y laicismo, de heterodoxia

y desmitificación, que ha hecho de los númenes su principal osamenta. La poética ha convertido a todos los dioses en el osario de la literatura. Sin duda un enriquecido tesoro de influencias trascendentes.

En la tragedia clásica, los principales homicidas eran los dioses. La muerte violenta confirma una autorización o un designio divinos. En una tragedia moderna, y la *Numancia* de Cervantes ocupa un lugar de privilegio en este contexto, los únicos homicidas son los propios seres humanos. La estética cervantina nos muestra cómo la modernidad toma conciencia de lo que habrá de ser para el futuro la interpretación de la experiencia trágica: el reconocimiento de la crueldad del hombre contra sí mismo. Más precisamente: contra seres inocentes de su misma especie. Desde la *Numancia* de Cervantes, el sufrimiento de los seres humildes, así como la crueldad ejercida contra criaturas inocentes, alcanza un estatuto de dignidad estética y de legitimación laica que conservará para siempre. La poética de la Edad Contemporánea encuentra aquí una de sus dimensiones más fundamentales: Büchner, Valle, Pirandello, Lorca, Brecht, Beckett, Dürrenmatt... En la poética cervantina lo cómico se disocia por completo de la humildad social, que ocupa ahora un lugar nuclear en la tragedia, subrogando el hombre común a los antiguos atridas y a los modernos aristócratas, antaño protagonistas exclusivos de la *fábula* trágica. Simultáneamente, la religión no desempeña en *La Numancia* ningún valor funcional. Pese a la apoteosis contrarreformista, todo transcurre en un mundo pagano. Un mundo gentil que habrá de ser sacrificado por completo, y por la mano del hombre. Sin dioses. Sin profetas. Sin ministros de religiones normativas. *Numancia* es una tragedia deícida. Los numantinos fueron capaces de profanar, con su incredulidad en los númenes y su convicción ante el suicidio, todo el dogmatismo de la Contrarreforma. *Numancia* es ante todo una profanación. Es la secularización de la tragedia. Es la modernidad. Conciencia de libertad contra corriente.

La divinidad advierte a los héroes de su destino. No para que modifiquen su conducta, determinada inalterablemente por los dioses, sino para que lo sepan, simplemente, de modo que las consecuencias de sus humanas decisiones resulten todavía mucho más irónicas.

Una tragedia solo es visible cuando resulta inevitable. ¿Por qué? Porque la tragedia es un hecho terrible caracterizado por ser imprevisible e irreversible: imprevisible a la razón humana e irreversible a su voluntad.

Una tragedia solo es visible cuando resulta inevitable. Tal como ha sido configurado a lo largo de la tradición occidental, el concepto de tragedia está determinado desde Aristóteles (*Poética*, 1449 b 24-28) por características muy concretas, sobre las que han podido influir diferentes realizaciones literarias. La *Numancia* cervantina introduce importantes transformaciones en la concepción tradicional de la tragedia, plenamente vigente en los años en que escribe Cervantes. En primer lugar, la experiencia trágica es, en su sentido genuino y helénico, la experiencia de un *sufrimiento*. En segundo lugar, es de advertir que en todo hecho trágico subyace, con mayor o menor intensidad, una *inferencia metafísica*, una implicación en una realidad trascendente a lo humano, y que lo meramente humano no puede explicar ni interpretar de forma absoluta o definitiva. En cierto modo, la tragedia no tiene sentido si no existe una amenaza posible después de la muerte. En tercer lugar, para que un hecho cualquiera pueda alcanzar en nuestra conciencia la expresión de hecho trágico es absolutamente imprescindible

una *acción voluntaria* por parte del ser humano. El hombre ha de actuar, en principio, libre y voluntariamente, y con su acción ha de provocar un conflicto que, merced a la causalidad de los hechos, desemboca en la destrucción de la existencia. En cuarto lugar, hallamos que en toda acción trágica subyace una cita con el *conocimiento* y sus límites. La verdad es más intensa que el mero conocimiento: la verdad que justifica la tragedia es superior e irreductible al conocimiento humano, lo trasciende y lo supera, haciendo inexplicable la causalidad de los hechos. En quinto lugar, podría señalarse que toda experiencia trágica tiene su origen más primitivo en alguna forma de protesta y *rebeldía*. La tragedia es expresión de un sacrificio humano, que se esgrime como protesta ante condiciones extremas de opresión que ahogan o limitan la vida de los hombres. En sexto lugar, conviene considerar uno de los atributos esenciales del sufrimiento que la realidad trascendente impone al protagonista del hecho trágico: el *castigo*. Los acontecimientos trágicos se suceden de forma inexorable, y ante la incapacidad humana para explicar y justificar su causalidad, se perciben como absurdos. En séptimo lugar, finalmente, no podemos olvidarnos del *lenguaje*. Todo cuanto sucede en la tragedia sucede dentro del lenguaje. La acción trágica se objetiva esencialmente en las palabras. La acción total se da dentro del lenguaje, y todo salvo el lenguaje del ser humano es en la tragedia economía de medios. El verso fue prácticamente hasta la Edad Contemporánea el discurso de la tragedia, y a él se atiene Cervantes; el uso de la prosa es relativamente reciente, y en cierto modo está asociado a las formas que conducen a su decadencia. En buena medida la prosa representa para la tragedia una *forma abierta*; el verso, su *forma clásica*. Sobre la disposición de tales formas la *Numancia* cervantina transformará funcionalmente la percepción estética de la experiencia trágica, desde el punto de vista de la acción de los personajes (*fábula*), del decoro de sus formas de habla y de conducta (*lexis*), y mediante la sustitución de la Metafísica por la Historia, como medios de expresión del destino trágico (*ananké*).

NUMANCIA, PRIMERA TRAGEDIA SECULAR DE OCCIDENTE

*La Numancia, que es lo que aquí nos importa, es la mejor tragedia española.
Nadie dio más en esa tesitura.*

Max Aub (1956/1989: 28).

Frente a las ideas aristotélicas sobre la tragedia, Cervantes se distancia sensiblemente en la *Numancia* de una ordenación teleológica de los hechos orientada hacia una finalidad catártica, así como de una concepción del personaje que sufre las consecuencias de lo trágico como alguien que haya de incurrir necesariamente en un exceso o *hybris*. En primer lugar, porque en su tragedia hay personajes, como los numantinos, que no parece hayan cometido ningún error o falta moral (*hybris*) que haga justificable, o explicable desde ese punto de vista, la desgracia que sufren; acaso es más bien Escipión quien incurre en un momento dado en el exceso o «desmesura» que motiva la tragedia, pues al rechazar la embajada numantina, que pretende la paz con los romanos a cambio de la justicia de sus cónsules, precipita la autoinmolación de todo un pueblo. En estos términos se dirige Escipión a los numantinos.

Tarde de arrepentidos dais la muestra;
poco vuestra amistad me satisface.
De nuevo ejercitad la fuerte diestra,
que quiero ver lo que la mía hace,
ya que ha puesto en ella la ventura
la gloria mía y vuestra desventura.
A desvergüenza de tan largos años,
es poca recompensa pedir paces:
seguid la guerra, renovad los daños,
salgan de nuevo las valientes haces.
.....
no quiero por amigos aceptaros,
ni lo seré jamás de vuestra tierra.
Y, con esto, podéis luego tornaros.
(*Numancia*, I, vv. 299-301 y 299-301).

Un personaje detenta siempre el poder en el momento de la desgracia. Un desliz, una desmesura, un exceso irreversible, en el ejercicio del poder, desencadena siempre una desolación irreparable. No son en este caso los arévacos quienes incurren en estos excesos, sino Escipión. Dice un numantino a Escipión:

Y, pues niegas la paz que con buen celo
te ha sido por nosotros demandada,
de hoy más la causa nuestra con el cielo
quedará por mejor calificada.
(*Numancia*, I, vv. 281-284).

Y reitera Corabino a Escipión:

Mal con tu nombradía correspondes,
mal podrás deste modo sustentalla.
(*Numancia*, III, vv. 1203-1204).

Los numantinos pasan, inocentemente, de la dicha al infortunio, e inspiran en el espectador piedad y temor, y nunca «repugnancia», contrariamente a lo que debía suceder en situaciones de este tipo según las exigencias de la poética clásica, tal como había advertido Aristóteles con toda claridad en su teoría sobre la tragedia (Aristóteles, *Poética*, 1452b 34 - 1453a 7). ¿Qué hay de particular, pues, en la experiencia trágica de la *Numancia* cervantina, que sin negar la autoridad del clasicismo aristotélico no se adecua ni formal ni funcionalmente a muchos de sus imperativos esenciales? Una tentativa de modernidad distancia la creación literaria cervantina de la poética clásica del Renacimiento, y quizá aún más intensamente del aristotelismo desde el que se explica y fundamenta el mundo antiguo.

Por otro lado, los numantinos, protagonistas de la experiencia trágica, no son personajes aristocráticos, ni están representados en la acción de la tragedia desde el amparo de ninguna institución o estructura nobiliaria. Se rompe así con los imperativos del decoro propios de la tragedia clásica, desde la que se exigía que el protagonismo de la experiencia trágica recayera sobre personajes de condición noble o aristocrática.

Numancia, de quien soy ciudadano,
ínclito general, a ti me envía.
(*Numancia*, I, vv. 233-234).

Teógenes y Corabino, con otros cuatro numantinos, gobernadores de Numancia, y Marquino, hechicero, y un cuerpo muerto, que saldrá a su tiempo. Siéntanse a consejo, y los cuatro numantinos que no tienen nombres se señalan así: Primero, Segundo, Tercero, Cuarto. [*Acotación inicial de la jornada II*].

La *Numancia* es una tragedia, quizá la primera en la historia de la dramaturgia occidental, que confiere honor y dignidad a la acción heroica de personajes humildes. Cervantes expresa y justifica el honor de los villanos, en una de las experiencias más radicales de la existencia humana, como es la decisión del sacrificio colectivo, la autoinmolación de una ciudad.

Nada hace pensar que el tratamiento del honor que presenta Cervantes en la *Numancia* se relacione estrechamente con los códigos e imperativos de la honra característicos de la «comedia nueva»; el honor de los numantinos no se agota ni se explica en sí mismo, sino que es preciso considerarlo desde la perspectiva trágica en que se sitúa la acción de sus protagonistas. La dignidad y el honor de los habitantes de Numancia no adquiere ni pretende en ningún momento representatividad social o fundamento estamental; no subyace en esa concepción de la honra ninguna estructura de clase. El honor se percibe aquí como un atributo de la libertad, y como una consecuencia, antes que una causa, de la voluntaria decisión de inmolarse colectivamente. El objetivo de los numantinos es la conservación de la libertad, a la que no renuncian jamás, así como la preservación del honor, como legitimidad o coherencia moral que garantiza la integridad de sus valores, a la vez que asegura la convivencia. La conservación ímpoluta de tan altos ideales exige, todavía en la Edad Moderna, desde la mentalidad de Miguel de Cervantes, un desenlace trágico, cuyos hechos ponen a prueba el heroísmo verosímil, no de altos patricios o aristócratas, que hayan podido incurrir más o menos conscientemente en faltas morales, sino de gentes singularmente humildes y completamente inocentes.

El valor del destino y de las fuerzas supranaturales se encuentra en la *Numancia* formalmente referido, pero funcionalmente muy atenuado. Las invocaciones al mundo metafísico y suprasensible desempeñan en la tragedia un valor emotivo, formal o retórico, antes que discursivo o funcional; el resultado de las experiencias agoreras y adivinatorias no influye decisivamente en el curso de los acontecimientos ni en las decisiones de sus protagonistas. Más tienen a veces de escenas costumbristas que de hechos auténticamente reveladores de las secuencias funcionales de la acción. Son numerosos los momentos en los que, a lo largo de la *Numancia*, se alude a una realidad trascendente en la que no se identifica ni reconoce de forma explícita un poder superior, capaz de intervenir funcionalmente en el curso de los acontecimientos y acciones humanas. El propio Escipión, en su arenga a los soldados romanos, advierte, con claridad sorprendente para la época, que la fortuna nada tiene que ver con el desenlace del enfrentamiento que mantienen contra los numantinos, sino que es más bien el poder de la voluntad humana, la diligencia frente a la pereza, lo que ha de determinar, en el cerco de Numancia, el triunfo o la derrota de las tropas romanas. Sin

duda la imagen de Marte a la que aquí alude Escipión preludia la pintura de Velázquez, en la que el dios de la guerra desmiente, con tu actitud distendida y abandonada, la expresión de cualquier acto heroico: «La blanda Venus con el duro Marte / jamás hacen durable ayuntamiento / [...] hállase mal el trabajoso marte» (I, 89-90 y 154). Cervantes llega a afirmar que algo semejante a que cada ser humano es en cierto modo dueño de su propio destino, desterrando así la influencia de una realidad metafísica en el desarrollo de los asuntos humanos: «Cada cual se fabrica su destino, / no tiene aquí Fortuna alguna parte» (I, 157-158).

Cada cual se fabrica su destino,
no tiene aquí Fortuna alguna parte.
(*Numancia*, I, vv. 157-158).

Desde el punto de vista de la poética, la *Numancia* cervantina se distancia de la primera de estas exigencias: los dioses son simplemente divinidades a las que se atribuyen agüeros en los que creen —o no creen, diríamos mejor— los personajes de la tragedia, pero en ningún momento los númenes intervienen directa o individualmente en el poema, ni de obra ni de palabra.

Morandro, al que es buen soldado
agüeros no le dan pena,
que pone la suerte buena
en el ánimo esforzado;
y esas vanas apariencias
nunca le turban el tino:
su brazo es su estrella y signo;
su valor, sus influencias.
... ..
Que todas son ilusiones,
quimeras y fantasías,
agüeros y hechicerías,
diabólicas invenciones.
No muestres que tienes poca
ciencia en creer desconciertos;
que poco cuidan los muertos
de lo que a los vivos toca.
(*Numancia*, II, vv. 915-922 y 1097-1104).

La secuencia protagonizada por Leoncio y Morandro, que sucede a la comprobación oficial de los augurios que acaba de llevar a cabo la comunidad del pueblo numantino, confirma, desde el ámbito de la experiencia humana individual, la intención cervantina de contraponer al poder de los dioses y la superstición metafísica la solvencia de la razón y la voluntad del hombre. Las palabras de Leoncio se encuentran, en cierto modo, muy próximas a las de la arenga de Escipión a sus soldados: la fortuna y los agüeros nada tienen que ver con la voluntad y el «ánimo esforzado» del buen militar. Una vez más la acción de una realidad trascendente queda excluida del ámbito de la acción del hombre. Solo una voluntad humana puede vencer el poder de la voluntad humana. Una interpretación radical de estas palabras podría llegar a identificar en el discurso

de Leoncio un fondo nihilista inadecuado a la época en que escribe Cervantes; sin embargo, resulta imposible leer los enunciados de este personaje, concretamente en su diálogo con Morandro, sin percibir una declarada negación de la presencia del destino en la vida existencial del ser humano. El discurso de Leoncio enfrenta la voluntad humana con la metafísica, y niega el valor del destino y sus imperativos sobre las facultades volitivas del hombre, presididas siempre, desde el punto de vista cervantino, por el ejercicio de la libertad. Ni Edipo, ni Electra, ni Orestes, se atreverían jamás a repetir estas palabras sobre la existencia y el poder del orden moral trascendente que guiaba sus vidas.

Sin duda el silencio de los dioses es, en la concepción cervantina de un mundo trágico, mucho más expresivo que su verbo. En la modernidad es central el problema de la secularización: es época de dioses huidos. Aquí radica, sin duda, una más de las cualidades que hacen de la *Numancia* una de las primeras tragedias de la modernidad, al proponer una concepción del hecho trágico profundamente secular, por completo diferente a la exigida por la poética antigua. Cervantes es el primer dramaturgo de la historia de la literatura occidental que sustituye la Metafísica por la Historia: el *ananké* trágico no reside en los imperativos de los dioses, sino en el *fatum* de realidades históricas consumadas. La existencia humana no está ya determinada por una realidad metafísica.

En el cuadro segundo de la jornada segunda de la *Numancia* tiene lugar una escena, la de los augurios, que puede considerarse como ejemplo de teatro en el teatro, además de confirmar la distancia de la tragedia cervantina frente al mundo numinoso de los dioses. El pueblo numantino, y concretamente los personajes de Morandro y Leoncio, acude al sacrificio y ritual que se ofrece a los dioses con objeto de conocer cuál será el destino de Numancia. El pueblo asiste como espectador a la contemplación de un ritual trágico, un sacrificio a los dioses, en el seno de la acción principal de la tragedia. La acotación que indica funcionalmente la composición y actuación de la comitiva resulta por sí misma suficientemente expresiva, pues dispone los mecanismos necesarios para representar la teatralización del sacrificio dentro de la teatralización de la tragedia. Así reza la acotación inicial del cuadro segundo de la segunda jornada:

Han de salir agora dos Numantinos, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores, y un Paje con una fuente de plata y una toalla al hombro; Otro, con un jarro de plata lleno de agua; Otro, con otro lleno de vino; Otro, con otro plato de plata con un poco de incienso; Otro, con fuego y leña; Otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto; y salgan en esta escena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego los Sacerdotes, y dejando el uno el carnero de la mano, diga: «Señales ciertas de dolores ciertos...»

Aunque todo espacio es susceptible de resultar propicio a la experiencia trágica, no es imprescindible, en principio, que esta categoría haya de participar esencialmente en el desarrollo de la acción: basta con que diseñe, y circunscriba en todo caso, el escenario en que ha de tener lugar la fábula. Sin embargo, el espacio de la *Numancia* adquiere consecuencias inmediatas y esenciales en la experiencia trágica, al transformar al protagonista en un eterno prisionero. El espacio de la tragedia delimita las

posibilidades de acción y de existencia de los personajes, y hace que precisamente su existencia carezca de sentido fuera del espacio en el que se les sitúa: pueden abandonar la espacialización que se les adjudica —no jerarquizada, al contrario de lo que sucedía en la tragedia clásica—, pero no sin arriesgar radicalmente su vida, y renunciar de este modo a la experiencia de su existencia.

La experiencia trágica de la Edad Moderna se aleja de la inferencia metafísica de la Antigüedad, la recuerda y reproduce, pero le resta valor. Leoncio y Morandro la contemplan como quien contempla un espectáculo teatral. Por si quedan dudas, la secuencia de los augurios se reitera con el protagonismo de Marquino y la presencia sobrenatural del cuerpo muerto.

Engañaste si piensas que recibo
contento de volver a esta penosa,
mísera y corta vida que ahora vivo,
que ya me va faltando presurosa;
antes me causas un dolor esquivo,
pues otra vez la muerte rigurosa
triunfará de mi vida y de mi alma;
mi enemigo tendrá doblada palma.
El cual, con otros del oscuro bando,
de los que son sujetos a aguardarte,
está con rabia en torno, aquí esperando
a que acabe, Marquino, de informarte
del lamentable fin, del mal nefando
que de Numancia puedo asegurarte;
la cual acabará a las mismas manos
de los que son a ella más cercanos.
No llevarán romanos la victoria
de la fuerte Numancia, ni ella menos
tendrá del enemigo triunfo o gloria,
amigos y enemigos siendo buenos;
no entiendas que de paz habrá memoria,
que rabia alberga en sus contrarios senos:
el amigo cuchillo, el homicida
de Numancia será, y será su vida.
(*La Numancia*, II, 1057-1080).

La invocación del poder metafísico y de la posible voluntad de sus designios frente a la existencia humana constituye en la *Numancia* cervantina un hecho que es objeto de *representación teatral* para los propios numantinos; el espectador del siglo XVI, como el del siglo XXI, se siente doblemente distanciado, merced a la concepción teatral de Cervantes, de la experiencia dominante de un poder moral trascendente y metafísico, cada vez más lejano en el tiempo de la historia, así como convencionalmente más distante en el espacio de la representación teatral. Un doble escenario separa en el teatro cervantino al espectador de los númenes (vid. acotación inicial II, 2).

No hay que olvidar, por otra parte, el papel, funcionalmente muy relevante, que desempeña el personaje femenino en la acción de la tragedia. Este es un aspecto que sorprendentemente ha pasado desapercibido para todas las feministas que se han ocupado alguna vez de la literatura española de la Edad Moderna. Con

frecuencia interpretan desde el prejuicio y el victimismo, más que desde la idea y la coherencia literaria. Lo cierto es que las mujeres numantinas, desde una configuración completamente anónima (mujer primera, mujer segunda...), salvo en el caso de Lira, intervienen en el curso de la acción y alteran una de sus evoluciones posibles, al impedir que los hombres de Numancia se enfrenten a los romanos en un acto de suicidio que, a cambio de un instante de valor, acabaría con sus vidas, a la vez que marginaría para siempre a las mujeres de la responsabilidad que ellas mismas se exigen en la defensa de la ciudad, lo que equivaldría a entregarlas al ultraje y la esclavitud de los romanos: «Peleando queréis dejar las vidas, / y dejarnos también desamparadas, / a deshonras y muertes ofrecidas» (III, 1293-1295).

El discurso de las mujeres de Numancia desmiente y desmitifica la secular visión masculina del heroísmo épico y trágico, a la vez que exige la presencia de la mujer en la expresión dignificante del dolor y el sufrimiento del ser humano. Las numantinas no pretenden llorar, desde la supervivencia humillada, y a manos del enemigo, cual Andrómaca o Hécuba, la muerte de sus varones. Se observa una vez más que entre los numantinos no existen diferencias de ningún tipo, que obedezcan a criterios sociales, morales, estamentales, o sexuales. Así se distribuyen por igual, entre los miembros de la ciudad, los únicos alimentos de que disponen: «y, sin del chico al grande hacer mejora, / repártanse entre todos...» (III, 1438-1439). La piedad y el terror, como sentimientos que son consecuencia de situaciones extremas, tienden a disipar las diferencias entre los seres, y a identificar en una sola experiencia diferentes impulsos humanos.

La voz de la mujer está dotada en la *Numancia* de atributos corales y funcionales. El hombre no está solo en la tragedia numantina, y no decide en soledad el curso de los hechos. La voz de sus esposas cambia razonablemente el desarrollo de la acción. En el teatro de Cervantes la palabra de la mujer parece más importante en la evolución de la fábula que la influencia del destino con todos sus hados. Por un lado, el hombre escucha a la mujer, por otro, numantinos como Leoncio niegan todo el valor de los augurios. En consecuencia, Teógenes, el sabio gobernante de la ciudad, decreta que «jamás en vida o muerte os dejaremos; / antes, en muerte y vida os serviremos» (III, 1408-1409).

El discurso de la mujer convence, se le presta atención y reconocimiento, y en adelante «solo se ha de mirar que el enemigo / no alcance de nosotros triunfo o gloria» (III, 1418-1419). La voz de la mujer se diferencia ahora de las voces del coro ático; en la tragedia griega el coro no intervenía en el curso de la fábula, no determinaba la evolución o el desarrollo de los hechos; acompañaba coralmente el discurso de los grandes interlocutores, atemperaba el *pathos*, confirmaba las razones de los hablantes y aconsejaba prudencia; en suma, desempeñaba una función emotiva, mas nunca discursiva o funcional, y en absoluto con capacidad de intervención en la *metabolé* de la fábula. Lástima que las mujeres numantinas hayan sido olvidadas incluso por las propias feministas contemporáneas, ensimismadas en discursos especulativos, teoremas sin experiencia, desde los que olvidan que el precio de la autonomía es la esterilidad.

Paralelamente, a las figuras alegóricas de la *Numancia* —Guerra (vv. 1988-1991), Enfermedad (vv. 1992-2016), Hambre (vv. 2016-2055), España, Duero...— se les han atribuido diferentes funciones: en primer lugar, asumirían cualidades en cierto modo

equivalentes a las del coro en la tragedia antigua; por otro lado, desde una perspectiva metateatral, se ha tratado de identificar en el personaje coral una especie de espectador privilegiado de la tragedia; se las ha considerado también como personajes que, con su percepción del drama, contribuyen a un enriquecimiento de la recepción del espectador, mediante la exposición de hechos y argumentaciones sobre situaciones futuras, de modo que ofrecerían una interpretación del texto que actuaría a su vez sobre la interpretación de los espectadores reales (transducción); en este sentido, introducirían una estructura perspectivística en la dramaturgia cervantina, alcanzando de este modo ciertos efectos polifónicos en el uso del lenguaje; finalmente, hay que reconocer que los personajes alegóricos se sitúan en cierto modo en un ámbito de trascendencia en el espacio y en el tiempo de la tragedia; introducen de este modo un efecto de distanciamiento, de lectura indudablemente brechtiana.

Cervantes inicia así un concepto muy moderno de visión épica, de perspectiva mediatizada, los hechos dramáticos. Los personajes alegóricos representan una realidad trascendente, a la que remiten, y a través de la cual se sitúan por encima de los hechos genuinamente humanos de la experiencia trágica. Suplen en cierto modo la ausencia de personajes nobles, de figuras próximas al mundo elevado y aristocrático que postulaba —pensemos en la *Iliada* y en la literatura antigua— una realidad trascendente, con la que incluso convivían los más selectos de los personajes, y sin la cual quizás la Antigüedad no podría haber llegado a concebir plenamente el espíritu de lo trágico.

LOS SECRETOS DE LA MODERNIDAD: PROGRESO Y RUINA

Las capas dirigentes de la sociedad no tienen cultura, tampoco libros, y ni siquiera un lenguaje en el que sea posible expresar una cultura que resulte adecuada para ellas.

Erich AUERBACH (1942: 93).

El personaje trágico adquiere en la *Numancia* plena consciencia de su existencia mortal: «nuestros vivos remedios son mortales» (II, 894). Existe en la *Numancia* una triple concepción del personaje dramático, al que se confiere una expresión épica, relacionada con el legendario mito de la colectividad numantina; una expresión alegórica, que adquiere forma objetiva en los personajes que representan simbólicamente ideas abstractas (Enfermedad, Hambre, Fama, España, etc...); y una expresión existencial, derivada de la interpretación de aquellas formas que configuran al personaje como sujeto de experiencias particulares en el curso de la tragedia, y que, si bien se encuentran al servicio de la acción principal, pues no actúan funcionalmente sobre su desarrollo, constituyen escenas en las que la experiencia del sujeto individual supera y desplaza las posibilidades de percepción de la acción general de la tragedia. Es el caso de los diálogos entre Morandro y Leoncio, sobre el amor de Lira, la autenticidad de los agüeros...; el monólogo de Leoncio a la muerte de Morandro; especialmente la agonía de una madre anónima con sus dos hijos; y el diálogo entre dos numantinos anónimos. Detengámonos en esta última secuencia.

PRIMERO:

iDerrama, oh dulce hermano, por los ojos
el alma en llanto amargo convertida!
Venga la muerte y lleve los despojos
de nuestra miserable y triste vida.

SEGUNDO:

Bien poco durarán estos enojos;
que ya la muerte viene apercebida
para llevar en presto y breve vuelo
a cuantos pisan de Numancia el suelo.
Principios veo que prometen presto
amargo fin a nuestra dulce tierra,
sin que tengan cuidado de hacer esto
los contrarios ministros de la guerra:
nosotros mismos, a quien ya es molesto
y enfadoso el vivir que nos atierra,
hemos dado sentencia irrevocable
de nuestra muerte, aunque cruel, loable.

.....

Vuelve al triste espectáculo la vista:
verás con cuánta priesa y cuánta gana
toda Numancia en numerosa lista
aguija a sustentar la llama insana;
y no con verde leño y seca arista,
no con materia al consumir liviana,
sino con sus haciendas mal gozadas,
pues se ganaron para ser quemadas.

PRIMERO:

Si con esto acabara nuestro daño,
pudiéramos llevarlo con paciencia;
mas, ¡ay!, que se ha de dar, si no me engaño,
de que muramos todos cruel sentencia.
Primero que el rigor bárbaro extraño
muestre en nuestras gargantas su inclemencia,
verdugos de nosotros nuestras manos
serán, y no los pérfidos romanos.
Han acordado que no quede alguna
mujer, niño ni viejo con la vida,
pues, al fin, la cruel hambre importuna
con más fiero rigor es su homicida.
Mas ves allí do asoma, hermano, una
que, como sabes, fue de mí querida
un tiempo, con extremo tal de amores,
cual es el que ella tiene de dolores.
(*Numancia*, III, vv. 1631-1687).

Una de las condiciones de lo trágico es la *soledad* del sujeto que padece la tragedia. Es obvio que un personaje en soledad solo puede expresarse en el discurso del soliloquio; pensemos en Hamlet, por ejemplo, y tengamos en cuenta que el mundo de la Antigüedad desconocía las cualidades de la experiencia subjetiva, por lo que sería incapaz de expresar las características propias del soliloquio de la Edad Moderna,

que comenzaría, según Langbaum (1957), con el teatro de Shakespeare. Cervantes, maestro de los recursos dialógicos y polifónicos, todavía se sirve del diálogo con el fin de expresar lo más intenso de la experiencia trágica. De este modo, es un diálogo, entre dos numantinos anónimos (III, 1631-1687), el que, al final de la jornada tercera, constituye un discurso decisivo sobre la consciencia de la muerte y el final inmediato de la existencia humana. Se trata de una escena en cierto modo próxima a diálogos característicos de la tragedia moderna; pensemos, por ejemplo, en algunos fragmentos de los diálogos entre Vladimir y Estragón, o en la Antígona de J. Anouilh frente a la dialéctica de Creonte, o en cualesquiera personajes de Dürrenmatt. Su discurso constituye una agonizante elegía, intensamente vivida por el interlocutor, sobre la finitud de toda existencia humana.

Cervantes introduce en *La Numancia* una de las escenas quizá más patéticas de toda su obra literaria. Nos referimos a la que constituye el diálogo que protagoniza, poco antes de morir, una madre exhausta con un hijo moribundo (III, 1688-1731). Con anterioridad al teatro de Cervantes, nunca secuencias de este tipo habían sido frecuentes, y en ningún caso habían expresado tan intenso patetismo: la madre débil ante el hijo moribundo, encaminados de forma consciente y voluntaria hacia la muerte; madre e hijo son seres de condición social humilde, y a la vez protagonistas de un hecho tan duramente trágico como quizá ninguna otra obra del género había demostrado con anterioridad.

Madre: ¡Oh duro vivir molesto,
terrible y triste agonía!

Hijo: Madre, ¿por ventura, habría
quien nos diese pan por esto?

Madre: ¿Pan, hijo? Ni aun otra cosa
que semeje de comer.

Hijo: Pues, ¿tengo de perecer
de dura hambre rabiosa?
Con poco pan que me deis,
madre, no os pediré más.

Madre: Hijo, ¡qué pena me das!

Hijo: ¿Pues qué, madre, no queréis?

Madre: Sí quiero; mas, ¿qué haré,
que no sé dónde buscallo?

Hijo: Bien podéis, madre, comprarlo;
si no, yo lo compraré;
mas, por quitarme de afán,
si alguno conmigo topa,
le daré toda esta ropa
por un mendrugo de pan.

Madre: ¿Qué mamas, triste criatura?
¿No sientes que a mi despecho
sacas ya del flaco pecho,
por leche, la sangre pura?
Lleva la carne a pedazos
y procura de hartarte,
que no pueden más llevarte
mis flojos, cansados brazos.
Hijos del ánima mía,

*¿con qué os podré sustentar,
si apenas tengo qué os dar
de la propia carne mía?
¡Oh hambre terrible y fuerte,
cómo me acabas la vida!
¡Oh guerra, solo venida
para causarme la muerte!*
Hijo: *¡Madre mía, que me fino!
Aguijemos a do vamos,
que parece que alargamos
la hambre con el camino.*
Madre: *Hijo, cerca está la plaza
adonde echaremos luego
en mitad del vivo fuego
el peso que te embaraza.
(Numancia, III, vv. 1688-1731).*

Esta secuencia con la que Cervantes cierra la tercera de las jornadas de la *Numancia* tendrá larga vida en la literatura posterior, y constituye sin duda la expresión, quizá por vez primera en el teatro trágico de Occidente, de una experiencia estética eminentemente moderna y contemporánea. La madre, como sus hijos, carece de un nombre que la identifique, y solo una apelación común, genérica, que funciona momentáneamente como nombre propio, permite reconocerla. La escena recuerda muchas obras que abundarán en secuencias trágicas de dramas expresionistas de la Edad Contemporánea, así como en algunas tragedias modernas, y sobre todo en piezas teatrales del siglo XX que rememoran episodios de experiencias trágicas de la Antigüedad.

No nos hallamos ante la figura singularizada, aristocrática y épica, de Andrómaca, que implora ante Hermíone o ante Ulises por su hijo Astianacte, ni ante la legendaria y mitológica cólera de Medea frente a Jasón, al dar muerte a sus hijos, para evitar así la tutela de Glauce; no, los protagonistas cervantinos son seres sin nombre, llegan a la experiencia trágica por sí mismos, solo como víctimas, sin haber sido en ningún momento responsables o causantes del infortunio, y sufren, sin ningún tipo de reconocimiento personal, un dolor y una desolación que a nadie preocupa, y de los que nadie se apiada. La tragedia moderna afecta también —y sobre todo— a los inocentes; no es necesario haber «errado» o haberse «equivocado» moralmente para sufrir consecuencias trágicas (*hybris*). Este concepto de tragedia, estrechamente vinculado a la idea de responsabilidad moral, es propio de un mundo antiguo, que identificaba exclusivamente en el estamento aristocrático la posesión de un honor y de unos valores morales. La gran aportación cervantina, precisamente en uno de los momentos más conservadores de la Edad Moderna, consistió en dotar a los humildes de un protagonismo del que hasta entonces habían carecido en el ámbito de la poética y de la literatura, es decir, de unos valores morales que la estética de la Antigüedad no les había reconocido. Cervantes demuestra que los valores morales son superiores e irreductibles al estamento aristocrático, y recuerda de forma decisiva algo que, con toda su simplicidad, quizá ni antes ni entonces nadie como él supo expresar mejor: los pobres también sufren.

En la literatura épica de la Antigüedad clásica el hecho trágico se percibe como una experiencia formalmente intemporal y ahistórica; los héroes teucros y argivos que luchan por la ciudad de Ilión no muestran conciencia de su existencia en términos absolutamente humanos: lo trágico se percibe entonces como un hecho constitutivo de trascendencia divina, y como una experiencia de fundamento humano en el destino de seres absolutos. Solo desde el teatro se concibe por vez primera la tragedia en su relación con la temporalidad y la historicidad, en un movimiento progresivo que, una vez ejecutado, no admite vuelta atrás. Solo desde la experiencia de la tragedia griega la acción trágica resulta implicada en un proceso temporal —y por tanto esencialmente humano— de carácter irreversible. El teatro trágico occidental nos ha exigido desde entonces una concepción lineal, progresiva e irrecusable, de la temporalidad humana. La Modernidad no ha hecho más que intensificar, en la experiencia trágica del ser humano, el peso de esa concepción inderogable de la temporalidad, haciéndola subjetivamente perceptible, hasta el punto de convertir el hecho trágico en una expresión de lo que ha de ser el fracaso de cada existencia temporal. En adelante, toda realidad será considerada en sí misma como algo insustituible, en el espacio y en el tiempo, de cuanto posee atributos de vida; Numancia, morada de existencias únicas, es, ante todo, una existencia insustituible. El personaje trágico, que perece en libertad, y que en libertad se entrega voluntariamente a la inmoliación, pone de manifiesto posibilidades extremas de existencia humana.

Sacado han de su pérdida ganancia;
quitado te han el triunfo de las manos,
muriendo con magnánima constancia.

Nuestros disignios han salido vanos,
pues ha podido más su honroso intento
que toda la potencia de romanos.

El fatigado pueblo en fin violento
acabó la miseria de su vida,
dando triste remate al largo cuento.

Numancia está en un lago convertida
de roja sangre, y de mil cuerpos llena,
de quien fue su rigor propio homicida;
de la pesada y sin igual cadena
dura de esclavitud se han escapado
con presta audacia de temor ajena.

En medio de la plaza levantado
está un ardiente fuego temeroso,
de sus cuerpos y haciendas sustentado.

A tiempo llegué a verle, que el furioso
Teógenes, valiente numantino,
de fenecer su vida deseoso,

maldiciendo su corto amargo signo,
en medio se arrojaba de la llama,
lleno de temerario desatino;

y, al arrojarle, dijo: «¡Oh clara Fama,
ocupa aquí tus lenguas y tus ojos
en esta hazaña, que a cantar te llama!

¡Venid, romanos, ya por los despojos

desta ciudad, en polvo y humo vueltos,
y sus flores y frutos en abrojos!»
De allí, con pies y pensamientos sueltos,
gran parte de la tierra he rodeado,
por las calles y pasos mal revueltos,
y a un solo numantino no he hallado
que poderte traer vivo, siquiera
para que fueras dél bien informado.
Por qué ocasión, de qué suerte o manera,
cometieron tan grande desvarío,
apresurando la mortal carrera.
(*Numancia*, IV, vv. 2258-2296, Gayo Mario).

Experiencias decisivas del ser humano, situaciones familiares, acontecimientos históricos, poderes sociales, representaciones religiosas e impulsos que determinan el carácter del individuo, son medios a través de los cuales la expresión de lo trágico puede manifestarse en la existencia de la persona, contribuyendo de este modo a conformar los caracteres fundamentales de un existencialismo trágico. El reconocimiento en la tragedia cervantina de personajes literarios en los que resalta una auténtica imagen de la existencia humana es una apreciación que ha sido destacada por diferentes autores. «La originalidad del teatro de Cervantes —escribe en este sentido Hermenegildo (1973: 367)— estriba en que el gran escritor se inspiró en la verdad de la vida para llevar a la escena personajes humanos, que sintiesen y hablasen como los de carne y hueso».

No hemos pretendido hablar absurdamente —ni aquí ni en otros lugares— de existencialismo en el teatro trágico de Cervantes, sino simplemente de personajes cuyo tratamiento formal hace pensar en la expresión cualidades existenciales afines a un concepto moderno de sujeto humano y de personaje literario, tal como el teatro de la Edad Contemporánea los presentará en su concepción moderna de la experiencia trágica. El Cervantes de la *Numancia* dota de existencia humana la épica de la experiencia trágica. Quizás haya sido el primer dramaturgo en hacer algo así en la historia literaria de Occidente.

Cervantes se refiere a los conceptos de voluntad, libertad y conciencia desde formulaciones más propias de un escritor de la Edad Contemporánea que desde los planteamientos que podríamos esperar de un dramaturgo al que su época y su contexto cultural sitúan entre los imperativos preceptistas de la poética clásica y las exigencias morales de la España contrarreformista. Las escenas religiosas y los ceremoniales rituales desempeñan en la *Numancia* una función emotiva, pero no discursiva, pues aunque forman parte del *pathos* trágico, confirmando un destino inevitable, no intervienen directamente en el curso de los acontecimientos, y no representan en la fábula de la tragedia la acción de ninguna deidad redentora.

He escrito anteriormente que los numantinos pasan, inocentemente, de la dicha al infortunio. Ahora quiero plantear una pregunta que me parece decisiva: ¿Cuál sería para los numantinos el estado anterior de la dicha? Solo se me ocurre una respuesta: la utopía. Sí. Los numantinos viven en una sociedad que no es ni estoica ni fabulosa, sino verdaderamente igualitaria y democrática. No es una sociedad histórica, pues algo así no ha existido nunca, sino utópica. Viven en una sociedad sin duda ideal,

determinada por una igualdad entre géneros, sexos, edades y estamentos, e incluso credos religiosos, una sociedad que habría agradado verdaderamente a Saint-Simon, Ernest Bloch, Michael Gardiner o Cossimo Quarta. Sin duda habría satisfecho definitivamente a Thomas Moore. La Numancia anterior al cerco es el prototipo de la ciudad ideal, del estado socialista y utópico por excelencia. Nada de repúblicas platónicas, sociedad cerrada donde las haya; nada de la agustiniana ciudad de dios, más metafísica e irreal aún que la platónica. Nada de eso. Numancia es ante todo una ciudad humanizada, política y socialmente igualitaria. Esa es la dicha en que viven los numantinos antes del cerco. Su único delito es existir.

Numancia, *locus utopicus*. La modernidad de Cervantes reside en que no desea instaurar un paradigma real de felicidad, justicia metafísica o razón de estado, frente a la crueldad de los seres humanos, o el imperialismo de la historia, sino que aboga trágicamente por la utopía. Y el precio de la utopía es, para Cervantes, la tragedia. Cervantes no solo escribe una poética narrativa y dramática en contra de la tradición literaria y de la alienación cultural de su tiempo, sino que propone para salir del atolladero de la historia la fabulación de una *utopía*. Es el deseo utópico de los numantinos lo que hace de su experiencia una experiencia trágica plena de modernidad y contemporaneidad. Su deseo es utópico por muchas razones: porque no han de ganar, porque no pueden salir del cerco, porque no tiene efectividad histórica su sacrificio, porque no serán mártires de ninguna religión, porque no les aguarda un más allá redentor, porque esa tarde no estarán a la derecha de un dios en el paraíso... Cervantes es uno de los primeros autores que pone ante nuestros ojos la disolución de una imagen objetiva de la verdad. La realidad no posee ninguna legalidad inmanente ni metafísica. Así es como Cervantes se opone a una imagen mecánica del universo, que resultará sellada definitivamente en la versión de Newton, y a una concepción geométrica, abstracta y absolutista del estado político, que solo resultará trastornada por la Revolución Francesa. Cervantes rompe así una imagen tradicional del universo como algo inerte y metafísico. De este modo, el arte no imita la realidad preexistente y codificada, sino que construye su propia actividad. Se concibe la conciencia humana como historia, en lugar de sustancia metafísica subordinada, y se representa como dialéctica, en constante tensión, evolución y conflicto.

Una ciudad sitiada no es lugar de incidencias para una vida normal. El cerco es el signo más persistente del camino hacia la experiencia trágica. Tan breve es la distancia que se puede recorrer todos los días, con el mismo terror que el primer día. Solo la vida de algunas personas, como escribió Georg Büchner a propósito de los aristócratas del Antiguo Régimen, en medio de la restauración absolutista posnapoleónica, es un «largo domingo» (*Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag*). Los humildes siguen siendo, ahora más que nunca —qué lejos la *Poética* aristotélica—, los protagonistas de la tragedia, los cadáveres del gran teatro del mundo.

2.8. CERVANTES Y LA SOFÍSTICA DEL PRÓLOGO AL LECTOR DE LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

Y tocante a la maldita materia, semillero de animales y hombres, no hay medio absolutamente de dominarla...

Wolfgang GOETHE (Mefistófeles a Fausto, I, 1369-1370)

Pues que nadie se engañe a este respecto: lo que constituye la característica más acusada, de las almas modernas, de los libros modernos, no es la mentira, sino la empedernida inocencia en la falsía moralista.

Friedrich NIETZSCHE (1887/2000: 214).

La muerte de Baruch Spinoza, acaecida en La Haya el 21 de febrero de 1677, el inventario de sus bienes registra que, entre los libros de su biblioteca, figura un ejemplar en octavo de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra, impreso en Bruselas, en 1625, por el célebre editor Huberto Antonio¹. El filósofo racionalista y atea, crítico superlativo y heterodoxo convicto, autor de un *Tratado político* (1677) que concluye con una apología de la democracia —sin monarquía— como la mejor forma posible de organización de un Estado, leía en lengua original al novelista español, fallecido hacía casi sesenta y un años². Cuesta trabajo creer al propio Cervantes, prologuista de las tales novelas, cuando afirma que las *Ejemplares* «no tienen pies, ni cabeza» (17-18), ni cosa que se les parezca, de modo que no podrá el lector hacer de ellas pepitoria. Si las *Novelas ejemplares* cervantinas no tuvieran sustancia —una sustancia digna de crítica y de filosofía—, este libro no habría acompañado a un filósofo tan racionalista como Spinoza hasta el fin de su vida. No aducimos este hecho como una prueba, evidentemente, sino como una anécdota llena de significado.

El lector se encontrará a continuación con una serie de doce estudios, amén del dedicado al prólogo cervantino que abre la edición desde 1613, sobre las *Novelas ejemplares*. Lo que aquí se ofrece es una crítica de estas novelas ejercida desde la teoría de la literatura y a partir de los presupuestos del Materialismo Filosófico. Uno de los objetivos de este libro es expresar una visión conjunta de las doce novelas, es decir, una visión global y analítica, elaborada por un único autor y construida desde la uniformidad de un sistema de criterios interpretativos científicamente definidos. He apostado, sin dudar, con convicción y sin complejos, por una interpretación constructivista —no cabe hablar de otro tipo de interpretación sin incurrir en idealismos irracionales o nihilismo mágico— de la narrativa cervantina, basada en

¹ Cfr. al respecto la documentación relativa al inventario de su biblioteca (Domínguez, 1995: 200-220).

² Spinoza domina la lengua española. En 1656, cuando es excomulgado por la comunidad judía de Amsterdam, es decir, expulsado de la sinagoga y desterrado de la ciudad, Spinoza escribe su defensa en español.

los conocimientos que la Filología y la Filosofía puedan aportar a mi capacidad de discurso. Pretendo que el resultado no desemboque exclusivamente en una lectura acaso —subrayo el *acaso*— nueva y distinta de la obra cervantina, sino que conduzca explícitamente a un conocimiento del pensamiento de Cervantes y de sus textos literarios frente a distintas materias en ellos contenidas. Considero que la recuperación del autor en el conocimiento y la interpretación de la literatura, como un material literario imprescindible, constituye una experiencia fundamental y necesaria. No puedo aceptar, desde ningún punto de vista racional, su supresión, porque el autor es un referente inderogable, como realidad histórica y como material literario. La falacia autorial no es sino el nombre que, desde una falsa conciencia, el crítico formalista da a sus deseos de imponerse a sí mismo como autoridad interpretativa suprema y excluyente, como intermediario entre la obra literaria, hipostasiada, y los lectores comunes, reducidos por el mercado académico y editorial a consumidores, silentes y sumisos, de crítica literaria ideal o modélica³. De eso, aquí, nada. Ese es el objetivo de la transducción literaria, que, en su lugar y momento, he analizado críticamente (Maestro, 2002). No me importa, pues, ni la *intentio auctoris* ni la *intentio lectoris*. (De hecho, cuanto más *ideal* se me presenta el lector menos me importa su intención, de cuya *realidad* dudaré profusamente). Me importa el pensamiento del autor de las *Novelas ejemplares*, en tanto que creador de unos materiales literarios de cuya génesis e interpretación forma parte esencial, porque, como artífice, es *indisociable* de ellos, por más que, como objeto de estudio, sea analíticamente separable. Tratar de vaciar de contenido el concepto de autor, como ha pretendido —sin lograrlo, porque Shakespeare sigue donde estaba— Foucault, es un retórico ejercicio de prestidigitación. Un delirio irracional. Nihilismo mágico. Mefistófeles se lo anunció a Fausto muy tempranamente: no hay forma de acabar con la materia⁴.

La crítica significa ante todo discernimiento (del lat. *cernere*, en gr. *crinein*), criba, selección, que exige no solo clasificación valorativa, sino también descalificación dialéctica de los contravalores. Porque toda interpretación contiene la expresión

³ El autor, más concretamente, el pensamiento del autor, se objetiva en el texto, pero no a la inversa, es decir, no hay que explicar lo que hacemos decir al texto por lo que creemos saber del autor. En el presupuesto de esta inversión, así como en los deseos de sustituir al autor por la implantación del crítico como lector modélico, se basa la crítica formalista y posformalista cuando habla de falacia autorial o de *intentio auctoris*. No es el autor el que explica su obra literaria, sino al contrario: es la obra literaria, el tratamiento formal de los materiales en ella contenidos, lo que permite explicar al autor y dar cuenta de su sistema de pensamiento. No se hable, pues, de falacia autorial, sino de *falacia formalista*.

⁴ Lástima que Foucault no haya reparado en este pasaje del *Faust*: «Was sich dem Nichts entgegenstellt, / Das Etwas, diese plumpe Welt, / So viel als ich schon unternommen, / Ich wußte nicht ihr beizukommen, / Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand— / Geruhig bleibt am Ende Meer und Land! / Und dem verdammten Zeug, der Tier- und Menschenbrut. / Dem ist nun gar nichts anzuhaben» (Goethe, 1808/1996: 48; parte I, vs. 1363-1370). Trad. esp. de José Roviralta (Madrid, Cátedra, 1991: 144): «Lo que se opone a la nada, ese algo, ese mundo grosero, por más que lo haya intentado yo, no he podido hacerle mella alguna con oleadas, tormentas, terremotos ni incendios; tranquilos quedan al fin mar y tierra. Y tocante a la maldita materia, semillero de animales y hombres, no hay medio absolutamente de dominarla».

negativa de una proposición, de aquella precisamente que trata de discutir y demoler. Todo pensamiento es un pensamiento construido sobre algo y contra alguien. La crítica, como la inteligencia, o es dialéctica, o es una pantomima retórica, y solo a través de la dialéctica y de la crítica la inteligencia se abre camino en un mundo en el que la falacia armonista pretende sustituir idealmente a la cruda realidad de la materia. Incluso a la cruda realidad de la materia referida, contenida e interpretable en los textos literarios. Es decir, la materia de la que está hecho el mundo. El ejercicio de la crítica literaria es incompatible con el idealismo interpretativo, que con frecuencia, y por paradójico que resulte, siempre sirve a intereses prácticos e inmediatos, como los que mueven las ideologías, que el intérprete vierte impunemente sobre la literatura, o los que imponen las creencias metafísicas, de los que da buena cuenta la *crítica literaria confesional*. El nihilismo mágico niega las evidencias —como la realidad del autor en la creación de la literatura—, y la crítica literaria confesional se las inventa, induciéndonos a leer a Cervantes como si su literatura secular y deícida fuera cómodamente soluble en el discurso dogmático de la teología contrarreformista.

Estoy seguro de que un idealista no encontrará dificultad alguna a la hora de dibujar una circunferencia cuyo radio sea infinito. Por mi parte, permítaseme solamente aducir —previa a la lectura de la crítica cervantina aquí contenida— una requisitoria muy platónica: No entre nadie que no sepa Geometría.

En un trabajo póstumo publicado en 2005, Molho considera que «el discurso prologal de Cervantes acerca de sus *Novelas ejemplares* parece un deliberado intento de descaminar al lector con declaraciones paliativas de ejemplaridad provechosa y virtuoso ejercicio» (Molho, 2005: 147). El hispanista francés subraya, con un racionalismo muy difícil de refutar, que la pretendida rigurosidad moral que exhibe Cervantes en este prólogo se cierra sin embargo con una maliciosa y astuta irreverencia tomada del juego de naipes: «Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano» (Cervantes, 1613/2001: 19)⁵. «El jugarse los años de la vida mortal como una combinatoria de naipes —glosa Molho (2005: 149)—, más es de tahúr que de devoto».

Lo cierto es que las palabras de Cervantes en el prólogo al lector de las *Novelas ejemplares*, si bien siempre ambiguas, en ocasiones resultan confusas hasta la incoherencia. ¿Qué quiere decir cuando escribe que «será forzoso valerme por mi pico, que aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que dichas por señas suelen ser tendidas»? ¿Qué verdades son esas, que hay que decir «por señas»? ¿Es auténtica o fingida su insatisfacción por no ver reproducida en la edición impresa de las novelas su imagen grabada, «como es uso y costumbre [...] en la primera hoja de este libro»? He aquí la ambigüedad cervantina, imposibilitando ya toda confianza en un conocimiento seguro, por más que la interpretación pueda proseguir, con incertidumbres crecientes, por los más diversos umbrales del texto literario.

⁵ En las citas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes sigo la edición crítica, citada en la bibliografía final, de Jorge García López, con estudio preliminar de Javier Blasco (Barcelona, Crítica, 2001). En adelante, detrás de cada cita, indico, entre paréntesis, en guarismos árabes, solo la página.

Sucede que, además de expresarse de forma ambigua, Cervantes habla también desde la incoherencia, e incluso posiblemente desde la mentira o acaso la farsa. ¿Por qué?, pues porque entre las sucesivas relamidas de dulzura que profesa al «lector amable», impone una propuesta de lectura que niega y excluye en sus *Novelas ejemplares* toda posibilidad de inquisición racionalista y crítica:

Y así te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca (17-18).

Si Cervantes quiere *decir* con esta declaración, apoyándose, por una parte, en una figura analógica o metafórica, de naturaleza orgánica y culinaria (novelas = aves) y, por otra parte, en una figura sinalógica o antifrásica, de naturaleza lógica y ontológica (novelas ≠ cuerpo irracional), que sus *Novelas ejemplares* no son dignas o susceptibles de análisis serios, de examen sustancial —porque «en ningún modo podrás hacer [de ellas] pepitoria»—, o no son objeto de interpretación rigurosa, racionalista, crítica —«porque no tienen pies, ni cabeza»—, entonces, es indudable que Cervantes miente. Las *Novelas ejemplares* no solo son objeto de análisis profundos y rigurosos, sino que lo exigen incesantemente de forma crítica. Como siempre, Cervantes está jugando con el lector —y jugando para desorientarlo—, antes incluso de penetrar en la escritura novelesca propiamente dicha. No hemos empezado a leer la primera novela cuando ya nos dice que sus historias y contenidos no son *para romperse la cabeza con ellos*, es decir, que no pueden leerse *como materia para pensar*, como objeto de discurso, buscándole cinco pies al gato, diríamos, porque no tienen lógica, «no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas». La única consecuencia interpretativa que se desprende de este discurso farsesco del Cervantes prologuista es que el autor no quiere que sus contemporáneos aborden las *Novelas ejemplares* como objeto de crítica, inquisición o análisis excesivamente exhaustivo. Es decir, como lo que, de hecho, *son*. Prueba de ello es que llevamos *críticándolas* desde hace ya casi cuatrocientos años. Es posible que sus palabras hayan conseguido despistar a alguno que otro de sus contemporáneos, tal vez a censores oficiales y oficiosos, y a alguno que otro de *nuestros* contemporáneos, lectores y críticos con deudas que tributar a determinadas confesiones religiosas y creencias ideológicas, pero lo único seguro es, en primer lugar, que Cervantes ha conseguido expresar en sus textos literarios y paraliterarios —como los prólogos— una *confusión objetiva*, y, en segundo lugar, que se ha esforzado mucho en difundir los *mecanismos* de esa confusión, hasta el punto de delatar la causa precisamente en el ocultamiento del motivo que le induce a tanta disimulación: la importancia esencial del contenido crítico de sus *Novelas ejemplares*, que el autor niega con tanto afán, y sin que nadie se lo pida. *Acusatio manifesta*. Cervantes sabe, porque lo practica a cada paso, que el discurso crítico es funcionalmente tolerable en la medida en que resulta formalmente imperceptible.

Tras la farsa de la metáfora de la pepitoria, en la que cínicamente identifica sus *Novelas ejemplares* con un cuerpo o conjunto de cosas diversas, materiales descuidados, dispuestos sin orden ni concierto, de forma irracional o azarosa, el fullero de Cervantes aún simula darnos una explicación de lo que ha querido decir, intensificando la ambigüedad e incluso la incoherencia:

Quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás, son tan honestos y tan metidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere (18)⁶.

En solo seis líneas Cervantes califica a sus novelas de irracionales y de racionales. El lector no podrá hacer de ellas pepitoria, ni crítica, ni examen, «porque no tienen pies, ni cabeza...», es decir, porque no responden a una ordenación racional o consecuente en modo alguno, sino azarosa, lúdica, ociosa, si bien nunca maligna; y ahora, repentinamente, nos ensarta que *unos* contenidos —los amorosos, es decir, los más frívolos e inofensivos— están rigurosamente encastrados en el racionalismo cristiano, por lo que «no podrán mover a mal pensamiento» a nadie que leyere las tales novelas. Hemos pasado de la farsa de la metáfora de la «pepitoria» (novelas = aves) a la farsa de la sinécdoque de los «requiebros amorosos» (novelas → historias de amor), en virtud de la cual las doce *Novelas ejemplares* quedan reducidas metonímicamente a un catecismo contrarreformista de honestos amoríos.

Cervantes se comporta aquí como un sofista. Confunde a sus intérpretes deliberadamente. El Sócrates de la *creación* literaria es un Protágoras para los críticos dedicados a la *interpretación* de su literatura. Y desde la sofística y la fullería, Cervantes prosigue, haciendo de su prólogo una «mesa de trucos»:

Heles dado [a las novelas] nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras, digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan (18).

Bueno. Resulta que el mismo Cervantes que líneas más arriba negaba a sus *Novelas ejemplares* toda posibilidad de provecho o pepitoria, porque no tenían «ni entrañas, ni cosa que les parezca», *ahora* afirma que «no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso», y solo por falta de tiempo o espacio no

⁶ He aquí la explicación de Molho (2005: 147) a estas palabras de Cervantes: «¿Qué quiere decir?, sino que el Amor aliñado según las normas de la razón y discurso cristiano no puede hacer las veces de una sabrosa pepitoria. El mundo de las *Novelas ejemplares* no tiene, pues, la rigurosa organicidad del universo inteligible, tal como se lo representa Platón o el discurso cristiano recuperando a Platón». En consecuencia, para Molho, las *Novelas ejemplares*, «sin desdeñarse de la honestidad cristiana, constituyen un entretenimiento estrictamente laico, tan laico y entretenido como un juego de trucos» (Molho, 2005: 148). En la misma línea de una hermenéutica de la sospecha cabe situar los juicios certeros de Güntert, quien viene a admitir, al fin y al cabo, que el narrador de las *Novelas ejemplares* es un fingidor de cuyas interpretaciones cabe que desconfiar: «Es preciso subrayar que el narrador de las novelas cortas cervantinas, en términos generales, no puede menos que hacer suya una ejemplaridad que se identifica con la escala de valores morales de la sociedad española de hacia 1600. El lector crítico debe, precisamente por este motivo, desconfiar de sus interpretaciones de hechos o acontecimientos aislados, sobre todo si descubre incongruencias o contradicciones en su formulación» (Güntert, 2005: 124).

nos muestra «el sabroso y honesto fruto que se podría sacar» de todas y de cada una de ellas. En un mismo texto, Cervantes nos ofrece afirmaciones completamente incompatibles entre sí. O no sabe lo que dice, lo cual no puede aceptarse, o sabe que algunas de sus declaraciones son un trampantojo, es decir, una «mesa de trucos», una farsa interpretativa.

Cervantes no quiere situar a sus *Novelas ejemplares* en la constelación jurisdiccional del racionalismo aurisecular, es decir, de la teología cristiana. No quiere que su literatura se identifique con un discurso crítico que despierte el interés inquisitivo de las instituciones a él contemporáneas. Cervantes prefiere exponer sus invenciones novelescas cual relatos ejemplares, moralizantes, honestos, opusinos —se dice hoy, coloquialmente—, para conseguir de este modo que pasen desapercibidos a los ojos de las instituciones críticas de su tiempo. ¡Cuánta utilidad le reportó a Cervantes la disimulación!, como él mismo reconocerá en las páginas del *Persiles*⁷. ¿Consigue Cervantes hacer creer que es un moralista solo con proclamarse verbalmente como tal? ¿Lo creyeron sus contemporáneos? Con toda probabilidad, sin exceptuamos, entre otros, a los autores del *Quijote* de Avellaneda, quienes componen, sin duda, la primera interpretación del *Quijote* de 1605, interpretación creativa, transductora y contrarreformista⁸. Si todavía lo creen muchos de nuestros contemporáneos, ¿por qué no habrían de creerle los suyos? Siempre han tenido más éxito quienes hablan de la fe y desde las creencias que quienes lo hacen del conocimiento y desde la razón. Se cree más cómodamente al mentiroso, en tanto que sofista, que al racionalista, en tanto que crítico. El primero seduce, el segundo incomoda. El Cervantes prologuista es un seductor de creyentes. Sin embargo, el Cervantes novelista, entremesista, comediógrafo y tragediógrafo, es todo lo contrario a un ansiolítico de las creencias: no solo no las disuelve, sino que las destruye en el punto álgido de su solidez. Y en este prólogo Cervantes quiere concluir seduciendo a los creyentes de la moral aurisecular:

Sí que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay que recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este efeto se plantan alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines. Una cosa me atreveré a decirte, que si por algún modo alcanzara que la lección destas *Novelas ejemplares* pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes de cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano (18-19).

Cervantes habla ahora como el moralista que nunca fue *como escritor* de obras literarias. Nos invita a recorrer una geografía ascética y recreativa, de fuentes y alamedas, de cuestas sin altibajos y otras curiosidades horticulturales. El contenido

⁷ «La disimulación es provechosa» (*Persiles*, I, 12).

⁸ Me adhiero a la tesis de Antonio Márquez respecto a la autoría del *Quijote* apócrifo, según la cual sus artífices serían varias personas afines a la Inquisición y sin duda amigos de Lope de Vega. Para una argumentación más desarrollada de estas ideas, vid. Márquez (1980, 1989) y Maestro (1994).

de las *Novelas ejemplares* se nos presenta así como un conjunto de materiales inofensivos, pero ejemplares a la hora de actuar; inocentes, aunque concedores de la honradez propia de su tiempo; y ociosos, pese a que su utilidad supera la del negocio más rentable... Finalmente, Cervantes concluye con la destreza del sofista que juega sus cartas. Como indicó Molho (2005: 149), habla como un tahúr: «gano por nueve más y por la mano». Esa es la seriedad con la que el autor de las ejemplares novelitas habla de la otra vida, de la que dice no estar ya para burlarse. ¡Qué diría de ella, pues, si estuviera en edad de burlas!

Hay que referirse, inexcusablemente, a las ideas de Hombre, Mundo y Dios en las *Novelas ejemplares*. Vamos a hacerlo siguiendo a Gustavo Bueno, a fin de aplicar sus criterios a la literatura cervantina. Frente a las doce *Novelas ejemplares* de Cervantes, el regreso que, desde el Materialismo Filosófico, se lleva a cabo hacia las ideas de *Hombre y Mundo*, como primeros principios de toda teoría filosófico-política, constituye —tal como señala Bueno en varios lugares de sus obras⁹— la doctrina alternativa al *regressus* que, desde el *idealismo filosófico*, la teoría teológico-política ejecuta constantemente hacia las ideas de *Hombre y Dios*. De acuerdo con este paralelismo alternativo, la idea de Mundo estaría sustituyendo, en el marco de una teoría filosófico-política, y en un principio, a la idea de Dios. En consecuencia, hay que considerar también la sustitución de Dios por el Hombre, especialmente en lo que se refiere al antropomorfismo desarrollado por Cervantes en sus *Novelas ejemplares*. Desde un punto de vista histórico, y tras los antecedentes de la tradición epicúrea y estoica, la sustitución de la idea de Dios por la idea de Mundo se articula en la Edad Moderna en la obra de Baruch Spinoza, concretamente en su *Tratado teológico-político* (1670), sobre todo si se tiene en cuenta la identificación que Spinoza presupone entre *Deus* y *Natura*, como señala Bueno (1995b).

La oposición teológica Hombre / Dios implica diferentes modos alternativos de interpretación, ninguno de los cuales —según los criterios que aquí vamos a sostener— se encuentra desarrollado en la obra literaria cervantina, pese a que varios críticos han administrado a Cervantes buenas dosis de este dualismo metafísico (Hombre / Dios)¹⁰. El objetivo de Cervantes no se explica desde este dualismo teológico. ¿Qué

⁹ Vid. sobre todo *El animal divino* (Bueno, 1985). Y particularmente su trabajo «Principios de una teoría filosófico política materialista» (Bueno, 1995b), que seguimos y recomendamos.

¹⁰ Estos modos, tal como los señala Bueno (1995b), a quien cito resumidamente, pueden reducirse a tres fundamentales: 1) La subordinación del Hombre a Dios, que constituye un *teologismo político* cuya versión más importante, desde el punto de vista histórico, es, en la tradición cristiana, la Teología dogmática de Agustín de Hipona, de la que brotará el luteranismo, y en la tradición musulmana, el fundamentalismo chiíta. 2) A su vez, la subordinación de Dios al Hombre da lugar al *antropologismo político* o *humanismo trascendental*, en la línea de humanistas y pensadores como Erasmo, Montaigne, Hegel o Feuerbach, y actualmente el de algunos teólogos de la liberación, así como de «intelectuales» en general; para muchos de estos individuos, la reducción del Hombre a Dios se produce como referencia de ese Dios al «espíritu humano» en su evolución histórica. 3) Por último, el dualismo entre Hombre y Dios, entendido como coordinación o correspondencia, estaría objetivado en la Teología escolástica de Tomás de Aquino, y en nuestro tiempo por las posiciones políticas de las denominadas «democracias cristianas». Esta tercera alternativa es una suerte de yuxtaposición o coordinación de las dos anteriores.

significado se atribuye al mundo desde tales principios teológicos? Los humanistas de la Edad Moderna, cuyos prototipos representan mejor que nadie el filólogo moralista Erasmo y el acríptico ensayista Montaigne, se refieren al Mundo como a un enemigo del «alma», un escenario de problemas políticos y bélicos derivados de los conflictos entre el Hombre y Dios, un campo de batalla entre Dios (el Bien) y el Diablo (el Mal) por el control de las voluntades humanas. En este sentido, tales humanistas han recomendado siempre prudencia, austeridad, ascetismo, y han adoptado una postura «moralista», desde la que hacer compatible su trabajo con las exigencias e imperativos de las Iglesias católica y protestante. El pacto tácito entre la Pluma y la Cruz, entre la Iglesia y los Humanistas, entre los hombres de letras y los hombres del clero, alcanza aquí su máxima expresión. Humanistas como Erasmo y Montaigne habrían pactado obsecuentemente con la Iglesia una suerte de «tratado de no agresión», en virtud del cual el humanista desarrolla su actividad con libertades que sean siempre compatibles con los imperativos teológicos de la Iglesia, a cambio de lo cual los hombres de Iglesia les ofrecerán su connivencia e incluso sus respetos. Los humanistas de hoy han trocado la obsecuencia y la sumisión a la Iglesia por las subvenciones del Estado. Son los nuevos humanistas, es decir, los *intelectuales*. El Estado ha reemplazado en la Edad Contemporánea a la Iglesia en la administración del poder, de modo que humanistas e intelectuales gestionan la administración de sus libertades y de sus tributos con las subvenciones que solo el Estado les puede ofrecer, mediante premios, reconocimientos, festivales de cultura, ferias de libro, actos en instituciones y fundaciones sociales, o nombramientos pseudopolíticos y burocráticos en la tutela y suministro del opio del pueblo, esto es, en palabras de Gustavo Bueno, la cultura¹¹.

Paralelamente, una visión teológica de la política se ha orientado también a concebir la Naturaleza como un instrumento inagotable, o paraíso admirable, creado por Dios para los Hombres, en una suerte de ecologismo trascendental, ya practicado por los franciscanos, y también por la teología de la liberación. Nada de esto está presente en la literatura cervantina, aunque no han faltado interpretaciones que hayan visto en Cervantes ingredientes propios del mito de la naturaleza (si bien todavía no se hablado de *La Galatea* como una novela ecologista, mas todo se andará).

Sin embargo, la transformación del dualismo teológico (Hombre / Dios) [1] en un dualismo filosófico (Hombre / Mundo) [2], o incluso en un dualismo trascendental (Cultura / Naturaleza) [3], supone la secularización histórica de los esquemas teológicos de partida, es decir, su conversión en esquemas filosóficos, emancipados de los dogmas religiosos. Gustavo Bueno ha insistido mucho en esta cuestión, que aquí vamos a proyectar sobre Cervantes. Las consecuencias de esta secularización en la teoría política dan lugar a las tres alternativas que reproducimos a continuación (Bueno, 1995b), la primera de ellas muy presente en la obra literaria cervantina, y de forma especialmente relevante, como aquí se trata de demostrar, en sus *Novelas ejemplares*.

Quienes han interpretado a Cervantes en la primera de estas alternativas (dualismo teológico Hombre / Dios) habrán coincidido con los hombres de Letras y los hombres

¹¹ Vid. *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura* (Bueno, 1996).

de Iglesia, es decir, con los humanistas y los clérigos —los protagonistas del pacto entre la Cruz y la Pluma—, y habrán considerado a Cervantes como un erasmista, como un espíritu identificable con Montaigne, un hombre prudente, enemigo de los excesos del mundo, practicante de la ascesis y de la moral más modesta. Es, nítidamente, el Cervantes de Marcel Bataillon (1937).

La segunda alternativa (dualismo filosófico Hombre / Mundo) es la más próxima a la interpretación que aquí se hará de la obra cervantina, sin ser una posición con la que sea posible identificarse más allá de cuestiones preliminares. Apelaremos a ella como un punto de partida, entre otros, para reinterpretarla desde los espacios antropológico y ontológico establecidos por Gustavo Bueno (1972, 1978). Cervantes desplegará en su obra literaria la subordinación o reducción del Mundo al Hombre, sustituto este último de Dios, merced a la idea de secularización que es clave en toda la construcción literaria cervantina. Esta opción recoge en Filosofía la doctrina del idealismo absoluto de Fichte y de Hegel, así como también numerosas posiciones antropocéntricas basadas en los denominados «principios antrópicos». Desde la perspectiva que asume estos criterios, Américo Castro escribió en 1925 su libro sobre *El pensamiento de Cervantes*, en el que se interpreta al autor del *Quijote* como un precursor del pensamiento idealista. En realidad, Cervantes no es un «precursor» de Kant, Fichte o Hegel —ni muchísimo menos—, sino un escritor que, al igual que hicieron estos filósofos alemanes desde la Ilustración europea, contribuye, entre los siglos XVI y XVII, al proceso de secularización que reduce o religa la Idea de Mundo —una divinidad secularizada— a la Idea de Hombre. Sin embargo, reinterpretada desde el Materialismo Filosófico, la obra de Cervantes remite a un espacio antropológico circular, no unidimensional (pues implica los ejes radial y angular), pero sí predominantemente circular, en tanto que el ser humano se concibe como fundamento ejecutivo primordial y acaso único. Para Cervantes, el sujeto operatorio decisivo y exclusivo es el ser humano. Dios no interviene en su literatura. Cervantes jamás suscribiría el título calderoniano según el cual *No hay más fortuna que Dios* (1647). Desde criterios humanistas y políticos, el dualismo filosófico Hombre / Mundo conduce al desarrollo creciente e indefinido de la idea de una humanidad infinita, y comparte con el Idealismo alemán numerosas premisas y pretensiones. Todo lo que existe está a disposición del ser humano y puede ser manipulado por él. Pero ni el pensamiento de Cervantes, ni la obra literaria de este autor, pueden reducirse, como pretendió Castro, a este dualismo Hombre / Mundo. Cervantes exige más, y más complejidad, de la que este humanismo idealista puede interpretar en él y en su obra. No en vano *La Numancia* es una tragedia deicida, y no por casualidad las *Novelas ejemplares* exponen literariamente una Idea de Dios —del Dios terciario y teológico— en términos propios de una filosofía racionalista (que no de una teología: Cervantes no es Calderón), la cual, por completo afín al pensamiento de un Spinoza, sitúa a los personajes de la narrativa cervantina en la antesala del ateísmo.

La tercera de las alternativas antemencionadas (dualismo trascendental Naturaleza / Cultura) es totalmente ajena al pensamiento de Cervantes, al proceder por subordinación o reducción de la Cultura a la Naturaleza, la cual desempeñaría *ahora* las funciones de un Dios. Con todo, los cervantistas posmodernos han ubicado a Cervantes en este territorio, y han considerado el discurso de Marcela como una exaltación del mito feminista en el mito de la naturaleza, por ejemplo. El Mundo se identificaría con

la Naturaleza, que se concibe a su vez como una realidad trascendental, divina incluso, y a la cual el Hombre (nunca mejor —o peor— dicho) agrede, ataca, consume, explota, ultraja... Desde un punto de vista político, el referente inmediato es el ecologismo trascendental. O incluso la idea feminista de Mujer, identificada con una Naturaleza maltratada por el Hombre. Esta tercera alternativa —que, insisto, nada tiene que ver con Cervantes— es mixta y coordinante, al mantener la oposición Hombre / Naturaleza como términos relativamente independientes, pero correlacionados. El materialismo monista, en la tradición marxista del materialismo dialéctico (*Diamat*), también se situaba en esta perspectiva.

En suma, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, que aquí seguimos, la doctrina del dualismo Hombre / Mundo resulta completamente disuelta o desintegrada por el concepto tridimensional de espacio antropológico, con sus tres ejes (circular o político, radial o de la naturaleza y angular o religioso). Los contenidos del espacio antropológico no son homogéneos, ni pueden interpretarse mediante categorías monistas ni armónicas. La Naturaleza, percibida como una «unidad» estable y ordenada es un idealismo completo, pura mitología. En realidad, se trata de una auténtica «biocenosis», es decir, un conjunto de poblaciones de especies biológicas diversas que conviven en una armonía aparentemente estable, la cual implica materialmente la explotación y depredación de aquellos organismos que son necesarios para la subsistencia de otros organismos heterótrofos (Bueno, 1995b). El Materialismo Filosófico concibe la denominada «Naturaleza» como una realidad dialéctica, heterogénea e inarmónica, en lucha y conflicto constantes. Por otro lado, no cabe hablar de ninguna manera del «Mundo» como unidad sustantiva. El Mundo, como unidad, ha de ir referido a un conjunto de fenómenos con significado «organoléptico», es decir, ejecutados por seres humanos que lo interpretan y categorizan. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que el Mundo (M) solo puede concebirse como una realidad material de objetos físicos (M_1), psíquicos (M_2) y lógicos (M_3), percibido, interpretado y categorizado por los seres humanos. Lo que ordinariamente llamamos Mundo es una categoría que tiene sentido dentro del espacio antropológico, en tanto que forma parte de una experiencia humana interpretada (Bueno, 1978). No cabe hablar de Mundo al margen de las categorías, ni al margen de seres humanos que lo categoricen. El sufijo *-léptico* remite a —e implica— la presencia de un sujeto activo, pragmático, manipulador, un sujeto que Bueno calificó de *operatorio*, porque sus intenciones son y serán siempre prolépticas y lógicas, como puede comprobarse a propósito de la narrativa cervantina.

En conclusión, partimos del postulado antropológico de que no hay Mundo —ni cabe hablar de Realidad— hasta que el ser humano lo constituye organolépticamente, es decir, mediante operaciones que ejecutan las personas, y que responden a conductas normativas, las cuales poseen además un fin determinado (prolepsis) y —en las sociedades civilizadas— una disposición racional (lógica). Se pretende de este modo desarrollar y ejercer una conducta pautada que espera reproducir algo relativamente conocido y con una finalidad determinada.

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes ponen de manifiesto que el Mundo solo tiene sentido si está inserto en el *espacio antropológico*, esto es, si está referido —y construido por referencia— al Hombre, a sus operaciones, a sus sentidos, a su manipulación, a

su categorización. Finalmente, debe advertirse que del «género humano» tampoco puede en rigor hablarse como si se tratara de algo «único», de un «género único», ya que desde un punto de vista taxonómico y primatológico hay que distinguir varios géneros¹². El Materialismo Filosófico propugna la disolución de la Idea de Hombre como unidad metafísica y la disolución de la Idea de Mundo o Naturaleza como holismo armónico, es decir, propugna lo que, en términos literarios, Cervantes expone en sus doce *Novelas ejemplares*.

Desde el momento en que la Historia no se explica solo con palabras, sino con *pruebas históricas*, los hechos no se explican solo con el lenguaje. Del mismo modo, la literatura no puede explicarse meramente a través de palabras, es decir, solo con el lenguaje, porque los referentes materiales de la literatura son *referentes reales*. La materia referida formalmente en la literatura es materia real o *no* es. El amor, los celos, el honor, la guerra, la religión, la ciudad sitiada, la ejecutoria de hidalguía, la expulsión de los moriscos, Roma, Argel, Numancia, Constantinopla, la libertad y el cautiverio, las ventas y los mesones, la Inquisición y la Reforma, los rosarios de cuentas sonadoras, los pícaros y las cárceles, los avispones y los renegados, los delatores y los judíos, los locos y las damas «de todo rumbo y manejo», los soldados fanfarrones y los milites cercenados, los rufianes y los curas, las brujas y las alcahuetas, y hasta los perros más andromorfos o los más comunes animales, todos, absolutamente todos, son referentes reales (M_1) cuya materialización literaria (M_2) puede y debe analizarse mediante conceptos científicos e ideas filosóficas (M_3), desde el momento en que solo a partir de su *materialización en el mundo* es posible su *interpretación en la literatura*. Las explicaciones meramente lingüísticas o formalistas, exentas de contenido o carentes de referencia material, solo explican la psicología de quien las formula, pero no aquello a lo que su artífice pretende referirse. Ninguna retórica ha albergado jamás una sola explicación gnoseológica consistente. La hermenéutica doxográfica, tampoco. Las figuras retóricas no son figuras gnoseológicas. Divorciadas de la Poética, solo son doxografía y sofística, es decir, discurso acrítico, ora ideológico (político), ora psicologista (fenomenología), ora confesional (religioso). El lenguaje solo puede explicar aquella realidad cuya materialidad pueda probar o comprobar un sujeto hablante, convertido entonces en un sujeto gnoseológico, es decir, en un intérprete de la ciencia, de la crítica y de la dialéctica.

Quien haya leído este libro con la debida atención no necesitará de conclusiones reiterativas, pues no en vano han sido expresadas de forma progresiva e integradora desde el final de cada uno de los sucesivos apartados precedentes. No añadiremos nada nuevo en esta clausura, salvo la formulación de la síntesis fundamental, la cual no servirá de nada a un reseñador que no haya tenido en cuenta la disposición y contenido de las premisas, expuestas de forma articulada a la largo de esta monografía.

He aquí la conclusión, sintética. Las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes constituyen la expresión formalmente ortodoxa de un contenido funcionalmente intolerable, por heterodoxo y subversivo, para el dogmático y teológico siglo XVII:

¹² Por lo menos habría que distinguir, como señala Bueno (1995b), cuatro géneros de homínidos: australopitecos, pitecántropos, neandertales y cromañones.

las *Novelas ejemplares* constituyen y contienen el triunfo del discurso antropológico frente al discurso teológico. Son el triunfo de lo humano frente a lo divino, son la secularización de todos valores, son la heterodoxia con piel de cordero, son la libertad frente al determinismo cósmico y en contra de la causalidad teológicamente anunciada, son la desmitificación del miedo y la anulación de la esperanza como cercos que conducen al ser humano a los dominios de la religión, son el triunfo de la razón frente a los disparates de la superstición, son el éxito de las posibilidades humanas en su intervención frente al imperativo de las leyes del honor aurisecular; son la racionalización de la guerra y de la paz; son la dialéctica entre el Cristianismo y el Islam; son la conjugación sofisticada entre un autor que aporta mordazmente materiales muy conflictivos y un narrador que los presenta formalmente desde el idealismo moral de un mundo satisfecho y feliz; son las ascuas de un Imperio cuya eutaxia y artificios políticos comienzan a resultar insostenibles; son la afirmación de un espacio antropológico unidimensional, en el que el ser humano gestiona, para bien y para mal, todos los movimientos y prolepsis; son la razón humana ridiculizada, cuestionada y delatada por una razón animal antropomórfica; son la disimulación provechosa, son el engaño a los ojos de la moral seiscentista, son el triunfo de la heterodoxia y del deicidio, son la antesala del ateísmo espinosista, son el triunfo del Hombre sobre Dios.

Ni una sola idea metafísica actúa causalmente a través de las ideas corpóreas y operatorias que mueven el universo de las *Ejemplares*. Cervantes construye un discurso literario en el que el Hombre es un Dios para el Hombre y un lobo para Dios. Cervantes, lo hemos dicho, es el Spinoza de la literatura. *Homo Deo lupus...*

2.9. ÉTICA Y MORAL EN *LA GITANILLA*

Los gitanos se comportan claramente como materialistas, sin hacer ningún misterio de su necesidad.

Georges GÜNTERT (1993: 115).

La *gitanilla* es la primera de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. En ella el autor convierte en materia literaria a los gitanos, grupo social que carecía de tradición y presencia en la literatura. Los gitanos son un grupo humano que penetra en Europa a mediados del siglo XV. A lo largo del XVI aparecen ocasionalmente como personajes cómicos en el teatro prelopesco, y de forma esporádica también en la novela picaresca. El terreno sobre el que actúa Cervantes es en cierto modo virgen.

Comencemos con algunas observaciones preliminares sobre los personajes. Preciosa es el nombre que su «abuela» da a la *Gitanilla*, una adolescente singular por sus cualidades extraordinarias en el discurso, el baile, la danza y la moral virtuosa. Es una criatura inverosímil, pues los materiales o *partes extra partes* que la conforman como *unidad sintética* son de muy difícil combinación, acaso en algunos aspectos incompatibles entre sí, y por ende su crédito resulta tan dudoso como admirable. La verdad de la fábula se impone en esta novela a la verosimilitud de la literatura.

En *Pedro de Urdemalas* Cervantes crea en la figura de Belica el personaje de una gitana a la que finalmente se revela su origen noble. Belica y Preciosa son personajes con grandes diferencias, aunque ambas mujeres, adolescentes y «gitanas» de origen noble. Cabe tener presente que Constanza, el nombre de pila de la *Gitanilla*, es también el nombre de la protagonista de *La ilustre fregona*.

El lector conoce a Preciosa *admirándola*: «El cantar de Preciosa fue para admirar a cuantos la escuchaban» (33). Literariamente, Preciosa ejecuta el tópico decoroso del *puer senex*¹, cuya tradición retórica dota al personaje de la verosimilitud necesaria a la fábula. Paralelamente, el personaje de la *gitanilla* cumple con todos los requisitos del decoro que competen a los miembros de los altos estamentos sociales. No canta sino letras «de romances y de cantarillos alegres, pero todos honestos; que no consentía Preciosa que las que fuesen en su compañía cantasen cantares descompuestos, ni ella los cantó jamás; y muchos miraron en ello» (33). Además, Preciosa sabe leer y escribir, saberes inauditos para una mujer que no perteneciera a la nobleza o a la alta burguesía. Preciosa solo puede aceptarse, bien como un personaje inverosímil, bien como un personaje *extraordinaria* o *excepcionalmente* verosímil:

—Y, ¿sabes tú leer, hija? —dijo uno.

—Y escribir —respondió la vieja—; que a mi nieta hela criado yo como si fuera hija de un letrado (41).

La gitana vieja, «abuela» de la *gitanilla*, actúa como un personaje clave de la acción narrativa. Usurpa la hija a sus padres nobles, al poco de haber nacido, y a ellos la

¹ «Soy ya vieja en los pensamientos y alcanzo más de aquello que mi edad promete» (54).

devuelve, al final de novela, con el fin de salvar la vida de Andrés, el novio-marido de Preciosa². Este último se convierte en un segundo personaje clave, aunque mucho más plano. Es el joven don Juan, noble enamorado de Preciosa, por cuyo amor se convierte en el gitano Andrés Caballero. Es un personaje más de novela sentimental, o incluso bizantina, que de novela picaresca. Cervantes cuida de que nunca robe ni hurte, y dispone que como gitano destaque públicamente por sus habilidades físicas en juegos acrobáticos y competiciones festivas³. Como noble se comporta en todo momento, y como noble asesina a quien le abofetea⁴.

Anotemos algunas indicaciones respecto a la fábula y el discurso narrativos. La verdad de la fábula —lo hemos dicho— se impone a la verosimilitud de la literatura. *Romance* puede definirse como una narración idealista. *La gitanilla* es, en buena medida, un *romance* (Riley, 2001). La obra arranca con un «Parece...», como si todo el contenido de esa declaración inicial se basara en la apariencia, y no en la realidad⁵. La narración está nutrida de prolepsis, lo que sin duda revela cómo Cervantes la ha configurado desde el desenlace o *finis operis*, y no desde el *finis operantis*, como objeto de una o varias acciones aisladas. Todas estas prolepsis apuntan al finalmente recobrado origen noble de Preciosa / Constanza, con lo que de alguna manera restablecen y explican un principio del decoro, subvertido funcionalmente a lo largo de la narración, pero que al fin y al cabo se objetiva para confirmar de forma sustantiva las diferencias sociales y estamentales entre linajes nobles y serviles.

—«¡Lástima es que esta mozuela sea gitana! En verdad, en verdad, que merecía ser hija de un gran señor!» (3).

² «Que yo la hurté en Madrid de vuestra casa el día y hora que ese papel dice» (101).

³ «A doquiera que llegaban, él se llevaba el precio y las apuestas de corredor y de saltar más que ninguno; jugaba a los bolos y a la pelota estremadamente; tiraba la barra con mucha fuerza y singular destreza; finalmente, en poco tiempo voló su fama...» (79).

⁴ «Y arremetiendo al soldado con mucha presteza y más cólera, le arrancó su misma espada de la vaina y se la envainó en el cuerpo, dando con él muerto en tierra» (97).

⁵ El narrador es una de las figuras más sofisticadas de la novela, fingiendo con frecuencia la adopción de criterios contradictorios o incluso incompatibles. En el párrafo inicial de la novela, simula discretamente asumir los juicios de la sociedad estamental frente a los gitanos: «Parece que los gitanos solamente nacieron en el mundo para ser ladrones...» Sin embargo, en el proceso mismo de la narración y sus referentes materiales, descubre una y otra vez la conducta falaz, contradictoria e hipócrita de la nobleza, e incluso, sumariamente, de la Iglesia. En este sentido, *La gitanilla* es una novela que narra un *proceso de veridicción*, tal como sugiere Güntert (1993: 118). Lo cual no debe sorprender, ya que la novela se construye sobre un despliegue de falacias y apariencias: «Preciosa es una falsa gitana, a quien la vieja ha ocultado su origen; Andrés, falso gitano a su vez, engaña a sus padres y finge ante los gitanos para no tener que robar; el paje-poeta, que como criado de un noble pertenece a la sociedad urbana, también anda disfrazado y miente a Andrés, y este a él, por no nombrar sino las mentiras más significativas de la trama» (Güntert, 1993: 118). La única relación relativamente verdadera es la que mantienen Andrés y Preciosa, relación que *parece ser* la de un caballero con una gitana. Preciosa no confía en nada: ni siquiera en las palabras de los nobles, que se supone son las más firmes, pues, por naturaleza y linaje, un *caballero* es hombre de palabra. Esta desconfianza muestra con claridad que los valores de un grupo —la aristocracia— no son reconocidos (salvo el dinero), por el otro —los parias—.

—«[...] la crianza tosca en que se criaba no descubría en ella sino ser nacida de mayores prendas que de gitana, porque era en extremo cortés y bien razonada» (29).

—«Yo daré traza que sus majestades te vean, porque eres pieza de reyes» (51).

Algunos críticos como Riley (1962: 287) y Laffranque (1977: 561) han discutido el final que Cervantes impone a Preciosa, al convertirla en Constanza Acevedo, joven sumisa de familia acomodada, cuyo asentimiento estaría justificado por el determinismo del linaje.

Consideremos críticamente algunos aspectos relativos a los materiales religiosos objetivamente referidos en las formas literarias de la novela. Preciosa entra en Madrid un día de santa Ana, esto es, un 26 de julio⁶. Es la fiesta de la patrona de la ciudad. Preciosa baila y entona un romance hexasilabo, de rimas sacras y folclóricas, propias de un pueblo que canta feliz sus miserias a Dios. Nuevamente, la religión sirve aquí de salvoconducto: los gitanos son ladrones, pero devotos. Asumir una apariencia políticamente correcta permite, a quien la manifiesta, disculpar, practicar o encubrir otras faltas, del mismo modo que hoy día declararse solidario, ecologista o cooperante de alguna causa bien vista es una etiqueta de «corrección pública» frente a otros que no la ostentan o declaran.

El romance de la salida a «misa de parida», de contenido religioso, monárquico y político, que canta Preciosa en el primer tercio de la novela, durante su estancia en Madrid, se considera fue escrito por Cervantes para la celebración de las fiestas regias acaecidas en Valladolid con motivo del nacimiento del futuro Felipe IV. Se ha visto en este romance una visión crítica de la corrupción de la corte de Felipe III. Como ha señalado a este respecto Güntert (1993: 125), Iglesia, monarquía y familia son los tres pilares de una sociedad referida respectivamente en los poemas de santa Ana, de «la misa de parida» y de la buenaventura de Preciosa.

En este contexto, la gitanilla es un personaje sobresaliente por una serie de cualidades que se nos presentan como *admirables* porque de hecho admiran a quienes la rodean, como público de sus bailes, danzas, cantos y locuacidades verbales, llenas de agudeza, razones e inteligencia. Con todo, sus palabras y sus actos revelan más astucia que devoción, más racionalismo que sumisión, y más inverosimilitud que moralismo consecuente con su modo de vida. ¿Quién ha conformado la educación de Preciosa? ¿La abuela gitana, tras habérsela hurtado a sus padres biológicos y legítimos? No exclusivamente. ¿El entorno social en que ha crecido Preciosa? El texto no lo desmiente, y la propia gitanilla parece sugerirlo, concretamente en estos términos, donde el diablo hace de nuevo acto de aparición retórica:

⁶ El papa Julio II instituye esta celebración en 1510. Adviértase que los gitanos entran en Madrid como unos «invasores pacíficos» (Güntert, 1993: 123). Se les permite estar en la ciudad durante las horas del día, para abandonarla obligatoriamente con la llegada de la noche, a la hora del Avemaría. Una señal religiosa impone su expulsión de la urbe: «Fuéronse, y juntáronse con las muchas labradoras que a la hora de las avemarías suelen salir de Madrid para volverse a sus aldeas» (51).

¿Quién me lo ha de enseñar? —respondió Preciosa—. ¿No tengo yo mi alma en el cuerpo? ¿No tengo ya quince años? Y no soy manca, ni renca, ni estropeada del entendimiento. Los ingenios de las gitanas van por otro norte que los de las demás gentes: siempre se adelantan a sus años; no hay gitano necio, ni gitana lerda. Que como el sustentar su vida consiste en ser agudos, astutos y embusteros, despabilan el ingenio a cada paso, y no dejan que críe mohó en ninguna manera. ¿Ven estas muchachas, mis compañeras, que están callando y parecen bobas? Pues éntrenles el dedo en la boca y tíentenas las cordales, y verán lo que verán. No hay muchacha de doce que no sepa lo que de veinte y cinco, porque tiene por maestros y preceptores al diablo y al uso, que les enseña en una hora lo que habían de aprender en un año (44).

He aquí a los preceptores de Preciosa, dos figuras eufémicas: el Diablo y la Necesidad, esto es —por sus nombres reales—, la astucia y el hambre. Cierto que no se advierte que ella haya pasado hambre alguna vez, como tampoco se sugiere nunca que haya faltado a la verdad en lo más mínimo de su discurso. Considero que la educación es un conocimiento adquirido y artificial, que, desde una perspectiva antropológica y etológica, constituye la inserción de los individuos en un medio social y cultural mediante un aprendizaje difuso o reglado, y siempre sofisticado. Hay en el discurso de Preciosa una enorme capacidad para objetivar lo que su propia vida es en relación con la vida colectiva de los gitanos con los que ha crecido, y en cuyo grupo está inserta. Preciosa sabe más de lo que le han enseñado⁷. Su formación no se ha limitado a la *educación ficticia* que todo ser humano recibe, es decir, a la educación basada en la idea del bien moral. Preciosa ha aprendido las astucias que solo enseña la *educación real*, menos sofisticada, pero más cruda, y que requiere el conocimiento de lo moralmente proscrito por el grupo dominante: el embuste, el hurto, la agudeza, la astucia, el ingenio..., cuyos «maestros y preceptores» son el *diablo* y el *uso*, esto es, la maldad y la experiencia. La *educación real* se impone funcionalmente a los formalismos de la *educación ficticia*. Nuevamente el diablo desempeña aquí el mismo papel que en el resto de las *Novelas ejemplares*. No es propiamente un numen terrestre de carácter religioso, sino solo un referente moral. Es una forma cuyos contenidos no son religiosos, sino morales. Su moralidad es negativa, pero imprescindible para la supervivencia de los individuos que pertenecen a grupos marginales. El diablo desempeña aquí un valor simbólico, cuyos referentes son irreligiosos o ateístas, porque los materiales objetivos a los que remite su apelación pertenecen al mundo de la moral, es decir, al ámbito de las normas de supervivencia de un grupo marginal, en este caso el de los gitanos con los que se educa Preciosa, cuyo fin en la vida es sobrevivir en una sociedad ajena y adversa, y no afirmarse religiosamente en ella. La religión será, en todo caso, un medio o instrumento ocasional de explotación económica, para obtener algún «doblón de dos caras» (con todo lo que esto significa), pero en absoluto un fin en sí mismo. No hay creencias, no hay fe, en la organización del aduar de los gitanos, sino normas morales de cohesión y estructuración del grupo, que el viejo gitano expone puntualmente al novicio Andrés

⁷ «No hables más, que has hablado mucho, y sabes más de lo que yo te he enseñado. No te asotiles tanto que te despuntarás; habla de aquello que tus años permiten, y no te metas en altanerías, que no hay ninguna que no amenace caída» (51).

Caballero, y frente a las cuales la propia Preciosa antepone sus propias normas éticas. No hay, pues, experiencia religiosa, sino experiencia moral. Y fuera del mundo gitano, los personajes no muestran su devoción, y mucho menos su voluntad, sino su sumisión y su astucia. Así como las posibilidades de que disponen para sobornar y corromper a la justicia. Los requisitos y fórmulas del matrimonio cristiano entre Constanza y Juan brotan de la Contrarreforma, no de la voluntad ni de la devoción de los personajes. No estamos ante el cinismo religioso y la astucia personal de una pareja como Periandro y Auristela. Preciosa solo se concibe a sí misma como gitana hasta la anagnórisis final, y don Juan no se disfraza de gitano para peregrinar a Roma, sino que *se convierte* en gitano por el amor de una gitana.

Cabe advertir que el Diablo y Dios —y el Diablo mucho más que Dios— son los únicos númenes que aparecen en las *Novelas ejemplares*. Uno y otro representan contenidos morales abstractos, el uno los negativos y el otro los positivos. El narrador los menciona para proyectar sobre la secuencia o episodio que va a narrar un valor moral benigno o maligno, según el acontecer. Así, el diablo se menciona especialmente con la presencia e intervención de la Carducha: «Juana Carducha [...], habiendo visto bailar a las gitanas y gitanos, la tomó el diablo, y se enamoró de Andrés», y este, «como discreto, determinó de poner tierra en medio y desviarse de aquella ocasión que el diablo le ofrecía» (94-95). Y del mismo modo Dios aparece cuando hay que reconciliarse con algún tipo de desenlace que requiere el visto bueno del altísimo numen. Así sucede cuando Andrés, homicida encadenado ante el corregidor, habla de su relación con Preciosa, revertida en Constanza: «yo adoro a esa gitana; moriré contento si muero en su gracia, y sé que no nos ha de faltar la de Dios, pues entramos guardado honestamente y con puntualidad lo que nos prometimos» (104). Y en términos análogos el corregidor respondió «que se encomendase a Dios de todo corazón», etc., no siendo Dios, sino la «abuela» de Preciosa —su hurtadora—, quien actúa de manera tal que evita la tragedia.

Don Juan se convierte en Andrés Caballero mediante una ceremonia, gitana y pagana, que acredita su ingreso en el aduar de Preciosa. Asistimos aquí a una ceremonia multipersonal que se desarrolla a través del eje circular del espacio antropológico, esto es, se trata de un ceremonial estrictamente humano y social, que corresponde al *agere*. Nada religioso hay en este ritual. Desde el punto de vista que mantienen entre sí los sujetos actanciales y los contenidos ceremoniales pronto nos damos cuenta de que se trata más de un acto que responde a *normas morales*, no a *normas éticas*. Los compromisos adquiridos están destinados a preservar la estructura y organización del grupo, y no tanto la vida de sus miembros, incapaces de sobrevivir aisladamente. Por si quedaran dudas, «un gitano viejo» toma la palabra para exponer, longamente, las normas morales de los gitanos. Andrés Caballero, convertido —por el momento— en un prototipo de novela sentimental, asume de pleno todo cuando se le indica. Es, sin embargo, Preciosa, quien desde su racionalismo personal yuxtapone, casi dialécticamente, sus propias normas éticas a la fuerza tradicional de las normas morales enunciadas por el patriarca. La gitanilla habla aquí «por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas» (74). La ética de Preciosa impugna la moral de su aduar. Y desde esta convicción afirma un postulado materialista: «Condiciones rompen leyes», es decir, que el cumplimiento de una ley se basa en el mantenimiento de determinadas

condiciones materiales⁸. En este caso, tales condiciones serán aquellas que aseguren su libertad individual: «Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo, pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere [...], los ímpetus amorosos corren a rienda suelta, hasta que encuentran con la razón o con el desengaño [...]; que yo no me rijo por la bárbara e insolente licencia que estos mis parientes se han tomado de dejar las mujeres o castigarlas, cuando se les antoja; y como yo no pienso hacer cosa que llame al castigo, no quiero tomar compañía que por su gusto me deseche» (74-75). Pese a que Preciosa esgrime —fichteanamente— la independencia de su «alma» y la entrega de su «cuerpo», mal podrá Andrés, o cualquier otro, recibir la materialidad de este último si su dueña no lo da voluntariamente. Antes a la inversa: lo que sucede en la novela es que Preciosa entrega a Andrés todo excepto su cuerpo. Las palabras de la gitanilla siguen siendo de un racionalismo cuyas calidades discursivas frisan la inverosimilitud de la literatura. No importa demasiado: aquí el lector se deja seducir más por el contenido racional que por la forma poética, del mismo modo que al final de la novela, en su desenlace, se dejará persuadir más por el confort formalista de la anagnórisis que por la verosimilitud fabulosa de los hechos. Preciosa no confía plenamente en las normas morales. Ni en la moral de los gitanos, contra la que apostilla con su propia normativa ética, ni en la moral aristocrática, de la que procede don Juan, y de la que ella misma brota por su nacimiento biológico. Si creyera en esta última, le bastarían las palabras y promesas de amor de su enamorado, y no reaccionaría ante ellas con el racionalismo del desengaño y con la austeridad de la *stoa* y del epicureísmo. Preciosa no cree ni siquiera en la fuerza moral a que obliga un juramento. Por eso no hay en *La gitanilla* ningún juramento posible. Preciosa no es la dueña Marialonso, ni permite que su don Juan se comporte como un virote, cual Loaysa en *El celoso extremeño*: «Los juramentos y promesas que hace el cautivo porque le den libertad pocas veces se cumplen con ella [...]. No quiero juramentos, señor Andrés, ni quiero promesas; solo quiero remitirlo todo a la experiencia deste noviciado, y a mí se me quedará el cargo de guardarme, cuando vos le tuviéredes de ofenderme» (75).

Consideremos, desde el realismo antropológico a que remite el drama social de la novela, el racionalismo de Preciosa. Ella es, probablemente, el personaje más racionalista de toda la literatura cervantina. Su racionalismo es, acaso, inverosímil. Pero convincente. El discurso más razonado, y más decisivo respecto a su propia persona, es sin duda el que le dirige a su don Juan, que habrá de convertirse en el gitano Andrés Caballero para ganarse con seguridad el amor de la Preciosa⁹. La

⁸ No en vano, como advierte Güntert, Preciosa se ha educado con gitanos, los cuales «se comportan claramente como materialistas sin hacer ningún misterio de su necesidad diaria de recoger alimentos o fondos» (Güntert, 1993: 115).

⁹ Preciosa ha sido educada entre gitanos, y como ellos razona en muchos aspectos de la vida. Sin embargo, «al imponer un prolongado período de prueba a su amante, la gitanilla se comporta aristocráticamente» (Güntert, 1993: 121). En efecto, sus condiciones *rompen leyes*. El materialismo de las pruebas que exige al héroe masculino es el contrapunto del idealismo de las pruebas que los relatos fantásticos y maravillosos de la tradición legendaria y popular imponen a sus protagonistas. Los libros de caballerías aún ofrecían en la época de Cervantes algunos de estos testimonios, en los relatos de Chrétien y de Amadís.

gitanilla habla aquí desde una sobriedad y una razón que son más propias de la *stoa* que del decoro de la poética clásica, y más afines al estoicismo y al epicureísmo que al erasmismo o al cristianismo, cuya mística es incompatible con la austeridad racional de la protagonista: «A mí ni me mueven promesas, ni me desmoronan dádivas, ni me inclinan sumisiones, ni me espantan finezas enamoradas [...], soy ya vieja en los pensamientos y alcanzo más de aquello que mi edad promete, más por mi buen natural que por la experiencia. Pero con lo uno o con lo otro sé que las pasiones amorosas en los recién enamorados son como ímpetus indiscretos que hacen salir a la voluntad de sus quicios [...], ningunas palabras creo y de muchas obras dudo. Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad [...], y si puede ser comprada, será de muy poca estima» (54). Insensible a la seducción, ajena al misticismo y al arrobó, indiferente a la exhibición de la riqueza, desengañada en la cúspide de una adolescencia jamás desequilibrada, la gitanilla enfría con sus razones la declaración pasional de don Juan, que se convierte desde ese momento en un personaje de novela sentimental o melodrama arcádico, renunciando estamentalmente a su nobleza por el amor de la gitana.

El racionalismo sirve a la libertad. Nada más propio de un ideal ilustrado: «Sepa que conmigo ha de andar siempre la libertad desenfadada» (56). Este ideal, tan cervantino, rige el discurso formal y funcional de Preciosa, acaso hasta el momento en que vuelve a ser Constanza.

En la última escena bucólica de la novela, protagonizada por Clemente, Andrés y Preciosa, la niña responde al lirismo de los enamorados con una redondilla que reproduce el contenido de un adagio clásico muy reiterado por Cervantes, y que es afirmación secular y laica de la libertad individual, e incluso de postulados fundamentales del pensamiento ilustrado: *Faber est suae quisque fortunae*. Y así, oímos proferir a Preciosa: «que yo pienso fabricarme / mi suerte y ventura buena» (94)¹⁰.

Dediquemos las últimas palabras a la corrupción de la justicia. Cervantes no parece perder ocasión para reflejar el estado de putrefacción en que parece encontrarse la justicia de su tiempo. Así sucede en diferentes momentos, y desde diferentes ámbitos estamentales, a lo largo de la novela.

En un primer momento, la «abuela» de Preciosa advierte de la importancia del dinero para sobornar a la justicia en caso de apresamiento de alguno de los gitanos del aduar: «¿Cien escudos quieres tú que deseche, Preciosa [...]? Y si alguno de nuestros hijos, nietos o parientes cayere, por alguna desgracia, en manos de la justicia, ¿habrá favor tan bueno que llegue a la oreja del juez y del escribano como destos escudos, si llegan a sus bolsas? Tres veces, por tres delitos diferentes, me he visto casi puesta en el asno para ser azotada, y de la una me libró un jarro de plata, y de la otra una sarta de perlas, y de la otra cuarenta reales de a ocho que había trocado por cuartos, dando veinte reales más por el cambio. Mira, niña, que andamos en oficio muy peligroso y lleno de tropiezos y de ocasiones forzosas, y no hay defensas que más presto nos

¹⁰ El mismo contenido, con análoga forma, vemos reproducido por boca de Escipión en el cerco de Numancia: «Cada cual se fabrica su destino / no tiene aquí fortuna alguna parte» (*Numancia*, I, 156-157). Es lugar común en la literatura cervantina.

amparen y socorran como las armas invencibles del gran Filipo», es decir, del dinero. «Filipo» era, como sabemos, el nombre que recibieron popularmente algunas monedas acuñadas en tiempos del rey Felipe III.

En un segundo momento, Cervantes tampoco pierde ocasión de poner en complicidad a la Iglesia y al crimen cometido por miembros del estamento nobiliario. El paje madrileño y principesco que escribe amorosos poemas a Preciosa huye de la justicia tras cometer un doble asesinato. Él sobrevive entre los gitanos con el nombre de Clemente, mientras que su compañero de homicidio, «en hábito de fraile, con otro fraile se fue la vuelta de Aragón, con intención de pasarse a Italia, y desde allí a Flandes, hasta ver en qué paraba el caso» (86). Con anterioridad, él y su «pariente» estuvieron «quince días [...] escondidos en el monasterio» de los religiosos, no tanto *refugiados en sagrado* cuanto *escondidos en secreto* de la justicia que los buscaba. La referencia a la Iglesia católica como institución que oculta, auxilia y protege a homicidas es aquí absolutamente explícita e inequívoca.

En un tercer y último momento, el desenlace confirma cómo el dinero que recibe el alcalde y tío del militar asesinado dispone materialmente la desintegración de la causa contra el noble homicida don Juan de Cárcano, nunca más Andrés Caballero: «pues no había de tener lugar el rigor de la justicia para ejecutarla en el yerno del Corregidor [...], recibió el tío del muerto la promesa de dos mil ducados que le hicieron, porque bajase la querrela y perdonase a don Juan» (107). El paje «Clemente» y el hidalgo «Andrés» están ahora más cerca quizás de lo que antes habían estado, pese a que el primero haya huido de la justicia «en una de dos galeras de Génova que estaban en el puerto de Cartagena» (107) y el segundo se haya librado igualmente de ella merced al pago de dos mil ducados. Uno y otro son homicidas impunes. Cada cual se fabrica su destino, ¿no tiene aquí Justicia alguna parte?

2.10. CRISTIANISMO E ISLAM EN *EL AMANTE LIBERAL*.

RECONSTRUCCIÓN DE LA OPOSICIÓN ETIC / EMIC EN EL DISCURSO NARRATIVO

Cuando se habla de libertad religiosa es porque importa poco la libertad e importa poco la religión.

Gustavo BUENO

LA NOVELA DE *EL AMANTE LIBERAL*

E*l amante liberal* es un himen narrativo que pronto cumplirá intacto cuatrocientos años, y en el que confluyen, no solo eróticamente, sino también desde impulsos políticos, sociales y culturales de primer orden, los dos sistemas de pensamiento más poderosos e influyentes de comienzos del siglo XXI: el Cristianismo y el Islam. Una y otra mitologías son completamente ajenas a cualquier forma de *pensiero debole*, sobre el que la falacia teórica de la posmodernidad construye sus ilusiones ideológicas y su falsa conciencia interpretativa (*falsches Bewusstsein*) de nuestro mundo contemporáneo¹.

¹ Es pertinente aquí recuperar la idea de «falsa conciencia», que usan, aunque nunca definen, Marx y Engels en el contexto de sus análisis de las ideologías, a las que consideran como resultado de «un proceso realizado conscientemente por el así llamado pensador, en efecto, pero con una conciencia falsa; por ello su carácter ideológico no se manifiesta inmediatamente, sino a través de un esfuerzo analítico y en el umbral de una nueva coyuntura histórica que permite comprender la naturaleza ilusoria del universo mental del período precedente» (carta de Engels a Mehring, 14 de junio de 1893). Tomo la cita de García Sierra («Falsa conciencia», § 297), quien añade al respecto el siguiente comentario: «Marx entendió las ideologías como determinaciones particulares, propias (*ideologías*) de la conciencia, no como determinaciones universales, al modo de Destutt de Tracy. Y no solo esto: particulares o propias, no ya de un individuo, sino de un grupo social (en términos de Bacon: *idola fori*, no *idola specus*). La gran transformación que Marx y Engels imprimieron al problema de las ideologías, consistió en haber puesto la temática de ellas en el contexto de la dialéctica de los procesos sociales e históricos, sacándolas del contexto abstracto, meramente subjetivo individual, dentro del cual eran tratadas por los «ideólogos» y, antes aún, por la «Teoría de las Ideas trascendentales» de Kant. Las ideologías, según su concepto funcional, quedarán adscritas, desde Marx y Engels, no ya a una mente (o a una clase distributiva de mentes subjetivas), sino a una parte de la *sociedad*, en tanto se enfrenta a otras *partes* (sea para controlarlas, dentro del orden social, sea para desplazarlas de su posición dominante, sea simplemente para definir una situación de adaptación). Lo que caracteriza, pues, la teoría de Marx y Engels, frente a otras teorías de las ideologías, es el haber tomado como «parámetros» suyos a las clases sociales («ideología burguesa» frente al «proletariado»); pero también pueden tomarse como parámetros a otras formaciones o instituciones que forman parte de una sociedad política dada, profesiones (gremios, ejército, Iglesia). Y, asimismo, podrá ser un «parámetro» la propia sociedad política («Roma», «Norteamérica», «Rusia») en cuanto es una *parte* de la sociedad universal, enfrentada a otras sociedades políticas (y así hablaremos de «ideología romana», «ideología yanqui», o «ideología soviética»). En cualquier caso, el concepto de ideología debe ser coordinado con el concepto de «conciencia objetiva» (conciencia social, supraindividual, no en el sentido de una conciencia sin «sujeto», sino en el sentido de una conciencia que viene impuesta al sujeto en tanto este está siendo moldeado por otros sujetos del grupo social). Y debe ser

Plantearé aquí algunas preguntas fundamentales, a propósito de esta novela, de las que daré una respuesta dialécticamente enfrentada a los postulados del discurso posmoderno, al cual se entrega irreflexivamente la teoría literaria contemporánea, tan determinada por los vertidos ideológicos de cualquier intérprete sobre los materiales literarios. ¿Cómo abordar desde la literatura, concretamente desde la novela, el conocimiento de los contenidos culturales de un pueblo? ¿Reproduciendo esos *contenidos culturales* tal como se les aparecen a los seres humanos que pertenecen a ese pueblo o cultura, o reproduciendo las *acciones* que esos mismos seres humanos ejecutan? ¿Acaso es posible reproducir esas acciones o esos contenidos culturales, o al menos construir sus coordenadas gnoseológicas, desde los *términos de nuestra propia cultura*? El primer intento nos sitúa en una perspectiva *emic*; en el segundo, nuestra perspectiva será *etic*².

El amante liberal es una novela en la que el narrador, formalmente al menos, cuenta desde el *eticismo* de su cultura nativa (cristianismo), y para sus propios conterráneos, los contenidos émicos de una cultura alógena y hostil (Islam). Si este es el planteamiento que puede aducirse desde un punto de vista formal, resulta innegable que, desde un punto de vista semántico, la situación se complica de un modo deliberado, desde el momento en que el narrador dota al discurso literario de un *mythos* y una *lexis*, es decir, de una fábula y de un lenguaje que, destinados en apariencia a desacreditar el mundo islámico (*emic*), cuestionan irónicamente valores fundamentales del mundo cristiano (*etic*) —desde el que formalmente habla el narrador—, valores que atañen directamente a las creencias y a las ideologías, es decir, a la Religión y al Estado. Vamos a verlo.

ESTATUTO GNOSEOLÓGICO DE LA OPOSICIÓN EMIC / ETIC

Desde los presupuestos filosóficos de la teoría del cierre categorial (Bueno, 1992), las ciencias positivas y las disciplinas filosóficas no se organizan en torno a un objeto presupuesto³, sino que se mueven dentro de una multiplicidad de *términos* enclasados. Entre esos *términos* se establecen relaciones, y cuando hay *operaciones* que disponen la concatenación de estos *términos*, aparece la unidad de un *campo gnoseológico*. La unidad del campo categorial de una ciencia surge como resultado de un proceso interno

desconectado del concepto de conciencia subjetiva, que nos remite a una conciencia individual, perceptual, distinta y opuesta a la conciencia objetiva».

² Uso los términos de Pike (1954), *emic / etic*, pero reconstruyendo esta distinción conceptual desde los criterios del Materialismo Filosófico como teoría de la literatura. Indispensable en este punto es el opúsculo de Bueno (1990a).

³ La Biología no se organiza en torno a la «Vida», ni la Antropología en torno al «Hombre», sino dentro del campo categorial de los materiales biológicos o de los materiales antropológicos. Las ciencias no están delimitadas por su *objeto de conocimiento*, sino por su *campo categorial*, que es el espacio gnoseológico en el que se sitúan los materiales gnoseológicos, es decir, aquellas realidades fiscalistas que, al ser objeto de conocimiento científico, constituyen y delimitan el campo categorial de una ciencia.

de construcción, mediante segregación y selección de materiales gnoseológicos, que son incorporados, o no, al proceso de concatenación (Bueno, 1990a: 19).

La configuración que propone el Materialismo Filosófico como teoría de la literatura para hacer operativa en el discurso de la novela la oposición emic / etic se basa en la relación semiológica (sintáctica, semántica y pragmática) que existe entre el *sujeto agente* (SA) y el *sujeto gnoseológico* (SG) del relato, es decir, entre el *narrador* que organiza funcionalmente los materiales literarios y formalmente los expone (SA), y el *lector* que, de acuerdo con sus competencias cognoscitivas, los interpreta *desde el mundo real y efectivamente existente* (SG), al cual también pertenece, o ha pertenecido, histórica y filológicamente, el *autor*⁴. La fórmula sería la siguiente:

Antropología: emic / etic

Gnoseología: SA / SG

Narratología: Narrador / Lector

El Sujeto Agente de un campo antropológico actúa como actante o sujeto ejecutor de contenidos o formaciones culturales. Desarrolla una actividad émica comparable a la de un narrador que ejecuta el relato de una historia formalmente organizada desde su propia perspectiva, como sujeto agente de ella. Por su parte, el Sujeto Gnoseológico de un campo antropológico se dispone a *tratar* e *interpretar* a los Sujetos Agentes que en él intervienen, con objeto de construir una interpretación eticista de lo que recibe, tal como procede gnoseológicamente el lector de una novela⁵.

⁴ No hay texto sin autor o autora. Hablar de la «muerte del autor», tal como hizo Barthes (1968), equivale, en el mejor de los casos, a hacer pública una *boutade* de las más llamativas, en un determinado momento histórico de la evolución de las teorías literarias formalistas y posformalistas. En el peor de los casos, tal como hizo Foucault (1969), supone la imposición de una falacia interpretativa, de una falsa conciencia objetiva, que, basándose en una metafísica del lenguaje, exige la hipostasia del discurso, cuya génesis queda sustraída de toda realidad efectivamente existente. No es de extrañar, pues, que una estudiosa latinoamericana —cuyo nombre, por decoro, no cito aquí—, emocionada con la metafísica de este autor posmoderno, haya creído leer «acaso» a Cervantes cuando leía el *Quijote* y «sin duda» al propio Foucault cuando leía el *Lazarillo*.

⁵ Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico evita términos tales como «lector ideal», «lector modelo», «archilector», «lector implícito», «lector explícito», «lector implicado», etc., al considerarlos invenciones retóricas de determinados teorizadores de la literatura. Son figuras retóricas, pero no figuras gnoseológicas, ya que carecen de contenido material. En realidad funcionan como una añagaza, o una simple falacia, detrás de la cual la única realidad existente es la del crítico literario, quien propugna, por un lado, «la muerte del autor» y, por otro, el idealismo de un receptor con el que el propio crítico acaba siempre por identificarse. El único lector, posible y factible, es el *lector real*, apelación en sí misma pleonástica, pues no hay lectores irreales, si exceptuamos los inventados por Eco, Riffaterre o Iser —y el propio Gadamer desde su hermenéutica—, entre otros, para justificar el idealismo racionalista de sus interpretaciones literarias, cuyo objetivo último consistió en instaurar la supremacía del crítico como intérprete y como transductor (Maestro, 2001, 2002, 2004c).

Justificado su estatuto gnoseológico, es necesario identificar ahora, desde las posibilidades de la teoría de la literatura, una figura gnoseológica⁶ que caracterice el núcleo de la oposición emic / etic⁷. De acuerdo con los criterios del Materialismo Filosófico, considero que la figura gnoseológica más adecuada a la interpretación de la oposición emic / etic en narratología es la de *sujeto colimador*, es decir, la de un narrador que, como sujeto agente, incorpora, traslada, convierte, traduce y transduce, masas de innumerables materiales empíricos a estructuras fenoménicas que un lector, como sujeto gnoseológico, ha de interpretar a partir del lenguaje literario (forma) y de los referentes objetivos en él contenidos (materia)⁸.

⁶ La gnoseología procede mediante el desarrollo de figuras gnoseológicas (definiciones, premisas, axiomas, operaciones, conclusiones, modelos, contextos determinantes, paradojas, teoremas...) El punto de vista gnoseológico tiene que ver con la estructura lógico-material de las ciencias, la cual incluye siempre una determinada concepción de *verdad*. Por su parte, el punto de vista ontológico se refiere a las realidades que se esconden o se revelan en los conocimientos, es decir, se trata de realidades *contenidas* en el conocimiento. La epistemología es una teoría del conocimiento basada en la oposición objeto / sujeto, mientras que la gnoseología es una teoría del conocimiento construida sobre la oposición materia / forma. Será primordial, pues, que la Teoría (en el plano formal o lógico) responda adecuadamente a los hechos literarios (que se sitúan en el plano material), estableciendo entre ellos relaciones gnoseológicas de muy diversos tipos. Solo así se evitará la caída en mitologías, ideologías o teologías de la literatura, carentes por completo de contenidos materiales, como por ejemplo el alegorismo cristiano, la deconstrucción derridiana o la metafísica posmoderna.

⁷ La distinción de Pike entre emic / etic es una oposición, sí, pero en última instancia no puede reducirse sin más a un proceso exclusivamente discriminatorio, como si se tratara de una rectificación (dialogica) respecto de una confusión (previa). Tampoco se trata de una distinción folclórica o proverbial, del tipo «sabe más el loco en su casa que el cuerdo en la ajena»; o incluso teológica («solo Dios sabe los designios del pecador»). También podría interpretarse, desde el ámbito del Derecho Procesal Romano, en la distinción entre la *declaratio* del acusado y los testimonios de los testigos de vista o el análisis *facta concludentia*. Análogos paralelismos pueden identificarse en el pensamiento filosófico de K. Marx, quien consideraba que la mejor forma de conocer a un individuo no consiste en atenerse a lo que él mismo dice de sí, incluso en el supuesto de que no quiera engañar a su interlocutor, sino que es preciso atenerse a sus actos, a sus obras. Nada más cristiano, pues «por sus obras los conoceréis».

⁸ El discurso literario, por sí solo, no explica nada, ni contiene en sí mismo ninguna explicación. A los ojos del lector la obra literaria es un *fenómeno*, y no una *explicación*, sino un *explicandum*, es decir, algo que tiene que ser explicado, un problema que exige una explicación. El fenómeno, lo fenoménico, es la apariencia de la realidad tal como se presenta al sujeto cognoscente en cuanto se diferencia de la apariencia recibida por otros sujetos, que tienen con el primero una relación de *autologismo* o de *dialogismo*. Los fenómenos son plurales siempre, tanto por la diversidad de las condiciones de aparición del objeto como por la multiplicidad de sujetos gnoseológicos que pueden percibirlo. Sin embargo, su pluralidad y diversidad quedan neutralizadas por procedimientos de *confluencia operatoria*, que dan lugar a *cantidades esenciales*. El sector *fenoménico* se configura en el *segundo momento del eje semántico*, como conjunto de representaciones subjetivas o apariciones diversas del objeto fisicalistamente dado. En la medida en que los contenidos emic no son asimilables por los contenidos etic, el intérprete permanece en el reino de los fenómenos, tal como se entiende esta categoría semántica desde la Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992). En la tradición kantiana *fenómeno* se opone a *noúmeno*. En la tradición platónica, al igual que en el Materialismo Filosófico, fenómeno se opone a esencia. Husserl recupera la tradición platónica en su *Idea de la fenomenología*, (1907), donde incluso señala la necesidad de eliminar el sujeto

En Física, un *colimador* es el instrumento que facilita o dispone un enfoque⁹. Por analogía puede identificarse en Teoría de la Literatura al narrador de una novela como un colimador que dispone para el lector el enfoque, visión o comunicación de los hechos, es decir, el resultado de una organización de los materiales o contenidos formalmente narrados, en los cuales se hallan los *referentes objetivos* de la *fábula*. Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico codifica e interpreta estos referentes objetivos desde las posibilidades analíticas de las figuras gnoseológicas. En una novela, el narrador funciona como un colimador desde el momento en que condensa, orienta, normaliza y protocoliza formalmente los materiales derivados de los múltiples discursos que interactúan verbalmente en el relato, así como de los numerosos referentes objetivos que codeterminan funcionalmente la fábula en él contenida.

GNOSEOLOGÍA LITERARIA CONTRA HERMENÉUTICA LITERARIA

Voy a enfrentar ahora, en la interpretación crítica de *El amante liberal*, la gnoseología literaria a la hermenéutica literaria, con objeto de descartar esta última modalidad, impregnada de retórica y doxografía, en favor de la primera, la gnoseología, que permitirá objetivar nuestro análisis sobre la oposición dada entre *materia literaria*, como objeto de estudio, y *forma metodológica*, como criterio formal y lógico de análisis.

Con frecuencia esta novela ha sido interpretada, bien desde las características de la narración bizantina, bien desde los criterios de una lectura alegórica y católica. Cuando se habla de *El amante liberal* como narración bizantina, siempre se nos recuerdan los rasgos habituales de este género novelesco: comienzo *in medias res*, multiplicidad de episodios y accidentes en la fábula, atmósfera y espacios geográficos propios del Mediterráneo, el cautiverio de los amantes, la polionomasia o cambio de nombre de los personajes, la anagnórisis o reconocimiento, el fervor religioso como motivo estético (nunca es exigencia moral extraliteraria), la falsa muerte de la heroína y, por supuesto, la conservación intacta de su virginidad, pese a las innumerables amenazas¹⁰. Por

para alcanzar la esencia. Sin embargo, la eliminación de la existencia del sujeto, de la existencia de la *cogitatio*, para alcanzar las esencias plantea problemas muy difíciles a la teoría de las ciencias humanas. En la Teoría del Cierre Categorial el concepto de fenómeno se opone a la esencia y a la referencia fisicalista. Los «hechos» son ante todo referencias. Y las referencias fisicalistas se nos comunican a través de operaciones manuales, por tanto, operaciones distributivas, ya que cada individuo o grupo las reproduce distributivamente. Ningún hecho constituye una realidad absoluta, pues siempre tendrá lugar en un horizonte fenoménico, determinado por un contexto cultural e histórico.

⁹ De hecho, colimar es obtener un haz de rayos paralelos a partir de un foco luminoso. En términos ópticos, un colimador es un antejo que va montado sobre grandes telescopios astronómicos para facilitar su enfoque. En ciertos aparatos, como espectroscopios y goniómetros, funciona como un instrumento cuya misión es colimar los rayos luminosos.

¹⁰ «Considerar esta obra [*El amante liberal*] una mera imitación moderna de Heliodoro y de Aquiles Tacio equivale a tratarla de inocua novela de aventuras y a verla como paradigma de una

otro lado, la interpretación alegórica y moral, desde la religión católica, ha seducido, o comprometido, a abundantes críticos, partidarios de esta lectura moralista, que identifica en el viaje de los protagonistas una suma de trabajos cuya recompensa será el matrimonio cristiano¹¹ (Cervantes, 1613/2002: introd. de Avalor-Arce; Casaldueiro, 1974; El Saffar, 1974)¹².

La hermenéutica literaria es una forma de ejercer y entender la crítica de la literatura como algo ajeno al presente, y que nos remite en todo caso a un mundo en cierto modo intemporal, pretérito, histórico o prehistórico. Sus contenidos son ideas o datos ya formulados, y que han quedado incorporados a la historiografía de la literatura, a la filología sobre todo, o a la doxosofía literaria. Reducir la crítica de los textos literarios a una exégesis o hermenéutica que se limita a sustituir los textos objeto de estudio por la erudición teórica o historiográfica del intérprete de turno es hacer de la interpretación literaria una especie de escolástica de la lectura. El intérprete cifrará su misión en la hermenéutica, etiquetada de forma cada vez más profunda (histórica, filológica, alegórica...), de tales o cuales obras, etc., si bien el interés de sus trabajos dependerá, obviamente, de sus recursos expresivos o emotivos, y sobre todo de sus *figuras retóricas*, cuando lo que realmente debe ofrecernos la interpretación de la literatura, es decir, la teoría literaria, son *figuras gnoseológicas* (Maestro, 2006).

La lectura que aquí propongo de *El amante liberal* está determinada por la identificación en el texto de una figura gnoseológica fundamental, que es el *narrador* como *sujeto colimador* de formas y referentes objetivos, constitutivos y distintivos,

convención» (Güntert, 1993: 127). De *El amante liberal* como novela bizantina se han ocupado específicamente, entre otros, Avalor-Arce (Cervantes, 1613/2002: 30 ss) y Zimic (1989). Vid. también a este respecto Riley (2001).

¹¹ Como sucede en las novelas bizantinas, y también en buena parte de la comedia nueva lopesca, la historia acaba en matrimonio. Nótese que en casi todas las *Novelas ejemplares* hay siempre un cura —a veces incluso escondido, en acecho, como sucede en *La fuerza de la sangre*— que aparece al final, justo cuando se le necesita para casar a la pareja: «Hallóse presente el obispo o arzobispo de la ciudad, y con su bendición y licencia los llevó al templo, y dispensando en el tiempo, los desposó en el mismo punto» (159). En el caso de *La fuerza de la sangre*, el acecho es mucho más crudo: «... los padres de Leocadia, que [...] los tenía doña Estefanía escondidos. Los cuales, con el cura de la parroquia, que ansimismo con ellos estaba, rompiendo el orden de Estefanía, salieron a la sala. Llegó el cura presto, por ver si por algunas señales daba indicios de arrepentirse de sus pecados...» (321). Situación semejante se da al final de *Las dos doncellas*, en que Teodosia y Marco Antonio de inmediato «por mano de clérigo estaban desposados, que a persuasión de Teodosia, temerosa que algún contrario accidente no le turbase el bien que había hallado, el caballero envió luego quien los desposase...» (476)

¹² Como bien advierte Güntert (1993: 128-129), «es significativo que Casaldueiro pase por alto los recursos moralmente discutibles (simulación, mentiras y ficciones varias) que los amantes emplean para conseguir su libertad». El hispanista suizo advierte, con toda razón, que la interpretación alegórica y católica «no nos autoriza a leer *El amante liberal* como un edificante itinerario moral destinado a la formación de los novios cristianos» (128). Y cabe citar a este respecto que una de las características esenciales de los personajes cristianos es el fingimiento y el engaño, que consideran perfectamente legítimos con el fin de justificar su libertad: «Solo sé decir [habla Leonisa] que es menester usar en esto lo que de nuestra condición no se puede esperar, que es el fingimiento y engaño» (145).

de los materiales literarios contenidos en esta novela, y confrontados en la oposición emic / etic, desde la cual se construye, percibe e interpreta la relación entre el mundo cristiano y el mundo islámico. Como sujeto colimador, el narrador dispone la interpretación de los hechos literarios que él mismo expone, comunica y protocoliza. Concretamente, el narrador del *El amante liberal* enfrenta, con frecuencia de forma dialéctica, yuxtapuesta e isomórfica, dos modos de concebir la sociedad, la religión y el estado, que identifica con el Cristianismo y el Islam. El mismo narrador simula adoptar un discurso (etic) desde el que enjuicia, como sujeto gnoseológico, la acción (emic) de los personajes de la novela, que se ven involucrados, en unos casos voluntariamente (renegados como Halima o Mahamut), en otros involuntariamente (esclavos como Ricardo / Mario o Leonisa), y en otros genuinamente (Alí Bajá, Hazán Bajá o el Cadí), en el mundo —émico para el Cristianismo— del Islam.

La crítica literaria debe estar implantada e inmersa en el presente, en un presente práctico, social, político, científico..., como ámbito propio y suyo, ajeno a toda hermenéutica doxográfica. Y en este contexto crítico, determinado por una gnoseología materialista, se hace imprescindible la disolución de los conceptos *Verstehen* y *Erklären*, introducidos por Droysen (1882), y asumidos por Dilthey (1883), quien les infundió una aceptación que prosperó hasta las primeras décadas del siglo XX.

Esta distinción, entre lo que se puede *explicar* y lo que se puede *comprender*, se basa más en criterios epistemológicos, e incluso psicológicos, que gnoseológicos¹³. Si existe una diferencia profunda entre estas dos familias de ciencias, las que responden al *Verstehen* y las que obedecen al *Erklären*, esta reside más bien en las facultades u órganos de captación que en la naturaleza ontológica de sus objetos respectivos (cultura / naturaleza), o incluso que en su estructura lógica (donde opera la distinción de Windelband entre individual / universal, ciencias idiográficas / ciencias nomotéticas). Estas facultades, que actuarían como órganos de captación, serían la *comprensión* y la *explicación*¹⁴.

¹³ La perspectiva epistemológica hace referencia principal al eje pragmático, especialmente a su momento normativo, que afecta al sujeto cognoscente (del cual es un caso particular el sujeto gnoseológico). Las cuestiones epistemológicas giran en torno a los procesos que determinan normativamente la actitud del sujeto cognoscente (estados de duda o certeza). La perspectiva gnoseológica hace referencia al eje semántico, y en especial a su momento ontológico. Las cuestiones gnoseológicas giran en torno a los procesos que determinan la «identidad sintética» de unas partes objetivas del campo respecto a otras. Entre los criterios que permiten distinguir el espacio gnoseológico del espacio epistemológico figuran los tres ejes siguientes, de carácter semiológico, de la gnoseología general analítica del cierre categorial: a) *eje sintáctico*, que considera los signos desde el punto de vista de su relación con sujetos y objetos (consta de tres sectores: Términos, Relaciones y Operaciones); b) *eje semántico*, que considera a los objetos desde el punto de vista de su relación a través de los signos (sus tres sectores son: Referenciales, Fenómenos y Esencias); c) *eje pragmático*, que considera los sujetos en la medida en que se relacionan a través de signos (sus tres sectores son: Autologismos, Dialogismos y Normas).

¹⁴ «Se comprende que en la medida en que utilicemos esta distinción para dar cuenta de la diferenciación entre las ciencias naturales y las ciencias humanas (o culturales) estaremos poniendo la diferenciación entre estos dos tipos de ciencia más en el plano epistemológico (o psicológico) que en el plano gnoseológico (lógico-material)» (Bueno, 1990a: 40).

Para el Materialismo Filosófico, y para la teoría literaria en él fundamentada, la *comprensión* no constituye por sí misma una metodología que tenga significado gnoseológico. Por otro lado, no cabe dar por buena la analogía entre comprensión y órganos sensoriales o instrumentos científicos, puesto que estos son operadores o relatores, y aquellos no.

Las ciencias en general, y las ciencias humanas en particular, se constituyen como tales en el momento de la construcción operatoria de estructuras fenoménicas o esenciales, y no en el momento de la comprensión o descripción de los fenómenos. Las ciencias adquieren significado gnoseológico cuando son construcciones, o reconstrucciones (*re-enactement* de Collingwood, *nacherleben* de Dilthey), que la teoría del cierre categorial entiende como el tratamiento β -operatorio de los propios materiales estudiados por esas ciencias¹⁵. Esas reconstrucciones tienen que tener lugar en un escenario físico, pues han de estar en contacto con la propia praxis, política o tecnológica, característica de cada campo.

En consecuencia, desde el Materialismo Filosófico, el objeto de la comprensión no es propiamente la conducta de los sujetos —algo que es tan solo el momento etológico de un complejo de estructuras institucionales, sociales o culturales, dentro de las cuales se inserta siempre la conducta humana—, sino los complejos estructurales y la praxis ligada a ellos —praxis económica, política, tecnológica, praxis engranada con la praxis del científico— los que han de ser comprendidos en sus ámbitos respectivos, es decir, en perspectiva emic. El ámbito o interior de una cultura solo puede comprenderse desde las categorías de otra cultura más compleja¹⁶.

¹⁵ La teoría de la ciencia desarrollada desde el Materialismo Filosófico, denominada Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992), exige distinguir dos situaciones definidas en los campos semánticos característicos de toda ciencia: una situación primera (a, que identifica a las ciencias en cuyos campos no aparecen formalmente entre sus términos los sujetos gnoseológicos (SG); y una situación segunda (b), que identifica a aquellas otras ciencias en cuyos campos sí aparecen formalmente sujetos gnoseológicos o análogos suyos rigurosos. Estas dos situaciones (a, b) permiten redefinir, desde criterios estrictamente gnoseológicos, las clases de ciencias originariamente llamadas ciencias humanas y ciencias naturales (agregándoles a estas últimas las ciencias formales). Se recupera de este modo, en el marco de una gnoseología materialista, la discriminación entre Ciencias Humanas (las que utilizan metodologías β -operatorias, es decir, las que introducen en sus campos el sujeto operatorio), y Ciencias Naturales (las que utilizan metodologías α -operatorias, las cuales no introducen en sus campos sujetos operatorios). Esta deducción pretende establecer criterios que permitan enjuiciar el significado y alcance de la distinción emic / etic en la perspectiva de las ciencias humanas y etológicas.

¹⁶ «La comprensión, como reconstrucción, no será tanto una «penetración en el interior de los demás», (la *empatía* de G. Simmel) sino, en general, una aprehensión del mundo cultural de los otros, lo que solo será posible si nuestro mundo cultural tiene capacidad o potencia superior para absorber en sus categorías al mundo cultural estudiado. Un antropólogo que ha sido educado en la teoría de la gravitación puede comprender la astronomía maya mucho mejor de lo que todos los sacerdotes mayas juntos podrían comprender de la teoría de Newton. En general, por tanto, las posibilidades de comprensión de una cultura dada no habrá que derivarlas tanto de alguna supuesta facultad subjetiva, cuando de determinadas condiciones ligadas al mundo cultural objetivo al que pertenece el científico» (Bueno, 1990a: 45).

EL NARRADOR EN *EL AMANTE LIBERAL*

Examinaré ahora la figura del narrador en *El amante liberal* como sujeto colimador de la relación dialéctica, y no menos irónica, entre dos concepciones culturales —la cristiana (etic) y la islámica (emic)— de la sociedad, la religión y el estado.

En sus interpretaciones sobre esta novela, Güntert (1993) ha identificado en el narrador las principales complejidades y originalidades del relato como estructura narrativa y como discurso literario. En nuestra opinión, su trabajo es uno de los mejores que se han escrito hoy en día sobre *El amante liberal*. Güntert distingue dos lecturas posibles en esta novela. La primera correspondería a una lectura ejemplar, considerada desde presupuestos neoplatónicos y cristianos; la segunda sería una lectura irónica, capaz de subvertir la anterior, y fundamentada en la percepción de la novela como fábula de un simulacro de ejemplaridad¹⁷.

El amante liberal contiene la presencia modal de dos actitudes morales en las intervenciones del narrador. Se ha hablado, en primer lugar, de «un modo de narrar apasionado», que comparten tanto Ricardo, en su relato personal ante Mahamut, como el narrador de la novela, que habla inicialmente confirmando cierto fanatismo y prejuicio frente al Islam, y en segundo lugar de «un modo de narrar desapasionado y libre de prejuicios» (Güntert, 1993: 133). En el proceso modal que conduce de una a otra moralidad narrativa se objetiva una parte esencial del sentido de esta novela.

Güntert distingue en el relato dos macrosecuencias, a las que denomina A y B, separadas por un hiato constituido por el comentario metapoético de Mahamut sobre el llorar endechas, cantar himnos y decir versos (Cervantes, 1613/2001: 137).

Así, el narrador de la primera macrosecuencia (A) sería, según Güntert, contrario a turcos y hebreos, al hablar desde la ideología y los prejuicios del cristianismo, y reproduciría los ideales del patriota español aurisecular:

En A, la narración queda atribuida a un narrador razonable (en el sentido cervantino de «cuerdo»), bien pensante, patriota y por supuesto cristiano, pero

¹⁷ La interpretación de Güntert, en suma, pretende «destacar el hecho de que el estado «desapasionado», que supuestamente el héroe alcanza al fin, no significa superación o sublimación de las pasiones en el sentido platónico, sino libertad interior, disposición lúdica e ironía [...]. Este criterio nos lleva a una visión distinta de la obra, obligándonos a disociarnos de la interpretación *ejemplar* de quienes la han propuesto como única posible, a la vez que nos sugiere otra lectura y otra imagen del autor. En vez de denunciar las pasiones y de considerarlas como la parte inferior del hombre, Cervantes aboga por ellas desafiando la tónica de los Discursos dominantes (aristocrático-católico, cristiano-burgués, ascético, etc.) de su época» (Güntert, 1993: 131). Queda así al descubierto la falacia de la liberalidad del amante, que autores como Díaz Migoyo han desmitificado con claridad, al subrayar cómo, al final de la novela, Ricardo pretende disponer personalmente de la voluntad de Leonisa antes de que esta le hubiera autorizado a hacerlo: «La antonomástica liberalidad del amante no es sino una ficción irónica, la ironía misma: un enunciado aparentemente aceptable, pero realmente inaceptable. En vez de liberalidad, es un simulacro de liberalidad; en vez de dar hace como si diera. No solo porque no puede dar lo que no tiene, como él dice, sino porque no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de aquello que sigue deseando —imposibilidad, esta vez, lógica, situación materialmente inconcebible, cuya existencia solo puede ser verbal» (Díaz Migoyo, 1987: 147).

también antiturco y moderadamente antisemita. Al ser así, hace suyos todos los prejuicios y lugares comunes propios del Discurso mayoritario de la sociedad española de entonces, tal como se manifestaba en escritores tendenciosos, por ejemplo en Fray Juan de Salazar o en Fray Diego de Haedo. Un narrador dominado por sus creencias es un narrador *apasionado* —por no decir fanático— y es todo lo contrario de una voz imparcial, distanciada, reflexiva, como tratará de ser el narrador de B. Víctima de sus prejuicios, el primer narrador considera a los turcos como seres crueles, sensuales, viciosos y por tanto inferiores a los cristianos (Güntert, 1993: 136).

En efecto, el narrador de la macrosecuencia A, reprocha el sentimentalismo de quienes se entregan al mundo interior, seres humanos —a los cuales pertenecería Ricardo— que «llevados de sus imaginaciones, hacen y dicen cosas ajenas de toda razón y buen discurso» (Cervantes, 1613/2001: 110); califica en varios momentos de «dañada» a la «secta» musulmana¹⁸ (132); y tilda de «codicioso» (130) al judío que compra y vende a Leonisa, si bien el mismo narrador lo introduce primero sin adjetivos, y a continuación con el calificativo de «venerable judío que traía de la mano a una mujer vestida en hábito berberisco» (129). Las punzadas contra el mundo musulmán son frecuentes a lo largo de esta primera macrosecuencia narrativa. El narrador también se permite juicios morales y globales sobre la mujer, que son eco de los tópicos socialmente sustentados por los moralistas de la época, con los que esta voz narrativa parece querer identificarse por momentos¹⁹. Sin embargo, el narrador de la macrosecuencia B muestra una actitud sensiblemente diferente al de A²⁰, en primer lugar, porque sugiere que la conducta de los musulmanes, en este caso la sociedad extraña, puede tener sus razones de ser («...quizá debe de ser que por ser cautivos no los tiene por hombres cabales...»), y en segundo lugar, porque de los corsarios, implicando tanto a cristianos como a musulmanes, advierte que suelen ser de ánimo cruel y de condición insolente, «de cualquiera ley o nación que sea» (150). La conclusión de Güntert es certera:

¹⁸ Cabe advertir, de cualquier modo, que tal apelación del narrador se inscribe en un contexto realmente decoroso y de respeto hacia la autoridad de los mayores, investidos, como es este caso, de un cargo político y religioso de máxima autoridad: «A las palabras del cadí, obedecieron luego, y aun si otra cosa más dificultosa les mandara, hicieran lo mismo, tanto es el respeto que tienen a sus canas los de aquella dañada secta» (131).

¹⁹ «Tomando, pues, entre los tres este apuntamiento, quien primero le puso en plática fue Halima, bien así como mujer, cuya naturaleza es fácil y arrojadiza para todo aquello que es de su gusto» (140).

²⁰ «Es evidente que el primer modo de narrar, por tendencioso que sea, corresponde a los postulados del Discurso social, de ascendencia católico-nacionalista y tradicional [...]. Pero lo que nos induce a hablar de fanatismo oficial y de estilo propagandista es el gran número de prevenciones xenófobas que jalonan el discurso del narrador y, algunas veces también, el de Mahamut [...]. El segundo modo de narrar, propio de un humanista moderno, educado en la escuela de Erasmo y de López de Hoyos, representa, frente al primero, el estado libre de prejuicios, ‘desapasionado’» (Güntert, 1993: 139-140).

El amante liberal es también esta acusación contra el Discurso de la mayoría, aunque el ataque nunca sea frontal. Así pues, el atento examen del plano de la narración confirma una vez más la interpretación poco ortodoxa que hemos propuesto de este cuento e impide considerar la lectura ejemplar como la predilecta de Cervantes (Güntert, 1993: 140).

El narrador de *El amante liberal* cuenta, desde una perspectiva formalmente cristiana (etic) una serie de hechos y acontecimientos que tienen lugar en un mundo islámico (emic). Ambos contextos —Cristianismo e Islam— se encuentran interrelacionados en la narración literaria, merced a la intervención de un *narrador*, que actúa como *sujeto colimador* de todos los elementos formales y referentes materiales constitutivos del relato y en él integrados. La exposición (etic) que el narrador ofrece del Islam (emic) se objetiva, en primer lugar, en contenidos culturales que definen aspectos esenciales de la sociedad, el estado y la religión, no solo islámicos, sino también —dada su interacción crítica e irónica— cristianos, y, en segundo lugar, se objetiva en la acción de los personajes literarios, como sujetos agentes de los contenidos émicos de los que da cuenta el narrador. Comienzo primero por los personajes, para referirme después a la crítica (eticista) que puede identificarse en los referentes (émicos) de la sociedad, la religión y el estado alógenos, en este caso, islámicos.

LOS PERSONAJES DE *EL AMANTE LIBERAL*

Desde el punto de vista de la posición etic / emic, los personajes protagonistas de *El amante liberal* pueden clasificarse en cuatro grupos, atendiendo a los siguientes criterios sociales, políticos y religiosos: *cristianos* —libres y cautivos—, *musulmanes*, *judíos* y *renegados*. Son cristianos (y cautivos) Ricardo / Mario y Leonisa; son musulmanes, el Cadí, Hazán Bajá («virrey» entrante de Nicosia y amo inicial de Ricardo), y Alí Bajá («virrey» saliente); es judío el mercader, carente de nombre propio, que compra y vende a Leonisa, cual traficante de mujeres; y son renegados Mahamut y Halima, sirviente y esposa, respectivamente, del Cadí, cuyo nombre propio nunca se revela.

Ricardo / Mario, protagonista de la acción, cuyos impulsos y formas de conducta dan título a la novela, encarna en sí mismo una complejidad y una polionomasia muy propia del héroe de los relatos bizantinos. Enamorado de Leonisa hasta la patología, actúa antes de su cautiverio como un neurótico agresivo y colérico. Durante su estancia en Nicosia, cautivo y oprimido, se muestra un dechado del sentimentalismo más pasional y nostálgico. Finalmente, sin duda por influjo del raciocinio y la astucia del renegado Mahamut, parece imponerse en él la lógica y la templanza del discurso racionalista. No es casual que la novela comience con una cita sintáctica de los relatos bizantinos, es decir, con un *incipit in medias res*, que el narrador utiliza para presentar a un personaje inicialmente anónimo, al que zahiere desde la distancia al atribuirle «cosas ajenas de toda razón y buen discurso», abandonado en unas ruinas que fueron cristianas, privado de libertad en su soledad, y aquejado, para mayor *inri*, de mal de amores:

—¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! Si como carecéis de sentido, le tuviérais ahora, en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntas nuestras desgracias, y quizá el haber hallado compañía en ellas aliviara nuestro tormento. Esta esperanza os puede haber quedado, mal derribados torreones, que otra vez, aunque no para tan justa defensa como la en que os derribaron, os podéis ver levantados. Mas yo, desdichado, ¿qué bien podré esperar en la miserable estrechez en que me hallo, aunque vuelva al estado en que estaba antes desde en que me veo? Tal es mi desdicha, que en la libertad fui sin ventura, y en el cautiverio ni la tengo ni la espero.

Estas razones decía un cautivo cristiano, mirando desde un recuesto las murallas derribadas de la ya perdida Nicosia, y así hablaba con ellas, y hacía comparación de sus miserias a las suyas, como si ellas fueran capaces de entenderle; propia condición de afligidos, que, llevados de sus imaginaciones, hacen y dicen cosas ajenas de toda razón y buen discurso.

En esto salió de un pabellón o tienda, de cuatro que estaban en aquella campaña puestas, un turco, mancebo de muy buena disposición y gallardía, y llegándose al cristiano le dijo:

—Apostaría yo, Ricardo amigo, que te traen por esos lugares tus continuos pensamientos (Cervantes, 1613/2001: 109-110).

El monólogo busca siempre el contacto con el lector, es decir, con esa figura materialmente ausente y sin embargo imprescindible para cualquier autor. Aunque este monólogo determina el comienzo de la novela en la mitad de su historia, de modo funcionalmente abrupto, formalmente resulta muy suavizado, pues el personaje que habla monologa en solitario, de forma lírica en la retaguardia de la épica; es un cautivo, y habla como tal, marcado por la pérdida de su libertad; contempla el cosmos a través de unas ruinas jóvenes, valga el oxímoron, que son las de Nicosia, en la isla de Chipre, recién caída en manos turcas; y además es un airado y colérico sentimental²¹, que vive enamorado de una mujer de la que carece, y cuyo paradero, creyéndola muerta, ignora por completo. Inicialmente el narrador maltrata a este personaje de forma notoria, sin duda para distanciarse de él, con cinismo, ante un lector recién llegado a la novela. Sin embargo, el mismo narrador premiará finalmente a Ricardo, en un epinicio codal exaltado por la unión amorosa con Leonisa.

²¹ La cólera y la violencia de Ricardo están más que probadas y confesadas: «Me ocupó el alma una furia, una rabia y un infierno de celos, con tanta vehemencia y rigor, que me sacó de mis sentidos, como lo verás por lo que luego hice, que fue irme al jardín donde me dijeron que estaban, y hallé a la más de la gente solazándose, y debajo de un nogal sentados a Cornelio y a Leonisa, aunque desviados un poco. Cuál ellos quedaron de mi vista no lo sé; de mí se decir que quedé tal con la suya, que perdí la de mis ojos, y me quedé como estatua sin voz ni movimiento alguno. Pero no tardó mucho en despertar el enojo a la cólera, y la cólera a la sangre del corazón, y la sangre a la ira, y la ira a las manos y la lengua» (116). Nótese que la pasión ciega al personaje: «Cuál ellos quedaron de mi vista no lo sé». Literalmente, puede decirse que no ve más allá de las apariencias. Y más adelante, él mismo reitera su belicosidad: «Puse mano a mi espada y acometile, no solo a él [Cornelio], sino a todos cuantos allí estaban» (118).

El discurso de Ricardo admite el impacto de lo autobiográfico cervantino: el cautiverio en el Islam²². Si conservaba la vida, la pérdida de la guerra implicaba para el derrotado la pérdida de la libertad. El narrador emplaza al personaje en el grupo de los pensativos, *pensierosi*, próximos a lo irracional y destemplado, pues, «llevados de sus imaginaciones, hacen y dicen cosas ajenas de toda razón y buen discurso» (110). Es una figura de *melancolía*. El narrador se sitúa, en estos momentos del relato, al lado de un mundo social crítico con los temperamentos solitarios, sentimentales, contemplativos²³. Acaso también abúlicos. Sin embargo, Ricardo / Mario es quizá el personaje que experimenta una mayor evolución, ya que parte del sentimentalismo contemplativo para concluir en el pragmatismo racionalista.

Mahamut aparece de inmediato en la novela, y su presencia es siempre tranquilizadora y eficiente. Mahamut sabe que, como las personas, los personajes son de dos tipos: los que forman parte del problema o los que forman parte de la solución. Él pertenece al último grupo. Representa al personaje cuya acción codetermina el carácter de Ricardo, quien pasa de expresar verbalmente su dolor a objetivarlo en un relato razonado. La expresividad del verbo se convierte en referencia fabulada. En el tránsito, Ricardo evoluciona desde la soledad y el diálogo, desde la contemplación emotiva de las ruinas de Nicosia, junto a Mahamut, hacia la vida social y de palacio, ámbitos de lo colectivo y lo político. Su razón se torna sofisticada, sus sentimientos se disimulan, y su voluntad, desarrollada en cautividad, se hace cargo de todos los objetivos: la recuperación de la libertad y la consecución del amor de Leonisa. En este punto de la novela, Güntert (1993: 142) habla sabiamente del arte de «comunicar como si uno estuviera vigilado». Es la situación en que actúan los personajes de Cervantes, y desde la que habla el propio Cervantes. De nuevo esta novela ejemplar vuelve a colocar sus elementos constitutivos sobre «una mesa de trucos», descubierta desde el prólogo, y a entreverar simulaciones y exhibiciones, realidades y apariencias, voluntades contrapuestas en cautiverios y en libertades, pasiones y razones, prejuicios y revelaciones que desnudan el laberinto de la vida.

Cabe añadir que, inicialmente, Ricardo se expresa en los términos de un monomaniaco, con actitudes de suicida pasivo: «Y si es verdad que los continos dolores forzosamente se han de acabar o acabar a quien a los padece, los míos no

²² Vid. a este respecto el libro decisivo de Garcés (2005) sobre Cervantes y el cautiverio argelino.

²³ No menos sentimentalista será en su momento la imagen de Leonisa, mimesis del retrato de la mujer pensativa y melancólica, si bien más efímero que consistente: «Estaba Leonisa del mismo modo y traje que cuando entró en la tienda del bajá, sentada al pie de una escalera grande de mármol que a los corredores subía. Tenía la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha y el brazo sobre las rodillas, los ojos a la parte contraria de la puerta por donde entró Mario, de manera que, aunque él iba hacia la parte donde ella estaba, ella no le veía. Así como entró Ricardo, paseó toda la casa con los ojos, y no vio en toda ella sino un mudo y sosegado silencio, hasta que paró la vista donde Leonisa estaba» (141). Figuras representativas de lo *penseroso* y sentimental se encuentran en los frescos de la Capilla Sixtina (la célebre figura pensativa y desesperanzada del condenado), en la *Escuela de Atenas* de Rafael (es la postura del filósofo Heráclito), en la imagen de la *Melancolía* de Durero, etc. Vid. a este respecto Klibanski (*et al.*, 1990: esp. 409-412), sobre el motivo de las ruinas y el atributo figurativo de la «cabeza apoyada en la mano».

podrán dejar de hacello, porque pienso darles rienda de manera que a pocos días den alcance a la miserable vida que contra mi voluntad sostengo» (125). Incluso pide a Mahamut consejo acerca de cómo precipitar una suerte de homicidio sobre él, de modo que pueda morirse sir asumiendo la culpabilidad de un suicidio: «Lo que has de hacer, amigo, es aconsejarme qué haré yo para caer en desgracia de mi amo y de todos aquellos con quien yo comunicare, para que, siendo aborrecido dél y dellos, los unos y los otros me maltraten y persigan de suerte que, añadiendo dolor a dolor y pena a pena, alcance con brevedad lo que deseo, que es acabar la vida» (126). Ricardo desea morir sin suicidarse. Es decir, quiere matarse, pero evitando la responsabilidad moral que implica religiosamente el acto del suicidio²⁴.

Frente a Ricardo, Cornelio es probablemente el único personaje cristiano y libre que alcanza cierta singularidad en la novela. Adverso contrapunto de Ricardo en sus amores por Leonisa, se presenta al lector a través de los ojos de su enemigo, como hombre cobarde de cualidades homosexuales²⁵: «mancebo galán, atildado, de blandas manos y rizos cabellos, de voz meliflua y de amorosas palabras, y, finalmente, todo hecho de ámbar y de alfeñique» (114-115). Personaje flemático y en cierto modo ajeno a la trama, dada su pasividad²⁶, parece gozar de una posición social y económica mejor dispuesta que la de Ricardo, pues los padres de Leonisa consideran que con él «granjearían yerno más rico que conmigo» (115), según declara su enemigo en amores.

Leonisa, por su parte, lleva nombre de hembra felina e indómita, que el propio Ricardo no duda en ratificar: «para mí leona, y mansa cordera para otro» (114), en alusión a Cornelio. Leonisa es heroína arquetípica de relato bizantino, inseparable de su luminosa virginidad, que la acompaña en todos los peligros, y de su dios verdadero, dios terciario, trascendente y personalizado, dos referentes, físico el primero, metafísico el segundo, con quienes vive en la plenitud de sus satisfacciones: «por muy muchos y varios casos he venido a este miserable estado en que me veo; y aunque es tan peligroso, siempre por favor del cielo he conservado en él la entereza de mi honor, con la cual vivo contenta en mi miseria» (135). Leonisa se comporta como una mujer-objeto, no tanto de los hombres que la rodean, sino de la fábula de la novela, al actuar como un arquetipo lógico de formas de conducta exigidas por el género de la novela de aventuras. Con todo, no hay que olvidar que su intervención es decisiva para que el renegado Yzuf, arráez del bajel que los atrapa, no ahorque a Ricardo en la página 119 de la novela (de acuerdo con la edición que manejamos).

²⁴ Está claro que Ricardo ni es el príncipe Constante calderoniano, ni piensa en absoluto como él. No en vano el martirio es la única forma de suicidio autorizada por las religiones y la guerra una de las formas de homicidio legalizada por las democracias (Maestro, 2003).

²⁵ La analogía con Gamedes confirma las atribuciones de homosexualidad (116).

²⁶ Sorprende Cornelio por su inmovilismo y pusilanimidad, pues tras ser agredido en su propia casa por Ricardo, «jamás se levantó Cornelio —en palabras de su denostador— del lugar donde le hallé sentado, antes se estuvo quedo, mirándome como embelesado» (117). Y más adelante se subraya su cobardía: «A Cornelio le valió su buena diligencia, pues fue tanta la que puso en los pies, huyendo, que se escapó de mis manos» (118).

Además —hablando ahora con menos ironía—, es con frecuencia puntual sujeto de su propio discurso, marcando distancias e imponiendo exigencias personales a su pretendiente Ricardo, incluso en las más adversas condiciones para ella, como cautiva entre moros. Indudablemente, la fuerza perlocutiva de sus palabras, especialmente ante Ricardo, recuerda en varios momentos a la Auristela del *Persiles* en sus puntuales distancias frente a Periandro:

El hablarnos será fácil, y a mí será de grandísimo gusto el hacello, con presupuesto que jamás me has de tratar cosa que a tu declarada pretensión pertenezca, que en la hora que tal hicieres, en la misma me despediré de verte, porque no quiero que pienses que es de tan pocos quilates mi valor que ha de hacer con él la cautividad lo que la libertad no pudo; como el oro tengo de ser, con el favor del cielo, que mientras más se acrisola, queda con más pureza y más limpio (145).

Las autoridades musulmanas se objetivan en tres personajes: el Cadí, Alí Bajá y Hazán Bajá, los cuales disputan hipócrita y violentamente por el cuerpo de la cristiana que les vende un judío: «y así, sin querer saber el cómo, ni el dónde, ni el cuándo había venido a poder del judío, le preguntaron el precio que por ella quería» (129). Estos tres personajes se comportan de forma un tanto ridícula²⁷ y finalmente con violencia mortal, llevados por impulsos simples de ambición, hipocresía y sexualidad. El cadí es uno de los personajes árabes al que más palabras dedica el narrador de *El amante liberal*. Con frecuencia para devaluarlo y ridiculizarlo²⁸.

El judío que aparece en *El amante liberal* es un arquetipo puro. Carece de toda onomástica. El autor niega al narrador el uso del cualquier autónimo o patrónimo que identifique a este personaje, dedicado a la compra-venta de seres humanos, en este caso de lo que podría llamarse «trata de mujeres», concretamente de cristianas. Con todo, este judío está delimitado formal y funcionalmente por una serie de proposiciones disyuntivas que expresan, hasta cierto punto, la incompatibilidad de dos o más predicados en el mismo sujeto, algo que, en el caso de Cervantes, no deja de ser, una vez más, sumamente irónico y frecuente. En primer lugar, porque el judío se nos presenta en principio como «*un venerable judío* que traía de la mano a una

²⁷ El caso del cadí resulta especialmente visible y cómico, amén de uxoricida, embargado por la lujuria y dispuesto a servirse de todo su poder para asesinar a su esposa legítima, quedarse con el cuerpo de la cristiana, y mentir nada menos que al Gran Turco: «Estaba tan ciego el mísero y anciano cadí, que si otros mil disparates le dijeran, como fueran encaminados a cumplir sus esperanzas, todos los creyera, cuanto más que le pareció que todo lo que le decían llevaba buen camino y prometía próspero suceso; y así era la verdad, si la intención de los dos consejeros no fuera levantarse con el bajel y darle a él la muerte en pago de sus locos pensamientos. Ofreciósele al cadí otra dificultad, a su parece mayor de las que en aquel caso se le podía ofrecer; y era pensar que su mujer Halima no le había de dejar ir a Constantinopla si no la llevaba consigo; pero presto la facilitó, diciendo que en cambio de la cristiana que habían de comprar para que muriese por Leonisa, serviría Halima, de quien deseaba librarse más que de la muerte» (147).

²⁸ «Prometióselo el cadí con traidoras entrañas, porque las tenía hechas ceniza por la cautiva» [Leonisa] (138); «quizá poco contenta [Halima] de los abrazos flojos de su anciano marido [el cadí] (138).

mujer vestida en hábito berberisco» (129). Nada aparentemente más inocente, si no fuera porque se trata de una mujer-objeto destinada a la compra-venta, determinada por la oferta y la demanda, respectivamente, de dinero y de sexo. El judío actúa aquí al modo de un proxeneta de alto nivel, que surte a cadíes y bajaes del estado islámico. Más adelante sabremos, por boca de la propia Leonisa, que trató, sin éxito, de satisfacerse sexualmente en ella («el judío dio en solicitarme descaradamente», 144), y que al no poder conseguirlo «determinó de deshacerse de mí [Leonisa] en la primera ocasión que se le ofreciese» (144). El «venerable» y anónimo judío es un lujurioso tratante de mujeres. Sin embargo, la codicia de este traficante resulta por momentos contradictoria. «El codicioso judío», que vende a Leonisa por «cuatro mil doblas» o monedas de oro (unos dos mil escudos), finalmente, pide por el indumento de la cristiana cautiva una cantidad tal —dos mil doblas— que, «en fin, les pareció a todos que el judío anduvo corto en el precio que pidió por el vestido» (132), cuya riqueza de aderezos, accesorios y abalorios, el narrador describe con sensual detenimiento en un par de ocasiones (129 y 132). Cumple así, sobrada y ambiguamente, *El amante liberal* con la requerida dosis de antisemitismo exigida por la corrección política de la España aurisecular, con la que, irónicamente, tiende a identificarse, en unos momentos más que en otros, el narrador de las doce *Novelas ejemplares*.

Hay dos cristianos renegados: Mahamut y Halima. Sutilmente, forman pareja desde el momento en que aparecen. Mahamut es uno de los personajes clave de la acción narrativa. De origen cristiano, natural de Trápana, amigo y conterráneo de Ricardo desde la infancia de ambos²⁹, no conocemos de él su nombre de pila —nunca mejor dicho—, y apenas sabemos sino que se trata de un renegado astuto y discreto, que habla y actúa desde el racionalismo cristiano (es decir, con la doble, o triple, moral que haga falta)³⁰, moralismo al que sin duda ha traicionado religiosamente, y al que pretende volver antes de concluir sus días en este mundo³¹. Junto con Halima, Mahamut es el personaje que más intensamente ha penetrado en el mundo islámico. Sin duda es el hombre que mejor conoce émicamente la sociedad, el estado y la religión musulmanes. A su través, cual lente o instrumento óptico, el narrador

²⁹ «Y así te ruego, por lo que debes a la buena voluntad que te he mostrado, y por lo que te obliga el ser entrambos de una misma patria, y habernos criado en nuestra niñez juntos, que me digas qué es la causa que te trae tan demasíadamente triste» (111).

³⁰ Ningún personaje supera la frialdad racionalista de Mahamut, que se impone sobre el airado Ricardo, sobre la indómita Leonisa y, por supuesto, sobre el incauto Cadí. A Ricardo le indica que no se presente ante Leonisa, «que podría ser que redundase en perjuicio de mi designio» (133); a Leonisa la interroga sutilmente y obtiene de ella, mediante mentiras, sofismas y falacias, la información que necesita para hacer prosperar su «designio» (134-135); y respecto al cadí, baste decir que dispone su asesinato en pleno Mediterráneo, camino de Constantinopla: «y así era la verdad, si la intención de los dos consejeros [Ricardo y Mahamut] no fuera levantarse con el bajel y darle a él muerte [al Cadí]» (147).

³¹ «Quizá para que yo te sirva ha traído la fortuna este rodeo de haberme hecho vestir desde hábito que aborrezco [...]. No ignoras el deseo encendido que tengo de no morir en este estado que parece que profeso, pues cuando más no pueda, tengo de confesar y publicar a voces la fe en Jesucristo, de quien me apartó mi poca edad y menos entendimiento» (111).

«colima» y «protocoliza» el relato (etic) de los hechos acaecidos en el Islam, ese Islam que puebla, en libertad, un mundo que, en *El amante liberal*, tiene cautiva y en acecho a toda la cristiandad.

Mahamut es sirviente de un amo manipulable e influyente. Como renegado que es (del Catolicismo al Islam), y será (del Islam al Catolicismo), está acostumbrado al tráfico de influencias, al doble lenguaje, y al travestismo cultural, político y religioso. Y lo sabe: «No hay en toda esta ciudad —confiesa a Ricardo— quien pueda ni valga más que el cadí, mi amo, ni aun el tuyo, que viene por visorrey della, ha de poder tanto; y siendo esto así, como lo es, yo puedo decir que soy el que más puede en la ciudad, pues puedo con mi patrón todo lo que quiero» (126). Al demagogo siempre le ha interesado más el uso del poder que su posesión. Mahamut se comportará desde muy pronto como un sacerdote del destino, como un maestro de ceremonias capaz de intervenir en el azar y de manipularlo en favor de sus intereses, propios o colectivos. Así hace a Ricardo entrar en razones, introduce a Leonisa en casa del cadí, disponiendo su relación estratégica con Halima, y remata el final del viaje a Constantinopla planeando la muerte de su amo. Mahamut es un pequeño y racionalista demiurgo de los azares humanos. Y tiene éxito.

Halima, por su parte, es un personaje que aparece tardíamente en la novela, si bien desempeña en ella un papel decisivo. Cristiana conversa, hija de cristianos griegos, está casada con el cadí de Nicosia —una suerte de líder sacerdotal y político—, quien pretende asesinarla de camino a Constantinopla para reemplazarla por Leonisa. Halima será también el nombre de una de las protagonistas de *Los baños de Argel*, quien al igual que en *El amante liberal* se enamora de su esclavo y cautivo. Movida de su «voluntad de irse a tierra de cristianos, y volverse lo que primero había sido, y casarse con Ricardo», «era la intención de Halima la misma que la de Mahamut: hacer con él y con Ricardo que en el camino se alzasen con el bergantín» (148). El cadí uxoricida encuentra en su esposa el contrapunto homicida más equilibrado a sus merecimientos. Dada la religión mahometana del cadí, se explica, desde la perspectiva (etic) cristiana, su deseo uxoricida; sin embargo, ¿cómo justificar moralmente, desde el emicismo cristiano, el deseo de Halima de matar a su esposo para casarse con otro, y reintegrarse de este modo, con semejante tributo, al seno de cristianismo? Doctores tiene la Iglesia que sabrán responder...³² Hablemos ahora de cuestiones sociales, políticas y religiosas.

³² Cabe advertir que el narrador revela muy tardíamente el estatuto converso de Halima, así como el origen cristiano de sus padres. Cuando se habla de las intenciones adúlteras de Halima, el lector solo sabe de ella que es la esposa del cadí, y no tiene razón alguna para vislumbrar sus orígenes cristianos. El «mal deseo» (138) que le atribuye el narrador es, pues, en una primera lectura de la novela, el mal deseo de una mora, no de una cristiana. Que sus padres son «griegos cristianos» (140) es algo que el lector solo sabrá más adelante, y que ella misma es renegada solo se declarará muy avanzada la novela, y de forma muy discreta por un narrador apresurado en los preparativos de un viaje a Constantinopla que no alcanza su destino. Solo entonces se confiesa su «voluntad de irse a tierra de cristianos, y volverse a lo que primera había sido» (148).

TRES DIMENSIONES EN *EL AMANTE LIBERAL*: SOCIEDAD, ESTADO Y RELIGIÓN

El punto de partida es la visión *etic*, desde la perspectiva cristiana, del mundo *emic* que constituye la sociedad, el estado y la religión islámicos. Cristianismo e Islam son dos cosmos sociales, políticos y religiosos constantemente contrastados e interrelacionados en *El amante liberal*.

SOCIEDAD

Los cristianos de la ciudad de Trápani, ciudad siciliana entonces perteneciente al imperio español, se contraponen a los musulmanes de Chipre, espacio insular recientemente conquistado por el Islam. Hablamos de 1570. Lo primero que llama la atención es que, si en los contenidos de la fábula narrativa los cristianos son los cautivos del Islam, en las formas de la narración es el mundo islámico (*emic*) el cautivo del discurso (*etic*) cristiano, discurso que profesa —solo formalmente— el narrador de las *ejemplares*³³.

En este contexto, la polionomiasia de Ricardo, tan propia del héroe bizantino, se acompaña de un comentario (*etic*) sobre la sociedad musulmana (*emic*) de cierta significación —que parece minusvalorar la relevancia humana y sexual del hombre privado de libertad—, el cual también se reitera en el *Quijote* (I, 41), en el relato que el cautivo hace de su vida, y en la comedia *Los baños de Argel*:

³³ Así, por ejemplo, «los muertos eran cuatro soldados de aquellos que ellos llaman levantes» (119), dice Ricardo a Mahamut, usando un término de origen turco, *lāwandī*, que penetra en español, como corrupción de levantino, con el significado de guerrero; «los turcos saltaron en tierra a hacer leña y carne, como ellos dicen» (121); el cadí hace «la zalá en la mezquita» (139), es decir, reza; «un bajel de moros que ellos llaman caramuzales» (143), etc. Además, el narrador, sobre todo en la segunda mitad de la novela, introduce enunciados que contienen juicios disyuntivos sobre el mundo islámico, en los que simultáneamente se elogia y denigra a los musulmanes. Así, advierte que los bajaes Alí y Hazán «a las palabras del cadí obedecieron luego, y aun si otra cosa más dificultosa les mandara, hicieran lo mismo, *tanto es el respeto que tienen a sus canas los de aquella dañada secta*» (131). No deja de ser llamativo, e incluso irónico, que un grupo humano «dañado», suponemos que ante todo por la fe en un falso dios (como si hubiera alguno verdadero), profese hacia sus mayores un respeto tan ejemplar y eficaz. También se habla en *El amante liberal* de «aquella mezcla de lenguas que se usa, con que todos nos entendemos» (145), en alusión a la *lengua franca* mediterránea, de simplicidad sintáctica y amalgama de léxico ribereño, que permitía la comunicación en todas las ciudades portuarias del Mediterráneo. Cervantes refiere comentarios sobre esta *lengua franca* en diferentes momentos de su obra (*Los baños de Argel*, II, 1226-1228; *Quijote* I, 41, p. 474; *La cueva de Salamanca...*) Acaso uno de los momentos más expresivos es el que tiene lugar en *La gran sultana*, durante el diálogo entre el cautivo Roberto y el renegado Salec, quien dice: «Aquí todo es confusión, / y todos nos entendemos / con una lengua mezclada / que ignoramos y sabemos» (I, 178-181). La *lengua franca* aparece aquí asociada tanto a la comunicación como a la confusión y la incertidumbre, cuanto más que un personaje como Salec, renegado y misterioso, se presenta como una criatura amenazante, necesaria y nihilista (Maestro, 2001).

Mudóse Ricardo el nombre en el de Mario, porque no llegase el suyo a oídos de Leonisa antes que él la viese, y el verla era muy dificultoso, a causa que los moros son en extremo celosos y encubren de todos los hombres los rostros de sus mujeres, puesto que en mostrarse ellas a los cristianos no se les hace de mal; quizá debe de ser que por ser cautivos no los tienen por hombres cabales (138).

Desde la óptica de Mahamut —«ven, pues, Ricardo, y verás las ceremonias con que se reciben, que sé que gustarás de verlas» (127)—, el narrador ofrece a sus lectores la visión (etic) de la ceremonia (no ritual) de traslado de poderes del antiguo al nuevo bajá de Nicosia, como un acto característico de la sociedad y la milicia musulmanas. Las ceremonias son figuras normativas que expresan acciones y prácticas esenciales de la vida humana socialmente organizada. La que aquí presenta el narrador de *El amante liberal*, que es quien habla, es una ceremonia social, militar y política, de carácter *circular*, pues corresponde a un *agere* (y no radial, ya que no se basa en un *facere*)³⁴, y de naturaleza multipersonal, dados los sujetos que en ella intervienen³⁵:

Venía acompañado Alí Bajá, que así se llamaba el que dejaba el gobierno, de todos los jenízaros que de ordinario están de presidio en Nicosia después que los turcos la ganaron, que serían hasta quinientos. Venían en dos alas o hileras, los unos con escopetas y los otros con alfanjes desnudos. Llegaron a la puerta del nuevo bajá Hazán, la rodearon todos, y Alí Bajá, inclinando el cuerpo, hizo reverencia a Hazán, y él, con menos inclinación, le saludó. Luego se entró Alí en el pabellón de Hazán, y los turcos le subieron sobre un poderoso caballo, ricamente aderezado, y trayéndole a la redonda de las tiendas y por todo un buen espacio de la campaña daban voces y gritos, diciendo en su lengua: —¡Viva, viva, Solimán sultán, y Hazán Bajá en su nombre! (128).

El narrador ha ofrecido valoraciones morales del mundo islámico como un espacio característico de la arbitrariedad y del gusto más personalista. Sin embargo, a medida

³⁴ El Materialismo Filosófico concibe el espacio antropológico organizado en tres ejes fundamentales: *circular*, determinado por las relaciones de los seres humanos entre sí; *radial*, delimitado por las relaciones de los seres humanos con los materiales de la naturaleza; y *angular*, al que definen las relaciones de los seres humanos con las realidades numinosas, cuyo origen material está en los animales (Bueno, 1978, 1985).

³⁵ Según las relaciones entre los sujetos actanciales y los contenidos ceremoniales, el Materialismo Filosófico distingue dos tipos de ceremonias: las de *primer orden*, que siguen un proceso recorrido o exigido previamente por la naturaleza, por lo cual están organizadas sobre rituales etológicos (la comida, el sueño, el encuentro con otras personas...); y las de *segundo orden*, las cuales pueden asociarse a ciertos rituales, pese a que siempre surgen y se desarrollan al margen de comportamientos zoológicos pautados (la misa como ágape comunicativo, por ejemplo). Ha de advertirse que las ceremonias humanas son en cierto modo comparables a los rituales zoológicos, animales, pero aunque el *contenido* de las ceremonias sea con frecuencia muy semejante, por su finalidad biológica, a los rituales, su *forma* es diametralmente opuesta. La relación entre los objetos que forman parte de ceremonias es muy distinta a la de los objetos que forman parte de rituales etológicos. Esto últimos no son normativos, y están sujetos al medio ambiente, mientras que las ceremonias humanas tienen una gran independencia respecto al medio ecológico (Bueno, 1984).

que se aproxima el final de la novela, el mismo narrador adopta posiciones cada vez más neutrales en la visión (etic) cristiana del mundo musulmán. Es lo que sucede, por ejemplo, respecto al juicio moral que emite sobre los corsarios —sean cristianos o musulmanes— que pueden atacar la embarcación en que han salido de Nicosia:

Temieron fuese de cosarios cristianos, de los cuales ni los unos ni los otros podían esperar buen suceso; porque, de serlo, se temía ser los moros cautivos, y los cristianos, aunque quedasen con libertad, quedarían desnudos y robados [...], temían la insolencia de la gente cosaria, pues jamás la que se da a tales ejercicios, de cualquiera ley o nación que sea, deja de tener un ánimo cruel y una condición insolente (150).

Como advierte Güntert, no por casualidad «entre Ricardo y el mundo oriental corren interesantes paralelos, y aún al final este entra en el puerto de Trápani en traje turco» (Güntert, 1993: 132). Y es que, en efecto, tras los ataques navales, el lector asiste a una suerte de travestismo cultural entre el Islam y el Cristianismo, que comienza con la llegada del bajel de Alí Bajá, el cual «venía con insignias y banderas cristianescas» (151), y se intensifica con el retorno al punto de partida de la novela, precisamente cuando Ricardo sustituye, en territorio cristiano, la autoridad y la intervención que hasta entonces había ostentado Mahamut: «Habíase hallado en la galeota una caja llena de banderas y flámulas de diversas colores de sedas, con las cuales hizo Ricardo adornar la galeota» [...]. En esto entretanto había Ricardo pedido y suplicado a Leonisa que se adornase y vistiese de la misma manera que cuando entró en la tienda de los bajaes, porque quería hacer una graciosa burla a sus padres» (154-155). Ricardo manda, Leonisa obedece, Mahamut calla, Halima observa, el narrador cuenta... Todo ha cambiado.

ESTADO

«[...] que es mi amo el cadí desta ciudad, que es lo mismo que ser su obispo» (111), dice Mahamut a Ricardo al comienzo de la novela, para describirnos el estatuto del cadí musulmán, como intérprete de la ley coránica y juez con potestad civil y religiosa. El renegado no tardará en anunciar que él tiene sobre su amo más poder que ninguna otra persona que le rodea. Al sofista, como al demagogo —lo hemos dicho—, no le interesa la posesión del poder, sino su manipulación. He aquí la descripción *etic* que un cristiano converso, y a la vez moro fingido, da de la organización política *emic* de una de las ciudades estado del mundo islámico, Nicosia:

Es costumbre entre los turcos que los que van por virreyes de alguna provincia no entran en la ciudad donde su antecesor habita hasta que él salga della y deje hacer libremente al que viene la residencia; y en tanto que el bajá nuevo la hace, el antiguo se está en la campaña esperando lo que resulta de sus cargos, los cuales se le hacen sin que él pueda intervenir a valerse de sobornos ni amistades, si ya primero no lo ha hecho. Hecha, pues, la residencia, se la dan al que deja el cargo en un pergamino cerrado y sellado, y con ella se presenta a la Puerta del Gran Señor, que es como decir en la corte ante el Gran Consejo del Turco; la cual, vista por el visir bajá, y por los otros cuatro bajaes menores, como si dijeseamos ante el

Presidente del Real Consejo y oidores, o le premian o le castigan, según la relación de la residencia; puesto que si viene culpado, con dineros rescata y escusa el castigo; si no viene culpado y no le premian, como sucede de ordinario, con dádivas y presentes alcanza el cargo que más se le antoja, porque no se dan allí los cargos y oficios por merecimientos, sino por dineros; todo se vende y todo se compra. Los proveedores de los cargos roban los proveídos en ellos y los desuellan; deste oficio comprado sale la sustancia para comprar otro que más ganancia promete. Todo va como digo, todo este imperio es violento, señal que prometía no ser durable; pero a lo que yo creo, y así debe de ser verdad, le tienen sobre sus hombros nuestros pecados... (113).

El personaje que describe los hechos, diríamos que cristiano y moro simultáneamente, incorpora el contenido islámico (emic) al discurso cristiano (etic), de tal modo que este último contiene comparativamente al primero. Así, por ejemplo, se habla de «residencia», término genuino de la administración estatal española, para designar ante un juez el estado de cuentas de un funcionario público que abandona su cargo, y no se nos facilita el término arábigo correspondiente, que permanece para nosotros en un estado *emic latente*. Las relaciones que se establecen entre el contenido émico e islámico y el continente ético y cristiano son de comparación y semejanza, dado que el uno se ilustra a través del otro, y en ningún caso se establecen diferencias discriminatorias, ni distintivas ni constitutivas, salvo en la autenticidad de la fe religiosa. Los paralelismos en la administración del estado son visibles, y los procedimientos de ascenso y promoción resultan no menos analógicos: «todo se vende y todo se compra». La ambigüedad de la deixis espacial no puede ser más expresiva: «porque no se dan *allí* los cargos y oficios por merecimientos, sino por dineros». *Allí* pueden ser muchos lugares: la Puerta del Gran Señor, «que es como decir en la corte ante el Gran Consejo del Turco», esto es, «como si dijésemos ante el Presidente del Real Consejo y oidores» de Castilla.

Se advierte además que el juez musulmán resuelve las causas «más a juicio de buen varón que por ley alguna». ¿Se insinúa de este modo que la observancia de las leyes es prerrogativa del mundo cristiano —como sugiere Güntert (1993: 132)—, o más bien que el ordenamiento jurídico exige juzgar conforme a derecho y no conforme a verdad? Me inclino por ambas interpretaciones. No hay que olvidar que Sancho en la ínsula Barataria juzga más como «buen varón que por ley alguna», es decir, conforme a verdad, y no conforme a derecho, cuyas Leyes y Letras el escudero nunca ha estudiado (Maestro, 2006a, 2006b). Cervantes no se sirve del narrador de *El amante liberal* para discutir la organización estatal del mundo islámico. Incluso cabría pensar, a juzgar por algunas palabras de Mahamut sobre este imperio, «que prometía no ser durable» (113), que Cervantes lo percibe, en muchos aspectos, como una administración mucho más próspera y mejor organizada que la cristiana y española, al menos en términos militares. Pero algo así no es cierto: esta supuesta y aparente percepción positiva es resultado de un enfoque irónico e incluso paródico, muy sutilmente trazado por el narrador de *El amante liberal*. Nótese el modo en que procede el cadí al administrar su justicia y su gracia:

Entraron a pedir justicia, así griegos cristianos como algunos turcos, y todos de cosas de tan poca importancia, que las más despachó el cadí sin dar traslado

a la parte, sin autos, demandas ni respuestas, que todas las causas, si no son las matrimoniales, se despachan en pie y en un punto, más a juicio de buen varón que por ley alguna. Y entre aquellos bárbaros, si lo son en esto, el cadí es el juez competente de todas las causas, que las abrevia en la uña y las sentencia en un soplo, sin que haya apelación de su sentencia para otro tribunal (128).

Esta exposición del narrador no está exenta de explícita ironía. ¿Seguro que, salvo las demandas de divorcio, todos los conflictos jurídicos se despachan en un santiamén? Este narrador, creado por el Cervantes entremesista, no ha leído *El juez de los divorcios*. Por otro lado, esa autocorrección atenuadora —«y entre aquellos bárbaros, si lo son en esto...»—, ¿qué quiere expresar al lector? Ante todo, que el narrador de *El amante liberal* habla siempre desde una perspectiva (etic) cristiana y moralizante en lo que a las *formas* se refiere, pese a que, en asuntos de contenido, los *materiales* que expone en su novela desmienten con frecuencia el sentido de las palabras que los designa. Las culturas bárbaras lo son, explícitamente, por carecer de un ordenamiento jurídico materializado en las instituciones de un Estado. El Islam posee, émicamente, sus propias leyes desde la posesión del *Corán*. Pero el *Corán* no es un Estado. Ni mucho menos una Carta Magna, como tampoco lo era la España de los Austrias, ni los estados europeos de los Siglos de Oro —si bien el ordenamiento jurídico español estaba infinitamente más desarrollado que ningún otro sistema contemporáneo—. Es, como la *Biblia* hebrea, un libro mítico y normativo. Una disciplina, épica y dogmática.

RELIGIÓN

La referencia a la religión es una característica de la antigua novela griega de aventuras, y ha sido interpretada por diversos autores como un motivo estético del género literario (Lozano Renieblas, 1998; Güntert, 1993; Maestro, 2003a), y no como una exigencia alegórica y moral desde la cual la interpretación de la novela queda absolutamente comprometida o subordinada. Las referencias religiosas son recurrentes, y con frecuencia se limitan a implorar la protección divina ante las innumerables adversidades y aventuras inesperadas: «hacia una plegaria y oración a Dios para que le diese libertad» (146), «y encomendándose a Dios, esperaban el día de la partida» (148), «y estaban suspensos, sin saber lo que harían, temiendo y esperando el suceso que Dios quisiese darles» (150), etc.

Mahamut, cristiano renegado, y una suerte de espía-doble en el juego que por recuperar la libertad representan Ricardo y los demás cristianos, habla en *El amante liberal* del Dios católico como entidad de la que depende el azaroso destino de los cristianos cautivos. Naturalmente, Mahamut habla de su causa como una empresa con Dios propio y verdadero: «tenía esperanza en el verdadero Dios, en quien él creía, aunque mal cristiano, que lo había de disponer de otra manera, y que la aconsejaba [a Leonisa] se hubiese bien con Halima, la mujer del cadí...» (135).

Leonisa, por su parte, afirma falazmente que Mario reza en un momento dado para que su Dios le conceda la libertad: «hacia una plegaria y oración a Dios para que le diese libertad» (146). Sin embargo, no deja de ser irónico que esta apelación a la oración religiosa católica tenga lugar precisamente para engañar a Halima, a quien

Leonisa miente maquiavélicamente respecto a sus pretensiones y esperanzas amorosas con Mario: «Leonisa acrecentó en Halima el torpe deseo y el amor, dándole muy buenas esperanzas que Mario haría todo lo que pidiese; pero que había de dejar pasar primero dos lunes antes que concediese con lo que deseaba él mucho más que ella, y este tiempo y término pedía a causa que hacía una plegaria y oración a Dios para que le diese libertad» (146). La religión católica sirve aquí para conferir verosimilitud a la mentira de una cristiana. Lo cierto es que la farsa y el embuste en el que se mueven unos y otros personajes, tanto moros como cristianos, se desenvuelve por momentos bajo la exhibición del politeísmo más luminoso, entre Dios y Mahoma, especialmente, pues la figura de Alá no se menciona en toda la novela.

En definitiva, la religión, tanto desde la perspectiva (etic) cristiana como desde la perspectiva (emic) islámica, sirve de escenario, pretexto y cobertura a la mentira convicta y confesa, a la farsa moral más explícita, y a un sin fin de intentos de homicidio, ya previstos, ya frustrados, que nutren toda digestión de la novela. Y lo que es más sorprendentemente cínico: en medio de todos estos episodios narrativos, en los que la religión debiera desempeñar el papel de un discurso virtuoso, tal como el narrador lo anuncia y esgrime, es precisamente el narrador de las llamadas —por el autor— *Novelas ejemplares* quien añade, al discurso literario, palabras moralmente conservadoras para contar hechos religiosamente inmorales: Halima, la mora conversa que quiere volver a ser cristiana, miente a su marido, cadí (obispo) de Nicosia, con palabras zalameras y falsas («que el amor que os tengo no me dará licencia para estar tanto ausente y sin veros», 140), cuando lo que pretende es unirse a otro hombre y matar a su esposo; el narrador se toma la libertad de introducir comentarios machistas y misóginos sobre el comportamiento femenino de Halima (quien «como mujer, cuya naturaleza es fácil y arrojadiza para todo aquello que es de su gusto», 140), cuando lo verdaderamente grave es, en cualquier caso, el plan homicida de unos y otros personajes; por no citar los comentarios (etic) cristianos sobre «el fingido paraíso de Mahoma» (140), lo que implica dar por verdadero —desde la misma perspectiva (etic) del narrador— el no menos mitológico y fingido paraíso cristiano; o la secuencia, indudablemente cómica, en que la brava Leonisa, al ver al inesperado Ricardo / Mario, «sacando una pequeña cruz del seno, la besaba muchas veces, y se santiguó infinitas, como si alguna fantasma o otra cosa del otro mundo estuviera mirando» (141), es decir, como si los espectros huyeran de uno por solo besar un teoplasma. Si algo muestra el escenario y referente religioso de *El amante liberal* es que el cristiano es mejor fingidor que el moro, y que el narrador es mucho mejor fingidor que el cristiano. Nadie como Leonisa expresa, para todos nosotros, lectores de *El amante liberal*, esta forma de comportamiento característico de los cristianos de la novela: «es menester usar en esto lo que de nuestra condición no se puede esperar, que es el fingimiento y engaño» (145).

CONCLUSIÓN

Las ideas, fuera de un contexto gnoseológico, es decir, fuera de unas coordenadas que las definan en sus relaciones formales y materiales, son confusas y resultan indefinidas. En un caso así las ideas son solo palabras, retórica sin contenidos

conceptuales. En estas páginas he tratado de exponer el desarrollo gnoseológico que la oposición etic / emic de Pike, reconstruida formalmente desde los postulados del Materialismo Filosófico, puede ofrecer en el análisis de los materiales literarios que ofrece una novela como *El amante liberal*. Con todo, se hace imprescindible una conclusión que, a la vista del análisis literario expuesto, delimite y defina el *regressus* filosófico al germen esencial de estos conceptos³⁶.

Cabe añadir, en síntesis, que desde el *emicismo* se sostiene que la distinción etic / emic es necesaria en el momento de constitución de las ciencias humanas, precisamente porque los emicistas postulan que estas ciencias han de desenvolverse esencialmente en el ámbito emic. El emicismo es la envoltura desde la cual el propio Pike presentó su distinción etic / emic. El objetivo es aquí que las ciencias humanas, sobre todo la Antropología y la Lingüística, puedan conocer los contenidos culturales desde el punto de vista emic. Desde el Materialismo Filosófico, concretamente desde la teoría del cierre categorial, esta tesis se expone así: el lugar donde se configuran las esencias o estructuras esenciales, por oposición a las estructuras fenoménicas, de las ciencias antropológicas es el lugar de los contenidos emic.

Los puntos de vista etic se consideran vías de accesos fenoménicas o fiscalistas —artefactos— que conducen al objetivo principal. De este modo, las determinaciones etic desempeñan una función auxiliar, instrumental, propia de un *ordo inventionis*.

El emicismo, desde esta perspectiva «adentrista», no solo defiende la tesis de que el objetivo de una disciplina científica (Sociología, Lingüística, Antropología...), o una ideología gremial (feminismo, socialismo, neonazismo, racismo, nacionalismo...), es reconstruir la realidad de aquello a lo que se refiere (sociedad, lengua, cultura, mujer, raza, organización política, pueblo singular...), desde el punto de vista del sujeto agente que forma parte del referente que es objeto de estudio (el nativo, el indígena, la feminista, el socialista, el neonazi, el negro, el nacionalista...); y exige también aceptar que esta reconstrucción e interpretación solo puede llevarse a cabo por personas que forman parte émica del propio grupo social objeto de estudio. El nativo desconfiará siempre del antropólogo, la mujer del hombre, el blanco del negro..., y a la inversa. No cabe autismo más onanista. En consecuencia, solo los franceses podrían entender a los franceses, los catalanes a los catalanes, las mujeres a las mujeres, los jóvenes a los jóvenes, los viejos a los viejos, los hombres

³⁶ Como advierte Bueno, el Materialismo Filosófico lleva a cabo una auténtica *Umstülpung* o «vuelta del revés» —término usado por Marx para referirse a la fenomenología de Hegel— de la oposición etic / emic de Pike, la cual no posee en sí misma un significado gnoseológico definido, sino que tales conceptos adquieren significados muy diferentes para la teoría de la ciencia, según las coordenadas gnoseológicas utilizadas en cada caso. La oposición etic / emic es *sincategoremática*, es decir, que desde un punto de vista gnoseológico su alcance solo se advierte cuando actúa inserto dentro de una armadura o envoltura gnoseológica definida por los materiales del campo categorial al que se aplica (la Literatura, la Antropología, la Física, etc...) La armadura gnoseológica prevista por Pike para su oposición etic / emic era la de la oposición dentro / fuera, pero esta no es la única armadura o envoltura gnoseológica desde la que se puede interpretar tal oposición. El Materialismo Filosófico introduce su propia envoltura y desarrollo gnoseológicos, como he tratado de demostrar, desde los materiales de la novela cervantina, en las páginas de este trabajo.

del medioevo a sus contemporáneos, un romántico no podría comprender a un renacentista, Wagner no podría ejecutar la música de Vivaldi, y solo un loco podría ofrecer una interpretación coherente del *Quijote*.

Desde un punto de vista gnoseológico, el *emicismo*, o «adentrismo», equivale a negar el concepto mismo de *sujeto gnoseológico* (SG), que resulta diseminado y sustituido por los múltiples sujetos agentes, miembros de cada cultura o grupo social, dedicados a la autognosis. (O a la hipnosis de sujetos que no forman parte genuina y natural de su grupo o gremio)³⁷.

El *eticismo*, por su parte, sostiene que la distinción emic / etic es necesaria en el momento de constitución de las ciencias humanas, pero advierte que resulta críticamente imprescindible eliminar los contenidos emic del ámbito de las estructuras esenciales de las ciencias. Desarrolla una orientación gnoseológica diametralmente distinta del emicismo. La visión emicista es discutible no solo por motivos epistemológicos, sino sobre todo por motivos gnoseológicos. En la visión eticista, lo etic no es lo externo o artificioso, es decir, no es una contrafigura de lo emic, como espacio en el que actúa el centro de gravedad de la realidad antropológica. Pike concibe lo emic como lo interno y esencial, y lo etic como lo preliminar y fenoménico. Sin embargo, desde el eticismo, puede considerarse que lo etic no es una mera interferencia fenoménica en los contenidos del campo, sino que se trataría de contenidos que se incorporan a las estructuras esenciales del campo³⁸.

La defensa más radical de la perspectiva etic la sostiene el positivismo, y concretamente el eticismo materialista marxista, que ni siquiera duda de la posibilidad de conocer los pensamientos de los seres humanos, que sí le niega precisamente al «idealismo de la conciencia», es decir, niega que los proyectos, los planes o los ideales, puedan considerarse como la perspectiva explicativa última de las ciencias humanas. El marxismo considera que todos estos contenidos solo pueden explicarse

³⁷ Como escribió Merton (1973/1977: 185), al hacer suyos los lemas de Max Weber o Georg Simmel, «no es necesario ser un segundo Lutero para comprender a Lutero». El criterio de oposición dentro / fuera, sobre el que se sostiene este *emicismo* o «adentrismo», es una adulteración ideológica de la realidad a la que dice referirse, porque no se puede aceptar acríticamente, es decir, sin criticar y desmontar su inconsistencia, la suposición de que quien pretende conocer adecuadamente a Lutero, a Cesar, o a Cristo, ha de poseer una «complejidad» humana —psíquica, física o química—, idéntica o equivalente a la que atribuimos a Lutero, a Cesar o a Jesucristo... De hecho no es posible el conocimiento que no se libera de la creencia según la cual uno ha de entrar en Cesar o en Lutero para conocerlos. La gnoseología apunta realmente hacia el camino inverso: Cesar o Lutero han de entrar en nosotros, en nuestro horizonte gnoseológico, es decir, en nuestras coordenadas científicas, para que puedan ser interpretados. La realidad no se comprende si no es posible reproducirla desde nuestras propias coordenadas gnoseológicas, dicho en términos ordinarios: conocemos lo que está a nuestro alcance solo cuando *nos lo aprehendemos*.

³⁸ Un ejemplo: los españoles que acompañan a Cortés ven «en la espantosa fiereza y horrible aspecto» del ídolo Cozumel un efecto probable de la aparición del demonio, que acaso «deseaba en su imaginación [la de los indios] aquellas especies» (Solís y Ribadeneyra, Lib. I, cap. XV, *apud* Bueno, 1990a: 55). La interpretación que dan los españoles del ídolo emic es un ejemplo de cómo se construye una crítica ontológica (de contenido teológico), al considerar al ídolo como un simulacro del demonio de la cultura cristiana. La interpretación de los españoles era etic, pero no científica, sino mitológica.

a partir del ser social del hombre, que siempre se manifiesta desde una perspectiva etic, nunca emic³⁹.

En relación con los problemas gnoseológicos implicados en la oposición etic / emic de Pike, y las premisas ontológicas relativas al tipo de unidad que media entre las diversas culturas posibles, el Materialismo Filosófico distingue tres tipos generales de ontología: univocista, equivocista y dialéctica. En su novela *El amante liberal*, Cervantes expone la tercera y última de estas ontologías, la dialéctica entre el Cristianismo y el Islam, como dos realidades insolubles e incompatibles.

La *ontología univocista* es la ontología subyacente al racionalismo idealista, el cual considera que, en su esencia, todas las culturas son idénticas, y por tanto traducibles las unas a las otras. Esta ontología está detrás de los análisis de los lenguajes al modo de Aristóteles, Kant, Piaget o Chomsky. Desde sus coordenadas, el univocismo postula que el plano emic es el plano de los fenómenos, el cual nos conduce al plano de las esencias. La ontología univocista se basa en la equivalencia de todas las culturas, en la existencia de universales lingüísticos, y de una suerte de patrón universal o tabla de categorías culturales. Habría unas leyes generales, o esenciales unívoco-distributivas. El límite de esta visión idealista está en la proclamación de la isonomía y la isovalencia de las culturas, que, al margen de toda realidad material, exhibe el idealismo posmoderno.

La *ontología equivocista* considera, por su parte, que todas las culturas resultan diferentes, heterogéneas e irreductibles (mutuamente o a un *tertium*). En relación con esta ontología equivocista podría hablarse de relativismo, y también de megarismo⁴⁰. Las diversas culturas —incluida la propia, y en particular la «comunidad

³⁹ «Pike habría entendido el contexto originario de suerte que lo emic pueda resultar redefinido como lo que es *interior* y *esencial*, frente a lo etic, que se mantendría como lo *exterior* y *propedéutico*. A esta armadura la hemos llamado «prisma de Pike». Hemos visto que, desde el emicismo, el «prisma de Pike» trae consigo fuertes limitaciones que impiden dar cuenta del significado gnoseológico de importantes procedimientos de las ciencias humanas y justifican el ensayo de otras envolturas, entre las cuales hemos considerado las del no emicismo (eticismo) y las del *paralelismo*. Pero también estas alternativas nos han parecido incapaces de dar cuenta de la estructura gnoseológica de las ciencias humanas como tales, principalmente porque ninguna de ellas logra explicar la conexión entre las dos supuestas mitades del material antropológico, a saber, la emic y la etic (especialmente cuando esta división está reforzada con la división entre el *orden mental* y el *orden conductual*, que también se estructura en torno a la oposición *dentro / fuera*) (Bueno, 1990a: 66).

⁴⁰ Como recuerda Gustavo Bueno, en el vestíbulo del Museo Antropológico de México se lee que «todas las culturas son iguales». Esta declaración de isonomía e isovalencia de las culturas nos sitúa en el ámbito de una ideología del megarismo de las culturas. Los megáricos llevaron al límite metafísico la doctrina de las esencias de Platón, y postularon la existencia de un reino de esencias inmutables, inconmesurables e incommunicables entre sí. A esto mismo equivaldría una igualdad isonómica e isovalente de todas las culturas. En este sentido, los antropólogos se convierten en ideólogos de movimientos de liberación. La cultura solo es un conjunto borroso de contenidos múltiples y heterogéneos, que no mantienen entre sí relaciones asimilables a las que pueden mantener las partes un organismo. La cultura no se puede oponer a la Naturaleza, porque la Naturaleza, como unidad de referencia, no existe (Bueno, 1997). El ser humano no es una esencia megárica aislada, porque solo puede pensarse en él conjuntamente, en el contexto por él mismo constituido, en el contexto de la naturaleza y en el contexto de los animales (los tres ejes del

de antropólogos»— se comportan como entidades independientes, como sistemas clausurados, sin perjuicio de las conexiones interculturales. Esta ontología «megárica» inspira la teoría de las culturas de O. Spengler, cuyo paralelo biológico es la concepción de las especies de Von Uexküll, en virtud de la cual los «mundos en torno» (*Umwelt*) de cada especie son introducibles y ajenos propiamente a la teoría de la evolución». En Lingüística y en Antropología el equivocismo es la ontología que subyace a la concepción de Whorf (1956)⁴¹.

La *ontología dialéctica*, que Cervantes sostiene en *El amante liberal*, rechaza de plano la ontología de la uniformidad, univocista, propia del racionalismo idealista, y subraya además la diferenciación y la heterogeneidad entre las culturas, tanto como puede hacerlo el equivocismo. Sin embargo, la ontología dialéctica no es equivocista, porque se aparta de los supuestos megáricos, y porque reconoce la doctrina de la evolución. Tampoco es *metamérica*, porque no necesita regresar a una perspectiva metamérica que depare un sistema de esencias supraculturales, es decir, que postule una cultura abarcadora de todas las demás⁴². Sí es *diamérica*, porque sí regresa a la perspectiva diamérica, la cual permite analizar el proceso de interconexión de unas culturas con otras, un proceso en el que hay diferencias en cuanto a la *potencia abarcadora* de las distintas culturas o sistemas culturales (lo que no implica ni exige un postulado de traducibilidad sin residuo)⁴³.

espacio antropológico). La escolástica hablaría de pensar al hombre en el contexto de Dios. Por su parte, el Materialismo Filosófico no puede entender lo numinoso en los términos de una teología.

⁴¹ Léase a Bueno, en su obra *Nosotros y ellos* (1990a), que aquí resumimos muy sintéticamente. En el contexto de la ontología equivocista el prisma de Pike brilla de forma muy intensa. El propio Pike se vio muy influido por esta ontología. Emic es ahora «el interior estructurado de cada cultura», es decir, lo esencial, mientras que Etic es lo externo, el fenómeno. Lo fenoménico y lo esencial se mantienen en la ontología equivocista, pero invertidos en relación a su posición en la ontología univocista.

⁴² *Conceptos conjugados* (Bueno, 1978a) son aquellos pares de conceptos que mantienen una oposición *sui generis* a la que se denomina *conjugación*. En consecuencia, tales conceptos no se interpretarán como contrarios, contradictorios o correlativos, sino como conjugados. La conjugación puede ser *diamérica* o *metamérica*. Una conjugación diamérica supone que uno de los elementos del par puede considerarse como si estuviera fragmentado en partes homogéneas que quedan relacionadas a través del otro término del par. Diamérico (diá, a través de, y meros, parte) es un esquema de conexión entre dos conceptos conjugados (A / B), cuando estos pueden fragmentarse en partes homogéneas ($A = a_1, a_2... a_n$, y $B = b_1, b_2... b_n$), de modo que las relaciones entre ellos (A / B) se dan a través de las relaciones entre sus partes respectivas (a_n, b_n), bien porque B es un resultado que segregan las partes de A, bien porque las partes b_n soportan como un tejido intercalar las partes disgregadas de A. Metamérico (metá, más allá de, y meros, parte) es un esquema de conexión entre dos conceptos conjugados (A / B), que toman a estos como todos enterizos, sin analizarlos en sus componentes o partes. Las relaciones metaméricas son holistas y globales. Las relaciones metaméricas son relaciones operatorias cuando entre dos términos hay yuxtaposición, reducción de un concepto a otro, fusión de dos conceptos en un tercero, o articulación de dos conceptos a través de una instancia independiente.

⁴³ La diversidad de los sistemas culturales no alcanza ahora un sentido meramente distributivo, puesto que la diversidad es ahora la misma interactividad conflictiva de las partes diferentes, en cuanto a su *potencia abarcadora* de las distintas culturas: «La ontología dialéctica reconoce

Lo que nos es dado con mayor facilidad e inmediatez es lo que es emic para nuestra cultura. En la ontología dialéctica, característica de *El amante liberal, lo etic* (el mundo cristiano) es lo único que puede entender (β -operatoriamente)⁴⁴ a lo emic (el mundo islámico). La cultura musulmana no es una explicación, sino un *explicandum*.

ampliamente las tesis del relativismo cultural. *Sencillamente no concibe este relativismo como uniforme y simétrico*: entre las diversas culturas o sistemas culturales (lenguas, sistemas de numeración, sistemas tecnológicos, &c.) median relaciones asimétricas en cuanto a los grados de potencia abarcadora. Unas culturas o sistemas culturales son más potentes que otros, pero en diversas líneas, y gracias a ello pueden ser analizadas los unos por los otros» (Bueno, 1990a: 106).

⁴⁴ El Materialismo Filosófico (Bueno, 1990a, 1992) considera la distinción emic / etic de Pike como un caso particular de aquellas situaciones en las que se ejercitan las metodologías β -operatorias, las cuales introducen en sus campos un sujeto operatorio. El Sujeto Agente actúa como un término-sujeto operatorio similar al Sujeto Gnoseológico. Entre SA y SG hay una relación dialéctica que está determinada por el campo fenoménico que caracteriza a toda ciencia humana, cuyas metodologías β -operatorio interponen sujetos operatorios en el desarrollo de sus construcciones. Se trata de un campo de dialéctica efectiva, real, existencial, entre el SG y los términos que este contiene, entre ellos, el propio SA. Tal es la situación que tiene lugar en un contexto β -operatorias determinado por la interacción mutua de dos sujetos, observándose, engañándose, tratando de sorprenderse, o incluso diciéndose la verdad. La situación del antropólogo (SG) frente al nativo (SA) no es la situación del astrónomo ante los planetas, los cuales no se sienten observados por el telescopio del astrónomo, ni reaccionan a sus miradas ocultándose o alterando su velocidad. En consecuencia, no pueden aceptarse como rigurosas expresiones tales como explicaciones emic» o «explicaciones etic», en que se basa la polémica entre emicistas y eticitas, porque si la *explicación* pertenece al ámbito de lo esencial, es decir, al *ordo doctrinae*, determinadas «explicaciones emic», como por ejemplo explicaciones mitológicas que un nativo ofrece sobre una ceremonia, no será propiamente una explicación, sino precisamente un *explicandum*, es decir, un fenómeno, un problema del que habrá que dar una explicación.

2.11. IGLESIA, NOBLEZA Y DELINCUENCIA ORGANIZADA EN *RINCONETE Y CORTADILLO*

Si quieren que no hable o escriba, córtense la lengua y las manos, y aun entonces pondré la boca en las entrañas de la tierra, y daré voces como pudiere [...]. ¿Por qué ha de esperar el que obra mal que digan bien dél?

Miguel de CERVANTES (*Persiles*, I, 14).

R*inconete y Cortadillo* es la tercera de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Nos ha llegado a través de dos versiones: la impresa en 1613 y la del manuscrito de Porras de la Cámara. Una de estas versiones se hallaba en la maleta que un desconocido olvida en la venta de Juan Palomeque, en la primera parte del *Quijote* (I, 32). La misma maleta que contenía la novela de *El curioso impertinente*.

Críticos como Maurice Molho (2005: 147) han identificado la estructura de *Rinconete y Cortadillo* con una mesa de juegos de azar, con un despliegue de trucos, es decir, una fullera combinación de azares y trampas. El azar da lugar a estructuras indeterministas. La trampa, por su parte, es siempre una forma de emboscar el azar. Es una ordenación que la astucia dirige contra el azar.

Frente a todo posible azar, un determinismo psicológico y social, propio de maleantes y tahúres, inclina la conducta de Rincón y Cortado. Pedro del Rincón, alias *Rinconete*, es hijo de un buldero, sin duda veterano galeote, pues *rincón* es «galera» en germanía. Diego Cortado, apodado *Cortadillo* por Monipodio, quién parece pretender hacer un chiste con el neófito, es probablemente hijo de un renegado, pues tal es el significado de *cortado* en germanía¹. ¿Logran sobrevivir Rincón y Cortado al determinismo psicosocial del mundo del hampa? No lo sabemos. Sí parece que no se quedarán definitivamente en la Sevilla de Monipodio.

La fábula de la novela parece moverse, sin materializar una síntesis, entre el azar y el determinismo como dos polos antitéticos.

Todo parece suceder en la novela como por *acaso*, es decir, «por casualidad». La narración arranca en la venta del Molinillo, camino de Sevilla, donde Rincón y Cortado «se hallaron en ella *acaso*» (161). Su encuentro se debe al azar, y contra el indeterminismo del azar usarán la eficacia de la trampa, del truco y del ardid, al más puro estilo del Cervantes prologuista de sus moralizantes *Novelas ejemplares*, que no tiene ninguna dificultad en apelar gravemente a la vida ultraterrena en los términos lúdicos y frívolos de un jugador de cartas: «Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más

¹ Molho vincula «cortado» a «renegado» para interpretar el origen del nombre. Sin embargo, quizá sea más expresivo ligar *Cortadillo* a *flor de los fulleros*, pues Cortadillo se hace ladrón (*bajón*), y es *cortador de bolsas*. Debo esta observación a Elena Di Pinto. Para un análisis pormenorizado y actualizado de las voces de germanía en la literatura cervantina, vid. Di Pinto (2006), así como las contribuciones de esta autora en la *Gran Enciclopedia Cervantina*. Sobre el mismo tema, pueden consultarse estudios clásicos como, entre otros, los de Alonso Hernández (1976 y 1979).

y por la mano» (19)². Nuevamente estamos aquí muy cerca de la despresurización estilística de un grave Durandarte, eternamente moribundo, que, visitado en la cueva de Montesinos por don Quijote, recomienda, en términos igualmente un tanto tabernarios, «paciencia y barajar» (*Quijote* II, 23: 822). Es una de las características del sarcasmo, y en cierto modo también de la parodia, el uso de formas chistosas para apelar a contenidos nobles, es decir, servirnos *materiales* de alguna manera sagrados en *formas* de muchas maneras *afectadas* por la impostura. Cervantes se refiere a los dogmas siempre desde el formato de una impostura discreta y disimulada. Es su forma más eficaz y recurrente de ejercer la crítica social, política y religiosa, siempre y exclusivamente desde el lenguaje literario. El resultado será irreverente, irónico, heterodoxo, disidente. Si no un sacrilegio, sin duda una profanación. Toda la obra de Cervantes se construye sobre la agudeza de este tipo de formulaciones dialécticas, en las cuales la ironía se constituye en eje fundamental de rotación narrativa. Cervantes apela retóricamente —es decir, sofisticadamente— a la moral consagrada, y una vez afincado en ella y seguro en tal posición, políticamente correcta en su época, expone una y otra vez al lector, bien contenidos irreverentes en formas pletóricas de pulcritud (el caso más flagrante es el de una tragedia deicida como *Numancia*), bien materiales graves y serios expresados de forma lúdica, en los términos de una normativa propia de tahúres (Rinconete y Cortadillo), de criaturas determinadas por la anomia (don Quijote, Tomás Rodaja, Carrizales, Cipión y Berganza...), o de profesionales del engaño (Chirinos y Chanfalla), el disfraz (Pedro de Urdemalas) o la disimulación (Persiles y Sigismunda). Cervantes no es apto para ingenios ingenuos, es decir, para estudiosos de la literatura cuyos *conocimientos* racionales están determinados y limitados por sus *creencias* irracionales. Cervantes no admite la crítica literaria confesional.

El azar se interrumpe cuando Rincón y Cortado son conducidos al espacio de Monipodio, auténtica *polis* del hampa, supremo Estado normativo de la delincuencia criminal y de la devoción religiosa.

El espacio de Monipodio es una organización social efectiva, en la que las fuerzas del orden son ladrones profesionales y organizados. Los delincuentes funcionan como una red policial, alternativa y combinada con ciertos alguaciles y con determinados nobles que solicitan sus servicios. Es un mundo al revés, en el que el ladrón hace la guardia, custodiando la salud física y el orden moral del gremio. Rincón y Cortado han robado al azar, e inmediatamente la organización de Monipodio les llama al orden, advirtiéndoles de la existencia de normas y convenios en el ejercicio del latrocinio. No en vano *Monipodio* remite a «monopolio», en este caso, del crimen, dirigido desde un único pie o fundamento (*mono-podo*).

La cohesión del grupo se establece mediante normas morales, que Monipodio exige cumplir rigurosamente. Y también mediante usos lingüísticos. Los súbditos de Monipodio comparten un lenguaje propio, que Rincón y Cortado no comprenden inicialmente. El discurso de Monipodio está lleno de prevaricaciones lingüísticas.

² Debe insistirse en ello citando las siguientes palabras de Molho: «El jugarse los años de la vida mortal como una combinatoria de naipes, más es de tahúr que de devoto» (Molho, 2005: 149, nota 2).

La única moral efectivamente existente es la de los malvados. La moral hace del ser humano un malvado, en primer lugar, porque lo identifica como miembro de un grupo al que queda subordinado, y en segundo lugar porque la moral siempre es un sacrificio de la ética. El grupo sacrificará a los individuos que haga falta para sobrevivir como grupo. La única moral posible es la del grupo. No hay moralidades individuales, sino gremiales. De este modo, el bien solo es posible en los límites de la ética. Cuando el bien desaparece, la ética se convierte en moral. Y entonces se habla del *bien común*, del bien de todos. El bien no es cosa del individuo, del *yo*, sino del *nosotros*. El bien es cosa del grupo, el bien es «cosa nostra». Esa es la moral de Monipodio y sus cofrades.

Dos prácticas morales caracterizan el desarrollo de las normas y actividades profesionales de Monipodio y sus fraternales súbditos: la comisión de delitos y crímenes sociales, nunca contra los estamentos nobiliarios ni eclesiásticos, y la práctica de la devoción religiosa, siempre observada y cumplida por los criminales cofrades. Se observa, desde este punto de vista, que las normas del mundo de Monipodio no son tan ajenas, y mucho menos tan antitéticas, a las del mundo exterior, esto es, a la sociedad constituida por la jurisprudencia del Rey y de la Iglesia, en otras palabras, al Estado español contemporáneo a Rincón y Cortado, y al propio Cervantes, donde el respeto a la nobleza, a la corona y a la iglesia eran, como en la mafiosa familia monipódica, riguroso objeto de Ley. La moralidad del mundo al revés coincide con la moralidad del mundo oficial. Uno y otro mundo solo difieren en los *sujetos* que ejecutan la praxis del orden moral: rufianes en un caso, autoridades civiles y eclesiásticas en el otro. El *objeto* de la praxis moral es, en ambos mundos, el mismo: la clase media burguesa. En esta novela —titulada, para mayor ironía, de *ejemplar*—, ni rufianes, ni nobles, ni curas, son objeto de agresión, ni por la jurisprudencia criminal de Monipodio, ni por la jurisprudencia estatal de la Corona. Vemos aquí, sutilmente coordinadas, las tres grandes instituciones humanas que, de forma irónica o paródica, pueblan una y otra vez la literatura cervantina: los parias, los aristócratas y los eclesiásticos. Viven, de hecho, protegidos unos por otros. Los delincuentes son devotos, religiosos, misericordiosos. No forman una banda cualquiera, sino una hermandad, esto es, una cofradía, un grupo ejemplar de devotos criminales. En absoluto son enemigos de la Iglesia, donde siempre podrán encontrar acomodo, si llega el caso, acogiéndose a sagrado. Algunos de los chivatos más eficaces de Monipodio son personas de suprema devoción eclesiástica. Escandalosa resulta, sin duda, la descripción de los avispones, que el autor pone en boca de Monipodio³:

Rinconete, que de suyo era curioso, pidiendo primero perdón y licencia, preguntó a Monipodio que de qué servían en la cofradía dos personajes tan canos, tan graves y apersonados. A lo cual respondió Monipodio que aquellos, en su germanía y manera de hablar, se llamaban avispones, y que servían de andar de día por toda la ciudad, avisgando en qué casas se podía dar tiento de noche, y en seguir los que sacaban dinero de la Contratación o Casa de la Moneda, para ver dónde lo llevaban, y aun dónde lo ponían; y en sabiéndolo, tanteaban la groseza

³ «[...] dos viejos de bayeta, con antojos, que los hacían graves y dignos de ser respetados, con sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos» (182).

del muro de la tal casa y diseñaban el lugar más conveniente para hacer los guzpátaros —que son agujeros— para facilitar la entrada. En resolución, dijo que era la gente de más o de tanto provecho que había en su hermandad, y que de todo aquello que por su industria se hurtaba llevaban el quinto, como su Majestad de los tesoros; y que, con todo esto, eran hombres de mucha verdad, y muy honrados, y de buena vida y fama, temerosos de Dios y de sus conciencias, y cada día oían misa con estraña devoción (200).

A su vez, los principales clientes del mafioso sevillano son nobles, que necesitan ajustar cuentas con ciertos comerciantes, mercaderes u otros modestos agentes financieros. La justicia, por su parte, sabe que puede acudir a Monipodio si algún robo afrentoso afecta a la Iglesia católica o a la nobleza sevillana. El contenido del hurto siempre será justamente retribuido. Curas, hidalgos y rufianes viven mutuamente protegidos. La novela no disimula ni un ápice el escandaloso contubernio entre iglesia, nobleza y delincuencia organizada.

El relato se enfoca desde la desembocadura del inframundo moral de la delincuencia, que representa la cofradía de Monipodio, en la cual, por razones que no llegan a explicarse en ningún punto de la novela, Rincón y Cortado no se integran. De hecho, nunca llegan a identificarse plenamente con los delincuentes ante los cuales comparecen. La novela no se resuelve en una síntesis o *Aufhebung* que unifique la trayectoria de Rincón y Cortado con la cofradía de Monipodio. La relación entre unos y otros es más bien asintótica. Se aproximan, sin unirse. Contactan, sin tocarse. Incluso en el desenlace, la novela mantiene su dialéctica. No hay comunión de Rincón y Cortado con los rufianes sevillanos. Ni con la nobleza. Ni con la Iglesia.

Rincón y Cortado no hablan el mismo lenguaje que los cofrades de Monipodio. Incluso ríen las prevaricaciones lingüísticas del cofrade mayor. Los mozuelos han robado a un hombre de iglesia, cuyo hurto exige el alguacil a Monipodio sea tornado a su dueño. Las palabras de Monipodio revelan inequívocamente el contubernio de rufianes, agentes de la justicia y hombres de iglesia: «la bolsa se la ha de llevar el alguacil, que es de un sacristán pariente suyo [...]. Más disimula este buen alguacil en un día que nosotros le solemos y podemos dar en ciento» (191).

Rincón y Cortado se sorprenden de la devoción religiosa de los criminales, en la que no son capaces de participar⁴.

Al final, el determinismo de Monipodio dejará paso, nuevamente, al indeterminismo del azar que dirige las vidas de Rincón y Cortado. Su paso por Sevilla es un episodio más en su vida, nunca un fundamento para ella. Un episodio que, en manos del

⁴ Así, por ejemplo, se presenta anónimamente la madre de Monipodio: «Tras ellos entró una vieja halduda, y, sin decir nada, se fue a la sala; y habiendo tomado agua bendita, con grandísima devoción se puso de rodillas ante la imagen, y, a cabo de una buena pieza, habiendo primero besado tres veces el suelo, y levantados los brazos y los ojos al cielo otras tantas, se levantó y echó su limosna en la esportilla, y se salió con los demás al patio» (183). Con todo, la devoción religiosa no es meramente teatral, sino que muestra sus ribetes catequéticos, o incluso teológicos, en boca nada menos que del esportillero que adoctrina a Rincón y a Cortado: «Tenemos más: que rezamos nuestro rosario repartido en toda la semana, y muchos de nosotros no hurtamos el día del viernes, ni tenemos conversación con mujer que se llame María el día del sábado» (180).

narrador, da cuenta, y *no por azar* (aunque el autor se esfuerce en presentar su novela como un relato inofensivo), de las alianzas entre la iglesia, la nobleza y la delincuencia organizada. Shakespeare y Valle-Inclán glosaron lúcidamente, entre muchos, algunas de estas alianzas. Incluso el teológico Dante, lo hizo en cierto modo, antes de Cervantes. Muchísimo después, Mario Puzzo y Francis Ford Coppola insistirán nuevamente en algunas de estas alianzas vivas y eternas.

2.12. SOCIEDAD GENTILICIA Y SOCIEDAD POLÍTICA EN *LA ILUSTRE FREGONA*

La salvación de la oligarquía es la eutaxia.

ARISTÓTELES (*Política*, VI, 6, 1321a).

Es malo lo que introduce la discordia en el Estado.

Baruch SPINOZA (*Ética*, 4, XI).

Hay en nuestros días tres tipos de *sociedades gentilicias* o *civiles* operando en el seno de nuestras *sociedades políticas* o *estatales*: las confesiones religiosas institucionalizadas en Iglesias, los Nacionalismos separatistas (pseudoétnicos, industriales o simplemente mítico-fabulosos) y las Multinacionales o grupos financieros supranacionalizados. Estos tres tipos de sociedades, de naturaleza transestatal, tienen como objetivo, en la cosmópolis de nuestro mundo contemporáneo y globalizado, la explotación y consumición —evitando siempre el agotamiento— del Estado moderno, surgido de la Ilustración europea.

En tiempos de Cervantes —tiempos de sociedades políticas absolutistas, es decir, de estados fuertemente estructurados—, la sociedades que aquí llamaré *gentilicias* o *civiles* eran más abundantes, pero mucho menos poderosas, salvo la Iglesia cristiana (Católica, Protestante y Anglicana), y solían funcionar al modo de las denominadas *sociedades naturales*, es decir, carecían de una infraestructura solvente, competitiva y con capacidad de integración¹.

Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico (Bueno, 1995c), considero que las *sociedades naturales humanas* son aquellas que no alcanzan la forma de *sociedades políticas*. Diremos, pues, que una *sociedad política* es una sociedad humana desarrollada, articulada y fundamentada en un Estado. Una *sociedad natural* es aquella que no constituye un Estado, y que por tanto carece de formas de organización política orgánicamente desarrolladas. Las sociedades naturales, bien pueden ser previas a la constitución de un Estado, al que dan lugar tras épocas de desarrollo, bien pueden ser contemporáneas a la existencia de un Estado, que con frecuencia las envuelve subordinándolas a las exigencias, necesidades e intereses de la sociedad estatal políticamente constituida. Las sociedades naturales pueden clasificarse u organizarse por relación a la procedencia de sus componentes o individuos, atendiendo a su origen geográfico, a la ascendencia de su familia o linaje, a sus prácticas religiosas no institucionalizadas, a sus costumbres etológicas, etc., es decir, en suma, a lo que podemos considerar como su *identidad gentilicia*, que será, en este caso, una identidad *constitutiva* (de su sociedad como tal) y *distintiva* (frente a otras sociedades políticamente constituidas), de tal modo que lo *distintivo* se presenta como *constitutivo* de sus rasgos intensionales, determinantes o esenciales.

¹ Tomo aquí el término *gentilicio* del antropólogo Lewis H. Morgan, concretamente de su obra *Ancient Society* (1877), para reconstruirlo y reinterpretarlo desde los fundamentos doctrinales del Materialismo Filosófico como teoría de la literatura (Maestro, 2006).

Así es como este tipo de sociedades humanas constituyen o inventan una identidad o una cultura «de diseño». Las sociedades gentilicias se caracterizarán, pues, por dos atributos fundamentales: en primer lugar, por la carencia —voluntaria o forzada, según los casos— de una organización política estatalizada y, en segundo lugar, por la insolubilidad de sus estructuras naturales y genuinas en la sociedad política dentro de la cual subsisten, es decir, dentro de cuyo Estado *actúan*. Las sociedades gentilicias son nuclearmente insolubles en los Estados de las sociedades políticas, aunque sí pueden penetrarlo profundamente, y de hecho lo hacen, a veces de forma muy organizada, en el curso de sus ramificaciones pragmáticas, corporales y operativas, bien de forma parasitaria, bien de forma subversiva, entre otras formas posibles de intromisión, interacción o injerencia (pacifismo, terrorismo, fideísmo, mercantilismo, mano de obra industrial...)

Son sociedades gentilicias en la época histórica de Cervantes varias de las que, como tales, pueblan ficcionalmente sus obras literarias, y en especial sus *Novelas ejemplares*: gitanos, moriscos, pícaros y rufianes, locos y anómicos, exmilitares, pequeña burguesía urbana, e hidalgos y personajes del más bajo estamento nobiliario, etc. En coexistencia asimétrica con estos referentes históricos y literarios, algunos de ellos auténticos arquetipos culturales, son miembros de pleno derecho, podríamos decir, de la sociedad política aurisecular la milicia, el clero y la alta nobleza. Y cabe advertir que el clero, es decir, la Iglesia, tanto en la época de Cervantes como en el momento de escribir estas líneas, actúa como un tipo de sociedad plenamente mixta, al operar tanto como *sociedad gentilicia* (que da «a Dios lo que es de Dios y al Cesar lo que es del Cesar», y capaz por tanto de separarse del Estado), cuanto como *sociedad política* (integrada en el corazón funcional del Estado, bien porque recibe de él subvenciones directas para sus miembros y empresas, bien porque pide a sus fieles el voto para tal o cual partido político en períodos electorales, bien porque se ofrece como intermediario «negociador» entre estados y organizaciones terroristas, etc.).

Examinemos a continuación cómo se configura en *La ilustre fregona* el dualismo sociedad gentilicia / sociedad política, y qué consecuencias filosóficas y literarias pueden derivarse de tal interpretación de la obra cervantina.

DIEGO DE CARRIAZO

Este sujeto, uno de los protagonistas nobles de la historia, recibe como nombre de pila el de su padre, de modo que onomásticamente resulta ser un pleonasma de su progenitor. Es personaje que aparece vinculado al formato picaresco, pero sin ser, valga la redundancia, esencialmente un pícaro².

² «Lo mismo que ha llevado a la escena en *Don Quijote* a un falso caballero, crea, en *La ilustre fregona*, el personaje del falso pícaro. Dos jóvenes, de quienes Cervantes se cuida de precisar desde la primera línea de su novela que son los hijos de «dos caballeros principales y ricos», se prendan de libertad picarescas hasta el punto de huir de su casa para recorrer España vestidos de harapos, pero no sin cuidarse bien de disimular entre los pliegues de sus mentidos andrajos

Trece años, o poco más, tendría Carriazo, cuando, llevado de una inclinación picaresca [...] se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que, en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo, no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba [...]. Finalmente, él salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso Alfarache (372-373).

Cuando Carriazo vuelve a casa de sus padres tiene dieciséis años. Y algunas virtudes singulares, que el narrador atribuye causalmente a las consecuencias de su linaje noble, aristocrático: «mostraba Carriazo ser un príncipe en sus cosas. A tiro de escopeta, en mil señales, descubría ser bien nacido, porque era generoso y bien partido con sus camaradas» (374). En consecuencia, el narrador nos propone un engendro, un personaje estamentalmente travestido, una afirmación disyuntiva, una paradoja social y una figura literaria inédita: el aristócrata que disfruta siendo un pícaro, porque le da la gana. Pronto serán dos, Lope Asturiano y Tomás Pedro.

Sin embargo, Carriazo no es un pícaro, es un impostor. Lo mismo cabe decir de su colega Avendaño. Y no solo por jugar ambos a la picaresca, sino porque organizan su vida, formal y funcionalmente, desde la impostura más explícita, que el narrador se encarga de sutilizar, sublimar y sofisticar.

El supuesto elogio de la picaresca, que sigue al comienzo de la novela (375 ss), es antes que nada una demostración narrativa de idealismo verosímil, que objetiva, en un sujeto de acciones, por otra parte, nunca detalladas, un despliegue de términos vivamente contradictorios, y por tanto expresivamente llamativos, de modo que «en Carriazo vio el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto» (374). No sorprende en Cervantes esta tendencia a los contrastes semánticos, y menos en una novela titulada precisamente *La ilustre fregona*.

Cuando Carriazo emerge de su primera estancia en el mundo picaresco, y muda el pseudónimo de Urdiales por su verdadero nombre de pila, se somete a una metamorfosis cutánea, social y económica:

Estúvose allí [allí es Valladolid] quince días para reformar la color del rostro, sacándola de mulata a flamenca, y para trastejarse y sacarse del borrador de pícaro y ponerse en limpio de caballero.

Todo esto hizo según y como le dieron comodidad quinientos reales con que llegó a Valladolid, y aun dellos reservó ciento para alquilar una mula y un mozo, con que se presentó a sus padres honrado y contento (376).

Por si caben dudas sobre su honradez —o su impostura—, el narrador advierte de inmediato cómo «contó Carriazo a sus padres y a todos mil magníficas y luengas

buenas bolsas bien repletas de doblones y de escudos de oro. Carriazo y Avendaño juegan el juego picaresco como don Quijote el de la caballería. Pero se parecen más al don Quijote de la segunda parte: el que, al recobrar poco a poco su lucidez, no será en adelante víctima de su locura, a la que asume ahora como un ruego que le permite alcanzar el pleno dominio de sí mismo. Los falsos pícaros de *La ilustre fregona*, menos complejos que el Caballero de la Mancha, no se apartan un momento de su divertida sagacidad. Su picarismo reviste de entrada un carácter lúdico, que en la demencia quijotesca no se desvela más que muy progresivamente» (Molho, 1968/1972: 124-125).

mentiras de cosas que le habían sucedido» (377). Desde Ulises, héroe, aventurero y mito, el ingenio siempre ha sido un instrumento grato y simpático, esgrimido con frecuencia como indulto de impostores. El mentiroso, si ingenioso, antes es gracioso que impostor. Tal es don Diego de Carriazo.

Una vez en casa de sus padres, los «pasatiempos» de la nobleza en que vive le fatigan y deprimen, hasta el punto de que decide volver a la vida picaresca de las almadrabas, llevándose consigo a su amigo, y en adelante colega de venturas, Tomás de Avendaño. El narrador, distanciándose aquí astuta y moralmente de los personajes, califica de «baja determinación» (377) la decisión de los aristocráticos pícaros, determinación que, por baja que ha sido objetada, no dejará de ser lúcidamente narrada. Partiendo en dirección a la Universidad de Salamanca, bien equipados de criados y dineros, «los mancebitos —dice el narrador—, que ya tenían hecho su agosto y su vendimia» (378), roban a su mayor cuatrocientos escudos de oro, y dan esquinazo a su ayo mediante un procedimiento que de nuevo los define como impostores profesionales. La carta manuscrita, destinada a este último, el ayo Pedro Alonso, es probablemente el embuste más brutal contenido en la literatura cervantina, si respetamos el de Sancho a don Quijote en el encuentro con las tres labradoras y a propósito del encantamiento de Dulcinea (*Quijote* II, 10):

... considerando —manuscriben Carriazo y Avendaño— cuán más propias son de los caballeros las armas que las letras, hemos determinado de trocar a Salamanca por Bruselas, y a España por Flandes... (380)

Embuste sofisticado y bajeza de las más cínicas —al menos ante los ideales del Renacimiento— permiten a estos pícaros aristocráticos dar al traste con los estudios, las Letras, fingiendo dedicarse heroicamente a las Armas. En su integridad, la carta es una parodia de cualesquiera ideales auriseculares: las armas, las letras, la hidalguía, el heroísmo, la honradez, e incluso la religión..., pues «la vuelta será cuando Dios fuere servido, el cual guarde a vuesa merced [«vuesa merced» es el piadoso ayo] como puede y estos sus menores discípulos deseamos»... ¿Cabe mayor guasa?

Nobles por el azar de su nacimiento, y pícaros arrufianados por la voluntad de su propia persona, Carriazo y Avendaño se han «mudado de manera que no los conociera la propia madre que los había parido» (380) y, de camino a las almadrabas, harán parada y fonda en la toledana posada del Sevillano, a donde Avendaño llega enamorado platónicamente de Costanza, la ilustre fregona³. Y solo por haberla oído nombrar, en boca de mozos de mulas, dicho sea de paso, con ribetes de rufianes, como «la más hermosa fregona que se sabe» (382).

³ Frente al amor platónico de Avendaño por la ignota fregona, Carriazo calificará inicialmente de «pestilente» esta relación amorosa, anteponiendo la inquietud picaresca a la sexual: «salió a dar cuenta Carriazo de lo que había visto y de lo que dejaba negociado; el cual por mil señales conoció cómo su amigo venía herido de la amorosa pestilencia, pero no le quiso decir nada por entonces» (385). ¿Dispone así las cosas Cervantes para evitar el deseo incestuoso entre dos hermanos por parte de padre? La crítica, apresurada a interpretar ejemplarmente las *Novelas ejemplares*, gusta de decir que sí.

Llegan a la posada mintiendo⁴, como ya cabe esperar de un par de pícaros, y no más por su indumentaria que por su persona, pues por su propia iniciativa, y merced a los recursos que les ofrece la nobleza de su condición, han escogido semejante traje y forma de vida. A partir de este momento, los aristocráticos pícaros penetran funcionalmente, ante la mirada del lector, en el seno de una sociedad intersectada por la *sociedad natural y gentilicia* de pícaros, rufianes, aguadores, tahúres, mozos de mulas y mozas de mesón. En una suerte de polionomasia que nos aproxima a las aventuras bizantinas, Diego de Carriazo y Tomás de Avendaño mudan sus nombres nobles por los de Lope Asturiano y Tomás Pedro, respectivamente. Sin embargo, por más que penetren en la sociedad de la picaresca, uno y otro aristócrata están preservados por el natalicio de su linaje, pues no pueden dejar de ser biológicamente nobles, es decir, «biológicamente correctos»; por la farsa de su conversión, dado que con la picaresca nunca llegan a identificarse constitutivamente, aunque sí lo hagan distintivamente; y por la infraestructura de su riqueza y poder económico, el cual les permite materialmente cumplir con todos sus caprichos. El lector puede comprobar la calidad de los recursos preservativos de que disponen Carriazo y Avendaño, y que impiden su disolución irrecuperable en la sociedad gentilicia de la picaresca, a la que penetran impunemente con toda comodidad y astucia.

LA ARGÜELLO

En claro contraste dialéctico con la fugacidad inmaculada —que nunca mariológica— de la ilustre fregona, aparecen las rudas y maculadas mozas de mesón que habitan la posada. La insufrible Argüello, cuyo nombre remite a la geografía asturiana, y significa literalmente «porquería», como han anotado diferentes editores, es «una mujer de hasta cuarenta y cinco años» (385), es decir, para la época, una vieja de categoría, por lo demás, presentada pútridamente, y para mayor sarcasmo, responsable, en su miseria física y moral, de la limpieza de las habitaciones de la posada⁵.

En la encrucijada de sus intereses —amorosos los de Avendaño, picarescos en las almadrabas de Zahara los de Carriazo—, ambos disputan al respecto retratándose mutuamente en la inversión de sus propios valores:

—¡Gallardo encarecimiento —dijo Carriazo— y determinación digna de un tan generoso pecho como el vuestro! ¡Bien cuadra un don Tomás de Avendaño, hijo de don Juan de Avendaño, caballero, lo que es bueno; rico, lo que basta; mozo, lo que alegre; discreto, lo que admira, con enamorado y perdido por una fregona que sirve en el mesón del Sevillano!

—Lo mismo me parece a mí que es —respondió Avendaño— considerar un don Diego de Carriazo, hijo del mismo, caballero del hábito de Alcántara el padre, y

⁴ «Tan buen color dio Avendaño a su mentira que a la cuenta del huésped pasó por verdad» (384).

⁵ Sobre este personaje el narrador vierte reiterados intentos de animalización. Entre otros, cuando advierte que «la Argüello, poniendo los hocicos por el agujero de la llave» (411), le dice a Carriazo, en señal de desdén propio de desechada, que no se hizo la miel para la boca del asno.

el hijo a pique de heredarle con su mayorazgo, no menos gentil en el cuerpo que en el ánimo, y con todos estos generosos atributos, verle enamorado, ¿de quién si pensáis? ¿De la reina Ginebra? ¡No, por cierto, sino de la almadraba de Zahara, que es más fea, a lo que creo, que un miedo de Santo Antón (386-387).

En el quiasmo de las apelaciones dominan, pese a las apariencias, los elogios mutuos. El lenguaje de los interlocutores recuerda al lector, y también a cada uno de los personajes, quiénes son originariamente, frente a la indumentaria que ostentan y la situación en que se encuentran, aguador el uno, mozo de mulas el otro.

COSTANZA

Es el nombre de pila de la ilustre fregona. Desde los primeros momentos, Costanza se nos presenta como la perla del muladar. Deseada e indiferente, es la criatura más inverosímil de la novela que lleva sus atributos al título mismo de la narración. Costanza, a diferencia de otros personajes, no padece insomnio alguno: duerme «sin ningún cuidado» (389) de cuantos la cantan durante la noche.

La primera vez que el lector *ve* a Costanza es fugazmente, en términos más espaciales y temporales que personales y actanciales, y siempre desde los ojos de Avendaño, es decir, desde la focalización equiscente de uno de los personajes de la novela. Con todo, quien habla entonces, aunque desde la visión del enamorado Avendaño, es el narrador:

Y apenas hubo entrado [Avendaño], cuando de una sala que en el patio estaba vio salir una moza, al parecer de quince años, poco más o menos, vestida como labradora, con una vela encendida en un candelero. No puso Avendaño los ojos en el vestido y traje de la moza, sino en su rostro, que le parecía ver en él los que suelen pintar de los ángeles (384)⁶.

Algo más adelante el narrador ofrece una descripción demoradamente estática de Costanza, focalizada en su indumentaria, como metáfora de sus virtudes morales y religiosas, de su humildad humana y social, y de su candidez, ingenuidad, inocencia y sumisión. Costanza resulta un icono estático, piadoso y sacro. Nótese que cuanto se describe son cabellos, accesorios e indumento, más nunca el cuerpo propiamente dicho de la mujer (salvo acaso la metáfora blanca del cuello, *coluna de alabastro*). Costanza permanece como un cuerpo invisible, inconsistente incluso, que únicamente parece

⁶ Frente a las lecturas y atribuciones mariológicas, que la crítica iletrada —pues no sabe leer el texto literario— y posmoderna —pues la realidad no textual permanece para ella ilegible— atribuye a cuanto personaje femenino puebla virginalmente las novelas cervantinas, ha de advertirse que la analogía entre el rostro de Costanza y las pinturas angelicales es solamente una *apariencia* que brota de la mente de Avendaño («...que le parecía ver en él...»), y que como tal el narrador registra explícitamente, al declararla como apariencia e ilusión de los sentidos del enamorado mozo, platónico amante de la fregona, el cual ya de camino venía enamorado de oídas. De ningún modo puede aceptarse aquí la irracional propuesta de lectura, idealista y confesional, argüida por Christina H. Lee (2005).

percibir un platonista como Avendaño. El lector, y a lo que parece también el narrador, solo *ve* su indumentaria —un tanto nazarena—, en una situación fuertemente estática y teatral:

Su vestido era una saya y corpiños de paño verde, con unos ribetes del mismo paño. Los corpiños eran bajos, pero la camisa alta, plegado el cuello, con un cabezón labrado de seda negra, puesta una gargantilla de estrellas de azabache sobre un pedazo de una columna de alabastro, que no era menos blanca su garganta; ceñida con un cordón de San Francisco, y de una cinta pendiente, al lado derecho, un gran manojito de llaves. No traía chinelas, sino zapatos de dos suelas, colorados, con unas calzas que no se le parecían, sino cuanto por un perfil mostraban también ser coloradas. Traía tranzados los cabellos con unas cintas blancas de hiladillo; pero tan largo el tranzado, que por las espaldas le pasaba de la cintura; el color salía de castaño y tocaba en rubio, pero, al parecer, tan limpio, tan igual y tan peinado, que ninguno, aunque fuera de hebras de oro, se le pudiera comparar. Pendíanle de las orejas dos calabacillas de vidrio que parecían perlas; los mismos cabellos le servían de garbín y de tocas (389-390).

Permanece inmóvil durante la descripción del narrador, y solo se mueve finalmente para teatralizar —sin palabras— el ritual de la persignación y la reverencia ante el fetiche de una Virgen María, «que en una de las paredes del patio estaba colgada» (390). La escena transcurre bajo la mirada extasiada de Avendaño, al que acompaña Carriazo, cuales *voyeuristes* indiscretos. La vuelta a la realidad la determina la llamada a voces a la terrenal y somnolienta Argüello:

Cuando salió de la sala se persignó y santiguó, y, con mucha devoción y sosiego, hizo una profunda reverencia a una imagen de Nuestra Señora que en una de las paredes del patio estaba colgada; y alzando los ojos, vio a los dos que mirándola estaban, y apenas los hubo visto, cuando se retiró y volvió a entrar en la sala, desde la cual dio voces a Argüello que se levantase (390).

La secuencia literaria responde a tres referentes sucesivos, que corresponden a: 1) La descripción del indumento de Costanza, que no de su cuerpo, el cual permanece inédito a la vista del lector; el narrador nos ofrece una visión ciega de la fregona: vemos sus vestidos, pero no la vemos a ella. 2) La representación religiosa, en virtud de la cual Costanza actúa confirmando la devoción y la ortodoxia que se espera decorosamente de ella. Y 3) el desdén asexual de Carriazo⁷, a quien el lector no puede percibir todavía como hermano de la muchacha por parte de padre, indiferencia que el narrador subraya por segunda vez con intensidad creciente.

Hay que decirlo directamente: Costanza no es un personaje, es un arquetipo. La ilustre fregona es una mera figura retórica en la sintaxis de la novela, y no un personaje dotado de relieve —*personaje redondo*, dirían algunas teorías narratológicas (Forster, 1927)—, ni siquiera de personalidad propia. Hace lo que le mandan siempre, obedece

⁷ «No digo más —señala el narrador desde la primera persona— sino que a Carriazo le pareció tan bien como a su compañero, pero enamoróle mucho menos, y tan menos que quisiera no anochece en la posada, sino partirse luego para sus almadrabas» (390).

a todo de forma sistemática y nunca demuestra pensar por sí misma. Es el resultado riguroso del orden moral trascendente que las *Novelas ejemplares* tratan de objetivar de forma literal en algunos personajes. Su vida es resultado de inercia moral. No habla, no ve, no oye...⁸ Carece de *motu proprio*. Costanza es una heroína de Catecismo. Y sin embargo, el narrador, deliberadamente, a ojos de moralistas y creyentes, la ha emplazado en el Mundo, la ha dotado de Carne y hueso, y la ha hecho crecer muy cerca —en un mesón toledano, nada menos— de las tentaciones que promueve el Diablo, es decir, la ha puesto a merced de los tres enemigos del Alma. Nada más erótico y tentador, por mucho que sea el recato de la moza.

Costanza es, junto con Carriazo y Avendaño, el tercero de los personajes que penetra, en su caso sin posibilidad de elección, en la sociedad natural de los seres humildes, vecina de la picaresca y de la rufianesca, y en inquietante connivencia con criaturas tan indudablemente perniciosas como la Argüello y las otras mozas del mesón. El decoro de Costanza —usemos los términos de la poética clásica, idealista y auxiliadora— ha sido preservado por el posadero y su mujer, y sobre todo, desde el idealismo verosímil del relato, por el narrador⁹. Sin embargo, como Carriazo —su medio hermano—, como Avendaño —su futuro esposo—, Costanza es de linaje plenamente noble, es decir, pertenece, incluso desde antes de su nacimiento, a la sociedad política, a la cual tornará de forma definitiva al final de la novela.

TOMÁS DE AVENDAÑO

Hijo de Juan de Avendaño, ha estudiado, al menos, tres años en Salamanca, mientras que su colega, Diego de Carriazo, no parece haber cursado ningún tipo de estudios superiores, pues, cuando se dirigía a la Universidad de Salamanca, troca el camino con el embuste de irse a Flandes, para estarse de aguador en Toledo, «que con sola una carga de agua se podía andar todo el día por la ciudad a sus anchas, mirando bobas» (398). He aquí al noble, y sus pretensiones de mílite y licenciado.

⁸ «Nunca —confiesa Tomás— la he podido hablar una palabra, y a muchas que los huéspedes le dicen, con ninguna otra cosa responde que con bajar los ojos y no desplegar los labios; tal es su honestidad y su recato, que no menos enamora con su recogimiento que con su hermosura» (399).

⁹ «Resta ahora, señor Corregidor, decir a vuesa merced, si es posible que yo sepa decir las, las bondades y las virtudes de Costancia. Ella, lo primero y principal, es devotísima de Nuestra Señora; confiesa y comulga cada mes; sabe escribir y leer; no hay mayor ramera en Toledo; canta a la almohadilla como unos ángeles, en ser honesta no hay quien la iguale, pues en lo que toca a ser hermosa, ya vuesa merced lo ha visto. El señor don Pedro, hijo de vuesa merced, en su vida la ha hablado; bien es verdad que de cuando en cuando le da alguna música, que ella jamás escucha. Muchos señores, y de título, han posado en esta posada, y apostado, por hartarse de verla, han detenido su camino muchos días; pero yo sé bien que no habrá ninguno que con verdad se pueda alabar que ella le haya dado lugar de decirle una palabra sola ni acompañada. Ésta es, señor, la verdadera historia de la ilustre fregona, que no friega, en la cual no he salido de la verdad un punto» (430). El idealismo verosímil con el que Cervantes retrata esta verdad literaria solo puede convencer a los idealistas de la fe y de la moral religiosa.

En contraste dialéctico con las pretensiones sexuales de la Argüello por Carriazo¹⁰, se produce la declaración de amor de Avendaño por Costanza, *in absentia* de su enamorada, la fregona. La declaración de amor, ya no meramente platónico, si bien aún de extraordinario idealismo, muestra a Avendaño decidido a casarse con la moza, a la que atribuye prolépticamente los valores de un tesoro escondido: «... su belleza, su donaire, su sosiego, su honestidad y recogimiento, y me dan a entender que debajo de aquella rústica corteza debe de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor y de merecimiento grande. Finalmente, sea lo que fuere, yo la quiero bien, y no con aquel amor vulgar con que a otras he querido...» (400).

MINIMA MORALIA.

OBSERVACIONES SOBRE EL MORALISMO LITERARIO DE LA NOVELA

En plena polémica *de auxiliis*, en la que los dominicos defendían la importancia de la gracia para la salvación, frente a los jesuitas, que defendían el valor de las obras, Avendaño advierte que «tan imposible será apartarme de ver el rostro desta doncella [Costanza] como no es posible ir al cielo sin buenas obras» (386). Queda así probada, en frase atribuida al apóstol Santiago, y en el trasfondo histórico de la Reforma, la ortodoxia formal de Avendaño, cuya heterodoxia pragmática hemos visto acreditada en sus falacias e imposturas varias. No deja de ser irónico, una vez más, que el personaje de conducta más discutible irrumpa la acción narrativa con digresiones moralmente ejemplares.

Paralelamente, como sucede en la mayoría de las *Novelas ejemplares*, el azar lleva siempre la iniciativa: «ya fuese por esto, o porque la suerte así lo ordenase...» (394). Así se introduce el episodio en el que disputan violentamente los aguadores, y tras el cual Lope Asturiano (Carriazo para los aristócratas) es encarcelado. Semejante episodio permite revelar, en varias ramificaciones, el grado de corrupción existente en la sociedad política. En primer lugar, en lo tocante a la justicia urbana, pues «el alguacil se llevó a su casa los dos asnos, y más cinco reales de a ocho que los corchetes habían quitado a Lope» (396). Y en segundo lugar, en lo tocante al clero, pues el gerente, llamémosle así, del mesón del Sevillano, interviene, en un modesto pero decisivo y revelador tráfico de influencias, para liberar a Lope Asturiano de la opresión de la Justicia, confesando a su colega de aventuras picarescas, Tomás Pedro, «que él [el mesonero] tenía personas en Toledo de tal calidad que valían mucho con la justicia, especialmente una señora monja, parienta del Corregidor, que le mandaba con el pie, y que una lavandera del monasterio de la tal monja tenía una hija que era grandísima amiga de una hermana de un fraile muy familiar y conocido del confesor de la dicha monja, la cual lavandera lavaba la ropa en casa» (397). Pese al burlesco envoltorio retórico con el que el narrador comunica, en discurso indirecto y referido, las

¹⁰ «Una cosa te pido —advierte Carriazo a Avendaño— en recompensa de las muchas que pienso hacer en tu servicio, y es que no me pongas en ocasión de que la Argüello me requiebre ni solicite, porque antes romperé con tu amistad que ponerme a peligro de tener la suya» (401).

palabras del huésped, sus contenidos remiten inequívocamente a todo un contubernio erótico-religioso-administrativo del mayor interés cómico y crítico. Y por si al lector se le pasara de largo, el narrador le recuerda, tomando como referencia y centro la competencia interpretativa de Tomás de Avendaño, que las palabras del mesonero no son en absoluto *inocentes*, pues, «aunque [Tomás Pedro] conoció que antes lo había dicho de socarrón que de inocente, con todo eso, le agradeció su buen ánimo y le entregó el dinero» (398). La disputa de los aguadores se salda corruptamente en todos los ámbitos en que se encuentran los implicados: «por seis ducados se apartó de la querrela el herido; en diez y en el asno y las costas, sentenciaron al Asturiano», que «salió de la cárcel» (398). Y paralelamente, el lector es testigo de cómo Avendaño —el mismo que advertía que no por la gracia, sino por las obras, se salva el alma—, «ya había en este tiempo dado traza Tomás cómo le viniesen cincuenta escudos de Sevilla, y sacándolos él de su seno, se los entregó al huésped con cartas y cédula fingida de su amo. Y como al huésped le iba poco en averiguar la verdad de aquella correspondencia, cogía el dinero, que por ser en escudos de oro le alegraba mucho» (398). Avendaño demuestra aquí ser un impostor profesional, tanto o más que su amigo y colega don Diego de Carriazo, alias Lope Asturiano, hijo de don Diego de Carriazo, caballero de la orden de Alcántara, y que no en vano «pudiera leer cátedra en la facultad del famoso Alfarache» (373).

EL BAILE DE LA CHACONA

Una de las secuencias sintácticamente centrales, y no por casualidad, de la estructura formal de la novela es la que corresponde a los bailes que, chacona incluida, por supuesto, protagonizan mulantes y fregatrices, actuando don Diego de Carriazo, alias Lope Asturiano, como maestro de ceremonias. Dominan el escenario la germanía y erotismo subido¹¹, tan bien aderezado este último por el narrador que durante

¹¹ Sobre el erotismo de esta escena, vid. el valioso trabajo de Monique Joly (1992): «Aunque Bataillon califica esta grotesca manipulación de los mozos y mozas que participan en el baile de «espectáculo alegre, festivo en sentido etimológico», llegando incluso a hablar tanto a su propósito como a propósito del interludio cantado y bailado de *Rinconete y Cortadillo* de «sublimación espectacular de la vida picaresca», y aunque Combet, de quien se habría podido esperar una mayor clarividencia, hace hincapié en la «decencia» del baile guiado por Lope (p. 494), la canción que este interpreta reserva unas sorpresas muy parecidas a las que encierra la celebración de los méritos y milagros de la Cueva de Salamanca, estudiada hace poco por Maurice Molho. Piénsese en particular en los versos que Lope canta cuando, tras las coplas del comienzo, dirigidas a la monstruosa Argüello y a su pareja, interpela seguidamente a dos miembros más del conjunto cuya danza está guiando, aunque para asociarlos *in fine* a la Argüello y a Barrabás. Vuélvase a leer lo que entonces canta Lope: «De las dos mozas gallegas / que en esta posada están, / salga la más carigorda / en cuerpo y sin devantal. / Engarráfela Torote, / y todos cuatro a la par, / con mudanzas y meneos / den principio a un contrapás». ¿Qué otra visión, sino la de un acoplamiento bestial es la que se nos presenta cuando, luego de rogarle a una moza de mesón que se distingue, al parecer, por lo rollizo de sus carnes que salga a bailar *en cuerpo y sin devantal*, se le incita a un mozo significativamente llamado Torote a que la *engarrafe*? Y esto, en un contexto

décadas la crítica conservadora solo vio en este episodio una lúdica e inocente escena de costumbres.

Cervantes narra aquí la teatralización del canto y la danza de una chacona, que el apicarado Carriazo entona a la puerta de la posada en la que nació y vive la bella Costanza:

Entren, pues, todas las ninfas
y los ninfos que han de entrar,
que el baile de la chacona
es más ancho que la mar [...].

Esta indiana amulatada,
de quien la fama pregona
que ha hecho más sacrilegios,
e insultos que hizo Aroba;

ésta, a quien es tributaria
la turba de las fregonas,
la caterva de los pajes
y de lacayos las tropas,

dice, jura y no revienta,
que, a pesar de la persona
del soberbio zambapalo,
ella es la flor de la olla

Y que sola la chacona
encierra la vida bona (404-407).

Sucede que, al final, la «noble señora» a la que aluden los versos se revela como lo que es, una «indiana amulatada» que seduce a los participantes en el frenesí de la danza, provocando sin duda todo tipo de reproches entre los moralistas. Estamos una vez más ante un ejemplo de la inquietud cervantina por narrar, en el formato de la novela, la experiencia festiva y lúdica de una situación eminentemente teatral. Es fenómeno recurrente en Cervantes la presencia de un narrador que cuenta y refiere los pormenores de un pequeño espectáculo teatral (Maestro, 2004a, 2005). Así sucede en

en el que, por otra parte, el infierno al que expresivamente ha deseado Lope que fuera llevada la monstruosa Argüello se confunde con uno de los más famosos prostíbulos de la época, como se desprende de las coplas anteriores, que antes he dejado intencionadamente de lado: «Salga la hermosa Argüello, / moza una vez y no más, / y haciendo una reverencia, / dé dos pasos hacia atrás. / De la mano la arrebate / el que llaman Barrabás, / andaluz mozo de mulas, / canónigo del Compás». Que los *meneos* a los que se refiere aquí Lope estén pensados como unos meneos altamente indecentes, además de obscenos o degradantes, lo confirma el hecho de que sea este uno de los varios lugares de la obra cervantina en los que encontramos una lista significativa de algunos de los más destacados bailes lascivos de la época» (Joly, 1992: 15-16).

el *Quijote* en el baile de las bodas de Camacho (II, 20), o en el retablo de Maese Pedro (II, 26), y por parte de Chanfalla, en un audaz testimonio de metateatralidad, en el entremés de *El retablo de las maravillas*¹².

El término «chacón» designa en la España de los Siglos de Oro una danza o baile que, relacionados con frecuencia con las clases más populares e incluso marginales, adquiere cierta expresión estética al formar parte de algunos bailes, jácaras o entremeses representativos de la literatura y el espectáculo de la época. Genuinamente la chacón es una danza de origen hispanoamericano¹³, de fuerte connotación étnica y erótica, en cierto modo semejante a la zarabanda¹⁴, con la que aparece frecuentemente relacionada en las formas literarias, musicales y espectaculares de los Siglos de Oro.

¹² Cervantes volverá a mencionar la chacón en comedias como *La gran sultana*, por boca de Madrigal, en la secuencia de los músicos, con la que se inicia el acto tercero de esta obra: «Mil zarabandas, / mil zambapalos lindos, mil chaconas, / y mil pesame dello, y mil filias» (III, 2114-6); en entremeses como *El rufián viudo*, *La Cueva de Salamanca* y *El retablo de las maravillas*, donde el escribano Capacho exclama: «¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la zarabanda y de la chacón!»; y especial trascendencia adquiere en las novelas ejemplares, donde —además del mencionado ejemplo de *La ilustre fregona*— aparece en *La Gitanilla*, como un atributo más de la protagonista: «Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire» (29-30).

¹³ Según el musicólogo Lorenzo Bianconi (1982: 95), uno de los primeros testimonios literarios en los que se manifiesta la chacón es una letrilla satírica, de carácter social, fechada en Perú en 1598. De un año después data un intermedio burlesco, escrito al parecer para las bodas de Felipe III, en el que se describe cómo una banda de rufianes baila una chacón, entonces danza novísima y desenfrenada, mientras algunos de sus compañeros roban a hurtadillas la platería de un indio ingenuo.

¹⁴ La relación de la chacón con el baile de la zarabanda es especialmente estrecha, y así lo refleja Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), al advertir que la zarabanda es «baile bien conocido en estos tiempos, si no le hubiera desprivado su prima la *chacón*. Es alegre y lascivo porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos [...]. Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los brazos hacen los más ademanes, sonando las castañetas; la que baila la zarabanda, que cierne con el cuerpo a una parte y a otra y va rodeando el teatro, o lugar donde baila, poniendo casi en condición a los que la miran de imitar sus movimientos». Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* (RAE, Madrid, 1726-1739) define la chacón como aquel «son o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa». En diferentes piezas dramáticas y musicales del siglo XVII aparecen cantos y danzas de chacón; sus ritmos suelen ser desenfrenados, y su recitado está puesto en boca de personajes rufianescos, próximos al mundo del hampa y la marginalidad social, que sitúan la letra y el espíritu de la chacón en un escenario de resonancias pintorescas y costumbristas. Lope de Vega alude a «los movimientos lascivos de las *chacóns*» en *La Dorotea* (Lope de Vega, 1632/1980: 112). No es de extrañar, pues, que el moralismo de la época considerara a la chacón, al igual que a la zarabanda, como una de las danzas más inmorales del momento; pero lo cierto es que este baile, de orígenes oscuramente transoceánicos, gozó de una extraordinaria aceptación social, sobre todo entre las clases más populares. Con todo, la chacón, a los ojos de la Iglesia, se convierte en un baile sacrílego, censurable no solo por su letra, sino sobre todo por su danza y movimiento. En 1599, el fraile Juan de la Cerda (*Vida política de todos los estados de mujeres*, Alcalá de Henares) previene a las mujeres de la obscenidad que hay en los movimientos corporales de danzas como la chacón y la zarabanda. La fuerza de la censura crecerá progresivamente frente a estos bailes, y en 1615 la chacón se suprime en las

La escena de la chacona representa el punto álgido de inmersión de Carriazo y Avendaño en el mundo de los mulantes y las fregatrices. He aquí la destrucción momentánea de todo hiato que separa a dos miembros de la sociedad política de la jábega que constituye, en el seno de aquella, la sociedad natural y gentilicia de pícaros, rufianes y coimas. Se pone aquí de manifiesto otro punto de importancia en la distinción entre sociedades naturales y sociedades políticas. Me refiero a aquel que hace referencia a su formato *holótico*. Sucede que el material que Cervantes se dispone a narrar es, en gran medida, el mismo: la sociedad humana que se desarrolla, en su dimensión política y en su dimensión natural, esta última bajo tal o cual referente gentilicio. La sociedad política es la *misma* sociedad natural, pero reorganizada estatalmente. La sociedad gentilicia es aquella cuyas coordenadas —por las razones que habrá que explicar en cada caso— no se identifican *sintéticamente* con las del Estado. La diferencia habrá que verla como una diferencia dada entre partes de una misma sociedad (considerada desde el punto de vista de una continuidad sustancial).

No en vano una sociedad natural, a diferencia de la sociedad política, es aquella que carece de fines preestablecidos. La sociedad natural dejará de ser —y de funcionar como— gentilicia cuando los fines hayan podido ser desarrollados hasta un punto tal en el que se articulen convergencias con la sociedad política o el Estado. Entonces podrá entrarse en un nivel que ya no será natural, sino político o estatal. Algo que nunca tendrá lugar, por ejemplo, para sociedades gentilicias auriseculares como los gitanos, los pícaros o los moriscos.

Paralelamente, las sociedades naturales no son sociedades igualitarias, sino filárquicas. Se organizan como *filarquías*, de modo que la convergencia entre las partes de una sociedad natural —es decir, de grupos que contienen a individuos que a su vez pueden pertenecer simultáneamente a grupos distintos— es siempre resultado de la coerción o presión ejercida por el grupo dominante. La divergencia existe, pero tiene como característica (si presuponemos la convergencia de las partes sociales) el ser *divergencia de individuos entre sí* o de *individuos con grupos*, y sobre todo de individuos que no logran constituirse en grupo disidente con capacidad subversiva propia. En consecuencia, las sociedades naturales humanas no son, pues, sociedades igualitarias en sí mismas, sino sociedades ligadas por relaciones de dominio, asociadas o no a las vinculaciones parentales. En este sentido, no cabe definir las como sociedades ácratas. No lo son. No son anarquías, ni tampoco son siempre *jefaturas*. Es preferible el término *filarquía*, procedente de la Antropología (*filarquèo*, mando de una tribu), como tecnicismo que designa situaciones genuinamente «dadas a un nivel bajo de las sociedades políticas» (García Sierra, 2000: § 556). En todo caso, sociedades naturales, como lo es *de facto* una jábega, sin dejar de ser filarquías, implican tanto relaciones de subordinación como relaciones de coordinación, incluso cuando la subordinación de unos subgrupos a otros en el todo social pueda ser tan convergente, y aceptada por

representaciones teatrales debido a su irremediable y manifiesta sensualidad. En 1630, por orden del Consejo de Castilla, se prohíben las zarabandas a instancias de teólogos y moralistas. De su impronta nos ha quedado, no obstante, registro y constancia en los tratados de bailes del siglo XVII, y por supuesto en la literatura y el teatro auriseculares.

los subordinados, como las relaciones de igualdad, tal como sucede, por ejemplo, en *Rinconete y Cortadillo*. Dado que el constituyente esencial de la condición humana es la progresiva racionalidad, que aquí de ninguna manera interpreto en su sentido espiritualista, sino haciéndola depender de las características de un *sujeto corpóreo* dotado de *manos* y de *lenguaje*, es decir, de un *sujeto operatorio*, considero que lo característico de las sociedades humanas es la presencia de un *logos normalizado*, dotado de finalidad proléptica y manipulable —frente a un *logos espontáneo*, propio de sociedades zoológicas o botánicas, impulsado por una finalidad lógica o biológica—. Una sociedad natural humana podría definirse entonces como la misma racionalidad o logicidad humana aplicándose precisamente a los contenidos sociales, es decir, a la sociedad misma constituida por esos «animales con *logos*». Éste es el sentido que da Aristóteles a su concepto de Hombre como «animal político», identificando el adjetivo político como lo relativo a la *polis*, es decir, a la *ciudad* (en tanto que Política articulada en un Estado), que no a la *sociedad* (ya que entonces no se distinguiría de un enjambre de abejas o de un rebaño de cabras: los animales pueden constituir una sociedad, pero no una ciudad o estado, es decir, carecen de facultades para organizarse políticamente).

Tras el canto y los bailes en torno a la chacona, el recitado del ovillejo reitera la sucesión de esquemas dialécticos (culto / popular, alto / bajo, pulcro / soez, etc.) en la trama de la novela. El ovillejo que «escribe» Avendaño —y que, como advierten la mayor parte de los editores del texto, se utiliza por vez primera en la literatura española en el *Quijote* (I, 27) y en esta novela (Navarro, 1956)—, constituye la segunda declaración amorosa del mozo a la fregona, que esta vez cae en manos del posadero y su mujer, quienes hacen una interpretación rigurosamente moralista de las coplas, y ponen a su artífice en observación, bajo pronóstico reservado. Con todo, el ovillejo no nos devuelve plenamente al decoro la sociedad política, a la tradición culta, o al estilo alto y distinguido, en contrapunto con el soneto poco antes había cantado a Costanza el hijo del corregidor. Parece que el primer ovillejo se lo debemos a Cardenio, un hombre que, sumido en la frustración amorosa y en la impotencia personal, se destierra de la sociedad política para integrarse neuróticamente en lo más puro y primitivo de una sociedad natural imposible. En realidad, el discurso de Avendaño solo se reintegra en la sociedad política con la escritura de la carta privada que escribe y entrega personalmente a Costanza, carta en que titula a la fregona de «señora» y en la que él mismo se presenta como «caballero natural de Burgos» y «heredero de un mayorazgo de seis mil ducados de renta» (416). La moza, por su parte, no da ningún crédito a tales declaraciones, y las considera, muy sobriamente, «hechicería y embuste» (417).

LAS TRES VISITAS DE LA SOCIEDAD POLÍTICA

La visita del corregidor constituye la primera de las tres visitas que, en la estructura discursiva de la novela (no en el orden cronológico de su historia o trama), reintegra el desarrollo funcional de los hechos en la sociedad política, de la que en su momento partieron. La presencia del corregidor, la visita de la falsa peregrina, en quien se encubre la persona de una mujer noble y decorosa, violada por don Diego de Carriazo, padre, y la aparición codal de este último, junto con Juan de Avendaño, constituyen

las tres etapas fundamentales a través de las cuales el relato desemboca finalmente en el seno de la sociedad política. En consecuencia, la novela describe y narra el «paseo», violento en unos casos, ocioso en otros, lúdico con frecuencia, ideal casi siempre, y algunas veces discretamente crítico, que varios miembros de la sociedad política del Estado español aurisecular protagonizan en algunas de sus incursiones e inferencias en las sociedades naturales que alberga ese mismo Estado, especialmente en lo que se refiere a sociedades gentilicias como la constituida por la picaresca.

Así, el corregidor es el primero en plantarse en el mesón del Sevillano para pedir explicaciones acerca de la identidad de Costanza. Es la forma más pacífica de intervención que ejecuta la Justicia de la sociedad política en el seno de la historia de la ilustre fregona. La visita del corregidor inquieta a los gerentes de la posada, en especial a la esposa del mesonero, «que siempre estuvo rezando hasta que se fue el Corregidor y vio salir libre a su marido» (426), pero en absoluto preocupa a la protagonista, que, hablando desde la seguridad de la inocencia, advierte a sus padres adoptivos que «si algún hubiere sucedido, esté segura vuestra merced que no tendré yo la culpa» (425).

La presencia del corregidor impone al relato un *flash-back* que nos retrotrae unos tres lustros en el tiempo de la historia. El lector descubre muy tardíamente que la novela que está leyendo ha discurrido hasta el momento *in medias res*. Como una superfetación, como una novela dentro de la novela, la historia de una inesperada e inexpressiva peregrina emerge metanarrativamente para explicar el desenlace de la historia principal de *La ilustre fregona*, y para ser objeto de interpretaciones decisivas en la narrativa cervantina que constituyen las *Novelas ejemplares*.

Hablaré directamente: la supuesta peregrina es una dama noble, viuda y veterana paridora¹⁵, la cual, violada impune y caprichosamente por el padre de don Diego de Carriazo¹⁶, da a luz, oculta en la posada del Sevillano de la vergüenza de la deshonra, una niña que se llamará Costanza, y que adoptada por unos mesoneros, crecerá, moralmente intacta, reconocida con el apodo de la «ilustre fregona».

Lo primero que ha de advertir una interpretación literaria coherente con lo que el texto dice es que la peregrina que aquí aparece no es verdadera, sino falsa. Su *peregrinatio*, como el caso de Periandro y Auristela, no es fruto de la fe, sino de la astucia. Considerar a la anónima madre de Costanza como una peregrina que solo por fe visita el monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe implica imponer al texto de Cervantes una interpretación fideísta, confesional y dogmática, que, desde criterios filológicos, filosóficos y científicos, resulta por completo fraudulenta y demagógica. La religión es aquí, una vez más en la literatura cervantina, un mito, que permite al personaje de turno actuar impunemente para conseguir sus objetivos —parir discretamente—, ante la falta de libertad que caracteriza a una sociedad en la que la violación de la mujer es

¹⁵ «Partera no la he menester, ni la quiero; que otros partos más honrados que he tenido me aseguran que con sola la ayuda destas mis criadas facilitaré sus dificultades y ahorraré de un testigo más de mis sucesos» (428).

¹⁶ «Finalmente, yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía. Ella, cansada, rendida y turbada, o no pudo o no quiso hablarme palabra, y yo, dejándola como atontada y suspensa, me volví a salir por los mismos pasos donde había entrado...» (435).

algo libérrimo e impune —don Diego de Carriazo, caballero de la orden de Alcántara, la viola, como si tal cosa, en el interludio de una cacería, que acto seguido prosigue sin más consecuencias—. La interpretación (emic) que da la mujer violada es expuesta por el mesonero con toda objetividad¹⁷: «y porque había algunos meses que estaba enferma de hidropesía había ofrecido de ir a Nuestra Señora de Guadalupe en romería, por la cual promesa iba en aquel hábito» (427). La interpretación (etic) que hace el crítico, y también los demás personajes que están al corriente de la causa y consecuencias de la visita de la mujer a la posada del Sevillano, es decir, la violación y el parto secreto de una niña, está determinada por la certeza de que la madre de Costanza ni padece hidropesía alguna ni su cuerpo es objeto de ninguna enfermedad. Simplemente, ha sido violada y va a dar a luz: «sin culpa mía me hallo en el riguroso trance que ahora os diré. Yo estoy preñada. Ninguno de los criados que vienen conmigo saben mi necesidad ni desgracia» (427). Si algunos críticos literarios (y críticas literarias) quieren vivir en la ignorancia en que se encuentran los criados de esta fraudulenta peregrina, háganlo cómodamente, pero abandonen entonces toda pretensión de interpretación literaria seria, porque la literatura no es apta para ingenios ingenuos, y mucho menos para gentes cuyos conocimientos racionales están determinados y limitados por sus creencias irracionales y confesionales. No por fe, sino por astucia declarada, esta mujer se disfraza de peregrina, y así lo sostiene ella misma: «Por huir de los maliciosos ojos de mi tierra y porque esta hora no me tomase en ella, hice voto de ir a Nuestra Señora de Guadalupe» (427). No hay pérdida de fe, pues ni siquiera se ha hablado nunca de su existencia. Hay uso de razón. Un uso muy eficaz y astuto de lo que la razón es. La razón, neutralizadora de la deshonra.

La visita de los padres de Diego de Carriazo y Tomás de Avendaño precipita el final de la novela, que desemboca en el triunfo de la sociedad política y el éxito de la eutaxia. El relato de la violación de la madre de Costanza, lejos de percibirse ahora como el acontecimiento dramático que fue para una viuda forzada y sola, se interpreta como un exceso juvenil, comprensible y tolerable, del violador, y, desde el punto de vista de la crítica literaria conservadora, como la explicación del posible misterio acerca de los orígenes de la ilustre fregona.

EUTAXIA

El final de la novela supone la reversión del mundo invertido, es decir, el triunfo de la sociedad política, algunos de cuyos miembros, por propia voluntad, *se han ido de paseo* por las sociedades naturales y gentilicias que la Política autoriza y controla. El discurso narrativo desemboca en la eutaxia. El mundo invertido, que en su expresión estética ilusiona a los pobres y dignifica a los ricos, tiene una cita con la realidad política solo desde la eutaxia, es decir, solo desde el *buen orden*, desde el orden correcto que

¹⁷ Sobre la oposición etic / emic, vid. Bueno (1990a), así como nuestro trabajo sobre *El amante liberal* (Maestro, 2007).

dispone la sociedad política dominante y rectora, sociedad política que en el cosmos español aurisecular está constituida por el Estado, la Iglesia y la alta Aristocracia.

Entre el Corregidor y don Diego de Carriazo y don Juan de Avendaño se concertaron en que don Tomás se casase con Costanza, dándole su padre los treinta mil escudos que su madre le había dejado, y el aguador don Diego de Carriazo casase con la hija del Corregidor, y don Pedro, el hijo de Corregidor, con una hija de don Juan de Avendaño, que su padre se ofrecía a traer dispensación del parentesco. Desta manera quedaron todos contentos, alegres y satisfechos, y la nueva de los casamientos y de la ventura de la fregona ilustre se extendió por la ciudad, y acudía infinita gente a ver a Costanza en el nuevo hábito, en el cual tan señora se mostraba como se ha dicho (439).

CODA

Aristóteles usa el término *eutaxia* en su *Política* (VI, 6, 1321a), al afirmar que «la salvación de la oligarquía es la eutaxia»¹⁸. A este concepto remite el final de la mayor parte de las *Novelas ejemplares*, y, sobre todo, el final de *La ilustre fregona*. Un final esencialmente restaurador, aristocrático, ejemplar, moralizante por su desenlace antes que por sus principios y medios. El núcleo de la sociedad política ha sido y es el ejercicio del poder que se orienta objetivamente a la eutaxia, es decir, a la imposición de un concepto de orden correcto sobre cualesquiera formas divergentes de sociedades naturales y gentilicias que puedan desenvolverse en el interior del Estado.

Gustavo Bueno advierte que la distinción entre sociedad política y sociedad civil, con frecuencia invocada en nuestros días, es profundamente confusa y artificial, y responde siempre a intereses ideológicos que en cierto modo inducen hacia la segregación o disolución del Estado. En realidad, no es una distinción *de facto*, es decir, construida sobre hechos reales, pues depende de las coordenadas filosóficas desde las que se interpreta.

«Político» o «política» hace referencia a una *sociedad* y solo a su través a los individuos de ella. «Política» es todo aquello que se articula con el fin de ordenar el planeamiento o subsistencia de una sociedad globalmente considerada. Etimológicamente, la indistinción entre los dos sintagmas —sociedad política / sociedad

¹⁸ «*Eutaxia* ha de ser entendida aquí en su contexto formalmente político, y no en un contexto ético, moral o religioso («buen orden» como orden social, santo, justo, &c., según los criterios). «Buen orden» dice en el contexto político, sobre todo, buen ordenamiento, en donde «bueno» significa capaz (en potencia o virtud) para mantenerse en el curso del tiempo. En este sentido, la eutaxia encuentra su mejor medida, si se trata como magnitud, en la duración. Cabe pensar en un sistema político dotado de un alto grado de eutaxia pero fundamentalmente injusto desde el punto de vista moral, si es que los súbditos se han identificado con el régimen, porque se les ha administrado algún «opio del pueblo» o por otros motivos. Definiríamos la eutaxia como una *relación circular*, propiamente como un conjunto de relaciones entre el sistema *proléptico* (*planes y programas*) vigente en una sociedad política en un momento dado y el proceso efectivo real según el cual tal sociedad, dentro del sistema funcional correspondiente, se desenvuelve» (García Sierra, 2000: § 563).

civil— es comprobable. Sociedad política hace referencia a la *polis*, que es la ciudad (concretamente la ciudad como Estado). Sociedad civil, por su parte, es la sociedad que tiene que ver con la *civitas*, que es precisamente la traducción latina del término griego *polis*. En la teoría política de Aristóteles la sociedad civil es necesariamente sociedad política, y a la inversa.

Ahora bien, si desde las coordenadas aristotélicas fundacionales, sociedad civil y política se identifican, ¿a qué puede deberse esa obstinada tendencia a su distinción? Sin duda a la pretensión, más o menos disimulada, de establecer y mantener una *sociedad natural humana* al margen del Estado, es decir, al margen de una sociedad política, la cual, en unos casos vive —paradójicamente— de forma parasitaria dentro de las estructuras de un Estado (sucede con conocidas Iglesias y confesiones religiosas), en otros casos trata de afirmarse como algo identitario y corporalmente segregado del Estado que la ha hecho posible (determinados nacionalismos separatistas que encubren y sirven, mitológica o ideológicamente, a intereses económicos de grupos financieros bien definidos).

Desde la Antigüedad puede ya reconocerse la presencia de dos fuentes distintas, pero complementarias, en el origen de la distinción entre una sociedad política y una sociedad natural humana (sociedad gentilicia o apolítica, pretendidamente exenta del ordenamiento jurídico de un Estado)¹⁹. Estas dos fuentes son el epicureísmo y el cristianismo.

Frente a los estoicos, que propugnaron la identificación de la sociedad humana con una sociedad política que estuviese orientada hacia la constitución de un Estado único universal —una «Cosmópolis»—, los epicúreos propugnaron el repliegue de la sociedad política con objeto de constituir comunidades «de derecho privado», en las cuales pudiera llevarse a cabo una vida personal y feliz. Se trataba, sin embargo, de comunidades instaladas parasitariamente en las ciudades, como «jardines» o «huertos», que llegaron a extenderse por todo el Mediterráneo. Este modelo epicúreo de sociedad no política, ni familiar, sino más bien comunal, es uno de los primeros prototipos para la formación de la idea de una sociedad civil o gentilicia distinta y exenta de la sociedad política²⁰.

La Iglesia romana, por su parte, especialmente después de Constantino, constituyó una sociedad *inter-nacional* sin precedentes en el mundo antiguo —y hoy solo comparable a la fuerza de los grupos financieros multinacionales—, que no podía circunscribirse a las coordenadas de una sociedad política —porque las rebasaba—, y que tampoco podía considerarse desde las categorías antiguas de la familia —a la que subvertía por completo, puesto que esta sociedad cristiana, a partir de los siglos IV y V,

¹⁹ La Mafia, junto con la Iglesia católica, constituye uno de los ejemplos más perfectos y acabados del concepto que aquí se expone de *sociedades gentilicias* o apolíticas, las cuales se articulan y desenvuelven como exentas del ordenamiento jurídico de un Estado.

²⁰ Otra cuestión, muy discutible, es hasta qué punto las comunidades epicúreas —y análogamente las comunas de nuestros días— solo son posibles en el marco de una sociedad política que las tolera como tales, y les suministra infraestructura y aun instrumentos de defensa ante terceras sociedades externas.

está formada por individuos célibes, los curas o sacerdotes—. De este modo la Iglesia católica, a medida que se consolida en el transcurso de los siglos, se presenta como una alternativa permanente a todo tipo de sociedades políticas sucesoras del Imperio romano²¹.

Incluso en la propia tradición marxista, la idea de una sociedad civil tiene mucho que ver con estas inspiraciones teológicas secularizadas. El marxismo es, en múltiples sentidos, la secularización de los dogmas cristianos. La cuestión es hasta qué punto cabe sustantificar o hipostasiar la sociedad civil respecto de la sociedad política, y a la inversa, como algunas veces ha llegado a hacerse, desde coordenadas marxistas. El punto principal de la dificultad estriba en la idea misma de sociedad civil entendida como una unidad armónica, que estuviese por sí misma asegurada al margen de toda acción política, y a la cual la sociedad política solo tuviese que tutelar o asistir subsidiariamente.

La «sociedad civil», que aquí he identificado únicamente desde sus contenidos reales, como sociedad gentilicia, es solo un nombre confuso que cubre la realidad de muy heterogéneos y contrapuestos grupos sociales (familias, clases sociales, confesiones, etnias, etc.), que sin embargo conviven entre sí, y que para convivir han necesitado precisamente de su constitución o integración en la sociedad política. Desde este punto de vista resultaría que la *sociedad civil* solo tendría posibilidad de desarrollarse frente a la sociedad política a través de esa misma sociedad política. En consecuencia, el llamado enfrentamiento entre la sociedad política y la sociedad civil —en realidad, *sociedad gentilicia*— es tan solo un modo engañoso de formular el enfrentamiento existente entre diferentes grupos o estratos sociales, alguno de los cuales se ve favorecido o perjudicado, en un momento dado, por el poder político. El Feudalismo moderno —de signo nacionalista, sexual, racial, económico, oenegeísta, etc.— se basa precisamente en la fragmentación de la sociedad política y de sus leyes estatales. El debilitamiento del Estado es imprescindible para el bienestar de las minorías. Ellas son los nuevos feudos —*feudos posmodernos*— de nuestro tiempo. Son las ascuas del Imperio.

²¹ «La mejor formulación de esta situación nos la ofreció San Agustín en su contraposición entre las dos ciudades, la Ciudad terrena (Babilonia, Roma, es decir, la Sociedad política) y la Ciudad celestial o Ciudad de Dios (Jerusalén). Es precisamente esta Ciudad celestial —que, dicho sea de paso, desde una perspectiva positiva, no tenía nada de celestial puesto que era una «sociedad terrestre», aunque dispersa por el Imperio, y después por los reinos sucesores, a saber, la Iglesia romana— la que habrá que considerar, por consiguiente, como el verdadero núcleo en torno al cual se formará el concepto de sociedad civil. En este sentido el concepto de una sociedad civil, en cuanto contrapuesto al concepto de la sociedad política, manifiesta claramente las huellas de su estirpe teológica. Estas fuentes teológicas del concepto de sociedad civil constituyen la inspiración permanente, incluso en nuestros días, de las democracias cristianas y, en general, de la política preconizada incluso por los teólogos de la liberación, que tienen siempre el pensamiento puesto en la liberación del Estado opresor, del Estado causante del «pecado colectivo», mediante la constitución de una sociedad apolítica entendida como la sociedad verdaderamente viva y espiritual que sería la sociedad civil (sobrentendiendo esta civilidad como la que es propia de las personas que forman la sociedad de la Ciudad de Dios)» (Bueno, 1995c).

2.13. CRÍTICA DE LA CULPA, COMO «EJERCICIO» Y COMO «REPRESENTACIÓN», EN *LAS DOS DONCELLAS*

*Prima est haec ultio, quod se
iudice nemo nocens absolvitur...*

JUVENAL (*Sátiras*, XIII, 2-3).

*El arrepentimiento no es una virtud, o sea, no nace de la razón; el que se
arrepiente de lo que ha hecho es dos veces miserable o impotente.*

Baruch SPINOZA (*Ética*, 4, LIV).

La conciencia del ser humano casi nunca actúa libremente. Siempre está determinada por los intereses materiales del cuerpo al que pertenece. Solo los idealistas, y los creyentes en tales o cuales ideologías y religiones, que son las dos formas supremas de idealismo acrítico, viven convencidos de la posesión —indudablemente teológica y mágica— de una conciencia autónoma. A veces también monista, holística y armónica. Tal es la libertad y el albedrío ilusionistas que sus dioses ofrecen. Ningún creyente, sea en asuntos ideológicos o religiosos, posee una conciencia autónoma, a veces ni siquiera racionalmente educada, sino simplemente, sofisticadamente, *amaestrada*. No en vano la doctrina cristiana se dirige contra la culpa para bienestar del culpable. Este imperativo determina precisamente el final de muchas de las *Novelas ejemplares*, pero nunca el lector desemboca en él acríticamente, sino, muy al contrario, obligado a hacerse numerosas preguntas, nada tranquilizadoras por cierto. Así, por ejemplo, a propósito de *Las dos doncellas* cabe preguntarse, ¿quién es el culpable de lo que sucede? ¿En qué medida lo es? De existir, ¿qué sentido tiene el arrepentimiento? ¿Cuál es la complicidad del narrador, católico moralista, por momentos, respecto a la posible culpabilidad y responsabilidad de tal o cual personaje? ¿En qué consiste formal y funcionalmente la *crítica ejercida* y la *crítica representada* por los personajes de la novela ante sus propias acciones? Examinemos algunas de estas preguntas, desprovistas de toda inocencia¹.

¹ Güntert siempre se ha distinguido por identificar en las *Novelas ejemplares* de Cervantes, y en el conjunto de su producción literaria (Güntert, 1993), una interpretación diferente de la literal, disidente ante la apariencia, una interpretación, en suma, crítica entre Cervantes y su mundo, lo que le lleva a hablar del «discurso narrativo cervantino» como un discurso que «no siempre coincide con el pensamiento de la mayoría y que puede incluso describir una realidad, desde el punto de vista de la sociedad, conflictiva. Parece, por tanto, que la novela *Las dos doncellas* admite, a más de una interpretación moral o edificante, una lectura metaliteraria» (Güntert, 2005: 121). Coincido plenamente con el hispanista suizo, al reconocer que la supuesta ejemplaridad de las novelas cervantinas ha de ser racionalmente discutida: «La *ejemplaridad* condiciona a menudo la voz narrativa cervantina, que deviene, por consiguiente, una autoridad problemática, aspecto que no siempre han advertido los lectores de Cervantes, ni siquiera los del siglo XX. La autoridad católico-tridentina de Cervantes y de sus narradores ha sobrevivido a través de los siglos. El lector crítico, no obstante, si pretende desentrañar el significado último de los relatos cervantinos, hace bien en no fiarse demasiado de ella» (Güntert, 2005: 124).

SECRETO Y LA CURIOSIDAD

Secretismo y curiosidad son dos de los móviles fundamentales en la acción de *Las dos doncellas*. Secreto es todo aquello cuyo contenido o materia real es, aun conocido por una o varias personas, inaccesible a la mayoría de los seres humanos, incluso entre aquellos seres humanos cuyo oficio o profesión consiste en «gestionar» los contenidos secretos.

Conviene distinguir el *secreto* del *misterio* y del *enigma*. El secreto es solo posible entre seres humanos. El enigma, por su parte, será exclusivo de aquellos seres humanos ignorantes del *artificio* que uno o varios de sus congéneres, igualmente humanos, elaboran sofisticadamente para hacer más expresiva o funcional una determinada realidad. El misterio, por su parte, desde su acepción religiosa más genuina, es un referente cuyo contenido solo conocen los dioses (los misterios eleusinos, el misterio de la Eucaristía cristiana, etc.). Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico no cabe en absoluto hablar de la existencia de dioses, por lo que, en sentido estricto, no cabe hablar racionalmente de misterios, sino, simplemente, de «secretos metafísicos» o *secretos negativos*, es decir, ficciones. En la realidad solo tiene sentido racional ocuparse de los *secretos positivos*, esto es, de aquellos secretos cuyo contenido es real y material, y cuya revelación, con frecuencia, exige la demolición de un mito protector, un mito que, a cambio de manifestarse como discurso político, religioso, ideológico, tecnológico, etc., posee contenidos que han de permanecer secretos para asegurar de este modo la supervivencia del mito como tal. El conocimiento de tales «secretos» supondría la extinción del mito, o su transformación sustancial. De hecho, los mitos suelen funcionar siempre como salvaguardia de secretos que, una vez revelados, tienen como consecuencia inevitable la destrucción —o transformación— del discurso mítico que los custodia². Un mito bien asentado no permitirá nunca la penetración, y aun menos la revelación, de sus secretos esenciales. No conviene olvidar que los mitos nunca desaparecen «sin consecuencias». De hecho, los mitos no desaparecen, ni siquiera se transforman: simplemente *se sustituyen entre sí*.

Gustavo Bueno distingue dos clases de secretos positivos, o secretos dotados de contenido material y efectivamente existente, a los que llama *secretos personales* o subjetivos y *secretos estructurales* u objetivos. Los primeros son inaccesibles a la

² Los mitos siempre preservan a todos aquellos que viven de su mitología. El mito de la cultura (Bueno, 1997) «protege» a cuantos viven de él: ministros de cultura, concejales de cultura, políticos, directores de cine, intelectuales, cantantes, pintores callejeros, etc., etc., etc... Lo mismo cabe decir de todo tipo de mitos, especialmente de los contemporáneos (el mito de la izquierda, el mito de la paz, el mito del indigenismo, el mito de la identidad, el mito de la posmodernidad, el mito de la solidaridad, el mito de la «memoria histórica», el mito del diálogo, el mito del *pensiero debole*, etc.) Vivimos en una de las sociedades más mitologizadas de los últimos siglos. Y es una realidad digna de estudio el hecho de que la mayor parte de estos mitos tengan como artífice lo que ordinariamente se identifica a sí mismo como el «discurso de la izquierda». Quizá pueda afirmarse que el «discurso de la izquierda» ha perdido el «discurso de la razón», al entregarse con tanto afán a la generación de mitologías. Mas poco importa carecer de razón (*logos*), si se posee la fuerza verosímil de un imaginario social imposible (*mythos*).

mayor parte de los seres humanos, en virtud de las medidas de ocultación que pone en práctica el sujeto que custodia personalmente su secreto. Los segundos son aquellos cuyo contenido material resulta inasequible a la mayoría de los individuos, pero no por razones personales o subjetivas, sino por exigencias políticas, sociales, religiosas, es decir, por imperativos institucionales, gremiales, estatales. Los secretos personales o subjetivos constituyen el principal contenido material de la intimidad de los individuos. No hay sociedad humana cuyos individuos no posean múltiples secretos personales. La transparencia absoluta es un imposible. Es más: la opacidad entre seres humanos —y entre grupos de seres humanos—, organizada habitualmente sobre la construcción de secretos personales, actúa como un dispositivo imprescindible para la evolución y desarrollo de la vida individual, social y política. El secretismo y la intimidad no son realidades gratuitas, sino que están directamente vinculadas con la supervivencia individual y social. No se revela el número secreto de la tarjeta de crédito, ni los conocimientos industriales que permiten la fabricación de tales o cuales artefactos, ni los documentos reservados que pueden poner en peligro la seguridad política de un Estado (*arcana Imperii*), ni la forma de vida de mandatarios cuyo nombre no se nos permitiría escribir aquí (*secreta cordis*) (Bueno, 2005b). No habrá de extrañar, pues, que los secretos personales o subjetivos constituyan el referente más importante de algunos personajes literarios, cuya acción en la fábula de la novela está precisamente determinada, como es el caso de Leocadia y Teodosia, por el contenido material de esos secretos íntimos.

El secretismo caracteriza de forma manifiesta la llegada y estancia de Teodosia en el mesón de Castilblanco: «Preguntóle [la huésped a Teodosia] si quería cenar y respondió que no, mas que solo quería que se tuviese gran cuidado con su cuartago. Pidió la llave del aposento, y llevando consigo unas bolsas grandes de cuero, se entró en él y cerró tras sí la puerta con llave, y aun, a lo que después se supo, arrimó a ella dos sillas» (442). Teodosia es el único personaje capaz de mantener, con la complicidad de su hermano, el secretismo de su personalidad. No lo logrará Leocadia, por ejemplo, quien pese a sus cuidados y a sus embustes no puede conservar en secreto ni su identidad ni sus intenciones.

Frente al *secretismo* que caracteriza singularmente a los personajes femeninos de la novela, con frecuencia sistemática se impone la *curiosidad* de todos ellos. Así sucede desde el mismo momento en que Teodosia, disfrazada de hombre, llega a la posada, de modo que los huéspedes «tanteáronle la edad y se resolvieron que tendría de diez a seis y siete años. Fueron y vinieron y dieron y tomaron, como suele decirse, sobre qué podía haber sido la causa del desmayo que le dio, pero como no la alcanzaron, quedáronse con la admiración de su gentileza» (442). La curiosidad siempre está determinada por su objeto de conocimiento, sea lo absoluto o trascendente del mundo, sea lo particular o inmanente de un hecho concreto. De un modo u otro, la curiosidad es causa de conductas exploratorias, que con frecuencia revelan cómo el ser humano se interesa constantemente por asuntos que no le conciernen en absoluto.

Así, por ejemplo, la curiosidad del segundo visitante de la posada, que resulta ser el hermano de Teodosia, crece con la indiscreción de la posadera, hasta el punto de que el recién llegado don Rafael concluye diciendo: «tengo de ver hombre tan alabado» (443). Y de este modo «volvieron a las alabanzas del huésped encerrado, y contaron de

su desmayo y encerramiento, y de que no había querido cenar cosa alguna [...]. Todas estas exageraciones pusieron nuevo deseo de verle y rogó al mesonero hiciese de modo como él entrase a dormir en la otra cama» (444). Como sabemos, poco después Rafael consigue entrar en el aposento reservado por su hermana, a la que el lector todavía no ha identificado como tal, sino como un joven que actúa en el secretismo más riguroso. Rafael ocupa la otra cama del aposento, «pero ni el otro [Teodosia] le respondió palabra, ni menos se dejó ver el rostro, porque apenas hubo abierto cuando se fue a su cama, y vuelta la cara a la pared, por no responder hizo que dormía» (444-445). Sin embargo, el monólogo de su duermiéndola delata a Teodosia ante su hermano Rafael. Se objetiva en este monólogo el comienzo de lo que ha de ser la *crítica de la culpa*, como *ejercicio* y como *representación*. Pero no adelantaré ahora cuestiones que expondré en el apartado siguiente, sin antes de abordar el concepto de *culpa* y sus modulaciones críticas, tal como están desarrolladas por Cervantes en la narración de esta novela.

No perdamos de vista a Rafael. La curiosidad es uno de los impulsos más notables en la configuración actancial de este personaje. Podría decirse que es un prototipo que se mueve casi exclusivamente por la curiosidad, si no fuera porque su comportamiento se modula desde la prudencia, la discreción y la razón. Así sucede cuando descubre en la posada que «era mujer la que se quejaba, cosa que le avivó más el deseo de conocella» (446). Comparable curiosidad mostrará desde el primer momento Teodosia frente a Leocadia, vestidos ambos de hombre, al ayudarle tras el desventurado encuentro con los bandoleros, «preguntándole de dónde era, de dónde venía y a dónde caminaba» (455). Igualmente, la curiosidad de Rafael está detrás del hallazgo de Marco Antonio en Barcelona³. Y asimismo al final de la novela, de regreso a su lugar de origen, cuando divisan en lontananza el combate caballeresco que protagonizan sus respectivos padres, antes incluso de identificarlos como tales, es Rafael quien «no pudiendo [...] sufrir estar tan lejos, mirando aquella tan reñida y singular batalla, a todo correr bajó del recuesto, siguiéndole su hermana y su esposa, y en poco tiempo se puso junto a los dos combatientes» (478)⁴.

³ «En entrando en ella, oyeron grandísimo ruido y vieron correr gran tropel de gente con grande alboroto, y preguntando la causa de aquel ruido y movimiento les respondieron que la gente de las galeras que estaban en la playa se había revuelto y trabado con la de la ciudad. Oyendo lo cual, don Rafael quiso ir a ver lo que pasaba, aunque Calvete le dijo que no lo hiciese, por no ser cordura irse a meter en un manifiesto peligro, que él sabía bien cuán mal libraban los que en tales pendencias se metían, que eran ordinarias en aquella ciudad cuando a ella llegaban galeras. No fue bastante el buen consejo de Calvete para estorbar a don Rafael la ida, y así le siguieron todos» (465).

⁴ Sin embargo, la complejidad de Rafael no se agota en la curiosidad de su carácter. Rafael es también, sin duda, el personaje más racionalista de la novela: perdona el descuido de su hermana sin renunciar al logro de sus objetivos, la conduce hábilmente hasta unirla a Marco Antonio, aún a pesar de los recelos que la presencia de este le puede ocasionar en sus pretensiones amorosas con Leocadia, y dispone con sostenida astucia a lo largo de toda la novela la revelación y ocultación de los secretos entre su hermana y su pretendida, movido siempre de una curiosidad que jamás le traiciona. El racionalismo nunca es casual en Cervantes. No en vano la novela concluye con sucesivas apelaciones a la razón y a la racionalidad. Así, ante el duelo que protagonizan los padres de Rafael y Marco Antonio, el narrador advierte que da «el sobresalto lugar al discurso de la

La curiosidad es en *Las dos doncellas* un factor referencial que, en alianza con el azar, y con una disposición de la acción orientada hacia el logro de los objetivos por parte de los protagonistas, Cervantes pone a disposición del narrador con objeto de organizar y concatenar funcionalmente los materiales narrativos. El secreto y el deseo —*curiositas*— resultan ser conceptos conjugados en el discurso literario de la novela. En esta conjugación narrativa, Teodosia es el secreto, y Leocadia, la mentira. El secreto es y no lo parece, frente a la mentira, que sin ser ella misma un secreto parece ocultar y contener más de un secreto. Rafael es el deseo y la imaginación, que revierte una y otra vez en afinidad con la ficción literaria. Por su parte, Teodosia trata de averiguar la verdad, que Marco Antonio declara *in articulo mortis*. Su discurso representa la interpretación racional de la verdad ante la inmediatez de la muerte. En el discurso narrativo de *Las dos doncellas*, el concepto de «verdad» pertenece al discurso social, y no al literario. No hemos llegado todavía a *El casamiento engañoso*. El narrador miente a su vez, inventando cada vez nuevos nombres para designar al padre de Leocadia —hasta la escena final—, continuando, así, las mentiras de la muchacha. La «verdad» es aquí jurisdicción del discurso social, católico y aristocrático —por utilizar los términos de Güntert (1993)—, frente a la mentira, el deseo, la imaginación, que están presentes, indudablemente, en ese mismo mundo, pero sin gozar de análoga prosperidad ni alcanzar idéntico triunfo.

CRÍTICA DE LOS CONCEPTOS REFERENCIALES Y SUS MODULACIONES EN EL DISCURSO LITERARIO

En *Las dos doncellas*, la crítica de la responsabilidad de los personajes en los hechos acaecidos se manifiesta, con frecuencia simultáneamente, como *ejercicio* y como *representación*. Aunque la conjugación de estos dos conceptos hay que entenderla en un sentido diamérico⁵, es necesario disociarla para poder comprender las operaciones críticas contenidas en *Las dos doncellas*, y protagonizadas sobre todo por Teodosia, Leocadia y el propio Marco Antonio. La distinción entre ejercicio y representación alude a la diferencia entre el plano dinámico de los procesos o las operaciones efectivas y el plano de los resultados o de las figuras alcanzadas. Ejercicio y representación son, pues, figuras complementarias que se necesitan mutuamente. Desde este marco de referencia, cuando se habla de la *crítica* en una obra literaria, como las *dos doncellas* o el *Quijote*, por ejemplo, habrá que distinguir entre *crítica*

razón» (478), por una parte, y por otra señala, a propósito de la fuerza del amor, «que hace el apetito a la razón» (480).

⁵ *Conceptos conjugados* (Bueno, 1978a) son aquellos pares de conceptos que mantienen una oposición *sui generis* a la que se denomina *conjugación*. En consecuencia, tales conceptos no se interpretarán como contrarios, contradictorios o correlativos, sino como conjugados, es decir, como entretnejidos o interrelacionados. La conjugación puede ser *diamérica* o *metamérica*. Una conjugación diamérica supone que uno de los elementos del par (por ejemplo, *ejercicio*) puede considerarse como si estuviera fragmentado en partes homogéneas que quedan relacionadas a través del otro término del par (*representación*).

ejercida y crítica representada. Incluso, en la *representación de la crítica* habrá de manifestarse, por parte de los protagonistas, un *ejercicio* determinado de ella.

El producto entre la distinción de *materiales* e *instrumentos* de la crítica da lugar —siguiendo a Bueno— a cuatro situaciones o modulaciones de crítica: a) *crítica dialógica*, o crítica que desde unas opiniones o teorías se realiza sobre otras opiniones o teorías; b) *crítica logoterápica*, en la que el instrumento de la crítica es una amonestación verbal que pretende disuadir de una conducta o de una acción determinadas; c) *crítica translógica*, consistente en la invectiva ejercida mediante instrumentos reales dirigidos a opiniones, doctrinas o teorías; y d) *crítica ontológica*, que usa, como instrumento para ejercer la crítica, objetos, acciones o realidades, y, como objeto de la crítica, también objetos, acciones o realidades; con la crítica ontológica estaríamos, en palabras de Bueno (2002), ante la «crítica demoledora». Examinemos la operatividad de estos criterios en *Las dos doncellas* desde el punto de vista de la realización que, en esta novela, adquieren los conceptos de culpa y arrepentimiento, tal como los *ejercen, representan e interpretan* los personajes protagonistas.

NÚCLEO: DE LA CULPA Y EL ARREPENTIMIENTO

La culpa puede ser tanto un *hecho* como un *sentimiento*. Con todo, no es lo mismo *sentirse* culpable que *serlo* de veras. Otra experiencia será la de *saberse* culpable sin sentirse culpable. Quien incurre en la comisión de un delito jurídicamente sancionable puede carecer de sentimiento de culpabilidad, o de conciencia de ella. En el primer caso, suele hablarse de psicopatía; en el segundo, de psicosis. Un psicótico *no sabe* que lo que hace está «mal»; un psicópata, sin embargo, conociendo la perversidad de su acción, *no comprende* por qué no pueda llevarla a cabo. El psicópata quiebra totalmente cualquier capacidad de empatía, lo que desemboca en una ausencia radical de todo sentimiento de culpabilidad. La psicosis es delirio, e implica una pérdida de contacto con el mundo real. La psicopatía es, por su parte, una suerte de *anestesia moral* o —por decirlo en términos propios del Materialismo Filosófico— una *imbecilidad moral*. Un caso especial de psicopatología sería la de aquellos que sin ser culpables en absoluto de nada viven abrumados constantemente por un sentimiento de culpabilidad. Un caso de esta naturaleza puede, bien tener raíces inconscientes, de cuyo diagnóstico se ocuparía el psicoanálisis, bien deberse a un hecho concreto, deformado o exagerado por la psique del individuo.

No será necesario penetrar en el ámbito de lo psicológicamente anómalo o enfermo para advertir que la experiencia de la culpa permite distinguir dos prototipos humanos con frecuencia objetivados en la fábula de numerosas obras literarias. Me refiero, en primer lugar, a los caracteres o personajes que constantemente inventan culpas o exageran sus faltas de forma extrema y sorprendente, hasta desembocar en el victimismo, la angustia o incluso el suicidio. En segundo lugar, es fácil identificar el arquetipo contrario, representado por temperamentos o personajes que manifiestan consigo mismos una tolerancia ilimitada, de tal modo que sean cuales sean sus acciones jamás encuentran nada que reprocharse. En el caso de *Las dos doncellas*, Teodosia y —sobre todo— Leocadia pertenecerían, aunque en desigual medida, al

primero de estos prototipos, mientras que Marco Antonio se situaría definitivamente en el segundo de ellos. *In extremis*, el primero de los arquetipos se caracteriza por la constante y completa inseguridad de su *yo*; el segundo, por una absoluta confianza en sí mismo. Una de las variantes radicales de aquel es la que se objetiva en el mártir cristiano, que muere purgando su indispensable *mea culpa* y sus exquisitos pecados, con frecuencia protagonizando una suerte de suicidio. El martirio ha sido y es, en suma, la única forma de suicidio autorizada por las religiones y los fundamentalismos fideístas de todos los tiempos. Se objetiva así una supremacía de la moral. Frente a él se sitúa una de las variantes radicales del segundo de los arquetipos descritos: Don Juan. Piénsese concretamente en el *Don Giovanni* (1787) de Mozart, una de las exposiciones más acabadas de este prototipo, en el que se objetiva de forma explícita el nihilismo moral (Maestro, 2001). Con toda naturalidad, Don Juan haría suya aquella definición que Ambrose Bierce daba de la culpabilidad: «¿Culpable?: Úsase como adjetivo. *El otro*».

Ahora bien, ¿qué es la culpa? La culpa es el efecto de infringir una norma. Las normas son pautas imperativas de carácter lógico y material, es decir, están organizadas formalmente en un código, y su falta de observación o cumplimiento puede acarrear consecuencias materiales irreversibles. Las normas pueden darse en varios ámbitos: en un ordenamiento jurídico (el Estado: Sócrates condenado a beber la cicuta), en un credo fideísta (la Religión: Don Giovanni ejerciendo su nihilismo moral), dentro de un orden social (la Moral: Antígona dando sepultura a su hermano), en relación con un imperativo biológico (la Ética: Medea asesinando a sus hijos), o con un imperativo lógico (los teoremas de la Geometría, o de cualquier otra ciencia categorial). Cada uno de estos códigos interpreta la experiencia de la *culpa* de un modo específico y no transferible. Así, por ejemplo, la culpa frente al Estado trae consigo una *condena jurídica*; en términos religiosos, la culpa se identifica con el *pecado* (concepto este último que para el Materialismo Filosófico es expresión de lo absurdo absoluto); dentro de la moralidad de un grupo social, la culpa puede considerarse una *traición* al clan o la «familia social» (es el caso de la Mafia, por ejemplo); por su parte, en términos y operaciones de investigación científica, la falta cometida por un sujeto recibe el nombre de *error*. Las consecuencias de la *culpa* son, de hecho, según los campos en que se ejecute, bien distintas. Otra cuestión es la del sujeto que se equivoca constantemente, e incurre en errores, faltas y torpezas permanentes. Difícilmente se califica a estos individuos de malvados. No se les atribuye perversión alguna, pues no se les ve como criaturas perversas, sino más bien como bobos, necios o simples. Incluso con ribetes de inocencia, o inofensiva picardía. El teatro español del Siglo de Oro consagró a este género de individuos todo un prototipo, ridículo y —al parecer— saturado de gracias: el llamado *gracioso*, o *figura del donaire*, auténtico tesoro de simpatía, al menos a los ojos de la veterocastellanía secular y, sobre todo, aurisecular. Con frecuencia, el gracioso no era culpable de casi nada, pues no es lo mismo hacer el mal que hacer el tonto. No en vano la necesidad no es una falta, sino una desgracia.

En consecuencia, solo será posible hablar positivamente de culpa cuando se haya infringido una norma. La culpa exige, pues, que el sujeto que la protagoniza o ejecuta sea responsable de ella, es decir, que el individuo ha de ser consciente de las consecuencias de la acción, y que ha de realizarla de modo voluntario y deliberado. Además, para

que la culpa sea objeto de reprobación o castigo es imprescindible que la norma quebrantada haya sido previamente reconocida y aceptada como pauta imperativa de bondad, verdad, utilidad o convenio. Solo de este modo puede situarse el concepto de *culpabilidad* en el ámbito moral y jurídico. El sentimiento de culpa —que no la culpa en sí— es en efecto un estado de ánimo o un sentimiento inseparable de la duda, mientras que el arrepentimiento, el remordimiento o la vergüenza, implican siempre el hecho de haber cometido una «mala» acción. Consideremos, desde la exposición de estos criterios, el papel que Teodosia, Leocadia y Marco Antonio desempeñan en *Las dos doncellas*.

TEODOSIA ES UNA FALSA DONCELLA

Teodosia es una falsa doncella. Ha conocido varón. Precisamente en las consecuencias de ese conocimiento se basa buena parte de la fábula narrativa, que arranca con esta protagonista buscando desesperadamente a su Marco Antonio, con el fin de obligarle a cumplir la promesa de matrimonio, cuyos frutos ya se han degustado. Mueven a Teodosia un sentimiento y un objetivo: la culpa y el matrimonio. Logrado el objetivo *matrimonial*, el sentimiento de *culpabilidad* desaparecerá, ya que tras este logro nada habrá entonces que lamentar. Pero si Marco Antonio no aparece, o no cumple su palabra, a Teodosia solo le estará reservada la deshonra y la purgación de su pecado. El arrepentimiento, en este caso, solo resolvería los problemas relativos a la conciencia individual de la protagonista, pero en absoluto repararía el daño y el descrédito sociales objetivados en la opinión pública, esto es, la honra.

A lo largo de la novela, los cuatro personajes protagonistas —Teodosia / Teodoro, Rafael, Leocadia / Francisco y Marco Antonio— enunciarán diferentes discursos críticos acerca de la culpa, especialmente desde el punto de vista del papel que cada uno de ellos ha desempeñado funcionalmente en el proceso que los inculpa. La primera de estas intervenciones corresponde a Teodosia, en la forma de un monólogo «interior» expresado en voz alta, y que constituye un ejemplo crítico de autoinculpación, como ejercicio y como representación, la cual percibe con toda nitidez su, entonces desconocido para todos, hermano Rafael.

¡Ay de mí una y mil veces, que tan a rienda suelta me dejé llevar de mis deseos! ¡Oh palabras fingidas, que tan de veras me obligastes a que con obras os respondiese! Pero ¿de quién me quejo, cuitada? ¿Yo no soy la que quise engañarme? ¿No soy yo la que tomó el cuchillo con sus mismas manos, con que corté y eché por tierra mi crédito, con el que de mi valor tenían mis ancianos padres? ¡Oh fementido Marco Antonio! (445).

Delatada por sí misma, por su propio discurso, el secreto se hace público. Rafael toma declaración al huésped⁶, y una vez más será la conjugación de dos conceptos, el

⁶ «Y si esta compasión que os tengo y el presupuesto que en mí ha nacido de poner mi vida por vuestro remedio, si es que vuestro mal le tiene, merece alguna cortesía en recompensa, ruegos que

secreto y la *curiosidad*, la que ponga a disposición del lector una crítica de la culpabilidad, como hecho y como sentimiento, desarrollada ya no solo como representación, sino sobre todo como ejercicio, más precisamente, como ejercicio logoterápico del propio sujeto, que se inculpa a sí mismo de forma desesperada:

Soy una desdichada doncella, a lo menos una que lo fue no ha ocho días, y lo dejó de ser por inadvertida y loca, y por creerse de palabras compuestas y afeitadas de fementidos hombres. Mi nombre es Teodosia. [...] con la promesa de ser mi esposo, a pesar de sus padres, que para otra le guardaban, di con todo mi recogimiento en tierra, y sin saber cómo, me entregué en su poder a hurto de mis padres, sin tener otro testigo de mi desatino que un paje de Marco Antonio, que este es el nombre del inquietador de mi sosiego; y apenas hubo tomado de mí la posesión que quiso, cuando de allí a dos días desapareció del pueblo sin que sus padres ni otra persona alguna supieran decir ni imaginar dónde había ido. Cual yo quedé, dígalo quien tuviere poder para decirlo, que yo no sé, ni supe más de sentillo. Castigué mis cabellos, como si ellos tuvieran la culpa de mi yerro (447-448).

Este ejercicio crítico, discursivo, sobre la *culpa* de su *yerro*, es un ejemplo evidente de lo que he denominado anteriormente *crítica* como ejercicio logoterápico. En este caso, el sujeto que la emite y el sujeto que la recibe son el mismo. Están en sincretismo. Con todo, Teodosia conserva un objeto decisivo que compromete físicamente la palabra y el honor de Marco Antonio, lo que le induce a «buscar al desalmado de mi esposo, que no puede negar el serlo sin que le desmientan las prendas que dejó en mi poder, que son una sortija de diamantes con unas cifras que dicen: ‘Es Marco Antonio esposo de Teodosia’» (449). Este objeto será el referente que hará posible, en su momento, el desarrollo de una crítica ontológica sobre la responsabilidad matrimonial de Marco Antonio. Se confirma de este modo la superioridad y gravedad del compromiso de Teodosia frente a las exigencias de Leocadia, que solo poseía una cédula firmada, sin convicción, por Marco Antonio, y que la doncella pierde a manos de unos bandoleros⁷.

la uséis conmigo, declarándome, sin encubrirme cosa, la causa de vuestro dolor» (446). El mismo procedimiento usará más adelante la propia Teodosia ante Francisco / Leocadia, transgrediendo, merced a la curiosidad, el secretismo de la mujer vestida de hombre, a la que delatan los orificios auriculares de sus pendientes.

⁷ El desenlace del saqueo protagonizado por los bandoleros catalanes no se agota en sí mismo, sino que contiene y sugiere ciertas notas de ironía religiosa, a las que la redacción de *Las dos doncellas* no se sustrae. Así se percibe en el relato de las consecuencias del asalto, cuando, tras haber sido desposeídos de dineros y ropas, desnudos y afrentados, un miembro de la comitiva afirma «que le pesaba más de una caja de Agnus que de Roma traía, que de otras infinitas cosas que llevaban» (455). Y poco más adelante, el narrador «ejemplar», revela el cinismo de un Cervantes que, ahora, no duda en afirmar que, Rafael y Teodosia, «repartiendo entre los que más necesidad a su parecer tenían algunos dineros, especialmente entre frailes y clérigos, que había más de ocho, hicieron que subiese el mancebo [Leocadia, disfrazada de hombre] en la mula de Calvete, y sin detenerse más, en poco espacio se pusieron en Igualada» (456). ¿Por qué son frailes y clérigos los que, según el narrador, a juicio de Rafael y Teodosia, más necesidad tienen de «algunos dineros»? Este narrador dista mucho del del capítulo XIX de la primera parte del *Quijote*, quien, tras haber saqueado Sancho las alforjas de los frailes o clérigos que portaban el

Sin pruebas materiales no hay nada que exigir. Sin objetos ostensibles no hay posibilidad de crítica ontológica.

Rafael disculpará a su Teodosia antes y después de producirse la anagnórisis, ese reconocimiento fraternal tan sorprendentemente verosímil en el amanecer de la posada de Castilblanco. Así, antes del descubrimiento de sus identidades, Rafael se muestra indulgente con su hermana, sin que ella aún sepa que lo es, con palabras directas, expresivas, que objetivan la causa de la culpa en el *engaño de la voluntad* de la doncella, de la que solo Teodosia parece haber sido principal responsable, por haberse dejado embaucar y seducir⁸. Una vez revelada la identidad de ambos hermanos, Rafael reitera su perdón e indulto, pero ahora desde la mediación del narrador, en un discurso indirecto y referido, que demuestra el racionalismo de Cervantes, es decir, del autor de la novela —a quien leemos indudablemente cuando leemos al narrador que cuenta la fábula—, el cual dispone, como es habitual en su visión del mundo, que han de agotarse todas las posibilidades de la razón a la hora de solucionar y clausurar el problema en que se encuentra su hermana. No se prelude aquí un desenlace lopesco. Ni calderoniano⁹. De cualquier modo, lo más importante ahora no es el indulto del hermano mayor, varón y galán, sino la impresionante declaración de Teodosia, que ilustra prematuramente el contenido de la proposición liv de la cuarta parte de la *Ética* (1677) de Baruch Spinoza. Examinemos las palabras decisivas de Teodosia antes de analizarlas a la luz de la filosofía espinosista.

Toma, señor y querido hermano mío, y haz con este hierro el castigo del que he cometido, satisfaciendo tu enojo, que para tan grande culpa como la mía no es bien que ninguna misericordia me valga. Yo confieso mi pecado, y no quiero que me sirva de disculpa mi arrepentimiento. Solo te suplico que la pena sea de suerte que se estienda a quitarme la vida, y no la honra; que puesto que yo la he puesto en manifiesto peligro, ausentándome de casa de mis padres, todavía quedará en opinión si el castigo que me dieres fuere secreto (451).

cuerpo muerto, afirma de caballero y escudero: «almorzaron, comieron, merendaron y cenaron a un mismo punto, satisfaciendo sus estómagos con más de una fiambra que los señores clérigos del difunto —que pocas veces se dejan mal pasar— en la acémila de su repuesto traían» (*Quijote*, 19, II: 207).

⁸ «[...] que puesto que en el modo que habéis tenido en contarme vuestro suceso se ha mostrado el raro entendimiento de que sois dotada, y que conforme a esto os debió de engañar más vuestra voluntad rendida que las persuasiones de Marco Antonio, todavía quiero tomar por disculpa de vuestro yerro vuestros pocos años, en los cuales no cabe tener experiencia de los muchos engaños de los hombres» (450).

⁹ «Mirábala su hermano, y aunque la soltura de su atrevimiento le incitaba a la venganza, las palabras tan tiernas y tan eficaces con que manifestaba su culpa le ablandaron de tal suerte las entrañas, que con rostro agradable y semblante pacífico la levantó del suelo y la consoló lo mejor que pudo y supo, diciéndole, entre otras razones, que por no hallar castigo igual a su locura, le suspendía por entonces; y así por esto, como por parecerle que aún no había cerrado la fortuna de todo en todo las puertas a su remedio, quería antes procurársele por todas las vías posibles, que no tomar venganza del agravio que de su mucha liviandad en él redundaba» (452).

Teodosia niega la posibilidad del arrepentimiento y renuncia a servirse de él como pretexto o disculpa de su yerro. Rechaza igualmente los favores de la misericordia. Teodosia se sirve aquí de una argumentación lexicalizada por el catolicismo, que sin embargo exige una conclusión emancipada de la religión. Los fines que propugna la exdoncella están fuera del alcance de los medios con que, aurisecularmente, suelen resolverse de ordinario estos conflictos. De la exdoncella, no se olvide, se ha subrayado explícitamente «el raro entendimiento de que sois dotada» (450). Teodosia habla un lenguaje teológico, religioso, contrarreformista, pero exige una alternativa dilemática y decisiva, en una de cuyas cláusulas se anuncia un desenlace nada católico: el suicidio. El discurso de Teodosia no deja lugar a dudas: o se cumple su voluntad —hallar a Marco Antonio y formalizar el matrimonio prometido y comprometido— o se ejecuta su suicidio —no como mártir de ninguna fe, sino como alguien que no puede seguir viviendo con el peso de una culpa que es incompatible con su concepto de vida—. La segunda de las alternativas que exige Teodosia es completamente numantina, secular y racionalista¹⁰. Es, indudablemente, una ilustración literaria del pensamiento filosófico que objetiva Baruch Spinoza en su *Ética*:

¹⁰ De ninguna manera es posible aceptar, desde los criterios de la razón, el ilusionismo alegórico de autores como Collins (2002), a propósito de *Las dos doncellas*. En su trabajo, Collins interpreta, desde los dogmas de la fe católica, esta novela de Cervantes. El resultado no es crítica literaria, sino una instrumentalización aberrante de la literatura para hacer prédica religiosa. Se interpreta la literatura desde la creencia fideísta, no desde la razón crítica. De este modo, Collins *ve* en la novela lo que no existe: «Al hacer el papel de confesor-interlocutor, los personajes [...] parecen actuar como agentes del poder divino, de un Dios que es tan clemente y amoroso como misterioso en su manera de intervenir en los asuntos humanos» (Collins, 2002: 31). ¿De qué Dios nos habla Collins? ¿Dónde están en el relato ese u otros dioses? «De todas las confesiones montadas en la novela, la de Teodosia se conforma más al Sacramento de Penitencia esbozado en la sesión catorce del Concilio de Trento de 1551» (33). ¿Trata de convencernos Collins de que *Las dos doncellas* es un libro catequético escrito por Cervantes sobre la confesión tridentina? Tal parece: «*Las dos doncellas* hace alarde de las reformas confesionales tridentinas, sobre todo del poder liberador del discurso confesional y su potencial para salvar el alma de la enfermedad espiritual del pecado» (33). ¿De veras «*hace alarde*»? Poco después Collins convierte el aposento del mesón de Castilblanco en un utilísimo confesionario, atribuyendo a Cervantes lo que solo puede imputársele a ella misma, sin ningún tipo de razón ni fundamento literario, pues sustituye la realidad de la literatura por una invención que solo ella dice ver como una ilusión religiosa: «Cervantes transforma la habitación en confesionario» (34). Y glosa: «La cabina de madera ya tan conocida se inventó como método para guardar la anonimidad del confesante y proteger a las mujeres del contacto amoroso no deseado del confesor [...]. Las tinieblas metafóricamente conjuran la imagen del tabique de un confesionario» (34-35). Identificando de forma gratuita e irracional el monólogo de Teodosia con la confesión religiosa del catolicismo contrarreformista y contemporáneo, Collins nos revela que «el discurso confesional es una forma de hablar muy especial, un dúlogo o un diálogo concentrado en que se expresan valores y el lenguaje ejerce un poder transformacional en las relaciones entre lo divino y los seres humanos» (35), como si la forma de sus palabras tuvieran algún contenido real más allá del fideísmo y de la imaginación religiosa de quien las profesa. Collins lleva la argumentación a extremos propios de la ficción interpretativa más gratuita: «En el caso de la confesión, Dios se queda al fondo, detrás del dúlogo sacramental, como un participante y un espectador activo, pero invisible» (35-36). Esto es teología de la literatura, y en absoluto crítica literaria aplicable a Cervantes. La conclusión, en efecto, solo puede ser una declaración mítica, ilusa, optimista, gratuita, mística, propagandística,

El arrepentimiento no es una virtud, o sea, no nace de la razón; el que se arrepiente de lo que ha hecho es dos veces miserable o impotente (Spinoza, *Ética*, 4, LIV; 1677/2004: 345).

¿Por qué? Muy fácil. Porque el arrepentimiento no es una virtud. Y no es una virtud porque parte de un hecho anterior reprobable, es decir, nace de una maldad consumada, *sine qua non*, y no puede haber virtud alguna nacida o generada de una perversión. Aceptar o asumir que lo virtuoso brota de lo perverso es completamente irracional e ilógico. Además, el arrepentimiento es, según Spinoza, un estado de ánimo influido no por la razón, sino al menos por tres pasiones más útiles que dañinas, y que son el miedo, la humildad y la vergüenza. De acuerdo con Spinoza, el miedo y la humildad son expresiones de impotencia humana. La humildad, a su vez, no es en absoluto una virtud, puesto que tampoco nace de la razón, sino de la tristeza o depresión del ánimo, y porque brota precisamente de la conciencia de la debilidad y de la impotencia propias (*Ética*, 4, liii). La humildad es siempre una forma de mentira o de falsa modestia. Con todo, Spinoza reconoce que es preferible el arrepentimiento a la desvergüenza, característica de los soberbios, quienes, aun siendo impotentes para evitar los yerros, no temen las consecuencias que supone la desobediencia de las normas éticas. Teodosia no es soberbia ni desvergonzada. Solo puede imputársele la falta de firmeza, la impotencia, si se prefiere, que la llevó a ceder ante las pretensiones de Marco Antonio. Lo que hace de Teodosia un sujeto netamente espinosista es su reprobación del arrepentimiento, por una parte, y la expresión, por otra, de la potencia de su voluntad, cuyo objetivo es encontrar a su «esposo» y obligarle a formalizar el matrimonio al que sus actos, voluntariamente ejecutados, le han comprometido. En una palabra, Teodosia renuncia a prolongar sus debilidades o impotencias¹¹. *Las dos*

que no nos informa acerca de la narrativa cervantina en absoluto, sino del credo religioso de Collins: «El discurso confesional de Teodosia muestra la estructura tripartita especificada por el Concilio de Trento en 1551, la cual consiste en: (1) la contrición, o la expresión de culpabilidad y dolor por las transgresiones cometidas; (2) la confesión en sí, o la declaración verbal de los pecados; y (3) la reconciliación, o la absolución y la desaparición de los pecados, realizada por su admisión» (36). Las palabras de Collins son un ejemplo excelente de las pretensiones del discurso fideísta por religar la literatura secular a los dogmas teológicos. Ya lo he dicho muchas veces: Cervantes no es soluble en agua bendita (Maestro, 2005a). No pierdan su tiempo. Calderón da más juego.

¹¹ La doble miseria o impotencia inherente al arrepentimiento estriba en el hecho de haber sido vencido el sujeto primero por el mal y más tarde por la tristeza. Y habría que añadir que en tanto que constituye una forma de tristeza, no puede ser virtud, pues esta siempre es alegre, y también porque el arrepentirse supone la percepción y el conocimiento de una impotencia, no de una potencia. Ahora bien, como quiera que los hombres pocas veces viven según el estricto dictado de la razón, si han de pecar por algún lado, opina Spinoza, mejor que sea por este, en lugar de por una absoluta y despreocupada desvergüenza. Por otra parte, no estará de más recordar que, si la tristeza o depresión suele seguir a los actos «malos» y la alegría o entusiasmo a los «buenos», depende —de acuerdo con Spinoza— más que nada de la educación, es decir de la asociación entre los actos (buenos o malos) y los sentimientos respectivos (alegría o tristeza), como consecuencia de la aprobación o desaprobación que la sociedad en general hace de unos u otros. Lo que conduce, finalmente, a la conclusión de que «la moral y la religión no son las mismas para todos,

doncellas constituye, de hecho, la exposición literaria de dos voluntades, femeninas, que lucharán hasta el final por imponer la potencia, esto es, la fuerza, de sus voluntades sobre la realidad de unos hechos que las ha debilitado previamente, y con los que el curso de su vida se ha comprometido de forma irreversible. Ni Teodosia ni Leocadia son humildes ni dóciles. Tampoco soberbias o medrosas. Son sendas voluntades en el ejercicio de sus respectivas potencias. Y en el desarrollo de esta *crítica ejercida* de la propia culpabilidad, la arquitectura de la teología y de la ideología contrarreformista resulta sutilmente puesta en entredicho por la fábula literaria de una novelita que, inocentemente, y a la italiana, se presenta como «ejemplar», «inofensiva» o incluso «lúdica». Como si Leocadia y Teodosia fueran incapaces de acciones y discursos críticos. Como si renunciar al arrepentimiento, y negarlo, fuera algo inocente y sin consecuencias en el siglo XVII español. La realidad de la novela remite a todo lo contrario. Más que leer a Cervantes como un rescoldo cálido de Erasmo, pacifista e idealista del religioso Renacimiento, habría que empezar a leerlo como un ardiente heterodoxo que prelude las líneas de un pensamiento mucho más crítico, afín a filósofos tan particulares como Spinoza, al que los credos más fundamentalistas del siglo XVII —dada su capacidad crítica— repudiaron insoportablemente. Cervantes tiene más en común con el pensamiento de Baruch Spinoza que con el de Erasmo de Rotterdam.

LEOCADIA / FRANCISCO Y TEODOSIA / TEODORO

El caso de Leocadia / Francisco es muy diferente del de Teodosia / Teodoro. Leocadia es uno de los personajes más embusteros del relato¹². Miente con frecuencia. Sin duda por temor, inseguridad y deseos de mantener en secreto informaciones esenciales sobre sí misma, por más que la propia Teodosia, sabedora de inquietudes femeninas, le promete explícitamente «el secreto que quisiéredes que tenga» (458).

sino que, por el contrario, lo que es sagrado para unos es profano para otros, y lo que es para unos honesto es para otros deshonesto. Así pues —concluye Spinoza (1677/2004: 283 ss)—, según ha sido educado cada cual, se arrepiente o se gloria de una acción». De acuerdo con este pensador, ni el remordimiento ni el arrepentimiento pueden ser virtudes por el simple hecho de que uno y otro *presuponen* el mal, ya que solo son posibles, solo pueden constituirse y desarrollarse, a partir de la ejecución de experiencias reprobables. Si se aceptan como virtudes, serán virtudes nacidas de perversidades. Con todo, como se ha indicado, es preferible el arrepentimiento a la desvergüenza. En términos racionales, el primero no puede considerarse nunca como una virtud; en cuanto la segunda, es evidente que identifica a quien rebasa los límites moralmente tolerables de cualquier sociedad política. Hacer del arrepentimiento una virtud es una falacia; convertirlo, al modo de Max Scheler, en una suerte de «renacimiento espiritual», es, en el mejor de los casos, un idealismo panfilista y, en el peor de ellos, un irracionalismo delirante.

¹² «Leocadia, en cambio, parece representar un estilo de narración mucho más fantástico, que apenas tiene en cuenta la verdad de los hechos [...]. Discrepa, en consecuencia, del estilo narrativo de Teodosia, que había contado a su hermano todo lo sucedido con pelos y señales («punto por punto»). Una y otra modalidad narrativa quedan, a partir de aquí, nitidamente perfiladas» (Güntert, 2005: 120).

Mintiendo declara que sus intenciones son «pasar a Italia y probar ventura en el ejercicio de las armas» (455). Del mismo modo sugiere en un principio ser hija de Enrique de Cárdenas, y al verse corregida por Rafael aduce serlo de un mayordomo de don Sancho. Solo en una segunda confesión reconocerá haber mentido inicialmente, y confirma entonces ser hija de Sancho de Cárdenas¹³.

El discurso de Leocadia es, a los ojos del lector de la confesión de Teodosia, recurrente, pero en absoluto idéntico, y, en cierto modo, tampoco comparable. Leocadia tiene muy poco de qué acusarse. Salvo de despecho y celos. Despecho de Marco Antonio, celos de Teodosia. De hecho, la crítica de Leocadia será una crítica dialógica, pero en ningún caso logoterápica. Puede discutir con palabras todo lo que quiera, pero no ha hecho nada —si exceptuamos el abandono de la casa de sus padres— de lo que deba arrepentirse, no ha cometido ninguna falta, ni ha incurrido en ningún acto que la haga culpable de nada. Y nadie, ni siquiera ella misma, podrá amonestarla con el fin de reprocharle una conducta indecorosa. No estamos ante una persona que haya cometido una falta socialmente grave, sino simplemente ante una mujer afectada por la ansiedad psicótica de los celos de otra mujer y del despecho de un hombre. El problema es psicológico, no social.

[...] habiendo mirado más de aquello que fuera lícito a una recatada doncella la gentileza y discreción de Marco Antonio, y considerando la calidad de su linaje y la mucha cantidad de los bienes que llaman de fortuna que su padre tenía, me pareció que si le alcanzaba por esposo era toda la felicidad que podía caber en mi deseo [...]. Con este pensamiento le comencé a mirar con más cuidado, y debió de ser sin duda con más descuido, pues él vino a caer en que yo le miraba, y no quiso, ni le fue menester al traidor otra entrada para entrarse en el secreto de mi pecho y robarme las mejores prendas de mi alma. Mas no sé para qué me pongo a contaros, señor, punto por punto, las menudencias de mis amores, pues hacen tan poco al caso, sino deciros de una vez lo que él con muchas de solicitud granjeó conmigo, que fue que, habiéndome dado su fe y palabra, debajo de grandes y, a mi parecer, firmes y cristianos juramentos de ser mi esposo, me ofreció a que hiciese de mí todo lo que quisiese (459).

Pero Marco Antonio no hizo nada a Leocadia. Y muy a pesar de *todo* cuanto Leocadia hubiera querido que se le hiciese, y a lo cual se ofreció. Sin éxito. De todo aquello, la doncella —que esta lo es de veras— conservaba una cédula que su pretendido le dio «firmada con su nombre, con tantas circunstancias y fuerzas escrita que me satisfizo» (459)¹⁴. Luego de la firma de tan *sui generis* contrato, que con toda

¹³ «En lo que toca a mi patria, la verdad he dicho; en lo que toca a mis padres, no la dije; porque don Enrique no lo es, sino mi tío, y su hermano don Sancho mi padre, que soy la hija desventurada que vuestro hermano dice que don Sancho tiene tan celebrada de hermosa» (458).

¹⁴ La suerte de la cédula será muy distinta de la prevista por Leocadia, pues se la llevan los bandoleros con el resto de sus pertenencias: «me sucedió lo que ya habréis sabido de los bandoleros, que me quitaron cuanto traía, y entre otras cosas la joya que sustentaba mi salud y aliviaba la carga de mis trabajos, que fue la cédula de Marco Antonio, que pensaba con ella pasar a Italia, y hallando a Marco Antonio, presentársela por testigo de su poca fe y a mí por abono de mi mucha firmeza, y hacer de suerte que me cumpliera la promesa» (461).

probabilidad hubiera necesitado de confirmación, Leocadia dispone un encuentro al que Marco Antonio nunca asiste. Queda, de este modo, intacta la moza: «porque ni le gocé, ni me gozó, ni vino al concierto señalado» (460). Y Teodosia, desde un punto de vista moral, conserva, por lo que a Leocadia se refiere, impolutas sus posibilidades de matrimonio con Marco Antonio. Cervantes no hace de este relato una tragedia. ¿Cuál habría sido el desenlace posible de *Las dos doncellas* si el señor Adorno hubiera gozado de Leocadia como gozó de Teodosia? No lo sabemos. Tampoco nos importa. Esa novela no la hubiera escrito Cervantes.

Al lado de Teodosia, que se juega el honor, Leocadia se juega neuróticamente un capricho. Y la propia Teodosia comprende lo que Leocadia no comprende: que esta última no está en condiciones de asumir ningún tipo de crítica sobre su responsabilidad en la historia, cuyo protagonismo trata de alcanzar. Teodosia renuncia a la más mínima crítica, sea dialógica, y por supuesto logoterápica, frente a su compañera, dándole, en todo, una razón de la que carece:

Sea como vos decís, señora Leocadia —respondió Teodosia—, que así como veo que la pasión que sentís no os deja hacer más acertados discursos, veo que no estáis en tiempo de admitir consejos saludables (462).

Fracasado su intento de recuperar a Marco Antonio, Leocadia abandona desesperada la casa del caballero catalán que los hospeda a todos. Rafael la sigue hasta encontrarla, y ambos se declaran su amor, no sin antes volver a reflexionar críticamente sobre el concepto de culpa que puede pender todavía sobre la interpretación de la conducta de tan audaz doncella, culpa que desde la modulación de la crítica logoterápica queda automáticamente neutralizada y disuelta: «no habrá necesidad —sentencia Rafael— de buscar disculpa donde no ha habido yerro alguno» (474)¹⁵.

MARCO ANTONIO ADORNO

Marco Antonio Adorno es, podría decirse, el personaje clave de la novela. Su discurso, final y decisivo, tiene el valor de una sentencia jurídica determinante en la interpretación de los hechos narrados. Semejante a otros finales de las *Novelas ejemplares*, Marco Antonio, *in articulo mortis*, parece hablar desde una cumbre moral, desde una *stoα* admirable y verosímil. Su discurso representa la imposición de la verdad de los hechos, racionalizada desde sus propias competencias y perspectivas (*emic*), y en cierto modo inapelable por el respeto ante la inmediatez de la muerte. Nadie osa discutir sus palabras. El joven irresponsable que copula con una doncella so promesa

¹⁵ Güntert comenta en los siguientes términos la unión entre Rafael y Leocadia: «Es significativo que estos amantes, que —recordemos— no representan el *discurso de la sociedad*, se encuentren, en este momento, a cielo abierto y en la orilla del mar. Rafael, empero, no es aquí el único que busca las palabras precisas; también lo hace el narrador: interviene en primera persona, cuando Rafael decide expresar su amor a la desilusionada Leocadia, para delimitar, con breves palabras, los distintos conceptos de verdad posibles en el ámbito de la literatura» (Güntert, 2005: 121).

de matrimonio, para abandonarla después, y poco menos que simultáneamente firma a otra una cédula en que le hace pareja promesa, habla ahora desde la sensatez, la moralidad y la razón. Marco Antonio, pseudomoribundo, se arroja el discurso de la ejemplaridad novelesca. Y habla nada menos que desde la autoatribución de la verdad¹⁶:

[...] pues mi corta suerte me ha traído a término, como vos decís, que creo que será el postrero de mi vida, y son los semejantes trances los apurados de las verdades, quiero deciros una verdad, que si no os fuere ahora de gusto, podría ser que después os fuese de provecho. Confieso, hermosa Leocadia, que os quise bien y me quisistes, y juntamente con esto confieso que la cédula que os hice fue más por cumplir con vuestro deseo que con el mío; porque antes que la firmase, con muchos días, tenía entregada mi voluntad y mi alma a otra doncella de mi mismo lugar, que vos bien conocéis, llamada Teodosia, hija de tan nobles padres como los vuestros; y si a vos os di cédula firmada de mi mano, a ella le di la mano firmada y acreditada con tales obras y testigos, que quedé imposibilitado de dar mi libertad a otra persona en el mundo. Los amores que con vos tuve fueron de pasatiempo, sin que dellos alcanzase otra cosa sino las flores que vos sabéis, las cuales no os ofendieron, ni pueden ofender en cosa alguna; lo que con Teodosia me pasó fue alcanzar el fruto que ella pudo darme y yo quise que me diese, con fe y seguro de ser su esposo, como lo soy. Y si a ella y a vos os dejé en un mismo tiempo, a vos suspensa y engañada, y a ella temerosa y, a su parecer, sin honra, hícelo con poco discurso y con juicio de mozo, como lo soy, creyendo que todas aquellas cosas eran de poca importancia, y que las podía hacer sin escrúpulo alguno, con otros pensamientos que entonces me vinieron y solicitaron lo que quería hacer, que fue venirme a Italia y emplear en ella algunos de los años de mi juventud, y después volver a ver lo que Dios había hecho de vos y de mi verdadera esposa. Mas doliéndose de mí el cielo, sin duda creo que ha permitido ponerme de la manera que me veis para que, confesando estas verdades, nacidas de mis muchas culpas, pague en esta vida lo que debo, y vos quedéis desengañada y libre para hacer lo que mejor os pareciere. Y si en algún tiempo Teodosia supiere mi muerte, sabrá de vos y de los que están presentes cómo en la muerte le cumplí la palabra que le di en la vida. Y si en el poco tiempo que de ella me queda, señora Leocadia, os puedo servir en algo, decídmelo, que como no sea recebiros por esposa, pues no puedo, ninguna otra cosa dejaré de hacer que a mí sea posible por daros gusto (471-472).

Marco Antonio no solo se confiesa, sino que, en contra de lo que hubiera dictado Juvenal —*Quod se iudice nemo nocens absolvitur...*(xiii, 2)—, él mismo se enjuicia, sentencia y absuelve. Protegido por el ejemplarizante narrador, nadie le contradice. Marco Antonio parece haber vivido hasta ese momento sin conciencia de su culpa como *hecho*; en adelante, todo apunta a que vivirá sin conciencia de su culpa como *sentimiento*. En su confesión, autoabsolutoria tras haber ejercido sobre sí mismo toda

¹⁶ «Ambos, Teodosia y Marco Antonio, exhiben no obstante un mismo concepto de verdad: se apoyan en la realidad efectiva y creen que es factible reproducir los hechos positivos por medio del lenguaje. Rafael y Leocadia constituyen en cambio una pareja poco convencional: en su concepto de verdad hay menos de averiguación y mención de todos los pormenores que de síntesis de los hechos y de sus repercusiones. Rafael, a quien animan la curiosidad y la fantasía, recibe el sobrenombre de ‘el deseoso’ ya en la escena del mesón, y Leocadia, que a las veces se vale de la fabulación, el de ‘la dudosa’» (Güntert, 2005: 120).

la crítica de la que su persona es capaz, parecen estar definitivamente disueltas todas sus responsabilidades o culpabilidades. Dado que posteriormente su salud mejora, y queda como nuevo, en todos los sentidos, bastará una peregrinación a Santiago de Compostela —que el católico narrador¹⁷ liquidará en una media docena de líneas¹⁸— para rematar la faena como un diestro¹⁹. Y conste que la *peregrinatio* se lleva a cabo como resultado de los votos hechos por su salud, mas en ningún caso por la responsabilidad de su comportamiento con las dos doncellas, del que el lector ha de suponerlo ya completamente exento. Lo he dicho al comienzo de mi interpretación de esta novela: la doctrina cristiana expone un concepto de culpa cuya finalidad es el bienestar del culpable.

Los seres humanos se arrepienten de las cosas solo cuando ya no se hallan en disposición de volver a ejecutarlas. En este caso, el supuesto arrepentimiento de Marco Antonio no nace del propio sujeto, y menos aún de su conciencia, sino de las circunstancias que le son impuestas. Algo así —y no es este el caso de nuestro personaje— puede desencadenar a veces una suerte de conversión que evoluciona bajo la forma de una cruzada contra los vicios que antaño hicieron posible la vida del individuo. No es el Yo de Marco Antonio quien abandona el Mal, sino que es el Mal y las posibilidades inherentes a su realización quienes le abandonan a él.

¹⁷ Por momentos, el narrador habla como si él mismo conociera los designios del mismísimo Dios: «Pero Dios, que así lo tenía ordenado, tomando por medio e instrumento de sus obras —cuando a nuestros ojos quiere hacer alguna maravilla— lo que la misma naturaleza no alcanza, ordenó que el alegría y poco silencio que Marco Antonio había guardado fuese parte para mejorarle, de manera que otro día, cuando le curaron, le hallaron fuera de peligro; y de allí a catorce se levantó tan sano que, sin temor alguno, se pudo poner en camino» (476). Aunque el narrador evita el término «milagro», no cabe duda alguna de que sus palabras —una maravilla que la «naturaleza no alcanza», atribuible, por tanto, a Dios— lo sugieren con inhabitual claridad. Deseamos que Marco Antonio se recupere, y por eso, como lectores, no somos en este punto demasiado exigentes, al aceptar —hemos aceptado de Cervantes muchas audacias— lo imprevisto, por supuesto, e incluso lo sobrenatural, verosímil.

¹⁸ «[...] y caminando con la comodidad que permitía la delicadeza de las dos nuevas peregrinas, en tres días llegaron a Monserrat, y estando allí otros tantos, haciendo lo que a buenos y católicos cristianos debían, con el mismo espacio volvieron a su camino, y sin sucederles revés ni desmán alguno llegaron a Santiago. Y después de cumplir su voto, con la mayor devoción que pudieron, no quisieron dejar el hábito de peregrinos hasta entrar en sus casas, a las cuales llegaron poco a poco, descansados y contentos» (477).

¹⁹ Sobre el narrador de las *Ejemplares*, una vez más, debe leerse a Güntert: «El narrador en primera persona de *Las dos doncellas*, desde el punto de vista del *discurso de la sociedad*, es ciertamente poco fiable [...]. Cervantes se atreve a socavar el concepto de mimesis artística y, a un tiempo, investiga qué medios lingüísticos son indispensables para convencer y satisfacer a los lectores [...]. La teoría aristotélica de la *imitatio* ha sido subvertida [...]. La verosimilitud se encuentra, a partir de este momento, sometida a la persuasión, y no reproduce una imagen exacta del mundo, sino que crea, a través del discurso, la realidad misma del texto» (Güntert, 2005: 124). Me adhiero al hispanista suizo, en definitiva, al considerar que los narradores de Cervantes son siempre muy poco fiables. La subversión sistemática de los principios poéticos de corte aristotélico —que paradójicamente se le ha atribuido con excesiva ligereza, incluso por críticos reputados (Riley, 1962)—, es, en mayor o menor medida, un hecho en todas las novelas cervantinas.

CONCLUSIÓN

El *Ser* —lo he dicho desde el comienzo—, o es material, o no es. En lugar de *Ser*, término saturado de connotaciones metafísicas y espiritualistas, el Materialismo Filosófico habla, específicamente, de *Materia*. Como he sugerido en esta misma monografía en relación con otros aspectos de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, la ontología materialista (Bueno, 1972) distingue dos planos: 1) el de la *Ontología General*, cuyo contenido es la «materia indeterminada» (M), la materia en sí, o materia prima en sentido absoluto, como *materialidad* que desborda todo contexto categorial y se constituye en materialidad trascendental; y 2) el de la *Ontología Especial*, cuyo contenido es la «materia determinada», es decir, la materia manipulada, transformada, roturada en las diferentes parcelas y campos categoriales de la actividad humana (M_i).

En primer lugar, la Ontología General (M) corresponde a la Idea de *Materia Ontológica General*, definida como pluralidad, exterioridad e indeterminación. La Ontología General (M) es una pluralidad infinita, y desde ella el Materialismo Filosófico niega tanto el monismo metafísico (inherente al Cristianismo y al Marxismo) como el holismo armonista (propio de las ideologías panfilistas, entregadas al diálogo, el entendimiento y entretenimiento universales, la paz perpetua o la alianza de las civilizaciones).

En segundo lugar, la Ontología Especial (M_i) es una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad, en que se organiza el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo (M_i)²⁰:

$$M_i = M_1, M_2, M_3$$

El primer género de materialidad (M_1) está constituido por los objetos del mundo físico (rocas, organismos, satélites, bombas atómicas, mesas, sillas...); comprende materialidades físicas, de orden objetivo (las dadas en el espacio y en el tiempo). El segundo género de materialidad (M_2) está constituido por todos los fenómenos de la vida interior (etológica, psicológica, histórica...) explicados materialmente (celos, miedo, orgullo, fe, amor, solidaridad, paz...); comprende materialidades de orden subjetivo (las dadas antes en una dimensión temporal que espacial). El tercer género de materialidad (M_3) está constituido por los objetos lógicos, abstractos, teóricos (los números primos, la *langue* de Saussure, las teorías morales contenidas en el imperativo categórico de Kant, los referentes jurídicos, las leyes, las instituciones...);

²⁰ La arquitectura trimembre de la Ontología Especial mantiene una estrecha correspondencia con la estructura ternaria del eje sintáctico del espacio gnoseológico, cuyos sectores son los *términos* de las ciencias (realidades físicas), las *operaciones* que ejecutan los sujetos gnoseológicos (realidades fenomenológicas), y las *relaciones* que permiten a los sujetos operatorios la manipulación de los términos, de acuerdo con criterios sistemáticos, normativos, estructurales, preceptivos, legales, etc. (relaciones lógicas).

comprende materialidades de orden lógico (las que no se sitúan en un lugar o tiempo propios). Estos tres géneros de materialidad son heterogéneos e inconmensurables entre sí (Bueno, 1990). Son también coexistentes, ninguno va antes que otro y ninguno se da sin el otro: se co-determinan de forma mutua y constante, y ninguno de ellos es reducible a los otros.

En las *Novelas ejemplares* cervantinas, todos los hechos, aunque discurran retórica y funcionalmente a través del segundo género de materialidad —celos, ansias de libertad, locura, esperanza, amor, vanidad, egoísmo, placer, cobardía, engaño... (M₂)— siempre apuntan y se resuelven en el tercer género de materialidad: justicia, honor, matrimonio, ejército, Iglesia, Estado... (M₃).

Estos son los criterios ontológicos del Materialismo Filosófico, cuyo sistema de coordenadas puede traducir a sus propios términos el núcleo esencial de la filosofía clásica. Para el Materialismo Filosófico la literatura no es en absoluto un mundo posible²¹. Semejante declaración solo puede ser interpretada como una ridiculez. Ni don Quijote, ni Ulises, ni Robinson, ni Julien Sorel, ni Dante en los Infiernos, ni el príncipe Hamlet han pertenecido ni pertenecerán jamás a ningún mundo que tenga la más mínima *posibilidad* de existir. Para el Materialismo Filosófico la literatura es un *discurso sobre el mundo real y efectivamente existente*, que exige ser interpretado *desde el presente* y a partir de la singularidad de las *formas estéticas* en que se *objetivan textualmente los referentes materiales de sus ideas y contenidos lógicos*. Toda interpretación literaria ha de estar implantada en el presente, porque la literatura no es una arqueología de las formas verbales, y aún menos la fosilización de un mundo pretérito y concluido. La lectura y la interpretación literarias no son en absoluto los instrumentos de una autopsia. A su vez, la singularidad de las formas estéticas en que se objetiva el hecho literario hace de la Filología una ciencia inexcusable para cualquier pretensión interpretativa, de la que el Materialismo Filosófico no puede prescindir. La teoría literaria sobre que la expongo mi crítica de las *Novelas ejemplares* se construye sobre los criterios de la Filología y de la Filosofía, y toma como núcleo de sus interpretaciones los que considera contenidos materiales de la investigación literaria: *las ideas objetivas referidas formalmente en los materiales literarios*. El núcleo de toda interpretación literaria reside en última instancia en el análisis objetivo de las ideas expresadas formalmente en sus tres géneros de materialidad (física, fenomenológica y lógica), es decir, en la interpretación de las Ideas contenidas y expresadas material y formalmente en las obras literarias. Esto ha de ser así necesariamente porque los referentes materiales y formales de la literatura se sitúan en el mundo real. No son una posibilidad, son una realidad. Y una realidad necesaria, porque pertenecen al mundo de los *hechos*. Su combinatoria formal sin duda da lugar a una fábula, a una invención, a una ficción, pero como tales referentes, como materiales en sí mismos considerados, *son reales* más allá de la literatura y *existen real y efectivamente* en el Mundo, es decir, específicamente, en el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo o

²¹ Desde el Materialismo Filosófico, el libro de Dolezel titulado *Heterocósmica* (1998), con justicia poco citado y reseñado en trabajos de calidad escritos en lengua española, solo puede interpretarse como una retórica de la ficción o un escrito de teología literaria.

Mundo interpretado (M₁). El Materialismo Filosófico como teoría literaria estudia la realidad tal como está formalizada y construida filológica y semiológicamente en términos literarios, es decir, interpreta la *realidad* de la Literatura, cuyo referente es la realidad humana, y lo hace desde la organización filosófica de las ideas, esto es, desde criterios racionales, lógicos y dialécticos. Por eso es completamente cierto y coherente afirmar que la literatura está hecha de realidades y de ideas que la contienen, expresan e interpretan. Si no sucediera así no sabríamos a qué se refiere una obra literaria, ni de qué nos habla, ni siquiera sabríamos decir cuáles son sus contenidos. La ficción no existe sin alguna forma de implicación en la realidad. La literatura, de hecho, no existe al margen de la realidad. La literatura nace de la realidad y nadie ajeno a la realidad puede escribir obras literarias ni interpretarlas. La literatura no es posible en un mundo *meramente* posible. Muy al contrario, la literatura solo es factible en un mundo real, como hecho creativo y como hecho interpretativo. Los materiales de la literatura son reales o *no* son. Los referentes literarios remiten siempre a un mundo real y efectivo. Estos referentes siempre pertenecen a uno, o a varios, de los tres géneros de materialidad (M₁, M₂, M₃) que constituyen la *ontología especial* (M₁), es decir, las innumerables realidades positivas —nunca posibles o imaginarias, sino reales— que constituyen la heterogeneidad e inconmensurabilidad del Mundo categorizado en que vivimos. El Materialismo Filosófico organiza los contenidos materiales, positivos, del Mundo interpretado en diferentes campos de variabilidad empírico-trascendental, dispuestos a su vez en los tres antemencionados géneros de materialidad (M₁, M₂, M₃). Don Quijote es un ente de ficción, es decir, es una *materia de ficción*, una materia verbal —una materia literaria que puede ser estudiada conceptualmente—, pero su cabeza, su tronco y sus extremidades, como su adarga y su caballo, como su ama y su sobrina, remiten respectivamente no solo al primer género de materialidad, en el que nosotros, seres humanos de carne y hueso, reconocemos y comprobamos la existencia real y efectiva de nuestra cabeza, tronco y extremidades, sino que también remiten al segundo y al tercer género de materialidad, a los que pertenecen, respectivamente, la locura y la fama (M₂), por ejemplo, y las ejecutorias de hidalguía o el decreto de expulsión de los moriscos (M₃), referentes materiales imprescindibles todos ellos en la interpretación del *Quijote*. Todas las obras literarias de Cervantes conducen inevitablemente al lector al tercer género de materialidad, el constituido por las ideas y los *objetos lógicos*, y dentro de él se exige al intérprete reflexionar críticamente sobre sus contenidos, desde criterios rigurosamente racionales y lógicos. La originalidad de las *Novelas ejemplares*, desde el punto de vista de las exigencias críticas a que nos conduce y obliga el autor —que no el narrador, quien es una mera creación autorial— dentro del mundo de los objetos lógicos (M₃), radica en el antropomorfismo del mundo contenido en sus formas literarias. En las *Novelas ejemplares* de Cervantes el espacio antropológico queda reducido al eje circular, es decir, al mundo de las relaciones que mantienen los seres humanos consigo mismos, al margen completamente del eje angular (los referentes numinosos como realidades religiosas vivas) y del eje radial (los objetos de la naturaleza como protagonistas de los hechos narrados). No hay dioses, sino *teoplasmas*, esto es, manifestaciones inertes de divinidades estériles; no hay creencias naturales, sino religiones dogmáticas o teológicas (religiones terciarias); no hay realidades numinosas vivas, ni siquiera bajo la forma de mitos zoomorfos, como

sí sucederá lúdicamente en el *Persiles*; no hay en las *Ejemplares* una mitificación de la Naturaleza, ni siquiera una mínima idealización, lejos ya de las utopías renacentistas postuladas en la crisálida de *La Galatea* o en el incipiente barroquismo del primer *Quijote*; no hay tampoco mitos andromorfos que, al modo del *Viaje del Parnaso*, rehabiliten el delirio mitológico del paganismo clásico. En las *Ejemplares* solo habitan el Hombre y la Mujer, frente a sí mismos. Sin dioses, sin paraísos ideales, sin ángeles custodios, y siempre a merced de los elementos más terrenalmente materiales. Esa es la gran y singular lección de las *Novelas ejemplares* en el conjunto de la creación literaria cervantina: la cúspide del *antropomorfismo* psicologista y fenomenológico (M_2) en su relación crítica con los objetos lógicos (M_3) y su materialización en las formas literarias de la narrativa aurisecular (M_1). Ese es el Cervantes de las *Ejemplares*. Un Cervantes único en el conjunto de su creación literaria.

2.14. IDEA DE LA LIBERTAD Y DE LA SECULARIZACIÓN DE LA LIBERTAD EN *LA SEÑORA CORNELIA*

Mis vasallos y yo hemos llegado a un acuerdo: ellos dicen lo que quieren y yo hago lo que me da la gana.

Federico II de Prusia (1712-1786)

Es esencial que el profesor de literatura, a cualquier nivel, recuerde que, en una moderna democracia, el ciudadano participa en la sociedad principalmente a través de la imaginación [...]. A nuestro alrededor existe una sociedad que exige que nos adaptemos o lleguemos a un pacto con ella. Y lo que tal sociedad nos ofrece es una mitología social. La publicidad, la propaganda, los discursos políticos, los libros y revistas populares, los clichés del rumor vienen con sus peculiares mitos pastoriles, caballerescos, heroicos, sacrificiales; y nada podrá arrojar fuera de la mente esas falsas construcciones, salvo sus formas genuinas. Todos sabemos lo importante que es la razón en un mundo irracional [...]. La verdadera sociedad, el conjunto total de lo que la humanidad ha hecho y puede hacer, se nos revela a través de las artes y las ciencias; nada salvo la imaginación puede abarcar la realidad como un todo; y, en una cultura tan verbal como la nuestra, nada salvo la literatura puede preparar la imaginación para luchar por la cordura.

Northrop FRYE (1971/1973: 148)

LA LIBERTAD NO ES CUESTIÓN DE PALABRAS, SINO DE HECHOS Y DE IDEAS

La palabra *libertad* es hoy día una palabra completamente *adulterada*. Tributaria de vindicaciones y prestigios seculares, en nuestro tiempo está irreflexivamente en boca de todos: filósofos, pensadores, cantantes, políticos, terroristas, curas, economistas, obreros, emigrantes, dictadores, periodistas y, por supuesto, intelectuales. Su heterogeneidad, acaso inconmensurable, exige higienizarla y delimitarla como Idea para proceder con ella a cualquier aplicación interpretativa posterior. Este proceso de purificación y limpieza de las ideas solo puede hacerse a través de una filosofía crítica, capaz de recorrer —sin detenerse ande dogmas, prejuicios o intereses gregarios— los diferentes contextos mundanos (ordinarios) y científicos (categoriales) en los que la Libertad ha adquirido un uso consistente, determinante y objetivo. Este recorrido, que el Materialismo Filosófico denomina *regressus*, ha de conducirnos a las esencias nucleares de la Idea de Libertad, de modo que, solo a continuación, estaremos en condiciones de iniciar un *progressus* que nos permita aplicar esta Idea a un determinado campo categorial de la actividad humana, en nuestro caso, la literatura, la narrativa cervantina. Concretamente, *La señora Cornelia*¹. El regreso (material) a las

¹ El Materialismo Filosófico no discute sobre «palabras», es decir, no hace *retórica* ni *psicologismo*, para entretener a la gente, sino que discute sobre *Conceptos*, que, en este caso, brotan de la Teoría

esencias y el progreso (formal), desde ellas, hacia los *fenómenos* del referente material que corresponde a una Idea concreta, en este caso a una Idea desarrollada a través de un material literario, constituye uno de los procedimientos operatorios básicos del Materialismo Filosófico como teoría de la literatura.

Cervantes parece contraponer en *La señora Cornelia* el drama a la tragedia, la información a la desinformación, el racionalismo al indeterminismo, la discreción y la prudencia a la fuerza de las armas y a los violentos resortes del código del honor, el control de los hechos al acausalismo de los posibles desenlaces. Cervantes pone en manos del narrador el relato de un drama que podría haber sido muy fácilmente una tragedia por causa de honor. La novela, en realidad, contiene cinco relatos del mismo hecho, expuestos por cada uno de sus protagonistas, en la medida en que participan del desarrollo nuclear de los hechos: Juan de Gamboa (488-489) y Antonio de Isunza (487-488), Cornelia (493-495) y Lorenzo Bentibolli (498-500), y finalmente el duque de Ferrara, don Alfonso de Este (507-508). El perspectivismo es manifiesto, y sobre él se construye formalmente la *dispositio* del discurso, en el cual se contiene una Idea de Libertad caracterizada por la *causalidad humana*, es decir, una idea de libertad determinada por la *secularización*. Cada uno de estos personajes se identificará en la evolución de la fábula por su concepto de la solución del problema, es decir, por su interpretación y actuación material en el desenlace de los hechos. Así, los españoles Antonio y Juan actuarán desde la razón de la discreción y la prudencia, recopilando información y disponiendo la causalidad de los hechos hacia una solución real del problema. Cornelia, carente con frecuencia y casi por completo de libertad, es decir, de posibilidades personales de convertirse ella misma en causa de hechos, actúa —con temor y limitada personalidad— siempre por reacción, inducida y conducida por los demás. Se ilustra de este modo la diferencia que semióticos franceses han establecido entre «sujet voulant» y «sujet voulu», y que los italianos han dado en llamar *soggetto voluto* vs. *soggetto volente*. Como su ama, Cornelia actúa para huir. Y yerra sucesivamente. Su hermano Lorenzo actúa igualmente por reacción, aunque en su caso muy masculina y aurisecularmente: quiere matar al duque. Es decir, actúa desde la ignorancia de los hechos acaecidos e inducido por el determinismo del código del honor. Su libertad es escasa. Tan escasa como su conocimiento y tan limitada como su capacidad para generar causas de hechos que neutralicen o interfieran en el determinismo del código del honor. Parece un personaje calderoniano². Serán los españoles, Antonio y Juan,

de la Literatura como ciencia categorial de los materiales literarios, y sobre *Ideas*, organizadas de forma racional, crítica y dialéctica por la Filosofía, naturalmente materialista, desde el momento en que tales *Ideas* lo son precisamente porque su contenido remite siempre a *contenidos reales y objetivos*, es decir, materiales, pertenecientes a uno de los tres géneros de materialidad del Mundo, a los cuales me he referido frecuentemente con anterioridad ($M_1 = M_1, M_2, M_3$).

² Mas no por su concepto de libertad. Porque la libertad como hecho no puede confundirse ni identificarse impunemente con la libertad como teoría. El concepto de «libre albedrío», en que se basan los personajes calderonianos, incurre precisamente en esa confusión. La experiencia o conciencia de libertad, tal como se plantea desde la formulación teórica del libre arbitrio, no puede considerarse como un hecho consumado, ni siquiera como un dato, y mucho menos como un axioma. El *hecho* del libre albedrío solo puede darse teóricamente, es decir, solo puede

quienes hagan acopio de la información necesaria, para clarificar lo que realmente ha sucedido y para justificar explicativamente cómo ha tenido lugar; y no solo eso, sino que además tendrán potencia y facultades suficientes para generar una serie de hechos cuya causalidad impide un desenlace en el que triunfe el previsto determinismo de la leyes auriseculares del honor. Es decir, serán los españoles quienes eviten que el drama se convierta en tragedia. Se comportan con la capacidad y el racionalismo de quien puede manipular el curso de la Fortuna. El duque, por su parte, está a la altura de su futuro cuñado: actúa un tanto a lo loco, por una parte, y, por otra, parece temer más a su madre moribunda que a Lorenzo Bentibolli enfurecido. Los españoles forman parte de la solución; los italianos —esta vez—, parte del problema. El narrador, indudablemente, gusta de sugerirlo cada dos por tres³.

exponerse en los términos de una teoría, la cual sitúa al sujeto en un proceso de selección en el que, en un momento dado, ha de *elegir* entre trayectorias alternativas posibles, cuando tales posibilidades de elección son puramente teóricas, esto es, hipotéticas. De este modo, las posibilidades de la teoría se contraponen a las posibilidades de los hechos, hasta tal punto que cabe incluso pensar que tales hechos pueden ser una simple ilusión o espejismo dado en función de tales o cuales finalidades morales. El libre albedrío es una formulación teórica, exenta de hechos, y dada en función de determinadas prolepsis morales. La idea de libertad contenida en la teoría del libre arbitrio es una idea de libertad subordinada a la «libertad de elección», de modo que cualesquiera resultados están ya preestablecidos en todas las alternativas elegibles. En consecuencia, siempre resultará elegida, y ejecutada, aquella alternativa que el sujeto dotado de libre arbitrio decide «elegir». Tal como se plantea, el libre arbitrio es una «encerrona». Una encerrona de la que están excluidas todo tipo de causas y determinantes externos. Y una elección acausal en ningún contexto puede dar lugar a una elección libre. Es decir: una elección libre —por paradójico que resulte— nunca está exenta de causalidades. No hay elección sin causas, porque no hay libertad sin causas. Aunque estas causas sean ablativas, cercenadoras, que siempre lo son en algún modo. En todo ejercicio de libertad, en toda elección, están siempre presentes múltiples causas que nos determinan, o mejor, que nos co-determinan, hacia unas opciones más que hacia otras. No solo al sujeto que elige (libertad genitiva) hay que asignarle un papel causal, sino también a los desenlaces previstos y prolepticos (libertad dativa), y a las alternativas elegibles (libertad ablativa), hay que asignarles un papel causal. El acausalismo no existe sino como ficción teórica —como idealismo trascendental que sigue el modelo kantiano de la teoría de la libertad—, la misma ficción teórica que hace posible hablar de libre arbitrio. La libertad atribuida a una ilusión semejante es completamente falsa. Es, simplemente, la retórica de una teología dogmática (Religión: *eje angular*) o de un determinismo cósmico (Naturaleza: *eje radial*). En esta ficción sofística de la Idea de Libertad se basa buena parte del teatro español aurisecular, especialmente tirsiano y calderoniano. La realidad de la libertad está en la persona (lo humano y lo social: *eje circular*), como sujeto operatorio que interactúa con otros agentes, pero no en una suerte de «acto puntual arbitrario» que se impone y atribuye al sujeto en una encerrona de corte escolástico.

³ «Aquí me veo sin ti encerrada —declara Cornelia a su bebé— y en poder que, a no saber que es de gentiles hombres españoles, el temor de perder mi honestidad me hubiera quitado la vida» (490); y más adelante, ella misma: «me prometo todo aquello que de la cortesía española puedo prometerme» (495); asimismo, «la fe que tenéis en la bondad de los españoles» (490) también la subraya don Juan ante Cornelia; y Lorenzo ante don Juan, «confiado en que lo haréis por ser español caballero» (499), pues «llevando un español a mi lado [...] haré cuenta que llevo en mi guarda los ejércitos de Jerjes [...], a lo que la fama de vuestra nación pregona» (500). La única imagen negativa de los españoles, y solo retóricamente negativa, sin la aducción de hechos que la justifiquen, viene de la imprudente ama a la que Antonio y Juan encomiendan el cuidado de Cornelia hasta su regreso de Ferrara: «españoles, que los tales, como yo soy buen testigo,

LA DECLINACIÓN DE LA IDEA DE LIBERTAD: LOS CASOS GENITIVO, DATIVO Y ABLATIVO

Todos los usos de la Idea de Libertad pueden organizarse o declinarse en tres casos fundamentales, que denominaré genitivo —*libertad de*—, dativo —*libertad para*— y ablativo —*libertad en*—. Los tres casos están concatenados entre sí, y se desarrollan de forma integradora, pues siempre que un sujeto existe dispone, o no, es decir, positiva o negativamente, de libertad *de* hacer algo *para* algo o alguien *en* un contexto o circunstancia dados.

En el primero de estos casos, la libertad genitiva, o *libertad de*, expresa ante todo la idea de libertad como posesión del sujeto, como atributo del *yo*, al contener el conjunto de potencias (poder), facultades (saber) y voliciones (querer) que capacitan a un *yo* para hacer, o no hacer, algo en un contexto determinado. Lo que enfatiza la libertad genitiva son las cualidades del sujeto en tanto que emanan del propio sujeto. La fuerza de la libertad está, en este caso, en las fuerzas materiales de que dispone una persona: sus posibilidades físicas, sus competencias cognoscitivas, sus recursos volitivos. La libertad genitiva representa una concepción positiva de la libertad, en la medida en que, al ejercerla, el sujeto afirma sus posibilidades de ejecutar acciones y operaciones, y también una concepción negativa, en la medida en que no actúe allí donde querría hacerlo y no puede (desajuste entre las modalidades volitiva y potencial), o cuando podría actuar, pero carece de conocimientos suficientes sobre cómo disponer su intervención (desajuste entre las modalidades potencial y cognoscitiva), entre otras combinaciones posibles. En las formas de la vida natural, en la que viven los animales salvajes —y hacia la que irreflexivamente muestran tantas simpatías algunos grupos humanos que propugnan renunciar a los modos de la vida civilizada para integrarse en las formas de vida naturales—, al igual que en las sociedades humanas pre-estatales, los límites de la libertad son los límites de la libertad genitiva, es decir, los límites de la fuerza, del conocimiento y del deseo que mueve a las criaturas, tanto humanas como animales. En el mundo animal —y el ser humano es un *animal político*, es decir, un ser con capacidad para organizarse políticamente (las hormigas pueden formar una sociedad, pero no una sociedad política)— la libertad del tigre llega hasta donde llega su fuerza, su astucia y su necesidad de depredación. En cautividad, sin embargo, el tigre no caza. No tiene, porque no desarrolla, esa necesidad. Su libertad genitiva es prácticamente inexistente. Del mismo modo, en una sociedad humana no civilizada políticamente, es decir, en una sociedad humana anterior a la constitución del Estado, la libertad genitiva es la que más impera. Los límites de la libertad son los límites de la fuerza personal, los límites de los atributos del *yo*, incentivados por el deseo y la necesidad, y no condicionados sino por la saciedad del propio *yo*. La máxima libertad pertenecerá al máximo depredador. He aquí el núcleo de la libertad genitiva, cuyo

no desechan ripio. Y agora, señora, como estás mala, te han guardado respeto, pero si sanas y convaleces en su poder, Dios lo podrá remediar. Porque en verdad que si a mí no me hubieran guardado mis repulsas, desdenes y enterezas, ya hubieran dado conmigo y con mi honra al traste; porque no es todo oro lo que en ellos reluce, uno dicen y otro piensan» (504).

espacio genuino es el mundo salvaje, previo a la civilización, es decir, al Estado, el cual impondrá sus límites al concepto genitivo de libertad, *dando* a la colectividad humana, organizada políticamente, una intencionalidad proléptica que habrá de determinar no solo el sentido y la finalidad de sus acciones, sino también, y muy principalmente, el destino de cada una de ellas. Con el nacimiento del Estado nace también un nuevo concepto de libertad: la *libertad dativa*. Desde esta perspectiva cabe interpretar la proposición lxxiii de la parte cuarta de la *Ética* de Spinoza, por ejemplo, donde se advierte que «el hombre que se guía por la razón es más libre en el Estado, donde vive según leyes que obligan a todos, que en la soledad, donde solo se obedece a sí mismo» (Spinoza, 1677/2004: 365). He aquí el concepto civilizado de libertad, como experiencia solo posible en la realidad organoléptica de un Estado.

En el segundo caso, la libertad dativa, o *libertad para*, implica e integra la libertad genitiva, es decir, la acción de un sujeto, determinado por sus potencias, facultades y voliciones, *para destinar* los contenidos materiales de la acción ejecutada hacia una finalidad proléptica, la cual imprime a la libertad una dimensión teleológica, de cuyo éxito o fracaso dependerán futuras condiciones evolutivas, en las que, como destinatarios, pueden estar implicados tanto sujetos humanos como objetivos operatorios. Lo que enfatizaría la libertad dativa serían ante todo los logros a los que conduce la acción del sujeto libre, de modo que, en este caso, la fuerza de la libertad estaría sobre todo en los contenidos materiales a los que da lugar la acción de un *yo* que ejerce y ejecuta su libertad genitiva. La libertad dativa puede resultar positiva o negativa, no por la implicación en el curso de las operaciones ejecutadas de las potencias, facultades o voliciones del sujeto, sino sobre todo por relación al grado de prudencia o imprudencia que demostrará el resultado teleológico de la acción desarrollada. Un Estado puede disponer positivamente de libertad genitiva, es decir, de potencial, conocimientos y necesidad, y así declarar la guerra a otro Estado con fines diversos (invasión, control de sus fuentes de energía, prevención de ataques de Estados vecinos, etc.), pero algo así no asegura que su libertad dativa resulte igualmente positiva. No lo será si pierde la guerra. Es decir, si la teleología de los hechos revela que la acción bélica ha sido una imprudencia. En ese contexto, la libertad dativa del Estado que declara la guerra será una libertad dativamente negativa. Algo ha cercenado sus pretensiones de libertad. Una experiencia ablativa.

El tercer caso es el de la libertad ablativa, o *libertad en*, la cual implica e integra las dos anteriores, esto es, la libertad genitiva de un sujeto y la libertad dativa de las consecuencias de su acción, que, en términos de libertad ablativa, resulta contextualizada o circunstancializada en una co-determinación de fuerzas, las cuales actúan materialmente sancionando y clausurando el estado de la acción ejecutada. La libertad ablativa, o *libertad en*, representa siempre una concepción negativa de la libertad, porque en todo contexto en el que se manifieste la libertad, esta habrá de enfrentarse a fuerzas negativas, resistencias ante sujetos, objetos o situaciones. La libertad ablativa representa el espacio de la confrontación, los límites de la libertad genitiva —los límites de la fuerza, de la necesidad, del entusiasmo, del saber— y la comprobación de las consecuencias de la libertad dativa —los resultados de éxito o fracaso a los que ha conducido la prudencia o imprudencia de una acción—, el grado de inmunidad frente a la resistencia que hay que superar, es decir, el precio

del ejercicio de la libertad, el coste de la acción, la hipoteca de los hechos. En una palabra: el número y el coste de las bajas. La libertad ablativa es, en suma, una expresión acaso oximorónica, que remite sin duda a los cércenos que ha de padecer el sujeto libre. Hablar de libertad ablativa es en cierto modo hablar de ablación de la libertad. La libertad equivale en estos casos, dada la codeterminación de fuerzas que actúan y operan en el contexto, a la afirmación de determinaciones exteriores, a la implantación de imposiciones exteriores que coaccionan al sujeto que pretende ejercer su libertad, limitando sus atributos genitivos y sus consecuencias dativas. La libertad ablativa supone el cierre, el corte, el cercén, de las libertades genitiva y dativa. En las sociedades bárbaras, una codeterminación de fuerzas distintas y adversas entre sí materializa la acción cercenadora o erosiva de la libertad ablativa. En las sociedades civilizadas, el Estado se constituye en la principal institución ablativa de la libertad. *In extremis*, esta es la tesis del anarquismo. En una sociedad política la libertad se limita, se regula, se cercena, con el fin de evitar la depredación y de este modo hacer posible la convivencia. Esta convivencia no es pacífica en ninguna sociedad, pues las leyes castigan con mayor o menor violencia —también en tiempos llamados de paz— aquellos intentos de depredación que, conforme a un ordenamiento jurídico, los tribunales de justicia identifican y sancionan como tales. De cualquier modo, los criterios para regular la Idea de Libertad siguen siendo a diario objeto de disputa respecto a toda sociedad política.

En suma, libertad genitiva es la libertad de que dispone el *yo* a la hora de actuar y de ejecutar determinadas acciones. Libertad dativa sería la que ese mismo *yo* desarrolla para conseguir determinados logros materiales. Por último, libertad ablativa será aquella que limita la libertad genitiva y la libertad dativa de ese *yo*, es decir, la libertad que contrarresta las acciones (desde el punto de vista de su grado de posibilidad, conocimiento y volición) y los objetivos de ese *yo*. La libertad ablativa no es solamente la libertad de los demás tratando de actuar sobre la mía⁴, lo que nos sitúa en el eje circular (humano, personal, social) del espacio antropológico, sino también el contexto en el que *yo* actúo, con toda la codeterminación de fuerzas que operan en él, erosionando mi capacidad y mis posibilidades de acción, es decir, desde los referentes que se objetivan en el eje radial del espacio antropológico (la Naturaleza y sus fuerzas físicas, las cuales sin duda ofrecen mayor o menor resistencia a las acciones de un sujeto operatorio humano).

Solo cuando se proyecta una acción (libertad dativa) de la que el sujeto se siente capaz (libertad genitiva) se podrá advertir con precisión las trabas que impiden ejercerla (libertad ablativa). Incluso cabe hablar de tales obstáculos, es decir, de la ablación de la libertad, como de un despliegue de dificultades objetivas que *se objetivan* precisamente por el hecho mismo de ejercer la libertad (genitiva) con fines prolépticos o intencionales (dativa). Es, pues, evidente, que la libertad ablativa se

⁴ Es el sentido que trataría de expresar el tópico de que «la libertad de cada uno termina donde empieza la libertad del otro». Frase que así expresada resulta de una ambigüedad esterilizante, porque lo que de veras resulta importante y decisivo es saber precisamente en qué punto termina «mi libertad» y hasta qué punto se extiende «la tuya».

manifiesta en el proceso de vencer o dominar las trabas y dificultades inherentes a todo ejercicio de libertad, el cual, al brotar del sujeto y pretender fines objetivos, califico respectivamente de genitivo y de dativo. Si la libertad (genitiva) de un individuo nos impide hacer lo que las leyes nos permiten (es decir, amenaza nuestra propia libertad genitiva), podremos resistirla contando con la ayuda del Estado, el cual en este caso ejercerá para nosotros una libertad dativa, y para el individuo que nos oprime una libertad ablativa. En consecuencia, en las sociedades civilizadas no cabe hablar propiamente de Libertad al margen del Estado. Es obvio que el Estado libera (dativamente) al ser humano de las amenazas que serían propias en el «estado de la Naturaleza», y que de forma simultánea le impone (ablativamente) unos límites que recortan y organizan sus formas de conducta, de tal forma que el resultado es un sistema de deberes y derechos objetivados en un ordenamiento jurídico. Todo lo cual supone una Razón social y política de ser, es decir, una educación, un Estado y un gobierno *libremente* elegido, es decir, una Democracia, fuera de la cual no cabe, en rigor, hablar de libertad política.

NOCIONES NECESARIAS

SEGÚN EL MATERIALISMO FILOSÓFICO DE GUSTAVO BUENO

La idea de libertad humana implica la idea de causalidad y excluye la experiencia del arrepentimiento. Desde el Materialismo Filosófico la libertad humana no puede darse y ejercerse al margen de un determinismo causal inderogable. Este determinismo viene dado por la contextualización de la libertad, es decir, por las circunstancias en que se ejerce la libertad. Las circunstancias son siempre realidades materiales. Obstaculizan e interfieren de varios modos el ejercicio de la libertad, condicionándola, interactuando en el sujeto operatorio, coaccionándolo. No hay libertad sin obstáculos materiales, es decir, no hay libertad sin ablación. La libertad intacta, incólume, absoluta, idealista, metafísica, teórica en términos meramente formales, que sitúa virginalmente la elección del sujeto en el reino de las sustancias morales, es pura mitología.

La persona es el *espacio antropológico* en el que tiene lugar necesariamente la declinación de la libertad, a lo largo de un proceso de causalidad proléptica, cuyos casos esenciales (genitivo, dativo y ablativo) son los que estoy objetivando. Como atributo de la persona, la libertad es genitiva, y puede definirse desde la potencia que es causa de los actos del sujeto. Pero la libertad no puede, bajo ningún concepto, reducirse a su dimensión genitiva, es decir, reducirse a la mera potencia del individuo para actuar, tal como hace la sustantivación metafísica del *ser* que se postula a sí mismo como fundamento de la libertad («la libertad es la facultad de hacer lo que se es», o «es libre quien puede decir: sé quién soy», según la fórmula del *operari sequitur esse*, a la que se atiene el propio don Quijote, en I, 5). La libertad no puede reducirse a los atributos del sujeto, a lo meramente genitivo, porque no cabe hablar de libertad cuando se desconocen las consecuencias de la elección, y sus limitaciones efectivas, esto es, la libertad dativa y la libertad ablativa. La libertad recorre un circuito de acción en el que están implicados los tres casos de que estoy hablando, y que incluso lo desbordan ocasionalmente en cada caso.

Por su parte, la célebre fórmula de la tradición estoica, según la cual la libertad es la «conciencia de la necesidad», considerada en abstracto, nos sitúa en el ámbito dativo y genitivo negativo del propio sujeto, a la par que nos induce a aceptar una suerte de «determinismo cósmico», en virtud del cual todo está determinado, y solo cuando el individuo tiene *conciencia* de formar parte de ese orden o destino trascendental (cósmico o teológico) puede considerarse «libre». Esta interpretación contiene una de las negaciones más efectivas de la Idea de Libertad. En primer lugar, porque la libertad se hace consistir aquí en un epifenómeno, en una «conciencia invertida», y, en segundo lugar, porque semejante premisa nos conduce irremediamente a la paradoja de aceptar que somos libres cuando descubrimos, mediante una suerte de «revelación», «ejercicio espiritual» o mero «misticismo», que nuestros actos están incardinados en un orden moral trascendente, como si tal cosa fuera o constituyera un orden cósmico necesario en sí mismo. Esta interpretación, que cabe tildar de cósmica o metafísica (subordina la libertad del yo a la intervención del cosmos en su totalidad), se distingue del libre arbitrio en que desplaza la idea de libertad del «punto de elección» en el que este último la situaba, pero, sin embargo, fractura el nexo entre la persona y el individuo, es decir, el nexo de unión entre el *sujeto personal* (yo) y sus *actos individuales* (acciones accidentales). ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que una persona puede *disociarse* de un hecho que ella misma ha cometido alegando, *a posteriori*, «objeciones de conciencia», esto es, *arrepintiéndose*. Este es el concepto de libertad que caracterizó en la Antigüedad al estoicismo, y que, desde la Edad Moderna, opera ordinariamente en la moral del cristianismo y en la conciencia del cristiano. Muchas —y muy sorprendentes— son las consecuencias que pueden derivarse de esta concepción de la libertad.

Así, por ejemplo, Baruch Spinoza (Ética, 4, liv) excluirá de esta concepción de la libertad el arrepentimiento, al considerar —como he indicado en el capítulo anterior, a propósito de *Las dos doncellas*— que no se trata de una virtud ética, pues todo arrepentimiento brota de un hecho perverso, el cual revela doblemente la impotencia del culpable, primero al ejecutar la maldad y después al ser incapaz de soportar públicamente las consecuencias que la sociedad le impone. Mientras que la culpa es un hecho personal, intransferible y consumado, el arrepentimiento es un sentimiento o estado meramente psicológico. La culpa —y aquí está el núcleo de la argumentación espinosista, que el Materialismo Filosófico hace suya— implica *causalidad*, una causalidad de la que únicamente es artífice y responsable la persona que ha ejercido su libertad genitiva para hacer el Mal. En tales términos, la causa del Mal es, solo y siempre, la causalidad generada libremente (genitivamente) por el Malvado⁵.

⁵ Bueno es contundente en este punto, al inquirir lo siguiente: «¿Puede arrepentirse el culpable, es decir, el causante personal de la acción? No, porque al arrepentirse estaría expresando su voluntad de desligar su persona de la acción de la que, sin embargo, se considera causa. Por eso, el arrepentimiento no es virtud, porque quien se arrepiente de una acción es porque no la considera *suya*, es decir, efecto de su libertad personal (si no reconozco como mía una acción llevada a cabo por mi mediación, no tendría por qué arrepentirme de ella). Pero nadie podrá arrepentirse de una acción que haya sido incorporada a la trama de su propia personalidad. Esto no quiere decir que todo acto-efecto de mi libertad «merezca» volver a ser realizado. Puedo reprobar una acción, en

Con el fin de superar estas limitaciones, el Materialismo Filosófico sostiene que, desde el punto de vista de la libertad dativa, el sujeto libre no solo no excluye el error de sus actos, sino que incluso lo prevé y lo presupone, es decir, cuenta con él. Esto explica que el *error* o la *culpa* puedan incorporarse —con todas las consecuencias penales— a la persona que lo ha llevado a cabo, y que el arrepentimiento no tenga ningún sentido, porque lo único importante en tales casos es, simplemente, el reconocimiento material del error o la culpa. Lo demás es psicologismo. La conciencia no resucita a los muertos, del mismo modo que la inerrancia, o conducta sin error alguno, es un imposible absoluto.

LA LIBERTAD HUMANA SEGÚN GUSTAVO BUENO DESDE EL EJE RADIAL DEL ESPACIO ANTROPOLÓGICO

Voy a sintetizar y reexponer a continuación algunas de las ideas de Gustavo Bueno (1996) sobre la libertad humana, conforme al eje radial del espacio antropológico, a fin de interpretar la idea de libertad en *La señora Cornelia* de Cervantes.

Las concepciones de la libertad humana construidas desde el eje radial del espacio antropológico, es decir, desde el eje en el que se sitúan los elementos y referentes impersonales e inanimados de la denominada «Naturaleza», se basan en una dialéctica de la libertad en virtud de la cual esta resulta de la oposición entre un *orden natural* (mecanicista, pero no operatorio, por impersonal) y un *orden humano* (antropológico, operatorio, inteligente, personal). La causalidad que determina esta concepción de la libertad humana, basada en la dialéctica *orden de la naturaleza / orden del hombre*, responde al tipo de la *causalidad eficiente*. Las concepciones de la libertad elaboradas a partir del eje radial, desde un horizonte impersonal o cósmico, gozan de amplia tradición histórica. Entre las doctrinas principales incluidas en esta gran familia sobresalen dos especialmente relevantes: la doctrina de la libertad elaborada por los estoicos, en el ámbito de la filosofía antigua, a la que me he referido con anterioridad, y a la doctrina de I. Kant, dentro de la filosofía moderna.

cuanto mía (esto es, efecto de mi libertad), cuando puedo incorporar las consecuencias de esta reprobación al curso global de mi persona; pero entonces no podré arrepentirme del antecedente de unas consecuencias que considero como parte de mi propia libertad. En el caso límite en el que una acción mía, de la que me reconozco responsable, sea incompatible con mi persona, que, sin embargo, se identifica con ella (lo que se expresa en el sentimiento de la culpa), no es el acto reprobado lo que habría que eliminar mediante el arrepentimiento, sino mi propia persona mediante la muerte de su individualidad» (Bueno, 1996: 253). Como se deduce de las palabras de Bueno, el suicidio sería la única alternativa tolerable para alguien que haya cometido hechos horribles, incompatibles con los criterios morales que aseguran la supervivencia de una sociedad organizada políticamente. Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, Bueno considera que si un sujeto, culpable de hechos horribles, no se suicida, la sociedad política, esto es, el Estado, debe ejecutarlo. En tales casos, el Materialismo Filosófico habla de eutanasia procesal, frente a «pena de muerte», a la que, por otra parte, considera fundamental en todo ordenamiento jurídico de un Estado, con objeto de definir los límites de los crímenes y delitos que una sociedad está dispuesta a tolerar.

Desde el punto de vista kantiano, la dialéctica de la libertad, establecida sobre la oposición *causalidad natural y libertad humana*, se desenvuelve bajo la forma de una causalidad libre. La tesis de la que parte Kant admite que la causalidad, según las leyes de la Naturaleza, no es la única causalidad existente, de modo que hay que admitir además otras causalidades libres —es decir, un acausalismo— que nos permitan dar cuenta de los fenómenos que constituyen el mundo. Por su parte, la antítesis a la que se enfrenta Kant advierte que la libertad no existe desde el momento en que todo lo que tiene lugar en el mundo real sucede de acuerdo con las leyes causales de la Naturaleza. En la formulación de su antítesis, Kant asume una tradición determinista, e incluso fatalista, en virtud de la cual el ser humano, al formar parte de la Naturaleza, está determinado por ella, concretamente, por el orden causal de la Naturaleza, que lo envuelve y determina unívocamente. Aceptada esta dialéctica, solo son posibles cuatro desenlaces: 1) la antítesis es verdadera y la tesis ilusoria⁶; 2) la antítesis es falsa y la tesis verdadera⁷; 3) tesis y antítesis son verdaderas⁸; y 4) tesis y antítesis son erróneas.

La cuarta y última tesis solo puede imponerse si, desde razones fundadas, se llega a demostrar que las tesis de Kant son inadecuadas. Desde el punto de vista del Materialismo Filosófico, tal es la situación real: las tesis de Kant son un error. Kant se equivoca al plantear la relación entre los conceptos de libertad y de causalidad como una *relación antinómica y dialéctica*, porque en realidad se trata de una *relación conjugada* (Bueno, 1978a). Causalidad y libertad no son conceptos antinómicos o

⁶ Es la opción determinista radical, en la que la libertad queda reducida a una ilusión psicológica. Lo mismo cabría decir de la responsabilidad civil y política de los ciudadanos de un Estado, pues la justicia queda reducida a una ficción. De tal interpretación se desprenderá que la «culpa de los hechos» no la tiene nunca el individuo, sino siempre la sociedad, las circunstancias físicas o el «contexto», ya que se está sustituyendo la *causalidad moral* por la *causalidad natural*. Se acaba por negar de este modo cualquier forma de libertad natural, hasta el punto de que el Estado se identifica totalitariamente con un determinismo cósmico, y a la inversa. Es el caso de los Estados no democráticos, de orden fascista o marxista.

⁷ Esta es la opción del *acausalismo* y del *indeterminismo* como única forma de salvaguardar el hecho de la libertad humana. El existencialismo sartreano, por ejemplo, especialmente en su primera etapa (*L'Être et le néant*, 1946) es heredero de esta tendencia, al considerar que los actos humanos no están causalmente determinados, puesto que se sostendrían sobre la nada y serían propiamente *causa sui*. Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la concepción acausalista de la libertad es completamente inadmisibles, desde la visión circular y dialéctica en virtud de la cual la libertad implica causalidad, y la causalidad implica determinismo.

⁸ Es la alternativa del *idealismo*, genuinamente kantiano o schopenhaueriano. Es el desenlace que Kant encuentra para expresar la dialéctica de la libertad desde el horizonte impersonal o cósmico, apelando a la distinción entre un orden nouménico y un orden fenoménico. El determinismo causal se mantiene en el orden de los fenómenos (mundo sensible o físico), mientras que la posibilidad de una causalidad libre habría que ponerla en relación con el nómeno (el mundo metafísico, lo que está más allá del espacio y del tiempo fenoménicos). «La tesis de Kant equivale a reducir la idea de libertad al ámbito metafísico de los conceptos puros —al ámbito de la *ilusión trascendental*— siempre que se mantenga el determinismo causal en el reino físico de los fenómenos. La libertad humana ya no tendría que ver con los hombres en tanto son sujetos operatorios; la libertad no podrá ser referida al terreno de las operaciones humanas, las cuales estarán totalmente determinadas por la necesidad causal» (Bueno, 1996: 272).

dialécticos, sino conceptos conjugados. Desde el error de Kant se explica el fundamento de las tendencias tradicionales a 1) la *reducción mutua*, que reduce, bien la libertad a la causalidad (*necesarismo*), bien la causalidad a la libertad (*libertarismo*), o a la 2) *yuxtaposición* de libertad y causalidad (*idealismo kantiano*).

Las ideas de libertad y causalidad son ideas entretejidas o conjugadas, y no antinómicas, dialécticas o incompatibles. La libertad no solo no se reduce a la causalidad, sino que incluso ni siquiera se da junto a ella o al margen de ella. La libertad evoluciona entretejida y conjugada con la causalidad misma que la modula, a través de las potencias, facultades y voliciones del sujeto operatorio (libertad genitiva), de las consecuencias de los logros o fracasos obtenidos en el ejercicio de la libertad (libertad dativa), y por supuesto en la codeterminación de fuerzas que se objetivan en cada situación en que se ejerce la libertad (libertad ablativa). Libertad y causalidad son conceptos conjugados o entretejidos que mantienen entre sí relaciones diaméricas, no dialécticas ni metaméricas. Libertad y causalidad son experiencias —aunque separables— *indisociables*. Se producen de modo simultáneo y conjugado, entretejiéndose de forma mutua y evolucionando de manera conjunta. Y ello es posible porque libertad y causalidad no pertenecen al mismo tipo de realidad ontológica, como supone la tesis dialéctica o antinómica de Kant, sino que la causalidad pertenece al orden de los procesos individuales, mientras que la idea de libertad pertenece, en la medida en que implica prolepsis, al orden de los procesos formalmente estructurados o enclasados.

LA LIBERTAD HUMANA SEGÚN GUSTAVO BUENO DESDE EL EJE CIRCULAR DEL ESPACIO ANTROPOLÓGICO

La interpretación de la idea de libertad en *La señora Cornelia* de Cervantes requiere, según los presupuestos que manejamos, referirnos a lo que Gustavo Bueno (1996) ha escrito sobre la libertad humana, conforme al eje circular del espacio antropológico. Sintetizo a continuación las ideas de Bueno, que tomo como referencia fundamental.

Las concepciones de la libertad humana constituidas sobre el eje circular del espacio antropológico, es decir, sobre el eje en el que se sitúan las relaciones de los seres humanos entre sí, se caracteriza por dos inflexiones fundamentales, que desde determinados puntos de vista pueden resultar dialécticas y antinómicas. La primera de estas inflexiones remite al ejercicio de la libertad como generado y determinado por las interacciones entre seres humanos, los cuales actuarían como sujetos operatorios privilegiados o exclusivos (interpretación materialista). La segunda de las inflexiones remite a este mismo ejercicio de libertad, pero considerado ahora desde la perspectiva de las religiones y las filosofías confesionales, es decir, desde la inflexión que el eje angular (lo religioso) del espacio antropológico puede ejercer sobre el eje circular (lo humano): en una palabra, desde la influencia de una numinosidad o dios trascendente (interpretación espiritualista). La causalidad que determina esta concepción de la libertad humana, tanto desde el punto de vista de la interpretación materialista como espiritualista, responde al tipo de la *causalidad final*, atribuida a los seres humanos,

en el primer caso, y a los dioses de las diferentes religiones históricas, incluidas las terciarias y monoteístas, en el segundo.

En definitiva, el concepto de libertad humana planteado desde el eje circular del espacio antropológico ha de hacer frente, ocasionalmente, es decir, allí donde se nos impongan puntos de intersección con el discurso religioso y las filosofías confesionales (teología dogmática, etc.), a la dialéctica entre los términos que oponen A) la idea (circular) de libertad, considerada desde una perspectiva humana (materialista), a B) la idea (angular) de libertad, considerada desde una perspectiva no humana, sino numinosa (espiritualista).

Lo típico de los planteamientos angulares de la idea de libertad, es decir, de los planteamientos religiosos, confesionales, teológicos, metafísicos, numinosos, idealistas, místicos, etc., es subordinar la libertad, junto con la voluntad, humana, a la voluntad divina, es decir, a la voluntad de un numen supremo, con frecuencia un dios, sobre el cual descansa y se fundamenta todo un orden moral trascendente, que, por supuesto, en el caso de las religiones monoteístas y terciarias (Cristianismo, Judaísmo, Islamismo y Budismo)⁹, es monista y holístico (todas las partes del Todo, especialmente las humanas, están subordinadas al dios, y todo el Todo depende del todo de ese dios). La libertad humana queda así comprometida por la causalidad final, teleológica, no a través de los programas y prolepsis humanos, individuales, sociales, estatales, sino por la fuerza teleológica de los dioses y demás criaturas numinosas.

Desde esta perspectiva la libertad humana queda gravemente comprometida, incluso hasta su disolución, dado el determinismo numinoso o metafísico cuya emanación se atribuye a un orden moral trascendente, objetivado en la idea de uno o varios dioses dominantes. Esta interpretación angular (teológica) de la libertad es la que contiene y expresa casi toda la literatura europea anterior a la Ilustración. En ella, el personaje literario interpreta su vida con el fin de justificar la legalidad y la coherencia de un orden moral trascendente. Tal es la interpretación desde la que Edipo explica la causalidad de su vida y su destino, en el marco de las religiones secundarias o mitológicas del mundo griego. Lo mismo podemos decir de todos los personajes que pueblan la *Divina commedia* de Dante, y de los numerosos dramas de Calderón, desde *La vida es sueño* hasta melodramas martirológicos como *El príncipe Constante*, en el marco —Dante y Calderón— de las religiones terciarias, monoteístas y teológicas.

La única excepción a esta gran familia de personajes, que interpretan su vida con arreglo a la causalidad metafísica de un orden moral trascendente e inmutable, la constituye el *personaje nihilista*, es decir, el personaje que niega, desde una experiencia vital que puede conducirse mediante conclusiones lógicas hacia formas de conducta que se justifican por sí mismas, ese orden moral trascendente e inalterable

⁹ Adviértase, en cualquier caso, que —ironías de la razón aparte— el monoteísmo de las religiones terciarias o teológicas da lugar un politeísmo constituido por cuatro númenes: Dios, Yaveh, Alá y Buda. Su monoteísmo se fundamenta de forma exclusiva en la ignorancia que mutuamente se profesan entre sí, dada su insolubilidad, ya que la mayoría de sus respectivos adoradores o fieles saben de la existencia de los cuatro, aunque solo se decanten —siempre irracionalmente— por uno. No hay creencia sin sacrificio de razón.

que otros afirman. El personaje nihilista, al que le he dedicado una monografía detenida (Maestro, 2001), es un personaje que afirma un concepto de libertad anclado sólidamente en el eje circular (humano y operatorio) del espacio antropológico, es decir, en una causalidad rigurosamente racionalista y materialista, y cuyo nihilismo se articula, en el discurso literario, como negación del absolutismo moral imperante en la historia de la cultura occidental desde sus orígenes hasta la experiencia de la Ilustración y el Romanticismo europeos.

Son nihilistas todos aquellos personajes que anteponen su propia concepción moral del mundo a aquella que les viene impuesta por un orden moral trascendente, frente al cual muestran la máxima disidencia: la Celestina de Fernando de Rojas, la mismísima Melibea en su suicidio, la comadre de Bath y el buldero de *The Canterbury Tales* de Chaucer, Lázaro de Tormes, puntuales personajes cervantinos como el renegado Salec de *La gran sultana*, los habitantes de la suicida y deícida Numancia, el singular Don Juan, de Tirso y de Molière, y sobre todo de Mozart, los misántropos shakesperianos —Timón de Atenas— y molierescos —Alceste—, individualidades como Ricardo III, Edmund en *King Lear*, o el mismísimo Falstaff¹⁰; el Mefistófeles goetheano —«Ich bin der Geist, der stets verneint!»¹¹—, el Woyzeck de Büchner, el protagonista de las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski..., antes de desembocar en el hipercodificado nihilismo contemporáneo, posterior al fragmento 125 de *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) de Friedrich Nietzsche.

El personaje nihilista es el personaje que, en el discurso literario de Occidente, se ha rebelado en contra de la concepción de la libertad construida sobre el eje angular (religioso y teológico) del espacio antropológico, es decir, sobre la Idea de Libertad diseñada por las religiones mitológicas secundarias (Antigüedad griega y latina) y la metafísica confesional que nace con el cristianismo (y evoluciona, desarrollándose

¹⁰ Son célebres, y no por ello menos valiosos, en el contexto de la literatura shakesperiana, los trabajos de Langbaum (1957) a este respecto, quien en su interpretación de la literatura se basa en un concepto de libertad construido desde la perspectiva del eje circular, o estrictamente humano, del espacio antropológico, frente a la dialéctica impuesta por las interpretaciones numinosas de las religiones y filosofías confesionales: «El personaje del drama tradicional, lejos de dejarse atrapar enteramente en su perspectiva particular, tiene siempre presente la perspectiva general de donde extrae el juicio de sus acciones. Esta es la diferencia crucial que nos separa de tanta literatura pre-illustrada, y que nos empuja, a juicio de los críticos, a malinterpretar «románticamente» cuando leemos. Nos resulta difícil comprender la resignación que reina entre los condenados por Dante al infierno, o que la simpatía de Dante hacia Francesca no implique una crítica al juicio divino contra ella, o que nuestra simpatía por el héroe trágico no deba implicar una crítica a los dioses y a sus criterios. Aparentemente, el orden moral se aceptaba como algo inamovible, del mismo modo en que hoy aceptamos el orden natural; y la combinación de sufrimiento y aquiescencia era probablemente el secreto de la antigua emoción trágica una emoción de la que hablamos mucho pero que, sospecho, se nos escapa. Y es que hemos sido educados en una exigencia concreta, la de que toda perspectiva particular debe conducirse a su conclusión lógica, hacia valores que se justifican solos. Sin embargo, el personaje tradicional se representa a sí mismo solo de manera parcial, pues también colabora en la exposición del significado moral de la obra. Interpreta su historia personal con el fin de reforzar el orden moral» (Langbaum, 1957/1996: 275).

¹¹ Goethe (*Faust*, I, vs. 1338-1344). «Yo soy el espíritu que siempre niega». Cf. Goethe (1808-1832/1996: 47).

frente al delirio mitológico de las religiones secundarias, en las religiones terciarias, es decir, aquellas que se articulan en una Teología, esto es, en una filosofía confesional). La literatura de Dante y de Calderón estaría plenamente integrada en esta última tendencia. A propósito de estos autores, cabría incluso hablar con todo rigor de «literatura confesional».

El martirizado príncipe Constante calderoniano y el Dante que viaja por el Infierno dialogando fabulosamente con pecadores irredentos gozan del mismo *ph*. Por su parte, Melibea, Lázaro de Tormes, el buldero de los cuentos de Chaucer, los habitantes de la Numancia cervantina, Don Juan y Ricardo III, son insolubles en agua bendita. Y lo son a pesar de la *crítica literaria confesional*, que a la hora de interpretar la literatura, y sobre todo a la hora de analizar a personajes que, como el prototipo nihilista, se resisten a las convicciones morales y fideístas del crítico de turno, lo que hacen precisamente es tratar de subordinar la idea de libertad basada en el horizonte personal del eje circular (lo humano) a la idea de libertad basada en el horizonte metafísico y numinoso del eje angular (lo religioso), y de este modo sustituir la hermenéutica secular por la teología dogmática y la crítica literaria confesional¹². En casos tales, la libertad humana sería algo así como el sueño de un Dios omnipotente, como puede sugerirse desde una obra como *La vida es sueño* de Calderón.

Desde las filosofías confesionales y las religiones teológicas, rotundamente incompatibles con el Materialismo Filosófico, la antinomia de la libertad se plantea entre un Dios personal omnisciente y omnipotente, por un lado, y la libertad humana, por otro, de tal manera que esta última queda reducida a una suerte de «subrutina» inserta en los proyectos metafísicos del Dios («el hombre propone y Dios dispone», etc., dice el lenguaje popular adoctrinado por la Iglesia). El ser humano sería un esclavo o prisionero, ya no de la Naturaleza (eje radial), ni de otros seres humanos (eje circular), sino de Dios (eje angular). Este planteamiento de la dialéctica de la libertad es incompatible con el Materialismo Filosófico, desde el momento en que supedita la libertad humana a una metafísica, es decir, a una ficción. Además, la dialéctica entre Dios y la libertad es antes teológica que filosófica. Se trataría de una antinomia teológica, es decir, algo que solo puede tomarse *en serio* desde criterios religiosos o teológicos, no filosóficos.

Cervantes escribe sus *Novelas ejemplares* asumiendo que la causa final de lo que sucede no es Dios, sino el ser humano. El hombre y la mujer son para Cervantes la única causalidad eficiente, proléptica y final. Solo una persona filosóficamente atea, como Cervantes en Literatura, como Spinoza en Filosofía, puede asumir una tesis así. La obra literaria de Cervantes se sitúa, por esta razón, en la antesala del ateísmo.

No precipitaré acontecimientos. Ahora hay que examinar el conjunto de referentes materiales que configuran el *regressus* hacia los personajes.

¹² Es, por ejemplo, lo que hacen autoras como Collins (1996, 2002) y Lee (2005) en su interpretación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, tal como he indicado allí donde he aludido a los estudios de estas personas, cuyos trabajos cervantinos son un ejemplo perfecto, en nuestro mundo contemporáneo, de *crítica literaria confesional*.

JUAN DE GAMBOA Y ANTONIO DE ISUNZA

La Fortuna, es decir, el azar, el indeterminismo, un acausalismo aparente, parece conducir de forma constante el itinerario de los protagonistas: abandonan Salamanca por la inquietud de las armas, y llegan a Flandes en tiempos de paz, por lo que deciden tornar a España no sin antes hacer un viaje por Italia; de paso por Bolonia, gustan de nuevo de las lecciones universitarias, y allí les sorprende la ventura de la señora Bentibolli. En el indeterminismo aparente y azaroso de Juan de Gamboa y Antonio de Isunza parece posible identificar algunas causas determinantes, como la ociosidad y la riqueza, por ejemplo, entre otras.

Sin embargo, el comportamiento de Juan de Gamboa, como el de Antonio de Isunza, será una lucha constante contra el indeterminismo y el acausalismo de los hechos narrados. Cuando el azar o la fortuna *disponen* que el hijo de Cornelia y del duque caiga literalmente en manos de don Juan, este, a su vez, *dispone* inmediatamente una serie de medidas que tomar para esclarecer los hechos y actuar sobre ellos:

—Menester es —dijo don Juan— dar de mamar a este niño, y ha de ser desta manera: que vos, ama, le habéis de quitar estas ricas mantillas y ponerle otras más humildes, y sin decir que yo le he traído la habéis de llevar en casa de una partera, que las tales siempre suelen dar recado y remedio a semejantes necesidades. Llevaréis dineros con que la dejéis satisfecha y daréisle los padres que quisiéredes, para encubrir la verdad de haberlo yo traído (485).

El énfasis pragmático por poner remedio a las desdichas —es decir, por interceptar desenlaces no deseados— caracteriza la acción de ambos personajes, don Juan y don Antonio¹³. Los remedios no vienen en esta novela del más allá, sino del más acá. Y gracias a la disposición de estos dos personajes, pues «solos don Antonio y don Juan estaban en sí, y muy bien puestos en lo que habían de hacer» (498).

Los relatos iniciales de Juan y de Antonio constituyen los primeros testimonios del perspectivismo narrativo desarrollado en *La señora Cornelia*. Cada uno de ellos narra el papel que ha desempeñado respecto a los mismos hechos conflictivos. El lector posee sendas perspectivas. A ellas se irán sumando progresivamente las de la propia Cornelia, su hermano Lorenzo y el escurridizo duque de Ferrara. Cinco relatos del mismo conflicto, llevados a cabo por narradores autodiegéticos, pues forman parte de la historia que cuentan, e hipodiegéticos, pues jerárquicamente se sitúan bajo la jurisdicción del narrador principal o simplemente diegético. Los términos de Genette (1972) siguen siendo formalmente útiles para organizar la materia literaria.

Los microrrelatos de cada uno de estos personajes no solo dan cuenta de su papel funcional en el desarrollo discursivo de la intriga, sino que también ponen de manifiesto que la solución del conflicto está en manos humanas, y no divinas ni numinosas. El eje circular o humano (antropológico) eclipsa el eje angular o numinoso

¹³ «[...] no es tiempo este de alabar hermosuras, sino de remediar desdichas» (488), dirá Antonio; «quedaron entrambos admirados del suceso de cada uno y con priesa se volvieron a la posada, por ver lo que había menester la encerrada» (489), transcribe el narrador.

(religioso). Por un lado, los microrrelatos objetivan el idiolecto de cada personaje y su visión lógico-material del mundo, desde la cual disponen la solución (Antonio y Juan) o la complicación (Cornelia, el ama, Lorenzo, Alfonso) de los hechos en conflicto. Los parlamentos iniciales de Antonio y Juan al respecto ofrecen el negativo de la visión presuntamente trágica del conflicto: es el nudo de una posible tragedia, contada no por los protagonistas, sino por dos espectadores que, repentinamente, se ven involucrados en la peripecia de la fábula. Lo teatral está interferido por el público¹⁴.

El posible desenlace teatral, trágico, de la novela, dispuesto a seguir y culminar aurisecularmente el determinismo del código del honor, resulta interceptado por la presencia de don Antonio y don Juan, los cuales ejecutan una serie de acciones cuya causalidad neutraliza toda solución violenta, a la vez que dispone un final completamente racionalista. Podría decirse incluso que, de hecho, la novela transcurre y acaba en comedia, si tenemos en cuenta los numerosos paralelismos que la acción narrativa manifiesta con secuencias teatrales, en duelos y escenas de capa y espada; la figura del ama que propicia la fuga de Cornelia; la escena entremesil de la pareja de pícara y criado sorprendidos en sus quehaceres sexuales; el juego recurrente de intermediarios y malentendidos que impulsa la acción; y sobre todo las escenas finales, en las que triunfa el banquete y la comida (*komos*) en el campo y la boda¹⁵, nutridas de signos y referentes que, desde Isidoro de Sevilla hasta Torres Naharro y Calderón, se asocian al comer, no solo en géneros breves como la mojiganga, sino en comedias mayores como *El pintor de su deshonra*, cuyo gracioso exhibe precisamente estas formas de conducta. Con todo, en esta como en las demás *Novelas ejemplares*, el final supone siempre el triunfo de la razón y del antropomorfismo, es decir, el triunfo del humanismo racionalista, pero, a costa de un idealismo verosímil, el cual se basa en un hecho que no debe pasar desapercibido: en todas las *Novelas ejemplares* la razón se impone finalmente por sí misma, por sí sola, algo que en la realidad no sucede jamás. En el mundo real la razón solo se impone por la fuerza. Pero esta no es la lección que quiere transmitir Cervantes. Mucho menos su intención es la de convertir a la literatura un discurso de imposiciones violentas. Más bien al contrario: Cervantes compone fabulaciones literarias cuyos conflictos se resuelven en la medida en que se aducen discursos racionales con los cuales los personajes se van identificando progresivamente y de forma voluntaria. El final de *El celoso extremeño* es con gran probabilidad uno de los más expresivos en este sentido, como he señalado. En la literatura cervantina —que no en la realidad de la vida—, la razón se impone por sí misma abriéndose paso a través

¹⁴ Esta conciencia metaliteraria está contenida en la propia novela, y es Antonio de Isunza quien la expresa casi al final: «¿Qué ha de ser —respondió don Antonio—, sino que yo quiero hacer un personaje en esta trágica comedia, y ha de ser el que pide las albricias del hallazgo de la señora Cornelia y de su hijo, que quedan en mi casa?» (510).

¹⁵ La boda es una de las supervivencias más importantes del ritual del *komos* griego, «comedia» cuya historia acaba en la celebración de un himeneo, con motivo del cual tiene lugar un banquete: «Although Old comedy transformed ritual into art, it still retained traces of its ritual origin: the prominence given to the phallus in the earlier plays; the final festive union of the sexes in a party of marriage; and the expressed or implied references to the reproductive organs» (Weerakkody, 2006: 179).

de las palabras, y siempre frente al conflicto de los hechos. La literatura está hecha de palabras; la realidad, no.

El parlamento clave que, en *La señora Cornelia*, objetiva la racionalización de los hechos hacia un desenlace que evita la tragedia de honor está en boca de Juan de Gamboa, y se expone directamente al duque de Ferrara, al margen por completo de la presencia de Lorenzo Bentibolli. No ha de caerse en el error simplón, común en nuestro tiempo, de que el diálogo o la razón evitan la violencia. No. El diálogo y la razón, que son inseparables, no evitarían *por sí mismos* un desenlace trágico, ni violento ni pacífico, a menos que se den determinadas condiciones, las cuales, con frecuencia, tienen muy poco que ver con las palabras y con el racionalismo. En el caso de *La señora Cornelia*, el diálogo y la razón, simplemente, objetivan las fuerzas y causalidades en conflicto, y dado que una de estas fuerzas —la que representa el duque de Ferrara— acepta las condiciones de las demás, como causa que persigue los mismos fines que las restantes —el matrimonio con Cornelia—, no ha lugar un desenlace que teatralice el determinismo del honor aurisecular. Tan racional es la guerra como la paz —cada una tiene sus *razones de ser*, aunque no toda mente desarrolle capacidad de discurso para interpretarlas—, y tan consensuada y dialogada puede ser una declaración de guerra como una imposición de paz, porque el diálogo no es condición o premisa para el acuerdo, sino resultado de él. Si el duque de Ferrara no responde violentamente a estas palabras de don Juan de Gamboa es solamente porque está de acuerdo con ellas sin necesidad de consensuarlas:

Señor, Lorenzo Bentibolli, que allí veis, tiene una queja de vos no pequeña. Dice que habrá cuatro noches que le sacastes a su hermana, la señora Cornelia, de casa de una prima suya, y que la habéis engañado y deshonrado, y quiere saber de vos qué satisfacción le pensáis hacer, para que él vea lo que le conviene. Pidióme que fuese su valedor y medianero. Yo se lo ofrecí, porque por los barruntos que él me dio de la pendencia, conocí que vos, señor, érades el dueño deste cintillo, que por liberalidad y cortesía vuestra quisistes que fuese mío; y viendo que ninguno podía hacer vuestras partes mejor que yo, como ya he dicho, le ofrecí mi ayuda. Querría yo agora, señor, me dijeseis lo que sabéis acerca deste caso, y si es verdad lo que Lorenzo dice (507).

Juan de Gamboa no viene buscando la paz ni el diálogo, sino la información que justifique la acción que ejecutar a partir de ese momento. Sin conocimiento no cabe hablar de libertad, porque sin la facultad del saber (libertad genitiva) no se puede generar responsablemente ningún acto causal, lógico, proléptico (libertad dativa). Juan de Gamboa quiere intervenir el determinismo de la ley del honor, acaso para detenerlo como si fuera una adversidad. Es imprescindible, antes de ejercer cualquier forma de libertad, clarificar las posibles causalidades de los hechos, con el fin de seleccionar la más prudente y eficaz¹⁶.

¹⁶ La violencia no está excluida en ningún momento por ninguno de los personajes. El duque, en última instancia, tiene dos alternativas: o se casa con Cornelia, o se bate con Lorenzo, a quien, en tal supuesto, apoyarían los dos caballeros españoles. El diálogo nunca resuelve los problemas de todos: define las posiciones de cada uno. Nada más. Así, por ejemplo, cuando finalmente el duque

CORNELIA BENTIBOLLI

La fama precede a la señora Cornelia. La fama de su honradez y de su honestidad, porque la verdad de ella da como resultado un recién nacido, furtivamente gestado, y un drama de honor, que no acaba en tragedia por la mediación de los españoles Juan de Gamboa y Antonio de Isunza, «caballeros, galanes, discretos y bien criados» (482). Con todo, el narrador, ignorando tal vez el calado de los contenidos de la historia que cuenta, o exponiéndolos formalmente con todo cinismo, afirma lo que sigue:

Y aunque había muchas señoras, doncellas y casadas con gran fama de ser honestas y hermosas, a todas se aventajaba la señora Cornelia Bentibolli [...]. Era el recato de Cornelia tanto y la solitud de su hermano tanta en guardarla, que ni ella se dejaba ver si su hermano consentía que la viesen. Esta fama traían deseosos a don Juan y a don Antonio de verla, aunque fuera en la iglesia. Pero el trabajo que en ello pusieron fue en balde y el deseo por la imposibilidad, cuchillo de la esperanza, fue menguando (482-483).

No así el de Alfonso de Este, duque de Ferrara, ni el de la propia Cornelia, que con toda su fama y honestidad —«que a todas se aventajaba»—, sumadas a las guardas y amparos de su hermano, queda preñada del gran duque¹⁷.

Cornelia Bentibolli es un personaje sin libertad. Lo hemos indicado. Tiene un hijo con el duque de Ferrara sin duda por iniciativa de este, quien, por no incomodar a su madre, que lo quiere casar con Livia, futura duquesa de Mantua, no la pide en matrimonio a su hermano Lorenzo, convirtiéndose de este modo en la causa genética o eficiente del conflicto narrativo. Cornelia es objeto de libertades y causalidades ajenas, sin llegar a constituirse nunca en libertad ablativa de nadie. Ella obedece y, en la máxima opresión, trata de huir, primero de su casa, sola, y después de la posada de los caballeros españoles, a instancias de una sirvienta imprudente e irresponsable.

El relato de la señora Cornelia constituye la tercera de las perspectivas desde las cuales se interpretan los hechos que el lector ya conoce, bien porque los ha seguido desde la acción narrativa, bien porque ha prestado atención a los parlamentos de don

protagoniza la burla con la campesina que dice contraerá matrimonio si no aparece Cornelia, el diplomático Juan de Gamboa es el primero en afirmar la premura de un desenlace violento y homicida: «¡Por Santiago de Galicia, señor Lorenzo, y por la fe de cristiano y de caballero que tengo, que así deje yo salir con su intención al duque como volverme moro! ¡Aquí, aquí, y en mis manos ha de dejar la vida o ha de cumplir la palabra que a la señora Cornelia, vuestra hermana, tiene dada, o a lo menos nos ha de dar tiempo de buscarla, y hasta que de cierto se sepa que es muerta él no ha de casarse!» (519).

¹⁷ «No os quiero decir, señores, porque sería proceder en infinito, los términos, las trazas y los modos por donde el duque y yo venimos a conseguir, al cabo de dos años, los deseos que en aquellas bodas nacieron, porque ni guardas, ni recatos, ni honrosas amonestaciones, ni otra humana diligencia fue bastante para estorbar el juntarnos: que en fin hubo de ser debajo de la palabra que él me dio de ser mi esposo, porque sin ella fuera imposible rendir la roca de la valerosa y honrada presunción mía» (493-494). Como siempre, llegado el momento de pasión, la preciada honra es lo primero que se fia a las palabras. Nótese, de paso, cómo la propia Cornelia asume y confiesa *presumir* de su honra.

Antonio y de don Juan, es decir, a las versiones iniciales del conflicto. El discurso de Cornelia es el discurso del personaje que carece de libertad. Es la retórica del auxilio. Incomprendida por su hermano, galán aurisecular, y descuidada de la atención de su enamorado duque, tan atento —durante nueve meses— a los imperativos de su madre moribunda.

Cornelia vive en la duda incesante¹⁸, fruto de su impotencia y de su carencia de causalidad, es decir, de su falta de libertad. En el abono de esta duda, germina la decisión, tan imprudente, del ama, de abandonar la posada de los españoles para refugiarse en la casa del cura que, ¿ambiguamente?, le «tiene obligación más que de amo» (504). La indiscreción de Cornelia le lleva a ser confidente del ama, a quien acaba por dar cuenta «de todos sus sucesos, y de cómo aquel niño era suyo y del duque de Ferrara, con todos los puntos [...] tocantes a su historia, no encubriéndole cómo el viaje que llevaban sus señores era a Ferrara, acompañando a su hermano que iba a desafiar al duque Alfonso» (503). Craso error ofrecer información a quien no sabe interpretarla, y carece de poder para contrarrestar con eficacia posibles adversidades que no alcanza a identificar. La solución que induce a actuar al ama huyendo hacia la casa de un cura se basa en una prolepsis disparatada¹⁹. Cornelia se deja conducir, no ofrece ninguna resistencia. Su impotencia es lo único que puede expresar. Su *yo* no genera ninguna causalidad²⁰. Es un yo que no posee la más mínima libertad genitiva.

¹⁸ «¡Válame Dios! —dijo Cornelia [a don Juan]—. Grande es, señor, vuestra cortesía y grande vuestra confianza. ¿Cómo? ¿Y tan presto os habéis arrojado a emprender una hazaña llena de inconvenientes? ¿Y qué sabéis vos, señor, si os lleva mi hermano a Ferrara o a otra parte? Pero dondequiera que os llevare, bien podéis hacer cuenta que va con vos la fidelidad misma, aunque yo, como desdichada, en los átomos del sol tropiezo, de cualquier sombra temo; y ¿no queréis que tema, si está puesta en la respuesta del duque mi vida o mi muerte, y qué sé yo si responderá tan atentadamente que la cólera de mi hermano se contenga en los límites de su discreción? Y cuando salga, ¿paréceos que tiene flaco enemigo? Y ¿no os parece que los días que tardáredes he de quedar colgada, temerosa y suspensa, esperando las dulces o amargas nuevas del suceso? ¿Quiero yo tan poco al duque o a mi hermano que de cualquiera de los dos no tema las desgracias y las sienta en el alma?» (501). Y lo mismo sucederá al final de la novela, cuando, en casa del cura, el duque de Ferrara sale a ordenar a su criado Fabio que acuda en busca de Lorenzo y los caballeros españoles: «¡Ay, señor mío! ¿Si se ha espantado el duque de verme? ¿Si me tiene aborrecida? ¿Si le he parecido fea? ¿Si se le han olvidado las obligaciones que me tiene? ¿No me hablará siquiera una palabra? ¿Tanto le cansaba ya su hijo que así le arrojó de sus brazos?» (516).

¹⁹ «¿Cómo, y pensáis vos por ventura que vuestro hermano va a Ferrara? No lo penséis, sino pensad y creed que ha querido llevar a mis amos de aquí y ausentarlos desta casa para volver a ella y quitaros la vida, que lo podrá hacer como quien bebe un jarro de agua. ¡Mirá debajo de qué guarda y amparo quedamos, sino en la de tres pajes! Que harto tienen ellos que hacer en rascarse la sarna de que están llenos que en meterse en dibujos; a lo menos, de mí sé decir que no tendré ánimo para esperar el suceso y ruina que a esta casa amenaza» (503).

²⁰ «En efeto, tantas y tales razones le dijo, que la pobre Cornelia se dispuso a seguir su parecer; y así, en menos de cuatro horas, disponiéndolo el ama y consintiéndolo ella, se vieron dentro de una carroza las dos y la ama del niño, y sin ser sentidas de los pajes, se pusieron en camino para la aldea del cura. Y todo esto se hizo a persuasión del ama y con sus dineros» (505).

LORENZO BENTIBOLLI Y ALFONSO DE ESTE

El señor Bentibolli es el personaje que introduce la cuarta perspectiva interpretativa del conflicto novelesco. Arquetipo segregado del mundo aurisecular, actúa impulsivamente desde la irreflexión y la desinformación, vive en el error y se mueve por la sospecha²¹. Satisfecho de ser un galán de su época, sigue irreflexivamente los dictados de la ley del honor, y gusta, masculinamente, de resolver estos conflictos con la fuerza de las armas, buscando al duque y batiéndose con él²². Si por él fuera, la novela terminaba en tragedia. Su actitud, la de quien vive en un tercer mundo semántico que ignora en sí mismo, es completamente diferente a la que mueve la conducta de Antonio y Juan: «Hasta ahora —declara este último a Cornelia tras entrevistarse con Lorenzo— no sabemos la intención del duque, ni tampoco si él sabe vuestra falta, y todo esto se ha de saber de su boca, y nadie se lo podrá preguntar como yo» (501). Sus gestos, acciones y sentimientos son los que dicta, arquetípicamente, el determinismo del honor. Y con violencia irreflexiva y frustrante reacciona al *ver* en la distancia el encuentro entre Juan de Gamboa y el duque de Ferrara:

El señor Lorenzo, que desde algo lejos miraba estas ceremonias, no pensando que lo eran de cortesía sino de cólera, arremetió su caballo; pero en la mitad del repelón le detuvo, porque vio abrazados muy estrechamente al duque y a don Juan, que ya había conocido al duque (507).

Por su parte, la contribución del duque de Ferrara al perspectivismo del relato es tardía, pero no por ello menos relevante que las precedentes, pues de ella depende el desenlace último de los hechos, y en ella se nos revela su personalidad: simple, despreocupada, demoradamente responsable y perezosamente filial: «Si públicamente no celebré mis desposorios, fue porque aguardaba que mi madre, que está ya en lo último, pasase ésta a mejor vida, que tiene deseo que sea mi esposa la señora Livia, hija del duque de Mantua, y por otros inconvenientes quizá más eficaces que los dichos, y no conviene que ahora se digan» (507). Tales «inconvenientes», o no existen, o son solo «inconvenientes» desde la perspectiva del duque. Sea como fuere, su intervención revela que el núcleo de la trama es simplemente un *malentendido*. Una falta de información. Pero se trata de un malentendido que ha puesto en evidencia —como es costumbre en las *Novelas ejemplares*— varias cosas importantes: la falta de libertad en que vive y ha vivido siempre Cornelia, y que explica los supuestos desaciertos de su conducta; el determinismo del honor, que es lo único que mueve a personajes como Lorenzo Bentibolli, y que no prospera trágicamente en el desarrollo de la fábula; la simpleza y ociosidad de un aristócrata como el duque de Ferrara, quien

²¹ «Hame dicho mi parienta, que es la que todo esto me ha dicho, que el duque engañó a mi hermana, debajo de palabra de recibirla por mujer. Esto yo no lo creo, por ser desigual el matrimonio en cuanto a los bienes de fortuna» (499).

²² «Finalmente, yo tengo determinado de ir a Ferrara y pedir al mismo duque la satisfacción de mi ofensa, y si la negare, desafiarme sobre el caso» (499).

parece ser causa eficiente de todo el conflicto solo por no disgustar a su «mamá»²³; y el racionalismo protagonista, fruto de la discreción y de la prudencia, de don Juan y don Antonio, en que se objetiva el triunfo de la libertad y de su secularización. Que no es poco, para serlo todo, en 1613.

EL CURA Y LAS RELIQUIAS

A la casa del cura nos lleva la imprudencia de un ama a la que el tal cura «tiene obligación más que de amo» (504). Este viaje hacia la casa de un cura quiebra y fractura la solución alcanzada por los españoles don Juan y don Antonio, y se interpone, demorando el desenlace, en el acierto de sus causalidades, ya concertadas a gusto y satisfacción de las partes en conflicto, el duque ferrarés y don Lorenzo Bentibolli. El final de la novela, que acaba en matrimonio, que tiene que acabar en matrimonio, porque si no acabaría en tragedia, necesita un cura. Y el ama lo busca prematuramente, más con intenciones protectoras —y erradas— que casamenteras —y necesarias—. Pero la presencia de un cura nunca es inocente. Ni siquiera en las ejemplares novelas de Cervantes. Su espacio y su presencia representan siempre la inflexión del eje angular, lo religioso, lo teológico, en el eje circular de lo humano y antropológico. He subrayado con insistencia la inopinada aparición de los ministros de Dios al final de casi todas las *Novelas ejemplares*²⁴. Sin embargo, en esta ocasión, el cura —«clérigo rico y curioso» (514)— representa un espacio neutro o comodín, acaso teatral y hasta lúdico. Su casa es lugar de ocio y reposo para aristócratas simplones y cazadores, sin duda de «perdigón manso» (*Quijote* II, 16), como el duque de Ferrara. La rectoral se convierte en el teatro de una comedia. Su *domus* es un *komos*. La casa del cura es el escenario teatral en el que la novela concluye lúdicamente, con la «más discreta y más sabrosa burla del mundo» (519), cuyo artífice, naturalmente, no puede ser otro que el duque ferrarés.

Antes de la partida de Antonio y Juan hacia Ferrara, en busca del duque, y en alianza con Lorenzo Bentibolli, Cornelia entrega a los caballeros españoles unos fetiches religiosos ricamente aderezados —una Cruz y un Cordero—, sin duda en deseo y señal de protección (religiosidad), y de agradecimiento y reconocimiento por el favor prestado (generosidad). Sus destinatarios los rechazan rotundamente:

Y diciendo esto, sacó del seno una cruz de diamantes de inestimable valor y un Agnus de oro, tan rico como la cruz. Miraron los dos las ricas joyas, y apreciáronlas

²³ La simplonería del duque frisa el cinismo cuando, al referirse a Cornelia en el momento del parto, dice que «estaba ya en el mes de dar a luz la prenda que ordenó el cielo que en ella depositase» (508). Buena apelación, por parte del duque, al determinismo metafísico y religioso como causa de la copulación con Cornelia. No fue un espíritu santo quien engendró en la señora Bentibolli un hijo, sino el duque de Ferrara, don Alfonso de Este; y no cabe hablar, salvo retórica y confesionalmente, de una orden divina, sino de algo mucho más común y biológico, y por ello mismo mucho más real, que de puro evidente resulta pleonástico mencionar, pues solo cabe llamarlo impulso libidinoso, de placer o de lujuria: coito.

²⁴ Vid. a este respecto lo expresado en la nota 47.

aún más que lo que habían apreciado el cintillo; pero volviéronselas, no queriendo tomarlas en ninguna manera, diciendo que ellos llevarían reliquias consigo, si no tan bien adornadas, a lo menos en su calidad tan buenas. Pesóle a Cornelia el no aceptarlas, pero al fin hubo de estar a lo que ellos querían (502)²⁵.

Este rechazo que los personajes clave de la novela protagonizan de los *signos divinos* solo cabe interpretarlo como lo que es: la exclusión del eje circular o humano del espacio antropológico de toda inflexión e influencia proveniente del eje angular o religioso. Pero esta *exclusión* está muy bien disimulada y servida, tanto por el narrador como por el autor, desde el momento en que la novela juega una vez más, y ahora de forma decisiva, con la ambigüedad de la percepción y de la interpretación. Los caballeros españoles... ¿rechazan las joyas o rechazan los fetiches?

En el primer caso, prospera una lectura ejemplar, aristocrática, que postula el triunfo de la generosidad, con el máximo decoro para ambas partes.

En el segundo caso, la interpretación literaria queda infectada por la sospecha de la exclusión del fetiche, servido en glamoroso formato de lujo. ¿Enjoya Cervantes a Dios para inducir a pensar que se rechazan las joyas y no al propio Dios? ¿Por qué el autor no permite que el narrador disponga de otro tipo de joyas, e impone que se trate necesariamente de objetos religiosos? ¿Por qué Cornelia no les entrega joyas de otra naturaleza? ¿Solo de *cristos* se adorna la moza? ¿Es que las únicas joyas que han de protagonizar esta secuencia han de ser religiosas? Si es así, y no de otro modo, *por algo es*.

El lector confesional asumirá, sin cuestionar nada en absoluto, que los aristócratas españoles no rechazan los objetos religiosos por *religiosos*, sino por excesivamente valiosos, confirmando de este modo el decoro y la nobleza de su estirpe. El lector racional, por su parte, podrá aceptar que el rechazo se produce por esta «razón fenomenológica», aducida por el texto y objetivada en la realidad de la fábula, pero tendrá «razones esenciales» y evidentes —y no solo fenoménicas y aparentes— para afirmar que uno y otro aristócrata rechazan tanto la Cruz como el cordero dorado de Dios. So pretexto de ser excesivamente valiosos, los fetiches se deniegan.

De un modo u otro, diríamos, con Galileo, que la Tierra se mueve... Cervantes vuelve a poner una vela a Dios y otra al Diablo. El creyente está satisfecho y el ateo también. Pero la sola sospecha deroga toda inocencia. El narrador es un mandado del autor. Cervantes es el único responsable, y la sospecha del lector atea es completamente racional. Los hechos que van a llevar a cabo Antonio y Juan, y de

²⁵ Nótese que los dos amigos españoles aseguran, en las formas del condicional, sin duda para salir del paso, «que ellos llevarían reliquias consigo». Nunca se informa al lector de que algo así tenga lugar. Además, la atención que prestan a los fetiches y teoplasmas que les muestra Cornelia se limita a sus aspectos y calidades materiales: «y apreciáronlas aún más de lo que habían apreciado el cintillo» de diamantes que engalana el sombrero del duque. No cabe afirmar aquí, desde las creencias de la crítica confesional, que Antonio y Juan rechazan las reliquias por su valor material, pues Cornelia no se las *da*, sino que se las *presta* para que los protejan en el camino de los peligros que encierra su «aventura». Tal es la manera de pensar de Cornelia, ajena a las experiencias y las posibilidades de la libertad, carente de poder causal, y sujeta siempre a las impresiones psicológicas de unos y otros, entre las que la superstición hace su agosto.

los que va a depender el éxito final de cuanto sucede, rechazan toda intervención religiosa, toda explicación teológica y todo hipotético determinismo metafísico. Y no ya porque rechacen los teoplasmas, *agni dei* o cualesquiera otros crucifijos o signos católicos con los que Cervantes gusta tanto jugar en sus *Novelas ejemplares*, sino simplemente porque en la fábula de la novela toda causalidad o inferencia metafísica está funcionalmente excluida. Dicho de otro modo: triunfa la causalidad estrictamente antropológica. Aquí, todo Dios es acausal, porque ninguna divinidad es *causa* de nada. Triunfa únicamente la causalidad humana, es decir, triunfa la secularización de la libertad.

Incluso más adelante, el autor, Cervantes, no permite al narrador, omnisciente, sí, pero cuyo poder se limita a manipular lo que le *da* el artífice autorial de los materiales literarios objetivados en el texto²⁶, no le permite —digo— disponer de los teoplasmas y fetiches que Cornelia posee, y que la moza les había ofrecido, bien ingenuamente como signo de protección religiosa, bien generosamente como expresión de decoro aristocrático. Signos materiales que, fuera como fuere, ambos caballeros rechazaron sin ambages.

²⁶ Desde una teoría literaria elaborada a partir de los criterios del Materialismo Filosófico no cabe hablar retóricamente de «autores implícitos», «autores explícitos», «autores implicados», «instancias narradoras» anónimas, y otras entidades análogas o correlativas (del tipo «lectores explícitos», «implicados», «ideales», y demás familia). Tales expresiones no son *figuras gnoseológicas*, sino *figuras retóricas*. No ofrecen interpretaciones de los materiales literarios, sino que son en sí mismas figuras retóricas que habrá que interpretar por relación a determinadas teorías literarias, de corte idealista y formalista, que las han inventado para (auto)desarrollarse neologísticamente como ficciones interpretativas de las formas lingüísticas los textos literarios. Realmente, desde la pragmática de la emisión literaria, solo cabe hablar de *autor* (al que no tiene sentido llamar real, porque sería redundante) y *narrador* (que es el personaje que cuenta la historia y manipula el discurso). No hay obra literaria sin autor, por más que haya múltiples críticos que quieran negar su existencia. Labor absurda que consiste en negar una evidencia, aunque, como en el caso del *Lazarillo*, se trate de una *evidencia anónima*. No insistiré de nuevo en el caso de una crítica (¿literaria?) angloamericana que creía leer a Foucault cuando leía a *Lázaro de Tormes*. Al parecer, había leído recientemente el trabajo de Foucault sobre «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969). En este sentido, lo que hace Foucault es, simplemente, vaciar de contenido el concepto de autor, como si algo así fuera posible, es decir, como si fuera posible disociar la autoría del *Quijote* de la existencia de Cervantes, o disociar impunemente al autor del *Lazarillo* de la autoría del *Lazarillo*, confundiendo irracionalmente, en este supuesto, la anonimia con la inexistencia, para aceptar finalmente que el *Lazarillo*, o el *Quijote*, o la guía de teléfonos de Pontevedra, han sido escritos por un sujeto indefinible, deconstruido, desintegrado, diseminado, inexistente, que lo mismo puede ser la «huella cósmica», el *Volksgeist*, un extraterrestre o el Espíritu Santo. Lo siento por el señor Foucault, y sobre todo por sus acérrimos lectores, pero por muy mágicamente que se interpreten o suenen sus palabras, el hecho de que Cervantes existió materialmente y que materialmente escribió las *Novelas ejemplares*, y el *Quijote*, entre otras obras, es un hecho inderogable y una verdad que ni un bobo puede negar. La teología siempre ha tenido dos caras: una religiosa, desde la cual, efectivamente, las religiones afirman la existencia metafísica de irrealidades indemostrables; y otra secular, pero no menos metafísica, desde la cual la posmodernidad, por ejemplo, niega la existencia física de realidades materiales tan evidentes como comprobables.

[...] y en aquel punto se les vino a la memoria que se les había olvidado de decir al duque las joyas del Agnus y la cruz de diamantes que Cornelia les había ofrecido, pues con estas señas creería que Cornelia había estado en su poder y que si faltaba, no había estado en su mano (513)²⁷.

Antonio y Juan no solo no tienen los corderos dorados y las cruces diamantinas, por no haberlas querido tener, sino que además se olvidan de argüir ante el duque y don Lorenzo, como prueba de que Cornelia ha estado protegida en su casa, el hecho mismo de su existencia y de haberseles sido ofrecidas. Y este recordatorio, anunciado en el enunciado y silenciado en la enunciación, sí lo inocula con cínica nitidez el narrador de la novela: lo comunica como una acción abortada, que los caballeros españoles podrían haber llevado a cabo y que, por olvido y descuido —bonita atención prestan a los signos divinos...— no ejecutan. Está claro que el autor, Cervantes, no permite al narrador hacer uso de nada que implique en el espacio antropológico la presencia operativa o funcional de un eje angular o religioso. El espacio antropológico de las *Novelas ejemplares* es, constantemente, unidimensional, y en él lo esencialmente humano excluye y repele cualquier inflexión e influencia determinista de los otros dos ejes o ámbitos, sea el de la Naturaleza (eje radial) —sobre cuya causalidad interviene y actúa la causalidad humana—, sea el de la religión (eje angular) —cuya presencia se menciona retóricamente, de forma cumplida, sin exponerse ni justificarse jamás como influencia efectiva (ni siquiera como referencia digna de ser tenida en cuenta)—²⁸.

DEFINICIÓN DE LA IDEA DE LIBERTAD DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

La Idea de Libertad que sostiene el Materialismo Filosófico se sintetiza en esta máxima: *Libertad es lo que los demás nos dejan hacer*.

El Materialismo Filosófico interpreta los hechos a partir de su esencia material, es decir, de su núcleo real, cuyo cuerpo es susceptible de desarrollo en diferentes cursos. En este sentido, el núcleo de la libertad, su esencia material y real, no metafísica, no ideal, es la *lucha por el poder*²⁹. Más concretamente, es la lucha por el poder *para controlar a los demás*. Y para ejercer, dentro del más amplio radio posible, el *control*, es decir, para ejercer, sin obstáculos, sin ablaciones, la máxima libertad. Esto es, en

²⁷ Nótese que, una vez más, el texto insiste en la materialidad de los objetos, dada su calidad en oro y diamantes —«las joyas del Agnus...»—, completamente al margen de su sentido religioso. Incluso parecen recibirlos como lo que son, una imposición supersticiosa.

²⁸ Con todo, la fetichista Cornelia impone finalmente a los españoles los célebres teoplasmas, sin que ellos puedan en absoluto renunciar a aceptarlos, sin duda ahora, consumada felizmente la novela, como meros presentes de Cornelia o *souvenirs* de los hechos vividos: «La duquesa dio la cruz de diamantes a don Juan y el Agnus a don Antonio, que sin ser poderosos a hacer otra cosa, las recibieron» (520).

²⁹ La idea de la libertad como *lucha por el poder* está desarrollada y sistematizada en la obra de Gustavo Bueno. Vid especialmente *El sentido de la vida* (Bueno, 1996).

suma, desde la realidad material de la vida, lo que induce a los seres humanos a querer ser libres: la lucha por el poder para controlar a los demás, y de este modo disponer del menor número posible de obstáculos para vivir en libertad.

Esto es así, en primer lugar, porque toda libertad es *reiterativamente genitiva*, ya que el *sujeto*, sea una persona o un Estado, desea incrementar de forma constante sus potencias, facultades y voliciones para consolidarse y perseverar en su existencia.

En segundo lugar, porque todo ejercicio de libertad tiende a ser *reflexivamente dativo*, desde el momento en que es el sujeto —insisto, como persona (*yo*) o como institución gregaria (Estado, Iglesia, organización mafiosa o terrorista, etc.)— quien, de forma permanente, actúa para convertirse en destinatario final de los beneficios resultantes de los actos por él generados y ejecutados.

Y en tercer lugar, porque todo sujeto que pretende ser y actuar libremente desea suprimir, *por completo*, todos los obstáculos que materialmente le impidan desarrollar su libertad personal (genitiva) y obtener de ella los mejores resultados finales (libertad dativa); es decir, pretende suprimir las ablaciones o limitaciones que le impongan circunstancial o contextualmente cualesquiera otros sujetos operatorios (libertad ablativa).

Todo sujeto operatorio se orienta hacia la supresión de la libertad ablativa que, procedente de otros sujetos o agentes operatorios que se encuentran en competencia con él, tratan de limitar y cercenar sus posibilidades de expansión y beneficio, de poder y de control (esto es, sus libertades genitiva y dativa). El objetivo del déspota, del dictador político, del depredador salvaje, será, pues, suprimir toda posibilidad de libertad ablativa, negar toda dependencia o determinación exterior, asegurarse la inmunidad de su depredación, tanto en el seno de la vida salvaje como desde el interior de las estructuras políticas de un Estado. Sea como sea, la libertad ablativa nula es un imposible metafísico, desde el momento en que aceptar algo así supondría la supresión de toda causalidad, sin la cual, al menos para el Materialismo Filosófico, es inconcebible no solo la Idea de Libertad en sí, sino también cualquier caso en que esta pueda manifestarse, es decir, cualquier posibilidad de declinación en hechos concretos. He insistido en que de ningún modo cabe hablar de libertad desde una perspectiva acausalista. La causalidad se manifiesta sobre todo —pero en absoluto de forma exclusiva— en el caso de la libertad ablativa.

No cabe, pues, para el Materialismo Filosófico, hablar de libertad al margen de la realidad material que nuclearmente la hace operativa como tal: la lucha por el poder para controlar a los demás, y ampliar de este modo, cual radio infinito de una circunferencia nunca desvanecida, el radio de acción del sujeto operatorio. Solo la codeterminación de fuerzas, el conflicto de poderes, y la libertad ablativa existente entre los diferentes sujetos operatorios enfrentados, evita los excesos de una depredación que, con todo, históricamente siempre resulta inevitable, más tarde o más temprano. Todo es cuestión de tiempo.

Para el Materialismo Filosófico la libertad humana debe interpretarse por relación al eje circular (humano, personal, operatorio) del espacio antropológico, y al margen de las inflexiones que puedan remitirnos a los ejes radial (cósmico, la Naturaleza) y angular (religioso, la Teología). De la Naturaleza se rechaza tanto el acausalismo idealista como el determinismo fatalista, y de la Teología se niega, por fideísta e irracional, cualquier

forma de intervención metafísica procedente de un transmundo habitado por dioses o númenes. El valor moral de la idea de libertad no puede extraerse de conceptos de tipo natural o religioso, sino de supuestos materiales, dados en la historia, la cultura y la sociedad, y que, como parámetros funcionales, habrá que identificar en cada caso minuciosamente. Hay que liberarse de los hábitos de explicación metafísica, que confunden constantemente el *razonamiento moral* (confesional) con el *razonamiento material* (causal). Las explicaciones metafísicas y teológicas dan lugar a la *falacia moralista*.

La libertad no se opone al determinismo. Esa es una falsa dialéctica. Libertad se opone a *impotencia*, no a determinismo. Por otro lado, la libertad no es incompatible con la causalidad. Esa es una falsa antinomia. Libertad y causalidad son conceptos conjugados o entretreídos, de tal modo que uno espolea al otro, y ambos evolucionan de forma sucesiva y alternativa, coordinada. Por eso libertad se opone a impotencia, porque la impotencia es precisamente la *incapacidad de causar*, y no se opone a determinismo, ya que al margen del determinismo no cabe hablar de causalidad.

Las acciones causales brotan de las personas (eje circular), es decir, de la libertad genitiva de cada *yo*, y tienen lugar siempre en un contexto circular, en el que aparecen enfrentadas a otras personas o sociedades de personas (libertad ablativa), en una lucha por el poder (libertad dativa) para controlarse mutuamente. Todo esto significa que el mundo, en sus componentes radiales (cósmicos o naturales) y angulares (religiosos o teológicos) no está previsto *al margen de* la idea de libertad elaborada por los seres humanos, es decir, *con independencia de* las posibilidades materiales del eje circular o humano. Dicho de otro modo: los *hechos naturales* y los *hechos religiosos*, en la medida en que el ser humano progresa en el ejercicio de su libertad (genitiva, dativa y ablativa), es decir, de sus conocimientos, potencias y voliciones, están cada vez más sofisticadamente controlados: *controlados por los seres humanos*. De hecho, los fenómenos religiosos son siempre *obra* de seres humanos, quienes —diríamos— los controlan «entre bastidores», de modo que es imposible concebirlos como *Opus Dei*; mientras que los fenómenos naturales, siendo obra de la Naturaleza (*Opus Naturae*), ofrecen una causalidad cuya materialización es, con frecuencia, perfectamente escrutable por las ciencias categoriales (*Opus Hominis*).

La idea de causalidad, lejos de comprometer la posibilidad de la libertad, la hace factible. En un mundo indeterminista, acausal, no tiene sentido hablar de acciones ni de operaciones prolépticas, y aún menos de libertad genitiva, en la que las potencias, voliciones y facultades del *yo* han de reaccionar frente a numerosos estímulos y causas. Si la libertad posee materialmente un antónimo que la dialéctica pueda identificar formalmente, este será, o bien la impotencia, que nos remite a una entropía 0, o bien el *determinismo histórico* —no el cósmico ni el teológico—, que se presenta ante la libertad como una rémora o lastre derivado de situaciones pretéritas, cuya fuerza o poder aún perdura, como libertad ablativa, ante las fuerzas y pretensiones de nuevos seres humanos o sujetos operatorios, es decir, respectivamente, ante sus libertades genitiva y dativa. Las prolepsis de nuestros antepasados, cristalizadas en nuestro presente como sistemas de normas objetivadas, determinan, o incluso cercenan, cualquier forma de progreso que muestre disidencias respecto a ellas. En este punto, cabe advertir que no hay nada más conservador que la educación, cuyo discurso trata

de perpetuar valores y referentes preexistentes. De hecho, nada hay más conservador en cualquier sociedad civilizada que su cuerpo de profesores.

La libertad nunca es una libertad acausal de elección. Nunca elegimos ni actuamos al margen de condicionamientos, coacciones, limitaciones y agentes diversos. Hablar de libertad sin condiciones causales es pura ficción. La causalidad es lo que vincula los actos libres con sus resultados, así como con la persona que los ejecuta. No hay libertad sin causalidad. La persona libre es la causa principal de los actos que la constituyen como tal persona. La libertad genitiva insiste sobre todo en la libertad como acto, mientras que la libertad dativa y ablativa insisten respectivamente en la libertad como proceso y como resultado. En suma, la libertad solo se abre camino a través de la lucha.

CODA SOBRE LA TOLERANCIA SEGÚN EL MATERIALISMO FILOSÓFICO DE GUSTAVO BUENO

La libertad, como la tolerancia, solo puede medirse materialmente. En el caso de la libertad, es la moral la que ha de constituirse en criterio de medición: la moral como conjunto de normas que hacen posible la organización y supervivencia de un grupo o sociedad humana. En el caso de la tolerancia, ese papel corresponde a la ética, como sistema de normas destinadas a proteger la vida del ser humano. Hablar de la libertad o de la tolerancia al margen de estas condiciones materiales será un ejercicio retórico de idealismo, cuyo interés resultará meramente psicológico o metafísico. No cabe, pues, hablar racionalmente de libertad al margen de la moral, ni de la tolerancia al margen de la ética.

La idea de tolerancia es un concepto que, en la filosofía moral de los clásicos grecolatinos, se sitúa, no ante el ámbito de la libertad y la moral de las personas, sino ante el terreno de las opiniones y de los actos de los ciudadanos en materia religiosa, si bien al margen de las cuestiones teológicas, que en las religiones secundarias no llegan a plantearse nunca. El concepto moral de tolerancia, vinculado a la idea de libertad, será muy posterior, y surgirá en el contexto de la lucha contra el dogmatismo religioso del Antiguo Régimen, especialmente merced a la obra de Locke, Toland, Diderot y Voltaire, entre otros. La evaluación crítica de la idea de tolerancia exige un *regressus* histórico y filosófico a través de las condiciones lógico-materiales que la han hecho posible.

NACIMIENTO DE LA IDEA DE TOLERANCIA (PRIMERA ETAPA)

La idea de tolerancia no se incorpora al concepto de justicia hasta bien entrada la Edad Contemporánea. Es, pues, una incorporación muy reciente. Quizá, también, muy tardía y, sobre todo, muy breve. Demasiado, para ser, por sí sola, consistente y duradera. En la Antigüedad no cabe hablar de tolerancia, aunque ocasionalmente puedan aducirse situaciones susceptibles de ser interpretadas retrospectivamente desde el concepto de tolerancia (o de su negación, la intolerancia). La etapa histórica

que comprende el período de expansión de la filosofía moral grecorromana, hasta el final de la época helenística, no maneja en absoluto categorías que puedan identificarse con la idea de tolerancia, sino con la idea de *prudencia*. En este marco de interpretación, lo prudente sería tolerar, es decir, soportar, aquello que nos permite evitar situaciones peligrosas para nuestra seguridad. Sería, pues, preferible —es decir, *prudente*— soportar o tolerar un mal menor, antes que enfrentarnos a él, para sustraerse de este modo a las consecuencias de un mal mayor (el enfrentamiento). He aquí una de las razones fundamentales de ser del estoicismo.

Como no podía ser de otro modo, ninguna idea de tolerancia se instaura paulatinamente en el mundo pagano merced a la influencia de la Iglesia cristiana. Autoconcebida como una sociedad divina y ecuménica, cuando en realidad nunca dejó de ser una institución mediterránea hasta 1492, la Iglesia comienza a ser difundida y extendida bajo la forma de las categorías de la *familia* —ligada, según el análisis de la filosofía aristotélica, por los lazos del amor (*fraternidad*)—, la cual, a su vez, bajo las formas de las categorías del Estado, comienza a institucionalizarse desde pretensiones de igualdad (entre los miembros de una misma clase), armonía (entre las distintas clases) y justicia (dada la organización entre las clases integradas en el Estado). Estos y otros ideales van extendiéndose y organizándose desde la institución eclesiástica en el seno del Estado romano. Uno de los momentos culminantes de este proceso lo ofrece el emperador Constantino, al convertirse al cristianismo en 312, y sobre todo Teodosio, porque, en virtud de su edicto de 380, ser cristiano es ser ciudadano del Imperio de Roma³⁰. La nueva gran familia espiritual tiene un Padre divino y común, ante el cual todos los miembros están unidos en *fraternidad*, que ahora desborda los límites de la familia, y se extiende, *por caridad*, al resto de las gentes, especialmente pobres y oprimidos, que no gozan de la *fraternidad* de la «familia». La familia asegura además una isonomía, una igualdad jurídica, entre sus miembros.

Sin embargo, por paradójico que parezca, y muy en contra de lo que pensó Voltaire (1763)³¹, las primeras reflexiones sobre la tolerancia surgen en el seno de la teología

³⁰ Teodosio es el Nerón cristiano. Con él se clausura el Oráculo de Delfos y se prohíben los misterios de Eleusis. Como señala a este respecto Libanio, «a los hombres cultos no les quedará otra cosa que callarse o morir» (*Pro templis*, oratio xxx, § 8). Tomo la referencia de Bueno.

³¹ En su tratado sobre la tolerancia, Voltaire carece de razón en la mayor parte de sus apreciaciones históricas. Considera que la intolerancia ha sido introducida en el mundo por la Iglesia católica, sin darse cuenta de que toda intolerancia brota de la existencia misma del poder, incluso democrático, ya que la intolerancia práctica es la situación ordinaria de toda sociedad políticamente organizada, es decir, de todo Estado. La intolerancia es indisoluble de cualquier tipo de poder, y carece de historia propia. Su historia es la historia del poder político. La intolerancia de la Iglesia habría sido imposible sin la intolerancia de los Estados que históricamente, y contemporáneamente, han estado o están asociados a ella. La fuerza de la Iglesia ha sido siempre, materialmente, la fuerza de los Estados con los que ella ha sabido, ha podido o ha querido aliarse. El Vaticano no deja de ser un «Estado» artificial, un simulacro de Estado, cuyos habitantes son seres humanos célibes, que no se reproducen biológicamente (algo que ningún otro estado podría permitirse de forma impune), y cuyas prestaciones infraestructurales y posibilidades organolépticas están insertadas en la infraestructura y en la organización de otros Estados. De hecho, la Iglesia católica no es una sociedad estatal, ni siquiera política, en un sentido constituyente y constitucional, sino que

cristiana, si bien en un sentido muy distinto al adquirido contemporáneamente. En la historia de la idea de la tolerancia, la primera gran etapa sistemática surge con el desarrollo de las especulaciones morales, de orden teológico y jurídico, que comienza con los padres de la Iglesia, y alcanza, incluida la escolástica musulmana y judía, hasta el humanismo renacentista de un Erasmo de Rotterdam. Incluso, algunos de los contenidos de esta etapa de la idea de tolerancia todavía pueden ser en nuestros días esgrimidos por grupos humanistas y cristianos.

La idea de tolerancia nace en el seno de la teología cristiana vinculada a los conceptos de justicia y caridad. La tolerancia se refiere en estos contextos a la relación entre un sujeto operatorio y un bien —el bien que alguien puede realizar—, y al cual el sujeto tiene un derecho que la justicia ha de reconocer. La tolerancia se configurará de este modo como una *permisión*, y solo por medio de este concepto podrá ser conceptualizada en el marco de la teología cristiana. La tolerancia implica aquí la potencia para retirar o detener (*tollere*) las causas que van a producir un mal, las cuales no se detienen ni retiran porque, pese a ser en sí mismas «malas» o «negativas», están subordinadas a unas consecuencias «buenas» o «positivas». El bien es, de este modo, la relatividad de un mal menor. Este es el germen de la tolerancia eclesiástica, en términos teológicos. Y de ella brota la advertencia de un elemento nuclear y esencial en la concepción lógico-material de la idea de tolerancia: el hecho de que la tolerancia se implanta cuando la impotencia para detener un mal resulta inevitable. Tolerancia sería, pues, la impotencia para contrarrestar o detener una adversidad. No somos tolerantes. Es la libertad genitiva del otro, la libertad ablativa del contexto, y la negación de nuestra propia libertad genitiva, la que nos impone la tolerancia, es decir, la necesidad inevitable de ser tolerantes. Tolerancia es la fuerza del prójimo que, al *no* poder contrarrestar, sufrimos o soportamos (*tollere*), es decir, toleramos. Lo que llamamos tolerancia no es más que una impotencia. La retórica de una falsa conciencia. Nada más ridículo, pues, que hablar de la tolerancia como una fuerza o una virtud moral. En rigor, la tolerancia no es sino el reconocimiento y la aceptación de aquello que no podemos evitar. La tolerancia es el resultado exacto de la libertad ablativa. Y quien primero lo constató en la historia de Occidente fue la Iglesia cristiana, la misma institución que dio a esta impotencia la imagen de una virtud, a la que bautizó con el nombre de *martirio*. He aquí la única forma de suicidio autorizada por las religiones de todos los tiempos.

EVOLUCIÓN DE LA IDEA DE TOLERANCIA (SEGUNDA ETAPA)

La segunda etapa de la idea de tolerancia tiene lugar no en el seno de la Iglesia cristiana y su discurso teológico, sino en el interior de las estructuras políticas del

es una *societas gentilitia interestatal*, es decir, una sociedad destinada a operar parasitaria e interactivamente en el seno de otras sociedades políticas y estatales, diferentes entre sí, pero en convivencia con ella.

Estado moderno, desde el momento en que este comienza a configurarse segregado de la institución eclesiástica. La idea de tolerancia experimenta de este modo una evolución fundamental, que desemboca en algunas consideraciones propias de nuestro mundo contemporáneo.

Las estructuras políticas del estado moderno crean nuevas concepciones y figuras morales emancipadas de la teología cristiana. La idea de una subjetividad inviolable, el *habeas corpus*, el concepto de *fuero interno*, la figura de los *secreta cordis*, son, entre otros, referentes que exigen mantenerse más allá de la vigilancia y el control ejercido por la Iglesia, y como tales reclaman un territorio que asegure su independencia y su libertad, es decir, su tolerancia, frente a las condiciones de vida impuestas en el Antiguo Régimen.

El objeto formal de la tolerancia no es ahora el Mal, sino simplemente los actos, las opiniones, e incluso las intenciones, de una persona, los cuales, por el hecho mismo de ser *humanos* han de ser tolerados. La tolerancia se convierte entonces en una virtud secular. Se soportará lo inevitable, pero no en nombre de la religión, como resultado de la caridad o el martirio, sino en nombre de la convivencia civil y política, como resultado de una virtud personal que reprimirá la tendencia del *yo* a oponerse intolerantemente a aquello que se le enfrenta. Es el Estado quien refrena ahora, legalmente, cualquier fuerza de un *yo* (libertad genitiva) dispuesto a suprimir las ideas y las acciones de otro *yo* (libertad ablativa). A esta limitación social y política de la libertad genitiva de un *yo* ante otros *yoes* se la denominará *respeto*, y será la base de la nueva idea de tolerancia.

En este contexto surge el concepto de «libertad de conciencia», el objeto formal del nuevo concepto de tolerancia, es decir, el derecho a hablar y a actuar sin que ningún poder estatal —ni religioso— pueda inmiscuirse en mis actos y opiniones cuando no haya daños objetivos a terceros.

IDEA DE TOLERANCIA SEGÚN EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

Al margen de los ordenamientos jurídicos de los Estados, en los que la tolerancia es un imperativo legal, la idea de tolerancia es, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, una figura retórica, una añagaza ideológica, un discurso derivado de una falsa conciencia. El ser humano tolera lo que no puede evitar. Y solo el cinismo induce a revestir de virtud esta insuficiencia o impotencia de la voluntad, con el nombre de martirio o caridad, desde una perspectiva cristiana, o bajo el nombre de respeto o paciencia, desde las formas de conducta de una vida secularizada. Lo que llamamos ordinariamente tolerancia no es otra cosa que la libertad ablativa que se nos sustrae en el ejercicio de nuestra libertad genitiva, y cuyas consecuencias comprobamos en los resultados teleológicos de nuestra libertad dativa. La tolerancia es la forma más común de supervivencia. Si no fuéramos tolerantes, la libertad ablativa, impuesta por los demás en el contexto en que ejercemos nuestra propia libertad genitiva, nos destruiría. Y nos destruiría legalmente, con todo un ordenamiento jurídico en sus manos. La tolerancia, o existe legalmente, salvaguardada por el ordenamiento jurídico de un Estado, y sus fuerzas armadas o policiales, o es una pura ficción. Es decir, o bien

la tolerancia existe en el caso de la libertad ablativa, o bien no existe materialmente en ninguna parte.

CONCLUSIÓN

La idea de tolerancia presente en las *Novelas ejemplares* está construida literariamente por un narrador que se detiene —teóricamente al menos—, sin adaptarse a ella, ante la dogmática religiosa. La idea de tolerancia que permite ver el narrador de las *Ejemplares* es la de una tolerancia primaria, afin al catolicismo, tal como la he expuesto. Sin embargo, los contenidos de la historia literaria que cuenta, al margen de su expresión formal, son los de una fábula superior e irreductible a este tipo de tolerancia, al incubar en su desenlace una individualidad subjetiva que no es imagen ni de la Iglesia ni del Estado aurisecular, sino de un nuevo concepto de ser humano —el cual exige a su vez un nuevo concepto de Estado—: el que cree que los hechos evolucionan en una dirección u otra según la intervención de una causalidad humana, y no divina, es decir, el que construye un concepto de libertad basado exclusivamente en el eje circular y humano del espacio antropológico. En todas las facetas de la vida y de la realidad, las *Novelas ejemplares* cervantinas concluyen en la ortodoxia, sí, pero con el triunfo de la antropología sobre la teología, es decir, con el triunfo del ser humano sobre Dios. Una razón atea eclipsa toda superstición deísta. Dios murió en la Literatura mucho antes de que Nietzsche lo constatará en la Filosofía. Incluso antes de que Spinoza lo convirtiera nuevamente en una mera idea filosofal³².

Lo característico de las ideas de tolerancia y libertad contenidas en *La señora Cornelia*, al igual que en el resto de las *Novelas ejemplares*, es que, desde un punto de vista gnoseológico, parten *in medias res* de la determinación de los sujetos humanos en cuanto sometidos a normas, leyes o máximas, y exige al lector crítico regresar a los principios trascendentales o esenciales de estos sujetos, en cuyas acciones se objetivan operaciones y relaciones, de tal modo que, en consecuencia, se ofrecen, por un lado, como constituyentes de los propios sujetos, y por otro, como constituidas desde la forma lógico-material desde la que tales sujetos configuran los hechos y las acciones que son fruto de la tolerancia y causa de la libertad.

³² Tomo la expresión de la confesión que fray Tomás Solano hizo el 8 de agosto de 1659 a la Inquisición española en la villa y corte de Madrid, estando en su audiencia de la tarde el señor inquisidor doctor don Gabriel de la Calle y Heredia. Tomás Solano había estado durante siete meses en Amsterdam, y a su regreso a España acudió prestamente a reconciliar su conciencia con el Santo Oficio, es decir, acudió a delatar: «Preguntado qué otras personas de estos reynos conoció en Amsterdam que viven como judíos—, dijo que conoció [...] al Dr. Prado, médico [...], y a un fulano de Espinosa [...], y ellos mismos le dijeron a este [...] que las almas morían con los cuerpos *ni había Dios sino filosofalmente*, y que por eso los habían echado de la Sinagoga» (Domínguez, 1995: 189). Tomás Solano sintetizó perfectamente el ateísmo filosófico de Spinoza.

2.15. LA DIALÉCTICA EN *EL LICENCIADO VIDRIERA*¹

La dialéctica es la parte más valiosa de la filosofía. Porque no se debe pensar que sea la dialéctica un instrumento del filósofo o que sea un sistema de puros teoremas y reglas. La dialéctica trata sobre enseres y trata los seres como si fuesen materia.

PLOTINO (*Enéadas*, I, III, 20)

Como casi todos los referentes cervantinos, este personaje, protagonista de la novela a la que da nombre uno de sus nombres, se nos presenta desde varios apelativos formales: Tomás Rodaja, Licenciado Vidriera y Tomás Rueda. La crítica ha interpretado con detalle, y con acierto, el contenido semántico de tales nominaciones. Sin embargo, y una vez más, lo importante en estos casos no es tanto, con serlo mucho, el sentido que cada nominación tributa al individuo, cuanto el hecho de que la objetividad del personaje se fragmenta creativamente en manos del autor, y se diluye interpretativamente ante los métodos que utiliza cada crítico literario. El lector se enfrenta a una objetividad virtual, a una *materia* en perpetua transformación: rodaja, vidrio, rueda... Esta es probablemente la novela más *dialéctica* que ha escrito Cervantes. Y lo es gracias a la esencia de su personaje, que oscila —o rueda— incesantemente, sin posibilidad de lograr una síntesis, entre múltiples dualismos que se manifiestan a lo largo de su trayectoria vital, circular y dialéctica.

FÁBULA Y FUNCIONALIDAD DIALÉCTICA

La novela es una suma *dialéctica* de materiales dinámicos enfrentados. De *materiales*, pero no de *formas*. Lo cual constituye uno de los más graves y esenciales contrastes del relato, porque instauro precisamente una dialéctica fundamental e inmanente, una antifrasis específica, entre la *semántica de los contenidos narrativos* y la *sintaxis de su formalización literaria*. Las *formas* literarias son aquí depositarias

¹ Este capítulo fue enviado en su momento, como artículo suelto, a la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, y fue rechazado sin reservas por su comité científico, a partir de tres informes en los que, respectivamente, entre varios profundos pensamientos, se objetaba al autor lo siguiente: 1) «Solo se mencionan y discuten dos obras de crítica sobre esta novela, el artículo de Molho y el de Güntert. [...] se habla de 'ordinarieces morales', pero las ordinarieces son lingüísticas y / o estéticas»; 2) «El trabajo tiene todo el aspecto de ser un capítulo desgajado [...] de una tesina. [...] una de las deficiencias del planteo [*sic*] del artículo es su falta de diálogo con la crítica [...]. Añadiría que el formato mismo del trabajo con puntos y subpuntos es más propio de otras disciplinas que de los estudios literarios y culturales»; y 3) «En lo correspondiente a la forma, la redacción resulta pobre y a veces casi escolar. Con frecuencia no se distingue entre lenguaje culto, lenguaje escrito o lenguaje coloquial. Es necesario ser más preciso en la expresión y elevar el tono de la escritura, sin que eso signifique engolamiento en forma alguna». El autor lamenta no disponer aquí de más espacio para reproducir íntegramente el texto de estos tres informes evaluadores.

de *contenidos* materiales que resultan incompatibles entre sí (cordura / locura, vulgaridad / ingenio, religioso / profano, armas / letras, razón / irracionalismo...), y que solo cabe asumir alternativamente en la realidad verosímil de un personaje como este licenciado Rodaja-Vidriera-Rueda. Las *formas* literarias expresan linealmente *contenidos* circulares. Es decir, por un lado, las formas literarias se exponen adecuándose a un orden cronológico, sucesivo, rectilíneo, a lo largo del tiempo de una historia inalterable —no hay un solo *flash-back*, no hay regresos, el relato no admite comienzos ni episodios *in medias res*—, que da cuenta de segmentos completos de la vida del licenciado, desde sus once años hasta su muerte en edad madura como militar lustroso. Sin embargo, por otro lado, los contenidos materiales y referentes objetivos de estas formas literarias, tan lineales y naturales en su *dispositio*, remiten a una *inventio* llena de yuxtaposiciones, alternativas y contracciones, un conjunto de sístoles y diástoles que hacen posible el avance de la narración a cambio de determinarla dialécticamente hasta el final, sin permitir en ningún momento una síntesis estable entre ninguno de los polos en conflicto. La locura no es compatible con la razón, sino con el chiste bobo y manido que imita o refleja cierto moralismo de época, bastante pobre y arquetípico, cuando no agresivo; las armas ya no son compatibles con las letras, porque la disolución de los ideales renacentistas ha exigido la subordinación —como igualmente se advierte en el *Quijote* (I, 37-38)— de la vigencia de las Leyes a la fuerza de la Milicia, de tal modo que la ley solo existe como tal en la medida en que un ejército lo permite y la defiende, por supuesto con violencia (exactamente igual que en nuestros días); el individuo es incompatible con la sociedad que ríe sus locuras o se burla de ellas, obligándole a aislarse anómicamente, y planteando con gravedad el conflicto entre la moral y la ética, esto es, entre las normas del grupo y las condiciones mínimas que un individuo necesita para sobrevivir; finalmente, lo religioso es incompatible con lo profano, porque la experiencia de la religión exige la presencia de númenes reales, dotados de realidad física y capaces de confirmar empíricamente la vivencia religiosa que inspiran, pero de ningún modo dioses que, aún declarándose personales, son irreales (porque carecen de atributos concretos), y se objetivan solo a través de referentes morales, políticos y psicológicos, elaborados e institucionalizados por seres humanos, que hacen de lo sagrado un objeto profanable, es decir, que convierten a la religión en una mitología (para el consumidor o creyente) y en una antropología (para el intérprete o científico).

Generalmente se interpreta el personaje protagonista de *El licenciado Vidriera* reduciéndolo a los referentes objetivos de tres formas literarias, ya apuntadas: *rodaja*, *vidriera* y *rueda*. Esta interpretación, semánticamente satisfactoria, es en sí misma insuficiente, porque aísla al personaje de su vinculación sintáctica en la gramática de la novela, y porque además no considera dialécticamente la realidad que motiva, transforma y explica cada uno de estos tres estados. El esquema inicial, tripartito y semántico, debe situarse en un esquema funcional y narrativo, el que objetiva la propia novela en su discurso, y que resulta *dialéctico*, *semiótico* y *pentagramático*, desde el momento en que da cuenta de las yuxtaposiciones e incompatibilidades de los elementos que afectan al protagonista (no se limita a enumerarlos, sino a relacionarlos conflictivamente), se desenvuelve en los tres ejes semiológicos del espacio literario (sintaxis, semántica y pragmática, y no solo en uno de ellos), y exige para su articulación

y comprensión cinco líneas o referentes esenciales en la constitución de la novela. He aquí el pentagrama en el que Cervantes compone la línea melódica y el círculo armónico de los hechos narrados dialécticamente en *El licenciado Vidriera*:

1. Sueño.....
-2. Rodaja.....
3. *Locura Vitrea*.....3. Vidriera
-4. Rueda.....
5. Muerte.....

EL DESPERTAR DE UN SUEÑO NIHILISTA

Conocemos el personaje al despertarlo. Y confirmamos que nada sabemos de él, ni él quiere saber de sí mismo. Nace de un sueño antes del cual no hay nada: ni padres, ni lugares, ni recuerdos². De este modo se incorpora hacia la vida desde la nada, hacia su propia novela, diríamos, biografía de lo más sustancioso de una trayectoria vital que se nos transmite a través del discurso de un sofisticado narrador. El único saber que manifiesta y comunica esta criatura de acaso 11 años es el que se refiere a sus intenciones —ser reconocido por sus estudios— y a su nombre —Tomás Rodaja—.

TOMÁS RODAJA

El narrador presenta a Tomás Rodaja como estudiante en Salamanca, y aduce algunas notas intensivas que revelan, en primer lugar, cómo se nos muestra Rodaja, y, en segundo lugar, cómo quiere el narrador que percibamos a su personaje: mostró un «raro ingenio», y de nuevo fue «famoso en la universidad, por su buen ingenio y notable habilidad», de manera que «de todo género de gentes era estimado y querido»; «su principal estudio fue de leyes, pero en lo que más se mostraba era en letras humanas», y «tenía tan felice memoria, que era cosa de espanto; e ilustrábala tanto con su buen entendimiento, que no era menos famoso por él que por ella» (267). Es decir, el lector se encuentra ante un personaje de cualidades singulares y sobresalientes, de todos

² «Mandaron a un criado que le despertase. Despertó, y preguntáronle de adónde era y qué hacía durmiendo en aquella soledad. A lo cual el muchacho respondió que el nombre de su tierra se le había olvidado [...], 'que ni el della ni el de mis padres sabrá ninguno hasta que yo no pueda honrarlos a ellos y a ella'» (265-266). Cabe advertir que, finalmente, nunca sabemos ni el nombre de su tierra ni el de sus padres. Quizá cumplió su palabra, si asumimos que nunca alcanzó celebridad por estudios, sino por su locura vítrea, primero, y por la profesión de las armas, por último: «y se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama, en su muerte, de prudente y valentísimo soldado» (301).

conocido en la universidad y de todos bienquisto. Sus habilidades son intelectuales, y despuntan por los límites de la inteligencia y de la memoria. El adolescente voluntariamente amnésico es ahora un joven espontáneamente hipermnésico. He aquí una de las primeras expresiones y movimientos dialécticos del personaje. El narrador dispone al lector a ponderar el «raro ingenio» y el «buen entendimiento» de Tomás, de modo que de tales cualidades grandes mercedes se esperen. Estemos atentos, pues, a los frutos de ese «buen entendimiento», por si nos decepcionara.

En este contexto, como estudiante, y en su viaje de regreso de Málaga a Salamanca, tiene lugar el encuentro con Diego de Valdivia, el militar cuya apariencia y discurso seducen a Rodaja hasta el punto de hacerle viajar *miliciosamente* a Italia y a Flandes, con un itinerario en el que se amalgaman lo turístico, lo religioso y lo militar. Tomás pone una cláusula, que ya no reiterará al final de la novela cuando de forma definitiva se aliste en el ejército, y es que *ahora* acompañará a la milicia con «condición, que no se había de sentar debajo de bandera ni poner en lista de soldado, por no obligarse a seguir su bandera» (269). Acompaña al ejército sin alistarse en él. Y entre tanto, será protagonista de un viaje ocioso y religioso, por algunas de las más importantes ciudades de Italia, prontuario ideal de la toponimia renacentista³. Con todo, Rodaja ha demostrado varias cosas. En primer lugar, su capacidad para dejarse seducir por las palabras, no por los hechos. Simplemente le atrae la vida que le describe Valdivia. En segundo lugar, da muestras de cierto puntillismo personal, al querer más «ir suelto que obligado» con la milicia, lo que provoca el comentario de don Diego, al calificar a la suya de «conciencia tan escrupulosa», más propia de cura que de soldado. Y no cabe afirmar que el personaje protagonista de la novela es incompatible con cualesquiera grupos humanos, porque como Rodaja se integra por entero en la vida de los estudiantes universitarios, y como Rueda, incapaz de vivir en la corte y de ejercer como letrado, se alista en el ejército con todas las consecuencias, incluidas las de la fama y el éxito profesionales, según reza el final de la novela. En todo caso, sería más coherente afirmar que, como Rodaja, es un estudiante que convive con *todos* los estudiantes, bien conocido y querido por ellos, si bien se preserva de la milicia, aunque conviva con ella puntualmente; como Vidriera, es insoluble en la sociedad, si bien por razones patológicas; y como Rueda, no logra superar las condiciones adversas que le impiden ejercer de letrado en la corte, de modo que al fin solo muestra ser compatible con el ejercicio de las armas. Nuestro personaje no es un misántropo, sino un dialéctico patológico; como individuo incompatible con la sociedad, solo puede vivir *dentro* de un gremio, que serán tres: los estudiantes, los locos y los militares.

³ Schevill y Bonilla fueron los primeros en advertir la pobreza de contenidos de este viaje: «No deja de ser lamentable que las impresiones recibidas por Rodaja en su viaje a Italia sean de tan escasa substancia» (Cervantes, 1922-1925: III, 385). En términos análogos se expresa Molho: «Rodaja es un viajero tópico que solo recorre los lugares comunes». Su viaje es el de «una peregrinación turístico-devota que le lleva a cruzar Italia con la mentalidad de un turista gregario y cumplidor que va repartiéndose entre las beaterías y las curiosidades de cada lugar» (Molho, 1995/2005: 169). Desde el punto de vista de Güntert (1996), el viaje expresa una parodia del ideal renacentista en el que se identifica la formación del caballero y del humanista.

El encuentro con la milicia sirve al principio de la novela para poder servir al final de ella como un desenlace posible, dialéctico sin síntesis y definitivo sin explicaciones detalladas. El viaje por Italia del estudiante, aún no licenciado, Tomás Rodaja, es una rapsodia de tópicos: culturilla socio-popular, fetichismo religioso y ociosidad acrítica, esto es, un *flâneur* aurisecular. No así la rapsodia del narrador, como tendremos ocasión de comprobar cuando más adelante volvamos sobre la cuestión religiosa en *El licenciado Vidriera*. Su paso por la geografía de Flandes se reduce a una brevísima diégesis, cegada a la percepción del lector, pues el narrador no la detalla: concluye, sin otras explicaciones, en que «habiendo cumplido con el deseo que le movió a ver lo que había visto, determinó volverse a España y a Salamanca a acabar sus estudios [...] hasta graduarse de licenciado en leyes» (275).

LOCURA VÍTREA

Licenciado en Leyes Tomás, llega a la ciudad una prostituta de categoría, viajera y desenvuelta, «dama de todo rumbo y manejo»⁴ (275). Inducido por los demás, Tomás la visita solo «por ver si la conocía», pues al parecer habría estado la dama por Italia y Flandes. De esta «visita y vista quedó ella enamorada de Tomás. Y él sin echar de ver en ello, si no era por fuerza y llevado de otros, no quería entrar en su casa. Finalmente, ella le descubrió su voluntad y le ofreció su hacienda. Pero como él atendía más a sus libros que a otros pasatiempos, en ninguna manera respondía al gusto de la señora» (276). La imagen que aquí se nos transmite de Tomás es la de un ingenuo deseado eróticamente por una prostituta de alto standing. Su ingenuidad, que no su desdén, prospera sorprendentemente por encima de las pretensiones de la dama, y esta decide acudir a los hechizos de una morisca para conseguir el amor de un incauto que se le resiste acaso sin saberlo. Las consecuencias son tan públicas como materiales: Tomás sobrevive a una suerte de envenenamiento o intoxicación del que se recupera al cabo de seis meses, y tras el cual, como secuela, padece de locura vítrea. El eje fundamental de la acción narrativa de *El licenciado Vidriera* se basa en este encuentro con la cortesana.

Lo que sucede con el licenciado desde este momento es el resultado de una combinación dialéctica insoluble entre los términos de la locura y de la cordura. Ni el propio narrador es capaz de sustraerse a esta insolubilidad, que funciona ahora como dualismo motriz de la acción:

Y aunque le hicieron los remedios posibles, solo sanaron la enfermedad del cuerpo, pero no de lo del entendimiento, porque quedó sano, y *loco de la más estraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto*. Imaginóse

⁴ «Una cortesana de categoría [...]. El rumbo es la dirección de la nave trazada en el plano del horizonte y principalmente cualquiera de las comprendidas en la rosa náutica. Una dama «de todo rumbo» será, pues, una mujer capaz de cualquier maniobra o desvío, cosa que confirma su destreza en el *manejo*, que es el arte de manejarse o manejar principalmente los caballos. De modo que una «dama de todo rumbo y manejo» como era la de Salamanca, solo puede designar a una profesional de la seducción» (Molho, 1995/2005: 161).

el desdichado que era todo hecho de vidrio, y, con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando, *con palabras y razones concertadas*, que no se le acercase, porque le quebrarían, que real y verdaderamente él no era como los otros hombres, que todo era de vidrio de pies a cabeza (277).

Es decir, es un «loco» que habla «con palabras y razones concertadas». Cervantes puede frisar la inverosimilitud, pero nunca es irracional. Sus personajes pueden perder la cordura, pero no la razón. De varias maneras, su racionalismo es compatible, siempre dialécticamente, con la locura. El licenciado Vidriera parece haber exteriorizado ahora, materialmente, algunas cualidades idiosincrásicas que hasta el momento han permanecido en los límites de su forma de ser y de actuar. Su carácter siempre fue sutil, delicado, escrupuloso. Esa sutilidad y delicadeza parecen haber cobrado ahora, desde la escrupulosidad de su conciencia —recordemos las palabras iniciales de Diego de Valdivia⁵—, corporeidad material⁶.

De todos modos, ¿cuáles son los contenidos materiales de su locura?, y ¿cuáles sus formas expresión? Vayamos por partes.

Comienzo por las *formas* que caracterizan la expresión de la locura del licenciado Vidriera. En este sentido, disponemos de dos fuentes de información: el narrador y el propio personaje. El narrador está empeñado en atribuir al personaje un ingenio y una agudeza que al lector le cuesta apreciar cuando presta atención a lo que realmente dice el licenciado Vidriera. Dice el narrador que «le preguntaron muchas y difíciles cosas, a las cuales respondió espontáneamente con grandísima agudeza de ingenio; cosa que causó admiración a los más letrados de la universidad, y a los profesores de la medicina y filosofía» (277). Bueno. Si el narrador dijera esto después de que el lector hubiera examinado las preguntas a las que responde Vidriera, sin duda confirmaría, con seguridad, que, o bien el narrador miente, o bien sobrevalora la *agudeza de ingenio* del licenciado, así como la *dificultad* de las preguntas que le hacen, dado que tanto la una como la otra son expresiones de tópicos, chistes fáciles, agresiones misóginas, alguna punzada antisemita (que no podía faltar en la corrección política del Siglo de Oro), burlas contra ciertos prototipos sociales y profesionales, y otras boberías más o menos simpáticas, cuya procacidad y descaro

⁵ «Conciencia tan escrupulosa —dijo don Diego— más es de religioso que de soldado» (269).

⁶ ¿Por qué Tomás cree poseer las cualidades materiales del vidrio? Desde el punto de vista de Molho, «el vidrio o cristal es transparencia: cuerpo material, que deja pasar la luz y la mirada como si no fuera materia, es intermedio entre lo visible y lo invisible» (Molho, 1995/2005: 163). Para este estudioso, la locura vítrea del licenciado oculta «la angustia que le nace de sentirse ahora tan frágil y quebradizo», más precisamente, encubre la *fobia del contacto*. Amor y muerte, placer y agresión, requieren el tacto y la materia, frente a las cuales Vidriera interpone la distancia y la insensibilidad. De esta manera, según Molho, Vidriera satisface plenamente «las prohibiciones de su neurosis». Semejante metamorfosis explicaría la homosexualidad latente del protagonista: «El vidrio es ahora el envoltorio corporal del Licenciado. La fobia del contacto erótico ha suscitado una materia quebradiza e intangible. No habrá más caricias. El cuerpo de vidrio ha dejado de ser erótico. El vidrio lo preteje no solo contra las agresiones externas, sino contra las pulsiones sexuales del yo. Su cuerpo tiene ahora la fría insensibilidad del vidrio» (Molho, 1995/2005: 172).

solo se permiten en un chiflado de pueblo o de corte, que ambas cosas tiende a ser Vidriera en el tiempo en que se prolonga su locura. Sin embargo, el narrador no elogia el ingenio de Vidriera al final de la novela, sino al principio, de modo que de esta manera expone un imperativo que compromete y coacciona la atención del lector, el cual tenderá a percibir las declaraciones del pobre loco como el discurso de un hombre brillante, genial y superior, a quien la locura habría iluminado una dimensión egregia de su personalidad a costa de esterilizar otras. Es una lectura romántica, que deja indudablemente posos contemporáneos. El narrador no es un ingenuo, y por eso, antes de dejar a hablar por sí solo a Vidriera, y que el lector descubra el topicazo que contienen sus palabras y ordinarieces morales, encabeza cualquier intervención aseverando que su ingenio causó admiración en «los más letrados de la universidad, y a los profesores de la medicina y filosofía». No cabe mayor burla a un claustro universitario⁷. Si una Academia se admira de las simplezas de Vidriera, ¿qué cabe esperar de los conocimientos exhibidos por los profesionales de tal institución? Una respuesta bien visible es la ironía cervantina. Vidriera no es un loco ingenioso, sino un ácido deslenguado aquejado de demencia vítrea, acaso debida a la ingestión de sustancias tóxicas, cuyas consecuencias traumáticas han derivado en los desequilibrios que se nos cuentan.

Veamos ahora cuáles son los contenidos materiales de su locura, es decir, los referentes objetivos a los que aluden formalmente sus palabras tópicas y pobremente ingeniosas⁸. Sus cuatro primeros chistes son agresivamente misóginos. El quinto es la denuncia pública de un converso directamente apelado, frente a otro «de los que siempre blasonan de cristianos viejos» (280), según palabras del narrador, que parece distanciarse aquí del lenguaje de Vidriera. A continuación tiene lugar una sarta de declaraciones sentenciosas, librescas, latinas, con las que el personaje trata de revestir el palimpsesto de su supuesta agudeza. La ociosidad de la corte vallisoletana ríe sus «gracias». El discurso mordaz avanza ahora tomando como material una serie de arquetipos sociales definitorios de la época, en una mezcla de costumbrismo, moralina y tópico metaliterario: poetas, libreros, pintores, sodomitas, taberneros,

⁷ Las imágenes burlescas o irónicas frente a la institución universitaria no se limitan a este pasaje. Recuérdese que al final de la novela, recobrada la razón, al letrado Tomás Rueda le sigue, contra su voluntad, una caterva de «más de docientas personas de todas suertes» (300), respecto a la cual el narrador glosa: «con este acompañamiento, que era más que de un catedrático», etc. La imagen del catedrático que celebra oposiciones ilustra, no sin ironía, la figura del que, una vez curado, es perseguido por una multitud que sigue tratándole como a un loco inofensivo y simpático del que cabe esperar alguna gracia que reír.

⁸ «El caso es que ninguno de los dichos del Licenciado ofrece originalidad: todos son tópicos, que solo muestran la mediocridad de su ingenio, según se desprende de su memoria «de espanto» y de ese «buen entendimiento» [...]. Su éxito se debe esencialmente a que sus dichos adoptan siempre la forma del chiste o de la agudeza, proporcionando a su público un beneficio de placer que radica menos en el sentido (siempre trivial) que en la forma o técnica expositiva. Téngase en cuenta además que le ríen los chistes porque son los de un loco: en cuanto sana, nadie se los ríe ya [...]. La segunda fase de la novela —la que se coloca bajo el mote de *Vidriera*— no debe leerse como una colección ornamental de dichos ingeniosos, sino como un momento sintomático decisivo en la trama de la narración» (Molho, 1995/2005: 165-167).

zapateros, mozos de mulas, carreteros, boticarios, médicos, jueces, un petulante pseudolicenciado, banqueros, pasteleros, titereros, etc. Los límites de su discurso, lejos del ingenio y la originalidad de una locura singular, son los límites del *chiste* y la *moralina* característicos de la ideología y la sociología de su tiempo. Su perímetro está determinado más por la vulgaridad que por el humanismo.

Con todo, se ha dicho que tres arquetipos se salvan de la crítica del licenciado Vidriera: actores de teatro, curas y escribanos⁹. Y es cierto, pero que se salven de la crítica de Vidriera no quiere decir que se salven de la crítica de Cervantes. Me refiero específicamente a los dos últimos prototipos: clérigos y escribanos.

La mención que Vidriera hace de los *comediantes* y *autores* de comedias, es decir, de los actores y directores de las compañías teatrales del Siglo de Oro español, remite más a lo sufrido y servil de su vida profesional que a la satisfacción personal y festiva de su trabajo. Ni una sola palabra del licenciado apela al aplauso posible tributado por el público. Apenas se menciona el «gusto ajeno» al que ha de subordinarse el quehacer de los actores. Finalmente, una secuencia de imágenes arcádicas e idílicas remite a la necesidad e importancia de los cómicos en las repúblicas, al relacionar su actividad laboral con la recreación y el ocio de la vida humana:

También sé decir dellos que en el sudor de su cara ganan su pan, con inllevable trabajo, tomando contino de memoria, hechos perpetuos gitanos de lugar en lugar y de mesón en venta, desvelándose en contentar a otros, porque en el gusto ajeno consiste su bien propio. Tienen más, que con su oficio no engañan a nadie, pues por momentos sacan su mercadería a pública plaza, al juicio y a la vista de todos. El trabajo de los autores es increíble y su cuidado extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados que les sea forzoso hacer pleito de acreedores. Y con todo esto son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas, y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean (292-293).

Estas palabras más son de lástima y de respeto que de exaltación y entusiasmo. En el contexto generalizado de crítica que el licenciado dirige a numerosos prototipos sociales, es indudable que los actores y autores de comedias se retratan aquí sin ironía y con realismo, desde criterios sociales que subrayan lo más lastimoso y materialista de su profesión: han de trabajar mucho y muy duramente para no terminar el año endeudados, viviendo como nómadas agitanados en la obligación de alegrar a los demás, al margen de su propio estado de ánimo, y sin posibilidad de engañar a nadie, pues todo en ellos queda expuesto a la vista y juicio crítico del público. Esta disociación entre *actor* e *hipocresía* —«con su oficio no engañan a nadie»—, que etimológicamente resulta por completo paradójica, objetiva con toda seguridad uno de los mayores elogios cervantinos, al afirmar de forma implícita que no son los farsantes profesionales los hipócritas mayores de la sociedad aurisecular. Estamos probablemente ante una de las

⁹ «Tres figuras se salvan de esta crítica: los actores, los clérigos y los escribanos» (nota de Jorge García López, en Cervantes, 1613/2001: 266).

interpretaciones más humanas y sociales que la obra de Cervantes contiene sobre la vida de los miembros de una compañía teatral del Siglo de Oro¹⁰.

Con todo, estas lastimosas palabras de elogio al teatro, articuladas desde la figura de los actores y autores de comedias, no deben hacernos soslayar lo que apenas unas líneas antes ha dicho el mismo licenciado Vidriera de los titereros, a los que se apela metonímicamente como una parte esencial del teatro en general:

De los titereros decía mil males; decía que era gente vagabunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retratos¹¹ volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo, y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas. En resolución, decía que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio en sus retablos, o los desterraba del reino (292).

Si somos fieles al texto cervantino, el elogio de Vidriera al teatro no carece de sombras. Y quede claro que Cervantes no es el que se cree de vidrio. El licenciado habla aquí como un moralista religioso, que, en primer lugar, sitúa el idealismo de la representación teatral en la realidad de la vida de los sujetos que dan vida a las figuras, sobre las cuales, metidas indiscriminadamente «en un costal», se sientan «a comer y beber en los bodegones y tabernas», y, en segundo lugar, promulga una sutil analogía entre titereros y hombres de teatro, dentro de la cual en cierto modo resultan integrables los actores. El discurso de Vidriera es, una vez más, tópico, y da forma objetiva al moralismo aurisecular más religioso y políticamente correcto. Los discursos que el mismo personaje ofrece, sin solución de continuidad, sobre los titereros, primero, y sobre los actores, después, mantienen entre sí relaciones conflictivas y acaso incompatibles. Una vez más la dialéctica determina las relaciones entre los términos por los que discurren los referentes objetivos de la novela.

No menos turbio y sospechoso es el supuesto elogio de los escribanos que brota de la boca del de vidrio, y que arranca en este punto con un declarado descrédito y distanciamiento del vulgo, «las más veces engañado» (295). La exposición de las virtuosas responsabilidades profesionales de los escribanos concluye en la atribución de un crédito más que dudoso. La conclusión irónica disuelve toda posible alabanza de principio, que nace atada a un prejuicio: la limpieza de sangre.

Los escribanos han de ser libres y no esclavos, ni hijos de esclavos; legítimos, no bastardos ni de ninguna mala raza nacidos. Juran, de secreto, fidelidad, y que no harán escritura usuraria; que ni amistad ni enemistad, provecho o daño, les moverá a no hacer su oficio con buena y cristiana conciencia. Pues si este oficio

¹⁰ Las referencias de Cervantes al teatro son abundantes en su obra literaria. De ello me he ocupado de forma detallada en algunas monografías (Maestro, 2000, 2004), y de modo puntual en la descripción de las voces que sobre su teatro se nos han asignado en la llamada *Gran Enciclopedia Cervantina*.

¹¹ Diferentes editores advierten que acaso *retrato* podría tratarse de una errata, en lugar de *retablo*.

tantas buenas partes requiere, ¿por qué se ha de pensar que de más de veinte mil escribanos que hay en España, se lleve el diablo la cosecha, como si fuesen cepas de su majuelo? No lo quiero creer, ni es bien que ninguno lo crea. Porque, finalmente, digo que es la gente más necesaria que había en las repúblicas bien ordenadas, y que si llevaban demasiados derechos, también hacían demasiados tuertos, que destos dos extremos podía resultar un medio que les hiciese mirar por el virote (295-296)¹².

Más compleja y *sui generis* es la apología que el licenciado Vidriera hace del cura «gordo» que pasó «por donde él estaba» (297), al tiempo que uno de los presentes hace un comentario sobre el religioso que hiere la sensibilidad del hombre de vidrio.

Pasando acaso un religioso muy gordo por donde él estaba, dijo uno de sus oyentes:

— De ético no se puede mover el padre.

Enojóse Vidriera, y dijo:

— Nadie se olvide de lo que dice el Espíritu Santo: *Nolite tangere Cristos meos*¹³ (298).

El loco Vidriera, tan suelto en procacidades ingeniosas y bromas punzantes, ilustradas de crítica y moralismo admirados, cuando no de misoginia o antisemitismo, se siente indignado porque alguien juega malévolamente con las palabras a propósito de un cura (*hético* como físicamente tísico o flaco, y ético en el sentido de moralmente bueno). Vidriera pierde aquí todo sentido del humor:

Y subiéndose más en cólera, dijo que mirasen en ello, y verían que de muchos santos que de pocos años a esta parte había canonizado la iglesia y puesto en el número de los bienaventurados ninguno se llamaba el capitán don fulano, ni el secretario don tal de don tales, ni el conde, marqués o duque de tal parte, sino fray Diego, fray Jacinto, fray Raimundo; todos frailes y religiosos. Porque las religiones son los aranjueces del cielo, cuyos frutos de ordinario se ponen en la mesa de Dios (298).

El loco habla aquí como un ofendido defensor de los ministros del Dios católico. Las religiones, es decir, las órdenes religiosas, «son los aranjueces del cielo», diríamos, pues, los amenos lugares terrenales capaces de recrear, o de simular, la dicha y perfección celestiales, o tal vez el camino que a ellas conduce. Hermosísima metáfora. «¡Lástima grande / que no sea verdad tanta belleza!»... De cualquier modo, este es uno de los momentos singulares en que el flemático y escrupuloso licenciado se nos muestra colérico e irritado. ¿Tanto se resiente del equívoco al cura dirigido? Sus palabras se disuelven por el desague de una apología de la vida en el seno de

¹² Como señalan los diferentes editores de la novela, *mirar por el virote* equivale a desempeñar con honradez un oficio, es decir, precisamente lo que al final del discurso sobre los escribanos se pone en el umbral luminoso de la duda.

¹³ Es cita literal de *Salmos* (104, 15), en la versión de la *Vulgata*: «No toquen a mis ungidos, ni maltraten a mis profetas».

las órdenes religiosas, genuino camino de santidad vetado a los laicos, por muy aristocráticas y militares que hayan sido sus vidas. Ha querido verse aquí un rasgo erasmista de humorismo o ironía cervantinos, al atribuir a las órdenes religiosas el monopolio de la santidad (Bataillon, 1937/1979: 791; Román, 1993: 45-46). Por mi parte, no vinculo a Erasmo el contenido de estas palabras que Cervantes pone el boca del licenciado Vidriera, sino que las interpreto desde el contexto de las jerarquías eclesiásticas específicas de las religiones terciarias¹⁴. El catolicismo, como religión terciaria, se orienta ortogenéticamente a suprimir, en casos extremos, a los especialistas religiosos, pero no mediante la derogación institucional del sacerdocio, sino a través de su generalización e implicación global entre todos los creyentes y adeptos. Es el cuerpo de la Iglesia, concebida como congregación de todos los fieles y socios. Un club al que se puede pertenecer sin ser sacerdote, una agrupación de la que podemos ser miembros de número sin ser necesariamente miembros en posesión de todos los atributos esenciales. «La más amplia Iglesia es la humanidad», dice Unamuno en *La fe* (Unamuno, 1900/1970: 267). De cualquier modo, en las religiones terciarias, los sacerdotes, como especialistas religiosos, siguen actuando como los órganos característicos del *cuerpo* de la religión, e incluso incrementan, extienden y sofistican sus funciones. Con alguna prioridad se reservan para ellos los puestos de honor póstumo y, sobre todo, de culto, mediante procesos de beatificación y canonización, en modo alguno definitivamente excluyentes. En este mismo espacio humano o eje circular de las religiones terciarias hay que situar todo el tejido social, de fuerza siempre creciente, constituido por las iglesias universales (hoy día incluso en nombre de numinosidades profanas como la solidaridad, la tolerancia, la libertad, los derechos humanos...), y por sus sacerdotes, fieles, proselitistas, misioneros (hoy añadiríamos también a cooperantes, médicos sin fronteras, ecologistas, oenegeístas variados, etc.) Su tendencia es incorporar progresivamente a la humanidad entera, y a ser posible íntegramente. Puedo aceptar ironía cervantina en las palabras de Vidriera, sin duda, mas el referente erasmista no es imprescindible. Cervantes no necesita del Roterodamo para ironizar sobre el monopolio que las órdenes religiosas ejercen sobre las creencias humanas, y la organización jerárquica, en el culto de sus ministros y ejecutores.

TOMAS RUEDA

La curación del licenciado Vidriera supone el nacimiento del licenciado Rueda. Una sofisticación del estudiante Rodaja. Su curación se comunica al lector súbitamente, y se narra de forma sumaria:

Dos años o poco más duró en esta enfermedad, porque un religioso de la orden de San Jerónimo, que tenía gracia y ciencia particular en hacer que los mudos

¹⁴ Astrana Marín (1948-1958, VI: 136), por su parte, tampoco habla de erasmismo. Simplemente identifica estas referencias con lugares comunes de la época.

entendiesen y en cierta manera hablasen, y en curar locos, tomó a su cargo de curar a Vidriera, movido de caridad, y le curó y sanó, y volvió a su primer juicio, entendimiento y discurso (299).

El protagonista de la novela representa, pues, el caso de un individuo a quien una prostituta de alto standing vuelve loco y un cura relativamente ordinario vuelve cuerdo. El nombre del cura ni se menciona. El de la meretriz tampoco. De ella sabemos que era una «dama de todo rumbo y manejo», y de él que «tenía gracia y ciencia» para curar algunas enfermedades. El licenciado Rueda se encamina hacia la corte para ejercer allí de letrado, y «hacerse famoso» por su oficio. Sin embargo, como ha señalado la crítica, la sociedad que lo admitía burlescamente en su locura ahora no lo tolera impunemente en su cordura. Su discurso en respuesta a la burla que parecen tributarle los habitantes de la corte, siguiéndole por las calles como a un loco incurable, le hace adoptar el tono de la *stoa*, tan frecuente en los finales de algunas novelas ejemplares, para justificar de este modo el preámbulo al abandono de las letras y la entrega de su vida al nunca narrado ejercicio de las armas:

Señores, soy el licenciado Vidriera, pero no el que solía. Soy ahora el licenciado Rueda; sucesos y desgracias, que acontecen en el mundo por permisión del cielo, me quitaron el juicio, y las misericordias de Dios me le han vuelto. Por las cosas que dicen que dije cuando loco podéis considerar las que diré y haré cuando cuerdo. Yo soy graduado en leyes por Salamanca, adonde estudié con pobreza y adonde llevé segundo en licencias, de do se puede inferir que más la virtud que el favor me dio el grado que tengo. Aquí he venido a este gran mar de la corte para abogar y ganar la vida, pero, si no me dejáis, habré venido a bogar y granjear la muerte. Por amor de Dios, que no hagáis que el seguirme sea perseguirme y que lo que alcancé por loco, que es el sustento, lo pierda por cuerdo. Lo que solíades preguntarme en las plazas, preguntádmelo ahora en mi casa, y veréis que el que os respondía bien, según dicen, de improviso, os responderá mejor de pensado (300).

MUERTE Y MILICIA

Sin embargo, los triunfos de la locura del licenciado Vidriera desaparecen en el fracaso de su cordura al pretender ejercer su actividad profesional como letrado. Modestia, cordura y oficio de letrado no le reportan sustento. Habrá de dedicarse a la milicia para ganarse la vida y la fama póstuma. La vida en la corte no resulta muy acreditada desde el punto de vista del desenlace de la novela. El protagonista se despide de Madrid con ciertas sutiles maldiciones —«¡Sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados, y matas de hambre a los discretos vergonzosos!»¹⁵—, y se va a Flandes, con su primitivo amigo don Diego, «donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama, en su muerte, de prudente y valentísimo

¹⁵ Estamos, una vez más, ante el lugar común del *curialium miseriis*, menosprecio de corte y alabanza de aldea.

soldado» (301). La dialéctica entre las letras y las armas parece haberse resuelto aquí a favor de estas últimas. Acaso puede ser esta la dialéctica más llamativa de la novela, pero no es la única, ni mucho menos. La totalidad del discurso de *El licenciado Vidriera* se construye sobre un despliegue de términos dialécticos completamente insolubles entre sí.

SOBRE LA DIALÉCTICA

La dialéctica es un concepto clave en la interpretación de esta novela¹⁶. La nota característica es que los términos enfrentados no alcanzan en ningún momento ninguna posibilidad de síntesis. Se trata de una dialéctica irresoluble. Sus términos son incompatibles en una síntesis. La locura es incompatible con la cordura, las letras lo son con las armas, lo religioso lo es con lo profano, la razón lo es frente al irracionalismo, y, en suma, el individuo lo es frente a la sociedad.

DIALÉCTICA DE LA LOCURA Y LA CORDURA

En la obra literaria de Cervantes, la locura puede ser incompatible con la cordura, pero nunca con la razón. Del mismo modo, los narradores cervantinos pueden ofrecernos episodios en algún caso inverosímiles, pero nunca discursos irracionales, ni

¹⁶ En el ámbito de la filosofía, el término *dialéctica* ha adquirido históricamente diversas acepciones. Gustavo Bueno las señala con precisión en su trabajo «Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras» (1995c), que sintetizo sumariamente aquí. Diremos, siguiendo las palabras de Bueno, que la dialéctica, en primer lugar, se ha utilizado como concepción no solo de un método, sino de una realidad misma a la que aquel habría de ajustarse. Esta primera concepción subraya la naturaleza dinámica y móvil de todo cuanto existe. Así, la dialéctica sería para Heráclito la ciencia del movimiento, opuesta a la metafísica, como ciencia del ser inmóvil (Parménides y Zenón). En segundo lugar, se ha hablado de la dialéctica para definir una «multilateralidad de relaciones» implicadas en cualquier proceso, frente a las relaciones unívocas o unilaterales, en las que suele descansar el modo de pensar metafísico y monista. Esta concepción, propia del materialismo dialéctico marxista, subordina la *dialéctica* a la *totalidad*, como de hecho hicieron Lukács y Goldmann, entre otros. El Materialismo Filosófico se opone radicalmente a esta concepción de dialéctica, basándose en el principio platónico de *symploké*. En tercer lugar, cabe hablar de una concepción de la dialéctica que subraya una estructura de «retroalimentación negativa», propia de ciertas totalidades o sistemas, llamados, precisamente por este motivo, dialécticos (Klaus, Harris...). El Materialismo Filosófico considera esta propuesta reductora y gratuita, desde el momento en que, sin perjuicio de que los sistemas dotados de retroalimentación negativa sean dialécticos, no todo lo que es dialéctico tiene por qué ajustarse a tal modelo. En cuarto y último lugar, propongo, en el contexto de la Teoría de la Literatura y de la interpretación crítica de los materiales literarios, un concepto de dialéctica basado en las *funciones de las contradicciones implicadas en los procesos analizados*. Esta es la concepción de dialéctica que dispone de más antigua tradición académica y escolástica (Platón, Aristóteles, Kant, Hegel). Siguiendo los presupuestos del Materialismo Filosófico, me acojo a esta interpretación del término dialéctica, como concepción más consistente, dadas su precisión y magnitud.

en los contenidos ni en la forma. Algunos personajes que pueden resultar inverosímiles son siempre convincentes precisamente por el uso que hacen de la razón. Es el caso de la gitanilla Preciosa, por ejemplo, en la novela que lleva su nombre. Don Quijote puede actuar como un loco, pero nunca sin justificar racionalmente su forma *sui generis* de actuar. Lo mismo puede decirse del licenciado Vidriera. La cordura de Rodaja, primero, y de Rueda, después, es incompatible con la locura de Vidriera. Una y otra se yuxtaponen alternativamente, dialécticamente, confirmando siempre la imagen circular que domina y define la totalidad de la novela (rodaja, rueda, «le acabaron de circundar», «turba a la redonda», etc.). Hay que aceptar que los referentes materiales y objetivos de la locura de Vidriera son los contenidos de la moral, de la sapiencia y del chiste, expresados desde las formas del ingenio y las imposturas de la agresividad. La razón sirve a la locura de Vidriera con más éxito incluso que a su cordura. Los personajes patológicos creados por Cervantes, a los que podría llamarse comúnmente *locos*, disponen siempre de un uso muy sofisticado de la razón. Su racionalismo está muy desarrollado. En cualquier caso, se trata de «locos» cuya razón ha alcanzado un grado de sutilidad y sofisticación singulares. Don Quijote no firma la cédula de cesión de tres pollinos a Sancho porque, o bien escribe Alonso Quijano, y se anula como caballero andante, o bien escribe don Quijote y expide un documento carente de todo valor... Filipo Cañizares, con toda su patología y locura de celos, construye una fortaleza para asegurarse el disfrute personal de un gineceo capaz de resistir un cerco... El licenciado Vidriera encuentra siempre razones que justifican su naturaleza vítrea, y que le exigen preservarse de toda una serie de amenazas y peligros en las relaciones sociales. De hecho, el objetivo funcional de la razón humana es, en el caso de Vidriera, la preservación justificada de su locura. La razón, que sirve a la cordura, y a la formación universitaria, de Rodaja y de Rueda, sirve también, incluso paradójicamente, a la sustentación de la locura de Vidriera. No deja de ser irónico, como ha señalado la crítica, que Cervantes sitúe en la cúspide de la licenciatura de Rodaja la pérdida de la cordura que hace posible el nacimiento de Vidriera. De cualquier modo, como se ha dicho, su locura no es singularmente brillante; es, como su cordura, vulgar. El brillo de su locura está más en la forma con que la comunica y expresa el narrador que en sus referentes objetivos y contenidos materiales (misoginia, antisemitismo, chiste obsesivo, mordacidad ingeniosa, implantación descontextualizada de sentencias grecolatinas, moralina vulgar de época, etc.)

DIALÉCTICA DE LAS ARMAS Y LAS LETRAS

La dialéctica de las armas y las letras se ha presentado con frecuencia como una imagen estable en la que se sintetizan las cualidades prototípicas del caballero medieval (Jorge Manrique) o renacentista (Garcilaso). Cervantes ha incorporado célebremente esta —para nosotros— dialéctica en los referentes objetivos de su obra literaria, y también en vivencias decisivas de su existencia personal e histórica. En el caso de *El licenciado Vidriera*, donde están las unas no están las otras. No solo no comparten espacio, sino que además se disputan al personaje. De hecho, el desenlace de la novela brinda el personaje a las armas, no a las letras. El individuo protagonista

no es la síntesis de unas y otras, sino el sujeto alternativo, dialéctico, circular, de las letras yuxtapuestas a las armas. Esta supremacía o triunfo material de las armas sobre las letras no es arbitraria ni casual. Se reitera, si bien desde una formalización diferente, confirmada en las palabras (discurso) más que en la acción (fábula), en el *Quijote* (I, 37-38).

Es el fin y paradero de las letras [...] entender y hacer que las buenas leyes se guarden. Fin por cierto generoso y alto y digno de grande alabanza, pero no de tanta como merece aquel a que las armas atienden, las cuales tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida [...]. Esta paz es el verdadero fin de la guerra, que lo mesmo es decir armas que guerra. Prosupuesta, pues, esta verdad, [...] el fin de la guerra es la paz, y [...] en esto hace ventaja al fin de las letras... (*Quijote* I, 37: 443-445).

No voy a atribuir a Cervantes lo que dice don Quijote, ni siquiera lo que el narrador de *El licenciado Vidriera* nos cuenta que dice Tomás Rueda, pero sí voy a interpretar, desde el Materialismo Filosófico, las afirmaciones citadas sobre las armas y las letras, que brotan del verbo de don Quijote y de la acción de Rueda, y cuyo artífice es, en ambos casos, Cervantes.

Tanto el *Quijote* como *El licenciado Vidriera* sostienen la superioridad de las armas frente a los méritos de las letras, la primera novela, desde el discurso o *lexis* de don Quijote (I, 37-38), y la segunda, desde la acción o *fábula* ejecutada por el personaje protagonista¹⁷. ¿En qué se sustantiva esta superioridad de las armas? En que solo mediante el ejercicio de las armas, es decir, de la violencia, de la guerra llegado el caso, se puede sostener y asegurar no solo el cumplimiento de lo que dicen las Letras, esto es, de las Leyes, sino algo mucho más importante y decisivo: la existencia del ordenamiento jurídico de un Estado, cuya preservación garantiza la vida pacificada, que no en la paz. ¿Acaso no hay violencia en el seno de los Estados pacíficos? ¿Acaso no hay fuerzas policíacas y militares dispuestas a la acción? ¿Acaso en las sociedades pacíficas no se mete en la cárcel a quien ejerce una «violencia» no legalizada por el Estado? Estamos, aquí y en Cervantes, muy lejos de todo pacifismo erasmista. La paz es una ilusión metafísica. Las ideas que sobre las armas y las letras expone Cervantes por boca de don Quijote no son erasmistas, sino aristotélicas. La paz erasmista es una

¹⁷ Concretamente en *El licenciado Vidriera*, «la radical inferioridad de las Letras se marca en la flaqueza intelectual y psíquica del protagonista» (Molho, 1995/2005: 177). Sin embargo, no podemos decir que en el *Quijote* la superioridad de las armas quede devaluada o discutida, como referente objetivo y extraliterario, por el comportamiento de don Quijote y sus recurrentes fracasos. «Recobrado el juicio —concluye Molho (176-177)— [Tomás Rueda] comprende que nada tiene que esperar de las Leyes [...]. Su inteligencia limitada es la de las Letras [...]. La sagacidad y discreto entendimiento no están del lado de las Letras, representadas por un Licenciado mediocre y además psicótico, que por motivos oscuros parece haber apetecido de siempre la promiscuidad y camaradería de la tropa, así como una práctica intelectual abierta a la inmediata contingencia».

paz evangélica¹⁸. Una paz teológica. La paz aristotélica es una paz política¹⁹. La ley no se sostiene materialmente por sí misma. La paz tampoco. ¿Acaso la onu no dispone de un ejército de «cascos azules» para *imponer la paz*? Las formas legales no subsisten al margen de una estructura armada que asegure su cumplimiento y ejecute la presión necesaria para que la ley sea respetada por los miembros de una sociedad que, democráticamente o no, se organiza según tales leyes. La ley solo existe objetivada en un ordenamiento jurídico que se sostiene gracias a la existencia de unas fuerzas armadas. ¿Hay sociedades sin policía o sin ejército? Ni si quiera la iconografía del mítico Paraíso terrenal ha podido sustraerse, en manos de las religiones terciarias, a la eficacia de ángeles y arcángeles que operarían en él como funcionarios divinos y bélicos. Adán y Eva no salieron voluntariamente del Edén. Un ángel los expulsa iconográficamente, si bien el *Génesis* (3, 17-23) nada indica al respecto²⁰. Gustavo Bueno ha interpretado con todo rigor este concepto filosófico de la guerra y la paz en la dialéctica cervantina de las armas y las letras²¹:

Y si Don Quijote no puede ser interpretado desde el pacifismo —que considera a las armas y a la guerra, al modo de Erasmo, como expresión de la irracionalidad del animal humano— es porque las armas, lejos de ser las enemigas de las letras (o de la «cultura», como diría alguna Ministra de la cultura circunscrita), constituyen el fundamento de esta cultura (las armas son ellas mismas cultura) y de estas letras, y en particular, de las letras de los letrados, de las leyes, incluso del Estado de derecho. Y si no existe más que en el papel un Tribunal Internacional de Justicia es debido a que este tribunal carece de las armas indispensables para su servicio; porque las únicas armas con las que podría contar en el presente, serían las armas de las Potencias nucleares y, sobre todo, las armas de los Estados Unidos, que mantienen hoy por hoy «el orden internacional» (consideramos fuera de lugar evaluar este orden como justo o injusto) y que jamás podría estar dispuesto a acatar las sentencias que un tribunal pronunciase en contra suya (Bueno, 2005: 2).

DIALÉCTICA DE LO RELIGIOSO Y LO PROFANO

¿Cuáles son los contenidos religiosos expresados formalmente en *El licenciado Vidriera*? Son contenidos relativamente abundantes, si tenemos en cuenta la brevedad de la novela. Las formas que los contienen y transmiten están más próximas a la ironía

¹⁸ Vid. a este respecto su *Querrela de la paz de cualesquiera pueblos* (1529).

¹⁹ La afirmación según la cual «la paz es el fin de la guerra», que suscribe don Quijote, es, como bien se sabe, de Aristóteles (*Política*, 1334 a15).

²⁰ La figura del ángel expulsando a Adán y Eva del Edén está presente al menos en la iconografía de fra Angelico (*La Anunciación*, 1445), la miniatura de los hermanos Limbourg (1416), El Bosco (panel lateral del *Carro de Heno*, 1500), Miguel Ángel (los frescos de la Capilla Sixtina, 1509-1510) y Masaccio (situada en el compartimiento superior del lateral izquierdo de la capilla Brancacci, 1524-1528).

²¹ Vid. a este respecto especialmente el capítulo dedicado, en su monografía *España no es un mito* (Bueno, 2005a: 282 ss), a las armas y las letras en el *Quijote*.

del narrador que a la referencia aséptica, o a la apología que brota en las razones de la locura, las cuales esgrime el personaje protagonista en diversos momentos. Examinemos tales contenidos a la luz de sus formas literarias.

Los materiales religiosos hacen acto de presencia durante el viaje a Italia de Tomás Rodaja. Estos materiales se nos presentan como una suerte de *teoplasmas*, es decir, soportes, instrumentos, objetos o recursos de valor numinoso y plasmación divina. La experiencia que Rodaja ofrece de todo ello es acrítica, insípida incluso, siempre tópica. En todas estas ciudades italianas Rodaja se comporta sin reservas como un *flâneur* aurisecular. Especialmente en Roma: «Notó también la autoridad del Colegio de los Cardenales, la majestad del Sumo Pontífice, el concurso y variedad de gentes y naciones. Todo lo miró y notó y puso en su punto» (273). Sin embargo, el lector no sabe cuál es exactamente «su punto», ese *punto* en el que el ingenioso y memorioso personaje cualifica lo que ve.

Y habiendo andado la estación de las siete iglesias y confesándose con un penitenciario y besado el pie a su Santidad, lleno de agnusdeis y cuentas determinó de irse a Nápoles (273).

La parataxis dispone el mecanicismo con que el personaje cumple con el protocolo turístico y religioso de la urbe eterna, y de cómo lleno de cuentas de rosarios²² y de símbolos e iconografías de corderos *a la cera*, símbolos del Espíritu Santo —advírtase la numinosidad animal²³—, consagrados por el papa, sigue su rumbo.

De cualquier modo, el inventario de teoplasmas más potente de las doce novelas ejemplares se contiene en *El licenciado Vidriera*, y como tal se expone en la visita de Rodaja al templo de Nuestra Señora de Loreto,

en cuyo santo templo no vio paredes ni murallas, porque todas estaban cubiertas de muletas, de mortajas, de cadenas, de grillos, de esposas, de cabelleras, de medios bultos de cera, y de pinturas y retablos, que daban manifiesto indicio de las innumerables mercedes, que muchos habían recibido de la mano de Dios, por intercesión de su divina Madre, que aquella sacrosanta imagen suya quiso engrandecer y autorizar con muchedumbre de milagros, en recompensa de la devoción que le tienen aquellos que con semejantes doseles tienen adornados los muros de su casa (273-274).

La crítica ha comparado consecuentemente esta descripción con la que el mismo Cervantes ofrece en el *Persiles* del santuario de Guadalupe, en el pasaje con el que

²² Sabido es que los rosarios cervantinos, de cuentas visibles, sonadores, remiten siempre a la idea de la hipocresía religiosa. Baste pensar, sin salir de las *Ejemplares*, en los «avispones» de Monipodio, un par de viejos delincuentes «con sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos» (182).

²³ Tal numinosidad animal confirma la tesis del Materialismo Filosófico sobre el origen de las religiones: «Los hombres hicieron a los dioses a imagen y semejanza de los animales» (Bueno, 1985: 170). El *cordero* como Dios, la *paloma* como Espíritu Santo, la *serpiente* como Demonio, etc.

se inicia el capítulo quinto del libro tercero²⁴. Una gran distancia irónica separa la simbología religiosa de la realidad literaria referida en ambos textos.

Y sin solución de continuidad, allí mismo Rodaja «vio el mismo aposento y estancia donde se relató la más alta embajada y de más importancia que vieron y no entendieron todos los cielos, y todos los ángeles y todos los moradores de las moradas sempiternas» (274). Con estos términos acumulativos, holísticos e hiperbólicos, encabalgados por aliteraciones que denuncian la oquedad de los contenidos referidos, Cervantes, por boca del narrador, designa la supuesta casa en que vivía María cuando recibe del ángel Gabriel el comunicado que anuncia su virginal maternidad. La tradición situaba en Loreto este *escenario*, cuya potencia numinosa y teoplasmática sería insuperable desde todos los puntos de vista²⁵.

El hechizo del membrillo, con el que la prostituta y su artífice consejera, «una morisca» a la cual acude la cortesana, tratan de seducir a Tomás, constituye el referente nuclear y causal de la enfermedad y locura del licenciado Vidriera:

Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás uno destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla, como si hubiese en el mundo hierbas, encantos, ni palabras, suficientes a forzar el libre albedrío; y así, las que dan estas bebidas o comidas amatorias se llaman veneficios, porque no es otra cosa lo que hacen sino dar

²⁴ «Apenas hubieron puesto los pies los devotos peregrinos en una de las dos entradas que guían al valle que forman y cierran las altísimas sierras de Guadalupe, cuando, con cada paso que daban, nacían en sus corazones nuevas ocasiones de admirarse, pero allí llegó la admiración a su punto cuando vieron el grande y suntuoso monasterio, cuyas murallas encierran la santísima imagen de la emperadora de los cielos; la santísima imagen, otra vez, que es libertad de los cautivos, lima de sus hierros y alivio de sus pasiones; la santísima imagen que es salud de las enfermedades, consuelo de los afligidos, madre de los huérfanos y reparo de las desgracias. Entraron en su templo, y donde pensaron hallar por sus paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos, después de haber caído en el suelo de las miserias, ya vivos, ya sanos, ya libres y ya contentos, merced a la larga misericordia de la madre de las misericordias, que en aquel pequeño lugar hace campear a su benditísimo hijo con el escuadrón de sus infinitas misericordias» (Cervantes, 1617/2002: 471; *Persiles*, III, 5). Aunque autores tan autorizados como Carlos Romero rechazan una interpretación irónica de esta secuencia (vid. sus notas a este pasaje en su edición crítica), personalmente estoy convencido de que es imposible comprenderla sin acudir a la ironía. Son partidarios de una lectura irónica de este pasaje Castro (1925: 359) y Blanco (1995: 632-633).

²⁵ Del mayor interés son a este respecto los comentarios de Molho: «Ya se sabe que la fama del Santuario de Loreto se debe a la tradición de haber sido trasladada a ese lugar la casa que la Virgen María habitaba en Nazareth y donde el Verbo se hizo carne. La historia de la milagrosa traslación de la casa y santuario en que por tres veces intervienen las cohortas de los ángeles, debió impresionar a Rodaja». Y el mismo estudioso, añade en nota al pie: «La casa de Nazareth fue trasladada primero a Dalmacia por ministerio de los ángeles en 1291. Tres años más tarde la santa casa pasó misteriosamente el Adriático colocándose cerca de Recanati en Lauretum (1294). A los ocho meses fue trasladada una vez más por ministerio sobrenatural al lugar que actualmente ocupa» (Molho, 1995/2005: 170).

veneno a quien las toma, como lo tiene mostrado la experiencia en muchas y diversas ocasiones (276).

Cervantes desacredita, por boca del narrador, cualquier valor o cualidad que el vulgo y sus creencias supersticiosas puedan atribuir a este tipo de bálsamos, ungüentos o pócimas. El texto del narrador deja claro que *eso*, «que llaman hechizos», solo puede ser, como demuestra la experiencia, un «veneno», es decir, una sustancia de consecuencias tóxicas para el organismo²⁶. Y tales son los efectos que, al menos durante seis meses, sufre el incauto Tomás Rodaja, Licenciado en Leyes por la Universidad de Salamanca, amén de itálico viajero y flamenco pseudomiliciano, caballero, que podría serlo, «de todo rumbo y manejo». Ni un solo referente mágico es aceptado como tal en toda la obra literaria de Cervantes. Cuando lo sobrenatural hace acto de presencia, siempre hay un narrador que lo explica racionalmente, incluso cuando tales explicaciones racionales resulten inverosímiles, como sucede en el *Persiles* en más de una ocasión. En la literatura cervantina, la razón está incluso por encima de la verosimilitud. El racionalismo cervantino proscribía, al considerarlos incompatibles con la razón humana, formas y contenidos narrativos que la poética, incluso la más sofisticadamente decorosa y clasicista, podría aceptar en nombre de una apariencia de verdad, es decir, en nombre de la *verosimilitud*. El *Persiles* podrá ser inverosímil en algunas páginas —no más que un personaje como Preciosa en *La gitanilla*, por ejemplo—, pero nunca será irracional —al igual que nunca son irracionales las palabras y las acciones de un personaje tan inverosímil como Preciosa—. Una de las condiciones básicas de la verosimilitud poética es la sofística del lenguaje literario, la apariencia de verdad en la fabulación de la ficción. La condición básica del racionalismo es la explicación de los hechos determinada exclusivamente por causas materiales. Y esta es la explicación que da Cervantes, a través del narrador, de la intoxicación que sufre el licenciado Rodaja. En ninguna parte de la literatura cervantina se aducen interpretaciones o justificaciones de cualesquiera hechos, por muy misteriosos que parezcan tales hechos, que no sean explicaciones racionalistas o materialistas. Dioses, espíritus, démones, númenes..., todos ellos están, como realidades efectivamente existentes, por completo desterrados de la obra literaria de Miguel de Cervantes. Son formas carentes de contenido real y material, son formas sin sustancia: son ficciones en la ficción, esto es, son *ficciones objetivas*. Cervantes no solo descrea de ellos, sino que los desacredita absolutamente. Los hechizos son vulgares venenos. Los objetos religiosos son meros teoplasmas. Experiencia religiosa y contenidos supersticiosos son, formalmente, ficciones objetivas. La religión, para Cervantes, es un protocolo materialista. Una forma carente de contenido. No es posible creer en sus referentes,

²⁶ Molho considera que las consecuencias de esta intoxicación, superados los seis primeros meses, son exclusivamente psicológicas, y ponen de manifiesto la homosexualidad latente del personaje: «La enfermedad física de Tomás no es sino la manifestación sintomática del trauma mental provocado por la violación o fuerza que le ha sido hecho obligándole a introyectar —objeto prohibido— un sexo de mujer» (Molho, 1995/2005: 162). El membrillo que Tomás come de la cortesana se ha identificado simbólicamente con los órganos sexuales femeninos, en este caso, de la cortesana. Este membrillo, y sobre todo su ingestión, sería causa y raíz de la locura vítrea.

porque solo existen como ficciones. Cervantes es el Spinoza de la literatura. Tal es su racionalismo.

En un momento dado, el licenciado Vidriera visita un templo, y ante lo que ve, enuncia —según transcribe el narrador— las siguientes palabras:

Estando un día en una iglesia, vio que traían a enterrar a un viejo, a bautizar a un niño y a velar una mujer todo a un mismo tiempo, y dijo que los templos eran campos de batalla donde los viejos acaban, los niños vencen, y las mujeres triunfan (297).

Vidriera alude aquí a los ritos de paso de las religiones terciarias, cuyas instituciones eclesiásticas pretenden controlar y regular el desarrollo de la vida de los seres humanos bajo la forma de los llamados sacramentos: el nacimiento con el bautismo, el acceso a la pubertad con una «primera comunión», el fin de la adolescencia con la llamada *Confirmación*, el matrimonio con un nexo divino, la muerte con la unción de enfermos, etc. El templo no es aquí el lugar sagrado en el que habita el numen, como sucedía en las religiones primarias; ni siquiera el lugar que ocasionalmente puede recibir su visita, a modo de «posada del numen», como acontecía en las religiones secundarias, cuyos dioses habitan ya lugares celestes o inaccesibles (Olimpo, Cielos, profundidades marinas o terrestres...); sino que el templo es aquí el espacio en el que se reúnen los fieles, esto es, una auténtica *sinagoga*. En las religiones terciarias, los templos, que subsisten, crecen y se multiplican, no son ya ni habitáculos de númenes, ni posadas de dioses incorpóreos, y aún menos del Dios trascendente, numen personal e irreal del período terciario. No se puede encerrar a los dioses terciarios en un templo: Dios, Yahvé, Ala, Buda, ninguno de ellos cabe en un único lugar, ni puede limitarse a un solo espacio físico y terrestre. La fase terciaria de la religión tiende a destruir las funciones primarias y secundarias de los templos. De este modo se habla de Dios como un numen trascendente que habita «en el corazón de la gente», en la naturaleza entera, en todo el mundo..., es decir, en ninguna parte. Las religiones terciarias incurren así en la iconoclastia bizantina o musulmana, al declarar al universo entero como templo de dios. La definición teológica más coherente de la función terciaria de los templos la encontramos en la respuesta que el Concilio de Gangres, metrópoli de Paflagonia, dio a Eustacio de Sebaste: «No encerremos a Dios en el templo, sino a los fieles en él». Según esta fórmula revolucionaria, el templo terciario deja de ser la morada habitual o incidental del numen para convertirse en *sinagoga*, es decir, en el lugar en el que se reúnen los fieles, en el espacio ocupado por la asamblea de los creyentes²⁷. Las palabras

²⁷ El cristianismo, en este punto, conserva ciertas particularidades, ya que no ha renunciado en sus templos a algunas de las funciones primarias de la religión, como es el caso de la presencia material del numen, es decir, en su caso, de Dios, en el templo, a través del dogma —propio de la Iglesia romana— de la Eucaristía. (David Hume formula esta contradicción tal como la vería un musulmán ingenuo, Mustafá, convertido al cristianismo con el nombre de Benito: «¿Cuántos dioses hay?, —le pregunta el sacerdote cristiano. Ninguno, —respondió Benito, que ese era su nuevo nombre. ¿Cómo? ¿Ninguno? —exclamó el sacerdote. Seguro —dijo el honesto prosélito—. Usted me ha dicho siempre que no hay sino un solo dios. Y ayer me lo comí» (Hume, *Historia natural de la religión*, 12; *apud* Bueno, 1985: 291). No hay que olvidar, con todo, que esa misma

de Vidriera parecen limitarse a formular una declaración metafórica o traslaticia de los rituales de paso, característicos de las religiones terciarias, concretamente de la católica, en el contexto de la novela, en un ejercicio de control religioso de las diferentes etapas de la vida humana, al referirse en este caso a tres de ellas: nacimiento, matrimonio y muerte.

DIALÉCTICA DEL INDIVIDUO Y LA SOCIEDAD

Es la expresión dialéctica entre la ética y la moral. Tomás no es un misántropo, pero no es soluble en la sociedad de la que inevitablemente forma parte, ni en la cordura ni en la locura. Solo es soluble en el *gremio*, de los estudiantes, primero, en Salamanca, y de la milicia, en Flandes, finalmente. Fuera del *gremio*, estudiantil o militar, sus relaciones con la sociedad son patológicas (locura vítreo), efímeras y superficiales (*flâneur* en su viaje por Italia), o directamente conflictivas (el ejercicio de su profesión como letrado en la corte resulta socialmente frustrado). Llama la atención el hecho de que Tomás no se enamora nunca. Incluso adopta una actitud inverosímilmente ingenua frente a la cortesana «de todo rumbo y manejo» que le declara su amor. Eróticamente se comporta como una criatura asexual. Cierta crítica ha visto en este punto una homosexualidad latente, sublimada en su relación admirativa hacia el capitán Diego de Valdivia²⁸.

La locura ha sido y es uno de los recursos más inquietantes a la hora de resolver una relación dialéctica —y conflictiva, ante la imposibilidad de lograr una síntesis— entre el individuo y la sociedad. Dada una situación de este jaez, el ingreso en un *gremio* es la solución más asequible para superar la impotencia personal que impide el ingreso en la sociedad. El *gremio* es siempre el sucedáneo de la sociedad real y verdaderamente existente. El individuo se siente allí *dentro* psicológicamente protegido, a cambio de entregar su libertad y su persona a las disposiciones y estructuras del grupo. El *gremio* es siempre un refugio para quienes profesan un fundamentalismo, una excentricidad, una anomia, una diferencia que ninguna sociedad tolera a menos que el *gremio* se imponga, en el seno mismo de esa sociedad, con una fuerza lo suficientemente imponente como para no poder ser contrarrestada. El *gremio* se convierte entonces

presencia real de Dios en el templo está contestada sistemáticamente por el protestantismo, y ya no tiene lugar, podríamos decirlo así, por iniciativa de la deidad misma, sino por el ritual sacerdotal que consagra el pan y el vino. De hecho, para el cristianismo, el templo no es solo un lugar de asamblea en el que se reúnen los fieles: es también la casa de su dios. Desde el punto de vista de la metafísica de la deidad, el cristianismo se muestra como una de las más elaboradas religiones superiores, ya que no ha querido dejar de ser una religión auténtica, real y material, con la presencia efectiva de un dios en sus ritos, siendo a la vez una religión falsa, ideal y metafísica.

²⁸ Según Molho, Tomás está determinado por «la pulsión homosexual que desde el primer instante le precipita con fuerza irresistible hacia el capitán Valdivia [...]. Nunca sabremos si la homosexualidad de Tomás pasó jamás a ser efectiva, o si permaneció latente: el texto no nos proporciona sobre este punto ninguna información. La cosa en sí es indiferente. Lo que cuenta no es la práctica, sino la fantasía homosexual que domina la vida afectiva del protagonista, y que por tanto es susceptible de resolverse en homosexualidad sublimada» (Molho, 1995/2005: 175).

en un *lobby*. Las divergencias que caracterizan a sus miembros pueden, en su seno y desde su seno, convertirse en objeto de exhibición e instrumento de poder, y dotar de este modo al sujeto que la exhibe de atributos superiores frente al resto de los mortales, más individualistas o más sociales, pero sin lugar a duda menos *gremiales*, pues no forman parte del *lobby*. Así se explica el poder de las minorías en el seno de la posmodernidad. Se trata siempre de minorías imponentes y poderosas —valga el oxímoron—, basadas en el *autismo gremial* y fundamentalista, cuyas vértebras principales son con frecuencia el idealismo, el dogmatismo y el irracionalismo. Sus miembros viven ajenos a todo raciocinio que cuestione o vulnere sus bases. Vidriera ingresa primero en el gremio de la locura, y finalmente en el *lobby* de la milicia. Ha evitado la Iglesia y las órdenes religiosas, pese a elogiar coléricamente el camino de la santidad. Hoy día acaso se habría integrado en una ong, o tal vez en la milicia, pues según se nos dice la una representa la paz, en sí, y la otra la fuerza misma de la paz. Acaso, si asumimos las tesis de Molho, podríamos aceptar su ingreso en un *lobby homosexual*.

2.16. FUERZA Y MATERIA EN *LA FUERZA DE LA SANGRE* DE CERVANTES

El arte de Cervantes rehúye lo alegórico.

Georges GÜNTERT (1993: 185).

EL TÍTULO DE LA NOVELA

El título de la novela, *La fuerza de la sangre*, es una metáfora de genitivo. Abierta a la interpretación de la crítica, se ha querido ver en esta metáfora la confirmación de valores propios de una nobleza moral y social, cuya *fuerza* se sobrepone tanto a la voluntad del individuo como a los designios del azar.

La Física define la *fuerza* como la acción material que transmite una aceleración a una masa. En esta novela, la fuerza no es solamente física —la fuerza que Rodolfo hace a Leocadia, no se olvide, es la fuerza que desencadena la fábula—. También es moral, porque afecta al gremio, en este caso, la nobleza. Pobres o ricos, todos los personajes de la novela son nobles. Los plebeyos están excluidos de presencia y función en *La fuerza de la sangre*. La fuerza también es ética: el padre del violador hará todo lo posible por salvar la vida de un niño de siete años, desconocido y pobre, al que acaba de zapatear un caballo a la carrera, y que acabará revelándose como su nieto. La fuerza, bajo la forma de la astucia y de la inteligencia, del dominio de la propia voluntad y del silencio, y sobre todo de la memoria —y del olvido— personal, será también, paradójicamente, la fuerza de los débiles, es decir, de Leocadia y su familia, los seres más frágiles de la novela. Finalmente, doña Estefanía, la madre del violador, hará gala y uso de toda su fuerza doméstica, imponiendo entre las partes el orden familiar y social que la novela requiere para concluir en paz, es decir, de forma moralmente satisfactoria.

Es evidente que en *La fuerza de la sangre* la «fuerza» no puede conceptualizarse desde los términos exclusivos de la física, sino como referente objetivo de la literatura, es decir, como *ejercicio de poder*. En esta novela, la fuerza es la facultad o potencia de acción, más o menos expedita, según personajes y situaciones, pero siempre *co-determinada* por todos los referentes materialmente funcionales que se concitan e interaccionan en *La fuerza de la sangre*.

El desenvolvimiento de la novela no es resultado de una intervención metafísica o sobrenatural, como emotivamente cree en un momento dado incluso la propia Leocadia¹, sino que es consecuencia de un entrópico sistema de fuerzas y poderes en conflicto, es decir, de fuerzas codeterminadas, que se influyen e interfieren mutuamente, se yuxtaponen y se contrarrestan: la fuerza de Rodolfo, movido por la lujuria; la fuerza de Leocadia, guiada por su inteligencia; la de su propio padre, que es la fuerza ideal del hombre virtuoso en su impotencia, el cual opta por resolver los problemas ocultándolos; la fuerza del azar que desencadena el accidente de Luis; la

¹ «Permisión fue del cielo el haberle atropellado, para que, trayéndole a vuestra casa, hallase yo en ella, como espero que he de hallar, si no el remedio que mejor convenga, y cuando no con mi desventura, a lo menos el medio con que pueda sobrellevarla» (316).

fuerza de la ética, que apremia al padre del violador a cuidar de un niño herido; la fuerza de doña Estefanía, que hace del caos un cosmos, y coloca a su hijo en el lugar que permite funcionalmente la recuperación de una familia.

El segundo término de la metáfora, sobre el que reposa el valor genitivo de la semejanza (fuerza = sangre), es el más ideal. Puede verse aquí la nobleza, el honor, los blasones auriseculares, etc., con los que —se ha dicho a propósito de esta novela— Cervantes tendría poco que ver²; o de forma más explícita podría verse la sangre del pequeño Luis, derramada en el suelo que pisan los caballos —el lugar más ínfimo posible—, y que fuerza a todos a socorrerle dramáticamente, en especial a quien, sin saberlo aún, es su abuelo biológico.

DE LA LEYENDA A LA SEMIÓTICA, PASANDO POR LA ALEGORÍA

No sin excesiva síntesis podría hablarse de tres orientaciones interpretativas fundamentales a través de las cuales la crítica ha abordado el análisis de esta novela: una lectura intertextual, que vincula *La fuerza de la sangre* con la leyenda medieval del Cristo de la Vega (Allen, 1968); una interpretación en términos alegóricos y simbólicos (Casalduero, 1974); y un análisis inmanente de la novela, mejor elaborado que los anteriores, dadas sus implicaciones en el texto, y que puede verse sobre todo en los trabajos de Ruth El Saffar (1974) y Georges Güntert (1993)³. También se ha querido ver con frecuencia en esta novela una serie recurrente de binomios simétricos: primera y segunda partes narrativas bien diferenciadas, sucesivas parejas de personajes (hombres / mujeres, nobles ricos / nobles pobres...), y diversas formulaciones dialécticas características del desarrollo de la acción (viejos y jóvenes, varones impulsivos y pasionales frente a mujeres reflexivas y calculadoras, etc. La única excepción sería el niño, Luis, que sirve de síntesis a todas las citas dialécticas. Güntert distingue, en sus análisis del discurso, entre *narrador e instancia enunciativa*, es decir, entre el nivel (lógicamente presupuesto) de la enunciación y el de la narración. Esta discriminación es especialmente relevante en la literatura cervantina, pues, como advierte el propio Güntert, «el narrador cervantino aporta siempre solo una parte del mensaje, tratándose, por lo general, de una voz irónica, irónicamente distanciada,

² «La novela reflejaba con nitidez el rechazo de Cervantes a la idea del honor imperante en la época» (García López, en Cervantes, 1613/2001: 303).

³ El Saffar considera que *La fuerza de la sangre* es una novela experimental, en la que tiene lugar una combinación de fuerzas, más o menos abstractas (o simbólicas) y dialécticas. Por su parte, Güntert basa su lectura en la función de la astucia y la memoria de los personajes, que, junto con la habilidad artística de la que es producto el narrador, otorga a la novela una significación específica en el conjunto de la producción cervantina. Güntert reprocha discretamente a El Saffar el hecho de interpretar *La fuerza de la sangre* desde la *intentio auctoris*, y no desde los procesos significativos del texto mismo (Güntert, 1993: 182, esp. nota 222). En su opinión, «los significados de este cuento deben ser captados a través de las relaciones, analogías y diferencias que los personajes mantienen entre sí, sobre todo con respecto a tres cualidades: *memoria, pasión e inteligencia*» (Güntert, 1993: 185).

cuyos valores no coinciden con los afirmados por el texto» (Güntert, 1993: 185). El romanista suizo concede a la *memoria* un papel fundamental en la constitución del discurso novelesco. Distingue, por una parte, la memoria de Rodolfo y su padre frente a la memoria de Leocadia. La capacidad de recuerdo que mueve a Rodolfo es lujuriosa y simple: ha visto a la joven y de inmediato desea su cuerpo. Por su parte, la memoria del padre del violador es pasional y familiar: ve a un niño gravemente herido y actúa como si ese niño fuera su propio hijo, movido por un impulso de instantánea analogía parental⁴. Finalmente, la memoria de Leocadia responde a los criterios del intelecto, la astucia y la falta de otras fuerzas físicas que reemplacen a aquellas. La capacidad de recuerdo es la única arma de que dispone Leocadia. Es el arma de un ser débil, que usará sobre todo la inteligencia para interpretar sus recuerdos y disponer posibles acciones en el futuro.

Desde mi punto de vista, bastaría hablar, en principio, de varios impulsos o fuerzas fundamentales, y definitorias de la conducta de estos personajes: la fuerza de la lujuria, en el caso de Rodolfo frente a Leocadia; la fuerza de la ética, el caso del padre de Rodolfo frente a Luis herido; la fuerza de la inteligencia, en el caso de Leocadia; la fuerza del orden familiar y social, en el caso de doña Estefanía, la madre del violador... Cervantes no optó por ninguno de estos títulos, que restarían a la novela el fundamento metafórico que le da la fuerza de la sangre, en la que todos están implicados involuntaria y azarosamente.

FUERZA Y MATERIA

La fuerza es siempre plural e implica siempre una materia. Requiere el concurso de otras fuerzas, busca el enfrentamiento y la interacción, y avanza merced a la *codeterminación* de las diversas realidades materiales sobre las que impacta.

Dos atributos esenciales, según el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno (1972, 1992) caracterizan la Idea de *materia determinada*: la Multiplicidad y la Codeterminación. Ambos atributos se complementan y se moderan mutuamente. Por la Multiplicidad, la materia se nos da como una entidad dispersiva (que tiene facultad de dispersar), extensa, *partes extra partes*. La multiplicidad significa que todo ente material consta de diversas partes, que es disgregable, y que, por tanto, no es un ser simplicísimo, sin partes, como el alma en el *Fedón* platónico, el Ser eleático, o el Dios de la Ontoteología. Por la Codeterminación, las partes de esas multiplicidades se delimitan las unas frente a las otras, de un modo activo, positivo. La inercia, así como la resistencia, de la materia tienen que ver con su codeterminación. La codeterminación

⁴ El narrador cuenta aquí las cosas de forma deliberadamente ambigua: «...le hacía saber que cuando vio al niño caído y atropellado, le pareció que *había visto el rostro de un hijo suyo*, a quien él quería tiernamente, y que esto le movió a tomarle en sus brazos y a traerle a su casa, donde estaría todo el tiempo que la cura durase, con el regalo que fuese posible y necesario» (314). Lo que con toda razón cabe preguntarse es cómo, en medio del tumulto que supone el atropello del niño por la caballería, en el torneo y bajo la multitud, este hombre puede identificar el rostro de un «su hijo» que resultará ser un «su nieto».

hace referencia a que las partes plurales de toda materialidad se delimitan las unas frente a las otras: codeterminación es determinación recíproca, esto es, la materialidad *A*, consta de varias partes, por ejemplo *p* y *q*, de modo que la codeterminación hace referencia a que *p* determina a *q* y *q* determina a *p*. Multiplicidad y codeterminación son atributos genéricos íntimamente entrelazados, uno no se entiende sin el otro. Fundamentalmente tienen el sentido crítico de negar el monismo metafísico (Parménides, Plotino, el Dios de Santo Tomás, etc.), y la *causa sui*, en tanto la idea de autodeterminación es contradictoria⁵. La realidad es una pluralidad infinita en la que sus partes se codeterminan, delimitan, etc., las unas frente a las otras. Este es el sentido del materialismo pluralista frente al monismo de la substancia⁶. Sobre este sistema de multiplicidad y codeterminación de fuerzas concibo la interpretación literaria de *La fuerza de la sangre*. ¿Cuáles son las fuerzas codeterminantes del discurso narrativo? ¿Cómo y en quién —o en qué— se objetivan? ¿Qué o quién mueve su acción, su inercia o su resistencia? Tratemos de dar respuesta a estos interrogantes.

RAPTO Y VIOLACIÓN

En el momento en que se consuma el rapto y la violación, Leocadia tiene 16 años, un padre anciano y frágil, una madre indefinida, un hermanito pequeño y una criada común. Es personaje que, en diferentes momentos de la novela, especialmente tras sufrir la violación, se comportará como *puer senex*, al protagonizar el discurso propio de un ser humano mucho más adulto. En este contexto, el narrador pone en boca de la protagonista femenina la descripción de cómo el mundo, esto es, el *vulgo*, la gente, diríamos hoy, juzga a los seres humanos: «... el mundo, el cual no juzga por los sucesos las cosas, sino conforme a él se le asienta en la estimación» (307). El mundo no juzga realidades, sino apariencias. La gente, diríamos en términos platónicos, es cavernícola. Colectivamente, el individuo no percibe los hechos, sino la valoración que la sociedad, es decir, el grupo dominante, impone, por estimación o por opinión, de tales hechos⁷. He aquí el fundamento del honor: la apariencia. La honra es así una

⁵ La idea de autodeterminación, esgrimida por algunos nacionalismos separatistas peninsulares, es fruto de la Teología y de la ignorancia. En realidad, la *autodeterminación* es un concepto teológico, como atributo solo factible en un dios, exento y emancipado de cualquier posible determinación exterior. Nada humano, ni animal, ni dotado de materia, puede ser, ni estar, ni siquiera por unos segundos, autodeterminado. En el cosmos, todo está *co-determinado*.

⁶ Resulta aquí fundamental el principio platónico de *symploké*: «Si todo estuviera conectado con todo, o si nada estuviera conectado con nada, el conocimiento sería imposible» (Platón, *Sofista*, 250e, 255a, 259c-e, 260b). Platón describe aquí formalmente la organización estructural del mundo, que concibe como una estructura trascendental (y no empírica, pero tampoco metafísica). El mundo es una totalidad atributiva, una estructura atributiva, de clases diferentes, cada una de las cuales cumple una función específica dentro del sistema, y que están relacionadas unas con otras, pero no todas con todas (Bueno, 1990; Maestro, 2006).

⁷ Desde este punto de vista, no deja de ser irónico el juicio mundano que el narrador exhibe por la boca del vulgo, el cual, «cuando [Luis] iba por la calle, llovían sobre él millares de bendiciones; unos

ilusión blasonada. Este es el juicio de Leocadia, que nos transcribe el narrador, y que acaso también coincide con el de Cervantes. Leocadia quiere saberlo todo, excepto la identidad de su violador. Comentaré más adelante algunos detalles al respecto que me parecen decisivos en la interpretación de la novela. En la segunda parte del relato, Leocadia experimentará una anagnórisis con el espacio, al identificar, en el aposento en que se recupera Luis, el escenario de su violación. Como ha expresado con acierto Güntert (1993: 189), la memoria de Leocadia es intelectual, sistemática, racional, y en absoluto pasional. Reconstruye sin odios el teatro de su violación.

Por su parte, el padre de Leocadia, junto con su hermano menor, pone de relieve una ausencia clave en la novela: Leocadia no tiene quien la defienda. De este modo, Cervantes se distancia del planteamiento tópico que el tema del honor adquiere en el cosmos aurisecular. El padre de Leocadia es un hidalgo anciano y pobre. Es todo lo contrario a un galán, dadas su vejez y su fragilidad. Representa solo ideales, nada más. Es sobre todo un arquetipo en el que se objetivan los valores que simula sostener el narrador: nobleza de espíritu, fe cristiana discreta, desconfianza del mundo social e institucional... Es, quizás, el personaje más *simple* de la novela.

Frente a ellos, Rodolfo. Rodolfo es un noble joven, rico y lujurioso, que además dispone de poder más que suficiente para satisfacer sus caprichos sin dar cuenta de las consecuencias. El narrador le da este nombre a modo de pseudónimo, es decir, con el fin de encubrir, por pudor, su nombre auténtico, lo cual confiere a la fabulación un referente más de verosimilitud⁸. Es un prototipo de muy fecunda tradición literaria, emparentado eventualmente con don Juan, y al que definen el vicio y la virtud: una virtud aparente, por su linaje aristocrático, su dinero no trabajado y sus privilegios estamentales; y un vicio real, dada la bajeza moral con que acredita sus acciones, y por estarle permitido ofender impunemente a seres que no pueden defenderse. Así refiere Cervantes una de las varias concepciones que de la aristocracia se objetivan en su obra literaria.

Hasta veinte y dos tendría un caballero de aquella ciudad a quien la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torcida, la libertad demasiada y las compañías libres le hacían hacer cosas y tener atrevimientos que desdecían de su calidad y le daban renombre de atrevido (304).

bendecían su hermosura; otros, la madre que lo había parido; *estos, el padre que le engendró*», etc. (Cursiva mía). El vulgo, ignorando la realidad, bendice las apariencias. El narrador concluye esta secuencia introduciendo un juicio moral de alta consideración: «La intención de sus abuelos era hacerle virtuoso y sabio, ya que no le podían hacer rico: como si la sabiduría y la virtud no fuesen las riquezas sobre quien no tienen jurisdicción los ladrones, ni la que llaman fortuna» (313). El narrador, como el mismo Cervantes, sabe sobradamente que los «ladrones» que tienen jurisdicción sobre «la sabiduría y la virtud» disponen desde la Antigüedad de un nombre propio y específico: se llaman sofistas.

⁸ «Este caballero, pues —que por ahora, por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo—...» Y lo mismo sucede respecto a Leocadia, «que así quieren que se llamase la hija del hidalgo» (304).

Esta concepción negativa y reprobatoria del fuerte que abusa del débil, amparándose en este caso en una estructura económica y aristocrática, se ratifica una vez más cuando el narrador afirma que el rapto de Leocadia se lleva a cabo con la complicidad de otros camaradas, los cuales actúan «por dar gusto a Rodolfo, que siempre los ricos que dan en liberales hallan quien canonicen sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos» (305). El contraste entre riqueza y pobreza es dialéctico desde el momento en que las víctimas, siendo nobles, carecen de recursos, ya que ni tienen dinero ni disponen de protección. Así, los padres de Leocadia «veíanse necesitados de favor, como hidalgos pobres» (305).

Rodolfo viola a una Leocadia durmiente. La mujer no despierta hasta después de que el violador ha consumado sus intenciones⁹. Extraño caso. ¿Cómo es posible que Leocadia no despertara en una situación así? El narrador no tarda en calificar a Rodolfo de «mozo poco experimentado» (307). Las palabras de Leocadia al despertar lo dejan afásico, abúlico y confuso. El silencio comienza aquí a ser una forma de expresión proverbial de la acción narrativa. Rodolfo apenas habla hasta el final de la novela, y solo lo hace en tres ocasiones puntuales. De hecho, el narrador solo nos permite oír sus palabras casi en la conclusión, cuando su madre le muestra el retrato de una fea damisela, que le exhibe cual futura esposa. En la escena que sigue a la violación, el silencio de Rodolfo ante sus palabras es lo que más sorprende a Leocadia¹⁰. Y acaba por sorprender al lector, que sigue los hechos con los ojos —y las acotaciones— del narrador y desde las palabras de una mujer recién violada. No hay diálogo en estas secuencias. Solo habla Leocadia. Rodolfo no solo guarda silencio, sino que incluso ni siquiera presta la más mínima atención a las palabras de la mujer. Incluso, «la respuesta que dio Rodolfo a las discretas razones de la lastimada Leocadia no fue otra que abrazarla, dando muestras que quería volver a confirmar en él su gusto y en ella su deshonra» (308). La indiferencia y el desprecio hacia la víctima no pueden ser mayores. Con todo, Leocadia imposibilita ahora una segunda violación. El narrador, una vez más, condena moralmente el acontecimiento fundamental de su novela, calificándolo de «ímpetu lascivo, del cual nunca nace el verdadero amor» (308). Cuando el aristocrático virote decide irse a Italia, lo hace con la máxima indiferencia, sin ningún tipo de recuerdo o inquietud: «Finalmente, él se fue con tan poca memoria de lo que con Leocadia le había sucedido como si nunca hubiera pasado» (312). Ni placer, ni remordimiento, ni recuerdo. Nada.

El silencio y el olvido de Rodolfo se prolongan durante casi toda la novela. La primera vez que este personaje habla es —lo hemos dicho— apenas antes de la conclusión. Y lo hace para confirmar su interés por el matrimonio que se basa exclusivamente en la belleza femenina: «Unos hay que buscan nobleza; otros, discreción; otros, dineros, y otros, hermosura, y yo soy destos últimos [...]. La hermosura busco, la belleza quiero» (319). Rodolfo habla poco, y cuando lo hace se retrata como lo que es: un necio vestido de seda.

⁹ «[...] antes que de su desmayo volviese Leocadia, había cumplido su deseo Rodolfo [...]» (306).

¹⁰ «Confuso dejaron las razones de Leocadia a Rodolfo, y, como mozo poco experimentado, ni sabía qué decir ni qué hacer, cuyo silencio admiraba más a Leocadia» (307).

Doña Estefanía, la madre del violador, representa aquí la fuerza del orden doméstico, que será la legalización del orden social y familiar violentamente generado por su hijo Rodolfo¹¹. Doña Estefanía confirma la autenticidad de los hechos, prueba el carácter de su hijo, al que solo mueve la belleza física de las mujeres, e impone desde su capacidad de poder en la organización doméstica el restablecimiento de una ordenación familiar que ya existía, sí, pero que estaba al margen del conocimiento, de espaldas a la propia familia y fuera de toda legalidad social, jurídica y eclesíastica.

LA RELIGIÓN

Hablemos de la religión en *La fuerza de la sangre*. Cabe advertir que no son aceptables las interpretaciones alegóricas y cristianas de esta novela desde el momento en que ningún referente sobrenatural interviene en el desenvolvimiento de la acción¹². Todo cuanto sucede se debe a la acción humana y solo a través de ella puede explicarse coherentemente lo que en ella tiene cabida y lugar. Como el resto de las *Novelas ejemplares*, *La fuerza de la sangre* constituye y expone el triunfo y la afirmación del antropomorfismo más radical. El ser humano, en codeterminación con el azar, es la única realidad dominante. El *deus ex machina* es un referente siempre ausente. No se trata de un conjunto vacío, sino un referente inexistente.

Con frecuencia se ha hablado del crucifijo que roba Leocadia como una muestra del sentido alegórico y cristiano que adquieren en la novela algunas secuencias o acciones. Tal atribución solo puede ser resultado de una *ilusión crítica*, de una *falsa conciencia interpretativa*, de la ansiedad de una crítica literaria confesional, que induce al lector a vislumbrar la presencia de un dios en la materialidad de un mero fetiche, en este caso de un *teoplasma*, es decir, de un objeto —el crucifijo— que actúa como la manifestación inerte de una divinidad.

Desde el punto de vista del Materialismo Filosófico, la funcionalidad del crucifijo que Leocadia se lleva del aposento de su violador, y que finalmente esgrimirá ante doña Estefanía, corresponde a la de un fetiche, es decir, un objeto sacro¹³. Lo sagrado

¹¹ Es el narrador quien habla precisamente de «el orden de Estefanía» (321).

¹² Luis, nombre de rey en la época, es el hijo que fructifica de la violación de Leocadia. Su accidente con el caballo se ha interpretado facilona y confesionalmente como un «designio de la Providencia», como un suceso que es alegoría de orden moral trascendente que interviene en el curso de los hechos narrados, etc. Lo cierto es que el artífice del accidente es el propio niño, movido por su curiosidad infantil y por su inocente imprudencia. Como ha escrito Güntert (1993: 185) a este propósito, «el arte de Cervantes rehúye lo alegórico».

¹³ Como señala Gustavo Bueno (1985, 1995c), de un modo extensional y negativo cabría presuponer que lo sagrado se define por lo *no-profano*. Lo *sagrado* no sería, al menos fenomenológicamente, «trascendental» a todos los objetos dados en el Mundo, si es que hay en él (al menos fenomenológicamente) realidades *profanas*, es decir, no-sagradas. Sin embargo, ocurre que lo profano, a su vez, es un concepto muy confuso, o indistinto. Varrón (*De lingua latina*, VI, 54) dice que «profano» es lo que está «delante del templo» (*fanum*), aunque unido al templo; y alega este significado como razón de que se llamase *profanatum* («consagrado») a

puede manifestarse en el ámbito de lo humano (eje circular), y da lugar a la santidad, encarnada en hombres y mujeres canonizados por la Iglesia católica; en el ámbito de lo metafísico puro (eje angular), y da lugar a lo numinoso, en criaturas inexistentes como los ángeles, démones, espectros, o incluso extraterrestres; y en el ámbito de lo material objetual o puramente físico (eje radial), y entonces da lugar a lo fetichista, o teoplasmático (el teoplasma como la manifestación inerte de una divinidad, esto es, por ejemplo, un crucifijo)¹⁴. Leocadia, en su dolor, se sirve de este Cristo como si fuera un mero objeto, fetiche o teoplasma. Sin embargo, el lector creyente, tanto hoy como en los tiempos de Cervantes, se sirve del crucifijo para hacer presente a su Dios en el texto, en una suerte de teofanía literaria, que le inducirá a pensar que «solo Dios fue testigo de esa violación».

En consecuencia, el crucifijo, como representación física de un ser humano y divino, que los creyentes besan como si fuera un ser vivo, será considerado como

algo existente en el sacrificio y en el diezmo de Hércules, puesto que mediante cierto sacrificio recibía el carácter de «propio del templo» (*fanatur*), lo que equivaldría, dice Varrón, a hacer por ley propio del templo, o *fanum*, lo que sin embargo es profano. Sin embargo, «profano» llegará a significar, ante todo, no ya tanto lo que está delante del templo (con la connotación de lo que está «orientado» o de cara al templo), sino lo que está fuera e incluso de espaldas a él, de modo que si lo *religioso* es lo que se encierra dentro del templo, lo profano será también lo que no es religioso (Bueno, 1995c).

¹⁴ El Materialismo Filosófico atribuye, pues, a los *númenes*, *fetiches* y *santos* el papel de valores de lo sagrado (Bueno, 1995c). Sintetizo las ideas y palabras de Bueno: lo *sagrado* sería, principalmente, o *numinoso*, o *santo*, o *fetiche* (o los tres confusamente considerados), pero no un valor independiente de estas especificaciones suyas. Lo sagrado, sin necesidad de ser «trascendental» al espacio antropológico, sí puede distribuirse por cada uno de los ejes, o por combinaciones de ellos. De otro modo, no hay razón alguna para circunscribir o recluir lo *sacro* en alguno de estos ejes, ni siquiera en un par de ellos. Lo sagrado, tal como se determina en el eje circular, se manifiesta como *santo*; determinado en el eje angular se manifiesta como *numen*, y determinado en el eje radial se manifiesta como *fetiche*. De hecho, se distinguen habitualmente las figuras del sacerdote (como especialista religioso), del chamán (como especialista que pone en contacto a los vivos y a los muertos) y del hechicero o mago: pero precisamente el sacerdote se define en función de los númenes divinos; el chamán en función de las ánimas de los antepasados, y el mago o el hechicero en función de los fetiches impersonales. Las discrepancias de «terminología» no son casi nunca meramente nominales, sino que se vinculan con discrepancias en la concepción filosófica de la materia, lo que quiere decir que adoptar una terminología u otra no es solo una cuestión de palabras (retórica), sino casi siempre una cuestión de ideas (filosofía). No es cuestión meramente terminológica denominar «santo» a lo numinoso, y poner en la santidad el núcleo o fuente de lo sagrado. En realidad, habría que distinguir, circunscribiéndonos al campo de lo sagrado, tres tipos de teorías reductoras de lo sagrado a alguna de sus categorías. En primer lugar, las que sostienen que lo *santo* es la fuente de todo lo sagrado (estas teorías, que podríamos poner bajo el patronato del Kant de la *Crítica de la Razón Práctica*, comprenden todas las variantes del «humanismo de lo sagrado», incluyendo aquí al evemerismo). En segundo lugar, figuran las que sostienen que lo *numinoso* es la fuente de todos los demás valores de lo sagrado (puede hablarse aquí de «teorías religiosas de lo sagrado», y cabría ponerlas bajo el patronato de Agustín de Hipona). En tercer lugar, están las teorías que sostienen que los *fetiches* son la fuente de todo lo sagrado (por tanto, de lo santo y de lo numinoso). Tal es el caso, por ejemplo, de las teorías pan-babilonistas (llamadas a veces fetichistas), iniciadas por el propio De Brosses y continuadas por Von Schröder o E. Siecke.

un Dios por el lector confesional y como un teoplasma por el lector ateo. Ese Cristo de plata es un elemento necesario a la lectura providencialista y confesional de la novela, pues sirve al lector católico a la vez que sirve a la muchacha de testigo teoplasmático, inerte y sin embargo probatorio. Pero es que también, el mismo Cristo es necesario a una lectura racionalista y materialista de la novela. No excluyo aquí la lectura ejemplar que pueda hacer el crítico confesional, inducido por la *elocutio* del narrador, y frente a la dialéctica objetivada en la *inventio* del autor: y no la excluyo porque sea imaginaria, falaz o irreal, sino precisamente porque la necesito para demostrar que quien la excluye es Cervantes. El autor desmiente al narrador. Sucede constantemente en toda la novelística cervantina como he explicado en más de una ocasión (Maestro, 2004c: 95-140).

En este punto, se ha hablado también de la posibilidad de una conversión, merced a la intercesión del Cristo, etc., en Rodolfo, que pasa del Mal al Bien, al precipitar un sorprendente final, en el que la mujer violada acaba por enamorarse del hombre que siete años atrás la había raptado y violado. En realidad lo único que sucede es que semejante *conversio* la ejecuta el narrador, satisfaciendo, por una parte, los gustos de Rodolfo, que gozará nuevamente, aunque ahora bajo el marco de la legalidad, de la mujer que le place, y, por otra parte, los gustos —moralmente ejemplares— de un público al que se supone va dirigido el título de las doce novelitas. Queda muy claro a los ojos del narrador, y así debe quedar también a los del lector, que Leocadia no es devota en absoluto:

En un escritorio, que estaba junto a la ventana, vio un crucifijo pequeño todo de plata, el cual tomó y se le puso en la manga de la ropa, *no por devoción ni por hurto*, sino llevada de un discreto designio suyo (309).

Pronto veremos en qué consiste ese «discreto designio suyo», que su propio padre, el anciano y frágil hidalgo, aborta de inmediato. Por el momento, Leocadia se ha llevado un objeto «políticamente correcto» para la mentalidad de la época. Hoy día procuraría llevarse, o tratar de conservar intacta, una muestra íntima de ADN. Algo menos emotivo, pero sin duda biológicamente más verificable. Leocadia no se lleva el Cristo ni por hurto —sería ridículo—, ni por devoción —lo cual es de lo más significativo—. El Cristo, en las manos de la moza, queda reducido a un objeto vulgar, común, material. Un sucedáneo de ADN probatorio. Un objeto al que ella dará el valor funcional que en griego tenía etimológicamente el *símbolo*, es decir, un trozo de materia (madera, metal, cerámica...) que se corta en dos pedazos compartidos por sendas personas, las cuales posteriormente podrán volver a unirlos en señal de reconocimiento. Leocadia, al final de la novela, tornará al aposento —espacio con el que experimenta una particular anagnórisis— con el Cristo de plata. En ningún momento de la novela este Cristo será objeto de culto o devoción por parte de su hurtadora. La vivencia religiosa está excluida de la fábula, tanto formal como funcionalmente. Y esta exclusión es decisivamente significativa desde el punto de vista de cualquier interpretación religiosa de las *Novelas ejemplares*. El Cristo de plata solo es aquí una divinidad inerte. Ni siquiera un fetiche. Funciona como una prueba adevota e irreligiosa de la violación sufrida por Leocadia. Con todo, voy a entrar en detalles.

¿Cuál es el «discreto designio» en virtud del cual Leocadia, «no por devoción ni por hurto», se apodera del crucifijo de plata? Ella misma lo expone ante sus padres y ante los lectores:

Les mostró el crucifijo que había traído, ante cuya imagen se renovaron las lágrimas, se hicieron deprecaciones, se pidieron venganzas y desearon milagrosos castigos. Dijo, ansimismo, que aunque ella no deseaba venir en conocimiento de su ofensor, que si a sus padres les parecía ser bien conocelle, que por medio de aquella imagen podrían, haciendo que los sacristanes dijesen, en los púlpitos de todas las parroquias de la ciudad, que el que hubiese perdido tal imagen la hallaría en poder del religioso que ellos señalasen, y que así, sabiendo el dueño de la imagen, se sabría la casa y aun la persona de su enemigo (310).

A este «discreto designio» de Leocadia su padre replica con una negativa, en la que se objetiva la moral oficial aurisecular, pero en *formato familiar*. No habla aquí el galán capaz de defender la honra mediante la violencia, dueño de la victoria mediante la fuerza de las armas, sino el padre anciano y débil, impotente ante la agresión, que se refugia en la anulación de la voluntad, en la resignación de su familia y en el silencio social. No era esa la intención de la hija. No era ese su «discreto designio».

Lo que has de hacer, hija, es guardarla y encomendarte a ella [la figura del crucifijo de plata], que pues ella fue testigo de tu desgracia, permitirá que haya juez que vuelva por tu justicia. Y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de infamia secreta. Y pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonorada contigo en secreto. La verdadera deshonra está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud; con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y pues tú, ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido, tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo (311).

No era este el *finis operantis* que movió a Leocadia a apoderarse del crucifijo. No lo cogió con intención devota. El texto lo dice rotundamente. No se lo llevó para rezar. De hecho, nunca veremos a Leocadia orar ante el Cristo de plata. No es la devoción lo que vincula intertextualmente la acción de esta novela con la leyenda del Cristo de la Vega. Por otro lado, el discurso del padre pone de manifiesto la retórica del apaño. El viejo opta por el silencio más absoluto. El fundamento de sus palabras no es la realidad —una hija violada y preñada por un convecino desconocido—, sino el más absoluto idealismo moral: la creencia en una *metafísica de la virtud*, presidida por Dios y completamente a salvo de cualesquiera ultrajes masculinos, pues «ojos que no ven, corazón que no siente», es decir, lo que no se sabe públicamente, no ha sucedido nunca. La respuesta del padre es la respuesta del idealista débil, del creyente impotente, de la víctima resignada. Es el perdedor al que solo le queda, como venganza psicológica y metafísica, la condena moral del vencedor¹⁵. La ficción es siempre una forma de consuelo. La

¹⁵ *La genealogía de la moral* (1887) de Nietzsche se escribe precisamente para condenar discursos cuyo contenido moral es como el del padre de Leocadia: «La rebelión de los esclavos en la moral empieza cuando el *resentimiento* se torna él mismo creador y da a luz valores: el

solución que propone el padre de Leocadia es, aquí, pura psicología terapéutica, fruto de la impotencia y en formato de moralina cristiana.

Por estas razones considero muy arriesgado atribuir a Cervantes las ideas que sobre la honra expone el anciano hidalgo. Puedo admitir que la voz del narrador se manifiesta acaso identificada con los contenidos aducidos por el padre de Leocadia —que, está claro, no es Pedro Crespo—, pero presumir que Cervantes comparte las mismas ideas me parece audaz en exceso y, al cabo, simplista. Que Cervantes no piense como Lope o Calderón no significa que automáticamente piense como el padre de Leocadia, personaje ideal que habla de ideales religiosos, morales y metafísicos, cuyos reinos y consecuencias no son de este mundo. El padre de Leocadia, que ni siquiera dispone de nombre propio, no presenta con Cervantes excesivas analogías, y atribuírselas a partir de discursos puntuales, por muy bonitos que resulten retóricamente a la moralidad de la novela, supone un riesgo manifiesto, cuando no una ilusión crítica. Ni la propia hija comparte o asume las ideas del padre; las obedece, que no es lo mismo. Podría decirse que, para Leocadia, la honra es lo que los demás poseen y exigen, algo de lo que ella involuntariamente carece. Por eso para ella la honra es una apariencia social, dado que se puede simular cuando no se tiene; para su padre es un ideal metafísico, pues físicamente se ha perdido; y para Cervantes —probablemente— una ilusión blasonada.

Pero la historia del crucifijo de plata no ha terminado. Reaparece en el encuentro entre Leocadia y doña Estefanía, y con su reparación Leocadia —ajena de sí misma— reproduce el discurso de su padre, olvidada ya, siendo ella tan memoriosa¹⁶, del «discreto designio» que originariamente la movió a usurpar el crucifijo. Así, cual su propio padre, dice al teoplasma:

Tú, Señor, que fuiste testigo de la fuerza que se me hizo, sé juez de la enmienda que se me debe hacer, de encima de aquel escritorio te llevé con propósito de acordarte siempre mi agravio, no para pedirte venganza dél, que no la pretendo, sino para rogarte me dieses algún consuelo, con que llevar en paciencia mi desgracia (316).

O Leocadia miente, o se ha olvidado del «discreto designio suyo» (309), que hace siete años ella misma expuso ante sus padres, y que su propio padre rechazó en nombre de un idealismo moral más teológico que aurisecular, y sin embargo más humano

resentimiento de los seres a los que les está negada la auténtica reacción, la de las obras, y que solamente pueden compensar ese déficit con una venganza imaginaria» (Nietzsche, 1887/2000: 69). ¿Por qué?, pues porque «solo los desgraciados son buenos; solo los pobres, impotentes y bajos son buenos; los que sufren, los indigentes, los enfermos, los feos son los únicos píos, los únicos bienaventurados a los ojos de Dios, solo para ellos hay bienaventuranza, mientras que vosotros, los nobles y potentes, vosotros sois por toda la eternidad los malvados, los crueles, los lascivos, los insaciables, los impíos, y vosotros seréis también eternamente los desdichados, los malditos y condenados» (65).

¹⁶ Leocadia, que recordaba hasta «los escalones que había desde allí [el aposento en que la viola Rodolfo] hasta la calle, que advertencia discreta contó» (314), parece ahora haber olvidado la intención genuina, y no devota, con la que se llevó el Cristo de plata.

que religioso. El lector sabe que Leocadia no se llevó el crucifijo «con propósito» de recordarle a Dios el agravio de que fue víctima. De hecho en la novela no se vuelve a hablar del crucifijo para nada hasta ahora. Y esta interpretación aquí aducida por Leocadia es una interpretación *a posteriori*, reconstruida retrospectivamente, determinada por el discurso de su padre anciano, e implantada con el fin de exponer lo sucedido para acomodarlo a la resignación moral de la derrota que supone vivir en una secreta deshonra. Leocadia se llevó el Cristo de plata con intención de identificar a su violador sin identificarse ella como sabedora de él. No quiso conocer a Rodolfo el día de marras porque no quería hacerle saber a él que ella disponía del conocimiento de su identidad como violador, pero no porque renunciara para siempre a identificarle como su violador. Ella quería saber, pero sin delatar la posesión de sus conocimientos. Tal era su estrategia, y para ejecutarla materialmente quiso disponer del Cristo, que «no por devoción ni por hurto» (309).

2.17. *EL COLOQUIO DE LOS PERROS:*

FICCION MORALISTA, REALISMO ANTROPOLÓGICO Y FARSA RELIGIOSA

La virtud solo existe allí donde hay un vicio que ocultar o disimular.

Adagio de Filosofía Cínica

DE MAGIA Y DE FÁBULA

Hay una parábola hasídica que asegura que Dios creó al hombre con el fin de que pudiera contar historias. La narración o fabulación de historias sería una cualidad esencial de la actividad vital humana.

Me pregunto qué es más difícil, hacer un milagro o contarlo. El dramaturgo es autor de prodigios; el novelista, cantor épico en su origen, es un relator, un narrador sorprendente de hechos igualmente extraordinarios. El poeta, por su parte, actúa como un chamán, una suerte de mago o hechicero que atribuye a las palabras de su canto un poder eufórico, capaz de inducir en el oyente una experiencia sobrenatural, trascendente. Dioses, profetas y magos cumplen funciones distintas. Dramaturgos, novelistas y poetas, también. No es lo mismo obrar como un dios que hablar como un profeta. El dramaturgo hace prodigios, obra milagros; el narrador los cuenta. El primero asombra nuestros sentidos, ha de provocar espectaculares milagros escénicos que atrapen la atención del espectador, mediante el uso de sistemas de signos que se objetivan fundamentalmente en accesorios y palabras; el segundo dispone solo de palabras, y de nuestra experiencia en la interpretación de las palabras, para sorprendernos con una *fábula*. El poeta, a su vez, actúa como un chamán cuyos principales prodigios son, casi exclusivamente, sus propias palabras. De un modo u otro, el milagro inviste de autoridad a quien lo ejecuta. El milagro es el uso de la magia por delegación o mandato de un dios. Esta magia pertenece con frecuencia al ámbito de la moral: a menudo nos preguntamos si los magos son buenos o malos, si sirven al bien o al mal. Ante los profetas, sin embargo, nos preguntamos si mienten o si dicen la verdad.

La magia ha sido desde siempre una forma de respuesta a los límites y la desesperanza del ser humano frente a un mundo físico y trascendente que no puede controlar. Durante los Siglos de Oro la presencia de Dios y del Diablo se impone como un furor. Ambos se convierten para el ser humano en una obsesión terrible, con una intensidad que quizá nunca se había producido antes, y sin duda no se ha repetido después. En los años de madurez de Cervantes, la literatura y la sociedad tienden a reflejar una transformación en la figura de la hechicera, que deja de ser una criatura horrible para convertirse en un personaje equívoco, poco eficaz en la malignidad de sus artes. Su magia queda reducida en muchos casos a una inquietante retórica, frente al vulgo crédulo, o a una ridícula pantomima, desde el punto de vista de la incredulidad científica o intelectual, entre la que sin duda podemos contar a Cervantes. Estamos en *El coloquio de los perros* lejos del conjuro de Celestina y sus fuerzas perturbadoras,

capaces de convencer a más de un sabio investigador contemporáneo¹. Cañizares es bruja porque quiere ser bruja. La esencia parece reducirse en este caso a un ejercicio de voluntad, cuyos resultados son un tanto pobres: una retórica muy personal, de viajes y fantasmagorías, y ciertas convicciones, más o menos disimuladas, en su entorno social más inmediato, acerca de su posible actividad brujeril. En realidad, el único viaje que de la Cañizares llega a nosotros no es otro que el de salir a un vulgar patio, arrastrada por un perro, para mostrar al fin y al cabo, grotescamente desnuda, toda su vejez y su fealdad. En *El coloquio de los perros* la brujería, como casi todo lo expuesto y referido en esta novela, está completamente desmitificada: «Que la Camacha fue burladora falsa, y la Cañizares embustera, y la Montiel tonta, maliciosa y bellaca» (605)². De todos modos, no hay que olvidar que quien nos cuenta todo esto es Cervantes. Y Cervantes es capaz de hacernos creer que una vieja es una bruja, que su comadre es madre de dos perros..., que Alonso Quijano es caballero andante, que Sancho es gobernador, que en el interior de la Cueva de Montesinos hay lo que don Quijote dice haber visto..., que Cipión y Berganza hablan, etc... Cervantes no hace milagros, los cuenta; algo, sin duda, mucho más difícil, y sin duda infinitamente más meritorio.

DESMITIFICACIÓN Y NEGACIÓN DE TODO PODER TRASCENDENTE

Siempre que se interpreta se interpreta para alguien. Recepción e interpretación son actos distintos, como la lectura y el comentario son experiencias diferentes y dissociables. Toda interpretación es, de hecho, una experiencia dativa. Toda narración lo es también. Se narra para alguien. Cuando la narración, es decir, el contenido de la fábula, evoluciona de forma dialogada, este valor dativo se intensifica, resulta aún más dominante y recursivo, más recurrente que de costumbre. Tal es lo que sucede en la novela de *El coloquio de los perros*. Cipión y Berganza se convierten, hablante y oyente, en el motor dialógico de una fábula cuyo contenido existe en la medida en que existe un diálogo. Fábula y dialogía son aquí, una vez más en Cervantes, conceptos esenciales³.

¹ Vid., entre otros, los trabajos de Deyermond (1977, 1999), Burke (2000), Russell (1963), Severin (1995) o Vian (1990).

² Todas las citas de *El coloquio de los perros* proceden de la siguiente edición (en adelante solo se indicará, entre paréntesis, el número de la página correspondiente a la cita): Miguel de Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas Ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 597-599. Ed. de Jorge García López. Estudio preliminar de Javier Blasco.

³ «¿Por qué escribir ficción en prosa como un diálogo?», se pregunta E. Riley en 1996. A nuestro mundo contemporáneo puede sorprenderle el uso natural y confidencial del diálogo que tanto practicaban nuestros clásicos, seducidos por el intercambio de ideas, el contraste y el valor de la alteridad en el seno de una vida social en la que se es en la medida en que se habla. El descubrimiento del monólogo y de la estética de la subjetividad es resultado de la experiencia romántica, e inevitablemente adquiere consecuencias afines a las de un fracaso en la confianza que alguna vez el ser humano depositó en el lenguaje, como instrumento en su relación con otros seres humanos. Los personajes clásicos hablan por todas partes, se expresan absolutamente en

El personaje barroco es, de este modo, un personaje complejo en la medida en que está implicado en una narración compleja. Es una criatura que se complica por causa de la comunicación del relato del que forma parte, bien como protagonista, bien como narrador, bien como uno y otro juntamente. Se trata con frecuencia de personajes imbricados en relatos y procesos narrativos especialmente irónicos en su propia génesis y desarrollo. *El coloquio de los perros*, como también el *Quijote*, constituye en este sentido una obra paradigmática⁴. La novela es ambigua desde su mismo título. Se nos presenta como «novela y coloquio». De este modo se objetiva, desde el título, la complejidad de todo un proceso destinado a la comunicación narrada de un diálogo imposible, milagroso y verosímil⁵.

El episodio de la bruja Cañizares ha sido considerado por la crítica como el momento nuclear de *El coloquio de los perros*⁶. Incluso se ha llegado a hablar de novela interpolada dentro de la narración de Berganza, y se ha querido ver en las palabras de la hechicera una metáfora del mismo *Coloquio* y aun de toda la ficción novelística de Cervantes. Berganza relata el episodio de la Cañizares como una explicación auténtica y verosímil acerca de su origen, supuestamente humano, como hijo de la bruja

el diálogo; los héroes románticos se retrotraen en su yo particular y emotivo: hablan sin dialogar, confiesan su vida sin ánimo de contrastes inmediatos, como un testimonio acabado y en sí mismo irrecuperable; finalmente, los protagonistas de la literatura contemporánea, los héroes beckettianos, por ejemplo, viven en la soledad y en el silencio. Nada, pues, se ha devaluado más que el uso dialogado del lenguaje. En la época en que escribe Cervantes la expresión dialógica está en uno de sus momentos más plenos y vigorosos. El dialogismo es una cualidad del ser. En este recurso esencial reside la plenitud de sus facultades existenciales. En el Siglo de Oro, en la Edad Moderna europea, el lenguaje no se ve como algo falaz e inútil, sino como un instrumento de revelaciones esenciales, que debe ser usado y disfrutado, con la plena consciencia de su extraordinario valor.

⁴ «The *Coloquio*, in fact, is in its entirety a citation of the *Casamiento* [...]. José María Pozuelo attempts to produce such a scheme for the *novela*. The result is applicable neither to the entire *novela*, since narrative strata continually change, nor to any particular moment in the text, since both Campuzano's autobiographical tale and his *Colloquy* are made to occupy different levels of the hierarchy at the same time, whereas in fact they should be somehow parallel and mutually exclusive in terms of discursive time. Pozuelo also seems to be unaware of several levels of enunciation / reception» (Hutchinson, 1988: 142 y 145, nota 7). Vid., al respecto, El Saffar (1974, 1976).

⁵ La verosimilitud representa para Cervantes la legalidad inmanente del discurso literario. Los protagonistas de la novela, es decir, del diálogo, son los primeros en sorprenderse muy conscientemente de las facultades que poseen: habla y discurso, esto es, lenguaje e inteligencia: «BERGANZA: Cipión hermano, óyote hablar y sé que hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa los términos de naturaleza. CIPIÓN: Así es la verdad, Berganza, y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón» (540).

⁶ El episodio de la Cañizares parece ocupar un lugar central en el *Coloquio*, y adquiere un valor funcionalmente muy decisivo, al servir de explicación causal y «lógica» al artificio que da a los perros facultad de habla y de discurso. Los dos últimos amos habidos por Berganza son referidos muy brevemente, y sin apenas trascendencia en el curso de los acontecimientos (el «corregidor» y una «señora principal»).

Montiela⁷. Solo algo así podría «explicar» el habla y el discurso de que son sujetos Cipión y Berganza⁸. De todos modos, que así lo crean Cañizares, Berganza, y algunos críticos contemporáneos, no nos obliga a los demás a suponer que Cervantes también lo creía...⁹

¿Eres tú, hijo Montiel? ¿Eres tú, por ventura, hijo? [...], hijo mío [...], que sé que eres persona racional y te veo en semejanza de perro, si ya no es que esto se hace con aquella ciencia que llaman tropelía, que hace parecer una cosa por otra [...]. Tu madre, hijo, se llamó la Montiela, que después de la Camacha fue famosa; yo me llamo la Cañizares, si ya no tan sabia como las dos, a lo menos de tan buenos deseos como cualquiera de ellas [...]. Estando tu madre preñada y llegándose la hora del parto, fue su comadre la Camacha, la cual recibió en sus manos lo que tu madre parió, mostróle que había parido dos perritos [...]. Llegóse el fin de la Camacha, y estando en la última hora de su vida llamó a tu madre y le dijo cómo ella había convertido a sus hijos en perros por cierto enojo que con ella tuvo (590-594).

Poco antes la Cañizares ha rechazado la interpretación literaria o simbolista de los poderes reales de la brujería. Ahora, hablando a un perro —imagínense la escena...— al que considera hijo de su difunta colega, califica de «ciencia» a la que llaman «tropelía», una suerte de juego, engaño, trampa o ardid, practicado por los tropelistas, malabaristas y embaucadores ambulantes¹⁰. En los Siglos de Oro se polemizaba acerca de si las brujas volaban realmente desde lejanas tierras para celebrar sus aquelarres o si, por el contrario, sufrían alucinaciones provocadas por drogas¹¹. Con todo, al margen de los referentes antropológicos de la fábula, nos interesa aquí, en el seno de

⁷ Parece ser que se ha documentado la existencia histórica de uno de los personajes aludidos por Cañizares: la Camacha de Montilla, maestra de la Montiela, y de la propia Cañizares, a quien esta última atribuye la maternidad de Berganza, ahora llamado Montiel. Leonor Rodríguez sería el nombre real de la Camacha, ajusticiada por brujería en diciembre de 1572. Habría pertenecido a una familia de brujas cordobesas, cuya presencia en Montilla está documentada. Sin duda vivió en Andalucía por los años en que Cervantes trabajó por allí como comisario de abastos. Cfr. Huerga (1981).

⁸ Aceptar que Berganza y Cipión son hijos de la Camacha equivaldría a asumir que penetran en la humanidad bajo la ascendencia de la brujería y lo prostibulario. Nada más ignominioso.

⁹ «El problema de saber si Cervantes creía o no en brujas y encantadores, carece de solución. Sus brujas son las de una sociedad obcecada por sus pecados e inclinada a invocar intermediarios que le allanen el camino de la tentación» (Molho, 1992: 26). Sobre Cervantes y la brujería se ha escrito abundantemente. En relación con nuestro trabajo, puede vid. Harrison (1980), Hutchinson (1992) y Zimic (1994).

¹⁰ Algunos autores, como Woodward (1959), Molho (1970) y Jarocka (1979: 101), han sugerido que la tropelía haría referencia, en términos simbólicos, a la esencia del arte literario y poético de las *Novelas Ejemplares* e incluso de ciertos entremeses cervantinos. Se trataría de una especie de hechizo o magia literaria, sortilegio en el que encontrarían su origen y justificación no solo Cipión y Berganza, sino también el Montiel del *Retablo de las maravillas*, etc.

¹¹ Defendieron esta segunda interpretación diferentes personas, en algunos casos con demostraciones pretendidamente científicas. La opinión de Cervantes estaría enmarcada más bien en este segundo grupo (Caro Baroja, 1961; Forcione, 1984: 69; Álvarez Martínez, 1994: 350).

la poética del Barroco, una poderosa referencia a la negación de los valores morales más ortodoxos e inviolables. La Cañizares, personaje grotesco y esquizoide, por boca de Berganza, según el relato de Campuzano, que en última instancia nos comunica Cervantes, dice:

Rezo poco, y en público; murmuro mucho, y en secreto; vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada; las apariencias de mis buenas obras presentes van borrando en la memoria de los que me conocen las malas obras pasadas. En efeto, la santidad fingida no hace daño a ningún tercero, sino al que la usa [...]. Bruja soy, no te lo niego; bruja y hechicera fue tu madre, que tampoco te lo puedo negar; pero las buenas apariencias de las dos podían acreditarlos en todo el mundo [...]. Yo tengo una destas almas que te he pintado. Todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala (597-599).

Esta negación de valores morales sitúa a la Cañizares en una suerte de nihilismo moral, comparable en cierto modo al de Celestina¹². Con todo, Celestina fracasa al final de sus días, pese a la puesta en escena de sus magias y conjuros, pero la Cañizares no deja de ser sino una bruja de novela, es decir, una criatura desmitificada, ridícula, paranoica, e inútil en sus artes de hechicería¹³. Toda su acción se limita a hablar a un can, a untarse con aceites, y a ser arrostrada por el animal a un patio exterior, para acabar al amanecer siendo objeto de burla y escarnio públicos. La descripción física de Cañizares, tendida y untada, confirma el retrato de un personaje monstruoso, grotesco y degradante, descomposición barroca del desnudo de un cuerpo femenino envejecido, cuyo fondo primigenio no fue otro que la pintura del Renacimiento:

Ella era larga de más de siete pies; toda era notomía de huesos cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas, y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos; las tetas semejaban dos vejigas de vaca secas y arrugadas; denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencasados los ojos, la cabeza desgñada, la mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos; finalmente, toda era flaca y endemoniada (601).

Mediante la configuración e interpretación de las formas poéticas más elaboradas, la literatura solo habla de *realidades*. Diríamos, incluso, que con frecuencia la literatura constituye una prueba cierta de la falta de vida de que la realidad adolece. La acción de Dante en los Infiernos, de don Quijote en sus trascendentes aventuras, de Fausto en

¹² Vid., al respecto, el interesante trabajo de Finch (1989). Sobre nihilismo y personaje literario, vid. Maestro (2001).

¹³ «Las brujas y hechiceras no son sino la parte visible de un reino soterráneo regido por el diablo. ¿Quién es el diablo para Cervantes? ¿Y quién es Dios? No disponemos por ahora de un libro informado acerca de la religión en Cervantes, y menos aun sobre la religión *de* Cervantes, que es empresa fracasable que nadie ha osado acometer. La obra cervantina es sin duda la más aparentemente «laica» (quiero decir: marginal en relación al tema católico) del Siglo de Oro. No sacaré más que dos o tres muestras» (Molho, 1992: 21-22).

sus pretensiones humanas y metafísicas..., no es sino el resultado de un intento, más o menos frustrante y subversivo, de dar vida en la realidad a lo que dicen los libros, las escrituras, las leyes, los cánones, los ideales eternos... Que se haga verdad lo transcrito en los textos, y que cobre vida la ficción del más allá, del cielo y sus infiernos, de una edad dorada y de unos tiempos dichosos, de una juventud recuperable y de un pretérito tan imaginario como tangible, de una verdad asequible al conocimiento humano, etc. La vida se deja seducir por las palabras, pero no se transforma con ellas, en cada acto de lenguaje y de escritura, en lo que ellas dicen, o quieren decir, para nosotros: la magia es solo verbo, nada más, un *verbo* que nunca ha de hacerse *carne*. Las palabras se burlan de los objetos; se burlan también de los sujetos que las utilizan, a los que traicionan constantemente. Cervantes es muy consciente de este divorcio entre la letra y el ser, y se complace estimulando ante el lector las posibilidades irónicas del lenguaje, de la fábula y de la escena, es decir, de la literatura, de la novela y del teatro. La narrativa de Cervantes se nos ofrece como demostración de que la verdad no es una cualidad de las cosas, sino de las proposiciones lógicas. Y las proposiciones, fuera del discurso, no son nada. Porque nada, ninguna relación, puede verificarse sin haberse expresado previamente. La verdad, en suma, no es más que una función, una consecuencia, una ficción del discurso. Cada discurso crea su propia verdad. La literatura cervantina desmitifica la verdad con la que funcionan los cánones de su tiempo.

LA INTERSECCIÓN PICARESCA

La picaresca fue el instrumento del que la literatura se sirvió para intervenir críticamente en una sociedad por completo insensible a sus males más inhumanos e implacables.

El coloquio de los perros se escribe en un momento en el que la picaresca se encuentra plenamente desarrollada. La naturaleza episódica del argumento del *Lazarillo* y del *Guzmán*, además de las reflexiones morales, sin duda pueden confirmar la variedad y diversidad del *Coloquio*, que se estructura en la doble dimensión de la autobiografía neopicaresca de Berganza (novela) y la conversación de los perros con todos sus comentarios y digresiones (coloquio).

En 1968 Molho afirmaba que «si bien Cervantes trató en varias ocasiones el tema del pícaro, no escribió un solo relato basado en problemática picaresca —problemática de la que no aparta su mirada, pero que recusa, sin poner en duda por ello la existencia del pícaro como personaje literario» (Molho, 1968/1972: 124). Tenía razón. Ni una sola de las novelas de Cervantes es, estrictamente hablando, una «novela picaresca». No lo es *La gitanilla*, ni *Rinconete y Cortadillo*, ni *La ilustre fregona*, ni *El casamiento engañoso*, ni tampoco *El coloquio de los perros*. Todos ellos son relatos que contienen algunos accidentes de la novela picaresca, pero no su esencia. Se trata, en suma, de relatos intersectados por lo picaresco *sui generis*, y en los que se objetiva, antes que un ejemplo de «novela picaresca», una concepción del pícaro, ya como ser humano, desde un contexto social, ya como personaje narrativo, desde un intertexto literario.

El coloquio de los perros está, pues, estrechamente relacionado con un conjunto de obras en prosa, de la literatura europea de mediados del siglo XVI, que resulta

decisivo en la configuración posterior de la novela realista moderna. Son especialmente importantes los años 1540 y 1550. En este período tiene lugar la publicación de obras como *Lazarillo de Tormes* (1554) y *Diana* (1559). La crítica más autorizada coincide en señalar al menos tres escritos de especial relevancia para el *Coloquio* cervantino: 1) *El asno de oro*, de Apuleyo, bien conocido en latín durante siglos, y cuya traducción española se publica en 1513 en Sevilla, a cargo de Diego López de Cortegana; 2) los diálogos lucianescos, en su doble tradición latina y romance, y su dilatada tradición literaria (*El sueño o el gallo*¹⁴, *El crotalón*¹⁵, y la historia de Falqueto, contenida en el *Baldo*¹⁶). El *Asno de oro*, el *Guzmán de Alfarache* y *El coloquio de los perros* tienen en común, como ha señalado Riley (1990: 87), dos referencias fundamentales: son obras formalmente cómicas y referencialmente sombrías, pesimistas, amargas; y los protagonistas renuncian a la adversidad del mundo mediante la conversión religiosa o el racionalismo laico.

La novela picaresca —el *Lazarillo* (1554), el *Guzmán* (1599 y 1604), también el *Buscón* (1626)¹⁷...— nos enseña que el pícaro está determinado por la pobreza económica y la miseria moral. Ambas conforman y codeterminan al personaje. El pícaro se contenta con sus miserias. Es un pobre del que se desconfía siempre, con razones o sin ellas, precisamente porque es un mísero. En algún momento de la carrera picaresca practicará la mendicidad. La pobreza económica subraya su miseria social y moral. Una y otra son resultado de la pobreza de sangre y de linaje, que limita y dispone su evolución, aspiraciones y pensamientos. El pícaro carece de honra, vive en el deshonor, existe sin dignidad. La sangre noble inclina a la nobleza, del mismo modo que la indignidad y la abyección se heredan irremediabilmente. Acaso también de forma involuntaria. Sin embargo, el pícaro conoce bien la moral benigna, oficial, ortodoxa, socialmente codificada, desde la que enuncia el discurso

¹⁴ Luciano, *El sueño de Luciano*, Barcelona, Iberia, 1989. Vid. al respecto Zappala (1979).

¹⁵ Imitación de la obra de Luciano antes citada, datable en torno a 1552-1553, y con frecuencia atribuida a Cristóbal de Villalón.

¹⁶ La historia completa se halla en el estudio de A. Bleuca (1971-1972).

¹⁷ Molho considera que *El Buscón* de Quevedo es, más que una novela picaresca, una novela que contribuye a la disolución del pensamiento picaresco: «Quevedo concibe la causalidad interior que anima a su personaje bajo el aspecto de una ley general que excluye las aplicaciones particulares. Las desgracias que le abrumaban no toman nunca el carácter de un castigo y menos aún el de una frustración, ya que castigo y frustración implican una tentación del alma, es decir, la libertad de no ceder a ella. Nos encontramos, pues, aquí, ante una obra que consagra, si no la definitiva disolución del picaresco, sí la del pensamiento picaresco, que, en las dos obras mayores de las que Quevedo recoge la herencia, había tendido a definirse como una construcción dialéctica —o, mejor dicho, agónica— del espíritu. A falta de pensamiento picaresco, en el relato quevediano no subsiste más que un molde de pensamiento, un cascarón vaciado de su contenido. De ello se sigue que el «yo» de Pablos de Segovia no se asocia a una mirada que no se vuelve hacia el interior del ser, sino que más bien es radicalmente extrovertida. El aporético *Buscón* quevediano es un personaje vacío, que no tiene en el libro otra función que la de actuar y mirar, sin jamás contemplarse a sí mismo, sin ponderar nunca su acción conforme al criterio de una moral o de una dogmática universales, que, al parecer, no pueden concernir a la abstracta mecánica de su ser» (Molho, 1968/1972: 132).

(*etic*)¹⁸ de su propia vida. El pícaro sabe de qué habla y desde dónde habla. No es inocente. Acaso no lo ha sido nunca, porque acaso no ha nacido inocente. La inocencia es para él un estado inédito, inimaginable, imposible. El verbo del pícaro, esto es, la novela picaresca, es una suerte de confesión imaginaria: un relato autobiográfico que describe, desde los valores definidos de la moral social, política y religiosa, una vida indigna y ya consumida, la del personaje narrador. El pícaro es así un ser casi infrahumano, ese *Untermensch* que el estado español aurisecular segrega y extirpa simultáneamente. El pícaro coloca al ser humano ante las condiciones más negativas de toda existencia, desenmascara falsas verdades, subvierte valores indiscutidos, desmitifica lo consagrado, etc. Es, sorprendentemente, todo lo contrario a un demagogo. Él no dota a la mentira de atributos de verdad, no hace demagogia, sino lo opuesto: desenmascara, descubre la verdad, pero desde la bajeza. La verdad solo se puede descubrir, consentir y declarar desde el inframundo. Los seres elevados viven en la ficción de las virtudes, del blasón y del decoro. La realidad no es virtuosa, ni honrada, ni correcta. El mundo picaresco es un mundo mítico, que opone al mundo real la subversión de una mitología invertida. Por lo demás, la fábula de la novela picaresca nunca parece tener por causa ni el azar y ni lo arbitrario. La vida y acciones del pícaro están dominadas por el determinismo de su miseria moral, social y económica, un atavismo del que no puede emanciparse en ningún punto de su vida. Las novelas picarescas no tienen final cerrado. Son novelas que miran hacia el infinito. Una suerte de *plus ultra* que abre la ficción a la vida. La estructura abierta conviene a la expresión de un pensamiento picaresco problemático y dialéctico.

Frente a la novela picaresca más temprana, el Buscón quevedesco empuja y zarandea al ser humano hasta dejarlo convertido en un títere. Es el mundo infrahumano de lo inerte, en el que toda razón y conducta parecen estar proscritas¹⁹. De ser el objeto de la Creación queda el ser humano reducido a un esperpento, a un espantapájaros, a una realidad animal o reificada... Un esperpento por que el que ha muerto nada menos que un Dios. Según Molho, Quevedo aporta ante todo al pensamiento picaresco «un insuperable desprecio del hombre —desprecio al que el anónimo creador de Lázaro y Mateo Alemán, a pesar de su irónica tristeza o de su angustiosa amargura, oponen un categórico rechazo— (Molho, 1968/1972: 135)». La decadencia que ilustra Quevedo en su obra es la depreciación polimórfica de toda materia, individual y colectiva, moral y ética, política y religiosa. El mundo material, del que el hombre es una parte esencial, se descompone sin remedio, en un magma de consecuencias desbordadas. Cervantes no comparte el punto de vista de Quevedo. El autor del *Quijote*, de *Rinconete y Cortadillo*, de *La ilustre fregona*, de *El coloquio de los perros...*, considera que el ser humano puede asumir, frente a cualquier orden moral trascendente, una moral inmanente, interior, propia, y conducirse en ella hacia la expresión y constitución distintiva de su personalidad. La concepción que la literatura cervantina objetiva del

¹⁸ Respecto al uso de los conceptos *etic* / *emic*, desde la reconstrucción que de ellos hace el Materialismo Filosófico, vid. especialmente Bueno (1990), y, en este mismo volumen, el capítulo dedicado a la interpretación de *El amante liberal*.

¹⁹ «La ablación de la razón cosifica al hombre» (Molho, 1968/1972: 139).

ser humano remite a una idea de persona capaz de profundizarse o sobrepasarse, capaz de reflexionar sobre sí con conocimiento de causa y consecuencia, y sobre todo con planteamientos morales definidos y alternativos, desde los que preservar su propia evolución en un mundo ajeno, adverso, disperso.

Los personajes cervantinos poseen, y exhiben de forma tan permanente como discreta, la cualidad más explícitamente humana: la razón. Incluso en la cúspide de su locura, su racionalismo es de una agudeza sobresaliente y única. La razón dota al ser humano de una identidad constitutiva y distintiva. Los personajes cervantinos son cualquier cosa menos seres desposeídos de razón. Ni siquiera en sus entremeses o piezas teatrales menores los *dramatis personae* pueden considerarse vulgares peleles o simples reificaciones de experiencias cómicas. Al igual que el anónimo humanista que escribe el *Lazarillo de Tormes*, Cervantes engendra personajes cuyo racionalismo invalida, cuando no ironiza, en nombre de una moral inmanente y universal, la supremacía social e ideológica que la aristocracia hereditaria pretende monopolizar. Cabe advertir que Cervantes, sobre todo en sus *Novelas ejemplares*, gusta de presentar a aristócratas encanallados, es decir, a miembros del alto estamento nobiliario a quienes les encanta la vida truhanesca y canallesca (Loaysa, Rodolfo, Avendaño, Carriazo...), o simplemente marginal (el Andrés enamorado de una gitanilla).

La literatura cómica en general, y muy en particular el teatro, se han ocupado más de ridiculizar determinados comportamientos humanos que de explicarlos o comprenderlos. En este sentido, la literatura ha estado más cerca, sin saberlo o sin quererlo, de la religión y de la moral que de la libertad del arte autónomo, capaz de actuar desde una inteligencia poética propia y explicativa de la realidad. El arte busca su público en la sociedad humana, y en toda sociedad humana el número de los que condenan en nombre de dios, la moral, el nacionalismo, el feminismo, la religión o lo políticamente correcto, es siempre muy superior al número de los condenados. En público todo el mundo habla como si fuera inocente. Es decir, como si fuera una artista, un intelectual o un cura.

Pero Cervantes nunca escribió ni como artista, intelectual o clérigo. Cervantes se expresó siempre como si él no hubiera existido nunca. El autor del *Quijote* no ha dejado jamás una huella delatora de sí mismo. ¿Por qué tantas precauciones? ¿Por qué ocultar la denominación de origen de un sentido del humor determinado por la discreción, la prudencia, la inteligencia crítica y, sobre todo, el esfuerzo personal por comprender al prójimo?

A diferencia de la literatura de sus contemporáneos y predecesores, Cervantes no se burla gratuitamente de los débiles, los locos, los impotentes o de las personas física o intelectualmente limitadas. El teatro de su tiempo lo hacía de forma explícita. Lo hicieron exultantemente, entre tantos otros, Lope, Calderón y Quevedo. Y todos sus posibles precursores. El teatro y la literatura han ridiculizado en exceso a quien no vive conforme a las normas y a las exigencias sociales y políticas. El entremés ha sido un género teatral que se ha cebado con el débil de forma superlativa. Sin concesiones. El chiste contra el torpe, el viejo, el cornudo, el endeble, el discolo, el heterodoxo, es un tema eterno en el arte literario de la comedia. Sin embargo, Cervantes utilizó su literatura y su teatro no para reírse del ser humano, no para burlarse de él lúdicamente, sino para comprenderlo mejor y —sobre todo— para exponer de forma

crítica las posibilidades del conocimiento humano en las situaciones más adversas de la vida.

La obra literaria de Cervantes es un esfuerzo extraordinariamente inteligente, bien humorado, lúdico, y también muy crítico, por explicar el comportamiento humano. Su objetivo no es la burla o la ridiculización, sino la comprensión, indudablemente racional, de nuestras formas de conducta.

Como él mismo escribió, «no puede haber gracia donde no hay discreción» (*Quijote* II, 44). Lo cómico siempre está relacionado con la transgresión de una norma. El débil siempre podrá ser, o bien objeto de burla y castigo, o bien objeto de comprensión. Cervantes optó por esta última solución, al menos en su literatura.

No sorprende, pues, que Cervantes objetive en su intersección con la novela picaresca el camino inverso que expresa Quevedo. Este último cosifica y animaliza al ser humano. Cervantes humaniza a dos perros. Les dota de razón y de discurso, de juicio crítico y de facultad interpretativa. Berganza es un alano, cruce de dogo y lebel. Es perro de elevada alzada, agresivo, si lo considera oportuno, y de gran astucia siempre. Cipión actúa en el coloquio como analista y moderador, que gusta refrenar la elocuencia de Berganza. La potencia narrativa de del can desborda la capacidad inventiva del alférez Campuzano, convertido en mero reproductor del sorprendente discurso de Berganza. Todo en Cervantes apunta al triunfo del antropomorfismo. El lenguaje y la razón son las cualidades constitutivas y distintivas del ser humano. Cipión y Berganza no solo las poseen y las exhiben, sino que incluso desarrollan su diálogo incorporando a sus contenidos los criterios que pertenecen a la conciencia crítica de un letrado, de un moralista social, o incluso de un discreto teólogo. Animales y rufianes que hablan como hombres o dioses, y por boca y memoria de un sífilítico. He aquí el ficticio revestimiento con que se Cervantes muestra, en el esplendor de su cinismo, la farsa del moralismo literario.

LA FICCIÓN DEL MORALISMO LITERARIO

Las fábulas de las obras de Cervantes poseen una impronta moral muy fuerte²⁰. En este sentido, Riley ha subrayado que la filosofía de los *cínicos* se relaciona de modo singular con *El licenciado vidriera* y *El coloquio de los perros*, además de

²⁰ Respecto a la ejemplaridad y la moralidad de las novelas cervantinas, quizá conviene tener en cuenta algunas observaciones. Para Ortega, la ejemplaridad cervantina debe entenderse en los términos de la «heroica hipocresía ejercida por los hombres superiores del siglo XVII». Para Edward C. Riley, Cervantes da a sus novelas el título de «ejemplares» para desmarcar a su obra de la tradición italiana de los *novellieri*, demasiado involucrada en fábulas lascivas. Otros autores, como Avalor-Arce, consideran que el adjetivo «ejemplares» debe entenderse en términos estéticos, nunca morales. Javier Blasco apunta, por su parte, «que el mencionado título esconde tan solo una formulación retórica» (Blasco, 2001: XXI). Creo que nada hay en Cervantes que pueda explicarse solo retóricamente. Probablemente Riley tenía razón; pero una vez más Cervantes se sirve de un lenguaje voluntariamente ambiguo, con implicaciones morales, estéticas y retóricas, muy difíciles de acotar de forma definitiva.

presentar algunas relevancias puntuales con la visión cervantina de la sátira (Oliver, 1953)²¹. Riley considera que nunca Cervantes ha estado tan cerca del pesimismo de Mateo Alemán como en *El coloquio de los perros*. Estima el hispanista británico que «Cervantes veneraba las virtudes de la doctrina cínica tanto como deploraba su vicio del vituperio poco caritativo» (Riley, 1976/2001: 234), y advierte que Cipión y Berganza se comportan como auténticos filósofos del cinismo en su crítica de la sociedad. La conclusión de Riley es muy coherente: «No es necesario aceptar hasta las últimas consecuencias al Cervantes de Américo Castro para ver que, en cierto sentido, tenía algo de marginado. La marginación social de los cínicos debió de ser comprensible para él, como atractivo tuvo que resultarle su antidogmatismo. Como hombre, sabía muy bien lo que significaba sentirse cínico. Pero como escritor sabía cómo convertir hasta las experiencias dolorosas en arte y, con ello, trascenderlas» (Riley, 1976/2001: 238). Las características más notables de la filosofía de los antiguos cínicos son bien conocidas²², y algunas de ellas están muy presentes en varias de las secuencias de *El coloquio de los perros*: enajenación de la sociedad; desprecio y crítica de los valores institucionalizados socialmente; búsqueda de la libertad personal; vida ascética y vagabunda, con los mínimos medios; personajes heterodoxos, aislados de la sociedad y críticos con ella, parientes pobres de los estoicos, inconformistas y desdeñosos de la sociedad, de sus leyes y costumbres; rechazo de la religión, la moral, la enseñanza sistematizada, el arte preceptivo y el patriotismo; búsqueda de la felicidad a través de una suerte de libertad personal. La afinidad entre los estoicos y los cínicos era en varios aspectos notable, al compartir una misma. Entre los fundadores de la filosofía cínica pueden citarse los nombres de Antístenes, Diógenes, Crates y la figura de referencia: Sócrates²³.

²¹ Riley insiste en la importancia de los aforismos y apotegmas en *El licenciado vidriera*. La colección de máximas y sentencias relativas a un individuo constituían desde la Antigüedad una de las formas de la biografía. Ejemplos relevantes pueden hallarse en las *Vidas de filósofos ilustres* (Barcelona, Iberia, 1962) de Diógenes Laercio, libro célebre en el Renacimiento, muy admirado por Vives, y obra fundamental en la historia de la filosofía griega. Este libro resulta especialmente importante por los contenidos doctrinales de la filosofía cínica, en cierto modo próximos a algunos referentes expuestos en novelas cervantinas como *El licenciado vidriera* y *El coloquio de los perros*. Riley deja abierta con prudencia la conjetura de que probablemente, dada su difusión, Cervantes alcanzó a leer alguna de las ediciones de las *Vidas de filósofos ilustres*. Lo que ya no ofrece dudas es que Cervantes conocía seguramente la *Silva de varia lección* de Pedro de Mexía, cuyo capítulo XXVII de la primera parte está dedicado a «La condición y vida de Diógenes Cínico, filósofo, y de muchas sentencias notables suyas, y dichos y respuestas muy agudas y graciosas». La mayoría de las sentencias de Diógenes recogidas en la *Silva* de Mexía son satíricas, y aunque Cervantes no emplea ningún aforismo idéntico a los atribuidos a Diógenes, en palabras de Riley (1976/2001: 226), «es la manera y el tono lo que son iguales».

²² Sobre los antiguos cínicos y su filosofía, vid. Fernández Tresguerres (2005).

²³ Otras alusiones de Cervantes a los cínicos pueden verse en *El coloquio de los perros*, cuando Berganza dice que este nombre «quiere decir perros murmuradores...», y en la *aprobación* de la segunda parte del *Quijote*: «pues, no pudiendo imitar a Diógenes en lo filosófico y docto, atrevida, por no decir licenciada y deslumbrante, le pretenden imitar en lo cínico, entregándose a maldicientes...»; se refiere claramente a Avellaneda. El licenciado Vidriera es un observador

En la moral del *Coloquio*, Berganza sostiene que resulta imposible sustraerse a la fuerza innata del mal. Queda aquí formulado el tema de *El coloquio de los perros*, la condición humana, determinada por la maldad:

El hacer y decir mal lo heredamos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche. Vese claro en que apenas ha sacado el niño el brazo de las fajas cuando levanta la mano con muestras de querer vengarse de quien, a su parecer, le ofende; y casi la primera palabra articulada que habla es llamar puta a su ama o a su madre (562).

Diríamos, siguiendo a Bueno, que lo esencial aquí no es solucionar los problemas, sino sobrevivir a ellos, dada la terrible condición humana que advierte Berganza en nuestro género humano. «Yo no conozco —escribe Riley— afirmación más terrible que esta en toda la obra de Cervantes» (Riley, 1990: 93). Y en otro lugar añade: «No hay margen de error: la doble novela de Cervantes es una obra profundamente seria, y se puede defender la idea de que el problema del mal es el problema último que se saca a colación en el *Coloquio de los perros*» (Riley, 1993/2001: 271). Finalmente, concluye: «Nunca penetra [Cervantes] más adentro en el corazón ético de la función y responsabilidad del novelista que en *El coloquio de los perros*, la más ejemplar de sus novelas» (Riley, 1990: 94).

Sin duda Riley tenía razón. Con toda probabilidad, *El coloquio de los perros* constituye la obra literaria más amarga y pesimista de Cervantes. Tanto que nos transmite una imagen del mundo como experiencia vital absolutamente decepcionante. La desmitificación y la ironía alcanzan todos los órdenes. La narración no se salda con soluciones de ningún tipo, y un cierto tono nihilista parece dominar en ciertos momentos al lector. Es como si la vida solo sirviera para contarla ante aquellos capaces de comprender, al igual que el narrador, la universal corrupción y miseria de la humanidad. Berganza confirma que la maldad es un atributo innato del ser humano: «El hacer y decir mal lo heredamos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche...»

Son estas palabras que ha de confirmar Cipión algo más adelante. La afinidad de esta novela cervantina con el teatro de Molière, en su particular combate y denuncia de la hipocresía social, es notable.

Según eso, Berganza, si tú fueras persona, fueras hipócrita, y todas las obras que hicieras fueran aparentes, fingidas y falsas, y cubiertas con la capa de la virtud solo porque te alabaran, como todos los hipócritas hacen (570).

En la historia más temprana de la novela moderna, como forma de discurso y como género literario, hay etapas decisivas, determinadas, especialmente en sus comienzos, por una reflexión sobre los límites precisos y la naturaleza perceptible de la realidad.

crítico de la vida, con ciertos impulsos de reformador y dones satíricos, que al fin y al cabo actúa como una especie de «autoridad ambulante» (Riley, 1976/2001: 232).

Cervantes desempeña un papel fundamental en estos años de génesis de la narrativa moderna.

En nuestro tiempo, *novela* se opone a *romance* (narración fantástica, relato de fantasía)²⁴. En los Siglos de Oro, sin embargo, *novela* se oponía a *historia* y a *fábula poética*. A finales del siglo XVI los *romances* sufren un desprestigio cada vez mayor. En este contexto, los preceptistas buscan para la ficción narrativa una salida a través de la épica. Autores como Javier Blasco consideran desde este punto de vista que «la ‘novela moderna’, lo que nosotros entendemos por novela, nace de la crisis del *romance*, pero nace en el seno del *romance* y de sus mismos materiales» (Blasco, 2001: xii). Probablemente es así, y no es menos cierto que Cervantes contribuye con su obra narrativa a estimular y consolidar esa transformación. Sin embargo, no hay que olvidar que la creación novelística de Cervantes, como también su teatro cómico y trágico, tiene una cita con la realidad fuertemente determinada por una fuerza moral nada ortodoxa. El origen de la novela, al menos en lo que se refiere a la experiencia cervantina, representa una de las primeras citas que la literatura contrae con la moral de la Edad Contemporánea, orientada hacia la desmitificación crítica de hechos humanos y divinos, la desidealización de las formas épicas, la subversión de ortodoxias metafísicas y sociales, la discusión de valores morales públicamente codificados, y sobre todo, ya desde fines del siglo XVI, por difícil que resulte apreciarlo, hacia una concepción del arte muy alejada de los preceptos y las normativas del clasicismo y del aristotelismo teórico. La novela moderna, es decir, cervantina, no nace solo de la crisis del *romance*, sino también de la fuerza de un voluntarismo moral; la nueva ficción narrativa no emana exclusivamente de la estética, sino también, y de forma muy decisiva, de la libertad del individuo —nada ortodoxa por cierto— frente a los imperativos morales de una realidad trascendente o metafísica. Contra esa codificación terrenal y política, humana e interesada, de determinados valores trascendentes al individuo, reacciona, entre burlas y veras, entre hechos ordinarios y extraordinarios, entre novelas y romances muchas veces, la obra narrativa (y también teatral) de Cervantes. Si el *romance* remitía a un mundo fantástico con leyes propias, que exigía al lector suspender momentáneamente su experiencia de lo real, y si la *novella* de ascendencia italiana (Bandello, Boccaccio...) ponía ante los ojos de los lectores un universo real y cotidiano, la narrativa de Cervantes nos sitúa en la interpretación de una realidad particularmente compleja, porque la percepción lógica resulta discutible allí donde su fuerza es más convincente, porque la verdad de la que nos habla su literatura se torna increíble precisamente allí donde resulta más verosímil... La ficción es más coherente que la realidad. Además, la ficción novelesca adquiere con Cervantes una fuerza interpretativa sobre lo real que conmociona nuestra visión del mundo. La seducción de la Poética se convierte en un revulsivo de la experiencia Moral. De nuevo la literatura y sus *katharsis*, que tanto desasosegaban a los moralistas de todos los tiempos, vuelven a seducir al individuo frente al discurso religioso, teológico, moral,

²⁴ Para un estudio más detenido entre *novela* y *romance*, vid. entre otros los trabajos de Edward C. Riley (2001: 185-202).

preceptivo, didáctico... Una vez más, como siempre, la Literatura reacciona contra el Canon, la Libertad contra la Norma.

Creo que ha de tenerse mucho cuidado en presentar la narrativa de Cervantes como algo inocente y esencialmente divertido, como innovación intrascendente, fruto de la ociosidad amena, deleitosa o didáctica. Si eso es así, solo lo es en apariencia, y en alguna declaración prologal cervantina, pero no en la realidad textual de sus obras literarias, abiertamente críticas, nada intrascendentes, y con una fuerte carga moral de heterodoxia, en absoluto inocente. Es posible que la novela surgiera inicialmente en busca del *otium* del lector, pero no es aceptable interpretar sin más que la novela cervantina se quede en la satisfacción amoral de una ociosidad estoica, más o menos alegre y fabulosa. So capa de *otium*, la narrativa y el teatro cervantinos llegan demasiado lejos, para sus contemporáneos y para nuestro propio tiempo. Ningún moralista, ningún preceptista, ningún ortodoxo contrarreformista, puede sentirse plenamente cómodo en el universo literario de Cervantes. Con razón Javier Blasco escribe lo siguiente:

La actitud de Cervantes demuestra que estaba bien informado respecto a la inquina de muchos moralistas contemporáneos hacia la lectura de libros de ficción. También es cierto que le preocupan las condenas que de ello se siguen. Hasta cierto punto, toda su narrativa no es sino la novelización del magno debate que el humanismo suscita alrededor del problema de la lectura (con implicaciones morales y estéticas, pero también políticas y teológicas) (Blasco, 2001: XVIII).

EL DRAMA DEL REALISMO ANTROPOLÓGICO: CONFLICTOS SOCIALES

Diferentes grupos sociales desfilan a lo largo de este «entremés» narrado, pletórico de figuras y prototipos sociales determinados por su comicidad o su dramatismo.

Molho (1970/2005: 238) ha advertido que los cuatro primeros episodios de *El coloquio de los perros* representan a personajes que forman parte de colectividades integradas en la sociedad: un jifero, unos pastores, un mercader y un alguacil²⁵.

²⁵ Cabe preguntarse, respecto al episodio de los rebaños, ¿para quién *interpretan* los pastores la ficción del lobo que se come a las ovejas? ¿Para Berganza, entonces Barcino? (Nótese que la polionomasia de Berganza —Gavilán, Barcino, «perro sabio», Montiel...— resulta es más característica del héroe de la novela bizantina que del antihéroe de la novela picaresca). En realidad, bastaría que los pastores mataran al carnero de turno y se lo comieran, sin más. Ciertamente se comportan como si los canes fueran humanos, y pudieran interpretar y denunciar lo que ven. Los pastores de *El coloquio de los perros* son personajes que definen el arquetipo al que pertenecen muchos de sus colegas de novela, los hipócritas funcionales, no solo verbales, es decir, aquellos que se constituyen sobre la duplicidad y la dialéctica del ser y del hacer: son una cosa, saqueadores, y hacen otra, aparentan ser pastores. Nunca Cervantes se había situado tan lejos del bucolismo de la novela pastoril. Algo muy semejante sucederá con la figura del alguacil, que representando el papel de policía es realmente un delincuente que dispone de forma corrupta de un poder estatal. Bajo la apariencia positiva de los personajes se descubre la farsa del teatro del mundo, y lo que es más grave en el conjunto de la novela: la maldad de la condición humana. A su vez, el mercader está determinado por la ambición económica y por la obsesión de integrarse en la

Berganza ofrece de ellos una visión abiertamente negativa. A estos episodios sucede una serie, en la que podría considerarse la segunda parte de la novela, tras el encuentro con la Cañizares, que representa a arquetipos excluidos de la sociedad: moriscos, gitanos, comediantes y locos²⁶. Berganza, por su parte, no forma parte esencial de la sociedad humana. Es un irónico testigo antropomorfo. Como perro, le suponemos exento de los prejuicios humanos. Sin embargo, la posesión del lenguaje, facultad humana por antonomasia, le hace, en el ejercicio de su discurso, depositario de todos ellos. Al margen de la humanidad, el perro se sustrae a toda una serie de condiciones, como la honra, el linaje, el prejuicio..., que, sin embargo, siempre podrán admitirse en una lectura antropomórfica: Berganza nace en un matadero, su primer amo es un jifero, rufianesco por añadidura, apodado el Romo pese a la agudeza que requiere su oficio vil, asimilable al verdugo, y que en la época constituía una actividad claramente deshonrosa.

Las críticas contra los moriscos forman parte, sin duda, de la perspectiva dramática. Con fundamento histórico inmediato, tras la expulsión acaecida en 1609, Cervantes apela aquí, una vez más, a un conflicto social y político, plenamente antropológico, nada metafísico, y que se inscribe además en un intertexto literario de notorias dimensiones, las cuales conducen sin reservas al *Quijote* (II, 54). La caracterización negativa, depravada, que hace Berganza del morisco al que circunstancialmente sirve es por completo tópica, al recoger una acumulación de lugares comunes plenamente vigentes en la opinión social del vulgo en la España de principios del siglo XVII. Pero no cabe despachar tales declaraciones sin más, diciendo que se trata de tópicos y palabras comunes. Hay algo más. Algo más importante. Estas observaciones de Berganza contrastan dialécticamente con las relaciones que protagonizan Sancho y el morisco Ricote —quien porta, para chuparlos, huesos mondos de jamón, y tal vez no solo para disimular— en la novela mayor de Cervantes.

Por maravilla se hallará entre tantos uno que crea derechamente en la sagrada ley cristiana; todo su intento es acuñar y guardar dinero acuñado; y para conseguirle trabajan, y no comen; en entrando el real en su poder, como no sea sencillo, le condenan a cárcel perpetua y a oscuridad eterna; de modo que ganando siempre y gastando nunca, llegan y amontonan la mayor cantidad de dinero que hay en España. Ellos son su hucha, su polilla, sus picazas y sus comadrejas; todo lo llegan, todo lo esconden y todo lo tragan. Considérese que ellos son muchos y que cada día ganan y esconden poco o mucho y que una calentura lenta acaba la vida como la de un tabardillo; y como van creciendo, se van aumentando los escondedores, que crecen y han de crecer en infinito, como la experiencia lo muestra. Entre ellos no hay castidad, ni entran en religión ellos, ni ellas: todos se casan, todos multiplican, porque el vivir sobriamente aumenta las causas de

aristocracia, para borrar de este modo su plebeyez. Berganza ofrece de él una visión muy negativa, que incide sobre todo en la cuestión económica, al desconfiar del dinero y repudiar a quienes hacen de él su negocio fundamental. Se refleja aquí la mentalidad emporófoba característica de la sociedad española aurisecular.

²⁶ Como los moriscos, los gitanos son grupos sociales que en la España del Siglo de Oro están sujetos a fobia, aislamiento y deseo de supresión. Tras la sublevación acaecida en Granada en 1568-1570 el estado español asume la decisión de desterrarlos en 1609. Sobre estos aspectos, así como sobre comediantes y dementes, vuelvo más adelante.

la generación. No los consume la guerra, ni ejercicio que demasiadamente los trabaje; róbannos a pie quedo, y con los frutos de nuestras heredades, que nos revenden, se hacen ricos. No tienen criados, porque todos lo son de sí mismos; no gastan con sus hijos en los estudios, porque su ciencia no es otra que la del robarlos. De los doce hijos de Jacob que he oído decir que entraron en Egipto, cuando los sacó Moisés de aquel cautiverio, salieron seiscientos mil varones, sin niños y mujeres; de aquí se podrá inferir lo que multiplicarán las destos, que, sin comparación, son en mayor número (610-611).

Los reproches de Berganza son atribuciones colectivas, tópicas, y francamente superficiales. Pero no solo: el can ilustra lo que dice con un ejemplo concreto. El morisco, por avaricia, lo mata de hambre. Berganza sobrevive compartiendo la comida que le da un mísero poeta: mendrugos de pan inmasticable, duros como piedras. No es aceptable lo que dice la crítica que se enfrenta a este pasaje desde la obsecuencia de lo políticamente correcto, para decir, de forma falaz y sin fundamento, que no hay aquí referencias a morisco concreto. ¿Acaso no se está refiriendo Berganza a que un morisco concreto no le da de comer apenas y tiene que sobrevivir de lo que le sobra a un mísero poeta? No es cierto que se censure un género, y no un personaje. Se censuran ambas cosas: el género y el personaje, es decir, a los moriscos como grupo social y al morisco —hortelano andaluz— como personaje específico. Berganza insiste en *particularizar* su información «desta buena gente» (610).

Esta crítica canina expone una opinión común, sí, sin duda, y también una experiencia particular, la de Berganza, que no por literaria es irrelevante o ficticia. No es un eco, como ha sugerido más de un intérprete cervantino, sino una afirmación de hecho. Cervantes puede pensar, o no, realmente lo que Berganza afirma con tanta generalidad como especificidad. No solo es coherente y aceptable una lectura capaz de descubrir la ironía que se encierra en tales palabras. También es coherente y aceptable una lectura contraria. La ironía que se atribuye a Cervantes no solo está en las palabras. Está también en los hechos. Y las palabras de Berganza contra los moriscos, aunque sean tópicas, no están en contradicción, en absoluto, con el comportamiento del morisco, que apenas da de comer al can. De hecho, el propio Berganza abandona al morisco, sin dudar, para poder sobrevivir y evitar morir de hambre.

Jean Canavaggio se equivoca abiertamente cuando, en este sentido, movido sin duda por la obsecuencia de coincidir, o de no entrar en conflicto, con la ideología multiculturalista, dominante de la época en que plantea su lectura de esta novela, escribe lo siguiente:

La diatriba antimorisca que pronuncia Berganza, en *El coloquio de los perros*, es por sí sola una obra maestra de ironía: suponiendo que resume las quejas de los cristianos viejos frente a una minoría activa y prolífica, expresa una visión de las cosas harto más compleja que el discurso oficial, basado en una argumentación exclusivamente religiosa. Detalle revelador: esa «morisca canalla» a la que vitupera Berganza se encarna en el *hortelano andaluz* que le ha recogido *generosamente* (Canavaggio, 1986/2003: 328, cursiva mía).

La crítica literaria, incluso la académica, busca simpatizar con su presunto público. Se esperaría de los hispanistas, de los universitarios, de los académicos, una

independencia y un sentido verdaderamente críticos. El resultado, decepcionante, es muy otro. No es cierto lo que escribe Canavaggio. Y no lo es porque el morisco, dulcificado en la figura del «hortelano andaluz», tal como lo presenta el hispanista francés, como si se tratara de un personaje costumbrista y adánico, y no de un avaricioso miserable de dimensiones superlativas, que come con su propio can una suerte de sopas de pan de maíz, y todo ello por no gastar un ardite de la riqueza que posee, el morisco —digo— no acoge, en ningún momento, *generosamente*, a Berganza. Lo acoge para que le haga un servicio sin coste: que le cuide la huerta. El morisco vive como un avaro, rodeado de riqueza que atesora sin consumir. Y así lo demuestran no solo las palabras de Berganza, sino los hechos narrados. No se olvide que la ironía cervantina no se reduce a palabras, sino que opera, sobre todo, y muy significativamente, en la fábula, en la composición de los hechos, en la *metabolé* de cuanto ocurre, y se revela, específicamente, en la dialéctica que separa y quiebra lo que se dice de lo que se cuenta. Este abismo entre *lexis* (lo que se dice) y *fábula* (lo que de hecho ocurre) es fundamental en la interpretación de los materiales literarios cervantinos. Lo que se cuenta no siempre es lo que ocurre, porque la forma de decir, la forma de contar, no se corresponde con los hechos que, *de hecho*, tienen lugar. Los narradores cervantinos dicen unas cosas que los hechos —los mismos hechos que ellos narran— desmienten. Hay un divorcio literario entre palabras y acciones. No cabe mayor cinismo.

Prestemos a tención no solo a las palabras de Berganza, sino a los hechos que el propio perro narra de forma explícita.

¿Por qué Berganza da con el morisco? Por la casualidad, huyendo de unos gitanos titiriteros, que hacían del perro un payaso ambulante. A Berganza ese «oficio» no le gustaba, y huye por iniciativa propia. Nótese el *parecer* inicial de Berganza, que juzga equivocadamente la buena perspectiva que le ofrece el morisco, teniendo en cuenta sobre todo que no dispone en ese momento de otras opciones (*no había allí altercar...*):

A cabo de veinte días, me quisieron llevar a Murcia. Pasé por Granada, donde, ya estaba el capitán cuyo atambor era mi amo. Como los gitanos lo supieron, me encerraron en un aposento del mesón donde vivían; oíles decir la causa; no me pareció bien el viaje que llevaban, y así, determiné soltarme, como lo hice, y saliéndome de Granada di en una huerta de un morisco, que me acogió de buena voluntad, y yo quedé con mejor, *pareciéndome* que no me querría para más de para guardarle la huerta, oficio, a mi cuenta, de menos trabajo que el de guardar ganado; y como *no había allí altercar sobre tanto más cuanto al salario*, fue cosa fácil hallar el morisco criado a quien mandar y yo amo a quien servir. Estuve con él más de un mes, *no por el gusto de la vida que tenía, sino por el que me daba saber la de mi amo, y por ella la de todos cuantos moriscos viven en España* (609, cursiva mía).

Berganza no deja lugar a dudas: está con el morisco por *curiosidad*, no por *gusto*. Quiere conocer la vida del morisco y los de su *casta*. Su labor sigue siendo la de un explorador social, al servicio de la crítica y de la desmitificación. Y el resultado es decepcionante, pues...:

¡Oh, cuántas y cuáles cosas te pudiera decir, Cipión amigo, desta morisca canalla, si no temiera no poderlas dar fin en dos semanas! Y si las hubiera de

particularizar, no acabara en dos meses; mas, en efeto, habré de decir algo; y así, oye en general lo que yo vi y noté en particular desta buena gente (609-610).

¿Cómo sobrevive Berganza durante su estancia con el morisco? Por los mendrugos de pan que le da un miserable poeta, porque el morisco lo mata de hambruna.

Como mi amo era mezquino, como lo son todos los de su *casta*, sustentábame con pan de mijo y con algunas sobras de zahínas, común sustento suyo; pero *esta miseria me ayudó a llevar el cielo por un modo tan extraño como el que ahora oírás* (611, cursiva mía).

Berganza introduce aquí el episodio del poeta —y del comediante—, quien lo alimenta durante el tiempo que dura la composición de su obra:

El poeta, después de haber escrito algunas coplas de su magnífica comedia con mucho sosiego y espacio, sacó de la faldriquera algunos mendrugos de pan y obra de veinte pasas, que, a mi parecer, entiendo que se las conté, y aun estoy en duda si eran tantas; porque juntamente con ellas hacían bulto ciertas migajas de pan que las acompañaban. Sopló y apartó las migajas, y una a una se comió las pasas y los palillos, porque no le vi arrojar ninguno, ayudándolas con los mendrugos, que morados con la borra de la faldriquera, parecían mohosos, y eran tan duros de condición, que aunque él procuró enternecerlos, paseándolos por la boca una y muchas veces, no fue posible moverlos de su terquedad; todo lo cual redundó en mi provecho, porque me los arrojó, diciendo: «¡To, to! Toma, que buen provecho te hagan!». «¡Mirad —dije entre mí— qué néctar o ambrosía me da este poeta, de los que ellos dicen que se mantienen los dioses y su Apolo allá en el cielo!» *En fin, por la mayor parte, grande es la miseria de los poetas, pero mayor era mi necesidad, pues me obligó a comer lo que él desechaba*. En tanto que duró la composición de su comedia no dejó de venir a la huerta ni a mí me faltaron mendrugos, porque los repartía conmigo con mucha liberalidad, y luego nos íbamos a la noria, donde yo de bruces y él con un cangilón, satisfacíamos la sed como unos monarcas. *Pero faltó el poeta, y sobró en mí la hambre tanto, que determiné dejar al morisco y entrarme en la ciudad a buscar ventura, que la halla el que se muda* (613-614).

¿Por qué Berganza abandona al morisco? Porque un día el poeta desaparece, y con el poeta desaparece también el sustento del perro. Por propia iniciativa Berganza abandona al morisco, quien vive y come como un miserable pese a ser un rico «hortelano andaluz». Durante su heril relación con el morisco, Berganza se alimenta de las sobras de pan que un desdichado poeta echa fuera de su propia boca al no poder masticarlas de lo duras que son. ¿Dónde está el trato generoso que Berganza recibe del morisco? ¿Cómo cabe, pues, y en consecuencia, entender estas palabras de Canavaggio tras una lectura atenta del texto?

Detalle revelador: esa «morisca canalla» a la que vitupera Berganza se encarna en el hortelano andaluz que la ha recogido generosamente (Canavaggio, 1986/2003: 328).

Solo cabe reinterpretarlas como un error notable. En todo caso, como una irresponsabilidad.

El «detalle revelador» responde a una irrealidad textual, literaria e interpretativa. El morisco nunca ha sido generoso con Berganza. Uno tiene la impresión de que no hay, ni habrá, por el momento, un solo hispanista capaz de plantear una interpretación no irónica de este pasaje. ¿Por qué nadie se atreve a hablar de un Cervantes capaz de criticar, sinceramente, a los moriscos? Solo la obsecuencia de lo políticamente correcto y el imperativo contemporáneo del mito del multiculturalismo pueden explicar esta actitud, refrendada por la habitual endogamia desde la que se blinda a sí mismo el mundo académico y quienes forman parte de él.

La ironía cervantina no es soluble en lo políticamente correcto. Ni en su época ni en la nuestra. Tampoco el mito del multiculturalismo, ni la retórica posmoderna, puede explicar, en absoluto, la complejidad que exigen los textos de Cervantes. El autor de las *ejemplares* no escribió su literatura para que los críticos de turno, en conjunción con los moralistas de cada época y lugar, justifiquen sus prejuicios, gustos o caprichos. No basta decir que un fragmento cervantino es irónico para preservar a su autor de una más que presunta islamofobia contemporánea, en unos casos, o de una no menos inquietante judeofobia, también comprometedora, en otros casos, para el crítico o el hispanista de turno. La interpretación literaria no puede ni debe ser una caja de resonancia de las ideologías de cada tiempo y lugar. Tampoco debe ser la trinchera donde se parapeta el crítico o el intérprete para preservarse de las observaciones o amonestaciones de los ideólogos que custodian, en los análisis literarios, la observancia de los prejuicios contemporáneos. Somos críticos, no activistas. Nuestra labor es científica, no ideológica. No ratificamos ni explotamos prejuicios: los combatimos. ¿Se imaginan qué interpretación podría haberse hecho del *Quijote* si el nazismo se hubiera puesto a explicar la obra de Cervantes? Es curioso que a casi nadie le sorprenda la facilidad con la que se entregan a las ideologías vigentes quienes se dedican a la crítica literaria. La Universidad nunca ha sido independiente de nada. Y hoy, más que nunca, está vendida, muy baratadamente, a toda suerte de ideologías imperantes, intimidatorias o, simplemente, de moda.

Nadie se salva de la crítica cervantina por boca de los personajes de ficción. Berganza es un crítico superlativo.

No hay que olvidar que, en la misma narración del *Coloquio*, Cervantes, también por boca de Berganza, advierte que los «comisarios», o comisionados encargados de ejecutar las requisitorias, es decir, responsables de confiscar determinados bienes en calidad de impuestos, son los que «destruyen la república», a causa de la corrupción que con frecuencia envuelve este trabajo. Y el propio Cervantes había sido comisario de abastos para la Armada Invencible. Berganza se hace aquí eco de una de las opiniones más comunes de la España aurisecular —y actual—, sumida en la contradicción de ser un imperio emporóforo, al que se acusa de explotar económicamente un continente nuevo —en realidad no organizado en colonias, sino administrado en virreinos—, y cuyos ciudadanos metropolitanos desprecian supuestamente el dinero, si son nobles, o simplemente carecen de él, porque viven como parias o rufianes.

Algo muy semejante cabe decir de la crítica y desprecio que muestra Berganza hacia los titiriteros, actores, cómicos, charlatanes, danzantes, y gentes de teatro en general. El lector de las *Novelas ejemplares* recuerda la acidez crítica que igualmente les profesaba en la perturbación de su locura el licenciado Vidriera, y que contrasta con

rotundidad con el elogio que les brinda don Quijote incluso después de ser apaleado por los actores que iban a representar el auto de *Las cortes de la muerte (Quijote, II, 12)*²⁷. Berganza reprueba en estos términos la vida de los comediantes para la que don Quijote pide respeto:

Triunfaba mi amo con la mucha ganancia, y sustentaba seis camaradas como unos reyes. La codicia y la envidia despertó en los rufianes voluntad de hurtarme, y andaban buscando ocasión para ello; que esto del ganar de comer holgando tiene muchos aficionados y golosos; por esto hay tantos titereros en España, tantos que muestran retablos, tantos que venden alfileres y coplas, que todo su caudal, aunque le vendiesen todo, no llega a poderse sustentar un día; y con esto los unos y los otros no salen de los bodegones y tabernas en todo el año; por do me doy a entender que de otra parte que de la de sus oficios sale la corriente de sus borracheras. Toda esta gente es vagamunda, inútil y sin provecho, esponjas del vino y gorgojos del pan (586).

Berganza asume el discurso conservador de los moralistas de su tiempo, con los que igualmente se identifica el licenciado Vidriera, pero no don Quijote²⁸. A la acritud con que el perro trata a los actores sigue la burla desde la que se nos cuenta la vida ilusa e infeliz del dramaturgo, burla que lo es sobre todo contra cierta clase de comedias basadas en el aparato y vestuario. La ridiculización de los autores mediocres

²⁷ «[...] la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana».

²⁸ Por la historia que cuenta Berganza, deducimos que acompaña a una compañía teatral de actores profesionales. Ha de tenerse en cuenta que el teatro de la época de Cervantes comprendía al menos tres ámbitos principales de representación, relacionados entre sí, por autores, actores y público, pero diferentes por su temática y repertorio, por el emplazamiento o espacio teatral en que tenía lugar la representación, y por el modo en que se disponía la asistencia y atención del público. Me refiero a tres modalidades diferentes de representación teatral en la España aurisecular, a las cuales las compañías profesionales debían adaptarse plenamente: el teatro popular en los corrales de comedias, el teatro cortesano en los palacios e instituciones reales, y el teatro religioso durante el día y la octava de la fiesta de Corpus, con la interpretación de los autos sacramentales. El Corral, la Corte y el Corpus representaban los tres puntos cardinales de las representaciones dramáticas del siglo XVII, decisivos e inexcusables para cualquier compañía profesional de actores. Paralelamente, las representaciones no se limitaban simplemente a una comedia, un entremés o un auto sacramental, sino que constituían un proceso más complejo de puestas en escena, en la que estaban implicadas numerosas actividades, como la música, el entremés, el baile, la mascarada o la farsa, y no solo teatrales, sino también sociales y populares, como las ceremonias o fiestas cortesanas, y los rituales y prácticas religiosos. La labor de las compañías teatrales estaba con frecuencia estrechamente relacionada con la actividad económica de los hospitales, instituciones a las que iban destinados, en concepto de subvención, buena parte de los ingresos percibidos. Este hecho influyó decisivamente en que algunas compañías pudieran incluir entre sus miembros a las mujeres, con los mismos derechos que los hombres. De este modo, las compañías de teatro del Siglo de Oro español están constituidas por un grupo de personas que trabajan como actores profesionales de acuerdo con un modelo que se mantuvo estable a lo largo del siglo XVII.

de comedias, o poetas de comedias, como se denominaban en la época, era frecuente en los Siglos de Oro. Este es un episodio más, muy sarcástico, contra ese tipo de personajes, sin ahorro de mordacidad respecto a la pedantería literaria y al rigor de la preceptiva (vid. esp. pp. 612-616).

LA FARSA DEL IDEALISMO RELIGIOSO

No deja de ser digno de observación el hecho de que la novela más crítica de Cervantes no contenga explícitamente apenas ninguna reflexión crítica sobre la religión. Con todo, las agresiones verbales contra los moriscos y los elogios repentinos a la Compañía de Jesús, junto con la desmitificación de la magia, como metonimia supersticiosa de todo poder trascendente, objetivada en la retórica bruja que se nos presenta bajo la apariencia de la vieja Camacha, constituyen las únicas referencias discursivas que pueden ser objeto de la farsa del idealismo religioso subyacente en la novelita.

Debe advertirse, contra la Compañía de Jesús, la fuerte ironía que alcanza el relato en las págs. 563-564, cuando califica a los jesuitas de «repúblicos del mundo», esto es, «hombres que tratan del bien común» (Covarrubias, 1611). J. Canavaggio, cuando en la biografía de Cervantes se refiere a «la célebre página de *El coloquio de los perros* en que Berganza, al servicio de un negociante sevillano evoca la enseñanza dispensada a sus hijos por los padres de la Compañía», escribe: «Este vibrante elogio de su pedagogía, cargado durante mucho tiempo a su crédito, tal vez no sea, en realidad, más que la imagen inversa de una denuncia feroz de los compromisos mundanos de la Orden. Así, es, al menos, como ha sido interpretado a la luz del proceso instruido contra los hijos de San Ignacio por uno de sus correligionarios: el gran historiador Mariana, uno de los jesuitas más lúcidos de la época de Felipe II» (Canavaggio, 1986/2003: 70). He aquí el texto cervantino:

BERGANZA: No sé qué tiene la virtud, que, con alcanzárseme a mí tan poco o nada della, luego recibí gusto de ver el amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres y maestros enseñaban a aquellos niños, enderezando las tiernas varas de su juventud, porque no torciesen ni tomasen mal siniestro en el camino de la virtud, que juntamente con las letras les mostraban. Consideraba cómo los reñían con suavidad, los castigaban con misericordia, los animaban con ejemplos, los incitaban con premios y los sobrellevaban con cordura, y, finalmente, cómo les pintaban la fealdad y horror de los vicios, y les dibujaban la hermosura de las virtudes, para que, aborrecidos ellos y amadas ellas, consiguiesen el fin para que fueron criados.

CIPIÓN: Muy bien dices, Berganza, porque yo he oído decir desa bendita gente que para repúblicos del mundo no los hay tan prudentes en todo él, y para guiadores y adalides del camino del cielo, pocos les llegan. Son espejos donde se mira la honestidad, la católica doctrina, la singular prudencia, y, finalmente, la humildad profunda, basa sobre quien se levanta todo el edificio de la bienaventuranza (563-564).

Molho considera igualmente que este elogio de Berganza a los jesuitas contiene una crítica intensa y subrepticia.

El homenaje a las virtudes políticas de los padres jesuitas suena sospechosos. Si es vocación de la Compañía, en efecto, darle a quien viva en el siglo el beneficio de la religión, no se sigue de ello en absoluto que deba sobresalir en los negocios del mundo. La misma palabra *mundo*, según se lea con perspectiva seglar o religiosa, se puede entender de dos maneras. Dentro del pensamiento eclesiástico, mundo y religión son cosas contrarias. Se sabe que el catecismo español enseñaba (y tal vez siga enseñando) que *los enemigos del alma son tres: Demonio, mundo y carne*. Parece por lo menos difícil ensalzar como virtud, entre clérigos que por su profesión han renunciado al mundo, una incomparable capacidad «política», en un dominio que no puede ser el suyo y que, además, la *Doctrina cristiana* denuncia como dominio de un enemigo del alma (Molho, 1970/2005: 249).

Del mismo modo, el atributo de humildad que se menciona al final del elogio resulta inquietante. La humildad se presenta aquí no como una finalidad de la vida virtuosa, sino como un recurso práctico del *nec otium*, muy útil para superar dificultades y obstáculos en cualquier proyecto ambicioso. Se trata realmente de una adulteración de la humildad. No es una anulación del individuo en el seno del grupo, tal como exige la doctrina cristiana, sino un fingimiento, una disimulación de la ambición personal puesta al servicio de la compañía —es decir, de un gremio con ribetes de belicosidad—, una hipocresía sofisticada y eficazmente operativa.

Por otro lado, el episodio de los cuatro enfermos encerrados en el hospital, el poeta, el alquimista, el matemático y el arbitrista, que sin duda hace pensar en el entremés de *El hospital de los podridos*, atribuido a Cervantes en diferentes ocasiones²⁹, puede también considerarse desde una perspectiva religiosa.

²⁹ *El hospital de los podridos* es uno de los entremeses cuyo estilo, temática y tratamiento resultan más afines a la literatura cervantina. De cualquier modo, mientras no haya pruebas positivas que lo acrediten, tal atribución no será sino una conjetura inspirada en afinidades formales y semánticas. Y tampoco hay que negar que la referencia, en este entremés, de arquetipos como los calvos, narigudos, miopes, zurdos, sastres, zapateros, etc., hacen pensar en la literatura quevedesca, del mismo modo que la aversión hacia los médicos, igualmente presente en *El hospital de los podridos*, puede conducirnos hacia el teatro molieresco, sin que todo ello suponga la automática atribución de esta pieza a Quevedo, y mucho menos a Molière. Entre los autores que más recientemente, y con razones bien explicadas, han reiterado la atribución cervantina, debe destacarse a Pérez de León (2005), en su monografía sobre los entremeses de Cervantes. Vicente Pérez de León considera a lo largo de este libro que el entremés titulado «*El hospital de los podridos* es también de paternidad cervantina» (17). En este sentido, señala una serie de concomitancias, entre este entremés y otros de segura autoría, como *El juez de los divorcios*, «que acercan *El hospital de los podridos* a su paternidad cervantina» (124): se presenta el arbitrio en el título mismo del entremés, el humor se basa en el contraste de opiniones expuestas por figuras que representan a la autoridad y a los examinados, el uso de una metáfora sobre los relojes para designar el concierto o desconcierto del discurso de los personajes, las alusiones contra los poetas de la corte, etc: «En resumen, estamos ante un entremés que pertenece, junto a *El juez de los divorcios* o *La elección de los alcaldes de Daganzo* a un grupo de ficciones que se agrupan en torno a un problema social planteado por una serie de personajes examinados que se intenta resolver mediante su interacción con unos examinadores. El diálogo planteado en *El hospital de los podridos* entre ambos grupos de personajes supera con creces el fondo de los conflictos planteados ante el juez de los divorcios, acercándose por su calidad e ingenio al diálogo de Tomás Rodaja con sus conciudadanos después de tomar el membrillo mágico en *El Licenciado Vidriera*.

Debe advertirse, en primer lugar, que en ningún momento de la novela se dice que ninguno de estos cuatro personajes esté loco. Sin embargo, sabemos que lo están. Tampoco el narrador de la segunda parte del *Quijote* dice que don Quijote actúa como cuerdo, y sin embargo así es. Hemos insistido incontables veces en que hay una terrible dialéctica entre lo que Cervantes pone en boca de sus narradores —*lo que se dice*— y lo que los personajes cervantinos protagonizan con sus hechos —*lo que ocurre*—. Y lo que ocurre están, casi siempre, en contradicción dialéctica, y crítica, con lo que se dice o se narra. De hecho, los narradores de Cervantes cuentan algunos hechos de forma *muy diferente* a como esos mismos hechos tienen lugar. Los narradores contruidos por Cervantes son cínicos extraordinarios. No por casualidad Avalle-Arce pasó su vida hablando del narrador infidente del *Quijote*. El narrador cervantino —con permiso de Pessoa— es un fingidor.

El saber de estas figuras taradas, que aparecen al final de la narración de *El coloquio de los perros* es un saber explícitamente secular y laico, como lo es la poesía, la química, la matemática y la economía. Así lo ha subrayado Molho con insistencia. Es cierto que ninguna de estas «ciencias» tiene como objeto, ni como deseo, a un dios. Entre los teólogos no hay locos, sino herejes. De acuerdo. Todo lo que en la España aurisecular no apuntara o confirmara un saber teológico ortodoxo era objeto de inquisición. Cierto. Al igual que ocurría en la idealizada y reformada Europa protestante. Las ideas que se desarrollaban en el terreno de las ciencias categoriales (matemáticas, biológicas, poéticas...) o de las ciencias tecnológicas (políticas, industriales, económicas...) estaban bajo sospecha³⁰. En España, sí, y en todas partes, hasta la irrupción de la Ilustración.

El irónico final, que incluye a los propios examinadores entre los podridos, es una vuelta de tuerca más a la reflexión sobre las figuras de autoridad, tales como Trampagos, Monipodio, el juez de los divorcios o Sancho en su insula, que parecen ser recurrentes en diferentes obras de Cervantes. El hecho de que en *El hospital de los podridos* se utilice como idea central el tópico de la enfermedad psíquica, unido al diálogo establecido entre personajes supuestamente afectados por la plaga del pudrimiento, concuerda con la obsesión cervantina por el tema de la pérdida de la razón, explorado en diversos planteamientos que demuestran las dificultades de convivencia asociadas a este problema social [...]. *El hospital de los podridos* es, en definitiva, un entremés en el que se reflexiona sobre un problema social en forma de arbitrio de imposible resolución en el que hay dos alusiones a los poetas, además de una expresión calcada de otras cervantinas, que cuenta con una canción final ejemplarizante, y en el que se plantea un esquema de examen sin resolución final demasiado similar a *El juez de los divorcios* para no poder, al menos, sospechar su paternidad cervantina» (Pérez de León, 2005: 128-129).

³⁰ En el marco de la Teoría del Cierre Categorical (Bueno, 1992), se entiende aquí por ciencia una construcción operatoria, racional y categorial, constituyente de un conocimiento basado en la interpretación causal, objetiva y sistemática de la materia. Una disciplina como la Teología no puede ser una ciencia jamás, ya que su objeto de conocimiento no existe. Que se sepa, ningún dios posee verdad ni realidad material. La Teología es un modo de saber acríptico —junto con las Pseudociencias, las Ideologías y las Tecnologías—, característico de las sociedades civilizadas en que se han desarrollado las *religiones terciarias* (Bueno, 1985), es decir, aquellas que debido al impacto de los saberes críticos y racionales han tenido que enfrentarse a las exigencias de los conocimientos científicos y filosóficos, y de este modo se han articulado como una teoría o una doctrina, para mantenerse, sofisticadamente, a la altura de los tiempos. La Teología es la Sofística desde la que se expresan, comunican e interpretan, las *religiones terciarias* —Cristianismo,

Estos discretos dementes exhiben proyectos, ideas, planes de Estado, todos desde la perspectiva de una tara social irremediable. Permanecen socialmente aislados no porque su entendimiento se haya extraviado por caminos en los que no reside el saber que conduce a Dios, sino porque simplemente están zumbados. Su racionalismo es patológico. No son presos políticos. Son enfermos mentales de su época. No es el Estado español aurisecular, ni la Iglesia católica y romana, quien los ha condenado a la locura por servir desde su supuesto racionalismo a las actividades exigidas por la teología entonces imperante. Esta es la falsa solución que se impone al planteamiento de un falso problema. Pues viven sin Dios —podría pensarse—, queden ellos y su discurso condenados a la locura, ajena ahora a toda luminosidad racional, e incluso a toda simpatía social y política. No. La literatura, aunque sea la de Cervantes, no siempre está obligada a ser un embellecedor de la locura. Cervantes no es Erasmo. Cervantes es el Espinosa de la literatura. Del bufón solo queda aquí lo grotesco, y del sabio, la esterilidad de haberlo sido acaso. Al coloquio de Cipión y Berganza no sobreviven los sabios, sino los cínicos.

CODA

Hay en las novelas de Cervantes una desmitificación de lo trascendente a través de una naturalización de la experiencia individual. La realidad se examina, se reflexiona sobre ella, a través de la experiencia humana del sujeto individual, en su relación con los demás, en la cotidianeidad de su vida social y profesional, en su visión particular del mundo, en la vivencia de hechos y sucesos concretos, específicos. La novela cede la voz, las voces, a una realidad humana y vital que la epopeya, la fábula poética, y sobre todo el teatro clásico, no habían tenido en cuenta. Grecia había creado una magnífica cultura consagrada a la naturaleza del *ser*, ese *ser* que, o bien es Materia, o bien no existe. La preceptiva renacentista, pretendidamente moderna, se propuso sistematizar aquel legado cultural como un *deber ser*, es decir, como una organización material del mundo que debía responder a una preceptiva. Quedó así configurada una normativa, tanto más artificial cuanto más verdadera. La literatura cervantina dota ante todo al *ser*, esto es, a la materialidad del ser humano, de una *conciencia de ser*, de una conciencia propia aunque insegura, y siempre poseída de numerosos atributos: voluntad, lenguaje, razón, identidad, ansiedad, deseo, libertad..., reacción, en última instancia, ante todo cuanto proceda de un *deber ser* ajeno al individuo y a sus materiales antropológicos. El personaje tradicional interpretaba su papel en el mundo en la medida en que su acción justifica la legalidad de un orden moral trascendente y ajeno. Dante ofrece en este sentido los más altos logros estéticos. Estos personajes aún los encontramos en el teatro lopesco y, sobre todo, en el calderoniano. Nada de eso hay en Cervantes, en Shakespeare, en Molière... Los personajes de estos autores afirman que la experiencia individual puede conducirse, mediante conclusiones lógicas, hacia formas de conducta

Islamismo, Judaísmo y Budismo—, cuyo monoteísmo no deja de ser, irónicamente, en manos del racionalismo, una suerte de politeísmo posmoderno.

que se justifican por sí mismas, al margen de todo imperativo moral, públicamente codificado o metafísicamente revelado. La libertad de creación, y de interpretación, es uno de los atributos distintivos de la ficción y sus formas de discurso. La modernidad se ha servido conscientemente de este recurso estético como un instrumento decisivo en el ejercicio de la expresión laica de la moral humana. Esta cultura secular y moderna debe a Cervantes contribuciones decisivas. Nunca han sido tan actuales.

2.18. LAS FORMAS DE LO CÓMICO EN LOS ENTREMESSES DE QUEVEDO

Voy a considerar en este trabajo las formas a través de las cuales se objetiva en la literatura teatral la materia cómica de los entremeses de Quevedo¹. Me baso en los criterios del materialismo filosófico como teoría de la literatura y, concretamente, en sus ideas sobre la poética de la experiencia cómica. Desde esta perspectiva metodológica resulta imprescindible la definición conceptual de los términos implicados en una teoría de lo cómico: *caricatura, carnaval, chiste, escarnio, grotesco, humor, ironía, parodia, ridículo y risa*. Estos conceptos se definen o analizan con frecuencia desde criterios *psicológicos* o fenomenológicos (Bergson, 1899; Freud, 1905), *retóricos* o tropológicos (Chevalier, 1992; Manzini, 1955; Snell, 1994; Soons, 1970), y sobre todo *descriptivistas*, como fue el caso de Aristóteles, y *teoreticistas*, como sucede con el archicitadísimo —acríticamente archicitadísimo— Bajtín (1965).

Pilar Cabañas (1991), por ejemplo, en su trabajo sobre la sátira y lo cómico en los entremeses de Quevedo, incurre en una *reducción formalista* que acaba por limitar al lenguaje la totalidad de la materia cómica quevediana. Considera esta autora que lo realmente importante en la configuración de los entremeses «no es ni el propio género, ni la dimensión satírica, ni la acción dramática, sino «otra cosa». [...] esa «otra cosa» que confiere a estas obras sus peculiares señas de identidad es el trabajo que el autor realiza sobre el lenguaje, sobre la propia materialidad de la palabras, convertida en materia risible y fundamento del espectáculo verbal que propone, en esencia, cada una de las piezas entremesiles de Quevedo, y todas ellas como conjunto» (Cabañas, 1991: 291). Esta tesis es de un idealismo formalista y lingüístico extremo. La conclusión a la que llega la autora es igualmente ideal: «La primacía del lenguaje se instaura en estos entremeses en detrimento tanto de su dimensión dramática como de su dimensión satírica» (Cabañas, 1991: 291). Llega incluso más lejos, a posiciones metafísicas, al afirmar la supremacía absoluta del lenguaje, como una forma de cuyos contenidos podemos hacer abstracción: «El lenguaje llega a imponerse por sí mismo, como si desarrollara potencialidades más allá de las previsiones del escritor, como

¹ De la obra de Quevedo se ha dicho que puede interpretarse como una suma de escenas o cuadros aislados, «verdaderos núcleos entremesiles», en los que «pululan un sinfín de figuras: lindos, valientes, maridos sufridos, mujeres pedigüeñas, tacaños, caballeros chanflones, etc., que el mismo Quevedo refundirá, repetirá y hará revivir en sus entremeses». Tomo la cita de García Valdés (1985: 34). Comparten su misma opinión varios autores, entre los que figuran Lázaro Carreter (1974: 95-96), Lida (1981), Ettinghausen (1982). En efecto, como advierte Asensio (1965), muchos de sus entremeses se identifican con varias escenas de los *Sueños* o *La vida del Buscón*. Basta pensar, por ejemplo, en el *Sueño de la muerte* (1622) y comprobar cómo los personajes de este relato desfilan casi como en un entremés de figuras. Muchos de ellos cobran vida a partir de tipos y dichos populares, y en buena medida son los mismos personajes que aparecen en el entremés de *Los refranes del viejo celoso*. Como en muchas obras de sus obras, Quevedo parece tener en su mente una configuración teatral o escénica de los hechos que narra, y así, al referirse al sueño que se apodera de la fatiga del cuerpo, dice: «Luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a oscuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro» (Quevedo, 1627/1984: 184).

si —por decirlo de alguna manera— gozara de autonomía, de esa autonomía propia de los seres vivos» (Cabañas, 1991: 294). No cabe mayor idealismo en esta suerte de antropomorfismo del lenguaje quevedesco. Aceptando esta tesis, solo podemos desembocar en la idea de que un lenguaje así no significaría nada, porque al margen del ser humano no hay lenguajes susceptibles de interpretación. El lenguaje sirve para comunicar realidades formalmente conceptualizadas. La conceptualización formal que de estas realidades lleva a cabo Quevedo en sus entremeses confiere a la materia cómica de que se sirve el autor un significado singularmente real y efectivo. La forma nunca es aislable de la materia, porque explica esa materia en la medida en que está conjugada con ella. Forma y materia son conceptos conjugados, no separables ni dialécticos (Bueno, 1978). Finalmente, afirmar que la comicidad del teatro de Quevedo se reduce al lenguaje verbal, a las palabras, implica asumir que la materia o experiencia cómica *está* en las palabras, en las formas, como si las palabras fueran *en sí mismas* un chiste, una parodia o una expresión grotesca, y el chiste, la parodia o lo grotesco, fueran exclusivamente *formas* que flotaran en el ambiente, aisladas de la materia cómica que las hace posible. Las formas son cómicas porque sus *referentes materiales* son cómicos. Lo que causa la risa son los referentes del lenguaje, y no el *lenguaje en sí*. Este último no es, por sí solo, ni cómico, ni trágico, ni grotesco, ni ridículo. El significado del lenguaje *es* y *está* siempre en función de unos hechos materiales. No cabe tampoco afirmar, exagerando hasta la distorsión las primitivas tesis de Lázaro Carreter (1974) sobre el *Buscón*, que «Quevedo roza apenas el objeto de su sátira o se pasa de largo, trascendiéndolo, con perjuicio del efecto crítico social, aunque nunca del poético» (Cabañas, 1991: 295). Nadie que se sintiera escarnecido por Quevedo afirmaría tranquilamente que la sátira de este escritor «ha pasado de largo», «trascendiéndome». Tesis de este tipo son «tesis de renuncia», desde el momento en que se basan en argumentaciones —los escritos de Quevedo carecen de objeto de sátira— que renuncian a explicar en qué consiste *ontológicamente* la sátira de Quevedo, y ya no solo la sátira, sino las diferentes *formas* literarias en que se objetiva la *materia* cómica de sus piezas teatrales. Sin los jorobados patizambos renqueando por las calles, los «chistes» y demás «grotesquerías» de Quevedo no existirían, es decir, sin la realidad efectivamente existente, las formas de la literatura no serían posibles nunca. Entre otras cosas, porque la literatura solo está hecha de realidades *formal y conceptualmente* expresadas (Maestro, 2006). Solo el tonto se queda mirando al dedo y sus *formas* cuando éste apunta a la luna como objeto y referente efectivamente existente. Otra cosa será que el ingenio de Quevedo se limite al lenguaje, y que su sátira tenga como objeto una serie de personajes y prototipos vulnerables, ajenos o despreciados por el sistema político con el que se identifica el propio Quevedo. Pero incluso en este supuesto, el *ingenio* de Quevedo no es —ni equivale a— lo *cómico* en Quevedo. Porque, entre otras cosas, el ingenio es una cualidad personal y subjetiva, y lo cómico es una experiencia social, dada en términos materiales y formales, y que puede y debe ser analizada mediante conceptos².

² El ingenio se ha considerado con frecuencia desde una perspectiva psicológica. Un ingenio entendido como posesión eminente de ciertas facultades intelectuales (como por ejemplo la

LAS FORMAS DE LA MATERIA CÓMICA

Consideraré aquí que la materia cómica se objetiva formalmente en la literatura a través de las formas de la *caricatura*, el *carnaval*, el *chiste*, el *escarnio*, lo *grotesco*, el *humor*, la *ironía*, la *parodia* y el *ridículo*, y que tales formas persiguen un efecto, que es la *risa*. Voy a definir a continuación cada una de ellas, desde los criterios del materialismo filosófico como teoría de la literatura, para tratar de aplicar después tales interpretaciones a la obra entremesil de Quevedo, o a él atribuida.

Partiré de la consecuencia, esto es, la *risa*: el efecto orgánico del placer cómico. Esta conceptualización de la risa exige definir inmediatamente qué es lo cómico.

Considero que lo *cómico* es el efecto risible provocado por la dialéctica —nunca dolorosa o amenazante para el sujeto que ríe— entre la materialización de los hechos *tal como estos han tenido lugar frente a las convenciones sociales* y la materialización de los hechos *tal como estos deberían haber tenido lugar de acuerdo con las convenciones sociales*. Lo cómico se basa, pues, en la dialéctica o disidencia entre los *hechos consumados* (*facta consummata*) y los *hechos exigidos* (*facta oportebant*)³. Los *hechos consumados* son materialmente objetivables, visibles, constatables. Los *hechos exigidos* lo son de acuerdo con un código socialmente establecido e impuesto. Siempre hay un determinado tipo de logos o razón que impera en cada situación o sociedad, y que dispone, naturalmente desde un código moral, sus posibilidades de interpretación y sus requisitos de exigencia. El sujeto protagonista de los *hechos consumados* será objeto de risa, si sus actos no responden a lo establecido en el código de los *hechos exigidos*, código social que harán valer, mediante la risa y sus consecuencias, los sujetos que puedan cumplir con tales exigencias, que puedan sustraerse a ellas, o que simplemente resulten exentos de su cumplimiento. Sitúo, por tanto, la esencia de lo cómico en la dialéctica entre el ser y el deber ser —de modo que *ser* equivale a una *materialidad* consumada no solo físicamente, sino también psicológica y conceptualmente—, es decir, entre lo que alguien es realmente y lo que debería ser —pero no consigue ser dadas sus limitaciones, con frecuencia inconscientes o incontrolables— en una determinada situación, la cual lo convierte en sujeto involuntario de una experiencia cómica. Nadie —salvo un cómico profesional— se convierte consciente y voluntariamente en objeto de

capacidad de tener ocurrencias). A fin de cuentas esta fue la perspectiva principal desde la cual analizó el ingenio Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios* (1575), ingenio como derivado de *in genere*, engendrar dentro de sí, producir con el entendimiento.

³ *Oportere* es verbo impersonal latino usado, entre otros, por Quintiliano, cuando habla de cómo conviene que sea la ley, o por Terencio, cuando se refiere a lo que conviene que alguien haga (*Heautontimorúmeno*, v. 536). Este verbo remite en su significado a lo que es conveniente, necesario o razonable. Su naturaleza impersonal lo hace especialmente adecuado a contextos morales y sociales. No por casualidad lo conveniente hace alusión con frecuencia a situaciones morales. Terencio escribe esta frase: *Haec facta ab illo oportebant* (esto es lo que él tenía que haber hecho). Me acojo aquí a la expresión *facta oportebant*, documentada en latín, y que sería algo así como «los hechos que convenían», lo que alguien debía haber hecho de acuerdo con una determinada situación. A su vez, los *facta oportent* serían los hechos que convienen, o hechos convenientes (pero esta forma, hasta donde yo sé, no está documentada en latín).

risas y burlas. En el caso del cómico profesional, no es su persona, sino su personaje, es decir, el prototipo que representa o interpreta, objeto de risa y sujeto de experiencia cómica. Cualquier realidad del mundo interpretado o conocido puede ser convertida en materia cómica, pero no de cualquier *forma*. Para que una *materia cualquiera* resulte cómica ha de ser formalizada (construida) y conceptualizada (interpretada) de alguna *forma específica*. Considero que las principales *formas* de elaboración y conceptualización de la materia o experiencia cómica son las siguientes: *caricatura*, *carnaval*, *chiste*, *escarnio*, *grotesco*, *humor*, *ironía*, *parodia* y *ridículo*. Procede a definir las desde criterios lógico-materiales.

La *caricatura* sería la expresión iconográfica (o verbal) sintética de una serie de rasgos que se intensifican y exageran con el fin de comunicar un determinado sentido o conjunto de características. Adelanto que, en los entremeses de Quevedo, es la figura más recurrente de la materia cómica.

El *carnaval* se conceptualiza como aquella representación en la que los valores de una sociedad, codificados oficialmente como serios, se manifiestan invertidos en un sentido *cómico*, *paródico* y *grotesco*, que se proyecta por igual sobre *todas* las clases sociales, sin discriminación, ni consideración, ni respeto de ningún tipo. En contra de opiniones muy extendidas, sostengo que en los entremeses de Quevedo, por las razones que aduciré, no cabe hablar en modo alguno de carnaval. Ni reyes ni papas son objeto de parodia o carnaval en el teatro breve de Quevedo. En la poética quevedesca, los altos estamentos sociales no son objeto de ninguna conceptualización paródica, por lo que, bajo tales circunstancias, no cabe hablar de *carnaval* en los entremeses de este autor⁴.

El *chiste* es, sintéticamente, expresión verbal o iconográfica de ingenio irónico, crítico o humorístico. Es, con alta probabilidad, la figura más común presente en el conjunto de la literatura quevedesca, en todos sus géneros y modalidades, salvo acaso en sus escritos doctrinales, políticos y filosóficos.

El *escarnio* se concibe como aquel ejercicio de burla que se ejecuta y practica de forma violenta con intención de ofender moralmente. La persona que se convierte en sujeto de escarnio sufre la burla, más o menos agresiva, de un grupo humano que lo desautoriza personal y socialmente. Esta reprobación o desautorización es *moral*, desde el momento en que son las normas del grupo escarnecedor las que sirven de código de referencia para justificar y ejercer la burla afrentosa contra un individuo que disiente de tales normas. El escarnio está determinado por *causas morales* (las normas de cohesión de un grupo escarnecedor del que disiente el individuo escarnecido) y por *consecuencias éticas* (el daño físico que puede recibir o acusar el sujeto escarnecido). Concebido de este modo, desde los criterios del materialismo filosófico, el escarnio se articula sobre el enfrentamiento dialéctico existente entre un individuo dado en una

⁴ No se comprenden bien las razones aducidas por J. L. Alonso Hernández en su trabajo sobre las «Transformaciones carnavalescas en los *entremeses* de Quevedo», pues si por un lado se refiere al carnaval en el teatro breve quevedesco, su conclusión es que no hay «nada de carnaval alegre y distendido sino la reflexión amarga y lúgubre ante lo perezoso de la vida del moralista Quevedo» (Alonso, 2001: 50).

sociedad —disidente de sus normas morales— y el grupo de individuos que representan y ejercen los códigos morales imperantes por los que se rige la vida de esa sociedad, frente a los cuales el individuo de marras se convierte en un componente subversivo. El escarnio es el ejemplo de cómo desde la moral una sociedad castiga éticamente al individuo que transgrede sus normas, y cómo se sirve de la burla afrentosa para conseguirlo. El escarnio constituye una agresión *ad hominem*, una suerte de ataque personal mediatizado por la experiencia cómica. Desde este punto de vista, podría decirse que el escarnio pretende más bien la destrucción de la persona, antes que su moralización. Y en este último aspecto se distinguiría una vez más de la sátira. Cualquier lector de Quevedo comprueba que se trata de una forma de comicidad muy frecuente en la obra de este autor. Veremos con qué finalidades.

Lo *grotesco* es la yuxtaposición o integración irresoluble y conflictiva entre una experiencia risible y un elemento incompatible con la risa, el cual es, sin embargo, parte esencial en la materialización y percepción sensorial de esa experiencia cómica (Thomson, 1972). Lo grotesco es forma cómica característica de Quevedo.

El *humor* es un concepto esencial en toda teoría de lo cómico. Aquí lo consideraré como aquella expresión cómica que incluye al artífice como intérprete subversivo de su propia experiencia. En el humor, el intérprete está *formalmente* implicado en el artificio de la experiencia cómica, al subvertir conceptualmente las consecuencias materiales de su experiencia personal. El humor es una experiencia cómica en la que el artífice de lo cómico se convierte en su intérprete principal, que no será un intérprete cualquiera, sino un intérprete formalmente subversivo y transgresor de hechos que se plantean o se presumen como realidades materialmente consumadas. El ejemplo es conocido: un preso condenado a muerte pregunta cuándo le van a ejecutar. «El lunes», le dicen. A lo cual responde: «¡Buena forma de empezar la semana!». El humor radica precisamente en que convierte al artífice en intérprete de la realidad material de su propia experiencia, con frecuencia en un contexto doloroso o preocupante, pero con capacidad, frente a la adversidad, para tergiversar *formalmente* la realidad *material* de su experiencia personal. El humor contiene siempre una *prueba* y una demostración de *ingenio* ante la adversidad⁵. En un sentido estricto, y con la seguridad de sorprender a muchos lectores de Quevedo, podríamos afirmar que el humor, tal como aquí se ha delimitado, está formalmente ausente de la mayor parte de la literatura quevedesca.

La *ironía* es otra noción clave que exige una definición muy nítida. Desde los criterios del materialismo filosófico, la ironía es la expresión de un discurso en el que los sentidos intencional y literal difieren con el fin de provocar una interpretación crítica o humorística. El autor de la ironía siempre expresa lo que siente, pero comunicándolo de modo intencional, nunca de forma literal. La ironía expresa siempre lo que su

⁵ «El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos [...]. El humor es la menos complicada de todas las especies de lo cómico. Su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo» (Freud, 1905/1981: 1162). El humor actuaría, según esta orientación, como una función defensiva que, a diferencia de la represión, no tiene inconvenientes en prestar atención al contenido de representaciones ligadas a efectos dolorosos. Es una forma de dominar el automatismo psíquico.

artífice siente o piensa, pero sin declararlo literalmente. La ironía omite siempre algo esencial: los caminos que conducen a ella. Sin embargo, suele dejar muy al descubierto sus consecuencias. De hecho, la ironía suele percibirse antes por sus resultados que por sus motivaciones, es decir, antes por lo que «niega» que por lo que «afirma». La dialéctica es una figura clave en toda interpretación del pensamiento irónico. En consecuencia, puede afirmarse que la ironía se basa en la dialéctica entre el sentido intencional y el sentido literal.

Por su parte, la *parodia*, como sabemos, es la imitación burlesca de un referente serio. Pero esta definición es insuficiente en sí misma, porque no detalla las formas de su materialización. En una parodia es imprescindible distinguir los siguientes elementos: artífice (idea o diseña la parodia), sujeto (la interpreta), objeto (o referente serio degradado y parodiado) y código (sistema de referencias o códigos que hace posible la degradación del objeto parodiado, esto es, lo que permite interpretar la acción de un sujeto como burla de un objeto o referente serio). Más adelante contrastaré el uso de la parodia en el teatro breve de Calderón con su ausencia casi total en los entremeses de Quevedo⁶.

El *ridículo* será identificado con aquella experiencia cuyos contenidos se perciben e interpretan como ajenos e inferiores a lo normativo, ortodoxo o convencionalmente respetable, y por ende susceptible de convertirse en objeto de burla. Esta Idea de Norma o de ortodoxia, dada en una determinada sociedad, es resultado de la Idea de Razón o logos, vigente en esa sociedad. Lo ridículo es con frecuencia una devaluación de lo material y formalmente aceptado como normativo o racional en una sociedad concreta. Es ridículo lo que presenta o contiene una deformación devaluada de lo normativo aceptado o de la razón establecida. Es ridículo lo que se percibe como fuera de lo normal y por debajo de ello, lo que, ajeno a la razón impuesta, y sustraído al logos imperante, se conceptualiza como materia disonante, susceptible de experiencia cómica, y objeto de burla. Lo ridículo no pertenece a lo respetable, desde el momento en que se sustrae a la razón normativa, al logos oficialmente codificado. Esta condición de lo ridículo, el estar por debajo de lo respetable, y convertirse en objeto de burla precisamente por eso, por estar situado debajo del umbral de lo normativo, de lo aceptado, de lo exigido, esto es, por ser una *sub-normalidad*, constituye, según el materialismo filosófico, su condición esencial. Lo ridículo en sí mismo no es necesariamente dañino, ni agresivo, ni violento: no hace falta combatirlo con hechos, ni siquiera con actos, sino que basta identificarlo con burlas, risas, ironías, es decir, palabras y expresiones orgánicas más o menos momentáneas. Lo ridículo suele ser con frecuencia una cualidad propia de seres vulnerables, débiles, deficientes, es decir, seres situados debajo del umbral de lo

⁶ Por ejemplo, concebimos a Falstaff parodiando al Enrique IV de Inglaterra, pero difícilmente imaginamos a un rey imitando burlescamente a un tabernero, o a una ministra de la vivienda parodiando a un vagabundo o a un *homeless*. Esta observación nos obliga a aceptar que genuinamente el entremés tiene como protagonistas insustituibles a gentes plebeyas, a sujetos de baja condición social, combustible primordial de la experiencia cómica según las exigencias de la poética clásica, cuyo virtuoso decoro aconseja reducir a los seres humildes —y solo a seres humildes— a objetos de burla y comedia.

racionalmente exigido, seres, en suma, *sub-normales*. El ridículo es una de las figuras cómicas más utilizadas por Quevedo.

La *sátira* es la expresión de una experiencia cómica determinada formalmente por la agudeza crítica, mordacidad y acritud de su artífice, cuyo objetivo es ridiculizar, desde criterios morales, es decir, desde las normas establecidas por un grupo dominante, un determinado referente o arquetipo socialmente reconocido⁷. La acritud de la sátira es formal, no física, es decir, que sus consecuencias son estrictamente morales: definen las normas del grupo satírico frente al grupo o al individuo satirizados. En esto se diferencia del escarnio, cuya agresividad adquiere consecuencias éticas, al afectar con frecuencia de forma física y psicológica a la persona escarnecida. La sátira provoca en el espectador dos reacciones simultáneas, pero no incompatibles: la risa y el desagrado. La risa provocada por la experiencia cómica, al expresar la disidencia dialéctica entre los hechos consumados (*facta consummata*) y los hechos exigidos (*facta oportebant*), y el desagrado motivado por la realidad social que deja críticamente al descubierto. En el caso de lo grotesco, estas dos reacciones simultáneas se presentan como incompatibles, mientras que en el caso de la sátira se presentan conjugadas e inseparables. Además, la sátira opta por privilegiar determinados valores: considera «buenos» a unos sujetos, y a otros, de los que se burla, los considera «malos». Lo grotesco suele ser anti-racional e ideal, y la sátira suele ser muy racional y muy crítica. Es figura predilecta por Quevedo, si bien sabe usarla muy cuidadosamente contra un determinado tipo de persona, y jamás contra otro. Como Juvenal o Marcial, Quevedo siempre «sabrà respetar» al emperador.

LOS ENTREMESSES DE QUEVEDO

Voy a exponer a continuación la recurrencia de algunas de estas formas de lo cómico en los entremeses atribuidos a Quevedo⁸.

⁷ Adviértase que Juvenal, por ejemplo, en sus primeros libros de sátiras, rechazaba —al menos desde su poética literaria— el uso del humor, porque desde su punto de vista la expresión cómica relajaba la intensidad de la experiencia satírica. Según él, la sátira tenía que ser furiosa, indignante, enérgica, y el sentido del humor solo podía atenuar tales exigencias. Con todo, Juvenal irá progresivamente sirviéndose del humor en la escritura de sus libros satíricos.

⁸ A Quevedo se han atribuido, en diferentes momentos, hasta 16 entremeses. En la edición que en 1932 hace Astrana de su obra completa, se consignan nueve títulos: *La venta*, *El marión*, *El niño* y *Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera*, *El zurdo alanceador* (con el título de *Los enfadosos* en la Biblioteca de Évora) y *Los refranes del viejo celoso*, por una parte, cuya atribución no ha sido discutida; y por otra parte, los entremeses titulados *Pan Durico*, *El médico* y *El hospital de los mal casados*, cuya autoría quevedesca se ha cuestionado en más de una ocasión durante las últimas décadas. A estos entremeses, Asensio añade en 1965 la publicación de cinco textos inéditos hasta entonces: *Diego Moreno*, *La vieja Muñatonos*, *La destreza*, *La polilla de Madrid* y *Doña Bárbara*, procedentes de la Biblioteca de Évora. Y aún quedan, en opinión de varios autores, otros títulos por consignar, como es el caso de *El caballero de la Tenaza*, publicado en *Flor de entremeses y sainetes* (Madrid, 1657), y *El marido pantasma*, recogido en *Ramillete gracioso* (Valencia, 1643). Debe hacerse constar que la Fundación Francisco de Quevedo, en Torre

La venta (1635) es entremés cómico de costumbres, cuyo escenario es una venta y cuyos protagonistas son un ventero y su mozuela. Él, viejo y avaro, tan hipócrita como religioso; ella, simpática y maliciosa. Ante ellos desfila una serie de personajes que confirman las expectativas de tales prototipos. No por casualidad el ventero es un vejete que aparece rezando «con un rosario», símbolo religioso contrarreformista convertido por la literatura española aurisecular precisamente en signo de la hipocresía religiosa. Su gracia, un sustantivo común que funciona como nombre propio, «Corneja», lo caricaturiza como ave de rapiña o de presa, lo que confirma a cada paso su forma de conducta, como personaje prototipo de la avaricia en la miseria⁹. Ahora bien, ¿de qué se ríe Quevedo en este entremés? Si se acepta que el sujeto de la experiencia cómica es aquí la avaricia formalmente objetivada en la figura del ventero, vejete y rapaz, el texto del entremés está subrayando una dialéctica entre la realidad social y lo que se esperaría de ella, es decir, una dialéctica entre la depredación en la miseria y una sociedad debidamente abastecida de bienes de consumo y de hosteleros honrados¹⁰. En el desajuste entre ambos polos reside materialmente el eje fundamental de la experiencia cómica. La forma dominante con la que se expresa esta materia —la miseria social, la depredación corporativa, la hipocresía individual y colectiva—, que resulta cómica solo por la forma dialéctica en que se nos presenta, es la *caricatura*, como expresión iconográfica o verbal sintética de una serie de rasgos que se intensifican y exageran con el fin de dar cuenta de un determinado sentido o interpretación dominante. Pero no hemos respondido a la pregunta anterior: ¿de qué se ríe Quevedo en este entremés? Su respuesta nos sitúa fuera de la literatura misma, al conducirnos a la sociedad española del Siglo de Oro y a la idea que de ella tenía Quevedo. Como en el resto de sus obras, Quevedo ridiculiza aquí la avaricia y la hipocresía mediante la exposición a la burla y la comicidad públicas. No es el suyo, sin embargo, un humor político, ni ideológico. Se trata de comicidad más que de humor, de sátira más que de parodia. Su comicidad no atenta contra las leyes del Estado, ni las discute. Su comicidad va contra las costumbres de determinados prototipos sociales, personajes individuales cuya acción es ante todo una acción social *negativa*, una acción *nociva* en el conjunto social del que forman

de Juan Abad, atesora actualmente abundantes manuscritos de Quevedo, todavía pendientes de análisis filológico, verificación y catalogación. En el inventario de algunos de estos materiales figuran referencias a manuscritos de *El médico* y *Pandurico*, cuya atribución quevedesca fue negada en su día por estudiosos como Cotarelo (1945) y Asensio (1965/1971: 222 ss): «Respecto a *Pandurico* sobran argumentos externos e internos para darlo como bastardo, cuya paternidad un impresor desaprensivo colgó a Quevedo [...]. La evidencia interna del estilo, recursos, personajes, versificación, vocabulario, es aplastante en contra de la atribución a Quevedo [...]. En *El médico* tenemos, a lo que sospecho, un entremés de cualquier seguidor de Benavente y no uno de Quevedo, a quien se lo cuelgan los *Entremeses nuevos de diversos autores*».

⁹ Respecto a la onomástica animal en las figuras de la literatura quevedesca, Asensio (1965/1971: 181) ha señalado la importancia de la obra de Juan Bautista della Porta, *De humana physionomia* (1586), obra en que el autor establece analogías entre rostros humanos y animales, como fuente de referencia.

¹⁰ «¿Has echado en la olla lo que sabes?» (Quevedo [*Entremés de la venta*, 1627], en Astrana, 1932/1952: 614), pregunta reticentemente Corneja a su mozuela.

parte. Quevedo va contra miembros puntuales de la sociedad, no contra el Estado, es decir, no contra la sociedad política, sino contra determinados gremios o sociedades gentilicias que operan en el seno de la sociedad política. Y que operan contrariando las exigencias y convicciones de Quevedo¹¹.

Pan Durico es entremés cómico de burlas dirigidas contra un sastre vejete y avaricioso, que se ofrece por dinero a rezar el rosario en velatorios. La experiencia cómica se objetiva fundamentalmente en la *caricatura* del viejo avaro, bobo o simple por de más, y en el comportamiento *ridículo* del personaje, lo que lo convierte en el principal objeto de chiste en todo el entremés. Tengamos en cuenta que se trata de un avaro al que un «muerto» le roba los cuartos. Es decir, estamos ante un personaje cuya rapacidad es muy inferior a su inteligencia y a su valentía. Los materiales cómicos se formalizan una vez más en la *caricatura* y, sobre todo, en el *ridículo*, pero no en lo grotesco (nada hay aquí incompatible con la risa: la muerte es una ficción, la servidumbre del mozo no induce a ninguna crítica social ni ética, la propia avaricia del viejo es perfectamente vulnerada y burlada), ni en la parodia (no hay imitación burlesca de nada serio, pues el objeto del velatorio fingido no es un velatorio real, sino el escenario para la burla de un bobo o simple), ni en lo satírico (no hay nada psicológicamente desagradable en el acto de robar a un avaro al que se presenta socialmente como el trasunto de un «ladrón», aburguesado y farsante). La risa tiene como objetivo al tonto, y el tonto es, en este caso, el prototipo del viejo avaricioso, que es también el sastre, el burgués, el impostor que sisa tela y dinero, el farsante que engaña al cliente, el viejo que compite en poder frente al joven, el opresor que dispone de dinero ante los demás, carentes de él.

El médico es entremés cómico de carácter satírico contra el personaje arquetípico que le da título. Esta es una pieza eminentemente satírica. La figura del médico es el objeto acaso exclusivo de la sátira. Quevedo da cuenta en esta pieza de la idea de la medicina que profesa ante sus contemporáneos:

¿Tú sabes qué es medicina?
Sangrar ayer, purgar hoy,
mañana ventosas secas,
y esotro *kirie-eleisión*;
dar dineros al concejo,
y presente el que sanó
por milagro o por ventura;
barbar bien, comer mejor,
contradecir opiniones,
culpar siempre al que murió
de que era desordenado,
y ordenar su talegón;
que con esto y buena mula,
matar cada año un lechón,

¹¹ Sobre el concepto de sociedad gentilicia y sociedad política, especialmente en el contexto del Siglo de Oro español, véase en este mismo volumen II mi trabajo «Sociedad política y sociedad gentilicia en *La ilustre fregona*», capítulo 2.12.

y veinte amigos enfermos,
no hay Sócrates como yo.

Estamos aquí muy lejos de la obra de Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem* (1543). La sátira de Quevedo no va dirigida contra la Medicina, sino contra los médicos *de su tiempo*. El mejor médico queda a la altura del pícaro más sofisticado, capaz de suplantarlo con total destreza, adiestrado en este caso por un sacristán cornudo. Como los sastres y los sacristanes, como los homosexuales y los alguaciles, como las dueñas y las celestinas, los médicos no eran entonces un gremio privilegiado, ni una corporación colegiada. Quevedo podía satirizarlos impunemente. Y es más que probable que también con muy ciertas razones. Pero Quevedo sabe muy bien contra quién dirige sus sátiras y ante quién resultaban *formalmente* simpáticas. Todos los personajes de entremés son y han sido siempre combustible de comedia. Ninguna bruja torturada por la Inquisición católica o protestante confesó nunca haber visto en los aquelarres a los que asistía volando en su escoba a emperadores o prelados (y mucho menos a verdugos inquisitoriales). Ningún escritor aurisecular subvirtió la forma del entremés incorporando a sus *dramatis personae* figuras imperiales o de alto *standing* eclesiástico. Quevedo no fue una excepción. Sabía de quién podía reírse y de quién no. Tampoco era el primero en saberlo. Marcial y Juvenal le precedieron con hábitos satíricos y epigramáticos muy semejantes en la literatura imperial romana. Solo Cervantes se tomó, muy discretamente, ciertas licencias críticas, y no contra prototipos explícitos, sino contra ideas específicas y representativas de poderes políticos plenamente operativos (Maestro, 2000).

El marión (1646) es entremés cómico de carácter satírico contra el personaje arquetípico del *homosexual*, en tanto que hombre sexualmente afeminado. Quevedo es artífice en esta pieza de sátira, de escarnio y de ridículo, pero no de parodia. El sujeto de toda la atribución cómica es el *marión* u homosexual. Pero veamos de qué *forma*. Porque lo primero que llama la atención, y como tal ha de constatarse, es que se trata de un homosexual asexualado.

Hay sátira desde la posición social de quien ve en la homosexualidad una deficiencia o adulteración de la sexualidad convencionalmente establecida y exigida. Esta dimensión se subraya rodeando al *marión* de un ambiente femenino fuertemente andrógono, un padre anciano más agresivo que protector, y finalmente una esposa por completo masculinizada. No por casualidad uno de los personajes femeninos, comadre de la consorte del marión, recibe el nombre de doña Andronia. No cabe hablar de carnaval, porque la inversión se limita a los papeles sexuales definidos desde el punto de vista de su significación social en el Siglo de Oro, y no de inversión de valores serios en burlescos. Tan seria es la sexualidad masculina como la femenina. No hay carnaval que pueda fundarse en la inversión sexual. En todo caso, habrá travestismo social de roles sexuales. Y la experiencia cómica vendría dada, para Quevedo y sus contemporáneos, en la dialéctica que se establece entre el varón afeminado (*facta consummata*) y el varón viril (*facta oportebant*).

En la segunda parte del mismo entremés, la sátira se convierte claramente en escarnio, dado el tratamiento que la esposa infringe al marido: «¿Lagrimitas conmigo, maricote? / Con un látigo, a puro latigazo / no quedéis en dos meses de provecho»

(*El marión*, 632). La esposa no tardará en salir para gastar su ocio en una casa de juegos, mientras el marión pasa su tiempo entretenido con una rueca, en labor propia de mujeres: «Eso me quitará de estar confuso, / porque digan que soy marido al uso» (633). Ni la sátira, ni el escarnio, ni el ridículo, persiguen en este entremés quevedesco otra finalidad que la de hacer reír al lector o espectador. No se pretende «corregir» la homosexualidad, sino simplemente reírse de ella y de quien la profesa, poniéndola en la picota. No se pretende moralizar a nadie, sino solamente burlarse de quien no actúa conforme a los hechos sociales sexualmente exigidos. Y burlarse del prototipo en cuestión mediante el escarnio público.

¿Hay parodia en este entremés? No. La parodia es imitación burlesca de un referente serio. Algo así implicaría que para escribir un entremés en el que se parodia a un marión, Quevedo tendría que tomarse la homosexualidad *en serio*, es decir, hablar de parodia en esta pieza es partir de una premisa imposible. Quevedo no cree que una sociedad sin homosexuales, sin maridos cornudos, o sin militares fanfarrones, sería una sociedad mejor, como probablemente sí lo creía Calderón de la Barca, y prueba de ello son las parodias a las que tales figuras quedan sometidas en sus entremeses y piezas de teatro breve (Maestro, 2005a). Quevedo está convencido de que una sociedad sin mariones, sin cornudos, sin médicos, sin sastres, sin dueñas, sin hipócritas, sin calvos, sin alcahuetas, sin gentes físicamente deformes..., sería una sociedad *mucho más aburrida*. Los chistes y las gracias de Quevedo nunca atacan —al menos en sus entremeses— a los poderes fundamentales del Estado y sus altos estamentos. Atacan, ridiculizan, satirizan y escarnecen, con frecuencia sin propósitos paródicos, a todo el *plancton* de que se nutren las sociedades gentilicias de la España aurisecular (pícaros, vejetes, putillas, celestinas, burgueses, sacristanes y alguaciles, y otras figuras alternativas y permutables entre sí), pero no toca en absoluto a los miembros de la alta jerarquía en que se articula la sociedad política y eclesiástica de esa misma España.

El caballero Tenaza (1657) es entremés cómico, de carácter satírico, contra la avaricia masculina frente a la mujer buscona y gastiza. Como la mayoría de los entremeses quevedianos, éste constituye ante todo una caricatura de prototipos. La disputa por el dinero objetiva una dialéctica polarizada sexualmente: el hombre tiene el dinero, es avaro y desconfiado, y recela de la mujer; por su parte, esta última representa la depredación y astucia máximas, por lo que a la obtención pedigüeña de dinero se refiere. El entremés caricaturiza una dialéctica de sexos enfrentados por la ansiedad del dinero, en una situación social, por otro lado, determinada por la avaricia y la miseria. Cada uno de los protagonistas posee un nombre común, de lo más rupestre y expresivo, que funciona como propio, y que lo retrata como lo que es, una Tenaza y un Anzuelo, es decir, avaricia y raposería. Un cierto halo de alegorismo y simbolismo, muy frecuente en la configuración de los personajes de la literatura quevedesca, caracteriza a estas figuras tan simples:

ANZUELO: (*Aparte*) Este hombre es don Tenaza.
TENAZA: (*Aparte*) Doña Anzuelo es esta hembra¹².

¹² Quevedo [*El caballero de la Tenaza*, 1657], en Astrana (1932/1952: 604).

Los prototipos representados son caricaturas de seres humanos, de naturaleza simbólica, sexualmente polarizados, y que, sin embargo, no logran una formulación paródica, al carecer de un referente serio al que imitar mediante un código que asegure su degradación. No cabe hablar formalmente de parodia, sino materialmente de agresión. Entre la androfobia y la misoginia los personajes se enfrentan simétricamente:

| | |
|----------|--|
| ANZUELO: | Tábanos en tales lenguas. Proseguid, mozas, y ¡a ellos! |
| TENAZA: | Proseguid, mozos, y ¡a ellas! ¹³ . |

La comicidad se objetiva formalmente en la caricatura desde la que se retrata al personaje masculino, como Tenaza, y al femenino, como Anzuelo, caricatura que a su vez se sostiene por la fuerza de la agresión satírica protagonizada por ambas partes, debido a su desenfundada rapacidad de dinero.

El niño y Peralvillo de Madrid (1670) es entremés de desfile de figuras dominado por un personaje sobresalientemente simbólico, con ribetes de alegoría. Un niño que recibe el consejo de su madre ante sus pretensiones de ir a la corte matritense. Se reiteran aquí de nuevo ideas sintetizadas caricaturescamente en *El caballero de la Tenaza*, es decir, la obsesión por el dinero y la rapacidad de la mujer, en tanto que esencialmente *buscona*, rasgos a los que hay que añadir el de la peligrosidad de la corte, como lugar más indicado para el ejercicio de la picaresca, la pillería y el embuste. Desfilan figuras, todas alienadas por la ansiedad de depredación económica en un ambiente de miseria social. ¿Dónde está aquí el humor? Básicamente en los materiales satíricos, formalmente objetivados en la caricatura de los personajes y en los enunciados del «niño», quien habla y se comporta figurativamente como una suerte de *puer senex*, bien adiestrado en la defensa de su peculio y de su rol sexual masculino.

La ropavejera (1670). Desde el punto de vista de la formalización de los materiales cómicos, *La ropavejera* es uno de los entremeses más completos, pues la expresión cómica se manifiesta aquí a través de la caricatura, la sátira, lo grotesco y el ridículo. Así, por ejemplo, Rastrojo es el nombre propio del principal interlocutor de la protagonista, y como tal la acompaña caricaturescamente durante todo el entremés. La sátira y burla sociales contra quienes tratan de subsanar o disimular ante la visión pública sus defectos físicos es inequívoca:

Mancebitos, creed en bocas falsas,
con dientes de alquiler como las mulas¹⁴.

Por su parte, lo grotesco viene dado por la yuxtaposición entre lo humano, como cuerpo físico deteriorado o estropeado por la enfermedad y la vejez, y lo artificial, como «arreglo» o «apaño» incompatible con una realidad humana cuya verdadera causa de deterioro se oculta o falsifica:

¹³ Quevedo [*El caballero de la Tenaza*, 1657], en Astrana (1932/1952: 606).

¹⁴ Quevedo [*La ropavejera*, 1670], en Astrana (1932/1952: 642).

¿Y a mano izquierda veis una mozuela?
Pues ayer me compró todo aquel lado:
y a aquella agüela, que habla con muletas,
vendí anteanoche aquellas manos nietas.
Yo vendo retacillos de personas,
yo vendo tarazonas de mujeres,
yo trastejo cabezas y copetes,
yo guiso con almíbar los bigotes.
Desde aquí veo una mujer y un hombre,
que no ha catorce días que estuvieron
en mi percha colgados,
y están por doce partes enmendados¹⁵.

La grotesca reificación y muñequización de la persona es manifiesta, especialmente en la acotación final: «Va limpiando [la ropavejera] con un paño las caras a todos, como a retablos...» He aquí el rostro vivo de lo grotesco:

De cáscara de nuez tiene el pellejo,
Y boca de concha con trenales;
los labios y los dientes, desiguales¹⁶.

El desfile de figuras a través de las que se articula el entremés gira en torno a un personaje principal, de nuevo dotado de dimensiones simbólicas y alegóricas, pero en el desarrollo de actividades seculares. Literalmente, el lector o espectador se encuentra ante una vendedora ambulante de ropa y objetos usados; simbólicamente, este personaje restaura la exterioridad física de los seres humanos. Como es costumbre, Quevedo subraya la hipocresía social, el embuste y la falacia, que se manifiestan ahora a través del aspecto físico de los prototipos sociales que sirven de combustible habitual a la sátira quevedesca (dueñas, viejas, sastres, calvos, desdentados, etc.) Los personajes estamentalmente ilustres están exentos de figurar en este grupo de *dramatis personae*. Si accediéramos a la España del Siglo de Oro exclusivamente a través de los textos de Quevedo, tendríamos la idea de que los únicos embusteros e hipócritas son los miembros de la clase media y baja. Es como si la virtud residiera estamentalmente en las alturas sociales.

El marido pantasma (1643) es entremés cómico de burlas y sátira contra una determinada idea de matrimonio y de familia, dada especialmente en las clases sociales medias y bajas. El protagonista, Muñoz es un personaje completamente ridículo que, vestido de novio, pretende casarse con una mujer carente de familia y exenta de realidad social:

Yo estoy enmaridado;
mas la mujer que quiero
no ha de tener linajes ni parientes;
quiero mujer sin madre y sin tías,

¹⁵ Quevedo [*La ropavejera*, 1670], en Astrana (1932/1952: 642).

¹⁶ Quevedo [*La ropavejera*, 1670], en Astrana (1932/1952: 643).

sin amigas ni espías,
sin viejas ni vecinas,
sin vistas, sin coches y sin Prado,
y sin lugarteniente de casado¹⁷.

Quien pronuncia estas palabras, en contra de lo que pudiera esperarse, no es un personaje genuinamente bobo o simple, sino más bien todo lo contrario. Sin dejar de ser profundamente ridículo y grotesco, es una figura bien astuta, cuya acidez y acritud pone de manifiesto una de las imágenes críticas más satíricas y caricaturescas que, desde el punto de vista social, puede darse del matrimonio y la familia. Muñoz no habla desde la mera simpleza acrítica, sino desde la sátira más cruda, la cual, partiendo del escarnio y caricaturización de algunas figuras familiares, desemboca en la concepción del matrimonio como una aberración social, especialmente para el hombre.

No tenga madre, y llueva Dios culebras;
que una mama de estrado,
es chupa y sorbe y mazca de un casado.
A sí propia se arrastra la culebra;
mas la madre, mirad si es diferente,
arrastra al que la tiene yernalmente,
Item más, la culebra se hace roscas;
mas de cualquiera moscatel que asome,
la madre se las pide y se las come.
Item más, la culebra da manzana;
la madre pide toda fruta humana.
Item más, que da silbos la culebra,
y la madre (me corro de decillo)
hace silbar al triste yernecillo.
Muda el pellejo propio la culebra;
y la madraza, llena de veneno,
si arrugó el propio, desolló el ajeno.
Item más, la culebra sabe mucho;
y las madres y viejas que celebras,
dicen que saben más que las culebras,
¿No ha de haber una güérfana en el mundo?
¿Para mí se acabaron las expósitas?
La mujer del gran Turco tenga madre,
y la expósita mía
tenga culebra y sierpes, y no tía.
No me tenga parientes ni allegadas,
amigas ni criadas,
y tenga tiña y sarna y sabañones,
y corcovas y peste y tabardillos;
que estos son males que se tiene ella,
y el parentesco es peste en cuarto grado,
que le padece el mísero casado¹⁸.

¹⁷ Quevedo [*Entremés del marido pantasma*], en Astrana (1932/1952: 623).

¹⁸ Quevedo [*Entremés del marido pantasma*], en Astrana (1932/623-624).

Cabe preguntarse cuál es la finalidad de esta crítica, expresada a través de formas cómicas como la sátira, la caricatura y lo grotesco. ¿Qué tesis subyace a esta idea del matrimonio formalmente objetivada en la materia de este entremés? ¿La disolución del matrimonio como micro-sociedad política y religiosa? ¿La apología del celibato civil y secular? ¿La parodia de un personaje ridículo que busca una mujer imposible en una sociedad irreal? ¿Se trata simplemente de una propuesta de lectura cómico-crítica del mundo social del que es testigo el autor? ¿Es un simple divertimento? ¿O se trata en realidad de exponer una idea de matrimonio propia de un hombre incapaz de casarse? La pieza de Quevedo no sugiere ninguna solución al conflicto que plantea: la incomodidad familiar de la vida matrimonial. A Quevedo no le interesa resolver este tipo de conflictos, sino dar cuenta *cómica* de ellos. Lo que realmente le interesa es servirse de ellos, utilizar este tipo de materiales para objetivarlos literariamente a través de las formas de lo cómico, en cuyo manejo es diestro artífice. En sus entremeses, Quevedo no es un moralista, sino un ludópata. Un ludópata de formas que permiten interpretar solo *de cierto modo* solo *cierta realidad*. La realidad que a él le incomoda y desde el modo que más satisfacción personal le produce el ejercicio de la crítica, esto es, desde las formas de lo cómico.

El zurdo alanceador (¿1628?) es entremés de figuras a las que un ridículo juez trata de desenmascarar en su hipocresía¹⁹. La hipocresía, sin embargo, se limita, en la mayoría de los casos, a disimular la alopecia, el envejecimiento o la neurosis de un zurdo ridículo y grotesco.

Yo me acuso a mí mismo de enfadoso
y en los enfados soy superlativo [...],
que soy siempre enfadoso dentro y fuera
soy zurdo y zambo [...].
Cuando me meto acaso a caballero
y se me entran los condes en el cuerpo,
llevo por esas calles
cara de comezón haciendo gestos,
sordo de gorra, rostro repujado,
marqués de habla, duque de persona,
barba cola de pato juguetona,
y, por más devoción de caballero,
me voy disciplinando de sombrero.
Voy caballereando a todos lados:
Bésoos las manos, bésoos las manos,
servitor, servitor, servitorísimo;
y voy besoteando de manera,
que se enfadan el prado y la carrera,
pues que cuando a mis solas jineteo,
voy zancajo de fuera, a lo estribado,
y, cual manga de cruz, me bamboleo²⁰.

¹⁹ «A esto es mi venida, a que los años / y los meses, los días y las horas / los confiesen por fuerza, aunque no quieran» (Quevedo [*El zurdo alanceador*, 1873], en Astrana (1932/1952: 646).

²⁰ Quevedo [*El zurdo alanceador*, 1873], en Astrana (1932/1952: 648).

El lector comprueba una vez más que el chiste es el principal soporte de la experiencia cómica objetivada en los entremeses de Quevedo, y cuyas principales formas son, en esta pieza, lo ridículo y lo grotesco de personajes que son ridículos y grotescos no por ser calvos, zurdos o viejos, sino por subrayar de forma aberrante —y caricaturizable— su alopecia, su mímica siniestra o su mal disimulada vejez.

Los refranes del viejo celoso es el típico entremés de burlas protagonizado por una mujer joven, malcasada con un vejete celoso y bobo, en complicidad con su amante. La experiencia cómica se agota en una sucesión de chistes que se articula en el desarrollo de un entremés de figuras. El lector o espectador no encuentra aquí críticas explícitas al matrimonio desigual o transgeneracional. Insisto en que Quevedo, pese a apariencias, busca antes el chiste que la corrección moral, esto es, antes el escarnio que la sátira.

El hospital de los malcasados es entremés tan breve como complejo. De atribución quevedesca discutida por Crosby (1967), escenifica el desfile de una serie de personas con problemas matrimoniales, para concluir en una secuencia metateatral que oculta, a las pesquisas de la justicia, el fraude de los supuestos «consultores matrimoniales» que asesoran a los cónyuges en conflicto. He aquí los tres elementos determinantes de la pieza: metateatro, desfile de figuras y embuste de pícaros. Así, se confirma que el mundo interpretado es un fraude:

ALDONZA: Mi señor don Embuste, ¿qué me cuenta?
DON EMBUSTE: La verdad, mi señora doña Aldonza²¹.

Los pícaros triunfan en sus ingenios engañosos merced a la estulticia social e individual: «Esta posada que hospital has hecho / llena de tontos es nuestro provecho»²². Y el artificio metateatral confirma un final feliz al engaño y al embuste incluso sobre la propia justicia:

Hagamos de repente una comedia.
Del rey Herodes ha de ser la historia.
No han de salir, ¡por Cristo!, con vitoria,
los alguaciles que buscando vienen.
Voastedes han de dar notables gritos,
y los niños serán estos chiquitos:
tú harás el rey Herodes; yo, el verdugo.
Pónganse de figuras, ¡ea, señores!²³

Resultan inevitables las concomitancias de este entremés con *El retablo de las maravillas* de Cervantes y *El hospital de los podridos*, de atribución también cervantina (Pérez de León, 2005; Maestro, 2005). En este conjunto intertextual, *El hospital de los malcasados* es uno de los entremeses más críticos de Quevedo, si se confirmara definitivamente su atribución. Las formas de lo cómico alcanzan *críticamente* el

²¹ Quevedo [*Entremés famoso del hospital de los mal casados*], en Astrana (1932/1952: 618).

²² Quevedo [*Entremés famoso del hospital de los mal casados*], en Astrana (1932/1952: 619).

²³ Quevedo [*Entremés famoso del hospital de los mal casados*], en Astrana (1932/1952: 621).

ridículo, la sátira, la caricatura, lo grotesco e incluso la parodia, mucho más allá de una simple escena de costumbres. Se critica la estulticia social, el fraude jurídico, la impostura de los médicos, la ineficacia policial, y las aberraciones matrimoniales. Quizá es el único de los entremeses más enérgicamente críticos de Quevedo. ¿Acaso precisamente por eso puede dudarse de su autoría y atribución?

EL CONCEPTO DE PARODIA

La estética del entremés ha sido sin duda muy dignificada académicamente por el ejercicio de la crítica literaria. Al fin y al cabo, la Universidad acaba dignificando todo aquello que convierte en objeto de estudio. El entremés *nace* para entretener a la gente que asiste a los corrales durante los entreactos de las comedias. Esta fue su función genética. Mantener y asegurar la diversión durante las pausas de la comedia²⁴. Con el paso del tiempo esta función se hace autónoma, y se impone por sí misma frente a las obras de teatro mayor, sintetizando en el formato del entremés una serie de cualidades específicas de la experiencia cómica, que pueden identificarse desde una triple dimensión 1) sintáctica o formal —brevedad y rapidez, intensidad y concentración de elementos—, 2) semántica o conceptual —determinada por lo grotesco (la representación de una experiencia cómica dentro de la cual se integra material o sensorialmente un elemento incompatible con la risa, pero indisoluble de ella) y la parodia (imitación burlesca de un referente serio)—, y 3) pragmática o funcional —la finalidad del entremés es entretener y divertir a la *mayoría* de la gente, es decir, de la sociedad, mediante la experiencia orgánica de la risa—.

Consideramos que la parodia y lo grotesco son, con la mayor frecuencia, los objetivos fundamentales de la poética de lo cómico en la estética del entremés. La parodia, entendida como la imitación o reproducción burlesca de un referente serio —perteneciente con frecuencia a un estatuto jerárquicamente superior del que corresponde al sujeto que ejecuta la parodia—, es fuerza motriz en la fábula del entremés, así como en los atributos que definen a sus personajes, y en los objetivos y consecuencias esenciales a los que responde la teleología de este teatro cómico breve.

Los personajes de entremés no actúan sobre el tablado para representar de forma sistemática la parodia de una forma de vida estamentalmente superior, sino la parodia de determinadas formas de conducta propias de gente socialmente baja, físicamente torpe o discapacitada, e intelectualmente subdesarrollada. Los personajes entremesiles no se burlan de la vida que llevan sus amos, que en realidad desearían para sí, como Sancho ansía el gobierno de la insula —pretensión de por sí grotesca—;

²⁴ La crítica académica interpreta la realidad desde la *realidad académica*, y así idealiza inevitablemente, y siempre de forma muy ordenada, por supuesto, los hechos que somete a su interpretación. De este modo, Aubrun (1982) habla del entremés como de una «ruptura de la ficción», cuando realmente nada hay más ficticio que la acción de un entremés, destinada precisamente a continuar la ficción cómica (y evitar así su ruptura) que cesa durante los entreactos de la representación de la comedia.

sino que somos nosotros, el público lector o espectador, como el vulgo del siglo XVII, quienes, en complicidad con el autor o dramaturgo, nos reímos de ellos, al contrastar sus deseos con sus posibilidades, es decir, más crudamente, sus necesidades con su educación. Los personajes de entremés no ejecutan actos paródicos contra los ideales auriseculares, sino contra determinados arquetipos humanos que resultan caracterizados precisamente por su impotencia y sus limitaciones ante la exigencia de cumplir de forma correcta con esos ideales auriseculares. Son bobos o simples que no actúan con intención de imitar consciente y burlescamente a prototipos sociales superiores. Hacen justo lo contrario: imitan seriamente a personajes honorables, decorosos, ennoblecidos, con intención manifiesta de parecerse a ellos, de igualarse con ellos en valores como el honor, la cortesía o la riqueza. Naturalmente, no lo consiguen. Lo que hacen los personajes de entremés no es imitar burlescamente algo serio, de forma consciente y con sentido crítico o humorístico, sino imitar seriamente algo, o a alguien, que, superior a ellos, les resulta formalmente inalcanzable. Esta distancia, visible en la insuficiencia formal, en la impotencia material y corporal, en la experiencia cómica que retrata a estos personajes en el desarrollo y las pretensiones de su conducta, es una de las características esenciales del entremés, y en ella se basa toda una poética de la parodia y toda una estética de lo grotesco.

Cuatro son los elementos fundamentales que determinan la naturaleza de la parodia: 1) el *artífice* o autor de la parodia, 2) el *sujeto* o personaje que ejecuta la parodia, 3) el *objeto* o referente burlescamente imitado, y 4) el *código* de la parodia, que sirve de marco de referencia contextual a su interpretación, es decir, el sistema de referencias que hace posible y visible la degradación del objeto parodiado. Así, por ejemplo, en *El desafío de Juan Rana*, el artífice de la parodia no es otro que Calderón, su autor; el sujeto que la ejecuta es el protagonista que da título al entremés, Juan Rana; el objeto o referente de la burla es el prototipo humano del bobo o simple, caricaturizado y ridiculizado en la figura del protagonista; y el código en virtud del cual interpretamos esta parodia es el código del honor aurisecular. Este esquema, con variantes exclusivamente accidentales, se reproduce de forma regular en casi todos los entremeses de Calderón. Sucede que la crítica calderoniana, al ocuparse de su obra cómica breve, se ha limitado con frecuencia a exaltar de forma más entusiasta que rigurosa lo paródico en el teatro de Calderón, así como a describir retóricamente algunos de los infinitos recursos formales usados por el dramaturgo para expresar comicidad. Resultado de esta tendencia ha sido confundir de forma reiterada el *código* de la parodia con el *objeto* de la imitación burlesca, es decir, el código del honor con el prototipo del bobo o simple, dicho con otras palabras, lo burlescamente imitado en el entremés con aquello que hace posible su degradación. En verdad se trata de dos realidades lógicas materialmente diferentes, que de forma obligatoria han de ser discriminadas para comprender la verdadera naturaleza paródica de estos entremeses. A partir de esta confusión de conceptos —del *objeto* de la parodia con el *código*—, la crítica ha dictaminado que Calderón parodia en sus entremeses la idea del honor, cuando lo que real y materialmente parodia es la estulticia y la torpeza de aquellos individuos incapaces de salvaguardar, poseer y hacer valer, la idea del honor que la sociedad española aurisecular exige a sus miembros. Lejos de discutir el dogma, Calderón lo confirma *también* en su obra cómica.

Consideramos, por estas razones, que la esencia del entremés, desde el punto de vista de la poética de lo cómico, está determinado por la expresión de la parodia y de lo grotesco, de tal modo que 1) la parodia debe ser interpretada como la imitación burlesca de un referente serio, que no son los ideales auriseculares, sino los prototipos humanos y sociales incapaces de hacer valer correctamente tales ideales, y 2) lo grotesco ha de ser entendido como la yuxtaposición o integración irresoluble entre una experiencia risible y un elemento incompatible con la risa, el cual es, sin embargo, parte esencial en la materialización y percepción sensorial de esa experiencia cómica.

He insistido en la risa como el efecto orgánico del placer cómico. Es, ante todo, una experiencia orgánica, corporal, más o menos instantánea y con frecuencia muy poco duradera. Desde un punto de vista actancial o pragmático no hay nada más inocente o inofensivo, pues no construye ni destruye materialmente nada, y apenas se prolonga momentáneamente durante unos instantes. Materialmente hablando, no hay nada más inofensivo que la experiencia cómica. Dígase lo que se quiera, la risa solo afecta a los estados de ánimo, y muy momentáneamente: no cambia nada, los hechos, sociales y naturales, son por completo insensibles a la carcajada, y los seres humanos que se sienten suficientemente protegidos por determinados poderes o derechos son igualmente indolentes a la risa de los demás. La capacidad que tiene la tragedia para conmover y para discutir legitimidades no la tiene la experiencia cómica. Si el discurso crítico se tolera más a través de las burlas que a través de las veras es precisamente porque sus consecuencias cómicas son mucho más insignificantes que cualquiera de sus expresiones trágicas. Cuando la comedia es posible, la realidad es inevitable. Solo tolera la risa quien está muy por encima de sus consecuencias. Quien, sin embargo, se siente herido por el humor, es decir, quien se toma en serio el juego, es porque tiene razones para sentirse vulnerable. Su debilidad le hace confundir la realidad con la ficción. No puede soportar una relación tan estrecha, tan próxima, entre su persona y la imagen que de su persona le ofrecen los burladores. La comedia es una imagen duplicada de la realidad, que insiste precisamente en la objetivación de determinados aspectos, hasta convertirlos en algo en sí mismo desproporcionado, pero siempre característico de un prototipo totalmente despersonalizado y aún así perfectamente identificable. Esta despersonalización, este anonimato, de la persona en el arquetipo, hace socialmente tolerable la legalidad de la experiencia cómica, del mismo modo que la verosimilitud la hace estéticamente posible en la literatura, el teatro o la pintura.

En cierto sentido, podría decirse incluso que la risa es una declaración o manifestación de impotencia: cuando no es posible cambiar materialmente lo que nos disgusta, nos burlamos idealmente de ello. Es una forma de hacer posible la convivencia frente aquello con lo que disentimos, y con lo que no estamos dispuestos a identificarnos. Cuando no es posible modificar, suprimir, desterrar lo que nos incomoda, prescindir de aquello con lo que no nos identificamos; cuando no es posible anular lo que nos resta posibilidades de ser nosotros mismos, entonces, lo contrarrestamos, y lo contrarrestamos mediante la burla, la parodia o la risa. La ironía adquiere un sentido trascendente cuando sus referentes son reales. Y fácilmente se convierte en ironía trágica, perdiendo todo posible sentido cómico, si sus referentes son físicamente destructores del ser humano. La ironía, como la risa misma, prefiere siempre hechos reales, y a ser posible definitivamente consumados. Reírse de ficciones,

ironizar sobre lo imaginario, es, por un lado, una de las cualidades de la inocencia. Por otro lado, es también una forma ideal y alienante de evitar un encuentro con la realidad, es decir, de cumplir con las exigencias de un determinado código moral, que un estado, una corporación, una iglesia, un gremio académico incluso, pueden asumir como propios para monopolizar y organizar desde él su propio sentido de lo cómico, sin penetrar para nada en los problemas reales de una sociedad —que abatirían sus fundamentos como tal gremio—, sin abandonar nunca un moralismo acrítico con sus propias contradicciones, un moralismo feliz, estoico, fabuloso.

El entremés quevediano de *Diego Moreno* presenta, sin embargo, una situación sensiblemente diferente. No es la parodia, sino lo patético, lo que determina el significado de la experiencia cómica formalmente objetivada en esta pieza. Diego Moreno no es un bobo o simple: es un cornudo consciente, convicto y confeso, y sobre todo es un cornudo sumiso y obediente, cuyas formas de conducta y de impotencia están al servicio del adulterio que practica cotidianamente su esposa Justa.

DIEGO: Yo soy c'abro para yrme. Abierto queda para si biene alguien²⁵.

La autonomización del personaje, que se califica de cornudo cada vez que entra y sale de su propia casa, haciendo múltiples ruidos para anunciar su regreso y advertir de su presencia, lo convierte no en un prototipo parodiado, sino simplemente en una figura grotesca y ridícula, en el sentido conceptual que aquí doy a tales términos. Diego Moreno aparece en muy pocas ocasiones, pues, si bien es el protagonista onomástico, el desarrollo de la acción tiende a exigir su ausencia. No por casualidad en la segunda parte del entremés se trata ya de la figura de un muerto, cuyo valor referencial sigue siendo de primera magnitud semántica. Con estas palabras interpreta la viuda, Justa, el papel de cornudo consciente y sumiso de su difunto esposo, Diego Moreno:

Justa: Porque, quando me acuerdo de aquella consideración y cordura que tenía mi marido en todas las cosas, pierdo el juyçio, ¡Y luego entrara él en cassa como otros a la sorda, sin gargajear, o hablar reço primero en el zaguán! Y si acaso hallara alguna visita, con la desimulación y la crianza que enraua, hera para dar mil graçias a Dios, porque él era la honra del mundo [...]. Y quando benía de fuera, abríase él, y, en preguntando la moza «quién es», respondía con el mayor agrado del mundo: Yo soy c'abro. Pues iluego se metiera él em preguntar «¿a qué iglesia bays a missa?» o «¿en qué bisita habéys estado?», ni «¿quién estuvo allá?», ni «¿qué hiçisteis?», ni «¿qué tornásteys?», como otros enfadados que ay! Porque decía él que era gente cansada los que ynquerían mucho las cosas, y decía bien. Porque era la honra del mundo (275-278).

Diego Moreno es, respecto a los maridos de las *comedias calderonianas*, la antítesis del arquetipo dramático, su rostro dialéctico, y, respecto a los maridos de los *entremeses calderonianos*, la subversión del arquetipo cómico, su rostro grotesco, amalgama de lo risible de su impotencia social y de lo patético de su sumisión personal.

²⁵ Sigo la edición de Asensio (1965/1971: 264). En adelante cito entre paréntesis la página.

Por su parte, *La vieja Muñatones*²⁶ ofrece una visión expresivamente cómica del ser humano, construida en función de los intereses de la sociedad en la que tal individuo se inserta. La virtud se utiliza y manipula precisamente para conferir al vicio carta de circulación. El mimetismo humano en sociedad queda descubierto microscópicamente desde las formas de lo cómico. Es un ejemplo manifiesto de la comicidad construida sobre el cuadro de costumbres, a partir de la dialéctica entre los hechos consumados —las relaciones prostibularias— y los hechos exigidos —la virtud social de unos individuos que solo en apariencia son virtuosos—.

En los entremeses de Quevedo son escasos, ciertamente inexistentes, los bobos o simples. Todos los personajes gozan de ingenio extraordinario, de destreza suprema. La pieza a la que da título esta habilidad, propia de busconas, es uno de los entremeses en los que simbólicamente la cualidad de la destreza se manifiesta de forma en extremo expresiva²⁷. La simpleza de la pieza se concentra en dar cuenta del arte de desplumar a los hombres «en metáfora de esgrima», como bien expresó en su momento Asensio (1965/1971: 219), quien por cierto no dudó en considerar a esta pieza una «obrita tan endeble que no hemos de gastar tanto sudor».

En el caso de *La polilla de Madrid*²⁸, aunque inicialmente la acción y los personajes del entremés simulan parodiar la forma de vida pretenciosa de cierta nobleza, con aparato de dueñas, indumento y criados, muy pronto todo se disuelve y se simplifica en el arquetipo de la pidona o buscona: el timo de una mujer y sus cómplices frente a tres galanes que, inicialmente, se han presentado muy advertidos ante las polillas de la corte. El entremés queda reducido a un cómico, y aparentemente acrítico, cuadro de costumbres. No hay parodia, ni hay bobos ni simples, sino galanes de la corte, urbanitas bien conscientes de las acciones y engaños de las pidonas, los cuales, con todas sus advertencias, se dejan embaucar muy fluidamente. No deja de ser llamativo que los cinco entremeses editados por Asensio resulten ser, dentro de la comicidad quevedesca, los menos críticos de cuantos pueden atribuirse a su autor.

En la dialéctica de los sexos, Quevedo siempre presenta al hombre como una víctima que resulta dominada por la mujer. La «dama» persigue el éxito material y, sobre todo, sus símbolos (dinero, coche, joyas, vestidos...). El varón se comporta como un sufridor, como una víctima, pero no necesariamente como un bobo o simple, aunque las consecuencias del engaño lo conviertan en un patán, que tropieza una y otra vez en la misma piedra²⁹. El galán que va a ser objeto de las burlas y engaños es con frecuencia consciente, al menos teóricamente, de que las mujeres son pidonas y busconas, falaces y embusteras. Sin embargo, consciente de ello, siempre acaba siendo engañado. Es como si la ejecución y el cumplimiento del embuste fueran un imperativo del destino social de las relaciones heterosexuales, planteadas siempre de

²⁶ Asensio (1965/1971: 200) considera que fue compuesto antes de 1618-1620.

²⁷ Asensio (1965/1971: 200) considera que fue compuesto hacia 1624.

²⁸ Asensio (1965/1971: 200) considera que fue compuesto hacia 1624.

²⁹ Así lo sabe constatar la dueña de doña Bárbara, a propósito de uno de sus más recalcitrantes pretendientes: «No es tam brabo el león como lo pintan, que acostumbrado está a sufrir» (357).

forma dialéctica, engañosa e infiel. El caso del entremés de *Bárbara*³⁰ es modélico en este sentido.

BÁRBARA: Ay verá vmd. Que no ay ombre que no sea vn grandísimo mentecato en llegando a querer bien.

HARTACHO: Ni muger que no sea vna grandísima bellaca en llegando a conoçer esso de vn hombre (344).

Conocemos a Bárbara dialogando con el rufián Hartacho. La moza, más diestra que el propio rufián —de dilatada experiencia en Salamanca, Toledo, Sevilla y Madrid—, le da lecciones de picardía, especialmente en lo que toca a cómo ha de ser el amante de una mujer de vida solicitada:

Es menester que con vnos se haga vmd. Mi hermano, con otros mi primo, con otros mi tutor, o mi curador, o que me solicita mis negoçios. Aquí ha de ser soberbio, allí manso y a maldeçir, acullá loco o manco u tonto. Y si fuese menester, que se destierre y ausentarse (339).

La nota acaso más característica de los hombres burlados por las pidonas quevedescas es que no se trata de bobos o simples, sino de rufianes, galanes o incluso caballeros, bien advertidos. Se trata de hombres no menos astutos que las mujeres que los burlan, y que, sin embargo, caen una y otra vez en los embelecocos de sus amantes. Hartacho no oculta la constancia del engaño que le acecha:

— La bieja me quiere dar papilla, con estar exsaminado del mayor taúr que ay en el juego de amor (355).

— Señora Bárbara, pues yo he de ser como el nadador que al fin viene a morir en el agua. Yo no te bengo a enojar, sino a que me tengas por tuyo y mandes toda mi haçienda (355-356).

— Dos beçes de ma a engañado y me engañará ziento (363).

Esta consciencia del engaño que se sufre o experimenta anula toda posibilidad paródica, dado que quien habría de ser objeto de parodia, el bobo o simple, no existe, al resultar subrogado por el hombre conscientemente burlado, que sufre las trampas de la moza inducido por la creencia y pretensión, siempre frustradas, de que puede llegar a dominarla.

La risa puede penetrar en la realidad o evadirse de ella, puede criticar lo que se constata a nuestro alrededor, discutiendo sus fundamentos materiales, o puede burlarse de ficciones y prototipos intrascendentes, es decir, puede parodiar el concepto del honor y sus fundamentos sociales, denunciando un prejuicio que excluye del grupo al que es distinto (*El retablo de las maravillas* de Cervantes), o puede simplemente burlarse de un tonto vulgar y simpático que no es capaz de comportarse en público con el sentido del honor que la sociedad exige de él (*El desafío de Juan Rana* de Calderón). En el primer caso, se parodia el honor aurisecular; en el segundo, el tonto que no lo sabe

³⁰ Asensio (1965/1971: 200) considera que fue compuesto antes de 1618-1620.

hacer valer. Lo hemos dicho: no conviene confundir el objeto de la parodia —el honor en el caso de Cervantes; Juan Rana, como bobo o simple, en el entremés de Calderón—, con el sujeto de la parodia —los personajes del entremés, tanto en la pieza de Cervantes como en la de Calderón—. En el calderoniano *Desafío de Juan Rana* el concepto de honor aurisecular es imprescindible para que la burla y la parodia del personaje surtan efecto cómico; en el cervantino *Retablo de las maravillas* el mismo concepto del honor es indispensable para que lo cómico se transforme en humor amargo, y para que la parodia se convierta en crítica social. La risa puede ser crítica si atenta contra la realidad material, fundamental para el desarrollo o la pervivencia de determinadas instituciones o formas de conducta, o meramente inocente si busca recrearse en la ficción o el imaginario intrascendentes. La risa de los entremeses calderonianos —a diferencia de la comicidad cervantina— discurre con gran fluidez por el último de estos caminos. La mejor forma de controlar un impulso moralmente tan inquietante como la risa no es suprimirlo, sino organizarlo desde lo imaginario intrascendente, desde una ficción socialmente acrítica, desde una fábula sin consecuencias, desde unos entremeses que hablan a la experiencia ya codificada de lo risible, sin abrir ni sugerir grietas nuevas o posibles en el edificio moral del Estado (en los Siglos de Oro casado con la Iglesia), a cambio eso sí de abrirlas, en todas sus posibilidades, en el anchuroso mundo de la retórica de la literatura y del espectáculo, algo en lo que Calderón, sin duda, fue uno de los mejores maestros, sino el primero, de su tiempo. Calderón sabe que el chiste y la risa no solucionan ningún problema concreto, pero sí está seguro de que contribuyen a formar una conciencia de lo inconveniente, de lo censurable, de lo proscrito, es decir, una conciencia del mal, y de todo cuanto resulte negativo para la confirmación de los ideales sociales de un estado. Podemos reírnos de todo, excepto de lo políticamente correcto. Calderón se burla en sus entremeses de las gentes singulares que, con frecuencia por su torpeza o impotencia, no se ajustan a las normas. Cervantes, por su parte, se burla de las normas. Quevedo, por la suya, se burla de la gente, polarizando esta burla en rasgos muy concretos y en prototipos bien ajenos al poder efectivo.

2.19. LOS SUEÑOS DE QUEVEDO

Quevedo escribe los *Sueños* entre los años 1605 y 1622. La obra, sin embargo, no se publica hasta 1627. Como el Materialismo Filosófico, la obra de Quevedo solo es apta para personas desengañadas o que, dispuestas a asumir la experiencia del desengaño, descreen de las apariencias y exigen una crítica profunda de la realidad operatoria en que vivimos. Quevedo compone los *Sueños* apoyándose en la recreación metafísica de una realidad mitológica y teológicamente decorada con el fin de incidir de forma muy crítica y muy desmitificadora en el terrenal mundo del ser humano. El autor se sitúa en un intertexto literario cuyas figuras álgidas son el Dante de la *Divina comedia* y el Molière en cuyo teatro cómico se satirizan prototipos sociales que obstaculizan el progreso político y social exigido por un Estado en que comienza germinar la Ilustración.

El título completo de la obra es sumamente revelador: *Sueños de verdades descubridoras de abusos, engaños y vicios en todos los géneros de estados y oficios del mundo*. Desde el subtítulo se muestra igualmente un afán por la manifestación y expresión pública de la verdad, mediante la denuncia, la crítica y la desmitificación. Quevedo considera que la verdad no debe ser simplemente declarada o publicada, sino que debe ser sobre todo, consentida¹. Los *Sueños*, que comienzan con la pretensión de ser una denuncia de lo socialmente nocivo, concluyen en una desmitificación de lo comúnmente aceptado en todos los órdenes de la vida humana, incluyendo los ámbitos más prestigiados y comprometidos, como la religión, la política o la monarquía. No se discute el orden moral trascendente, sino las formas de conducta humanas a través de las cuales ese orden se observa e interpreta.

Hay en la obra de Quevedo aspectos que se identifican con los fines de la comedia molieresca, e incluso con ciertos ideales sociales de la Ilustración. En este marco de referencia pueden entenderse las palabras que Quevedo dirige a Francisco Jiménez de Urrea al comienzo de la edición zaragozana de los *Sueños* en 1627, al afirmar que su libro «mezcla las veras y la corrección de las costumbres con cosas tan de risa, sin embarazar el donaire el fin principal suyo, que es el bien universal y la mejora de las repúblicas» (Quevedo, 1627/1984: 73). Y concluye con una afirmación de eterna actualidad: «En este siglo, en que solo se estima la lisonja, la ignorancia y el vicio, y solo valen los entremetidos y artificiosos embusteros» (Quevedo, 1627/1984: 74). Esta es la realidad mundana contra la cual Quevedo dirige sin reservas la intención crítica y moral de su obra literaria.

Consideremos algunos ejemplos de relevancia. «El sueño del juicio final», probablemente compuesto hacia 1605, manifiesta un tono jocoso y satírico que la censura consideró ofensivo. Era la primera vez, al menos en la literatura española, que el tema del juicio final se presentaba en un discurso literario. Y, desde luego, en términos tan críticos, lúdicos y poéticos. Quevedo sigue en su estructura la disposición del teatro tradicional religioso y alegórico, y dispone en el texto una interpretación

¹ Así lo advierte en su dedicatoria de *El sueño del juicio final* al conde de Lemos: «estas desnudas verdades que buscan no quien las vista, sino quien las consienta» (Quevedo, 1627/1984: 87).

cómica y burlesca donde se descarta por completo el miedo, la inquietud o la tragedia: «y diome risa ver la diversidad de figuras» (Quevedo, 1627/1984: 88)². Incluso da la impresión de que ni el propio Dios católico escapa a cierta ironía sobre su indumentaria o iconografía («Dios estaba vestido de sí mismo»).

La picaresca se contrapone y enfrenta a la misericordia. Es curioso observar que muchos de los personajes y figuras que desfilan a lo largo de esta narración no muestran precisamente arrepentimiento ni ruegan perdón por las faltas cometidas o imputadas, sino que tratan de justificarse, disimular o incluso disculparse. De un modo u otro, una actitud picaresca sustituye toda experiencia de arrepentimiento y de misericordia. Lamentan el castigo, y se indignan en ese trance, pero no se arrepienten de su responsabilidad en la culpa. Así, dice Quevedo, «los malos» entreteniéndose «en dar disculpas» (Quevedo, 1627/1984: 92). El caso de los poetas y filósofos resulta más elocuente en su comicidad, ya que lejos de arrepentirse de sus escritos, actitud que haría de este sueño un discurso estrictamente moral, ofrecen argumentos que disimulan o justifican los delitos que se les imputan: «Fueron juzgados filósofos, y fue de ver cómo ocupaban sus entendimientos en hacer silogismos contra su salvación. Más lo de los poetas fue de notar, que de puro locos querían hacer creer a Dios que era Júpiter y que por él decían ellos todas las cosas. Y Virgilio andaba con su *Sicelides musae*, diciendo que era el nacimiento de Cristo» (Quevedo, 1627/1984: 95).

En el sueño del alguacil endemoniado, que parece compuesto posiblemente hacia 1607, Quevedo se aleja de la expresión del *somnium* y se aproxima a la *dispositio* de los coloquios, con tres personajes o interlocutores en escena, más un narrador. Este es uno de los relatos en los que Quevedo censura más explícitamente la hipocresía, y de forma especial la hipocresía religiosa. De los cuatro personajes que aparecen —un yo trasunto del autor, un cura, un diablo y un alguacil— no deja de ser irónico que Quevedo ponga en boca del diablo la verdad y el sentido del humor, presente al clérigo como un hipócrita profesional, al alguacil como un sinvergüenza, corrupto y poseso, y a sí mismo como una suerte de hombre ingenuo.

El clérigo «de bonete de tres altos», llamado licenciado Calabrés, y que hace en el relato el papel de exorcista, representa para Quevedo la expresión más firme de hipocresía religiosa: «Este, señor, era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos: por de fuera, blanqueados y llenos de molduras, y por de dentro, pudrición y gusanos. Fingiendo en lo exterior honestidad, siendo en lo interior del alma disoluto y de muy ancha y rasgada conciencia, era, en buen romance, hipócrita, embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz» (Quevedo, 1627/1984: 103). La situación es en cierto modo comparable a la que presenta Molière en su *Tartuffe*, al tratar de desenmascarar la hipocresía religiosa. Esta ironía resulta fuertemente subrayada cuando el lector descubre que semejante figura, este clérigo hipócrita, es el confesor del personaje que cuenta la historia, en la que finalmente, el hipócrita religioso califica de mentiroso al diablo que tantas verdades ha revelado: «Mientes —dijo Calabrés— [...]. Y ahora veo que en todo cuanto has dicho, has mentido» (Quevedo, 1627/1984: 114).

² Esta experiencia hilarante se subraya hasta el final, casi como conclusión: «Diome tanta risa ver esto, que me despertaron las carcajadas» (Quevedo, 1627/1984: 100).

El diablo representa aquí al personaje malvado por el que habla la verdad. Se le presenta como un ser simpático y sincero —«yo, que había comenzado a gustar de las sutilezas del diablo...», dirá el trasunto del autor. Este diablillo es la versión cómica del personaje nihilista, que alcanzará en el Mefistófeles del *Fausto* goetheano su expresión más romántica y contemporánea, y cuyas gracias persisten mágicamente en la literatura más reciente de Gonzalo Torrente Ballester. Esta tendencia a poner en boca de personajes malvados, nihilistas o simplemente proscritos, las grandes verdades de todos conocidas, y que por el peso del poder establecido no pueden revelarse de mejor modo, se manifiesta también en el siglo XVII en el *Persiles* cervantino, obra en la que personajes como Clodio descubren secretos y verdades que ponen en tela de juicio la legitimidad de la autoridad vigente. Lo mismo podríamos decir de la mayoría de los personajes de las tragedias shakesperianas, como Edmund en *King Lear*, Ricardo III en la tragedia que lleva su nombre, o Falstaff en *Henry IV* y *Henry V*. Claros antecedentes de este tipo de personajes los hemos encontrado en *The Canterbury Tales* de Chaucer, especialmente en los cuentos del buldero y de la comadre de Bath. Quevedo trata de acreditar finalmente las palabras del diablo con una breve glosa llena de moral consejera: «Mire esto y no mire a quien lo dijo; que Herodes profetizó, y por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua, en la quijada de un león hay miel, y el salmo dice que a veces recibimos salud de nuestros enemigos y de mano de aquellos que nos aborrecen» (Quevedo, 1627/1984: 114).

De todos modos, este afán quevedesco por la verdad y su publicación tiene ciertos límites expresivos, especialmente en lo concerniente a la religión católica y a la monarquía española. Así, por ejemplo, ante la pregunta de si «¿Hay reyes en el infierno?», la respuesta es moral y comprometida, es decir, generalista pero genuflexa: «Todo el infierno es figuras, y hay muchos, porque el poder, la libertad y mando les hace sacar a las virtudes de su medio, y llegan los vicios a su extremo [...]. Dichosos vosotros, españoles, que, sin merecerlo, sois vasallos y gobernados por un rey tan vigilante y católico, a cuya imitación os vais al cielo» (Quevedo, 1627/1984: 109-110). También los valientes tienen sus compromisos³.

El relato del «Sueño del infierno» recuerda claramente a la *Divina commedia* dantina, si bien en este caso el protagonista viaja solo por el Infierno, sin guías —salvo su ángel de la guarda— ni visiones de intención dramática, sino más bien cómica y satírica. La narración comienza con referencias a la alegoría tradicional del *bivium*, al encontrarse el protagonista en una suerte de peregrinación entre dos caminos bifurcados y opuestos en su apariencia, el bien y el mal.

La risa se menciona aquí desde el prólogo al «ingrato y desconocido lector», y ocupara un papel relevante a en la percepción e interpretación de todo cuanto sucede en este escenario, más infernal por su nombre y su retórica que por las consecuencias emocionales presentes en las formas del lenguaje del narrador. «Yo no he prometido risa», declara Quevedo en el prólogo (Quevedo, 1627/1984: 116). Y sin embargo su

³ Lo mismo percibimos más adelante, en el *Sueño del infierno*, cuando entre los reyes y emperadores que pueblan el infierno, el narrador dice: «Miré por los españoles, y no vi corona ninguna española; quedé contentísimo, que no lo sabré decir» (Quevedo, 1627/1984: 157).

narración es cómica e hilarante en cada secuencia. Por si esto fuera poco, el propio narrador elige descaradamente el camino menos trabajoso porque el otro, el sendero del bien y de la virtud, está transitado por gentes sosas y aburridas, algo a lo que no se acomoda su personal sentido del humor: «—Pesía tal!— dije yo entre mí—, pues tras ser el camino tan trabajoso, es la gente que en él anda tan seca y poco entretenida. ¡Para mi humor es bueno! Di un paso atrás y salíme del camino del bien...» (Quevedo, 1627/1984: 117).

Más adelante, la risa sigue siendo un motivo que estimula la acción del personaje protagonista: «[...] me pasara adelante, movido de admiración de unas grandes carcajadas que oí. Fuime allá por ver risa en el infierno, cosa tan nueva [...]. Cuando veo [...] se hundían siete u ocho mil diablos de risa...» ¿De qué se ríen estos diablos, es decir, de qué quiere reírse Quevedo en su sueño? Pues nada menos que de tres aspectos fundamentales en la sociedad de su tiempo: la honra, la nobleza y la valentía. Estas tres cualidades aparecen encarnadas en un hidalgo que comparece en el infierno con una ejecutoria que acredita su honra y linaje, lo que provoca la mayor de las carcajadas. Esta es quizá una de las secuencias más enérgicas del *Sueño del infierno*. Por boca de uno de los demonios, Quevedo se refiere al concepto del honor en términos de absoluta desmitificación, comparable en cierto modo a los parlamentos de Falstaff en *Henry IV*, donde se califica al honor de «blasón funerario», o del Sganarelle de Molière, en *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, donde el celoso fantoche prefiere ser cobarde y cornudo antes que valiente muerto:

Acabao de desengañar, que el que descende del Cid, de Bernardo y de Godofredo, y no es como ellos, sino vicioso como vos; ese tal más destruye el linaje que lo hereda. Toda la sangre, hidalguillo, es colorada, y parecedlo en las costumbres y entonces creeré que descendéis del docto, cuando lo fuéredes, o procuráredes serlo, y si no, vuestra nobleza será mentira breve en cuanto durare la vida [...]. Reímonos acá de ver lo que ultrajáis a los villanos, moros y judíos, como si en éstos no cupieran las virtudes que vosotros despreciáis. Tres cosas son las que hacen ridículos a los hombres: la primera, la nobleza; la segunda, la honra; y la tercera, la valentía [...]. ¿Qué diré de la honra mundana, que más tiranías hace en el mundo y más daños y la que más gastos estorba? Muere de hambre un caballero pobre, no tiene con qué vestirse, ándase roto y remendado, o da en ladrón, y no lo pide, porque dice que tiene honra; ni quiere servir porque dice que es deshonor. Todo cuanto se busca y afana dicen los hombres que es por sustentar honra. ¡Oh, lo que gasta la honra! Y llegado a ver lo que es la honra mundana, no es nada. Por la honra no come el que tiene gana donde le sabría bien. Por la honra se muere la viuda entre dos paredes. Por la honra, sin saber qué es hombre ni qué es gusto, se pasa la doncella treinta años casada consigo mismo... Por la honra, la casada se quita a su deseo cuanto pide. Por la honra, pasan los hombres el mar. Por la honra, mata un hombre a otro. Por la honra, gastan todos más de lo que tienen. Y es la honra mundana, según esto, una necesidad del cuerpo y alma, pues al uno quita los gustos y al otro la gloria. Y porque veáis cuáles sois los hombres desgraciados y cuán a peligro tenéis lo que más estimáis, hase de advertir que las cosas de más valor en vosotros son la honra, la vida y la hacienda. La honra está junto al culo de las mujeres; la vida, en manos de los doctores, y la hacienda, en las plumas de los escribanos [...]. ¡La valentía! ¿Hay cosa tan digna de burla? Pues el que pelea en la tierra por defenderla, pelea de miedo de mayor mal, que es ser cautivo y verse muerto; y el que sale a conquistar los que están en sus casas,

a veces lo hace de miedo de que el otro no le acometa, y los que no llevan este intento, van vencidos de la codicia, ived que valientes!, a robar oro y a inquietar los pueblos apartados, a quien Dios puso como defensa a nuestra ambición mares en medio y montañas ásperas. Mata uno a otro, primero vencido de la ira, pasión ciega y otras veces de miedo de que le mate a él. Así, los hombres, que todo lo entendéis al revés, bobo llamáis al que no es sedicioso, alborotador, maldiciente, y sabio llamáis al mal acondicionado, perturbador y escandaloso; valiente, al que perturba el sosiego, y cobarde, al que con bien compuestas costumbres, escondido de las ocasiones, no da lugar a que le pierdan el respeto; estos tales son en quien ningún vicio tiene licencia (Quevedo, 1627/1984: 129-132).

El personaje protagonista, narrador del sueño, y trasunto de Quevedo en la obra, confirma, entre burlas y veras, su plena identidad con las palabras del diablo: «Dije yo entre mí: —¡Y cómo se echa de ver que esto es el infierno, donde, por atormentar a los hombres en amarguras, les dicen las verdades!» (Quevedo, 1627/1984: 131). Los caminos que simbólicamente representan el bien y el mal se parodian abiertamente al declarar el narrador el intercambio secreto de gentes del uno al otro sendero. Movido por su sentido del humor, el protagonista penetra por el camino del mal inducido por la experiencia de la risa y la satisfacción: «Animóme para proseguir mi camino el ver, no solo que iban muchos por él, sino la alegría que llevaban, y que del otro se pasaban algunos al nuestro, y del nuestro al otro, por sendas secretas» (Quevedo, 1627/1984: 118).

Quevedo pone en boca de Judas una fuerte crítica contra las agresiones cometidas por la religión en nombre de Dios. Es inevitable pensar en la Inquisición: «Y no penséis que soy yo solo el Judas, que después que Cristo murió hay otros peores que yo y más ingratos, pues no solo le venden, pero le venden y compran, azotan y crucifican, y lo que es más que todo, ingratos a vida y pasión y muerte y resurrección, le maltratan y persiguen en nombre de sus hijos» (Quevedo, 1627/1984: 141). Quevedo tampoco regatea burlas ni contra Mahoma ni el Islam. Sitúa a este profeta en el infierno, y le hace decir:

Y quise tan mal a los que creyeron en mí, que acá los quité la gloria y allá los perniles y las botas. Y, últimamente, mandé que no defendiesen mi ley por razón, porque ninguna hay ni para obedella ni sustentalla; remitísela a las armas y metilos en ruido para toda la vida. Y el seguirme tanta gente no es en virtud de milagros, sino solo en virtud de darles ley a medida de sus apetitos, dándoles mujeres para mudar, y, por extraordinario, deshonestidades tan feas como las quisiesen, y con esto me seguían todos. Pero no se remató en mí todo el daño: tiende por ahí los ojos y verás qué honrada gente topas (Quevedo, 1627/1984: 155).

«El mundo por de dentro» presenta una dedicatoria al duque de Osuna fechada en abril de 1612. Los personajes de este relato son alegóricos, a la vez que la acción en que se sitúan es realista. El personaje principal, el Desengaño, pone de manifiesto la naturaleza dual de la realidad: la apariencia y el desengaño, que se experimenta al descubrir la mentira e hipocresía que el mundo oculta. La obra se inicia con una digresión claramente senequista, que propone atenuar los deseos para hacer la vida más llevadera y feliz. Se advierte que el apetito y el deseo nacen de «la ignorancia

de las cosas. Pues si las conociera, cuando codicioso y desalentado las busca, así las aborreciera, como cuando, arrepentido, las desprecia» (Quevedo, 1627/1984: 160). De nuevo este discurso quevedesco combate la hipocresía como el mejor parlamento de Molière. Quevedo acude ahora al personaje del Desengaño, que como guía y figura alegórica acompaña al protagonista en la revelación de las mentiras del mundo y la desmitificación de las falsas virtudes que las encubren. Tal parece que para Quevedo la virtud es solamente la cobertura y disimulación de un vicio. Y solo hay virtud allí donde, hipócritamente, hay un vicio que ocultar.

Pues todo es hipocresía. Pues en los nombres de las cosas, ¿no la hay mayor del mundo? El zapatero de viejo se llama entretenedor del calzado. El botero, sastre del vino, porque le hace de vestir. El mozo de mulas, gentilhombre de camino. El bodegón, estado; el bodegonero, contador. El verdugo se llama miembro de la justicia, y el corchete, criado. El fullero, diestro; el ventero, huésped; la taberna, ermita; la putería, casa; las putas, damas; las alcahuetas, dueñas; los cornudos, honrados. Amistad llaman el amancebamiento; trato a la usura; burla a la estafa; gracia a la mentira; donaire la malicia; descuido la bellaquería; valiente al desvergonzado; cortesano al vagabundo; al negro, moreno; señor maestro al albartero, y señor doctor al platicante. Así que ni son lo que parecen ni lo que se llaman, hipócritas en el nombre y en el hecho [...]. De suerte que todo el hombre es mentira por cualquier parte que le examinéis, si no es que, ignorante como tú, crea las experiencias. ¿Ves los pecados? Pues todos son hipocresía, y en ella empiezan y acaban y de ella nacen y se alimentan la ira, la gula, la soberbia, la avaricia, la lujuria, la pereza, el homicidio y otros mil [...]. Pues, ¿hay más clara y más confirmada hipocresía que vestirse del bien en lo aparente para matar con el engaño? ¿Qué esperanza es la del hipócrita?, dice Job. Ninguna, pues si la tiene por lo que es, pues es malo, ni por lo que parece, pues lo parece y no lo es. Todos los pecadores tienen menos atrevimiento que el hipócrita, pues ellos pecan contra Dios; pero no con Dios ni en Dios. Mas el hipócrita peca contra Dios y con Dios, pues le toma por instrumento para pecar» (Quevedo, 1627/1984: 163-165).

El «Sueño de la muerte» parece datar de 1622, dato confirmado por las referencias a la subida al trono de Felipe IV. El autor parece tener en su mente una configuración teatral o escénica de los hechos que narra, pues al referirse al sueño que se apodera de la fatiga de su cuerpo, dice: «Luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a oscuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro» (Quevedo, 1627/1984: 184). Los personajes de este relato desfilan casi como en un entremés de figuras. Muchos de ellos cobran vida a partir de tipos y dichos populares, y en buena medida son los mismos personajes que aparecen en el entremés de *Los refranes del viejo celoso*. Es evidente que Quevedo, junto con Cervantes, ocupa un lugar de referencia en la genealogía de la literatura crítica e indicativa.

2.20. LA COMEDIA CRÍTICA DE MOLIÈRE:

DOM JUAN, LE MISANTHROPE Y SGANARELLE

Cuando Molière comienza su actividad dramática, en torno a 1658, la comedia no era todavía un género que pudiera considerarse como noble o respetable. Su forma principal de expresión era la farsa, que ocupaba con frecuencia el lugar de las representaciones secundarias, tras las tragedias u otras piezas serias. Molière introduce en la farsa una finura y una profundidad que van transformar el género cómico. A la comedia se le confieren unas reglas, tomadas en algunos casos de la tragedia (unidades clásicas, decoro, personajes aristocráticos...), lo que permite que la farsa se convierta en una comedia en la que se plantean muy críticamente temas de actualidad, con personajes mucho más «nuancés». Molière transforma, pues, el género cómico, pero sin renunciar nunca a las técnicas de la farsa. La comedia se convierte de este modo en un espectáculo completo, abierto a la risa, la sonrisa y, sobre todo, la reflexión crítica¹.

La dramaturgia de Molière constituye una terrible crítica de la sociedad francesa de su tiempo, como prototipo de la sociedad moderna: *Le Tartuffe* (1664) descubre la hipocresía religiosa, *Le Misanthrope* (1666) deja en evidencia la insociabilidad esencial de la condición humana, el *Dom Juan* (1665) pone de manifiesto la maldad de un impostor que pertenece a la aristocracia... No en vano Michelet calificó a Molière de «ejecutor de hipócritas».

¹ El teatro de Molière constituye una concepción moderna de la idea de comedia: «L'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes [...]. Celui-ci est, dans l'Etat, d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres; et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts» (Molière, *Préface de Tartuffe* [1664], en *Oeuvres complètes*, 1971: 885. Trad. esp. de E. García Fernández y E. J. Fernández Montes: *Tartufo*, Madrid, Cátedra, 1993: 83: «La misión de la comedia es la de corregir los vicios de los humanos [...]. Este de la hipocresía es, dentro de la república, de una gravedad mucho más peligrosa que todos los demás, y ya hemos visto la gran virtud que posee el teatro para corregir. Las más duras condenas de una moral rigurosa son casi siempre menos eficaces que las de la sátira, que nada corrige mejor a la mayoría de los hombres que la pintura de sus defectos»). Como resulta fácilmente observable, los principios horacianos están muy presentes en este ideario dramático; las situaciones de la comedia no solo hacen reír, sino que también invitan a reflexionar sobre lo que en ella se ve (*castigat riendo mores*). En su *Arte poética*, Boileau acepta la comedia en su jerarquización de los géneros, pero dentro de unos límites muy determinados por el clasicismo de la Antigüedad, que toma como referencia maestra la comedia de Terencio. Boileau, como Voltaire y otros ilustrados, admiraba la comedia molieresca en la medida en que mostraba mesuradamente un dibujo de los caracteres y un equilibrio formal en el desarrollo decoroso de sus contenidos, pero sin embargo no admiraron jamás estos ilustrados otras piezas de Molière próximas a la farsa, como por ejemplo *Les fourberies de Scapin* [*Los enredos de Scarpin*] (1671). Para los tratadistas del siglo XVII la comedia de Terencio representa la mejor demostración dramática de la experiencia cómica, hasta el punto de que enemigos declarados del teatro, como los jansenistas y Port-Royal, no encuentran inconvenientes en traducir las comedias terencianas. Puede decirse, en consecuencia, que en el conjunto de la obra dramática de Molière subyacen imbricadas tres formas o tradiciones dramáticas: la comedia clásica grecolatina, la farsa y la *commedia dell'arte* italiana.

Toda paradoja, toda contradicción, crea un contexto adecuado para la tragedia; la comedia, sin embargo, tiende más bien a la crítica verbal; la sátira, a su vez, a la burla. Con frecuencia los temas de la comedia inciden en la suerte que corren los principios en un mundo difícil. Así, por ejemplo, la misantropía puede entenderse como una expresión de censura respecto a los valores hipócritas de una sociedad, por un individuo que no quiere participar en ellos. El objetivo de Molière con su teatro era el de divertir a un público socialmente decente. No en vano el dramaturgo reprime en sus comedias el espíritu aristofánico, poco adecuado al clasicismo francés del XVII. En este sentido se aprecia lo que Montaigne quizás ha sido para Molière, lo que Pascal fue ciertamente para Racine: el estímulo sobrio de una visión críticamente dramática².

Lejos de una estimación moral de la conducta humana, son numerosas las culturas que en un momento dado han ensalzado la figura del mentiroso o del tramposo cuyas acciones, de mayor o menor astucia, burla o perversión, conducen al éxito. Acaso Ulises constituye entre los griegos un ejemplo celeberrimo para la literatura europea. Desde el desarrollo del cristianismo en el mundo de la latinidad, y modernamente con la exposición y agotamiento de los ideales marxistas y socialistas, se ha tratado de convertir la fidelidad, la generosidad y la solidaridad, en valores universales, por oposición a formas de vida más tribales y primitivas, que limitaban el desarrollo de estas formas de conducta a un grupo familiar o social más restringido, en una suerte de egoísmo colectivo, que hoy día se asimilaría fácilmente a algunas formas de nacionalismo europeo.

Los diferentes tratamientos del mito de Don Juan representan figuras maestras en el arte del embaucamiento, el engaño y la mentira, como formas más o menos eficaces y duraderas de éxito personal³. En algunos casos se tratará de protagonistas que engañan a los demás con *su* verdad, desde el momento en que no creen en la *mentira* del discurso oficialmente establecido.

EL DONJUÁN

La esencia de la figura de Don Juan fue creada íntegramente en la obra atribuida a Tirso de Molina⁴, y publicada en 1630, *El burlador de Sevilla*. La fama que Don

² La visión trágica francesa, representada por Pascal y Racine, no ha resultado ser tan exportable como la visión cómica francesa de Montaigne y Molière. Montaigne es quizá el primer moralista cínicamente laico de la Edad Moderna, cuya obra gira en torno al *Yo*, al sujeto, es decir, a sí mismo, en una sofisticada y seductora egolatría. En este sentido, Molière contribuye al enriquecimiento del personaje protagonista singularizando rasgos específicos, y renunciando a analogías o identificaciones con los secundarios.

³ Así puede entenderse al menos hasta el siglo XX, cuando de la mano de dramaturgos como Max Frisch (*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, 1953) o de novelistas como Gonzalo Torrente Ballester (*Don Juan*, 1963), la figura de este Tenorio se integra en la poética de la desmitificación, que introduce importantes cambios en la recreación moderna del mito.

⁴ No disputaremos aquí sobre la atribución a Tirso de la obra titulada *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, pero sí haremos constar que varios autores discuten tal paternidad (Tietz,

Juan persigue será, desde esta comedia, precisamente la contraria que codifican las ideologías caballerescas, basadas en el honor como autoridad social y en el amor como sacramento cristiano. Don Juan se sirve formalmente de los procedimientos canónicos del amor cortés, aunque funcionalmente pretende unas consecuencias por completo diferentes en lo que se refiere a la mujer seducida. En este contexto, Don Juan no solo viola el decoro, ciertamente artificial con frecuencia, de la corte real y el estamento nobiliario, sino que deliberadamente vulnera y burla todos los códigos morales y aristocráticos de la sociedad, la familia y el matrimonio; se burla de criados y aristócratas, de labriegos y burgueses, de creyentes y piadosos, y por su puesto de las mujeres que —a veces solo en apariencia— más honradas pretenden ser. La burla y el engaño le proporcionan mayor placer que ninguna otra acción humana, y su vida transcurre despreciando hasta la negación cualquier fundamento causal en el orden moral, social y religioso. Sin embargo, frente al Don Juan escéptico, ateo sin causa y frívolamente rebelde, que representa el protagonista molieresco, el burlador de Tirso se distancia más bien de estas actitudes para tratar de expresar los impulsos más indómitos de la naturaleza humana, que sin duda evolucionan bajo los resultados de un mundo —el que le ha tocado vivir— de intensa intransigencia moral. En este contexto, el Estado y la Iglesia toleran en Don Juan, merced a su posición aristocrática y a su disposición juvenil de gentil apostura, la violación de las más inmutables leyes civiles y eclesiásticas, que llevarían al patíbulo —y no solo a la condenación eterna— a cualquier otro de los comunes mortales.

Entre las sensaciones juveniles que caracterizan a Don Juan ocupa un lugar especialmente destacado la que identifica en el presente de la vida una temporalidad ilimitada, de tal modo que siempre habrá tiempo para el arrepentimiento. Pequemos ahora que somos jóvenes todo cuanto podamos, pues una contrición en el momento oportuno resolverá nuestra salvación eterna, es decir, pequemos ahora, que ya nos arrepentiremos después... Desde este punto de vista, es completamente factible que un burlador acepte las normas éticas de perdón que le brinda la sociedad, para ser capaz —eso sí— de explotarlas en beneficio propio, y a costa de cuantas personas se cruzan en su camino, incapaces de reprimir, incluso con la ley en la mano, la conducta de Don Juan. Tal es el salvoconducto de un personaje como este, en el seno de una sociedad políticamente absolutista y eclesiásticamente contrarreformista. Sus libertades no se conciben sin ciertas y esenciales complicidades con las instituciones humanas entonces vigentes. Quienes ostentan la autoridad apenas reaccionan ante las acciones de Don Juan. Una debilidad y un egoísmo moralmente acrítico, destinado a guardar superficialmente las apariencias y el decoro social, evitan cualquier tentativa de reprimir la conducta del libertino. En un contexto muy adecuado para desarrollar sus iniciativas más personales, Don Juan necesita de las leyes y de los códigos de conducta que rigen el funcionamiento moral del mundo para enfrentarse a ellos, transgrediendo algo que valga la pena burlar. Ante las normas morales, Don Juan

1998). Vid. a este respecto la edición que de esta obra ha hecho A. Rodríguez López-Vázquez, cuya autoría atribuye al murciano Andrés de Claramonte (*El burlador de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1987).

se burla cáusticamente; ante los seres humanos, Don Juan esgrime las normas para burlarse friamente de ellos. Genuinamente este mito representa sobre todo la burla del decoro, es decir, de la «épica de la compostura».

Hasta el último momento Don Juan vive única y exclusivamente por sí y para sí mismo, sin el más mínimo temor a ningún castigo. La obra de Tirso, en definitiva, permitiría reflexionar sobre la deliberada impotencia de las instituciones humanas para llevar a Don Juan al buen camino, tal como la tradición literaria del mito ha subrayado posteriormente en más de una ocasión, y pondría de manifiesto, de este modo, la intervención de un orden moral metafísico, de signo católico, como única alternativa capaz de castigar la conducta de Don Juan. La civilización en el seno de la cual este personaje comete sus excesos y agresiones es incapaz de ofrecer un modelo laico de castigo justo. Y es incapaz porque es precisamente el mundo laico el único que ofrece posibilidades para ese tipo de comportamiento, que el mundo eclesiástico trata de reprimir de forma tan devota como febril. El mundo laico que rodea la evolución del mito de Don Juan persiste cómodamente en la impotencia a la hora de defender como corresponden la autenticidad y la justicia de la ley moral, desde el momento en que sus agentes e instituciones se manifiestan como seres demasiado corruptos para asumir tales responsabilidades, pues son incluso cómplices y admiradores de la conducta de Don Juan. En el burlador de Tirso, el autor presenta a la Iglesia católica y a su Dios como los únicos agentes capaces de castigar los excesos del protagonista. Tirso impone de este modo una realidad trascendente como solución: el orden moral católico es el único que sanciona lo que la impotencia social humana no es capaz de castigar. Un mundo civil de seglares, que ha de servir necesariamente en el siglo XVII español a una ideología católica, organiza la vida de las gentes de forma socialmente desigual, sexualmente discriminatoria y políticamente dogmática, y además adopta ante Don Juan una actitud tan ambigua como reprochable, al no condenar en público lo que secretamente acaso admira y envidia.

La Edad Contemporánea representa en muchos aspectos el triunfo en Europa Occidental de una cultura laica frente a una cultura religiosa, tanto católica como protestante. La lucha entre estas dos tradiciones, la religiosa y la secolar, ha determinado la evolución cultural de nuestra civilización durante los últimos dos mil años. Al Renacimiento europeo se remontan las primeras tentativas de desarrollar una cultura laica en libertad, que se vieron cercenadas por el desarrollo de diversos movimientos intolerantes impuestos a través de la Reforma y de la Contrarreforma religiosas. Solo con la llegada de la Ilustración fue posible alcanzar en Europa una educación científica emancipada del control eclesiástico. Los mitos de Don Juan, don Quijote y Fausto constituyen sin duda expresiones genuinamente humanas, y esencialmente laicas, de las ansias de libertad que a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII resultaron reprimidas en diferentes países de la geografía europea en nombre de la religión. Don Juan, don Quijote y Fausto son por esta razón mitos específicamente modernos.

El Don Juan de Tirso evidentemente no es un Don Juan nihilista, pues el autor nos muestra lo importante que es para el protagonista creer en las penas del infierno y en los castigos de la eternidad. Las instituciones humanas han tolerado lo que el más allá cristiano habrá de castigar. Al Don Juan de Tirso no se le concede la posibilidad

de negociar a última hora, en medio de un precipitado arrepentimiento, la rápida liquidación de sus delitos morales.

DON JUAN: Deja que llame
quien me confiese y absuelva.
DON GONZALO: No hay lugar, ya acuerdas tarde.
DON JUAN: ¡Que me quemó! ¡Que me abrasó!
¡Muerto soy!

(III, vv. 2759-2763)

Con libreto de Da Ponte, en 1787 Mozart estrena su ópera *Don Giovanni* (Steptoe, 1988: 186-189). Respecto al tratamiento musical que Mozart confiere al mito de Don Juan, Sören Kierkegaard señaló en su opúsculo de 1843, titulado «Las etapas inmediatas de lo erótico o lo erótico musical»⁵, que el protagonista representa aquí la fuerza de la sensualidad humana como potencia capaz de rivalizar con el espíritu, valor supremo de la ideología cristiana, y en nombre del cual se había pretendido tantas veces la represión de los impulsos naturales. Lo más destacado, y a la vez dramático, del Don Juan mozartiano es el momento de su muerte, en el que deliberadamente se niega a aceptar cualquier forma de arrepentimiento, lo que equivale a justificar, frente al mundo católico, la legalidad inmanente del mundo laico.

No se atrevió a tanto Molière, cuyo Don Juan es más bien un Don Juan *reticente*, equidistante sin duda entre el protagonista creado por Tirso y el inconfeso y convicto personaje mozartiano, que al negarse al perdón niega también a los ojos del hombre cualquier reconocimiento de valor en una posible vida ultraterrena de signo religioso. A diferencia del Don Juan de Tirso, el protagonista molieresco del mito se muestra ajeno a la fe religiosa y a cualquier forma de creencia. Sin embargo, resulta difícil demostrar si se trata de un ateo genuino, plenamente satisfecho de sus convicciones presuntamente nihilistas, o si nos hallamos ante un sujeto que adopta públicamente un papel de descreído y libertino con el único fin de dar rienda suelta, al margen de todo orden moral, a sus impulsos vitales más inmediatos.

El Don Juan de Molière es en efecto un personaje libertino que se ve precedido por su fama y su mitología, aún en ciernes esta última, pero ya entonces suficientemente expresiva. Es también un Don Juan casado, atributo en principio completamente contradictorio con la esencia del mito que la acción del protagonista ha de representar.

Además, en el Don Juan de Molière la conciencia moral no se niega nunca; diríamos, simplemente, que como tal conciencia no existe *para* el personaje. En su comedia, Molière ofrece una expresión lúdica de un Don Juan francamente nihilista, que, sin embargo, al menos formalmente, nunca se muestra consciente de los valores que niega. Sus acciones se ven impulsadas más por satisfacer el disfrute inmediato de sus caprichos —que dicho sea de paso apenas tienen lugar en esta comedia— que por una intención expresa de negar valores morales, aunque su conducta desemboque inevitablemente en esta última consecuencia. Antes que negar una conciencia moral,

⁵ Cfr. Sören Kierkegaard, *Either-Or*, New Jersey, Princeton University Press, vol. 1, pág. 134 y ss.; trad. ing. de David F. Swenson y Lillian Marvin Swenson, revisada por Howard A. Johnson.

el mito molieresco expresa sobre todo la carencia de ella. De hecho, en el momento de su muerte, a manos de la estatua del comendador, el Don Juan de Molière no invoca para nada el arrepentimiento, la clemencia o el perdón. Su indolencia, precisamente en el momento más trágico de la comedia, es absoluta: ni exige ser perdonado, ni se niega explícitamente al arrepentimiento. Representa, pues, la más perfecta equidistancia entre el Don Juan de Tírso (1630) y el Don Giovanni de Mozart (1787).

El Don Juan molieresco no comprende por qué es necesario creer en un orden moral trascendente —es en este sentido muy contemporáneo—, no entiende cuál es el valor de esa moralidad superior, y no se siente atraído en absoluto por la virtud y los valores que la sociedad cristiana de su época identifica con el triunfo moral del hombre. «Et pourquoi veux-tu que j'y croie?» (III, 1: 65)⁶, pregunta Don Juan con toda naturalidad a Sganarelle, ante los constantes llamamientos del criado a una vida moralmente ordenada y estable. Don Juan es, en consecuencia, una de las grietas que experimenta la arquitectura moderna de la moral cristiana. A esta grieta se sumarán otras —don Quijote y Fausto, como hemos dicho—, auténticos mitos literarios que ponen de manifiesto la insuficiencia moral y las limitaciones personales que sufre el individuo en la Edad Moderna europea. La sensualidad desenfadada, la individualidad radical y el dominio personal de la vida a través del conocimiento y del placer, son impulsos vitales que la civilización europea de tradición cristiana, desde la latinidad más temprana, ha tratado de reprimir con frecuencia, y desde luego siempre ha contemplado con ojos recelosos. Estos impulsos agrietan el edificio que el cristianismo construyó en la Europa moderna para albergar la conducta humana. Don Juan representa, en este contexto, la negación radical e irreflexiva de cualquier límite que la razón pueda imponer a la pasión. Así lo confiesa Don Juan a Sganarelle:

J'aime la liberté en amour, tu le sais, et je ne saurais me résourdre à renfermer
mon coeur entre quatre murailles. Je te l'ai dit vingt fois, j'ai une pente naturelle à
me laisser aller à tout ce qui m'attire (III, 5: 65)⁷.

Sin embargo, la conciencia moral no está ausente en la comedia de Molière, y no reside lejos del propio Don Juan. La conciencia moral de la que Don Juan carece está representada esencialmente por su criado Sganarelle, quien hace públicos, ante su amo y ante el espectador, los discursos más moralizantes de la obra: «Mais, monsieur, se jouer ainsi d'un mystère sacré, et... Mais foi! Monsieur, j'ai toujours ouï dire que c'est une méchante raillerie que de se railler du Ciel, et que les libertins ne

⁶ Todas las citas del *Dom Juan* de Molière proceden de sus *Oeuvres complètes* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton) (en adelante citaremos el acto, la escena y la página, según la siguiente fórmula: III, 1: 65). Sigo la traducción española de Julio Gómez de la Serna (*Don Juan*, en *Obras completas* de Molière, Barcelona, Aguilar, 1991). En adelante indico la página, entre paréntesis: «¿Y por qué quieres que crea en eso?» (488).

⁷ «Me gusta la libertad en amor, como sabes, y no podría decidirme a encerrar mi corazón entre cuatro paredes. Como ya te he dicho cien veces, siento una inclinación natural a dejarme llevar por todo lo que me atrae» (494).

font jamais une bonne fin» (I, 2: 37)⁸. Don Juan, por su parte, se limita a minusvalorar todas estas advertencias, respondiendo con un desdeñoso «je n'aime pas les faiseurs de remontrances», o calificando simplemente las palabras de su criado como «sottes moralités». El egotismo de Don Juan hace al sujeto impermeable a la crítica⁹.

Sganarelle representa la conciencia moral, popular también, en su sentido ético, que Don Juan es incapaz de poseer. Así se manifiesta especialmente en el diálogo en el que Sganarelle inquiriere directamente a Don Juan acerca de su creencia en un orden moral trascendente. La respuesta del aristócrata es la de un hombre completamente frívolo, indolente, inconsciente incluso de sí mismo, y lúdico sobre todas las cosas, incapaz de concebir la vida como algo que pueda evolucionar más allá de un eterno presente.

SGANARELLE: Je veux savoir un peu vos pensées à fond. Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel?

DON JUAN: Laissons cela.

SGANARELLE: C'est-à-dire que non. Et à l'Enfer?

DON JUAN: Eh!

SGANARELLE: Tout de même. Et au diable, s'il vous plaît?

DON JUAN: Oui, oui.

SGANARELLE: Aussi peu. Ne croyez-vous point l'autre vie?

DON JUAN: Ah! Ah! Ah!

SGANARELLE: Voilà un homme que j'aurai bien de la peine à convertir. Et dites-moi un peu, [le Moine-Bourru, qu'en croyez-vous? eh!

DON JUAN: La peste soit du fat!

⁸ «Pero señor, burlarse de un sagrado misterior y... A fe mía, señor, he oído siempre decir que es una burla malvada la que se hace con el Cielo, y que los libertinos no tienen nunca un buen fin» (472).

⁹ En este sentido, el parlamento que su padre, don Luis, le dirige en la escena cuarta del acto IV, es, como expresión de moralidad corneliana, un discurso autoritario de intensa imprecación y condena. Don Luis no representa simplemente una conciencia moral —de la que Don Juan sin duda carece—, como hace en efecto Sganarelle, sino que expresa formalmente los imperativos de la *conciencia moral* vigente: «Non, non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas. Aussi nous n'avons part à la gloire de nos ancêtres qu'autant que nous nous efforçons de leur ressembler; et cet éclat de leurs actions qu'ils répandent sur nous nous impose un engagement de leur faire le même honneur, de suivre les pas qu'ils nous tracent, et de ne point dégénérer de leurs vertus, si nous voulons être estimés leurs véritables descendants [...]. Et je vois bien que toutes mes paroles ne font rien sur ton âme. Mais sache, fils indigne, que la tendresse partenelle est poussée à bout par tes actions, que je saurai, plus tôt que tu ne penses, mettre une borne à tes dérèglements, prévenir sur toi le courroux du Ciel, et laver par ta punition la honte de t'avoir fait naître» (IV, 4: 73). Trad. esp.: «No, no; la estirpe no significa nada sin la virtud. Por eso no participamos de la gloria de nuestros antepasados, sino en la medida en que procuramos parecerlos a ellos; y el esplendor de sus acciones, que se difunde sobre nosotros, nos impone el compromiso de hacerles el mismo honor, de seguir las huellas que nos trazan y de que no degeneren su virtud, si queremos ser considerados como verdaderos descendientes suyos [...]. Y bien veo que todas mis palabras no hacen mella alguna en tu alma; mas quiero que sepas, hijo indigno, que la ternura paterna ha llegado a su límite con tus acciones; que sabré, antes de lo que te figuras, poner coto a tus desórdenes; prevenir, respecto a ti, el enojo del Cielo, y lavar, con tu castigo, la vergüenza de haberte dado el ser» (500-501).

SGANARELLE: Et voilà ce que je ne puis souffrir; car il n'y a rien de plus vrai que le Moine-Bourru, et je me ferais pendre pour celui-là. Mais]¹⁰ encore faut-il croire quelque chose [dans le monde]: Qu'est-ce [donc] que vous croyez?

DON JUAN: Ce que je crois?

SGANARELLE: Oui.

DON JUAN: Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre son huit (III, 1: 57)¹¹.

Don Juan no quiere hablar; Don Juan no presta atención; Don Juan se desentiende finalmente con una repuesta simple, lúdica, absurda incluso. A continuación Sganarelle pronuncia uno de los discursos de mayor contenido moral de la obra, en el que trata de justificar nada menos que los fundamentos metafísicos de la vida humana, y la existencia de Dios, basándose en la teoría de las causas finales. Al discurso de Sganarelle, Don Juan responde con la dialéctica del desinterés y del silencio¹². No obstante, parece demostrable en esta escena que el Don Juan de Molière, además de irresponsable o inconsciente, como sucede en otros momentos, es, sorprendentemente, un Don Juan cobarde¹³, pues no se atreve a declararse creyente, acaso por ver mermadas públicamente sus cualidades de libertino, ni ateo, no sabemos si por auténtico temor a Dios o a la Iglesia. Aunque en todo caso, quizá el temor a la Iglesia corresponda más bien a Molière que a Don Juan¹⁴. No obstante, por boca de Sganarelle ante Guzmán, al comienzo de la comedia, se nos dice que Don Juan no cree ni en Dios ni en el Cielo, asuntos respecto a los cuales el amo libertino nunca se expresará verbalmente con claridad definitiva. Sganarelle no solo es un testigo excepcional, es también un

¹⁰ Los pasajes entre corchetes indican los fragmentos censurados en la edición de la comedia de 1682, que sí se transcriben en la edición del *Dom Juan* impresa en Amsterdam al año siguiente, en la que puede leerse: «Par J.-B. P. de Molière, édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'à present».

¹¹ «*Sganarelle*: Quisiera conocer vuestros pensamientos a fondo. ¿Es posible que no creáis en absoluto en el Cielo? *Don Juan*: Dejemos eso. *Sganarelle*: Es decir, que no creáis. ¿Y en el infierno? *Don Juan*: ¡Eh! *Sganarelle*: Lo mismo. ¿Y en el diablo, si os place? *Don Juan*: Sí, sí. *Sganarelle*: Muy poco. ¿No creáis en la otra vida? *Don Juan*: ¡Ja, ja, ja! *Sganarelle*: He aquí un hombre al que me costará trabajo convertir. Y, decidme: ¿qué pensáis del coco, eh? *Don Juan*: ¡Mal haya sea el fatuo! *Sganarelle*: Esto es lo que no puedo soportar, pues no hay nada más real que el coco, y yo me dejaría ahorcar por él. Mas es preciso creer en algo. ¿En qué creáis, pues? *Don Juan*: ¿En qué creo? *Sganarelle*: Sí. *Don Juan*: Creo que dos y dos son cuatro, Sganarelle, y que cuatro y cuatro son ocho» (488).

¹² Vid. a este respecto el retórico artículo de Roland Barthes sobre «Le silence de Don Juan», publicado en *Les Lettres Nouvelles* en febrero de 1954.

¹³ Otro momento de esta posible cobardía de Don Juan puede verse en la escena quinta del acto III, cuando en el interior del mausoleo del comendador, ante los discretos movimientos de la estatua del muerto, símbolo de la vanidad humana y signo de amenaza sobrenatural, Don Juan dice a su criado: «Allons, sortons d'ici» [«Vamos, salgamos de aquí»] (III, 5).

¹⁴ Tales temores no carecían de motivos, pues, como sabemos, en 1664 los «devotos parisinos» consiguen la prohibición de todas las representaciones de *Le Tartuffe*, y un año después, tras el estreno de *Dom Juan*, B. A. de Rochemont hizo pública una violenta condena moral de esta comedia en sus *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*. En consecuencia, no solo Don Juan, sino también Molière, fue acusado de ateísmo.

comentarista popular de la acción, un interlocutor que ofrece el enfoque más próximo de los hechos, y quien mejor describe la relación entre los imperativos de la realidad moral del mundo y la transgresión que de los mismos hace Don Juan.

Je t'apprends *inter nos*, que tu vois en Dom Juan, mon maître, le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un Diable, un Turc, un Hérétique, qui ne croit ni Ciel, [ni saint, ni Dieux], ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, un pourceau d'Épicure, un vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances [chrétiennes] qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons (I, 1, 33¹⁵).

La hipocresía es sin duda uno de los atributos esenciales del mito de Don Juan, y a la par uno de los impulsos humanos más censurados por la dramaturgia de Molière¹⁶. Es posible que todas sus comedias constituyan, cada a su modo, un conjunto de prototipos diversos en torno a la figura del hipócrita o farsante, según sus diferentes formas y posibilidades de conducta en el seno de la moderna sociedad burguesa. A través de la devoción falsa (*Tartuffe*), la enfermedad imaginaria (*Argan*), la generosidad inexistente (*Harpagon*), el altruismo fingido (la sociedad que rodea a *Alceste*), las declaraciones de amor absolutamente insinceras (*Don Juan*), etc..., Molière nos ha dejado una monumental dramaturgia destinada, sarcásticamente en muchos casos, a desenmascarar la hipocresía humana como uno de los impulsos corruptos más despreciables del mundo moderno. La hipocresía es ante todo simulación de sentimientos y opiniones, que se utilizan y manipulan socialmente en beneficio propio. En la obra de Molière, la hipocresía de los personajes se caracteriza específicamente por la simulación religiosa y moral, que permite al protagonista la expresión de formas de conducta completamente fraudulentas, y extraordinariamente provechosas para

¹⁵ «Mas te prevengo y te informo, *inter nos*, que tú ves en don Juan, mi amo, al mayor desalmado que ha producido la tierra, a un rabioso, un perro, un diablo, un turco, un hereje, que no cree ni en el Cielo, ni en los Santos, ni en Dios, ni en los duendes; que pasa su vida como una verdadera bestia, como un cerdo de Epicuro, como un auténtico Sardanápalo; que cierra sus oídos a todas las reconvenções cristianas que puedan hacerle, y que considera unas pamplinas todo lo que nosotros creemos» (469).

¹⁶ El propio Molière, a propósito de la representación de *Le Tartuffe*, escribe al rey en 1664: «Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle; et, comme l'hypocrisie, sans doute, en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, Sire, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites» (Molière, «Premier placet présenté au roi sur la comédie du *Tartuffe*», en *Oeuvres complètes*, op. cit., 1971, vol. 1, pág. 889; trad. esp. de E. García Fernández y E. J. Fernández Montes: *Tartufo*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 89: «Siendo como es el deber de la comedia corregir a los hombres al mismo tiempo que los divierte, pensé, dado mi oficio, que nada mejor podía hacer que atacar, ridiculizándolos, los vicios de mi siglo, y como es la hipocresía, sin duda, uno de los más frecuentes, molestos y peligrosos, se me ocurrió pensar, Señor, que podría prestar un gran servicio a todas las personas honradas de vuestro reino escribiendo una comedia que criticara a los hipócritas»).

sí mismo¹⁷. Don Juan es un especialista en urdir con habilidad toda clase de falsas argumentaciones, y así lo reconocen con frecuencia sus interlocutores:

SGANARELLE: Ma foi! j'ai à dire..., je ne sais; car vous tournez les choses d'une manière, qu'il semble que vous avez raison; et cependant il est vrai que vous ne l'avez pas (I, 2: 36)¹⁸.

CHARLOTTE: Mon Dieu! je ne sais si vous dites vrai, ou non; mais vous faites que l'on vous croit (II, 2: 48)¹⁹.

Don Juan no es en Molière personaje que traiciona una fidelidad prometida —salvo con su esposa doña Elvira, alguien preexistente al tratamiento molieresco—, sino que más bien es una figura que miente, embauca, engaña, escarcea..., tratando en suma de forma burlesca y lúdica a todos los que le rodean. En cada acontecimiento en que se ve envuelto, Don Juan busca y encuentra posibilidades para desarrollar su iniciativa más genuina, la de farsante. El Don Juan de Molière es un tramposo que, en un momento dado, se tropieza con alguien que se toma el juego en serio: el comendador. El final del personaje donjuanesco es, quizás, poco adecuado para una obra cómica; no se comprende fácilmente —al margen, claro está, de la tradición legendaria en que se interpreta el mito— el desenlace trágico de una trayectoria recurrentemente cómica, y que es, antes que moralmente nihilista, irresponsablemente lúdica.

A mi modo de ver, uno de los parlamentos más reveladores del Don Juan molieresco está relacionado precisamente con la hipocresía. La descarnada franqueza con la que Don Juan elogia la conducta hipócrita, como uno de los instrumentos humanos más eficaces para la consecución del éxito personal en los tiempos modernos, constituye la exposición de un ideario de perversión cuya descarada osadía nos recuerda el tono confesional —y el contenido desmitificador— del bulero de *The Canterbury Tales*. La condena de la hipocresía se convierte en el teatro de Molière en la más expresiva denuncia. Tras fingir ante su propio padre una reconciliación con las buenas

¹⁷ La literatura moralista francesa del siglo XVII dedicará a la hipocresía interesantes páginas de amena lectura, desde las *Maximes* de La Rochefoucauld (1665/1964: 432) —«L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu»—, hasta el *Sermon sur le jugement dernier* de Bossuet, en 1669 (*Oeuvres complètes* de Bossuet, Paris, Berche et Tralin, par M. l'Abbé Guillaume, 1887, tomo VI, págs. 638-642), y varios capítulos de *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, de La Bruyère (1688-1694/1962: 403 y ss., cfr. especialmente «De la mode», caps. 16 y 21). En el teatro de Jean Racine, encontramos naturalmente la expresión de esta fuerza moral, a través de un concepto de personaje teatral determinado por una visión jansenista del mundo, en la que están implicados varios factores, de los que pueden destacarse, en primer lugar, el apoyo formal que proporcionan los mitos antiguos, como convencionalismo neoclásico y como explicación imaginaria de impulsos moralizantes para la literatura francesa del momento, y en segundo lugar, obviamente, el imperativo jansenista, en virtud del cual aquellos a quienes, antes de la llegada de Cristo, la culpa y la falta de responsabilidad habían castigado con la desesperación y el dolor, habrían de quedar irremediabilmente condenados.

¹⁸ «A fe mía, tengo que decir... no sé qué decir, pues dais la vuelta a las cosas de un modo que parecéis tener razón, y, sin embargo, es indudable que no la tenéis» (471).

¹⁹ «¡Dios mío! No sé si decís la verdad o no; pero lograréis que se os crea» (481).

costumbres de su tiempo, y un acatamiento de la moral socialmente establecida, Don Juan consagra ante Sganarelle un elogio a la hipocresía de tal intensidad y de tales consecuencias, que todos los prestigios humanos se desmitifican, a la vez que toda adquisición de triunfo personal resulta sospechosa.

Non, non, je ne suis point changé, e mes sentiments sont toujours les mêmes [...]. Si j'ai dit que je voulais corriger ma conduite et me jeter dans un train de vie exemplaire, c'est un dessein que j'ai formé par pure politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire où je veux me contraindre, pour ménager un père dont j'ai besoin, et me mettre à couvert, du côté des hommes, de cent fâcheuses aventures que pourraient m'arriver [...]. Et pourquoi non? Il y en a tant d'autres comme moi, qui se mêlent de ce métier, et qui se servent du même masque pour abuser le monde! [...]. L'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un arte de qui l'imposture est toujours respectée; et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement; mais l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, da sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine [...]. C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle (V, 2: 80-81)²⁰.

EL MISÁNTRORO

Entre los prototipos más singulares de los personajes heterodoxos, el misántropo, enemigo crítico de los hombres, es en cierto modo una de las expresiones formales y funcionales más específicas²¹. Así, por ejemplo, el misántropo de Molière es

²⁰ «No, no; no he cambiado; mis sentimientos siguen siendo los mismos [...]. Y si he dicho que quería enmendar mi conducta y hacer una vida ejemplar, es un propósito que he forjado por mera política, una estratagema útil, un gesto necesario a que quiero obligarme para contentar a un padre a quien necesito y ponerme a cubierto, por parte de los hombres, de cien enojosas aventuras que pudieran ocurrirme [...] ¿Y por qué no? ¡Hay tantos como yo que se dedican a este oficio y que utilizan la misma máscara para engañar al mundo! [...]. No existe vergüenza ahora en eso; la hipocresía es un vicio de moda, y todos los vicios de moda se consideran virtudes. El personaje «hombre de bien» es el mejor de todos los personajes que pueden representarse. Hoy día la profesión de hipócrita posee ventajas maravillosas. Es un arte cuya impostura es siempre respetada, y aunque la descubran, no se atreven a decir nada en contra de ella. Todos los demás vicios de los hombres están expuestos a censuras, y cada cual tiene libertad para atacarlos abiertamente; mas la hipocresía es un vicio privilegiado que, con su mano, cierra la boca a todo el mundo y goza descansadamente de una soberana impunidad [...]. Así es como hay que aprovecharse de las flaquezas humanas, así debe acomodarse todo espíritu sabio a los vicios de su siglo» (506).

²¹ El prototipo del misántropo está presente desde la literatura de la Antigüedad. Menandro dedicó a este personaje la comedia titulada precisamente *El Misántropo*, y en el terreno de las obras filosóficas, el diálogo platónico *Fedón* y la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles contienen importantes reprensiones moralizantes contra la misantropía. Se configura desde entonces una idea de la

un adversario *crítico* del género humano, no un enemigo cruel o perverso de la Humanidad. Como todas las comedias de Molière, *Le Misanthrope* (1666) no es una obra de acciones o incidentes especialmente relevantes, sino de crítica y de dibujo de caracteres y, ante todo, de desenmascaramiento de hipocresías. Molière censura una vez más las costumbres de su siglo y de su sociedad. El dramaturgo ha escogido ahora un prototipo de personaje que con la mejor verosimilitud puede construir una crítica contra la esencia del género humano desde el punto de vista de la vida en sociedad. El misántropo es, por antonomasia, el primer enemigo del hombre, y es por ello mismo, también, su primer crítico²². Alceste habla contra los seres humanos, y lo hace precisamente sirviéndose de la maledicencia de los mismos seres humanos, maledicencia en la que él apenas interviene.

Los ilustrados franceses habían asimilado sin reticencias la interpretación horaciana del arte, y valoraban la comedia y el humor en la medida en que hallaban en estas manifestaciones un sentido artístico de utilidad moral a las formas de la conducta humana. Así lo pone de manifiesto Donneau de Visé al final de su «Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope*»²³:

Il n'y a rien dans cette comédie qui ne puisse être utile, et dont l'on ne doive profiter. L'ami du Misanthrope est si raisonnable que tout le monde devrait l'imiter: il n'est ni trop ni trop peu critique; et ne portant les choses dans l'un ni dans l'autre excès, sa conduite doit être approuvée de tout le monde. Pour le Misanthrope, il doit inspirer à tous ses semblables le désir de se corriger. Les

misantropía que encuentra su símbolo más expresivo en la figura del filósofo ateniense Timón, mencionado fugazmente por Plutarco en la *Vida de Marco Antonio* y en la *Vida de Alcibiades*. Luciano de Samósata le dedicó, en el siglo II de nuestra era, el diálogo titulado «Timón, o el misántropo». Boiardo, poeta italiano del siglo XV, se sirve del prototipo de Timón de Atenas en una comedia que tituló precisamente *Il Timone*. La figura del misántropo aparece en la cultura inglesa a lo largo del siglo XVI en varias colecciones de relatos, especialmente en la de Painter, *The Palace of Pleasure*, sin duda una de las fuentes manejadas por Shakespeare, quien en el período isabelino presentará al prototipo del misántropo como protagonista de su tragedia *Timon of Athens* (1608), tal como hemos señalado en el capítulo correspondiente. Con anterioridad a la obra de Shakespeare, la figura del misántropo aparece en un pasaje de la antigua comedia titulada *Jack Drum's Entertainment*.

²² «“Misántropo”, como su etimología indica, es quien «aborrece al hombre». Alceste, en esta comedia, se ve impulsado a ese huraño resentimiento, por la manera de ser y de comportarse de todos cuantos le rodean. Solo choca con intrigas, dobleces, insinceridades, tanto en hombres como en mujeres. Intenta hacer un culto de la sinceridad en todos sus aspectos, y, al reconocer su impotencia para realizarlo, ante los hechos y las acciones de los hombres, decide únicamente, como un inadaptado, alejarse del mundo. Tiene que renunciar dolorosamente al amor y a la amistad. ¡Eterno dolor del hombre sensible! No es que él odie a los hombres *a priori*: es que los hombres se revelan «odiosos» ante él, se complacen en esa ociosidad, no quieren renunciar a ella» (Gómez de la Serna, «Introducción» a *El misántropo*, en *Obras completas* de Molière, 1991: 544-545).

²³ Jean Donneau de Visé es el autor de la «Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope*» [Carta escrita sobre la comedia de *El Misántropo*], con la que Molière accedió a encabezar la primera edición de esta obra, aparecida en París en 1667. Se ofrecen en ella interesantes observaciones sobre la poética dramática del clasicismo francés.

coquettes médisantes, par l'exemple de Célimène, voyant qu'elles peuvent s'attirer des affaires qui les feront mépriser, doivent apprendre à ne pas déchirer sous main leurs meilleurs amis. Les fausses prudes doivent connaître que leurs grimaces ne servent de rien, et que, quand elles seraient aussi sages qu'elles le veulent paraître, elles seront toujours blâmées tant qu'elles voudront passer pour prudes²⁴.

Hemos insistido ampliamente en cómo la obra de Molière constituye una crítica contra la hipocresía en sus diferentes formas y manifestaciones. Alceste es el personaje que encarna en la dramaturgia de Molière el prototipo del misántropo. En la escena primera del acto primero, Alceste justifica su misantropía en la perversa e hipócrita naturaleza del ser humano, por lo que aconseja renunciar a la convivencia con los hombres a fin de preservarse de la hipocresía y la maldad inherentes a ella. Se observará que, frente al Timón shakesperiano, Alceste está muy lejos de ser un personaje nihilista. Su negación no se proyecta sobre la totalidad de la sociedad humana, sino que se limita más bien a la expresión cómica de una realidad dramática que hace imposible la convivencia: la hipocresía y la deslealtad mutuas entre los miembros de una sociedad frívola que carece de responsabilidades inmediatas. He aquí el ideario de Alceste en su diálogo con Philinte.

Allez, vous devriez mourir de pure honte;
Une telle action ne saurait s'excuser,
Et tout homme d'honneur s'en doit scandaliser.
Je vous vois accabler un homme de caresses,
Et témoigner pour lui les dernières tendresses;
De protestations, d'offres et de serments,
Vous chargez la fureur de vos embrassements;
Et quand je vous demande après quel est cet homme,
À peine pouvez-vous dire comme il se nomme;
Votre chaleur pour lui tombe en vous séparant,
Et vous me le traitez, à moi, d'indifférent.
Morbleu! c'est une chose indigne, lâche, infâme,
De s'abaisser ainsi jusqu'à trahir son âme;
Et si, par un malheur, j'en avais fait autant,
Je m'irais, de regret, pendre tout à l'instant. [...]
Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur,

²⁴ Cfr. Jean Donneau de Visé, «Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope*» (1667), recogida en Molière, *Oeuvres complètes*, 1971, vol. 2, págs. 131-140; pág. cit. 140. Trad. esp. de Mauro Armiño, en *El misántropo* (1666) de Molière, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, págs. 73-74 (en adelante cito solo las páginas entre paréntesis). «No hay nada en esta comedia que no pueda ser útil y de lo que no se deba sacar provecho. El amigo del misántropo es tan razonable que todo el mundo debería imitarlo: no es ni demasiado crítico ni demasiado poco crítico; y no llevando las cosas ni hasta uno ni otro exceso, su conducta debe ser aprobada por todo el mundo. En cuanto al misántropo, debe inspirar a todos sus semejantes el deseo de corregirse. Las coquetas maledicentes, a ejemplo de Célimène, viendo que pueden provocar lances que las harán despreciables, deben aprender a no despedazar a la chita callando a sus mejores amigos. Las falsas devotas deben saber que sus monerías no sirven de nada y que, aunque fueran tan prudentes como quieren aparentar, siempre serán criticadas mientras quieran pasar por devotas».

On ne lâche aucun mot qui ne parte du coeur²⁵. [...] Non, je ne puis souffrir cette lâche méthode Qu'affectent la plupart de vos gens à la mode; Et je ne hais rien tant que les contorsions De tous ces grands faiseurs de protestations, Ces affables donneurs d'embrassades frivoles, Ces obligeants diseurs d'inutiles paroles, Qui de civilités avec tous font combat, Et traitent du même air l'honnête homme et le fat. Quel avantage a-t-on qu'un homme vous caresse, Vous jure amitié, foi, zèle, estime, tendresse, Et vous fasse de vous un éloge éclatant, Lorsqu'au premier faquin il court en faire autant? Non, non, il n'est point d'âme un peu bien située Qui veuille d'une estime ainsi prostituée; Et la plus glorieuse a des régals peu chers, Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout l'univers: Sur quelque préférence une estime se fonde, Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde. Puisque vous y donnez, dans ces vices du temps, Morbleu! vous n'êtes pas pour être de mes gens; Je refuse d'un coeur la vaste complaisance Qui ne fait de mérite aucune différence; Je veux qu'on me distingue; et pour le trancher net, L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait. [...] Non: elle est générale, et je hais tous les hommes: Les uns, parce qu'ils son méchants et malfaisants, Et les autres, pour être aux méchants complaisants, Et n'avoir pas pour eux ces haines vigoreuses Que doit donner le vice aux âmes vertueuses²⁶.

²⁵ La murmuración es una de las formas de la hipocresía social más criticadas por Molière en *Le Misanthrope*. Son varias las secuencias que pueden aducirse como muestra de este tipo de crítica. La escena cuarta del acto segundo es la más expresiva en la crítica de las malas costumbres sociales, al manifestar claramente la murmuración en la que participan casi todos los personajes de la comedia. Los hechos merecen el siguiente comentario de Alceste: «[...] Les hommes n'ont raison, / Que le chagrin contre eux est toujours de saison, / Et que je vois qu'ils sont, sur toutes les affaires, / Loueurs impertinents, ou censeurs téméraires» (*Le Misanthrope*, II, 4, vv. 687-690. Trad. esp.: «Los hombres no son nunca razonables, y contra ellos la acritud siempre es oportuna; en todos los asuntos veo que son aduladores impertinentes o censores temerarios» (104). Lo mismo podríamos decir de las brevísimas escenas 3 y 4 del acto III, donde Célímène adopta ante Arsinoé dos actitudes dialécticamente opuestas, alabándola en su presencia y denigrándola en su ausencia.

²⁶ Cfr. Molière, *Le Misanthrope*, I, 1, vv. 14-28, 35-36, 41-64 y 118-122. Trad. esp.: «Desde luego, deberíais moriros de pura vergüenza; no podría disculpar una acción como ésa, que debe escandalizar a cualquier hombre de honor. Os veo abrumar con demostraciones de amistad a un hombre y atestiguar por él el mayor de los cariños; exageráis la pasión de vuestros abrazos con protestas, ofrecimientos y juramentos, y cuando luego os pregunto quién es el hombre, apenas podéis decir cómo se llama; vuestro afecto por él decae nada más separaros, y ante mí lo tratáis como si os fuese indiferente. ¡Pardiez!, es indigno, cobarde e infame rebajarse de ese modo hasta traicionar el alma; y si, por desgracia, yo hubiera hecho lo mismo, de pesar iría a colgarme al momento [...]. Quiero que se sea sincero y que, como hombre de honor, no se diga una palabra

Frente a la misantropía de Alceste, y frente a su actitud inflexible respecto a la hipocresía humana, Philinte representa al personaje que antepone la razón a toda forma de conducta. En una actitud claramente preilustrada, Philinte se muestra prudente, razonable, profundamente escéptico y sinceramente realista:

Le monde par vos soins ne se changera pas;
Et puisque la franchise a pour vous tant d'appas,
Je vous dirai tout franc que cette maladie,
Partout où vous allez, donne la comédie,
Et qu'un si grand courroux contre les moeurs du temps
Vous tourne en ridicule auprès de bien des gens,
Et veut que l'on soit sage avec sobriété²⁷. [...]
La parfaite raison fuit toute extrémité. [...]
Il faut fléchir au temps sans obstination;
Et c'est une folie à nulle autre seconde
De vouloir se mêler de corriger de monde²⁸.

El personaje de Philinte plantea la cuestión esencial desarrollada en *Le Misanthrope*, al formular, en la escena primera del acto V la siguiente declaración

que no salga del corazón [...]. No, yo no puedo soportar esa conducta cobarde que finge la mayoría de vuestras gentes a la moda; y no hay nada que odie tanto como las contorsiones de todos esos grandes demostradores de amistad, esos afables dadores de frívolos abrazos, esos obsequiosos decidores de inútiles palabras que con todos rivalizan en cortesías y tratan lo mismo al discreto que al necio. ¿Qué ventaja se logra cuando un hombre os muestra solicitud, os jura amistad, fe, celo, estima y ternura, y os hace de vos un elogio brillante, cuando al primer sinvergüenza corre a hacerle otro tanto? ¡No y no!, no hay alma que, por poco elevada que sea, quiera una estima substituida de ese modo; que al alma preocupada por su gloria le parecen placeres muy baratos cuando vemos que nos mezclan con todo el universo; la estima se funda en cierta preferencia, y es no estimar nada estimar a todo el mundo. Puesto que vos dais en estos vicios de la época, ¡pardiez!, no sois digno de estar entre mi gente; de un corazón rechazo la complacencia general que no hace diferencia alguna del mérito; quiero que se me distinga; y, para decirlo francamente, el amigo del género humano no está hecho para mí [...]. Odio a los hombres: a los unos porque son malvados y malhechores, y a los otros por ser indulgentes con los malvados y no sentir hacia ellos ese odio vigoroso que debe dar el vicio a las almas virtuosas». Estas últimas palabras de Alceste recuerdan las de Erasmo en sus *Apotegmas* (VI), donde en boca de Timón de Atenas, el prototipo del misántropo en la antigüedad griega, el humanista de Rotterdam transcribe: «Odio a los malvados —respondió cuando le preguntaron la causa— con justo motivo; y a todos los demás los odio porque no odian a los malvados» (78-81).

²⁷ Esta última idea, que alcanzará gran desarrollo en el mundo de la Ilustración, está presente en Montaigne, influencia a la que Molière, como lector del humanista francés, no se sustrae.

²⁸ Declaración tremendamente positivista y acomodaticia, desde la que se formula una absoluta sumisión a los poderes establecidos, al margen de la utilidad de cualquier examen o reflexión crítica. La misma opinión de Philinte se encuentra en La Bruyère: «No nos arrebatemos contra los hombres [...], están hechos así, es su naturaleza». Cfr. Molière, *Le Misanthrope*, I, 1, vv. 103-108, 151-152 y 156-158. Trad. esp.: «No cambiará el mundo por vuestros cuidados; y, pues para vos tiene la franqueza tantos atractivos, con toda franqueza os diré que esa enfermedad provoca risa por todas partes donde vais, que tan gran cólera contra las costumbres de este tiempo os vuelve ridículo ante muchas personas [...]. La perfecta razón huye de todo extremo, y exige que uno sea sobriamente sensato [...]. Hay que plegarse a la época sin obstinación, que es locura en el más alto grado querer entrometerse a enderezar el mundo» (81-83).

ante Alceste. He aquí el planteamiento específico de la comedia: ¿hasta qué punto es justificable la misantropía?

Ce n'est plus que la ruse aujourd'hui qui l'emporte,
Et les hommes devraient être faits d'autre sorte.
Mais est-ce une raison que leur peu d'équité
Pour vouloir se tirer de leur société?²⁹

Le Misanthrope de Molière simplemente pone de manifiesto, a través del personaje de Alceste, el estado de una sociedad frívola, ociosa, murmuradora, hipócrita al cabo. La degeneración de las costumbres es tal que incluso la misantropía se convierte en una actitud comprensible. El misántropo encuentra en semejante sociedad razones que justifican su rechazo a los seres humanos, mas no por su *existencia* como personas, sino por su *comportamiento* como conciudadanos. El tratamiento que la Edad Antigua hizo de este prototipo experimenta en la Edad Moderna una inversión. El misántropo de Menandro era un viejo cascarrabias que rechazaba sin causas aparentes a los miembros de la sociedad en que vivía, y que solo finalmente, al necesitar la ayuda de los demás para sobrevivir, se convierte a la filantropía. En la comedia de Molière, el personaje misantrópico, lejos de negar la trascendencia de los valores morales —al estilo del trágico misántropo shakesperiano, Timon of Athens— confirma la importancia de su autenticidad, como garantía de progreso y bienestar social. Evidentemente no estamos en este caso ante un nihilista. El hecho de que finalmente Alceste renuncie a la vida social no puede interpretarse en absoluto como una negación de los valores humanos socialmente reconocidos, sino como el evidente rechazo de a una falsa moral en la que no está dispuesto a participar. El resultado es, hoy como ayer, la exclusión social, es decir, la soledad y el silencio. La sociedad ofrece sin duda grandes posibilidades al ser humano, acaso tantas como limitaciones a su honradez. Sin duda la comedia molieresca describió una interesante trayectoria para el desarrollo del pensamiento rousseauiano, que consideraba la actividad social corruptora el comportamiento moral del individuo, principio tan decisivo en los tiempos de la Ilustración francesa, y tan útil —debidamente modificado— a la demagogia social del siglo XX.

SGANARELLE OU LE COCU IMAGINARIE:

DE BURLAS CON EL HONOR

Una de las situaciones acaso más cómicas del teatro molieresco —y más críticas con la idea del honor— puede verse en la representación de la escena XVII de *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660), en la que el celoso protagonista, creyéndose engañado por su mujer, se debate nerviosamente entre retar en duelo de honor al supuesto amante de su esposa, o asumir sin más el papel de cornudo como si tal cosa, para evitar

²⁹ Molière, *Le Misanthrope*, V, 1, vv. 1557-1560. Trad. esp.: «Hoy día solo triunfa la astucia, y los hombres deberían estar hechos de otro modo. Mas, ¿es razón suficiente su falta de equidad para querer zafarse de su compañía?» (138).

de este modo un enfrentamiento del que podría salir malparado. Molière no se burla aquí del honor, sino de aquellos tipos humanos que solo conciben soluciones violentas a problemas de esta naturaleza, hasta el punto de enajenarse de forma tan neurótica como inútil. La victoria por la fuerza —principio esencial en las comedias españolas del siglo XVII— no lo es todo; a veces, incluso, se convierte en una pretensión ridícula (sobre todo en una sociedad que, como la francesa, evolucionaba decididamente hacia la Ilustración europea). En la obra de Molière, tal situación resulta de una comicidad extraordinaria.

Que le Ciel la preserve à jamais de danger!
Voyez quelle bonté de vouloir me venger!
En effet, son courroux, qu'excite me disgrâce,
M'enseigne hautement ce qu'il faut que je fasse;
Et l'on ne doit jamais souffrir sans dire mot
De semblables affronts, a moins qu'être un vrai sot,
Courons donc le chercher, ce pendard qui m'affronte;
Montrons notre courage à venger notre honte.
Vous apprendrez, maroufle, à rire à nos dépens,
Et sans aucun respect faire cocus le gens
Il se retourne ayant fait trois ou quatre pas.
Douxment, s'il vous plaît! Cet homme a bien la mine
D'avoir le sang bouillant et l'âme un peu mutine;
Il pourrait bien, mettant affront dessus affront,
Charger de bois mon dos comme il a fait mon front.
Je hais de tout mon coeur les esprits colériques,
Et porte grand amour aux hommes pacifiques;
Je ne suis point battant, de peur d'être battu,
Et l'humeur débonnaire est ma grande vertu.
Mais mon honneur me dit que d'une telle offense
Il faut absolument que je prenne vengeance.
Ma foi, laissons-le dire autant qu'il lui plaira:
Au diantre qui pourtant rien du tout en fera!
Quand j'aurai fait le brave, et qu'un fer, pour ma peine,
M'aura d'un vilain coup transpercé la bedaine,
Que par la ville ira le bruit de mon trépas,
Dites-moi, mon honneur, en serez-vous plus gras?
La bière est un séjour par trop mélancolique,
Et trop malsain pour ceux qui craignent la colique;
Et quant à moi, je trouve, ayant tout compassé,
Qu'il vaut mieux être encor cocu que trépassé:
Quel mal cela fait-il? la jambe en devient-elle
Plus tortue, après tout, et la taille moins belle?
Peste soit qui premier trouva l'invention
De s'affliger l'esprit de cette vision,
Et d'attacher l'honneur de l'homme le plus sage
Aux choses que peut faire une femme volage!
Puisqu'on tient à bon droit tout crime personnel,
Que fait là notre honneur pour être criminel?
Des actions d'autrui l'on nous donne le blâme.
Si nos femmes sans nous ont un comerce infâme,
Il faut que tout le mal tombe sur notre dos!
Elles font la sottise, et nous sommes le sots!
C'est un vilain abus, et les gens de police

Nous devraient bien régler une telle injustice.
N'avons-nous pas assez des autres accidents
Qui nous viennent happer en dépit de nos dents?
Les querelles, procès, faim, soif et maladie,
Troublent-ils pas assez le repos de la vie,
Sans s'aller, de surcroît, aviser sottement
De se faire un chagrin qui n'a nul fondement?
Moquons-nous de cela, méprisons les alarmes,
Et mettons sous nos pieds les soupirs et les larmes.
Si ma femme a failli, qu'elle pleure bien fort;
Mais pourquoi moi pleurer, puisque je n'ai point tort?
En tout cas, ce qui peut m'ôter ma fâcherie,
C'est que je ne suis pas seul de ma confrérie:
Voir cajoler sa femme et n'en témoigner rien
Se pratique aujourd'hui par force gens de bien.
N'allons donc point chercher à faire une querelle
Pour un affront qui n'est que pure bagatelle.
L'on m'appellera sot de ne me venger pas;
Mais je le serais fort de courir au trépas.

Mettant la main sur son estomac.

Je me sens là pourtant remuer une bile
Qui veut me conseiller quelque action virile;
Oui, le courroux me prend; c'est trop être poltron:
Je veux résolument me venger du larron.
Déjà pour commencer, dans l'ardeur qui m'enflamme,
Je vais dire partout qu'il couche avec ma femme³⁰.

³⁰ Molière, *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660), en *Oeuvres complètes*, 1971, vol. 1, págs. 289-334; págs. cits. 322-324, vv. 407-474. Trad. esp. de J. Gómez de la Serna, de *Sganarelle o el cornudo imaginario*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1991, págs. 154-155: «¡Que el cielo la preserve de todo peligro! ¡Ved qué bondad la suya queriendo vengarme! En efecto, su enojo, excitado por mi desventura me enseña valientemente lo que he de hacer, y no deben sufrirse nunca, sin decir, palabra, tales afrentas, a menos de ser un verdadero necio. Corramos, pues, a buscar a ese bigardo que me hace frente. Probemos nuestro valor al vengar nuestra afrenta. Ya aprenderéis, bergante, a reír a mi costa y, sin ningún respeto, a hacer cornudo a un hombre. (*Vuelve después de haber dado unos pasos.*) Poco a poco, si os place; este hombre tiene cara de poseer una sangre ardiente y el alma algo levantisca, y podría, añadiendo afrenta tras afrenta, cargar de leña mi espalda como ha hecho con mi frente. Odio de todo corazón los espíritus coléricos y siento un gran cariño por los hombres pacíficos; no soy pegón por miedo a ser pegado, y el genio manso es mi gran virtud. Mas mi honor me dice que es preciso, sin remisión, tomar venganza de tal afrenta. ¡Pardiez! Dejémosle decir cuanto le plazca, iy al diantre el tal honor, que, sin embargo, no hará nada en este caso! Una vez que me haga el valiente y que un acero, por mi inquietud, me haya atravesado de una mala estocada la pelleja, decidme, honor mío: ¿os hará eso engordar? La tumba es un lugar harto melancólico y demasiado malsano para los que temen al miedo. Y, por mi parte, creo, después de bien pensado todo, que más vale ser cornudo que difunto. ¿Qué daño hace eso? Bien mirado, ¿es que la pierna se pone más torcida y el talle se afea? Mal haya quien inventó primero el afligirse el ánimo con semejante visión, iasociando el honor del hombre más sensato a las cosas que pueda hacer una mujer casquivana! Ya que se juzga, en buen derecho, todo crimen personal, ¿qué hace en ellos nuestro honor para ser criminal? Se nos censura por actos ajenos; si nuestras mujeres, y no nosotros, realizan un infame comercio, ha de recaer toda la culpa sobre nuestras espaldas; cometen ellas la necedad y hemos de ser nosotros los necios. Es un ruin abuso, y las gentes de la policía deberían arreglar semejante injusticia. ¿No

El *sujeto* de la burla es el celoso, es decir, Sganarelle, personaje plano y de una pieza, como casi todos los personajes de comedia, prototipo y síntesis de un rasgo dominante y exclusivo: los celos. Sin embargo, el *objeto* de la burla es aquí nada menos que la idea del honor conyugal. La experiencia cómica que ofrece Molière trasciende la enajenación momentánea para apuntar con discreción, mayor o menor según los casos, a cuestiones esenciales de la sociedad de su tiempo: la misantropía, como única escapatoria a la necesidad social (*Le Misanthrope*); la hipocresía, denunciada como forma de conducta que anida sobre todo en el mundo religioso (*Tartuffe*); la impiedad más radical, ejercida contra toda forma de virtud, encarnada en la indolente figura de Don Juan; la hipocondría, funesta rémora de la actividad social (*Le maladie imaginaire*); o la avaricia de Harpagon (*L'avare*), fuente de obstáculos para el correcto fluir de la riqueza y la inversión económica que necesita el mundo moderno y la sociedad ilustrada. En obras de esta naturaleza, la referencia cómica trasciende los límites de la realidad humana a la que se refiere inicialmente, para implicarse en una reflexión, seria sin duda (como *serio* es parte del monólogo de Sganarelle), sobre los fundamentos de determinados conceptos que están detrás del objeto de la burla y delante del sujeto de la experiencia cómica: el honor y la dignidad personales, la riqueza económica, la convivencia y justicia sociales, la práctica de la religión, etc. La experiencia cómica parece alcanzar de este modo una suerte de inferencia metafísica, no obstante muy difícil aún de concretar en manos del intérprete que lee la comedia o contempla su representación.

Un texto como el de *Sganarelle*, compuesto en el París de 1660, era impensable en los escenarios españoles contemporáneos. Hoy día difícilmente puede leerse este discurso sin ver en su personaje protagonista la interpretación de una parodia de la comedia lopesca y calderoniana. La Francia que se disponía a encabezar la Ilustración europea, es decir, la burguesía urbana, la «gente decente» para la que escribe Molière, se atrevía a burlarse, nada menos que en 1660, de prototipos como Sganarelle, algo más que un pobre celoso o un neurótico simpático, pues constituye, en sí mismo, una parodia de la honra conyugal y de los lances de honor. Nada más lejos de una secuencia molieresca como esta que el teatro lopesco y calderoniano, pese a haber sido este último, en cierto modo, contemporáneo del de Molière. Qué lejos del mundo ilustrado la *comedia española* del siglo XVII, y cuán más lejos aún de nuestro mundo contemporáneo. El hispanista alemán Wolfgang Matzat lo ha advertido muy bien en

tenemos bastante con los otros accidentes que vienen a pillarnos, pese a nuestros dientes? Las riñas, pleitos, hambre, sed y enfermedades, ¿no perturban ya bastante el sosiego de la vida, sin necesidad de ir, por añadidura, a tratar neciamente de crearnos un pesar que no tiene el menor fundamento? Burlémonos de eso, despreciemos los temores y no hagamos caso de lágrimas y suspiros. Si mi mujer ha flaqueado, que lo llore con ganas; mas ¿por qué he de llorar yo, que no soy culpable? En todo caso, lo que puede disipar mi enojo es que no estoy solo en mi cofradía. Ver requebrar a su mujer sin mostrarse afectado es cosa que se practica hoy por mucha gente de bien. No vayamos, pues, a buscar pendencia por una afrenta que no es sino pura bagatela. Alguno me llamará necio por no vengarme; pero lo sería y mucho, corriendo hacia la muerte. (*Poniéndose la mano en el pecho.*) Siento, no obstante, removerse aquí una bilis que quiere aconsejarme algún acto viril; sí, el enojo me invade; es demasiado ser encima un mandria; decididamente, quiero vengarme del ladrón. Y para comienzo, con este ardor que me inflama, voy a decir por todas partes que se acuesta con mi mujer».

su artículo «Die ausweglose Komödie. Ehrenkodex und Situationskomik in Calderóns *comedia de capa y espada*», donde advierte sobre el fracaso de la comedia nueva en la España de finales del XVII, dirigida a un mundo cerrado sobre sí mismo, y a una sociedad igualmente ajena al futuro de la Ilustración europea. El concepto de *ausweglose Komödie*, o «comedia sin salida», expresa con suficiente claridad el por qué del fracaso de la *comedia nueva*, un tipo de teatro cuya fórmula esencial ninguna época posterior ha tenido interés en rehabilitar, en ninguna de sus formas (Matzat, 1986). El humor del teatro lopesco y calderoniano no era el de una experiencia cómica abierta a la libertad. A menudo carecía de naturalidad y de espontaneidad, y necesitaba con frecuencia de un personaje radicalmente artificial, el *gracioso*, para sintetizar un más que discutible y discutido sentido del humor.

Lope y, sobre todo, Calderón escribieron un teatro que requiere con frecuencia la presencia del dogma para alcanzar la plenitud de su comprensión. La comedia nueva postula ante todo un orden moral trascendente, una disciplina, una normativa, que hace justificable y coherente su planteamiento, nudo y desenlace. Es un teatro más o menos comprometido, inevitablemente, con una política y con una teología. El término comedia le va mal, lo utilizamos por convención histórica, a sabiendas de su insuficiencia e inexactitud. Lo cómico de sus personajes es más una ansiedad que una catarsis. Frente a los espectáculos de estos autores, que remiten siempre a los valores morales de una realidad trascendente y normativa, el teatro de Cervantes, Shakespeare y Molière, nos libera de esa metafísica a la que tantos moralistas y artistas convirtieron en una poderosa disciplina política. El mundo trascendente existe en *La Numancia*, en *Hamlet* o en *Macbeth*, en *Tartuffe* o en *Dom Juan*, pero en el caso de estas obras su presencia no exige que nuestras acciones se subordinen inexorablemente a los dictados de los Númenes, del Destino o de Dios. El mundo metafísico sigue ahí, pero carece ahora de legitimidad para juzgar nuestros actos: es una referencia, una posibilidad incluso, pero en absoluto una Ley. En la literatura de Cervantes, Shakespeare y Molière, no hay otro orden moral que el que emana genuinamente de la acción humana, por consenso o por violencia, pero en ningún caso mediante intervención numinosa o divina. He aquí la expresión literaria de un poder civil, liberal, laico, con todas sus posibilidades de grandeza y de miseria.

Sí es cierto que la risa es signo inequívoco de libertad, pero esto no quiere decir que allí donde haya risa haya siempre libertad. La risa, aunque momentánea, es también enajenación. Y en este caso, nada más lejos de la libertad que lo momentáneo y enajenante. Cuando la ironía es posible, nuestros deseos se han convertido ya en algo irrealizable. Lo cómico remite siempre a algo que ya ha sucedido, a una experiencia que forma parte de un pretérito reconocido y compartido, y que por ello mismo resulta parodiable y risible colectivamente. El pasado ya no se puede modificar, ni siquiera a través de la interpretación o del recuerdo, una de las formas —esta última— más socorridas de recuperación del éxito y de sublimación del fracaso. Y por ello la risa apenas tiene consecuencias más allá de las emocionales y orgánicas. Si la experiencia cómica pretende alcanzar los logros de una experiencia estética, no puede, pues, disolverse sin más en la risa. Es la risa, por tanto, una experiencia que resulta más interesante por sus causas que por sus consecuencias. Y en sus causas habrá que buscar, si es que la tiene, como la tragedia, su inferencia metafísica.

2.21. CRÍTICA DE LA LITERATURA ILUSTRADA:

FEIJOO FRENTE A MONTAIGNE, CON UNA NOTA SOBRE GRACIÁN

La crítica que se objetiva en la literatura ilustrada no habría sido posible sin una tradición inmediata en la que Baltasar Gracián (1601-1658) desempeña un papel fundamental con su obra *El Criticón*, que ve la luz en tres volúmenes en los años 1651, 1653 y 1657. Junto con el *Teatro Crítico Universal* de Benito Jerónimo Feijoo y *El Criterio* de Jaime Balmes, *El Criticón* constituye una trilogía que dota a la lengua española de un sentido genuino y específico por lo que al término *crítica* se refiere, disociándolo y preservándolo del idealismo trascendental con que Kant lo utilizó en cada una de sus tres críticas (Bueno, 2002). La Idea de Crítica designará en español la exigencia de establecer valores y contravalores, esto es, de *cribar* (del griego *crinein*, separar, seleccionar, criticar, juzgar, valorar...), de seleccionar de forma exclusiva y excluyente, de distinguir según modos diferenciados, específicos y cualitativos, las relaciones entre múltiples términos. En consecuencia, la crítica no puede ejercerse de espaldas a un sistema conceptual de saberes categoriales o científicos, ni tampoco desde la ignorancia de la dialéctica, desde el momento en que esta última es la relación racional entre dos ideas opuestas o antagónicas a través de una idea correlativa y fundamental a ambas¹. La pobreza y la riqueza se oponen entre sí, porque existe el dinero, que es uno de los términos, entre otros muchos, que relacionan ambos extremos. Del mismo modo el bien y el mal son términos antagónicos que pueden relacionarse entre sí a través del ser humano como ente correlativo a ambos, capaz, en consecuencia, de ejecutar uno y otro de forma alternativa, sucesiva o incluso simultánea.

Gracián asume en *El Criticón* una concepción completamente dialéctica del mundo y de la realidad. Semejante interpretación dialéctica revela ante todo la imposibilidad de percibir los hechos aislados unos de otros (ontología equivocista), así como también la negación de un monismo armónico, en el que todo es pacíficamente compatible con todo (ontología univocista). Gracián postula una ontología dialéctica, desde la que se desestima todo idealismo respecto a la concepción terrenal del ser humano².

—Así es —respondió Critilo—, que todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos: Uno contra otro, exclamó el filósofo. No hay cosa que no tenga su contrario con quien pelee, ya con vitoria, ya con rendimiento.

¹ Sobre la Idea de Dialéctica en el Materialismo Filosófico, es fundamental la lectura de Bueno (1995c).

² Sin embargo, los límites de la dialéctica en Gracián, como los límites de la razón antropológica, vienen impuestos y determinados por la teología cristiana, de fundamento monista e idealista, al identificar en Dios, artífice supremo, la razón de ser metafísica de todo cuanto existe: «Trazó las cosas de modo el supremo Artífice —dijo Critilo— que ninguna se acabase que no comenzase luego otra; de modo que de las ruinas de la primera se levanta la segunda. Con esto verás que el mismo fin es principio, la destrucción de una criatura es generación de la otra. Cuando parece que se acaba todo, entonces comienza de nuevo: la naturaleza se renueva, el mundo se remoja, la tierra se establece y el divino gobierno es admirado y adorado» (Gracián, 1651/1971: I, 37).

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

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

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

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

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

que le faltó el conocimiento, no el presagio de sus males, y si no los concibe, los adivina (Gracián, 1651/1971: I, 59).

Gracián califica a la razón de «madre del desengaño» (Gracián, 1651/1971: I, 64). Su concepción de la sociedad política y humana no puede ser más degradada y negativa. Con todo, Gracián evita dar cuenta del vicio de otro modo que no sea el simbolismo y la alegoría. En este punto, elude todo contacto explícito con la realidad, a la que solo accede a través del idealismo alegórico, con objeto de criticar, desde el más absoluto desengaño, el comportamiento social y político del hombre.

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

Asomé en esto un hombre de aspecto agrío, rodeado de gente de juicio; y así como le vio, se fue para él la Mentira a informarle con muchas razones de la poca que tenía. Respondióla que luego firmara la sentencia en su favor, a tener plumas. Al mismo instante, ella le puso en las manos muchos alados pies, con que volando firmó el destierro de la Verdad, su enemiga, de todo el mundo.

—¿Quién es aquel —preguntó Andrenio— que para andar derecho lleva por apoyo el torcimiento en aquella flexible vara?

—Este —respondió Quirón— es juez (Gracián, 1651/1971: I, 86).

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

—¿De qué sirven estos en el mundo?

—¿De qué? Hacen guerra a los enemigos.

—¡No la hagan mayor a los amigos!

—Estos nos defienden.

—¡Dios nos defienda de ellos!

—Estos pelean, destrozan, matan y aniquilan nuestros contrarios.

—¿Cómo puede ser eso, si dicen que ellos mismos los conservan?

—Aguarda, yo digo lo que deberían hacer por oficio, pero está ya el mundo tan depravado, que los mismos remediadores de los males los causan en todo género de daños (Gracián, 1651/1971: I, 88).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Michel de Montaigne (1533-1592) es un escritor acriticamente sobrevalorado. No solo se le atribuye la génesis del ensayo como género literario, olvidando de este modo las *Obras morales y de costumbres (moralía)* de Plutarco, así como otros antecedentes clásicos, como las *Noches áticas* de Aulo Gelio, y renacentistas, desde los *Zibaldoni autografi* (1480) de Angelo Poliziano hasta la célebre *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía, sino que incluso se le otorga una originalidad crítica —y también una influencia filosófica— que, de hecho, está muy lejos alcanzar.

Como se tratará de demostrar a continuación, los ensayos o escritos de Montaigne carecen no solo de rigor crítico, sino también, y por ello mismo, de una filosofía, es decir, de un sistema racional de ideas fundamentadas sobre la materialidad del mundo empírico. El resultado es un pensamiento eminentemente retórico y verbal, muy formalista y especulativo, fragmentario y asistemático, muy del gusto de los relativistas de todos los tiempos, y especialmente grato y seductor a los ojos de egolátrías cortesanas (Renacimiento y Barroco), aburguesadas (Ilustración) o funcionariales (siglo XX y posmodernidad). Los escritos de Montaigne, redactados en una senectud que, más por impotencia que por virtud, aconseja prudencia y moralismo a sus lectores, destilan un pensamiento cuyos modales y antecedentes se encuentran en las filosofías del helenismo, en la línea del hedonismo epicureísta y de la tolerancia senequista, formas de ser, más que de pensar, destinadas a preservar la supervivencia emocional del individuo en tiempos difíciles. Frente al racionalismo escolástico, o incluso frente a la

crítica platónica y aristotélica, concebidas estas últimas en el poderoso contexto de una sociedad política o Estado, Montaigne aconseja, desde el retiro y la senilidad de su torre de marfil, templanza, prudencia, comedimiento, moderación, escepticismo, renuncia, contención, abstinencia... Montaigne es un temprano terapeuta del *ego* occidental. No por casualidad Harold Bloom (1994, 2005) ha querido ver en él una suerte de Freud del Renacimiento europeo.

Si se examina críticamente uno de sus más célebres escritos, «De la experiencia», se observarán las limitaciones, la retórica y la fragilidad de su pensamiento. Se constata que el suyo es un ensayismo fundado en la sofística mucho más que en la filosofía. En este punto, Montaigne es un indiscutible antecesor de Rousseau, y de la subsiguiente posmodernidad, de Barthes a Derrida, Foucault o Paul de Man. Reinterpretado el relativismo de sus afirmaciones desde el punto de vista de las teorías de la ciencia de la segunda mitad del siglo XX, Montaigne conecta con figuras como Kuhn (1962) o Feyerabend (1970), cuyo escepticismo irracionalista nos deja inermes ante un nihilismo gnoseológico que convierte la vida humana en un absurdo. Un absurdo en el que relativistas, sofistas y nihilistas —Montaigne, Erasmo, Rousseau, Nietzsche, Freud, Derrida, Lacan, Foucault, Feyerabend...— son sumos pontífices. Adviértase que Giordano Bruno, Baruch Spinoza o Karl Marx no caben en esta lista. Tampoco René Descartes, cuyas dudas, en su totalidad, se detenían ante la evidencia de las verdades matemáticas y científicas. Pero es que además, las conexiones de Montaigne con la modernidad y posmodernidad no se detienen en Freud o Feyerabend, sino en autores mucho más próximos a nosotros, comunes mortales, como son el Ortega y Gasset de *La rebelión de las masas* (1930), el Antonio Gala columnista de prensa o el Vargas Llosa de *La civilización del espectáculo* (2012). «Bien predica quien bien vive» (*Quijote*, II, 20), llámese Michel de Montaigne, José Ortega, Antonio Gala o Mario Vargas.

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

Escribe Montaigne que «no hay deseo más natural que el deseo de conocimiento. Probamos todos los medios que pueden llevarnos a él» (Montaigne, 1580-1595/1998: 337). Leamos de nuevo la frase pensando en Freud. El resultado sería este: «no hay deseo más natural que el deseo de *sexo*. Probamos todos los medios, etc...» ¿Alguien podría negarlo? Si pensamos en Agustín de Hipona o en Lutero, donde leemos *conocimiento* o *sexo* diríamos *fe*; si en Spinoza, *razón*; si en Rousseau, *estado salvaje*; si en Marx, *lucha de clases*... Evidentemente, Montaigne habla, desde el comienzo, identificándose ante el lector como un *sabio*. Ese es su único compromiso, ni la *fe*, ni el dogma, ni la razón, ni la ciencia, ni la naturaleza, ni la civilización... No, solo la suprema expresión de conocimiento, la sabiduría. Pero no cualquier tipo de saber, sino el fundamentado en la experiencia personal, esto es, en «mi propio *ego*». Sabido es que todo en Montaigne se explica e impone tomando como referencia el propio *yo*, la conciencia, la experiencia psicológica más personal, como prototipo de la experiencia

colectiva, procedimiento retórico este que atrae sobremanera a todo lector. Aquí reside el éxito de la egolatría seductora de Montaigne. Todo lector deseará identificarse con el *ego* que le oferta Montaigne: «Con mi propia experiencia tendría bastante para hacerme sabio» (348). El *yo* inteligente representa una de las formas más seductoras del narcisismo.

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

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

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

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

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

Montaigne parece hablar aquí como si él no fuera *hombre*, y, sobre todo, como si él no hubiera sido magistrado en los tribunales de Burdeos entre 1554 y 1570. El objetivo

de este despliegue de declaraciones no es otro que discutir la verdad e incluso negarla, no solo en el ámbito de la *opinión humana (dóxa)* —donde en efecto no cabe hablar en términos de verdad, pues toda opinión es siempre resultado de un *yo* (autologismo)—, sino sobre todo en el terreno del *conocimiento científico (episteme)*, donde sí es posible hablar, en términos categoriales, conceptuales o lógicos, de verdades matemáticas ($2 + 2 = 4$), métricas (endecasílabo es el verso de once sílabas métricas), históricas (Cesar cruza el Rubicón en el 49 a.n.E.), químicas (H_2O es la fórmula del agua pura), musicales (el tono de Re Mayor tiene dos sostenidos en la armadura), geométricas (el triángulo es un polígono de tres lados), etc... Sin embargo, acríticamente, Montaigne «deconstruye», en términos afines a nuestra posmodernidad contemporánea, la idea misma de verdad, «pues ni la misma verdad —escribe— tiene el privilegio de ser empleada en todo momento y de cualquier modo: tiene su uso, por noble que sea, sus circunscripciones y sus límites» (353). Pero Montaigne no explica cuáles son esos límites. Los únicos límites de la verdad son sus límites categoriales, es decir, los de la ciencia o categoría que hace posible el conocimiento y la conceptualización formal de una determinada realidad física, química, médica, histórica, filológica, termodinámica, musical, jurisprudencial o farmacéutica (Bueno, 1992). Montaigne iguala opinión personal (autologismo del yo) y conocimiento científico (norma de un sistema), es decir, impone una inaceptable isovalencia entre *dóxa* y *episteme*, por usar los términos platónicos. La argumentación de Montaigne es propia de un sofista.

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

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

Acaso lo que mejor define el conjunto de escritos de Montaigne sea la *diafonía ton dóxon*, es decir, la confusa confluencia de diferentes y aun contradictorios argumentos, la mezcolanza de criterios diaspórados y desiguales, la interferencia de ideas insolubles coherentemente unas en otras. Todo eso es Montaigne. Su escepticismo es formalista y especulativo, no racional ni empírico; su religiosidad es ambiguamente indefinida, al transitar en una suerte de vago teísmo, lejos del dogma, frío de fe, renuente a

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

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

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

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

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

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

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

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

Sintéticamente, Feijoo es todo lo contrario de Montaigne: el ilustrado construye su crítica filosófica sobre saberes conceptuales, categoriales o científicos, y no sobre impresiones personales o experiencias subjetivas, que una figura como Montaigne trata de elevar a categoría de universales («Nadie sabe más que aquella facultad que estudia», «En defensa de las mujeres», 1726, I, 16: 351). Feijoo, siendo hombre de Iglesia, no escribe desde el moralismo teológico ni desde el dogma de la fe católica, sino desde un racionalismo antropológico que, respetuoso con la Teología, se aleja de la dogmática para fundamentarse en la razón, de manera que la fe no se reduce a una experiencia subjetiva y autosuficiente, como propugna el luteranismo, y como asume con simpatía condescendiente un Montaigne («Regla Matemática de la Fe Humana», 1733, V, 1). Asimismo, Feijoo evita el pensamiento fragmentario, asistemático y atomizado, en una obra de título preciso e inequívoco, cuyo objetivo es una crítica racionalista y global de la realidad del mundo al que se enfrenta, sin idealismos, sin dogmatismos y sin relativismos; el escepticismo especulativo y formalista de Montaigne se convierte en Feijoo en escepticismo crítico, empírico y escrutador («Escepticismo filosófico», 1729, III, 13). De forma explícita, el ilustrado apela al empirismo para ponerlo a disposición de la investigación científica y tecnológica, y no para someterlo a la sensorialidad de los estados de ánimo del *yo*, como instrumento de interpretación del entorno personal, al estilo de Montaigne («El gran Magisterio de la experiencia», 1733, V, 11). Y en cuanto al saber especulativo, Feijoo se muestra en todo momento crítico con cuanta retórica trata de envolver arteramente el conocimiento, desde su examen de la Escolástica hasta su rechazo explícito de la sofística («Abuso de las disputas verbales», 1739, VIII, 1; «Desenredo de sofismas», 1739, VIII, 2). Pese a ser eclesiástico, Feijoo evita

todo fideísmo e institucionalismo, así como toda misantropía o filantropía, desde el momento en que sus escritos apelan a cuestiones que estima objeto de crítica en relación siempre con ciencias categoriales concretas, como la Historia, el Derecho, la Política, la Filología, la Física, la Química, la Economía, la Botánica, la Meteorología, la Medicina... Los escritos de Feijoo se refieren siempre de forma crítica a sistemas científicos que tratan de definirse categorialmente como tales.

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

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

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

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

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

El resultado de esta obra plenamente ilustrada es una consecuencia muy barroca: el desengaño, entendido ahora no en su sentido emocional o psicológico, sino en los términos rigurosos de una desmitificación racional, crítica y conceptual, basada

siempre en los conocimientos categoriales de una ciencia dada ontológicamente. Desde el punto de vista de Feijoo, las verdades lo son siempre dentro de un campo categorial o científico definido. No hay verdades fuera del conocimiento científico, pero sí dentro de él. Feijoo niega de este modo todo relativismo gnoseológico y se convierte en punto de inflexión decisivo de la investigación positivista y materialista.

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

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

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

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

2.22. LARRA, CRÍTICO, ROMÁNTICO Y REALISTA

No sacrifiquemos la verdad al deseo de fascinar manifestando talento...

Mariano José de LARRA¹

Larra es un escritor fundamental en todo lo relativo a una concepción de la Literatura crítica o indicativa. Es, además, uno de los escasísimos literatos románticos en los que la crítica siempre se ejerce indisociablemente ligada y unida a la realidad del mundo terrenal y humano. Los artículos de Larra son ante todo críticos, y su contenido está siempre implantado y justificado en la realidad política y social desde la que vive y escribe su autor. Esta alianza entre crítica y realidad —entre crítica y racionalismo— será decisiva en su literatura. Frente a él, la mayor parte de los escritores románticos subrogaron la realidad en general, y particularmente la civil, urbana y política, por el diseño de un mundo imaginario, extraordinario e insólito, desde cuya mitología e irrealidad tratarían de ofrecer una visión, no siempre crítica, sino más bien sofisticada y reconstructivista, del momento histórico y social que les había tocado vivir. Larra, por su parte, nunca abandonó la realidad, en sus exigencias humanas más sociales y políticas, para escribir una de las obras de arte verbal críticamente más admirables de la historia de la literatura.

Muy pocos artículos de costumbres de Larra se sustraen al costumbrismo urbano. Apenas títulos como *La caza o Las antigüedades de Mérida*. En algún caso puntual Larra se sirve de formalismos más sofisticados, como el artificioso, casi imaginario, diálogo entre él y su criado, no ajeno a cierto simbolismo, de «La Nochebuena de 1836», artificio que se intensifica, casi alegóricamente, en textos como «El día de difuntos de 1836», o en «Cuasi. Pesadilla política», sobre los que volveré más adelante.

Como sabemos, el origen del costumbrismo guarda estrecha relación con el desarrollo de la prensa periódica que tiene lugar a comienzos del siglo XVIII, especialmente en Inglaterra, cuya sociedad política alcanzó una estable organización social desde su revolución en el siglo XVII. *The Spectator* de Addison, publicado en entregas diarias de 1711 a 1714, constituyó el modelo prestigioso de referencia. La descendencia costumbrista inaugurada por Addison consagró para este género un equilibrio en las formas del ensayo crítico, la sátira y la narración. Victor Joseph Étienne, «Jouy», fue el autor modelo al que siguen varios escritores españoles a partir de la década de 1820. Este formato costumbrista se caracteriza por alejarse del ensayismo crítico y de la sátira, así como por concentrarse en aspectos más descriptivos y narrativos (Romero Tobar y Pérez Vidal, 1997).

Desde un punto de vista crítico, Larra es a la literatura costumbrista lo que Cervantes al entremés de su tiempo: un renovador del género, precisamente a través del manejo de las facultades y potencias críticas de la escritura. El marco de referencias de Larra lo constituye la realidad social y política de la España que ha sobrevivido a

¹ «Los amigos», *La Revista Española*, 20 de octubre de 1833.

la experiencia napoleónica de una Europa nuevamente absolutista. La Guerra de la Independencia, lejos de haber sido una revolución liberal, resultó ser más bien un revulsivo del absolutismo, cuya más lamentable purgación se manifestó unos ciento treinta años después, con el estallido de la guerra civil española. En aquel contexto político, o mejor dicho, contra él, Larra concibe, escribe y publica sus artículos de costumbres.

Tras la experiencia de la Ilustración europea, el siglo XIX exige una libertad política hasta entonces inédita en la historia de Occidente. Lutero había proclamado una libertad religiosa —expresión en sí misma oximorónica—, que en el formato protestante había quedado reducida a una libertad de conciencia, es decir, a una libertad religiosa imaginaria y de corral, cuyo límite era el idealismo fideísta y subjetivista del yo, sobre el que el pietismo alemán desplegaría toda su filosofía kantiana, idealista y trascendental. Pero la libertad ilustrada y romántica, lejos de la «libertad» religiosa y luterana, exige objetivarse en las leyes de un Estado secular y laico. Como advierte el propio Larra en su artículo «Literatura», nuestro escritor comienza su actividad literaria en un momento en que la idea de libertad es la *divisa de la época*. La influencia de la cultura francesa, su lengua y su literatura, proporcionan a Larra una perspectiva crítica y moderna, de la que carecía la España absolutista y fernandina de comienzos del siglo XIX. Larra plantea problemas propios de un intelectual crítico y heterodoxo, de un ciudadano atento y observador, y de una persona que, desde una perspectiva española y europea, asiste con inteligencia al cambio político, cultural y social de su tiempo. Los medios desde los que Larra formaliza tales materiales son, como sabemos, el relato o sátira de costumbres, la crítica del ensayismo político, la reflexión de la crónica teatral y literaria, y el género de la carta ficticia o artificio epistolar².

Larra es un escritor crítico cuyos materiales proceden, esencialmente, de un costumbrismo social y urbano como prototipo de sociedad política o Estado. Evidentemente, se trata de un costumbrista liberal y romántico, crítico y además realista, que no solo se muestra contrario a la tendencia del costumbrismo tradicionalista y conservador, sino que además rechaza, en nombre de la crítica y de la razón, todo idealismo, toda utopía y toda ucronía³. Larra siempre parte de la realidad,

² Este recurso es de amplia tradición satírica, desde Horacio, y su fuente suele reconocerse en Lucilio (Knoche, 1957: 29 y 56). Sebastián Miñano y Bedoya ofrece una tradición más próxima a Larra con sus *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán*, publicados en Madrid en 1820 (Bozal, 1982). Sobre todas estas cuestiones, vid. especialmente Pérez Vidal (1997, esp. LX y ss).

³ Frente a *La Gaceta*, el periódico oficial del absolutismo, Larra escribe en *El Pobrecito Hablador* sobre las principales exigencias de la libertad de expresión. Una de las fuentes de la prosa de Larra, no demasiado estudiadas, es la del periodismo ilustrado y liberal del siglo XVIII, coetáneo de las Cortes de Cádiz y del Trienio Liberal. Piénsese, además, en títulos como «La educación de entonces», donde Larra se burla críticamente de una pareja de trasnochados conservadores, nostálgicos de un absolutismo chato y regresivo: «¡Oh, y qué bien dice usted, señor don Pedro! Yo le juro a usted por la verídica pintura que ante los ojos me acaba de poner, que he de emplear lo poco que valgo en hacer por que no sigan adelante estas ideas nuevas que se apoderan sin remedio de todas las cabezas, trastornando nuestras costumbres y nuestro modo de vivir, sino que volvamos a nuestro primitivo estado [...]. Llegaba aquí el diálogo, y nosotros insensiblemente, ellos hablando y yo escuchando, llegábamos ya a las puertas del convento de Atocha; a este punto,

y en su literatura, plenamente romántica, la realidad es premisa y conclusión de todo su sistema de pensamiento.

Romero Tobar ha subrayado que Larra es el «primer periodista español que entrevera la tradición de la sátira moderna y la antigua sátira menipea para hacer de la mezcla una ágil respuesta a las incitaciones de cada día» (Romero, 1997: xii)⁴. La escuela de periodismo en la que Larra se forma se sitúa en el proceso de cambio que experimenta el mundo editorial español en la transición política y social que se inicia con la muerte de Fernando VII. Es un proceso marcado por la evolución de la censura vigente a la libertad deseada. Es evidente que Larra escribe convencido de las grandes ventajas que ofrece el periodismo moderno como medio de comunicación y como vehículo expresivo de la literatura y la crítica más personales. De hecho, usa el discurso periodístico para la expresión intensa del detalle y la reflexión punzante sobre lo fragmentario y particular en el seno de lo político y de lo social. Como él mismo escribe, «en Europa los periódicos y la pluma llevan al poder» («Literatura», *El Español*, 18 de enero de 1836).

La plena profesionalización de Larra como periodista culmina entre diciembre de 1832 y marzo de 1833 con su ingreso en la redacción de *La Revista Española*, que el 1 de diciembre de 1832 sucede a las *Cartas Españolas*. Larra comienza a publicar en *La Revista Española* artículos sobre teatro. La crítica teatral fue decisiva para su reconocimiento como periodista. Solo desde 1834, apenas tres años antes de su suicidio, «Fígaro» comienza a ejercer la crítica política desde posturas liberales que se harán paulatinamente más radicales.

Su desencanto con el público y la «opinión pública» son manifiestos. Entre el escritor y la sociedad se interponen filtros mediadores decisivos. En la época de Larra, estos intermediarios son la censura política, estatal, normativa, y el mundo empresarial de comienzos del siglo XIX español. No en vano su obra contiene importantes reflexiones sobre la censura, como supresión de ideas y saberes que, según sus diferentes recursos políticos y medios de conocimiento, los seres humanos se imponen mutuamente con objeto de controlar el uso de la libertad y del poder. Precisamente estos dos poderes, el político (censura) y el económico (empresarial), son los principales obstáculos que ha de sortear el escritor para llegar a sus lectores. Larra muestra ante todo un deseo por acceder al público, por asegurar la recepción en la comunicación, por saberse comprendido a través de lo que escribe. Larra lucha por ser interpretado y considerado por un público que, pese al acierto de su prosa, no acaba de encontrar.

fueme imposible porque se entraron devotamente en él mis dos interlocutores, y yo volvíme hacia Madrid diciendo para mí: ¡He aquí los hombres de entonces! ¡He aquí los viejos materiales con que quieren hacerse casas nuevas! ¡He aquí, en fin, un artículo de costumbres mejor que todos los que yo acertara a hacer!» (Larra, «La educación de entonces», *La Revista Española*, 5 de enero de 1834).

⁴ Observación desde puntos de vista inusitados, presencia de personajes y perspectivas moralmente anómicas, oxímoros acusados y fuertes contrastes, uso de formas y géneros intercalados, risa irónica y recurrente, y atención a la actualidad más cercana, son algunos de los rasgos que se han identificado como comunes entre los artículos de Larra y la sátira menipea (Romero, 1997).

Escribir y crear en el centro de la civilización y de la pluralidad, como Hugo y L'Herminier, es escribir. Porque la palabra escrita necesita retumbar, y como la piedra lanzada en medio del estanque, quiere llegar repetida de onda en onda hasta el confin de la superficie; necesita irradiarse, como la luz, del centro a la circunferencia. Escribir como Chateaubriand y Lamartine en la capital del mundo moderno es escribir para la humanidad⁵.

El pensamiento liberal ve en la supresión de la censura uno de sus objetivos fundamentales. La libertad de imprenta era un paso decisivo en la superación del Antiguo Régimen y sus limitaciones. Lo mismo podría decirse de la libertad de comercio y de industria. La libertad de pensamiento y de expresión eran cuestiones fundamentales para alguien que, como el escritor profesional o el periodista, vivía de la comunicación con el público. En el caso de Larra, esta comunicación no era en absoluto inocente, al estar por completo comprometida con la crítica social, política y humana.

Pero el público dispone también de su propia opinión. Con la desaparición de la cultura oficial llega el uso instrumental de la prensa y de los medios de comunicación de masas por parte de los nuevos gremios de poder económico y político. Comienzan a cobrar importancia las consecuencias políticas de la «opinión pública». ¿Dónde se fragua la «opinión pública»? ¿A quién sirve? ¿Quién regula su uso y función? ¿Es la «opinión pública» un tercer mundo semántico? Larra es uno de los primeros autores en denunciar y examinar críticamente uno de los problemas capitales de las sociedades modernas: la falta de consistencia y legitimidad de la denominada «opinión pública»:

Reparo con singular extrañeza que el público tiene gustos infundados [...]. Y en todas partes muchos majaderos, que no entienden de nada, disputan de todo [...]. El ilustrado público gusta de hablar de lo que no entiende [...], concluyo: que no existe un público único, invariable, juez imparcial, como se pretende; que cada clase de la sociedad tiene su público particular, de cuyos rasgos y caracteres diversos y aun heterogéneos se compone la fisonomía monstruosa del que llamamos público; que este es caprichoso, y casi siempre tan injusto y parcial como la mayor parte de los hombres que le componen; que es intolerante al mismo tiempo que sufrido, y rutinero al mismo tiempo que novelero, aunque parezcan dos paradojas; que prefiere sin razón, y se decide sin motivo fundado; que se deja llevar de impresiones pasajeras; que ama con idolatría sin *porqué*, y aborrece de muerte sin causa; que es maligno y mal pensado, y se recrea con la mordacidad; que por lo regular siente en masa y reunido de una manera muy distinta que cada uno de sus individuos en particular; que suele ser su favorita la medianía intrigante y *charlatana*, y objeto de su olvido o de su desprecio el mérito modesto; que olvida con facilidad e ingratitud los servicios más importantes, y premia con usura a quien le lisonjea y le engaña; y, por último, que con gran sinrazón queremos confundirle con la posteridad, que casi siempre revoca sus fallos interesados⁶.

⁵ Larra, «Horas de invierno», *El Español*, 25 de diciembre de 1836.

⁶ Larra, «¿Quién es el público y dónde se encuentra? (Artículo mutilado, o sea refundido. Hermite de la Chaussée d'Antin)», *El Pobrecito Hablador*, 18 de agosto de 1832.

La base de la opinión pública, y en suma del público, es la sociedad. Larra considera que no puede haber un buen criterio allí donde hay una mala sociedad, es decir, una sociedad mal educada y peor organizada políticamente. De hecho, su idea de sociedad humana y urbana no puede ser más decepcionante y desesperanzadora:

Podría deducirse que la sociedad es un cambio mutuo de servicios recíprocos. ¡Grave error!; es todo lo contrario: nadie concurre a la reunión para prestarle servicios, sino para recibirlos de ella; es un fondo común donde acuden todos a sacar, y donde nadie deja, sino cuando solo puede tomar en virtud de permuta. La sociedad es, pues, un cambio mutuo de perjuicios recíprocos. Y el gran lazo que la sostiene es, por una incomprensible contradicción, aquello mismo que parecería destinado a disolverla; es decir, el egoísmo [...]. Esa es la sociedad; una reunión de víctimas y de verdugos⁷.

Larra es consciente de que la sociedad natural humana es la base de toda sociedad política. En su artículo «Cuasi. Pesadilla política», Larra expresa su visión de la civilización europea del momento en un texto que resulta fundamental para entender el pensamiento del escritor. Su idea de España y de Europa sigue siendo muy actual, y está en la línea de un Miguel de Unamuno (1905, 1914) y de un Gustavo Bueno (1999), al percibir el conjunto de los estados europeos como una biocenosis o lucha entre organismos que pugnan entre sí, debilitados y fragmentados, sin eutaxia alguna que los haga realmente plenos y conjuntamente organizados. Larra acude aquí al recurso del guía o cicerone fantástico o sobrenatural, que momentáneamente lo eleva sobre la geografía del continente y, cual diablo cojuelo, le permite ver de forma crítica y distante la realidad humana y política de Europa.

A tus pies está la Francia. Un pueblo *cuasi-libre* la ocupa. En otro siglo hubiera hecho una revolución entera, [como la hizo]; en este, y en su año 30, no ha podido hacer más que una *cuasi* revolución; en el trono un *cuasi* rey, que representa una *cuasi* legitimidad. Una Cámara *cuasi* nacional, que sufre en el país de nuevo una *cuasi* censura, *cuasi* abolida por una *cuasi*-revolución; un rey *cuasi* asesinado; una gran nación *cuasi* descontenta y otra conmoción política *cuasi* próxima.

¿Qué ves en Bélgica? Un estado *cuasi* naciente y *cuasi* dependiente de sus vecinos, mandado por otro *cuasi* rey.

Mira la Italia. Tantos estados *cuasi* como ciudades; *cuasi* presa del Austria. La antigua Venecia *cuasi* olvidada. Un Supremo Pontífice, en el día *cuasi* pobre, y del cual *cuasi* nadie hace caso.

Vuélvete al Norte. Pueblos *cuasi* bárbaros, regidos por un emperador *cuasi* déspota en un país *cuasi* despoblado y desierto. En Alemania los pueblos *cuasi* más civilizados con un Gobierno *cuasi* absoluto *cuasi* temperado por sus Dietas, instituciones *cuasi* representativas. En Holanda, nación *cuasi* toda mercantil y navegante, un rey *cuasi* rabioso y cuyo poder *cuasi* se desmorona.

En Constantinopla mismo, un imperio *cuasi* agonizante, una civilización *cuasi* naciente y un sultán *cuasi* ilustrado, con costumbres *cuasi* europeas.

En Inglaterra, una industria y un comercio, monopolio *cuasi* del mundo; un orgullo nacional *cuasi* insufrible y otro *cuasi* rey que no decide *cuasi* nada, y

⁷ Larra, «La sociedad», *Revista Española*, 16 de enero de 1835

una mayoría *cuasi* whig. Un Gobierno *cuasi* oligárquico, que tiene la audacia de llamarse liberal.

En Portugal, una *cuasi* nación, con una lengua *cuasi* castellana y recuerdos de una grandeza *cuasi* borrada. Un [enlace real *cuasi* próximo, después de una definición regia *cuasi* naciente; un] *cuasi* ejército y una *cuasi* protección a España de *cuasi* seis mil hombres, *cuasi* todos portugueses.

En España, primera de las dos naciones de la Península (es decir, de la *cuasi-insula*), unas *cuasi* instituciones reconocidas por *cuasi* toda la nación; una *cuasi-Vendée* en las provincias con un jefe *cuasi* imbécil; [una *cuasi* libertad de imprenta y] conmociones aquí y allí *cuasi* parciales; un odio *cuasi* general a unos *cuasi* hombres que *cuasi* solo existen ya en España. *Cuasi* siempre regida por un Gobierno de *cuasi* medidas. Una esperanza *cuasi* segura de ser *cuasi* libres algún día. Por desgracia muchos hombres *cuasi* ineptos. Una *cuasi* ilustración repartida por todas partes. Una *cuasi* intervención, resultado de un *cuasi* tratado, *cuasi* olvidado, con naciones *cuasi* aliadas. [Un modo de guerrear en las provincias *cuasi* incomprensible]. El *cuasi* en fin en las cosas más pequeñas. Canales no acabados, teatro empezado, palacio sin concluir, museo incompleto, hospital fragmento, todo a medio hacer... hasta en los edificios el *cuasi*.

Por último, tiende la vista por doquiera; una lucha *cuasi* eterna en Europa de dos principios: reyes y pueblos, y el *cuasi* triunfante de ella y resolviéndola con su justo medio de tener *cuasi* reyes y *cuasi* pueblos. Época de transición y Gobiernos de transición y de transacción; representaciones *cuasi* nacionales, déspotas *cuasi* populares; por todas partes un justo medio, que no es otra cosa que un gran *cuasi* mal disfrazado⁸.

Apenas un año después, Larra escribe su artículo titulado «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir»⁹. Larra estima que Literatura y Política son realidades indisolubles. Parte de premisas completamente afines a las de Mme de Staël en *De la littérature* (1800), al advertir que «la literatura es la expresión, el termómetro verdadero del estado de la civilización de un pueblo», e incorpora a sus concepciones un patriotismo crítico, contrario a la mitología negrolegendaria contra la Historia de España: «ni somos de aquellos que piensan con los extranjeros que, al concluir nuestro Siglo de Oro, expiró en España la afición a las bellas letras».

Desde un punto de vista político-religioso, Larra es crítico con la Reforma, al considerar que el protestantismo fue en sus comienzos el refugio de pueblos y países vencidos por imperios y estados católicos. Pero en términos literarios Larra juzga la obra del Siglo de Oro todavía desde una perspectiva marcada por el racionalismo de la Ilustración: menciona al *Quijote* y a Quevedo, desestima el teatro aurisecular¹⁰, como degradado, incluso, e incurre en el tópico de que la literatura española de los siglos XVI, XVII y XVIII no incorporó a sus materiales y formas un pensamiento

⁸ Larra, «Cuasi. Pesadilla política», *Revista Mensajero*, 9 de agosto de 1835.

⁹ *El Español*, 18 de enero de 1836.

¹⁰ No hay que olvidar que para Larra el teatro es esencialmente literatura, y no tanto espectáculo. Sus concepciones son en este punto netamente románticas.

filosófico explícito¹¹. Con respeto se refiere a los ilustrados españoles —Ayala, Luzán, Huerta, Moratín padre, Meléndez Valdés, Jovellanos, Cienfuegos, Iriarte, Cadalso...—, a quienes objeta cuidadosamente su falta de originalidad, al entregarse de forma acrítica a los modelos del clasicismo dieciochesco francés. Con todo, lo más relevante de este artículo de Larra se concentra en su idea y concepto de Literatura, que resulta delimitada en los términos críticos y racionales que precisamente aquí, en esta Genealogía, identificamos de modo explícito con la Literatura crítica e indicativa:

Rehusamos, pues —escribe Larra—, lo que se llama en el día [1836] literatura entre nosotros; no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias¹², que concede todo a la expresión y nada a la idea, sino una literatura hija de la experiencia [y de la Historia y faro, por lo tanto, del porvenir]; estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún¹³; apostólica y de propaganda¹⁴; enseñando *verdades* a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no *como debe ser*, sino *como es*, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época del progreso intelectual del siglo¹⁵.

En síntesis, esta es la mejor y más completa definición que el Romanticismo español ha dado de lo que aquí denominamos Literatura crítica o indicativa. Como resulta observable, este artículo de Larra, titulado precisamente *Literatura*, constituye una reflexión histórica y contemporánea de la literatura de su tiempo. El resultado es un texto que puede considerarse como una de las formulaciones más estimables de la poética romántica en España.

Con todo, es posible que uno de los artículos más críticos y brillantes de Larra, en la agudeza de su romanticismo —tan realista y tan urbano, esto es, *político*— sea el

¹¹ «La novela, hija toda de la imaginación, se vio mejor representada entre nosotros, y en una época en que no era sospechado siquiera el género en el resto de Europa, pues que hasta los mismos libros de caballerías tuvieron su origen en la península española. En ella podemos citar escritores excelentes, si contados. El Ingenioso Hidalgo, último esfuerzo del ingenio humano, bastaría a adjudicarnos la palma, aunque no tuviéramos otras que presentar en lugar privilegiado, si no tan eminente. Pero esta época fue de corta duración, y después de Quevedo la prosa volvió al olvido de que momentáneamente la habían sacado unos pocos, solo al parecer para dar una muestra al mundo literario de lo que era permitido hacer en ese género a la lengua y al ingenio español. Poco después, la literatura se refugió al teatro, y no fue por cierto para predicar ideas de progreso; no supo siquiera sostenerse; no hizo más que decaer» (Larra, «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir», *El Español*, 18 de enero de 1836).

¹² Esta es una idea de literatura que podría identificarse con la denominada Literatura sofisticada o reconstructivista, muy propia de la recreación que el clasicismo francés del XVIII hizo de la literatura clásica y grecolatina, y frente a la cual Larra muestra sus disidencias.

¹³ Son los rasgos esenciales de lo que aquí identificamos con la Literatura crítica o indicativa.

¹⁴ Parece que Larra incluiría en la Literatura crítica o indicativa también la Literatura que en esta Genealogía calificamos de programática o imperativa.

¹⁵ Larra, «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir», *El Español*, 18 de enero de 1836.

titulado «El día de difuntos de 1836». Envuelto en un sofisticado y discreto alegorismo de tinte romántico y vespertino, Larra ubica en un imaginario camposanto la realidad política española:

Vamos claros, dije yo para mí, ¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo.

Entonces, y en tanto que los que creen vivir acudían a la mansión que presumen de los muertos, yo comencé a pasear con toda la devoción y recogimiento de que soy capaz las calles del grande osario.

[...] Más allá: ¡santo Dios! *Aquí yace la inquisición, hija de la fe y del fanatismo: murió de vejez.* [...] ¿Qué es esto? *¡La cárcel! Aquí reposa la libertad del pensamiento.* ¡Dios mío, en España, en el país ya educado para instituciones libres! [...] *Puerta del Sol.* La Puerta del Sol: esta no es sepulcro sino de mentiras. *La Bolsa. Aquí yace el crédito español.* [...] *La Imprenta Nacional.* Al revés que la Puerta del Sol, este es el sepulcro de la verdad. [...] *Los teatros. Aquí reposan los ingenios españoles.* ¡Ni una flor, ni un recuerdo, ni una inscripción. [...]

Pero ya anochecía, y también era hora de retiro para mí. Tendí una última ojeada sobre el vasto cementerio. Olía a muerte próxima. Los perros ladraban con aquel aullido prolongado, intérprete de su instinto agorero; el gran coloso, la inmensa capital, toda ella se removía como un moribundo que tantea la ropa; entonces no vi más que un gran sepulcro; una inmensa lápida se disponía a cubrirle como una ancha tumba. No había *aquí yace* todavía; el escultor no quería mentir; pero los nombres del difunto saltaban a la vista ya distintamente delineados.

¡Fuera, exclamé, la horrible pesadilla, fuera! ¡Libertad! ¡Constitución! ¡Tres veces! ¡Opinión nacional! ¡Emigración! ¡Vergüenza! ¡Discordia! Todas estas palabras parecían repetirme a un tiempo los últimos ecos del clamor general de las campanas del día de Difuntos de 1836.

Una nube sombría lo envolvió todo. Era la noche. El frío de la noche helaba mis venas. Quise salir violentamente del horrible cementerio. Quise refugiarme en mi propio corazón, lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos.

¡Santo cielo! También otro cementerio. Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quién ha muerto en él? ¡Espantoso letrado! *¡Aquí yace la esperanza!*¹⁶

¹⁶ Larra, «El día de difuntos de 1836. Fígaro en el cementerio», *El Español*, 2 de noviembre de 1836.

2.23. IDEA DE LIBERTAD EN *LOPE DE AGUIRRE*, PIEZA TEATRAL DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Atente a la realidad, y ésa será tu ganancia...

Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Lope de Aguirre* (1941/1982: 231).

FENOMENOLOGÍA DE *LOPE DE AGUIRRE*

En la trayectoria histórica y biográfica de G. Torrente Ballester es posible distinguir al menos tres etapas en su relación con el teatro, desde el doble punto de vista de la creación literaria, como dramaturgo, y de la interpretación crítica, como ensayista, del teatro contemporáneo (Maestro, 2000; Yamaguchi, 2000). No por casualidad, la composición de *Lope de Aguirre* se sitúa en el primer momento de su segunda etapa, que determina el comienzo de una crisis de valores en la vida y la creación literaria del escritor.

La primera etapa de su producción teatral comprendería los años iniciales de la Guerra Civil (1936-1937), estaría representada por trabajos como «Razón y ser de la dramática futura», así como la farsa titulada *El pavoroso caso del señor Cualquiera*, y correspondería a la etapa más juvenil de la vida del autor. Son los años de los primeros tanteos como escritor y ensayista. La segunda etapa abarcaría los años finales de la Guerra Civil y la posguerra (1938-1941 y 1942-1950). Este período sin duda puede subdividirse en dos momentos, separados por su primera crisis de valores, acaecida en 1942, y cuya primera expresión literaria la constituye la redacción de *República Barataria*. A esta segunda etapa corresponderían todas sus comedias, así como sus artículos y ensayos sobre el arte dramático, escritos entre 1941 y 1950 en la revista *Escorial*. Al primer momento (1938-1941) corresponden *El viaje del joven Tobías* (1938), *El casamiento engañoso* (1939) y *Lope de Aguirre* (1941). A un segundo momento (1942-1950) pertenecen *República Barataria* (1942), *El retorno de Ulises* (1946) y *Atardecer en Longwood* (1950)¹.

La tercera etapa alcanza los años de madurez de Torrente (desde 1957), y corresponden esencialmente al ensayo interpretativo y la crítica de la producción teatral contemporánea, no a la creación de obras literarias dramáticas, pues nuestro autor se haya entonces consagrado de pleno a la novela². Se inaugura esta etapa con la publicación de «Berbarda Alba y sus hijas» en *Primer Acto* (vol. 2, 1957, pp. 2-5).

¹ Entre 1952 y 1962 Torrente fue responsable de la crónica teatral del diario *Arriba*. Durante los años 1952-1957, alterna la crítica periodística del teatro con la redacción de ensayos sobre la interpretación del teatro español contemporáneo, que no comenzará a publicar hasta 1957, año que determina el comienzo de una nueva etapa en la trayectoria de Torrente respecto a sus ideas sobre el teatro. Sobre la actividad que durante estos años Torrente desarrolla como crítico teatral, es indispensable el trabajo de Pérez Bowie (2006), *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*.

² En 1957 Torrente publica su libro sobre *Teatro español contemporáneo* (Madrid, Guadarrama), del que se hace una segunda edición en 1968.

Desde este momento inicia su colaboración en esta revista, lo que supone una dedicación más intensa y reflexiva sobre el fenómeno teatral como tal, más que sobre el estreno y la representación cotidiana de obras concretas y más o menos circunstanciales o afortunadas. Con su entrada en *Primer Acto* Torrente pasa de la «crítica» teatral cotidiana a la «interpretación» del teatro como género literario y como forma de espectáculo, algo que había cultivado anteriormente, pero que ahora llevará a cabo desde su madurez más personal.

En su contexto histórico, social y literario, *Lope de Aguirre* es una obra cuyos referentes fenomenológicos, es decir, su «apariencia referencial» sitúa al lector y al crítico en diferentes ámbitos, a los que se puede dar una explicación formalista, histórica, ideológica, psicológica, retórica, antropológica, mítica, etc. El objetivo que aquí perseguimos se basa en trascender toda fenomenología referencial y formal para alcanzar las Ideas objetivas subyacentes en los materiales literarios y reflexionar sobre ellas, al convertirlas en el objeto específico de la investigación. Concretamente, me centraré en el tratamiento formal y material que adquiere en la obra la Idea de Libertad, no sin antes identificar algunos aspectos fenomenológicos, cuya trascendencia propongo, y que acaso resultan necesarios como punto de partida para iniciar el inexcusable *regressus* a las esencias nucleares de las ideas contenidas en los materiales literarios que investigamos.

En este punto, conviene considerar, aunque sea momentáneamente, la doble dimensión, espectacular y literaria, de esta obra teatral.

Desde el punto de vista de la representación, y pese a no haber llegado nunca a los escenarios³, *Lope de Aguirre* es una obra cuya cita con el *teatro épico* resulta innegable.

³ «Intenté el estreno de Lope de Aguirre, y llegué a recibir promesas formales. Todo quedó en nada» (Torrente, 1982: I, 20). Las obras de teatro que G. Torrente Ballester publica en 1982 en la editorial Destino habían sido compuestas y en cierto modo difundidas entre los años 1938 y 1950, y según sus propias palabras «testimonian de mi paso por el teatro de aquel tiempo: breve, leve y apenas contaminado paso, pues ni mis comedias hallaron ocasión de estreno, ni los escenarios de entonces parecen haberlas necesitado, ni haberlas conocido, de alguna manera el público» (Torrente, 1982: I, 9). La escritura y composición teatrales representan cronológicamente la primera incursión relevante de Torrente en el ámbito de la creación literaria, hasta el punto de que el propio autor consideró, a lo largo de toda su vida, que tales piezas teatrales constituían el testimonio más expresivo de lo que él mismo denominó «mi primera vocación, la de mis años más jóvenes, la más entusiasmada y esperanzada, probablemente, de las mías; la que se desvaneció en pocos años sin que el ejercicio posterior de la crítica teatral —desde 1950 hasta 1962, ni más ni menos, en la brecha— le ofreciera suficiente compensación» (Torrente, 1982: I, 9). Ante algunas de las declaraciones de Torrente sobre su propia obra teatral, resulta inevitable el recuerdo de un dramaturgo como Cervantes, y de la lectura de su «Prólogo al lector» (1615), con el que el escritor alcalaíno daba a la imprenta sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, insistiendo ante sus lectores en la frustración que le supuso el fracaso de su teatro, solo compensado en cierto modo por su éxito como novelista: «No hallé —dice a propósito de sus comedias— autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada; y, si va a decir verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo» (Cervantes, 1615/1996: 13-14).

Aunque no cabe hablar en modo alguno de una influencia directa de Brecht en el teatro de Torrente, es igualmente indudable que el modo dramático que determina la expresión de la acción de esta obra es el de un teatro épico. Torrente advierte que, acaso mejor que otras de sus comedias, en *Lope de Aguirre* «se trasluce cómo los medios habituales de construir comedias no me servían, y cómo me vi obligado a casi inventar lo que después llamaron el «procedimiento épico»: el cual, por cierto, ya estaba inventado, aunque por aquí lo ignorásemos» (Torrente, 1982: I, 20).

Pese a que Torrente Ballester haga ocasionalmente uso en su teatro de procedimientos épicos, nunca llega a reconocer, como sucede en Brecht, una ruptura absoluta entre el personaje y el espectador⁴. Torrente, muy al contrario, propugna siempre una empatía entre el público y la acción: «No se me oculta que a pesar de Bertolt Brecht, los lectores siguen haciendo suya la vida de los personajes y sintiendo lo que ellos sienten, por mucho que se les advierta que son solo ficciones»⁵.

Desde el punto de vista de sus contenidos fenomenológicos, *Lope de Aguirre* muestra, entre otros aspectos, la conjunción de tres referentes fundamentales: el interés por el personaje histórico⁶, el tratamiento épico del mito en el teatro (Becerra, 1997), y la encarnación humana del ejercicio del poder, inseparable del ejercicio de la libertad. Voy a examinar a continuación las relaciones y posibilidades de esta última idea, a partir de su formalización y materialización en esta pieza teatral de Torrente.

LOPE DE AGUIRRE Y LA LIBERTAD

Torrente expone los acontecimientos que tienen lugar en esta obra como una dialéctica entre la libertad, que representa su protagonista, Lope de Aguirre, y la impotencia (o la progresiva debilidad), que representan sus enemigos y oponentes, como el capitán Pedro de Orsúa. No cabe hablar de dialéctica entre libertad personal y determinismo cósmico, porque este último no se plantea en la obra, sino de dialéctica entre libertad personal y determinismo estatal, dado que lo que se articula en *Lope de Aguirre* es el enfrentamiento de *una persona* contra *un Estado*. Tampoco hay lugar en la pieza de Torrente para el azar o indeterminismo. Nadie actúa azarosa o

⁴ «¿Quién no ha sido alguna vez traidor a Brecht y ha dejado de establecer la suficiente distancia entre el patio de butacas y el escenario?» (Torrente, 1975: 194).

⁵ En otro lugar de esta misma obra, algunas páginas más adelante, se muestra más contundente, al afirmar lo siguiente: «Me siento respetuosa y absolutamente antibrechtiano, y si esto implica una mentalidad o un corazón burgueses, me trae bastante sin cuidado» (Torrente, 1982a/1998: 217 y 298).

⁶ Durante los años 1939 y 1942, G. Torrente Ballester había impartido en la Universidad de Santiago clases sobre *Historia de América*. La figura de Lope de Aguirre fue en cierto modo recurrente en la obra temprana de Torrente. A partir de la lectura de *Las inquietudes de Shanti Andía*, de Pío Baroja, y de sus lecciones sobre la América hispana, Torrente observa en la figura de Lope de Aguirre cualidades que admiten un tratamiento literario. Así, en agosto de 1940 había aparecido en uno de los suplementos de la revista *Vértice* el relato titulado *Lope de Aguirre, el peregrino*, escrito entonces bajo la forma de una prosa deliberadamente arcaizante.

indeterminadamente. Nadie actúa sin causas, es decir, nadie opera al azar. Y Lope de Aguirre menos que nadie. En palabras del faraute:

No fue el azar: fue el corazón de un hombre, Lope de Aguirre, el que puso la señal trágica de su destino sobre todos los demás, arrastrándolos en su frenesí hasta el peor suceso (220).

El capitán Pedro de Orsúa representa la impotencia más absoluta. Su abulia para convertirse en *acto*, en causa de acciones, frente a la acción del destino, concebido como una suerte de determinismo cósmico, es manifiesta:

Yo no soy nada contra el destino. ¿Qué culpa me cabe si la tierra buscada se me escapa de entre las manos, y a cada revuelta del río no se hallan sino desventuras? No puedo cambiar el curso de los sucesos, ni tampoco el de mi vida [...]. Creo en mi sino, y no trastornaré una brizna de hierba por alterarlo. Y si está trazado el camino de las vidas, dónde termina el mío, ¿quién lo sabe? La cuenta de mis años está echada desde el nacer (255).

Sus palabras contrastan dialécticamente, y así lo subraya el dramaturgo, con las de Lope de Aguirre:

Yo soy el dueño del destino, y está en mi mano el porvenir. Como en un juego de naipes, combino los sucesos según mi pensamiento (255).

De un modo u otro, la Libertad por la que lucha Lope de Aguirre es la libertad del ácrata. Su concepto de Libertad es un concepto anarquista, es decir, se basa en el ejercicio ilimitado de la *libertad genitiva* del individuo frente a la imposición controlada de la *libertad ablativa* del Estado. Es la libertad del hombre salvaje, la libertad del bárbaro frente a la civilización, la libertad que desea el individuo depredador frente al Estado generador. Ese es el concepto de Libertad que, como dirá Elvira, «trae a los hombres arrebatados» (269), a los hombres, naturalmente, a los que su padre seduce y subleva contra el Estado⁷.

Lope de Aguirre reitera una tesis que, de puro obvia, se olvida con frecuencia en aras de idealismos políticos muy del gusto posmoderno: la Ley la impone siempre el más fuerte, es decir, aquel que es capaz de *imponerla por la fuerza*, término este último que es siempre eufemismo de la violencia.

UNA VOZ: ¿Y tú quién eres para mandar, Juan de Vargas?

VARGAS: El que te humillará si sales del anonimato y te me opones como un hombre (226).

⁷ Los personajes femeninos, concretamente Elvira, están retratados de forma poética, idealista, desde la perspectiva de la sumisión del ser humano a la naturaleza: «Son tan admirables las cosas de la tierra —dice Elvira—, que no me explico cómo nadie pueden pensar en las del cielo» (238).

Así, la Ley la impondrá primeramente el capitán Pedro de Orsúa, delegado del Estado español. A esta Ley se enfrentará por la fuerza Lope de Aguirre, imponiendo la suya propia, hasta que de nuevo el Estado español, por supuesto por la fuerza, acabe violentamente con él. El ejercicio de la Ley es inseparable del ejercicio de la fuerza, es decir, del ejercicio de la violencia. Con claridad rotunda lo expresa Lope de Aguirre:

¿Qué importa que se traten de duques señorías, si están las armas en nuestras manos? [...]. Vivan ellos con sus fantasías, mientras nosotros aseguramos la realidad de nuestra potencia (272).

El Estado moderno encarna siempre una *libertad ablativa*. Las leyes del Estado español, cuya máxima expresión se objetiva en la figura del rey, como jefe del Estado, constituyen la ablación de la libertad de Lope de Aguirre:

ANTÓN: A ambiciosos como tú puso el Rey cortapisas y aun prisiones.

AGUIRRE: Nada me importa el Rey, hombre pequeño y miserable [...]. Yo estoy determinado a obrar por mi cuenta [...]. El poder es lo que importa, no la apariencia (237).

En este contexto, la Ley estatal y los Ideales imperiales son meras ficciones, útiles pretextos para la consecución de logros que nada tienen que ver con el supuesto fundamento de esas Leyes y los Estados. Así se lo advierte al honrado Pedro Arias Almesto uno de los soldados comunes:

SOLDADO: ¿Qué de bueno hallarás entre nosotros, joven Pedro Arias, sino los siete pecados capitales? Disparados contra lo humano y lo divino, endemoniados y blasfemos, ni tenemos temor de Dios ni menos temor del Rey. Esas magníficas cualidades que nos suponías las dejamos en España al partir. Las Indias cambian a los hombres.

ALMESTO: Procuraré no cambiar.

SOLDADO: Mal lo pasarás entonces. Piensa en lo que te rodea, y acomódate, que es la mejor política. ¿De qué servirá ser noble y leal en esta tierra de demonios? Ser flexible y astuto es mucho más provechoso. Deja la moral y vive a la aventura, y entonces hallarás porvenir excelente en esta expedición disparatada (230).

Esta «expedición disparatada» es la vida misma, por supuesto, más allá de la fábula contenida en la obra literaria.

En relación con la idea de libertad, no puede soslayarse la importancia que adquiere el personaje nihilista, tanto en esta obra como en el conjunto del teatro de Torrente (Maestro, 2001). Tres son los principales personajes nihilistas del teatro de Torrente: el Asmodeo de *El viaje del joven Tobías*, el Leviathan de *El casamiento engañoso*, y el Lope de Aguirre que protagoniza la obra homónima. Los tres personajes representan la acción del sujeto que, negando con todo cinismo los valores morales en que se apoya, y de los que se sirve, desarrolla una acción que conduce a la destrucción de todo lo humano. Bajo el imperativo de que «nunca la vida puede más que la razón», Asmodeo hará lo posible por destruir el amor entre Sara y Tobías, en irónica lucha contra Azarías, reflejo de cómo dos ángeles o agentes de los dioses disputan sobre la vida y felicidad de los seres humanos. En el mismo intertexto literario se sitúa la figura de Leviathan

en *El casamiento engañoso*, cuyo fin no es otro que el de imponer al hombre un orden moral dominado absolutamente por la sumisión al poder trascendente de la técnica y la materia.

No tengas escrúpulos —exige al Hombre Leviathan—, que no sirven para nada. Hacer una mujer es poco: no es más que el comienzo. Un mundo perfecto, de acero y cristal, con hombres como máquinas, sin flores y sin polvo, maravilla de mecánica, ésa es nuestra obra. Un mundo trazado a compás y regla de cálculo, con todo lo que tú sabes y todo lo que sé yo: un mundo prodigioso. ¿A qué conduce ocuparse de Dios? Manos a la obra. Ningún pensamiento es bueno si no surge de él cosa tangible y positiva⁸.

No obstante, es quizá en *Lope de Aguirre* donde el personaje protagonista alcanza mayor expresividad nihilista en el desarrollo funcional de la acción. En *Lope de Aguirre* el poder negativo y destructor del protagonista se amalgama y contrasta sucesivamente con atributos y cualidades propios del farsante y del demagogo social. Enfrentado contra toda forma de poder que surja o se manifieste contra el suyo propio, Lope de Aguirre no duda en adoptar cualquier conducta que se justifique moralmente por sí misma, desde la hipocresía social hasta la crueldad inútil.

Mandar en nombre del Rey, ¿es acaso mando? Manda el Rey en nombre de Dios, como los frailes nos dicen cada día, y es autoridad que le llega de tercera mano, debilitada y sin fundamento. ¡Mandar porque te da la gana, en tu nombre y en el de Satanás, sin que nadie discuta poderes y ponga límites al albedrío, eso vale la pena! Ese mando lo tendré muy pronto. ¿No es para que me regocije de contento? (236)

Es el personaje nihilista alguien que por su condición y naturaleza no puede ser ni sincero ni inocente. Con frecuencia en el teatro de Torrente adopta este personaje atributos y predicados propios del demagogo social, lo que permite establecer ciertas analogías entre la escena quinta del acto III de *Lope de Aguirre*, en que dialogan violentamente el protagonista y el fraile, y la acción principal de *República Barataria*, especialmente en su desarrollo a lo largo del acto III, en que se produce el enfrentamiento definitivo entre dos líderes de masas tan comunes como los prototipos que encarnan Petrowski y Liszt.

No obstante, sin duda es *Lope de Aguirre* el personaje torrentino que mejor representa en el drama el prototipo de nihilismo y negación a que me refiero: «Estoy levantado —confirma casi al final— contra Dios y contra él soy rebelde! ¡Lo he borrado de mi corazón, y en la noche solemne lo niego!» (I, 249). Estas palabras tienen lugar en la escena IX de la jornada I, en la dialéctica que *Lope de Aguirre* protagoniza con unas «Voces» procedentes de fenómenos de la naturaleza (Voces de la Tierra, Voces de la Selva, Voces de las Aguas, Voces del Fuego), que actúan a modo de personajes o figuras alegóricas. Se expresa de este modo una psicomaquia en la mente del protagonista, *Lope de Aguirre*, cuyas ansias de imponerse a las leyes y designios del Estado español

⁸ *El casamiento engañoso* (1939/1982: I, 168).

le inducen al desafío, a la sublevación y al crimen contra los suyos. Aunque la negación del Estado y de la Religión se manifiesta formalmente en los términos de una secuencia psíquica, la realidad funcional no es psicológica, sino por completo racional y lógica:

VOCES: Tu alma te seguirá hasta la muerte, y Dios con ella.

AGUIRRE: A la hora de mi muerte, un ¡NO! altivo y seguro será el grito de mi carne y de mi alma frente a Dios.

VOCES: Tu carne viva lo afirma en sus latidos.

AGUIRRE: ¡Mi corazón se me salta, pujante, y Dios estorba mi grandeza! ¡Mi libertad se ahoga en sus trabas, mis pasiones enormes lo rechazan y en sus normas no cabe mi vida poderosa! ¡Mi voluntad potente exige mando: ni con Dios ni con el rey quiero partirlo! ¡Dios es un sueño de cobardes, y en su presencia me vergo en desafío! (250).

Especialmente negadora resulta la relación de Lope de Aguirre con el cura que acompaña a la expedición, a quien declara los mayores desprecios y desmitificaciones:

No te pido que me absuelvas, porque no creo en el poder de tus palabras sobre el pecado, ni en el pecado mismo [...]. Eres tan hipócrita como yo, solo de practicas la hipocresía de la eternidad (322-323).

2.24. LA DUDOSA LITERATURA CRÍTICA DEL SIGLO XX

Una de las características fundamentales de la genealogía de la literatura durante el siglo XX es la amalgama, confluencia y confusión de la crítica que sus respectivos autores, lectores e intérpretes dicen ejercer. En muchos casos no se trata de una literatura crítica y racionalista, sino de una literatura cuyo racionalismo se detiene ante los compromisos de una ideología social, una creencia religiosa o un sistema político más o menos definido. Este tipo de literatura, racionalista, *ma non troppo*, inconformista pero con reservas, desmitificadora aunque parcial, revolucionaria incluso sin criterios, se caracteriza, en suma, por ser racionalista pero acrítica, es decir, resulta ser una literatura comprometida con una sofística. Se trata, en consecuencia, de un modelo literario programático o imperativo, que a lo largo del siglo XX no se somete a la subordinación de criterios estéticos, como antes lo habían hecho la poética mimética de Aristóteles, el *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega, o incluso en los comienzos del propio siglo XX la serie de manifiestos vanguardistas que sobre el futurismo, el dadaísmo o el surrealismo hicieron autores como Marinetti, Tzara o Breton, entre otros escritores y artistas, sino de criterios ideológicos y políticos, con idearios de arte totalitarios, en especial de naturaleza marxista (Lenin, Lukács, Brecht, Stalin, Sartre, Camus, Malraux...), superviviente a la segunda conflagración mundial, y en consecuencia también al arte fascista y nazi, con el que colaboraron figuras, tan respetables y honorables para la posmodernidad contemporánea, como Martin Heidegger.

El siglo XX ofrece una literatura que nos hace dudar de su propia capacidad crítica. ¿Por qué? Porque aunque es racional en sus planteamientos, es idealista en sus pretensiones, y porque a merced del idealismo al que se entrega pierde de vista la realidad del mundo efectivamente existente, para citarse con la nostalgia del mito, la magia, la religión o la utopía, lo que tiene como consecuencia inevitable desembocar, bien en una Literatura programática o imperativa, cuya máxima expresión es la denominada *littérature engagée*, bien en una Literatura sofisticada o reconstructivista, cuyo momento álgido se encuentra particularmente en las vanguardias históricas del siglo XX, así como en todos aquellos movimientos que proclaman idealmente el triunfo del *arte por el arte*, como si la obra literaria pudiera sobrevivir de espaldas a la realidad y resultar inteligible al margen del mundo real, es decir, del mundo operatorio, histórico y político.

En el primer caso, el de la Literatura programática, nos encontramos ante el imperativo de una forma de escribir e interpretar obras de arte determinada por el uso condicionado o deturpado de la razón, y por la negación personal (autologismo), gremial o gregaria (dialogismo), y también legislativa o política (normativa) de la crítica y la dialéctica: se degrada y menoscaba la razón, por una parte, y por otra se deroga o inhabilita la crítica. Es, pues, una literatura que supone el triunfo de la sofística, negando la dialéctica. Toda la denominada «literatura comprometida» quedaría engrosada, y no precisamente por su calidad, en este capítulo, que es lo más parecido al purgatorio que puede encontrarse en el planteamiento de una genealogía de la literatura.

En el segundo caso, el de la Literatura reconstructivista, nos hallamos ante una forma esencialmente esteticista, y también cuidadosamente sofisticada, de concebir la hechura de las obras de arte verbal, determinadas esta vez por el ejercicio de una actividad crítica, capaz con frecuencia de sortear obstáculos de mercado, de censura y de ideologías adversas, pero que sin embargo se desenvuelve en el ámbito de la recreación irracional, imaginaria, mitológica, numinosa, con frecuencia expresada en términos lúdicos, artificiosos, simulados: solapa la razón, configurándola bajo una cobertura irracional, con el fin de afinar la hondura del ejercicio crítico. Es una literatura que, sin degradar la razón, la disfraz de irracionalismo —un irracionalismo de diseño, naturalmente—, a la vez que potencia, por los caminos de lo imaginario, el ejercicio de una crítica que se proyecta sobre la realidad del terrenal, histórico y político, mundo del ser humano. Pensemos en títulos como *El castillo*, de Kafka, o *La metamorfosis*; en buena parte de la literatura fantástica contemporánea, en la mayor parte de la poesía surrealista y creacionista, en los cuentos de Cortázar o de Borges, en la poesía de Rainer-Maria Rilke, o en el pastiche como forma literaria de singular desarrollo en el siglo XX.

No es posible exponer aquí toda la casuística sobre la que fundamentar semejante discriminación entre literaturas *crítica o indicativa, programática o imperativa y sofisticada o reconstructivista*, pues la descripción de cada caso u obra particular sería una labor inagotable. Por otro lado, en este libro se plantea una genealogía de la literatura, articulada en cuatro modelos esenciales, en los que se comprende holísticamente la totalidad empírica de la fenomenología literaria de la que es posible dar cuenta. No se expone en ese capítulo (I, 3) una Historia de la Literatura, sino una Genealogía de la Literatura, es decir, los materiales literarios. Con todo, voy a aducir tan solo tres ejemplos precisos, dados en el siglo XX, y correspondientes cada uno de ellos a estos tres modelos antemencionados de la genealogía literaria: *El árbol de la ciencia* (1911) de Pío Baroja, como Literatura crítica o indicativa; el poema «Goya» (1948), de Rafael Alberti, como muestra de Literatura programática o imperativa que pretende hacerse pasar por Literatura crítica, sin serlo realmente; y el relato *Ifigenia* (1987), de Gonzalo Torrente Ballester, que constituye un ejemplo admirablemente logrado de Literatura crítica o indicativa a pesar de la disimulación con la que su propio autor pretende hacerlo pasar por Literatura sofisticada o reconstructivista.

El árbol de la ciencia de Baroja constituye una muestra perfecta, sin disimulación alguna, de Literatura crítica o indicativa, muy característica además del siglo XX, donde la denuncia comienza a encontrar cabida en formas literarias abiertamente declarativas, cuyas consecuencias llegan de forma inequívoca a la realidad de nuestros días. Baroja no yerra un ápice cuando pone en la perspectiva vital del pensamiento de Andrés Hurtado esta declaración acerca de la enseñanza universitaria en España:

Los profesores no sirven más que para el embrutecimiento metódico de la juventud estudiosa. Es natural. El español todavía no sabe enseñar; es demasiado fanático, demasiado vago y casi siempre demasiado farsante. Los profesores no tienen más finalidad que cobrar su sueldo y luego pescar pensiones para pasar el verano [...]. En España en general no se paga el trabajo, sino la sumisión. Yo quisiera vivir del trabajo, no del favor (Baroja, 1911/1998: 158).

Algo más adelante, en sus reflexiones sobre la «crueldad universal», Baroja enuncia, en términos propios de una crítica característica de la impotencia observable en una sociedad política que carece de medios para actuar y lograr la consecución de sus fines, un ideario vital determinado por la *ataraxia* y el epicureísmo, en un contexto de biocenosis o lucha entre las diferentes especies y fuerzas en conflicto.

Que la vida es una lucha constante, una cacería cruel en que nos vamos devorando los unos a los otros [...]. Claro, llamamos a todos los conflictos lucha, porque es la idea humana que más se aproxima a esa relación que para nosotros produce un vencedor y un vencido. Si no tuviéramos este concepto en el fondo, no hablaríamos de lucha. La hiena que monda los huesos de un cadáver, la araña que sobre una mosca, no hace más ni menos que el árbol bondadoso llevándose de la tierra el agua y las sales necesarias para su vida. El espectador indiferente, como yo, ve la hiena, a la araña y al árbol, y se los explica. El hombre justiciero le pega un tiro a la hiena, aplasta con la bota a la araña y se sienta a la sombra del árbol, y cree que hace bien [...]. Ante la vida no hay más que dos soluciones prácticas para el hombre sereno: o la abstención y la contemplación indiferente de todo o la acción limitándose a un círculo pequeño (Baroja, 1911/1998: 125-127).

Todo en Baroja es individualismo, y la lucha lo es de forma especialmente radical. Su novela niega toda realidad colectiva, y afirma profundamente lo individual y personal. La sociedad es tan solo el campo de batalla en el que los individuos se consumen o fracasan. Sin embargo, la idea de una crítica social irá adentrándose en la literatura del siglo XX, hasta convertirse en una de sus expresiones más solicitadas. El llamado *realismo social* triunfa en la segunda posguerra europea para ponerse al servicio del idealismo político socialista o incluso de la utopía marxista instilada por la extinta Unión Soviética. Las masas necesitaban una estética. El arte y la literatura del siglo XX habrían sido *sociales* ganara quien ganara la II Guerra Mundial. Con el triunfo de las democracias occidentales, por una parte, y del marxismo soviético, por otra, prosperaron, en paralelo a sus respectivos sistemas políticos, o a la sombra de ellos, los ideales de un arte socialista o los imperativos de una preceptiva estética marxista. De haber ganado la guerra la Alemania Nazi el arte habría sido igualmente socialista y totalitario. Hoy día, sin embargo, el arte ha dejado de ser social y socializante, para tornarse cada vez más individualista y autológico. Lejos quedan los ideales del poeta que se enaltece o se exhibe a sí mismo como la voz del pueblo. En nuestros días lo único que se comparte es la información, y no siempre, sino solo cuando es masivamente útil socializar determinados contenidos informativos, por razones económicas, políticas o de mercado. De hecho, hemos pasado de la *literatura comprometida* al *arte solidario* o a la *estética de la denuncia*. ¿Por qué este cambio? Porque ninguna forma de literatura, y menos aún la que se pretenda «comprometida», llega a las masas. Por eso la difusión masiva de las obras ha tenido que dar lugar a la exhibición individualista del artista, en un intento de mostrar públicamente una solidaridad que le haga individualmente popular o famoso, allí donde su arte resulta casi por completo ilegible, inaudible o incluso ininteligible.

Pensemos en el caso de Rafael Alberti, poeta de la denominada generación del 27, afiliado al partido comunista, apasionado de los toros y en absoluto pacifista, es decir, hijo de su tiempo. Mucha de su literatura puede resultar aparentemente crítica, y sin

embargo no lo es. También puede parecer comprometida o *engagée*, pero en realidad tampoco lo está. Porque su crítica se detiene ante los dogmas y prejuicios de su propia ideología comunista, socialista o republicana, o de su españolismo histórico, y porque su «compromiso» ha sido meramente verbal o exclusivamente poético, cuando no inevitable y forzado (el exilio). En su poema «Goya», Alberti parece ofrecernos una crítica de la realidad social y política de España a través de la pintura del aragonés. Y sin embargo el lector podrá observar que ante la apariencia de la crítica lo único que hay es un juego poético sobre una obra pictórica. Porque la crítica no está en Alberti, sino en Goya, es decir, no está en la poesía, sino en la pintura. ¿Qué sentido tiene hacer, como hace Alberti, en 1948, una crítica a la Inquisición, a la España del siglo XVIII, a la guerra, a la sociedad, a la religión, a la monarquía, a los Borbones, o a la violencia? Tiene el sentido de la crítica anacrónica y extemporánea. Es, en suma, la crítica de quienes nadan y guardan la ropa. Eso sí, muy hermosamente. Léase, si no, el poema, y compruébese cómo el autor es un lúdico «fingidor» y un jugueteón artífice de simulacros críticos. La verdad y la crítica están en Goya, no en Alberti.

La dulzura, el estupro,
la risa, la violencia,
la sonrisa, la sangre,
el cadalso, la feria.
Hay un diablo demente persiguiendo
a cuchillo la luz y las tinieblas.

De ti me guardo un ojo en el incendio.
A ti te dentelleo la cabeza.
Te hago crujir los húmeros. Te sorbo
el caracol que te hurga en una oreja.
A ti te entierro solamente
en el barro las piernas.
Una pierna.
Otra pierna.
Golpea.

¡Huir!
Pero quedarse para ver,
para morirse sin morir.

¡Oh luz de enfermería!
Ruedo tuerto de la alegría.
Aspavientos de la agonía.
Cuando todo se cae
y en adefesio España se desvae
y una escoba se aleja.

Volar.
El demonio, senos de vieja.
Y el torero,
Pedro Romero.
Y el desangrado en amarillo,
Pepe-Hillo.
Y el anverso
de la duquesa con reverso.

Y la Borbón esperpenticia
con su Borbón espertenticio.
Y la pericia
de la mano del Santo Oficio.
Y el escarmiento
del más espantajado
fusilamiento.
Y el repolludo
cardenal narigado,
narigudo.
Y la puesta de sol en la Pradera.
Y el embozado
con su chistera.
Y la gracia de la desgracia.
Y la desgracia de la gracia.
Y la poesía
de la pintura clara
y la sombría.
Y el mascarón
que se dispara
para
bailar en la procesión.

El mascarón, la muerte,
la Corte, la carencia,
el vómito, la ronda,
la hartura, el hambre negra,
el cornalón, el sueño,
la paz, la guerra.

¿De dónde vienes tú, gayumbo extraño, animal fino,
corniveleto,
rojo y zaíno?
¿De dónde vienes, funeral,
feto,
irreal
disparate real,
boceto,
alto
cobalto,
nube rosa,
arboleda,
seda umbrosa,
jubilosa
seda?

Duendecitos. Soplones.
Despacha, que despiertan.
El sí pronuncian y la mano alargan
al primero que llega.
Ya es hora.

¡Gaudeamus!

Buen viaje.

Sueño de la mentira.

Y un entierro
que verdaderamente amedrenta al paisaje.

Pintor.
En tu inmortalidad llore la Gracia
y sonría el Horror¹.

Alberti ofrece aquí un ejemplo perfecto de Literatura sofisticada o reconstructivista que pasa, aparentemente, por ser Literatura crítica o indicativa, cuando sin embargo no lo es, porque ni siquiera es Literatura programática o imperativa. Insisto en que la crítica que contiene el poema está en Goya, no en Alberti. No es crítico el poema, sino la pintura de Goya. Alberti aquí es lúdico, brillante, sofisticado, reconstructivista, a partir de los lienzos de este pintor afrancesado e ilustrado, de una crítica a la realidad española que se enuncia, poética y recreativamente, de forma por completo anacrónica e intempestiva, pero de un modo muy atractivo y seductor.

Por su parte, Gonzalo Torrente Ballester, en su relato *Ifigenia* (1987), ofrece un ejemplo admirable y singularmente valioso de Literatura crítica o indicativa, pese a que esta novela corta resulta en su apariencia un testimonio de Literatura sofisticada o reconstructivista. Fijémonos en la presentación de Calcas, el personaje que asume el papel de hechicero:

Contemporáneo de Sócrates, Calcas hubiera bebido, también, la cicuta. Nacido unos cientos de años antes, la gente se limitó a encogerse de hombros ante su ciencia; un encogimiento de hombros universal, desde el rey al esclavo, desde la Magna Grecia al misterioso Egipto. Ante tamaño fracaso, Calcas había tenido que falsificar su sabiduría, convirtiéndola en superchería, que era lo que la gente respetaba y pagaba. Ateo, se hizo sacerdote de cualquier dios; racionalista, se reputó a sí mismo de zahorí, intérprete de señales y clarividente del futuro; pedante, transfiguró su oratoria de lógica en patética, y su ademán, de solemne en teatral. Tenía una figura enteca y arrugada, ojos vivaces y envidiosos, sonrisa amarga y falsa. Cargado con sus chirimbolos profesionales, iba de santuario en santuario, de plaza en plaza, de palestra en palestra, y en todas partes sorprendía al auditorio y le sacaba para vivir (Torrente Ballester, *Ifigenia*, 1987: 19).

Calcas no es el bulero de *Los cuentos de Canterbury*, ni la Celestina que invoca convictamente a Plutón, ni el Hamlet shakesperiano que oye la voz del espectro paterno. No. Este figurín tampoco es el simulacro de la sabiduría, ni la parodia del conocimiento fingido. Calcas es la realidad humana que expresa un resultado tan amargo como imprescindible en la vida social contemporánea: la represión que se ejerce sobre la razón humana y la proscripción que se impone sobre la crítica científica.

Desde Nietzsche, y sobre todo desde Freud, se nos ha educado en la obligatoriedad de asumir, sin que nadie ose discutirlo, que la razón reprime los deseos, como si la mayor parte de los deseos humanos no fueran racionales, o como si fuera posible establecer una radical dicotomía entre lo que se razona y lo que se desea. Freud, a partir

¹ Rafael Alberti (1948/1988: 347-349), «Goya», *A la Pintura. Poema del color y la línea*.

de Nietzsche, y este a partir de Rousseau, obliga a creer a sus lectores que cualquier deseo es más valioso y genuino en la medida en que es más natural y más irracional, es decir, más salvaje y más instintivo o fideísta. El hombre supremo sería el más sensible y el menos inteligible. Torrente Ballester, en su literatura de desmitologización, sostiene precisamente la idea contraria: los deseos humanos son impulsos absolutamente racionales, y, lejos de ser el racionalismo humano la fuente de la represión, es la falta de conocimiento y de sentido crítico lo que más somete, oprime y degrada al ser humano, pues es la supresión de la ciencia lo que convierte la sabiduría en superchería —«lo que la gente respeta y paga», dirá Torrente—, es la negación de la razón lo que convierte al ateo en feligrés de cualquier dios, es la degradación de los métodos científicos lo que hace del meteorólogo un intérprete de la ornitoscopia, es la interdicción de la crítica lo que convierte a un dialéctico en un retórico, es decir, a un filósofo en un sofista.

¿Qué reprime a la razón humana? ¿Quiénes son sus enemigos? Lo cierto es que no estamos acostumbrados a que se formulen preguntas tan explícitamente antifreudianas. Innumerables elementos muy bien asentados en todas las épocas, y no menos en nuestro mundo contemporáneo reprimen la razón humana y actúan como sus enemigos: el miedo y la fe, el prejuicio y la violencia, la locura y la guerra... Incluso podríamos decir también que la Universidad y el colega son dos figuras que contribuyen en demasía a reprimir la razón e imponer un desenlace completamente irracional en muchas ocasiones. Sin embargo, la mayor parte de los impulsos naturales humanos, aquellos que Freud identificaba como irracionales, suelen ser habitualmente los más racionales, pues nada hay más racional que el deseo de placer sexual, con o sin fines reproductivos, entre otros innumerables placeres igualmente racionales, desde el enriquecimiento pecuniario —lícito o no— hasta el ansia de fama y celebridad —merecida o indigna—. Los deseos más racionales son precisamente los más humanos, es decir, los más castigados y reprimidos por el irracionalismo de todas las sociedades y de todas las épocas. No es la razón humana la que reprime los deseos humanos: es el irracionalismo de las colectividades e individuos lo que agrede, destruye y lesiona intimidatoriamente las facultades racionales y críticas del ser humano.

Determinadas sociedades y épocas obligan al científico a callarse o a retractarse (Galileo), al crítico a exiliarse (Unamuno), al artista a obedecer (Shostakóvich), al sabio a comportarse como un charlatán (mejor no dar aquí nombre alguno, dada la altísima competencia de concurrentes), y al profesor universitario a reemplazar la actividad docente e investigadora por la labor burocrática y administrativa, cada día más valorada *ad maiorem mediocritatis gloriam*.

Con todo, la crítica que distingue y caracteriza la literatura de Torrente Ballester, bajo la cobertura lúdica y recreativa de los mitos clásicos, es precisamente su desmitologización y su implantación dialéctica en un presente contemporáneo, de modo tal que quedan al descubierto las contradicciones, incoherencias e incluso deformidades de nuestro mundo más actual y moderno.

La desmitologización, o disolución del discurso mítico, se ha manifestado en la historia de la humanidad desde épocas muy tempranas. En este sentido, sería posible reconocer al menos tres grandes períodos de desmitologización en la cultura europea.

El primero de estos momentos correspondería, ya en el siglo V a.n.e., al primer moralismo griego, que comienza con Hesíodo, y prosigue con Arquíloco, Esquilo,

el pensamiento socrático y la obra platónica, así como con otros filósofos como Jenofonte y Heráclito. El moralismo pagano reducirá el comportamiento humano a dos formas principales de conducta: el bien y el mal. Evidentemente, con la llegada de los moralistas llegaron también los problemas. El moralismo introduce explicaciones racionales de la vida humana, se convierte en un enemigo de la interpretación mítica, y acabará exigiendo al ser humano un comportamiento normativo en el que el mito —y también el teatro— resultan inconvenientes².

Una segunda corriente de desmitologización surge inicialmente con el cristianismo. La desmitologización moralista cristiana desacredita el mito como forma de conducta moral, y por supuesto desautoriza esencialmente el mito pagano como forma de explicación de la vida humana. El cristianismo solo reconocerá valores morales, y considerará ante todo que solo una experiencia, la del pecado, puede impedir al hombre el acceso a una vida trascendente. Desde este contexto, heredero de una tradición hebrea, se exige al ser humano una conducta moralmente normativa y escrupulosamente sancionadora. Sin embargo, el mito reaparecerá, debidamente cristianizado, en la Europa del Renacimiento, como un complemento y una expresión de la historia sagrada, la teología y la leyenda cristiana.

El cristianismo nació en el seno de una tradición popular judía que no disponía, ni deseaba, ninguna experiencia del teatro. El moralismo hebreo, como más tarde el moralismo cristiano, educa al hombre para rogar constantemente el favor divino en beneficio de la vida, una vida sin duda religiosamente custodiada³. La religión de la que nació el teatro griego no fue una religión como la cristiana, es decir, normativa —que tiene con el teatro una relación muy limitada—, sino completamente popular, lúdica incluso, y abierta a la vida humana en momentos esenciales de su expresión

² Los escritos morales contra el teatro comienzan con Platón, quien en varios fragmentos de su *República* (377 c, 597 e) proscribe radicalmente las formas dramáticas, basándose en dos argumentos: en primer lugar, por su expresión mimética, que aleja doblemente al ser humano de su acercamiento a la verdad; en segundo lugar, porque presenta modelos moralmente débiles, al tratarse de un espectáculo que ante todo pretende intensificar las pasiones, en lugar de atemperarlas. Solo en las *Leyes* (800 d) Platón parece suavizar levemente esta actitud, a cuya crítica tampoco podrán sustraerse *Ilíada* y *Odisea*.

³ «La visión moralista del cristianismo desaprobaba los géneros que realmente estaban vivos: el mimo y la pantomima [...]. En principio, hubo una oposición frontal a lo que quedaba del teatro. La habría habido igualmente, sin duda, frente a la tragedia, que representaba el espectáculo del dolor humano que el cristianismo quería curar con la esperanza de la otra vida; pero la tragedia ya no existía. La habría habido frente a la comedia aristofánica (no comprendida, en realidad, hasta el siglo XIX) e incluso frente a su continuadora, pero ya no existían. La oposición fue, principalmente, frente al mimo y frente a todos los restos de las festividades populares. Así ya en Tertuliano, así en el canon del III Concilio de Toledo (586 d. C.) que dice que debe exterminarse la costumbre de los bailes y los cantos en las iglesias. Así en las *Partidas* (I, tít. VI, 34) que estatuyen que los sacerdotes no deben representar farsas burlescas en las iglesias, ni permitir las dentro, ni asistir a las que hagan otros. Durante mucho tiempo hubo una gran desconfianza respecto al teatro [...]. La Iglesia temía al teatro, que creaba un ambiente de expectación y fiesta y tendía a introducir motivos profanos. A reconstruir la unidad de la vida humana, como en Grecia y Roma, donde diversos géneros acompañaban a la tragedia y aun tendían a fundirse con ella» (Rodríguez Adrados, 1999: 70-71 y 73).

pasional. La nueva cultura que surge en Europa a finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento irá descubriendo, muy paulatinamente, en el teatro —autóctono, griego y latino—, un medio de expresión dotado de un amplio repertorio de vitalidad y espontaneidad humanas. No obstante, pese a contar el teatro con frecuencia con un apoyo social mayoritario, el control de las instituciones religiosas será cada vez más intenso, y la representación de los espectáculos acabará cediendo al cabo a los imperativos eclesiásticos en casi toda la Europa de la Edad Moderna, sobre todo en la España de la segunda mitad del siglo XVII, donde en poco menos de un siglo asistimos al nacimiento y desaparición de un «nuevo arte» de hacer comedias (Lope de Vega, 1609), cuyas fórmulas no eran precisamente las de una sociedad abierta a la Ilustración.

Una tercera corriente de desmitologización la encontramos en el siglo XX. Surge esencialmente de una cultura laica, y se manifiesta sobre todo a través del discurso literario. Su principal forma de expresión es la *desmitificación*, es decir, la expresión de una devaluación crítica en la reinterpretación estética los mitos clásicos de la cultura europea. Los moralismos socrático y cristiano habían disuelto completamente las estructuras y los discursos míticos a los que se enfrentaba su propio pensamiento; no trataban de *desmitificar* el mito, sino de evitarlo, desautorizarlo o proscribirlo más o menos sutilmente. Sin embargo, la desmitificación que se manifiesta a lo largo de buena parte de la literatura europea del siglo XX necesita el mito clásico para desnudarlo, para desposeerlo cotidianamente de sus atributos heroicos y superiores; necesita del mito tradicional para devaluarlo, en una palabra, para *existencializarlo*, para dotarlo de una existencia contemporánea y crítica, capaz de implantarlo en la realidad social del presente.

Así se explica en las literaturas de nuestro tiempo esa suerte de desacreditación de las excelencias sociales, de la magnificación del sujeto, heredada de las culturas clásicas, como un ser superior, demasiado perfecto en su virtud o en su corrupción, en sus deseos de individualismo o en sus impulsos de seducción. La desmitificación deroga excelencias humanas, echa por tierra prestigios ancestrales, desenmascara fielmente toda una serie de creencias en modelos ideales de virtud o inteligencia, de poder, piedad o tolerancia. El mito, en su origen, no estaba humanizado como lo estaba el ser humano. Y hoy más que nunca la literatura y el teatro insisten en que el héroe no es de una pieza, sino que se trata de alguien muy humano, extraordinariamente frágil, inconsistente y desigual. En este contexto, el poeta de la Edad Contemporánea encuentra cada vez más posibilidades literarias para exponer ante el público la pervivencia del mito como una realidad existencialmente humana. El mito (clásico) se existencializa, pues, cuando el héroe (contemporáneo) se humaniza.

Toda desmitificación conlleva un descrédito del referente, una desautorización del ser empírico al que remite literariamente el personaje mítico⁴. La desmitificación trata

⁴ Una de las características míticas del héroe tradicional es su exclusión de todo lazo social o familiar en su existencia doméstica o cotidiana. El héroe clásico carece de atributos existenciales, de condiciones particulares de vida, de circunstancias vitales que lo vinculen a necesidades humanas inmediatas. Por el contrario, el héroe contemporáneo y desmitificado se caracteriza porque todas las cualidades que necesita para su éxito o fracaso son cualidades existenciales, íntimamente

de poner al descubierto los impulsos genuinos de la acción que enmascara toda fábula heroica, en la que el personaje protagonista, con todos sus atributos y cualidades, se imponía como realidad indiscutible. La desmitificación constituye con frecuencia un discurso disolvente, reaccionario, crítico, cuyo límite es sin duda el nihilismo (Dostoievski) o el juego (Torrente Ballester). Naturalmente la desmitificación admite grados de intensidad, desde el descrédito de los prestigios humanos hasta la negación de cualesquiera valores y principios morales, metafísicos o epistemológicos. Indudablemente, hemos de admitir que el relato mítico ha contribuido decisivamente a confirmar un determinado orden moral y político, que con frecuencia constituía la principal fuente de fortaleza en la solidaridad social de un grupo humano. Si el mito ratifica y sacraliza las instituciones humanas, desde los derechos de propiedad hasta la magia, la desmitificación introduce la desacralización y del desprestigio de todo cuanto existe, reduciéndolo a una vanidosa mixtificación mundana de la vida social e individual.

La mejor Literatura crítica e indicativa del siglo XX, entre la que ha de figurar la obra de Gonzalo Torrente Ballester, desmitifica no solo todo lo relativo al psicoanálisis freudiano y su mitología, sino también a todo lo relacionado con el irracionalismo y la interdicción crítica, aspectos uno y otro que se encuentran presentes, respectivamente, en la Literatura sofisticada o reconstructivista (*pseudoirracional*) y en la Literatura programática o imperativa (*pseudocrítica*), como a continuación se verá. Porque la Literatura no está en las palabras, sino en la realidad de las palabras.

ligadas a problemas personales de subsistencia cotidiana, familiar, social. Las acciones heroicas transcurren narrativamente en un mundo ficticio de episodios y acontecimientos sobrenaturales. Se objetivan de este modo ideas populares relativas a fenómenos naturales o históricos, en los que es posible identificar los fundamentos de una ideología, una cultura o una civilización. El antihéroe, por el contrario, se singulariza sobre todo por estar obligado a vencer dificultades exclusivamente cotidianas, ordinarias, sociales, existenciales, es decir, propias de la complejidad de la vida humana contemporánea, en las que el ser humano se ve inmerso en una sociedad que le supera en todos los órdenes (administración, política, cultura, economía, ideologías, credos religiosos, problemas laborales, etc...), y en medio de la cual le resulta francamente difícil reconocerse como persona.

3

CRÍTICA
DE LA
LITERATURA PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA

3.1. PLATÓN, *REPÚBLICA*, X

El origen de las literaturas nacionales no hay que buscarlo en la literatura, sino en el Estado. Porque, aunque el origen de las literaturas nacionales es el Estado, el origen de la Literatura misma no es el Estado, sino la Barbarie, es decir, las sociedades sin Estado, crecidas al calor del mito, la magia, la religión numinosa y las técnicas de expresión más rudimentarias, desde la oralidad a la más silvestre litografía. Y porque el origen de las literaturas no es político, sino literario, es decir, no es histórico, sino genealógico. Los Estados, es decir, las sociedades organizadas políticamente, esto es, culturalmente —pues la cultura ha sido siempre el eufemismo de la política—, han expropiado a los orígenes de la literatura su naturaleza literaria, para imponer y desplegar sobre ella una intervención política y, con frecuencia, también ideológica. Las literaturas nacionales son una construcción política, así como las supuestas literaturas nacionalistas son su más regresiva versión mitológica. La ideología es el vertedero de la política, del mismo modo que la mitología suele ser su caja fuerte. En este contexto, toda Literatura Programática o Imperativa está indisolublemente comprometida con una determinada Idea de Estado, de Religión o de Preceptiva artística, y con frecuencia también con un inevitable programa o imperativo político, religioso o estético.

El libro X de la *República* platónica expone una teoría política sobre la ontología y la pragmática de la Poética, es decir, sobre la esencia, usos y funciones estatales de una literatura, aquella que, en torno al siglo IV a.n.E., conoció Platón. Estos pasajes del libro X, junto con otros del libro III (394d), se han interpretado casi siempre desde una controversia extraordinaria, y con frecuencia reiterada de forma muy acrítica y superficial, limitándose a una enredadera acerca de si los poetas deben o no ser expulsados del Estado. Esa es una anécdota tras la que se ubica la cuestión esencial y clave: cómo hacer soluble la Literatura en la Política, es decir, cómo dominar políticamente el arte en general y el arte verbal en particular. Solo con la estatalización del Cristianismo la Iglesia Católica se planteó de forma efectiva esta cuestión, dentro de un amplísimo proyecto destinado a dominar teológicamente todo lo existente, incluyendo, por supuesto, las formas y materiales artísticos.

Lo primero que ha de advertirse al examinar críticamente estos pasajes de la *República* es que Platón no se refiere a la Literatura tal y como nosotros, siglos después, la escribimos, leemos e interpretamos. Porque la Literatura que Platón conoció, y a la que se refiere en sus diálogos, es la poesía de tradición y elaboración helénica que prevalece en la Atenas de los siglos V-IV a.n.E, cuyo referente fundamental es la obra homérica, hacia la que el fundador de la filosofía académica siente una declarada admiración: «un cierto amor y respeto que tengo desde niño por Homero se opone a que hable» sobre el hecho de «no aceptar de ningún modo la poesía» (Platón, *República*, X, 595a-b). En el mejor de los casos, Platón puede tener una amplia perspectiva de la literatura griega ática, es decir, la que se desarrolla con anterioridad a él durante los siglos VI y V a.n.E. En consecuencia, la visión que Platón tiene de la Literatura es muy reducida y limitada, sobre todo si la comparamos con la que se dispone en cualquier otra época histórica posterior a la suya, o en cualquier otra visión del mundo geográficamente más amplia que la asequible en la Atenas clásica.

En segundo lugar, Platón no habla en la *República* de la Política como demócrata —esto es evidente—, sino como ideólogo dogmático, utópico e idealista, que, huyendo precisamente de la Democracia ateniense, busca en la Filosofía crítica un fundamento para la materialización de sus absolutismos, y que toma además como modelo mundano la sociedad política de Esparta¹. En consecuencia, Platón utiliza la Filosofía para diseñar una Política que es *dogmática*, y una Literatura que será *programática o imperativa*, o no será nada, porque resultará por completo abolida en las leyes del Estado. Y aunque Platón escribe, hablando por boca de Sócrates, en términos de Filosofía, ha de advertirse que se trata de una Filosofía de la Política, no de una Filosofía de la Literatura, por lo que no es posible reconocer en tales páginas, ni extraer de ellas, una crítica de las formas y materiales literarios tal como las Edades Media, Moderna y Contemporánea los han conformado y conceptualizado, sino una Política utópica y ucrónica de una Literatura que se concibe reducida exclusivamente a una Literatura programática o imperativa, cuya constitución material es casi igual a cero, pues está reducida a la mínima expresión terapéutica y estatal de confirmación de los imperativos y razones de Estado (himnos y canciones de contenido social, político y militar).

Platón se convierte de este modo en el primer teórico, naturalmente desde posiciones políticas y dogmáticas, de una Literatura programática o imperativa. El autor de la *República* fue incapaz de observar la utilidad política de una Literatura crítica o indicativa como la contenida y objetivada en la obra homérica, por una razón fundamental, que en realidad nada tiene que ver con la Literatura, y que en esencia es también enemiga de la Filosofía: la crítica al Estado. Porque en una ciudad perfecta o Estado ideal, la *crítica* no tiene ningún sentido ni razón de ser. ¿Qué cabida tiene la crítica en el Paraíso Terrenal bíblico? ¿Qué crítica puede tolerar Stalin en su «perfecta» sociedad marxista? La crítica es insoluble —por inconcebible— en los logros de una Utopía. En el terreno de la Política, la crítica de la Filosofía platónica se detiene absolutamente ante los imperativos dogmáticos e idealistas de su propia utopía republicana.

Es un hecho que la crítica, y su ejercicio, solo es posible en un mundo real e histórico —nunca en un escenario mítico, prehistórico o metafísico—, y que solo es razonable y operatoria desde la inteligencia filosófica y científica, y nunca de espaldas a ella, por muy atractivo y seductor que sea el diseño político resultante (la utopía). En su idealismo político, Platón se comporta como un auténtico miope, al reducir la compleja totalidad de lo que la Literatura es y puede ser a una «poética imitativa»² —arte verbal que reproduce de forma cada vez más degradada y deteriorada un conocimiento

¹ «Platón [...] ve en la democracia un estado de descomposición al que se llegará tras el proceso de degradación de una sociedad en la que cada cual solo busca su propio provecho y juzga en función de sus intereses» (Bueno, 1991: 232).

² «—O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia? —De la apariencia. —En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen. Por ejemplo, el pintor, digamos, retratará a un zapatero, a un carpintero y a todos los demás artesanos, aunque no tenga ninguna experiencia en estas artes. No obstante, si es buen pintor, al retratar a un carpintero y mostrar su

emocional y *dóxico* (M₂) que sabotea toda posibilidad de acceder a un conocimiento intelectual o *epistémico* (M₃)—, de modo que en esa *poética mimética* solo reconoce un único fundamento, el cual se correspondería con una sola de las cuatro familias o progenies de la Genealogía de la Literatura: la Literatura sofisticada o reconstructivista —y con ninguna otra—, pues esta es la única que Platón logra identificar, y a la cual reduce todas las demás, efectivas o posibles, incapaz de verificar en ellas un sistema de ideas racionales y lógicas de innegable desarrollo y complejidad.

De este modo, al basarse en su metafísica teoría de la mimesis, de la que Aristóteles se divorciará de modo explícito en la *Poética*, Platón reduce filosóficamente la totalidad de la Literatura a una sola de sus especies o familias genealógicas —la Literatura sofisticada o reconstructivista—, a la que políticamente considerará nociva y perjudicial para su República o Estado ideal. Estamos, en consecuencia, ante un Platón que, en primer lugar, ignora todo lo relativo a una Literatura primitiva o dogmática, al igual que cualquiera de sus contemporáneos o antecesores; en segundo lugar, es incapaz de reconocer e interpretar críticamente los contenidos de una obra poética como la homérica, que constituye la más explícita y primigenia manifestación de la Literatura crítica o indicativa; en tercer lugar, propugna en su república la negación y abolición de toda posible Literatura, al considerar reductivamente que no hay otra poética que la imitativa, sofisticada o reconstructora de apariencias, cuyo resultado es el deterioro del conocimiento humano y la destrucción del Estado civil; y en cuarto lugar, sugiere la posibilidad de rehabilitar alguna forma de poética o Literatura basada en criterios programáticos o imperativos, cuyos contenidos materiales se orienten a la confirmación de los dogmas del Estado, como contenido específico de los cánticos militares o himnos políticos. Platón se decanta de este modo por una Literatura programática o imperativa, al servicio de una Política absolutista y definitiva, tal como a lo largo de la historia, en numerosos momentos no siempre afortunados, diferentes sociedades humanas han tratado de ejecutar, tanto en términos teológicos, desde las exigencias de la Iglesia Católica, como en términos políticos, desde las sociedades soviéticas y marxistas, o fascistas y nacionalistas de todos los tiempos, entre muchos otros supuestos que podrían aducirse. Para Platón, toda Literatura es sofisticada o reconstructivista, esto es, imitativa o fraudulenta, por lo que —según él— debe ser abolida por completo. Platón fue incapaz de ver una Literatura crítica o indicativa, incluso teniendo ante sí la realidad imponente de la obra homérica, que le infunde respeto y admiración, como se ha visto, pero que no logró hacerle ver la génesis de un sistema crítico de ideas en el seno mismo de los materiales literarios.

Lo cierto es que Platón no llega a la Literatura a través de la Filosofía, sino desde el imperativo de la Política y el idealismo de la utopía, un imperativo y un idealismo que exigen la negación de toda actividad crítica posterior a la constitución del Estado. Como consecuencia de ello, la más solvente de las genealogías literarias —la Literatura crítica o indicativa— no tiene la mínima razón de ser, ya que Platón no quiere *críticos* en su República, sino *políticos*, que, si bien se mira, han dejado de comportarse

cuadro de lejos, engañará a niños y a hombres insensatos, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad» (Platón, *República*, X, 598b-c).

como *filósofos* para actuar como *burócratas* dictatoriales. Platón exige conocimiento a la Literatura, pero no encontró, en la poética de su tiempo, ese «conocimiento» objetivado en los materiales literarios, acaso con la excepción de algunos pasajes de la *Iliada* y la *Odisea*: «es necesario que un buen poeta, si va a componer debidamente lo que compone, componga con conocimiento; de otro modo no será capaz de componer» (*República*, X, 598e).

Sin embargo, desde el punto de vista platónico, las ideas críticas se objetivan en la Filosofía, y son de hecho su contenido material, pero en ningún caso penetran en la Poética ni se explicitan en la Literatura, que sería tan solo una forma cavernícola de imitación de apariencias, fenómenos y simulacros dados a los sentidos humanos. En consecuencia, la construcción literaria, o poética mimética, nos aleja doblemente del conocimiento de las Ideas, y por ello debe ser políticamente proscrita y ontológicamente destruida.

—Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad [...]. Porque si se desnudan las obras de los poetas del colorido musical y se las reduce a lo que dicen en sí mismas, creo que sabes el papel que hacen, pues ya lo habrás observado.

—Sí, por cierto.

—Se parecen a esos rostros que son jóvenes pero no bellos, tal como se los ve cuando han dejado atrás la flor de la juventud (Platón, *República*, X, 600e-601b).

Inequívocamente Platón considera, al igual que muchas personas hoy día, que la Literatura —que toda la Literatura— es un discurso incapaz de objetivar sistemas críticos de ideas. Para Platón, Retórica, Poética y Literatura son lo mismo: un discurso —un conjunto de palabras— solo sensible, pero no siempre inteligible de igual modo. Se trata de *algo* que suena bien, pero que, en términos rigurosamente racionales, no dice nada. Platón, como Gustavo Bueno, y como muchos otros tecnólogos de la Filosofía y de las Ciencias, no pueden comprender el sentido de versos como estos, en los que Juan Ramón Jiménez, en su modernista «Balada de la mañana de la cruz», habla de un Dios azul:

Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la cruz de primavera³.

Ningún filósofo antiguo ni escolástico, ningún pensador racionalista del siglo XVII, ningún científico positivista decimonónico, y acaso ningún lector anterior al simbolismo, podría comprender fácilmente que Dios sea susceptible de recibir en su substancia un atributo o un accidente «azul», porque si algo así tuviera la más pequeña posibilidad de llevarse a cabo, la más limitada potencia de actualizarse, Dios no sería Dios. Platón, Aristóteles, Plotino, Descartes, Spinoza, Hume, etc., jamás habrían comprendido semejante sinestesia, y aún menos verbalizada en la forma

³ Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 681), «Balada de la mañana de la cruz», *Baladas de primavera* (1907).

—tan española— que ontológicamente implica el verbo *estar*, identificando en una causa primera y esencial nada menos que un estado existencial, y además cromático, dado en la inconmensurable inmutabilidad de una divinidad teológica. Pero el Dios de los poetas no es el Dios de los teólogos, el cual, es además, en buena medida, el Dios de los filósofos. Dicho con más precisión, y atendiendo a la Genealogía de la Literatura que se expone en este libro: el Dios de la Literatura sofisticada o reconstructivista —el de la poesía modernista juanramoniana, por ejemplo— no es el Dios de la Literatura primitiva o dogmática —el Yahvéh del *Antiguo Testamento*—, ni el Dios de la Literatura crítica o indicativa —desde ese Dios inoperante e inhabilitado, tan propio de la novela y el teatro cervantinos, materialmente ateístas, hasta ese trono vacío de toda divinidad, tan patente en tragedias contemporáneas e igualmente deicidas como *En attendant Godot*—.

En suma, Platón no podría concebir —ni aceptar— de ninguna manera que Dios esté azul, porque en su Filosofía no cabe la Literatura sofisticada o reconstructivista, sino que solamente cabe, y reducida a la mínima expresión estatalista y política, una Literatura programática o imperativa. La Literatura crítica o indicativa no se tolera en la República platónica, y ya no por literaria o poética —esto es, por mimética—, sino por crítica o heterodoxa —es decir, por disidente—. Por otro lado, ya se ha advertido con anterioridad que el mundo antiguo y las culturas arcaicas no consideraban como literarios ni poéticos muchos de los materiales y formas antropológicos que aquí sí reconocemos como tales en la genealogía de la Literatura primitiva o dogmática, porque la interpretación histórica posterior los ha incorporado al corpus de obras estéticas. El pueblo hebreo anterior a Cristo no podría haber admitido, bajo ningún concepto, que el *Génesis* fuera una obra literaria: el *Génesis*, como todos los demás libros del *Viejo Testamento*, es una Escritura Sagrada, no una ficción poética o una fábula literaria. Nada más lejos, pues, de algo tan profano, y al cabo vulgar, mundanal y frívolo, como la Literatura.

Poeta, en suma, para Platón, es aquel que hace el mimo —o incluso el memo— para entretener a la gente, y pervertir su correcta participación política en las responsabilidades y compromisos del Estado. La función del poeta es, pues, «imitar lo que pasa por bello para la multitud ignorante», porque «la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio; y los que se abocan a la poesía trágica, sea en yambos o en metro épico, son todos imitadores como los que más» (*República*, X, 602b). Por las razones apuntadas, Platón no salva del destierro ni a los más altos y reputados tragediógrafos griegos.

Con todo, la más grave incriminación contra la poesía no tiene en Platón razones ni fundamento en la Filosofía, sino —una vez más— en la Política, y bajo una de las formas más psicológicas de la sociología política: la desestabilidad emocional de las masas. Ha de advertirse, en suma, que Platón incurre aquí en un psicologismo impropio de un pensador tan seguro del conocimiento racional, si bien, y acaso por ello mismo, tan convencido del poder que la psicología emocional ejerce siempre sobre la sociedad humana. He aquí sus palabras:

—Pero aún no hemos formulado la mayor acusación con la poesía; pues lo más terrible es su capacidad de dañar incluso a los hombres de bien, con excepción

de unos pocos [...]. Por lo tanto, Glaucón, cuando encuentres a quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade, y que con respecto a la administración y educación de los asuntos humanos es digno de que se le tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe dicho poeta, debemos amarlos y saludarlos como a las mejores personas que sea posible encontrar, y convenir con ellos en que Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, solo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor.

— Es una gran verdad.

—Esto es lo que quería decir como disculpa, al retornar a la poesía, por haberla desterrado del Estado, por ser ella de la índole que es: la razón nos lo ha exigido (*República*, X, 605c y 606e-607a).

Y sin embargo, siempre por consideración y respeto hacia la obra de Homero, cuya calidad emocional Platón reconoce sin reservas, el autor de la *República* está dispuesto a permitir en su Estado ideal un determinado tipo de poesía que acepte someterse a las exigencias políticas, y que, en consecuencia, les sirva de apoyo. En realidad, Platón sigue sin reconocer en la Literatura la posibilidad de formalizar materiales inteligibles, pero sí sensibles, de modo que solo aceptaría, en última instancia, aquella poesía capaz de exaltar emocionalmente al pueblo conforme a los ideales dogmáticos del Estado. Este tipo de poesía, sin duda una Literatura programática o imperativa, requiere la presencia de unos intérpretes, que Platón califica de «protectores», y que no serían los poetas, sino los «amantes de la poesía», los cuales han de ser capaces de defenderla, o de justificar su presencia en el Estado, de acuerdo con las exigencias políticas establecidas por los filósofos o gobernantes.

—Dime, amigo mío, ¿no te dejas embrujar tú también por la poesía, sobre todo cuando la contemplas a través de Homero?

—Sí, mucho.

—Concederemos también a sus protectores —aquellos que no son poetas sino amantes de la poesía— que, en prosa, aleguen a su favor que no solamente es agradable sino también beneficiosa tanto respecto de la organización política como de la vida humana, y los escucharemos gustosamente; pues seguramente ganaríamos si se revela ser no solo agradable sino también beneficiosa [...]; así también nosotros, llevados por el amor que hacia esta poesía ha engendrado la educación de nuestras bellas instituciones políticas, estaremos complacidos en que se acredite con el máximo de bondad y verdad; pero, hasta tanto no sea capaz de defenderse, la oiremos repitiéndonos el mismo argumento que hemos enunciado, como un encantamiento, para precavernos de volver a caer en el amor infantil, que es el de la multitud; la oiremos, por consiguiente, con el pensamiento de que no cabe tomar en serio a la poesía de tal índole, como si fuera seria y adherida a la verdad, y de que el oyente debe estar en guardia contra ella, temiendo por su gobierno interior, y de que ha de creer lo que hemos dicho sobre la poesía (*República*, X, 607d-608b).

Por todo esto Platón fue además responsable de que muchos poetas, y artistas de todos los tiempos, vindicaran como propia y original la supuesta irracionalidad

de la poesía, y trataran de dotar a este presunto *irracionalismo literario* de una genialidad superior a cualquier otra forma histórica y posible de pensamiento humano. Nietzsche y Freud contribuyeron decisivamente a incrementar las posibilidades de esta exigencia, al reconocer en la exaltación del irracionalismo, primero, y en el trampantojo del inconsciente, después, una forma de «pensamiento superior» al pensamiento racionalista. La retórica de los pseudoteóricos de la literatura y del discurso posmoderno hizo el resto: relacionó este irracionalismo de diseño —de corte y confección, diríamos— con la idea erasmista de Locura, como forma superior y genial de ejercer la razón, y de ver más allá de los avances tecnológicos y científicos, a los que se tilda de opresores y mutiladores de los impulsos naturales humanos, cuyas virtudes habría codificado Rousseau. El fantasma freudiano del inconsciente se convirtió en el Dios adorado por todos aquellos que, con frecuencia autodenominados artistas o también intérpretes de un «arte» ininteligible, no tienen nada racional que decir. Y los intérpretes de Platón también han sido muy responsables de todo esto, al no advertir con la debida nitidez crítica que la literatura griega de los siglos VI-V a.n.E., la única a la que se refiere el autor de la *República*, no puede tomarse nunca como referencia absoluta o esencial, ni como prototipo global o definitivo, de lo que la Literatura es, como si los versos homéricos, las odas pindáricas o los metros trágicos y cómicos, constituyeran una suerte de *Weltliteratur* panhelénica en la que se agotara la explicación o la interpretación de toda posible Literatura posterior. Las ideas de Platón sobre la Poética y la Literatura nacen histórica y geográficamente muy limitadas por los dominios de la Hélide —denominación endonímica por antonomasia—, y se conciben de forma muy reductora a causa de las exigencias e imperativos de una Política absolutamente idealista y utópica. De hecho, si bien se mira, la sola consideración de la teoría platónica acerca de la poesía, en los términos políticos del idealismo, francamente inverosímil, en que ha sido planteada, resulta incluso ridícula. Solo determinados sistemas monstruosamente absolutistas, como la Iglesia Católica o el Marxismo Soviético, entre otros muchos que han ido pereciendo —y renaciendo— a lo largo de la Geografía y de la Historia, se han tomado en serio, y siempre a su manera, algo así. ¿Por qué? Porque saben, con certeza, que la Literatura no se puede destruir, y que por lo tanto es necesario *programarla*, y someterla a los imperativos de la Política (Platón, Brecht, Celaya, «political correctness», feminismos varios, etc.), de la Teología (Berceo, Dante, Calderón, Milton...) o de la Preceptiva estética (tratadistas aristotélicos del Renacimiento, Lope de Vega, «Querelle des Anciens et de Modernes», *Hernani*, manifiestos surrealistas, futuristas, creacionistas, dadaístas, etc.).

A continuación voy a referirme, a través de ejemplos literarios concretos —y sin pretensión de exhaustividad, dado que el corpus de tales materiales literarios resulta inagotable—, a las relaciones que genealógicamente han podido establecerse con la Literatura programática o imperativa desde la Teología, la Política y la Poética.

3.2. TEOLOGÍA Y LITERATURA PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA

Las relaciones entre Teología y Literatura programática o imperativa han tenido lugar sobre todo durante las Edades Media y Moderna, si bien no de forma exclusiva, ya que la presencia de componentes teológicos en los materiales literarios se manifiesta en todas aquellas literaturas que se han desarrollado en connivencia con religiones terciarias, es decir, religiones articuladas a través de una serie de contenidos teológicos, basados en un racionalismo idealista y, por ende, acríptico con sus propios dogmas religiosos.

Los ejemplos que podrían aducirse en este capítulo son innumerables. Solo si pensamos en la obra de Gonzalo de Berceo encontramos con un repertorio de obras marianas (*Milagros de Nuestra Señora*, *Loores de Nuestra Señora*, *Duelo que fizo la Virgen el día de la Pasión de su Hijo*), hagiográficas (*Vida de San Millán de la Cogolla*, *Vida de Santo Domingo de Silos*, *Poema de Santa Oria*, *Martirio de San Lorenzo*) y doctrinales (*El Sacrificio de la Misa*, *Los signos que aparecerán antes del juicio*) de primera categoría por lo que a la Literatura programática de signo teológico se refiere. Solo el teatro litúrgico medieval constituye todo un corpus sistemático de Teología y Literatura (*Quem queritis*, *Visitatio sepulchri*, *Planctus passionis*, *Peregrinus*, *Canto de la sibila*, *Officium pastorum*, *Auto de los Reyes Magos*, *Lamentaciones hechas para Semana Santa*, *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor...*). Igualmente claves resultan en este punto obras de Teresa de Jesús como *Moradas del castillo interior* (1577), o *La perfecta casada* (1583) de Luis de León, y por supuesto toda la literatura catequética y homilética cristiana. Digno de mención resulta en este contexto el auto sacramental de Álvaro Cubillo de Aragón, reveladoramente titulado *El hereje. (Auto en alegoría del sacrilego y detestable cartel que se puso en la ciudad de Granada contra la Ley de Dios y su Madre Santísima)*¹. No cabe, sin embargo, citar aquí el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz, ni tampoco la literatura mística, desde el momento en que este tipo de obras constituyen testimonios explícitos de Literatura sofisticada o reconstructivista, como se explicará en su momento. Aquí voy a proponer dos ejemplos puntuales, que harán referencia a la obra de Hernán López de Yanguas *Farsa del Mundo y Moral* (1524) y al teatro de Calderón, tanto en su formato pretendidamente trágico (comedias y dramas) como en su obra cómica breve (entremeses, jácaras, loas, bailes...).

Ha de advertirse, ante todo, que la relación entre la Iglesia y el teatro fue provechosa para ambas instituciones en la que medida en que fue provechosa para la Iglesia. Y que solo desde el dominio ejercido por ella, conforme a los dictados de la Teología, el teatro gozó de libertad, es decir, de una «libertad eclesiástica». Notemos solamente las palabras de las *Constituciones sinodales del obispado de Badajoz*, a cargo del obispo Alonso Manrique, dictadas en 1501:

¹ Vid. la excelente edición crítica de esta obra llevada a cabo por Francisco Domínguez Matito (Cubillo, 1640).

Hallamos que muchas veces algunas iglesias y monasterios, así de la ciudad de Badajoz como de todo el dicho nuestro obispado, so color de conmemorar cosas santas y contemplativas, hacen representaciones de los misterios de la Natividad y de la Pasión y Resurrección de nuestro redentor y salvador Jesucristo. Y se hacen de tal manera que comúnmente provocan más al pueblo a derrisión y distracción de contemplación que no lo traen a devoción de la tal fiesta y solemnidad, y lo que peor es: que allí se dicen palabras deshonestas y de gran disolución. Por ende, nos deseando extirpar de la Iglesia todo escándalo, *sancta sínodo approbante*, ordenamos y mandamos que las tales representaciones de aquí adelante no se hagan, so pena de dos mil maravedís².

Disposiciones de esta naturaleza fueron recurrentes a lo largo de los Siglos de Oro, incluyendo en muchos casos la supresión de las representaciones teatrales, e incluso la prohibición de imprimir novelas y comedias entre 1625 y 1634, como determinó la pragmática promulgada en Castilla en tales años. Con anterioridad, Felipe III decretaba el 26 de abril de 1603 que no se podía representar comedias en época de Cuaresma, y que asimismo deberían ser desterradas de los conventos. Es evidente, pues, que el teatro —y la literatura— para subsistir en tales sociedades político-religiosas, han de plegarse a las exigencias programadas por la Teología, o asumir las consecuencias en caso de sustraerse a ellas.

² *Apud* A. Rodríguez-Moñino, «Historia literaria de Extremadura», *REE*, 6, 1950 (114-115), y también reproducido en Pérez Priego (1986: 337).

3.3. IDEA DE RELIGIÓN EN LA *FARSA DEL MUNDO Y MORAL* DE HERNÁN LÓPEZ DE YANGUAS

La *Farsa del Mundo y Moral* (1524) de Hernán López de Yanguas es una pieza dramático-religiosa que preserva en el Renacimiento un modo medieval de hacer teatro, muy determinado por la doctrina teológica católica y por el formalismo alegórico. Los secretos morales son la única razón de ser de la alegoría. Y no hay ningún fenómeno natural o cósmico, ni antropológico o relativo a la vida del ser humano, que no pueda ser objeto de una interpretación alegórica. Del mismo modo que hay disciplinas que están dignificadas por su objeto de estudio (Dios dignifica a la Teología, el Hombre a la Antropología, la mujer posmoderna al feminismo universitario y especulativo, la identidad disociativa a los nacionalismos separatistas europeos, etc.), las alegorías, especialmente en la literatura, están dignificadas por sus objetos, referentes o artífices inmediatos. Paralelamente, no conviene olvidar que toda alegoría constituye en última instancia una interpretación abductiva y retórica, nunca científica, del objeto cuyo conocimiento se pretende. La alegoría no ofrece realmente una interpretación científica del objeto de estudio, sino una expresión moralista del sujeto que estudia, interpreta o simplemente alegoriza, es decir, del crítico literario, con frecuencia singular alegorista de la literatura. La alegoría no sirve tanto para conocer la obra literaria (el *Quijote*, por ejemplo), sino al intérprete de ella (Unamuno, en su *Vida de don Quijote y Sancho*, 1905). Una interpretación alegórica es, en suma, una invitación a discutir un problema no en términos científicos, sino en términos morales, psicológicos, ideológicos, teológicos, es decir, espurios, ideales, acríticos. Podríamos decir, incluso, programáticos o imperativos. El triunfo de la alegoría no es el triunfo de la obra literaria, sino el de su autor o intérprete, es decir, su artífice o crítico literario, convertido en alegorista libérrimo. Y en ocasiones lo que triunfa no es ni siquiera el crítico o el intérprete, sino el «tercer mundo semántico» desde el cual este supuesto crítico o autor enuncia el moralismo de su interpretación. Sucede además que ningún advenedizo puede permitirse el lujo de alegorizar interpretativamente sobre una obra literaria. La interpretación alegórica es patrimonio y privilegio de los patriarcas de la interpretación, o de los artífices institucionales de ella, es decir, bien de los críticos literarios canonizados por el mercado editorial y por la sacralización de la Academia, bien de los escritores o dramaturgos teológicamente autorizados para ejercerla («doctores tiene la Iglesia...»). La alegoría, en suma, o es el discurso de un Patriarca, o es la declaración de un insensato. Detrás de la alegoría no hay más que el poder institucional de quien la formula. Un patriarcado, una autoridad, una institución eclesiástica. Ninguna consistencia científica cabe esperar de ella. La alegoría funciona siempre como una retórica de la moral. Concretamente, de la ideología confesional. De hecho, hablar de alegoría confesional es una redundancia en cierto modo. Toda alegoría es en cierto modo fruto de una confesión religiosa y moral. Es también afirmación de ella, y, aplicada a la hermenéutica de la literatura, se convierte en el ejercicio de una crítica literaria confesional. Se construye así una hermenéutica cuyos cimientos no son otra cosa que «creacionismo mágico». Nada más lejos de una interpretación racional, dialéctica y lógica de las ideas contenidas en la literatura. En última instancia, toda alegoría expresa la superstición simbólica de ideales morales, con frecuencia supremos.

Reduce la literatura a un fetichismo ético. Afortunadamente, la literatura, incluso la confesional, sobrevive a las numerosas interpretaciones alegóricas que, como las ideológicas, doxográficas y morales, la retórica acrítica e irracional vierte sobre ella. El único fin posible de la interpretación alegórica, como el de la interpretación confesional o ideológica de los materiales literarios, es la obsolescencia más prematura, a veces terriblemente precipitada y al cabo siempre ignominiosa.

Desde la perspectiva del Materialismo Filosófico, la alegoría es la base de la crítica literaria confesional. Es, pues, una figura confesional o teológica, ni siquiera retórica —y en absoluto una figura gnoseológica—, destinada a desembocar, mediante una suerte de creacionismo mágico, en una invención moral, cuyo objetivo es afrentar y derribar irracionalmente la evidencia de las palabras literarias, de los conceptos científicos y de las ideas filosóficas. La alegoría es la imposición fideísta de una moral que la razón tritura. Lo he señalado en diferentes ocasiones: la literatura no es apta para ingenios ingenuos, es decir, para personas cuyos conocimientos racionales están determinados, religados o limitados por sus creencias irracionales, fideístas o confesionales.

La Farsa del Mundo y Moral (1524) de Hernán López de Yanguas es una obra literaria confesional, es decir, una construcción literaria que expresa y contiene una interpretación religiosa y moral de las ideas de Dios, Hombre y Mundo. Cómo están formalizadas literariamente estas ideas, y cómo es posible interpretarlas desde un punto de vista racional y lógico, en relación con otros contextos literarios y filosóficos donde estas mismas ideas tienen cabida, es algo que revela la sumisión de los materiales literarios a los imperativos programáticos de la teología católica (Maestro, 2007). Esta *Farsa del Mundo y Moral* se compone de una serie de secuencias sucesivas en las que alternativamente dialogan y monologan cada uno de los personajes que hacen acto de aparición. Dominan los monólogos las figuras de Mundo y Apetito, en lo que podría considerarse la primera parte de la obra (vv. 1-624), anterior al diálogo presidido por la Fe, a lo largo del cual este personaje alegórico relata la ascensión de la Virgen María (vv. 625-873). El primero de los diálogos nucleares de la obra surge como interrupción del monólogo reflexivo que protagoniza el pastor, y está dominado por el Mundo, en sus pretensiones de seducir a un sujeto desposeído de las cualidades humanas más esenciales. El pastor, o el Apetito, es un sujeto vacío. En este sentido, podría hablarse, en términos contemporáneos, de un «hombre sin atributos», es decir, un personaje exento, vacío, desposeído de realidad, completamente invadido por un contenido alegórico y unos imperativos teológicos. Yanguas lo asimila a un loco. Su nombre habla de su inclinación a «las cosas corporales y sensitivas» (*Dicc. Aut.*). Apetito es trasunto de un conflicto entre las potencias del alma. Es un asno «insipiente» (v. 200), un animal *stultum* que se deja poner «la albarda y la silla» (v. 389) por el Mundo. El enviado del Diablo logrará trocarse «el seso» (v. 246) y le llama «bobo» o «lanudo».

No por casualidad el espacio antropológico que describe el pastor en su intervención inicial es bidimensional (el Hombre y la Naturaleza) y dialéctico (el Hombre frente a la Naturaleza). Esta última —«madrstra Natura» (v. 62)— es áspera y dura, acaso cruel, y azota al hombre con furia, indefenso ante un cosmos árido, en el que todas las criaturas parecen gozar de mejores condiciones de vida: «Si nasce un cabrito, ratón o león, / un llobo, una liebre, un tigre, un camello, / luego Natura los cubre de vello / y contra Fortuna les da defensión» (69-72). Se trata de subrayar una idea fundamental:

la soledad y dependencia del ser humano. Ante la Naturaleza, el hombre está solo, es débil y necesita de la ayuda de un ser trascendente. La insularidad humana demanda un Dios, un numen supremo:

no tengo pariente, carillo ni amigo
que den a mi vida manera ni medio;
si yo por mis puños no busco remedio,
vibré mal andante, zagal sin abrigo (vv. 53-56).

Ante la debilidad y el aislamiento del Hombre, el Mundo se presenta como un escenario único de soluciones, como un amo poderoso y protector: «que nadie no deve servir a ninguno / si para mercedes le falta el poder» (vv. 104-105). No se olvide que el Mundo va vestido de rey, lo que representa el poder temporal, es decir, el poder sometido al Dios terciario y teológico, y que sus ofertas son terrenales, vitales, humanas¹. El Mundo se expone rebasado por un trasmundo, dominado por un Dios, en el cual la muerte no es nada decisivo, sino un tránsito². De este modo, el espacio antropológico que introduce la alegoría del Mundo es tridimensional, al estar compuesto por el Hombre, el Mundo y Dios. El Hombre se percibe ahora dotado de alma —a la que no consume el vacío o *kénosis* relativa a los atributos esencialmente humanos—, y la presencia del Mundo como un numen diabólico postula la existencia de un Dios como numen celeste supremo.

[...]. Cuanto tú quisieres
y más que tú pidas: verás si te quiero.
Si quieres riquezas, ganado o dinero;
si quies passatiempos, descansos, plazerres;
si quieres deleites o amor de mugeres,
honras o rentas, que son de mi oficio,
en todo esto puedes cobrar tu servicio,
si mío te llames y bien me sirvieses (vv. 121-128).

El ser humano se presenta ahora, en el marco de una teología cristiana (religión terciaria), en el centro de un planteamiento maniqueísta, en el que puede optar por el Mal o por el Bien, alegóricamente representados por el Mundo (numen diabólico y terrestre) y el ermitaño (introdutor de la Fe, que a su vez encamina a la Humanidad toda hacia Dios). Este tipo de secuencias, tan caras a la ejemplaridad moral cristiana, contiene germinalmente el núcleo de decisiones fáusticas, que recorren buena parte de la literatura europea de todos los tiempos. Los debates sobre el libre arbitrio, que alcanzarán en el teatro aurisecular importantes expresiones, están muy presentes en este tipo de piezas dramáticas confesionales, farsas religiosas tan afines en su formato a los autos sacramentales³.

¹ «En fin: yo soy Mundo, y el mundo se es mío» (v. 111).

² «Pues después de muerto no ay más que querer» (v. 116).

³ De hecho, la *Farsa del Mundo y Moral* es, de acuerdo con Young (1974), un auto sacramental mariano. Como es bien sabido, la polémica del libre arbitrio se inicia o generaliza con Lorenzo

El Mundo sintetiza alegóricamente los tres enemigos del alma, según la teología cristiana (Mundo, Demonio y Carne). Al actuar ante el Hombre como un numen demoníaco, tiene por hermana la Carne, eufemismo que evita el tabú del ejercicio sexual, y que aquí está representado por Venus —«la muy elegante» (v. 158)—, como divinidad pagana.

El monólogo nuclear del Mundo (vv. 193-256) constituye una de las secuencias capitales de esta farsa de Yanguas. El «malvado» mundo resulta ser uno de los personajes más religiosos de la pieza, y más útiles y necesarios al Dios teológico y terciario. El

Valla (*De libero arbitrio*, 1439), contra quien se alzan en España Fernando de Córdoba y Juan de Lucena (*De vita beata*, compuesto en 1463, pero impreso en Zamora en 1483, y reeditado en Burgos en 1499 y en 1502). La disputa acerca del *libero* y *servo arbitrio* entre Erasmo y Lutero se desarrolla entre 1524 (fecha de la primera edición conservada de la *Farsa del Mundo y Moral*) y 1525. El concepto de «libre albedrío», en que se basan tantas obras del teatro confesional español, incurre en una confusión decisiva: confunde e identifica impunemente la libertad como hecho con la libertad como teoría. Véase la explicación dada a este respecto por Gustavo Bueno (1996: 237 ss): la experiencia o conciencia de libertad, tal como se plantea desde la formulación teórica del libre albedrío, no puede considerarse como un hecho consumado, ni siquiera como un dato, y mucho menos como un axioma. El hecho del libre albedrío solo puede darse teóricamente, es decir, solo puede exponerse en los términos de una teoría, la cual sitúa al sujeto en un proceso de selección en el que, en un momento dado, ha de elegir entre trayectorias alternativas posibles, cuando tales posibilidades de elección son puramente teóricas, esto es, hipotéticas. De este modo, las posibilidades de la teoría se contraponen a las posibilidades de los hechos, hasta tal punto que cabe incluso pensar que tales hechos pueden ser una simple ilusión o espejismo dado en función de tales o cuales finalidades morales. El libre albedrío es una formulación teórica, exenta de hechos, y dada en función de determinadas prolepsis morales. La idea de libertad contenida en la teoría del libre arbitrio es una idea de libertad subordinada a la «libertad de elección», de modo que cualesquiera resultados están ya preestablecidos en todas las alternativas elegibles. En consecuencia, siempre resultará elegida, y ejecutada, aquella alternativa que el sujeto dotado de libre arbitrio decide «elegir». He aquí la explicación de Bueno. Tal como se plantea, el libre arbitrio es, en efecto, una «encerrona». Una encerrona de la que están excluidas todo tipo de causas y determinantes externos. Y una elección acausal en ningún contexto puede dar lugar a una elección libre. Es decir: una elección libre —por paradójico que resulte— nunca está exenta de causalidades. No hay elección sin causas, porque no hay libertad sin causas. Aunque estas causas sean ablativas, cercenadoras, que siempre lo son en algún modo. En todo ejercicio de libertad, en toda elección, están siempre presentes múltiples causas que nos determinan, o mejor, que nos co-determinan —es el término que propone Bueno—, hacia unas opciones más que hacia otras. No solo al sujeto que elige (libertad genitiva) hay que asignarle un papel causal, sino también a los desenlaces previstos y prolépticos (libertad dativa), y a las alternativas elegibles (libertad ablativa), hay que asignarles un papel causal. El acausalismo no existe sino como ficción teórica —como idealismo trascendental que sigue el modelo kantiano de la teoría de la libertad—, la misma ficción teórica que hace posible hablar de libre arbitrio. La libertad atribuida a una ilusión semejante es completamente falsa. Es, simplemente, la retórica de una teología dogmática (Religión: eje angular) o de un determinismo cósmico (Naturaleza: eje radial). En esta ficción sofística de la Idea de Libertad se basa buena parte del teatro español aurisecular, especialmente tirsiano y calderoniano. La realidad de la libertad está en la persona (lo humano y lo social: eje circular), como sujeto operatorio que interactúa con otros agentes, pero no en una suerte de «acto puntual arbitrario» que se impone y atribuye al sujeto en una encerrona de corte escolástico (Bueno, 1996; Maestro, 2007).

Mundo, «a solas», se confiesa públicamente. Su discurso es claro antecedente del verbo y la locuacidad que caracteriza al personaje nihilista de la tradición literaria europea (Maestro, 2001). Se trata aquí de un nihilismo moral, negador de una determinada interpretación del orden moral trascendente, con el que mantiene relaciones dialécticas: Mundo (Demonio) / Paraíso (Dios). Sin embargo, el protagonismo de la negación no recae aquí sobre el ser humano —el ingenuo pastor, nutrido de *kénosis*—, sino sobre una alegoría, cuya existencia y referencia es la afirmación más rotunda de un orden moral metafísico presidido por el Dios teológico, personal y trascendente, de las religiones terciarias. El Mundo se presenta como el Mal definido en términos pragmáticos, es decir, en acción, frente a Dios y a costa del Hombre:

Cuán presto he enlabiado aqueste pastor,
haziendo promesas tan mal verdaderas [...].
ni tiene memoria que se ha de morir,
ni piensa que hay Dios a quien se confiese [...].
Mil veces me río de ver cómo miento,
con nadie cumpliendo contrato jamás [...].
Con mi huelgan todos entrar en pendencia.
¡Oh, cuántos y cuántas habré yo pescado
con estos anzuelos de bienes mundanos!
El rey del infierno aumenta su estado
con mis servidores, al cual los envío
Si supiese el nescio cómo quema el ascua,
ternía por mejor las migas en sebo (vv. 195-256).

El Mal, en suma, es el principal aliado del Bien en todo espacio moral. El ser humano es la única pieza del juguete, porque los demás —Dios y el Diablo— siempre son los jugadores.

El breve monólogo del pastor (vv. 257-280) ofrece un contenido dialéctico respecto al monólogo anterior enunciado por el Mundo. El pastor construye una Idea de Mundo completamente falsa, idealista y confortable. Yanguas la subraya de forma especial. Es la falacia del mundo, la seducción de los sentidos, el engaño a los ojos, que tanto alcance logrará en la literatura barroca. Es, en suma, la sofística y la mentira. Lo que hoy podríamos llamar la vida intelectual en un tercer mundo semántico. Hasta aquí, una lectura filosófica. Sin embargo, es también posible una lectura teológica, es decir, filosóficamente confesional. Desde este último punto de vista, el engaño, la falacia, la seducción, la sofística y la mentira, serían las fuerzas del mal, ajenas a Dios, y enemigas de él, es decir, serían las fuerzas del mundo terrenal frente al mundo celestial o trasmundo. En el primer caso, el Hombre queda subordinado al Mundo; en el último caso, queda subordinado a Dios.

El ermitaño, que al fin y al cabo representa la institución eclesiástica, interrumpe el monólogo feliz del pastor e interviene en el desenvolvimiento de la acción alegórica. Su fin es de explícita sumisión: «Servir a mi Dios / rogalle que siempre se acuerde de nos, / porque es este mundo falaz y muy vano» (vv. 282-284). *Vanitas vanitatis...* El Medioevo y el Barroco ofrecieron determinadas condiciones en las que epicureísmo, estoicismo y cristianismo coincidieron en una suerte de intersección ideológica capaz

de relativizar los placeres y los éxitos mundanos⁴. El cuerpo del yo, el cosmos y Dios salían discretamente beneficiados de este relativismo desde el que cada una de estas tres orientaciones filosóficas exponían al ser humano su propia Idea de Mundo, bien como realidad material difícil de dominar, bien como naturaleza determinada por fuerzas en las que la Fortuna hacía y deshacía azarosamente los designios humanos, bien como un enemigo letal del «alma humana». En esta intersección inculpatoria de la vanidad del mundo se sitúa buena parte de la obra de Yanguas. Y Yanguas, al escribir en el siglo XVI, se sitúa inevitablemente en el corazón de la dogmática de la religión cristiana, núcleo teológico de una de las más avanzadas religiones terciarias.

A partir del diálogo entre el ermitaño y el pastor, y hasta la descripción del viaje cósmico de la Fe, a través de un firmamento cuya mitología siempre estará destinada a poblar un mundo visible, la *Farsa del Mundo y Moral* transcurre de acuerdo con un discurso teológico en formato teatral. El ermitaño, que representa la voz institucional de la Iglesia cristiana, sustituye el espacio antropológico por un espacio teológico, y construye una Idea de Hombre completamente subordinada a una Idea de Dios. Ese espacio teológico tendrá tres personajes fundamentales —el Hombre, el Diablo y Dios—, y tres ejes o ámbitos específicos —el Mundo, el Infierno y el Cielo—. Esta es la construcción ideal y metafísica que emana del discurso del ermitaño. Se trata de una construcción teológica, confesional y dogmática, en virtud de la cual el Mundo queda por completo desmitificado como referente moral, y la razón, debidamente manipulada y subvertida por la fe, está exclusivamente en Dios.

El Mundo se sabe que es perescadero
y tiene un hermano llamado Plutón,
señor del infierno, do no hay redención
por oro ni plata, valer ni dinero.
El Mundo no cura de Dios verdadero,
antes sus cosas son todas muy viles:
quiere por artes y mañas sotiles
hazer al diablo perpetuo heredero.
Ciega los ojos del conocimiento
con bienes caducos y sensualidades,
ceba los hombres con mil vanidades
y olvidan el alto y divino aposento.
Házelos luego venir a su viento
y, cuando más piensan que privan con él,
viene la muerte terrible, cruel,
a dar con sus almas en grave tormento (vv. 450-465).

El ermitaño parece olvidarse de que él mismo, como la Iglesia cuya ideología y mitología representa, pertenecen al mundo. Uno y otra son producto e institución humanos. Y como todo lo humano, están sujetos a los mismos atributos que objetan al Mundo del que son parte esencial:

⁴ La crítica sobre Yanguas (AA.VV., 2007: 91 ss) ha considerado que la *Farsa del Mundo y Moral* participa de una corriente de cristianización afín al *otium epicúreo*.

No son mercedes, pastor, sino redes
con que te pueda robar la conciencia.
Mira que a otros de más suficiencia
ha el Mundo engañado que sean sus secuazes.
Avisote, hermano, que tiene dos hazes,
no des a sus dichos ninguna creencia (vv. 315-330).

En efecto, no hay ninguna institución humana que no pueda tener, al menos, dos caras. Toda la construcción crítica que Yanguas lanza contra el Mundo puede utilizarse contra todas y cada una de las instituciones y productos culturales que forman parte de él, y que son, sin duda ninguna, no *Opus Dei*, ni *Opus Naturae*, sino *Opus Hominis*. Es decir, la religión, la creencia en los dioses, los atributos numinosos, es siempre y completamente, obra exclusiva del ser humano (*Opus Hominis* y no *Opus Dei*). Por su parte, el pastor se deja persuadir primero por la materia —el Mundo—, para seguir después los dictados del ideal —la moral cristiana—. La seducción por los hechos, la materia del Mundo, se sustituye por la atracción de una alegría, la moral fideísta, cuyo destino es metafísico.

De un modo u otro, la *Farsa del Mundo y Moral* se construye sobre la invasión teológica del espacio antropológico. La expresión de la alegoría no puede prescindir absolutamente del antropomorfismo que ofrecen personajes como el pastor y el ermitaño. A su vez, toda la obra está saturada de númenes paganos (Plutón, Venus, Júpiter, Apolo, Minerva, Pandora...) y de figuras teológicas (Fe, Asunción, Redención, Creacionismo, pecados capitales...) En medio de este delirio mitológico o explosión de numinosidad, que la teología cristiana va a depurar en nombre del monoteísmo de su Dios personal y metafísico, el lector o espectador de la farsa asiste a una manipulación de la razón cuyo fin es mostrar hasta qué punto los dogmas de fe la rebasan o trascienden, para establecerse por encima de las verdades del racionalismo humano, pues el logos, o es humano, o no existe. Así, se dirá, por una parte, que el Mundo «ciega los ojos del conocimiento», y que las únicas posibilidades del saber racional residen en una suerte de secreto, o experiencia mística, solo asequible a los creyentes y fideístas: «sabrás secreto de aquesso que apuntas» (v. 449). La Fe se presenta como «de inmensos secretos real sabidora» (v. 485), y como principal enemiga del Mundo, cuando, en realidad, la Fe no es enemiga del Mundo, sino de la Razón. La Fe es insoluble en el Logos. E incompatible con él. El resultado de tal proceso teológico es que el Hombre pierde la Razón. En medio de esta disputa maniquea e ideal entre el Bien y el Mal, el ser humano queda reducido, en una suerte de *kénosis*, a una criatura vacía, intransitiva, neutralizada. En un espacio teológico de este tipo el ser humano resulta ser una criatura ancilar de la fe y no un sujeto de la razón.

El Mundo se despide en la farsa que lleva su nombre con un monólogo en el que, acaso consecuencia del mundo medieval, acaso precursor de algún que otro bobo o simple del teatro hispánico posterior, reconoce el fracaso de sus ardidés y la falacia de la que es portador. Su disolución equivale a la desintegración del espacio antropológico —«del orbe mundano, compuesto por Dios» (v. 667)—, y a la subsiguiente construcción ideal de un espacio teológico que pretende materializarse en la imagen de un universo divinizado, a través del cual tiene lugar la Asunción de María, que la Fe describe al lector o espectador desde las posibilidades narrativas del formato dramático.

La mitología de los númenes celestes y la teología de los númenes cristianos se amalgaman en la configuración astrofísica del misticismo mariano. Como no puede ser de otro modo, los mitos de las religiones secundarias, paganas, quedan bajo el dominio y la jurisdicción de los númenes teológicos de las religiones terciarias: «En este comedio, la Ninfa llegó. / Y, en viéndola, Mares hincó las rodillas /... / Júpiter luego postróse a deshora» (vv. 722-723 y 731). La clausura de la Farsa del Mundo y Moral es en cierto modo la clausura del espacio antropológico, y su subrogación por un espacio metafísico y teológico. Los versos del villancico final recuerdan en cierto modo uno de los imperativos nihilistas del Mefistófeles goetheano: «Entfliehe dem Entstandnen»⁵.

Pues este mundo acarrea
pesares tristes y daños,
huyamos de sus engaños (vv. 857-859).

Con todo, la obra de Yanguas parece imponer un moralismo secular, en el que solo «El mundo con su porfia / es causa de graves daños» (vv. 872-873).

⁵ «Huye de cuanto tiene existencia» (Goethe, 1808-1832/1996: 193; *Faust*, II, v. 6276).

3.4. ¿HAY UN CALDERÓN TRÁGICO?

Voy a referirme aquí a los límites de una interpretación trágica y contemporánea del teatro calderoniano. Una tragedia solo es visible cuando resulta inevitable. Nada más irónico e incierto que una tragedia prevista y previsible. Las formas de manifestación de lo trágico son numerosas e insospechadas. Pero lo trágico se caracteriza por sustraerse a la razón. Diré más: la tragedia es una experiencia terrible y desastrosa, singularizada por dos propiedades esenciales: toda tragedia es irreversible e imprevisible. Y es imprevisible, especialmente, para el racionalismo humano. Lo que la razón humana no puede prever, solo puede evitarlo la fortuna.

Y no porque no sea posible su presunción, sino porque el azar aún no ha dispuesto que su epifanía resulte lo suficientemente irónica desde el punto de vista de las consecuencias humanas. Voy a explicarme.

El final de Moisés es trágico, aunque no se percibe como trágico. Solo le estará permitido ver desde lejos la tierra prometida, pero no podrá nunca acceder a ella, a pesar de todos sus triunfos, y como castigo por haber perdido en una ocasión la confianza en su magia divina. En el *Cantar del Cid* la acción comienza con un hecho terriblemente trágico, como es la destrucción de todas las posesiones de Rodrigo, el deshonrosísimo destierro y la amarga separación de su esposa e hijas. Sin embargo, nada de esto se transmite ni se percibe como una experiencia trágica. Por el contrario, otras circunstancias en absoluto trágicas, como la muerte de un mártir al que salvaguarda y redime su religión, han tratado de percibirse ocasionalmente por parte de cierta crítica como testimonio de un acontecimiento trágico.

Cuando un hecho trágico no se nos presenta como tal, no se nos comunica como tragedia, entonces, quien nos habla o nos narra, nos está mintiendo en cierto modo. Nos está velando parte de la experiencia completa necesaria a la verdad. El narrador nos oculta la experiencia trágica. A veces el dramaturgo también nos disimula el sentimiento trágico de las acciones de sus personajes. En tales casos, el intérprete ha de reconstruir esa percepción trágica. Y habrá de hacerlo sin olvidar que tal reconstrucción le compete exclusivamente a él, como intérprete, porque en un discurso así expresado, la tragedia no está en el texto de la literatura, ni en el espectáculo del drama, sino en la interpretación del lector o espectador, es decir, del crítico, quien desde ese momento se convierte en un *narrador* para los demás. No hay que olvidar que vivimos en un mundo contado; contado por los demás, para nosotros. En este y otros sentidos se ha hablado de «tragedia cristiana», absoluta contradicción entre dos términos, para describir obras como *El príncipe constante* de Calderón. Se olvida, a veces, que el martirio es, en palabras de Friedrich Nietzsche, la única forma de suicidio autorizada por el catolicismo¹. Sobrepasadas las culturas paganas, génesis

¹ «Das Christentum hat das zur Zeit seiner Entstehung ungeheure Verlangen nach dem Selbstmorde zu einem Hebel seiner Macht gemacht: es liess nur zwei Formen des Selbstmordes übrig, umkleidete sie mit der höchsten Würde und den höchsten Hoffnungen und verbot alle anderen auf eine furchtbare Weise. Aber das Martyrium und die langsame Selbstentleibung des Asketen waren erlaubt» (Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882-1887] en

de la tragedia, modernamente la experiencia trágica solo es posible tras la disolución de la fe. Solo al margen de la esperanza cristiana la tragedia se justifica y encuentra condiciones que la hacen posible. Leonardo, Miguel Ángel, Shakespeare, Rembrandt, Goya, Lorca, Beckett..., son algunos nombres que acreditan con sus obras esta realidad. Shakespeare, por ejemplo, teatraliza el orgullo indómito del individuo que se ha liberado de la Iglesia. Su teatro no está consagrado a confirmar la legalidad moral de las divinidades, como sucedía en Grecia; ni tampoco el estímulo alienante de un mito nacional, distintivo supremo y exclusivo de una casta o estamento, como sucedía con el honor de los cristianos viejos lopescos o de los enfebrecidos personajes calderonianos. En Shakespeare el individuo lucha desde su propia conciencia con los impulsos de su propio carácter. El conflicto se interioriza, y el bien y el mal se convierten en cualidades subjetivas, en interpretaciones personales de hechos sociales, lejos de una codificación moralmente objetiva y trascendente. El personaje no está dispuesto a confirmar ni con sus actos ni con sus palabras un orden moral superior. El bien y el mal se convierten en simples preferencias sociales o individuales. No hay una moral común. Ni siquiera hay personajes que estén dispuestos a aceptarla en favor de una convivencia pacífica. El *yo* está por encima de la paz, y por supuesto por encima de la justicia. Su existencia está legitimada sobre sí mismo. En estas circunstancias, Dios es solo un estorbo, ante todo moral.

A partir de algunos de los criterios aquí apuntados, vamos a reflexionar a continuación sobre los límites de una interpretación trágica y contemporánea del teatro calderoniano, centrándonos específicamente en el drama martiroológico *El príncipe constante*. Comencemos por la cuestión del género.

LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS Y LA IMPOTENCIA DE LA TEORÍA LITERARIA

Las teorías científicas son con frecuencia más sofisticadas y perfectas que la realidad empírica a la que se refieren. Con todo, cualquier teoría acabará por resultar obsoleta más tarde o más temprano, frente a la inmutabilidad del fenómeno estudiado, natural o cultural, que persistirá como indolente objeto de conocimiento ante sucesivas generaciones de investigadores.

El concepto de «comedia» se convierte en los Siglos de Oro en un vocablo convencional, sinónimo con frecuencia de obra teatral de cierta extensión, frente formas espectaculares menores, como el entremés, la jácara o el baile. El término «comedia» se sustrae a las propiedades doctrinales de la poética clásica, quizá por

Sämtliche Werke, III, München · Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag · Gruyter, 1988, pág. 485. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Trad. esp. y ed. de Luis Jiménez Moreno Claros: *El gay saber*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pág. 159: «El cristianismo ha convertido el deseo inmenso de suicidio que se daba en la época de su aparición en una palanca de su poder. Dejó solamente dos formas de suicidio, disfrazándolas de la máxima dignidad y de las más altas esperanzas, y prohibió todas las demás formas de manera terrible. Pero se permitía el martirio y quitarse la vida a los ascetas»).

un uso social dominado por la intervención de los autores y dramaturgos más que por los teóricos y preceptistas. Es posible que los creadores de obras teatrales se sirvieran a lo largo del siglo XVI de un término existente, el de «comedia», sin duda heredado del teatro griego, y cuidadosamente elaborado en la tradición de la poética clásica, para designar el resultado de su actividad dramática, es decir, la composición de obras teatrales mayores. En este uso del vocablo «comedia», los dramaturgos, ajenos a la lógica de la preceptiva, quizá están sirviéndose de un concepto teórico, que posee un determinado sentido (la experiencia cómica), para darle en la práctica de su creación dramática un valor funcionalmente diferente (la experiencia lúdica). Los dramaturgos usan el lenguaje de los preceptistas, pero con un sentido propio: tan propio como diferente. Se sirven formalmente de los conceptos de la preceptiva clásica, pero dotándolos semánticamente de un significado que pertenece a la estética del espectáculo, no a la poética de la literatura. El uso del término «comedia» se generaliza con un significado que será propio de una práctica teatral nueva y distinta. Solo por parte de los dramaturgos, es decir, solo por parte de quienes crearon la *comedia nueva*, estamos ante una interpretación diríamos inédita de lo que ha de ser en adelante la experiencia teatral: una experiencia espectacular esencialmente lúdica, que requiere el desarrollo de una nueva estética —la existente es ineficaz para estimular el entusiasmo de un público civil y urbano—, estética que solo es posible comprender desde el punto de vista de la interpretación funcional que exige la *comedia nueva*, tal como Lope de Vega nos la describe en 1609. En la dimensión espectacular y lúdica de esta nueva percepción del concepto de *comedia* cabían usos audaces y originales, que sin duda resultaban inéditos en el contexto de un espectáculo supuestamente cómico; pero también cabían hechos luctuosos y terribles, episodios atroces que, con todo, difícilmente hacen posible o perceptible en el formato de la *comedia nueva* la expresión de una conciencia trágica.

De un modo u otro, la confusión que durante los Siglos de Oro mostraban los preceptistas sobre los géneros y las formas literarias era extraordinaria². Los dramaturgos, como los novelistas, seguían sus propias normas, ajenos en la práctica de la creación literaria a los dictámenes y reglamentos de los teóricos de la literatura. El divorcio entre creación literaria y teoría poética era mucho más sobresaliente de lo que habitualmente parece advertirse. La preceptiva literaria iba por un camino que los creadores de obras de arte no seguían casi nunca. Juzgar la creación literaria de la España de los Siglos de Oro desde el punto de vista de su adecuación o inadecuación

² «Comedia tiene un significado más amplio que tragedia, pues toda tragedia es comedia, pero no al contrario. La comedia es la representación de alguna historia o fábula y tiene final alegre o triste. En el primer caso retiene el nombre de comedia; en el segundo es llamado comedia trágica, tragicomedia o tragedia. Esta es la verdadera distinción de las palabras, no obstante el que otros arguyan lo contrario» (Juan Caramuel de Lobcowitz, «Epístola XXI» [1668], *Ioannis Caramuelis Primus Calamvs. Tomvs II. Ob oculos exhibens...*, Ex Officina Episcopali (págs. 690-718). [El texto latino puede verse en la *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco* [1965] (Madrid, Gredos, 1972², págs. 289-318) de F. Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, y la trad. esp. en Hernández Nieto, «La *Epístola XXI* de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega» (*Segismundo*, 23-24, 1976, págs. 203-288).

a los cánones o preceptos entonces al uso es plantear de antemano una interpretación insuficiente y errada de los textos literarios. La literatura es un fin en sí mismo, no un medio en el que verificar la legalidad de una preceptiva literaria, de una poética de lo cómico, o de una teoría de la tragedia.

Si prestamos atención a lo que han escrito los críticos sobre los géneros teatrales de la España aurisecular, observamos que se trata de uno de los capítulos más pintorescos de la investigación teórica sobre la literatura. Ordenar genológicamente tal heterogeneidad creativa es una quimera que hace naufragar una y otra vez a numerosos investigadores. Estamos ante una fuerza artística que demuestra invariablemente la insolvencia de toda teoría, y a la par, la obstinación —o ingenuidad— de muchos críticos. Unos tratan de definir los géneros siguiendo la opinión del público teatral, como si fuera posible una reconstrucción hermenéutica precisa de tal horizonte de expectativas; otros, más positivistas, acuden con ansia a las citas de los sañudos preceptistas neoaristotélicos, como si aquellos infelices teóricos hubieran dispuesto, o incluso comprendido, en algún momento la solución definitiva de los problemas eternos de la creación literaria, y con frecuencia se abstienen de reconocer que la labor de tales preceptistas no era otra que la constitución de un *canon de creación* literaria, muy ajeno a la realidad de su tiempo, por cierto, e ignorado casi unánimemente por los más célebres autores de obras literarias; en otros casos, la explicación se basa en las intuiciones del crítico de turno (si bien suelen ser las más acertadas, cuando no las más peregrinas...); finalmente, algunos argumentos proceden de los juicios presuntos de los autores, o a ellos atribuidos, olvidando los críticos que los tales autores ironizan más incluso de lo que escriben, o que muchas de sus ideas están puestas en boca de personajes aún menos fiables que sus propios creadores, etc... Todo esto convierte a la interpretación literaria en una cuestión de opiniones, o incluso en algo más sofisticadamente inútil: en un discurso especulativo, en un teorema muy ajeno a la experiencia creativa. Y las opiniones solo de discuten con opiniones, las teorías con teorías. La preceptiva literaria aurisecular nos ayudará a comprender un capítulo importante de la historia de la teoría literaria, pero no nos explicará satisfactoriamente la compleja realidad y heterogeneidad de los géneros literarios y formas dramáticas de los Siglos de Oro.

En el drama de *El príncipe constante*, la palabra «tragedia» adquiere el sentido de hecho luctuoso, infausto, desafortunado³. Así sucede cuando se refiere la muerte del rey Duarte de Portual, al conocer la noticia del cautiverio de Fernando: «Desde el punto que Duarte / oyó tan trágicas nuevas, / ... / desmintió muriendo a cuantos / dicen que no matan penas» (II, 1245-1252). Ir más allá de estas acepciones para justificar en la obra calderoniana determinados sentidos trascendentes, específicos

³ Es, naturalmente, lejos de las controversias especulativas de los preceptistas, el sentido que recoge el *Diccionario de Autoridades* (1726) en su segunda y tercera acepciones de la voz *tragedia*: «Antiguamente entre los Gentiles era la canción de varios *hymnos* en loor de Baco, fabulosa Deidad, en memoria de la muerte de un cabrón, que hacía gran daño en las viñas, el cual sacrificaron ante este Dios. Después fue la tragedia representación seria de las acciones ilustres de los Príncipes, y Héroes. Hoy comúnmente se entiende por la obra Poética, en que se representa algún suceso, que tuvo fin infeliz, y funesto».

de la experiencia trágica, implica adentrarse en una especulación con frecuencia muy difícil de verificar en la realidad de los textos y de la historia literaria⁴. Frolidi (1989) advierte con razón que en España no llega a producirse una auténtica reflexión sobre la tragedia, y solo muy tardíamente se hacen públicas algunas consideraciones relativas a la poética de lo trágico, precisamente cuando las intenciones de llevar a la escena piezas trágicas tienden a desaparecer, o ya han desaparecido por completo: «Mi sembra che gli studiosi che volessero approfondire il problema del genere tragico nella Spagna del Cinquecento dovrebbero innanzitutto prestare attenzione al significato che si dà nell'epoca al termine 'tragedia' che, a parer mio, solo assai tardi assume un valore specificamente teatrale, anche perchè in Spagna mancò un dibattito teorico intorno alla *Poetica* aristotelica. L'opera del Pinciano si pubblicò negli ultimi anni del secolo quando la stagione dei tentativi di portare sulla scena spagnola la tragedia s'era già conclusa» (Frolidi, 1989: 216)⁵. En efecto, tras la publicación en 1596 de la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano, salen a la luz las *Tablas poéticas* (1617) de Cascales, y la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633) de González de Salas. En la obra de estos preceptistas, la estética de la tragedia se considera más desde el punto de vista de la especulación filológica y poética que desde la realidad literaria o la creación teatral. No existe un debate profundo, iluminado por su relación directa con la creación literaria, entre literatura y poética. La preceptiva del Renacimiento era la poética literaria de la Antigüedad, revestida de estatutos legales, y esgrimida ante una dramaturgia entonces contemporánea que postulaba una nueva estética, no prevista enteramente en el formato de la poética clásica. Hay una separación visible, cuando no un divorcio manifiesto, entre la teoría literaria clasicista y lo más valioso de la creación literaria española de los Siglos de Oro. Los preceptistas hablan un lenguaje que los literatos, en el momento de escribir sus obras de creación, no tienen en cuenta. Además, los preceptistas hablan como lo que son, preceptistas, teóricos de la literatura que especulan sobre lo que la literatura ha de ser, ignorando con demasiada frecuencia lo que la literatura es.

Por otra parte, la tragedia que sigue las formas normativas de la estética clásica decae a lo largo del siglo XVIII, y desemboca a lo largo de la Edad Contemporánea

⁴ Es opinión compartida por buena parte de la crítica: «En la obra de Calderón la palabra 'tragedia' significa suceso triste al margen de la condición del protagonista» (Morón Arroyo, 1982: 52), y yo añadiría que a veces también al margen de sus consecuencias.

⁵ Sin duda estas palabras de Frolidi contrastan claramente con una observación de M. Vitse escrita cinco años antes: «A la hora de decidir si una obra pertenece o no a la esfera de la tragedia, es preciso salir del impresionismo de las aproximaciones empíricas [...] e intentar vivificar, sistematizándolas, las intuiciones certeras, aunque incompletas, de los teóricos del Siglo de Oro» (Vitse, 1983: 16). Confiar a los preceptistas de los siglos XVI y XVII la interpretación de la literatura española de los Siglos de Oro es navegar en un mar de confusas y contradictorias especulaciones. Las preceptivas (de cualquier época) nos informan sobre el saber (o la ignorancia) de los preceptistas; las obras literarias, por su parte, nos muestran simplemente la realidad de la literatura que podemos conocer. Además, como sugiere Frolidi, las reflexiones sobre poética literaria en la España aurisecular son demasiado tardías, con frecuencia insuficientes, y en su formulación se encuentran casi siempre muy alejadas de la auténtica realidad de la creación literaria.

en el formato del melodrama. Sin embargo, con posterioridad a la Ilustración y el Romanticismo europeos, determinadas expresiones de la experiencia trágica persisten, e incluso se intensifican, en el discurso literario y teatral, si bien bajo formas completamente diferentes de las propugnadas por el clasicismo antiguo o el humanismo moderno. Sus formas y referentes nada tienen que ver con el mundo aristotélico y el de sus exegetas. El primero de estos trágicos de la Edad Contemporánea es Georg Büchner, con su obra *Woyzeck* (1837). Creo que es posible distinguir, a partir del siglo XVIII, es decir, a partir del último neoclasicismo europeo, dos caminos diferentes en la evolución de las formas trágicas del arte literario y teatral.

Uno de estos caminos conduce de la tragedia clásica al melodrama contemporáneo, y Alfieri ocupa aquí un punto de inflexión decisivo. Los primeros eslabones de esta cadena surgen genuinamente en la cultura de la Grecia clásica (Esquilo, Sófocles y Eurípides), y más tarde se recrean en el mundo romano (Séneca); el Renacimiento europeo pretende sistematizarlos en los modelos de la tragedia humanista, que en España adquiere una discreta expresión en la generación de tragediógrafos de 1580 (Artieda, Virués, Argensola, López de Castro, Lasso de la Vega, Juan de la Cueva, etc...), pese al rotundo fracaso que este teatro supuso desde el punto de vista espectacular para el público de entonces. En esta década de 1580 parece situarse la composición de la *Numancia* cervantina, que en realidad es una obra superior e irreductible a los simples modelos formales y funcionales del clasicismo renacentista, pues contiene germinalmente los elementos fundadores de la tragedia contemporánea: negación de toda inferencia metafísica o realidad trascendente, protagonismo de personajes humildes en quienes se reconoce la dignidad del dolor y el sufrimiento, ausencia de estructuras nobiliarias o aristocráticas, disolución del decoro como forma lingüística en favor de un discurso polifónico, etc... (Maestro, 2000). Las formas del clasicismo trágico persisten no obstante a lo largo del siglo XVII europeo en el teatro francés, a través de la pulquerrima obra de Jean Racine y Pierre Corneille, donde se concentra intensamente todo el mundo antiguo que es posible recrear en el seno de una sociedad dispuesta a promover la Ilustración continental europea⁶. Con todo, los dramas trágicos de Racine, Corneille, Goethe y Schiller son una forma de teatro antropocéntrico, cuyos personajes trágicos disputan solo por alternativas de índole moral. Es un teatro en este sentido fuertemente psicológico, en el que la experiencia trágica se desarrolla artificialmente, sobre el terreno de la tradición humanística europea. El Humanismo trató de hacer compatible la religión cristiana y la recuperación renacentista de la cultura pagana (Rico, 1993). Calderón es uno de los más tardíos eslabones de este proyecto cristiano y humanista. En palabras de Curtius, «mientras los héroes de la escena francesa se enzarzan y luchan en conflictos psicológicos, las piezas religiosas de Calderón giran en torno al misterio del Sacramento del altar. El clasicismo europeo se asienta sobre el estoicismo romano y construye una imagen de la Antigüedad que

⁶ Alfieri asumirá en la literatura italiana el último testigo de esta evolución de las formas trágicas del drama, agotando los eslabones finales de esta trayectoria, antes de que la *fábula* de la tragedia clásica se disuelva definitivamente, en la Edad Contemporánea, en el formato del melodrama. Vid. al respecto Maestro (2001a).

se sitúa al lado de la religión cristiana oficial sin enlazar ni reconciliarse con ella. En cambio, en el mundo de Calderón, Roma y Grecia nunca aparecen como modelos del pensar y del obrar humanos: no son sino decorados accesorios, en el mismo sentido que la Babilonia de Semíramis, la Bizancio de Focas o la Polonia de Segismundo [...]. El teatro metafísico de Calderón [...] está tan alejado del de Shakespeare como del clasicismo francés y alemán. No es mensurable con ninguno de estos patrones. Con todas sus profundas diferencias de estructura, los teatros inglés, francés y alemán están unidos por una común concepción del hombre [...]. También Calderón conoce los conflictos psicológicos, naturalmente: pero nunca forman en él el quicio del drama, pues su drama no está centrado en el hombre, sino que el hombre obra siempre según vínculos cósmicos y religiosos [...]. El teatro de Calderón, por lo menos en sus autos sacramentales, es teocéntrico» (Curtius, 1950/1972: 177-179).

El otro de los caminos que sigue la tragedia clásica, desde sus orígenes hasta nuestros días, experimenta un punto de inflexión decisivo con la *Numancia* de Cervantes, primero, y con la magna obra trágica de Shakespeare, muy pocos años después. Y no hay que olvidar que la contribución de *La Celestina* (1499) adquiere, en la historia de las formas trágicas de Occidente, un papel de relevancia insólita. Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes y William Shakespeare son los primeros autores de obras trágicas que ni confirman ni siguen en su literatura los postulados normativos de la tragedia clásica, humanista, aristotélica. Tras ellos vendrán otros autores, igualmente heterodoxos en el arte trágico, pero históricamente posteriores. Entre ellos está John Milton, con su *Samson Agonist* (1671), en una Inglaterra que empieza a leer el *Leviathan* de Thomas Hobbes, tras haber superado el protectorado de Cronwell, y el intempestivo cierre de los teatros promulgado por los puritanos; Heinrich von Kleist, en Alemania, con *Die familie Schrockenstein* (1802), *Das Käthchen von Heilbronn* (1808) o *Prinz Friedrich von Homburg* (1810), y sobre todo Georg Büchner, con su vanguardista *Woyzeck* (1837), también en la represa Alemania post-romántica y post-napoleónica, de alianzas absolutistas y contrarrevolucionarias. Todos estos dramaturgos han sido abiertamente unos heterodoxos en el arte de la tragedia. Con la llegada del siglo XX surgen nuevos nombres. Entre de ellos figuran sobre todo Federico García Lorca con títulos como *La casa de Bernarda Alba* (1936), y Samuel Beckett con obras como *En attendant Godot* (1952), *Actes sans paroles I et II* (1956, 1959) y *Breath* (1968). En autores como este último las formas de la tragedia se convierten en desoladores referentes de un mundo nihilista.

EL ROMANTICISMO DE LA CRÍTICA CALDERONIANA CONTEMPORÁNEA

Todos estamos de acuerdo en que muchos fenómenos de la Edad Contemporánea se han visto profundamente afectados por el Romanticismo: nacionalismo, existencialismo, totalitarismos, admiración por las grandes figuras de la historia, por las instituciones impersonales, como la democracia, el republicanismo, etc. El Romanticismo es el más relevante de los movimientos recientes destinado a transformar el pensamiento y la vida de la civilización occidental (Berlin, 1999). La interpretación literaria no ha sido ajena en absoluto a esta larga revolución romántica.

Incluso en nuestros días aún es posible reconocer su influencia en determinados contextos metodológicos y tendencias interpretativas, especialmente en lo referente a la estética de la tragedia.

La experiencia trágica solo es posible donde es posible la conciencia trágica. La tragedia confirma la existencia de un mundo imperfecto, indómito y a la vez impotente, incapaz por lo demás de soluciones posibles o definitivas. Lo trágico emana siempre de un problema insoluble. Los problemas que cuentan con soluciones apropiadas, o posibles, no desembocan en tragedias, sino en dramas; es decir, no constituyen en sí mismos un hecho trágico, o un acontecimiento del que se desprenda una concepción trágica de la vida, sino un hecho desgraciado, luctuoso, dramático, de la experiencia humana, pero no esencialmente trágico. Lo que encuentra solución o recompensa no provoca una tragedia.

La tragedia se debe siempre a la *ejecución* de un error de consecuencias trascendentes. El ser humano se equivoca, actúa de forma errada, interpreta equivocadamente un enigma, y causa una serie de acontecimientos que desencadenan desgracias irreversibles. Entonces no hay soluciones posibles. La tragedia se basa en un error humano de tipo moral e intelectual, es decir, ético y cognoscitivo. El comportamiento y el conocimiento hacen al hombre incurrir en una equivocación gravísima, hasta tal punto que no hay vuelta atrás, no hay perdón posible, ni misericordia, ni indulto, ni olvido, ni indiferencia, ni mucho menos recompensa o redención. Lo único que permanece vivo es la conciencia de haber cometido, de forma tan incomprensible como voluntaria, un error fatal, cuyas consecuencias son siempre insolubles y definitivas.

Toda tragedia se basa en una carencia humana —ignorancia, temeridad, flaqueza moral, impulsos pasionales...— que la subordinación a un orden moral trascendente habría subsanado, evitado o recompensado. Y en todo caso, aunque tal subordinación a una moral superior no hubiera evitado la desgracia, la habría hecho comprensible a los ojos de sus protagonistas, quienes, al identificarse con los ideales metafísicos que disponen los hechos del destino, habrían redimido su propia culpa o su personal sufrimiento, alcanzando de este modo en el mundo ultraterreno un estado mayor de felicidad o reconocimiento.

Donde hay tragedia hay una rotunda disensión, una obstinada diferencia, un innegable desacuerdo, entre el mundo humano y el mundo divino, entre hombres y dioses, entre realidad y metafísica, entre vida y mito, entre verdad y fábula. Toda tragedia expresa y contiene una lucha humana contra realidades dogmáticas. El ser humano lleva la iniciativa de esta disensión, de esta diferencia insoluble. El hombre es causa y conflicto de esta falla, de esta censura y negación del orden moral trascendente; dioses y númenes son su consecuencia y fundamento, y responden sin misericordia alguna a la afrenta humana que disiente de sus formas de interpretación moral, y que discute de modo tan admirable su legalidad inmanente. Nada más lejos del teatro calderoniano, en el que la metafísica divina confirma y recompensa la acción de héroes martirizados y de delincuentes arrepentidos. A Edipo nadie le devuelve la vista, ni el trono de Tebas; los numantinos no disponen siquiera de la posibilidad de morir heroicamente en el campo de batalla, y hasta el suicidio se convierte en una experiencia urgente; Othelo no volverá a recuperar jamás el amor primigenio de Desdémona;

Woyzeck queda definitivamente imposibilitado para alcanzar una vida propia y legítima... Por su parte, el bueno de Job recupera el doble de sus pertenencias una vez superadas las adversidades que el propio Yahvéh, juez obstinado y padre amantísimo —y Dios homicida en otros momentos—, le hace sufrir; y del mismo modo el Príncipe Constante alcanza en el martirio una de sus máximas aspiraciones, la conquista de la vida eterna junto al Señor su Dios. No toda desgracia, por el hecho de ser un acontecimiento luctuoso y atroz, conlleva necesariamente una concepción trágica de la existencia humana. El martirio, de hecho, es para los creyentes cristianos un medio seguro de acceso al gozo eterno.

La crítica contemporánea se ha entregado con frecuencia a interpretar románticamente cuanto ha sido escrito con anterioridad al Romanticismo. El arte romántico ha estimulado enormemente nuestra admiración por los valores personales encarnados en seres humanos excepcionales. Muchos de los personajes calderonianos son figuras excepcionales. Los románticos admiraron intensamente los valores representados por los personajes de Calderón, sin importarles, en muchos casos en absoluto, la finalidad o las consecuencias de tales valores. Esta actitud, indudablemente romántica, ha influido de forma sofocante en buena parte de la crítica contemporánea, que sigue admirando la obra de Calderón por el valor, o los valores, que representan personajes singulares, como Pedro Crespo, Segismundo o el Príncipe Constante, sin reflexionar, muchas veces en absoluto, sobre las consecuencias reales que tales valores pueden tener en un mundo como el actual. Solo una actitud de este tipo, ignorante de las consecuencias actuales de los valores morales del teatro calderoniano, puede justificar que se hable de Calderón como un contemporáneo nuestro. Calderón no era ningún romántico, evidentemente; era un hombre que cultivó el teatro con el fin, entre otros, de confirmar una metafísica católica, es decir, un dogma. Y a partir de este dogma, y sus trascendencias poéticas, la crítica tradicional ha interpretado abundantemente su teatro. La inspiración romántica, admirando los valores sin atender a las consecuencias, ha puesto lo demás. El resultado podría ser un Calderón dignificado por la fe en el *dogma* y por la credulidad en la causalidad (que no en los fines) de los *valores* que encarnan sus personajes. Cabe preguntarse si este es el único Calderón posible.

La crítica moderna sigue hablándonos románticamente de Calderón, y de las posibilidades trágicas y contemporáneas de un teatro en el que no cabe conciencia trágica alguna de la experiencia vital humana. Hay sufrimiento, pero no hay tragedia. Hay paciencia, pero no interés en modificar un sistema de vida que evite sufrimientos futuros. Hay consuelo en la fe, pero no ansiedad de pragmatismo. Hay constancia, pero no deseos de cambio. Se persevera sufriendamente en los valores del presente, y se ignora o se reprime toda conveniencia de transformación o progreso. A este sufrimiento se le otorga el valor de una penitencia sacra, una suerte de martirio⁷, en un mundo sin

⁷ Nada perturba a los profetas, nada los mártires, nada a los dioses. A veces parecen burlarse incluso de todos aquellos que creen ser capaces de oponerse a sus designios. El milagro de los dioses, la palabra de los profetas, la acción de los mártires, siempre se atribuye una intención salvadora, redentora, benigna. La promesa de recompensa futura es la esencia de toda

salida, cuyos protagonistas son víctimas y victimarios de un terrible sistema de valores, francamente alejado de nuestra cultura contemporánea⁸.

La tragedia expresa ante todo una inquietud por las consecuencias —que sin embargo ignora en un principio—, y muestra una indiferencia casi total hacia las causas, cuyos protagonistas nunca identifican a tiempo, lo que les habría permitido evitar un desenlace fatal. Además, y ante todo, la experiencia trágica constituye una acción cuyo fin primordial es secularizar el dogma, triunfar sobre él, romper humanamente con todos los imperativos trascendentes. Toda tragedia expresa un desafío humano a las fuerzas morales de la metafísica. La tragedia es un reto a los dictámenes del mundo trascendente, es un rechazo, una disidencia, un desacuerdo radical frente a tales imposiciones. La muerte es el primero de estos imperativos trascendentes rechazados por el ser humano. El origen de lo trágico es un canto a los méritos de la vida, a los que se confiere un valor propio de lo heroico, y un lamento tristísimo ante la imposibilidad de evitar la muerte, a la que toda tragedia ilegaliza desde un punto de vista humano. En una tragedia los únicos homicidas son los dioses. La muerte acaece por responsabilidad, delegación o voluntad divinas. El ser humano actúa como un irónico instrumento de ejecución. Todo el teatro calderoniano está destinado precisamente a sostener lo contrario de estos ideales paganos (o seculares), es decir, a confirmar la corrección y la legitimidad de un orden moral trascendente, frente a los excesos, errores, heterodoxias y pecados de un mundo terrenal y humano. Todo está legitimado en nombre de la fe. La propia muerte, por supuesto, también.

Y esta es cuestión decisiva en *El príncipe constante*. Son redundantes las declamaciones en que Fernando exige su propia muerte a quienes le han hecho prisionero, a la vez que identifica esta forma de conducta con los fundamentos de la moral auténticamente cristiana: «Esto te encargo y digo: / que haga como cristiano» (I, 955-956). A la vez, reitera con insistencia al rey de Fez su imperativo preferido: «Dame muerte» (I, 907). Todas estas intervenciones habían sido precedidas de una declamación que constituye, por parte de Fernando, una verdadera apología de la muerte humana por la fe en nombre de una moral trascendente, explícita confirmación de los ideales de una guerra santa:

¿Qué? Morir como buenos,
con ánimos constantes.
¿No somos dos Maestros, dos Infantes,
cuando bastara ser dos portugueses
particulares para no haber visto

consecuencia milagrosa, de toda política profética, de todo sacrificio vital. Ninguna realización fáctica satisface por completo a estos ideales metafísicos. Sus necesidades se perpetúan invocando una incesante utopía. En muchos de estos ideales se basó san Agustín cuando habló de la guerra santa, del *bellum deo actore*, del que el infante don Fernando es buen apologista.

⁸ Rodríguez Cuadros parece reconocer implícitamente esta distancia histórica que nos separa del mundo calderoniano cuando define su teatro como «el gigantesco espejo de una España gesticulante que elabora, a falta de un discurso racional e ilustrado, una pantalla de constantes experimentaciones, de vacilaciones y dudas» (en *El Cultural de El mundo*, dedicado a *Calderón. 400 años*, 2002).

la cara al miedo? Pues, Avis y Cristo
a voces repitamos,
y por la fe muramos,
pues a morir venimos [I, 862-870].

«El martirio —nos recuerda I. Berlin (1999/2000: 29)— fue siempre admirado, pero tenía que estar al servicio de la verdad. Los cristianos admiraron a los mártires por ser testigos de la verdad. Si hubieran sido testigos de lo falso, no habría habido nada en ellos de admirable»⁹. Quizá deberíamos tener en cuenta esta afirmación en nuestra romántica lectura de *El príncipe constante*. Tengo la impresión de que a Calderón no le importaban demasiado las causas que generaban los acontecimientos de sus obras. Creo, sin embargo, que le interesaba mucho más justificar el valor de un carácter ante las consecuencias a las que se enfrenta, es decir, la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desenlace de la intriga, predestinada siempre a consolidar unos principios morales. La intención interesa en la medida en que permite controlar los efectos de un desenlace destinado a confirmar un orden moral trascendente, su legitimidad y su conveniencia. Los motivos de la acción son menos relevantes que los valores y los hechos de los personajes, y estos hechos son sin duda mucho menos importantes que sus consecuencias, que constituyen lo verdaderamente valioso y decisivo, lo que Dios y el Rey han de sancionar firmemente, en nombre de una realidad trascendente, metafísica, inmutable, fabulosa y única. Curiosamente, la crítica moderna interpreta en Calderón las causas y sus valores, ignorando, muchas veces por completo, las consecuencias. Desde este punto de vista, Calderón sería «nuestro contemporáneo», siempre y cuando nosotros fuéramos, por lo menos, contemporáneos de los idealistas alemanes, es decir, románticos¹⁰.

Para el Romanticismo el motivo es siempre más importante que la consecuencia; la intención supera siempre en relevancia al efecto. Y esta actitud está en la base de buena parte de la crítica calderoniana contemporánea. Al no considerar las *consecuencias* de la fábula calderoniana, el intérprete no percibe ni valora con precisión la intolerancia, la falta de libertad, la injusticia y la desigualdad que triunfa en los desenlaces de buena parte de los dramas de Calderón. No tener en cuenta en la interpretación de las obras literarias las consecuencias éticas y poéticas de los hechos en ellas contenidos equivale a admitir que vivimos en una edad ahistórica, estoica y fabulosa, en la que al crítico o al intérprete todo lo humano le resulta absolutamente ajeno, indolente o insignificante.

En palabras del protagonista, la acción de *El príncipe constante* se basa en un conflicto metafísico revestido de formas épicas.

⁹ «Ningún caballero cristiano habría supuesto, cuando luchaba contra los musulmanes, que debía admirar la pureza y sinceridad con las que un infiel creía en sus doctrinas absurdas [...]. Su actitud consistía en pensar que era una lástima que tanto coraje (calidad universalmente admirada), tanta habilidad, tanta devoción, hubiera sido depositada en una causa tan palpablemente absurda y peligrosa» (Berlin, 1999/2000: 29).

¹⁰ Y aún así no hay que olvidar, como oportunamente recuerda Rodríguez Cuadros en una pertinente y sintética observación, que «en representación, más que en letra, Calderón fascinó a Goethe» (en *El Cultural de El mundo*, dedicado a Calderón. 400 años, 2002).

REY: ¿Por qué no me das a Ceuta?
FERNANDO: Porque es de Dios y no es mía [II, 1454-1455]

Paralelamente, en este diálogo que mantienen Fernando y el rey de Fez, el infante de Portugal formula (una vez más) los fundamentos metafísicos de la moral política y religiosa de la España calderoniana y ortodoxa de los Siglos de Oro:

En lo justo
dice el Cielo que obedezca
el esclavo a su señor,
porque si el señor dijera
a su esclavo que pecara,
obligación no tuviera
de obedecerle, porque
quien peca mandando, peca [II, 1459- 1466].

La subordinación del ser humano a ideologías metafísicas, en lo político y en lo religioso, a las que se confiere un estatuto dogmático, es absoluta e incontestable: «dice el cielo...», etc... En esta misma perspectiva, desde el momento en que el rey de Fez le amenaza con la muerte más terrible —«Daréte muerte»—, y el infante responde con la afirmación «Esa es vida» (II, 1466), queda descartada toda experiencia trágica. El protagonista consigue con éxito su propósito de morir martirizado en nombre de la fe que profesa, conquistando de este modo la felicidad eterna con que han de ser premiados sus ideales religiosos, merced a sus esfuerzos en el ejercicio de la cruzada o guerra santa contra los enemigos del catolicismo. Tal es, y no otra, la evidente realidad que comunica la obra, una realidad francamente muy alejada de nuestra sociedad occidental contemporánea. Esta desavenencia entre los valores de la ideología calderoniana y las formas de conducta que el mundo contemporáneo considera teóricamente como civilizadas sin duda se convierte en una notable dificultad, desde el punto de vista moral, a la hora de interpretar a Calderón como «nuestro contemporáneo». El discurso de Fernando, y sobre todo su concepción de las leyes humanas expuesta en los versos 1459-1466 de la jornada II, constituye la visión de un mundo por completo ajeno a la experiencia liberal de la Ilustración europea, y en consecuencia totalmente al margen de sus consecuencias contemporáneas. Inevitablemente, algunos valores del teatro calderoniano, desde el punto de vista de la ética contemporánea, pertenecen a una suerte de *tercer mundo semántico*. Trescientos años no pasan en balde...

INTERPRETACIONES CRÍTICAS SOBRE LA TRAGEDIA CALDERONIANA

Muchas de las interpretaciones que hoy día es posible leer sobre el teatro calderoniano son resultado de impresionantes especulaciones críticas, destinadas en muchos casos a enfrentarse con argumentaciones de signo contrario no menos especulativas y programáticas, y a veces tan precisas y sofisticadas como frías. En algunos casos se interpreta su teatro como si se tratara de un discurso destinado a

justificar moralmente una verdad trascendente, como algo que hubiera que tomarse de veras en serio, pues aunque no resulte verificable en la realidad o en la historia, sí lo sería en la metafísica¹¹. Un discurso *interpretado* desde este punto de vista, no puede leerse esencialmente como una fábula o ficción literaria, lugar primigenio del que emana lo poético, sino como un canon, como una ley, como una disciplina, es decir, como un discurso religioso, religado o subordinado a una realidad superior que actúa como referente legislativo y verificador. El discurso literario no es la ley de Moisés, ni el moralismo socrático, ni los imperativos republicanos de Platón, ni la normativa preceptista de los eternos neoaristotélicos de renacimientos y neoclasicismos, ni modernamente el canonicismo conservador de Harold Bloom, o el *heterocanonicismo* no menos fundamentalista, en su género, de feministas, neohistoricistas y demás preceptistas posmodernos. La literatura es ante todo un discurso de libertad, en la creación y en la interpretación.

Calderón da a la libertad humana una extraña forma, muy poco contemporánea, sin duda, y basada en una suerte de artificios dialécticos de ascendencia escolástica, en el formado de la comedia nueva, y todo ello sancionado por una metafísica que actúa como una fuerza moral absoluta e insobornable. Dante hizo de la teología una poética; Calderón, sin embargo, de un espectáculo teatral consigue un discurso teológico. Su teatro magnifica los valores morales para reducirlos finalmente a un dogma, desde el que se verifica finalmente la totalidad de la vivencia humana.

No obstante, han sido y siguen siendo numerosos los críticos que disienten de una interpretación trágica de determinadas obras calderonianas.

En sus anotaciones al teatro antiguo español, referidas especialmente a Lope de Vega, Franz Grillparzer (1824) introduce en el hispanismo alemán una observación desde la que cuestiona la existencia de obras trágicas en el teatro español de los Siglos de Oro, con las excepciones de *La Numancia* de Cervantes y *La devoción de la Cruz* de Calderón¹². Karl Vossler, por su parte, había señalado que ni Lope ni su público se sintieron nunca preocupados por el problema del sufrimiento¹³. El dolor no era para ellos una preocupación. «Pueden dar cabida al mal en sus obras —escribía a su vez Clifford Leech (1950: 18-19) sobre Lope y Calderón—, pero se trata de un

¹¹ Vid. a este respecto, a título de simple ejemplo, el resumen que ofrece Porqueras Mayo (1994) en su trabajo acerca de la investigación crítica realizada sobre *El príncipe constante* solamente durante un período de veinte años: «En estas dos últimas décadas [1972-1992] el interés por *El príncipe constante* sigue siendo muy vivo en toda la investigación hispanística. Es verdad que, a menudo, encontramos una reiteración de lugares comunes y obvios» (Porqueras, 1994: 220).

¹² «Una particularidad corriente en los dos principales dramaturgos españoles es que casi no conocen la tragedia. Aun cuando sus obras contengan las mayores atrocidades, la última impresión que dejan en el espectador rara vez es propiamente trágica. La violencia se presenta como perdonable, o de ella surge algún bien que la hace olvidar. Al final, el estereotípico 'aquí acaba la comedia, perdonen sus muchas faltas' borra toda huella grave y queda solo el recuerdo de un juego ingenioso. Y no es que yo lo censure; lo señalo únicamente como algo peculiar. (En nota marginal: Una excepción: *La devoción de la Cruz*)» (Grillparzer, *Tagebuch* [1824], en *Sämtliche Werke*, München, 1967, tomo 3, pág. 413).

¹³ Cfr. Karl Vossler (1932), *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, Biederstein, 1947².

mal en espera del perdón divino o de un castigo aceptable; nos muestran a veces el sufrimiento, pero se trata del sufrimiento de las ánimas del purgatorio». Jarret-Kerr (1954) considera que *El príncipe constante* no puede interpretarse como una tragedia: «El héroe cristiano tiene la carta de la inmortalidad y la beatitud con la que puede desbaratar los últimos trucos de sus oponentes, el Paganismo y la Muerte. Los cuerpos pueden perder sus cabezas, pero no hay sufrimiento: lo que parece ser agonía es irreal porque es voluntaria, no sufrida; la víctima conserva el control» (Jarret-Kerr, 1954: 62). De la misma opinión son Gulsoy y Parker, quienes consideran que «juizado por la índole de su asunto, el martirio, sería lógico esperar el desenvolvimiento de una trama trágica. Sin embargo, aunque nos liga una simpatía profunda al desdichado príncipe, no nos hallamos conmovidos por una situación verdaderamente trágica [...]. *El príncipe constante* [...] no es una tragedia, ni su autor la quiso así, pues la muerte del príncipe tal como se ha presentado no es trágica ni causada por la inevitabilidad de las circunstancias. Por el contrario, es un hecho heroico, un triunfo para el príncipe y para el mundo cristiano. El hombre que sufre con gozo y muere con tanto entusiasmo, para ganar la vida eterna, no despierta pena, sino admiración y reverencia [...]. En suma, es un príncipe ideal de la época de Felipe II, producto de la Contrarreforma» (Gulsoy y Parker, 1960: 22)¹⁴. En el mismo contexto se sitúan los trabajos de Reichenberger (1965): «*El príncipe constante* carece de la cualidad esencial para la tragedia, la catástrofe final».

En opinión de otros críticos como Cancelliere, considerar a Calderón «como autor de ‘tragedias’ y, en este caso, incluir *El príncipe constante* en este género, es un problema que se resuelve solo situando a Calderón en el interior del original debate de su tiempo» (Cancelliere, 2000: 24). Sucede, sin embargo, que en el siglo XVII español no es posible encontrar, ni en la preceptiva ni en la literatura, una reflexión tan poderosa como la que hoy día nos proponemos a propósito de la tragedia. Nuestros interrogantes acerca de la experiencia trágica del teatro de Lope y Calderón, exigiendo para algunas de sus obras el reconocimiento de la estética de lo trágico, constituye una preocupación característica de la crítica de la Edad Contemporánea. Los comentaristas y preceptivas de los siglos XVI y XVII simplemente echaron de menos en la creación dramática española el éxito y el cultivo de formas trágicas, pero jamás se obstinaron,

¹⁴ La conclusión a la que llegan autores como Gulsoy y Parker es, con toda franqueza, bastante evidente. Lo que de veras sorprende es que tal argumentación resulte en estos tiempos discutida o desestimada, sin más argumentos que los provenientes de la exaltación espectacular o la emoción religiosa. El retrato calderoniano de Fernando es el de un *superman* del sacrificio: «El príncipe sale del cautiverio mártir y héroe —escriben Gulsoy y Parker (1960: 16 y 18)— [...]. Así dibujado, es un espejo de caballería y de nobleza y de fe: ¡un hombre como este puede afrontar cualquier sacrificio!, ¡y llevar a cabo cualquier empresa! [...]. La significación de esto es dar realce especial a los ideales de la Contrarreforma». La trama de esta obra no gira esencialmente en torno al propósito de salvar a Fernando del cautiverio (no se agotan ni se intentan todas las posibilidades), sino más bien se orienta a intensificar la inmutabilidad del cautivo. Además, las acciones secundarias, como el enredo amoroso entre Muley y Fénix, resultan muy débiles. El protagonismo y la acción amorosa de estos dos personajes está muy atenuado. Ni tan siquiera al final tenemos constancia de que la boda entre ellos vaya a tener lugar. Finalmente, Muley y Fernando rivalizan sin tregua, pero siempre para demostrarse de modo mutuo su generosidad y su honorabilidad.

como hacen algunos de nuestros contemporáneos, en convertir a Lope o a Calderón en poetas trágicos singulares. El mérito de sus obras no necesitaba entonces, al contrario de lo que parece suceder para la crítica de nuestros días (no así para el espectador corriente), de la dignidad de la experiencia trágica para hacer más valiosa o distinguida la calidad y recepción de sus comedias. El público las exaltaba y celebraba, y no precisamente por una concepción trágica de la vida en ellas contenida, pues no es ese el mensaje que transmiten sus autores (ni el que deseaba recibir el espectador), sino sobre todo por la emoción y el vitalismo que suscitaba su puesta en escena, en la que se objetivaba la confirmación, entre otras cosas, de determinados ideales morales y religiosos, sociales y políticos, sobre los que se consolidaba por aquellos tiempos la forma de vida española. *El príncipe constante* lleva, porque así se lo dieron sus contemporáneos, desde el dramaturgo hasta los espectadores del teatro, y a través de los autores de comedias y de los actores de las compañías, el subtítulo de «comedia famosa». Por algo será. Por muy convencional que fuera este marbete, la conciencia trágica no figuraba en el teatro calderoniano como una experiencia primordial. Parece ser sobre todo la crítica moderna la que pretende introducir, con fines diversos y recursos *ad hoc*, su propia *conciencia trágica* en la interpretación contemporánea de los dramas y comedias de Calderón, quien por otra parte siempre se mostró más preocupado en sus obras por la confirmación de la moral católica que por la exaltación de ideales trágicos y heterodoxos.

Las siguientes palabras de Regalado resultan sin duda sorprendentes en la medida en que se aplican al teatro calderoniano. Fijémonos en algunos detalles (cursiva mía): «El teatro de Calderón hizo sitio a la sofística y a las probabilidades, verdadero triunfo de un arte retórico puesto al servicio de la vida *frente al carácter absolutista de la evidencia manipulada como verdad incontrovertible por el espíritu rigorista y autoritario*. Estas posibilidades del teatro que Calderón desarrolló como nadie no dejaron de intuir las *el luteranismo, el calvinismo y el jansenismo, que emprendieron una lucha a muerte contra las representaciones teatrales*. Pero *el rigorismo moral no será el único enemigo de la fiesta; el racionalismo y la ética protestante la irán carcomiendo hasta que, en la misma España, la Ilustración se enfrentará contra esa mezcla de devoción y diversión que resultaba inadmisibile a la sana razón*» (Regalado, 1995: 546). De las palabras de Regalado se desprenden ideas francamente chocantes, o al menos contradictorias desde el punto de vista de una interpretación contemporánea.

En primer lugar, da la impresión de que el teatro calderoniano se *enfrenta* al espíritu absolutista y rigorista de su tiempo, al tratarse de un teatro «al servicio de la vida frente al carácter absolutista de la evidencia manipulada como verdad incontrovertible por el espíritu rigorista y autoritario»; creo que no será un disparate afirmar y reconocer en el teatro calderoniano el espíritu de la Contrarreforma, que no era precisamente una inquietud precursora del liberalismo o la Ilustración. Sin duda Calderón era un dramaturgo, naturalmente, pero no es menos evidente que era también un moralista católico, y que esta moral se manifiesta sin ambages en su teatro.

En segundo lugar, Regalado sugiere o señala que determinadas religiones, concretamente luteranismo, calvinismo y jansenismo (no menciona al catolicismo, sorprendentemente), *intuyeron* «estas posibilidades del teatro que Calderón desarrolló como nadie», razón por la cual, según sus propias palabras, «emprendieron una lucha

a muerte contra las representaciones teatrales». Me sorprende francamente que en este punto Regalado no mencione entre estas religiones al catolicismo, y me llena de estupor que no recuerde precisamente en este contexto el cierre de los teatros y las prohibiciones que, emanadas del catolicismo español contrarreformista, arremetieron a lo largo del siglo XVII contra los espectáculos teatrales peninsulares. No fueron luteranos ni calvinistas, y aún menos eran ilustrados, quienes impulsieron en Castilla la pragmática que prohibía la publicación de comedias entre 1625 y 1634¹⁵.

En tercer lugar, tampoco puedo comprender cómo Regalado afirma que «el rigorismo moral no será el único enemigo de la fiesta; el racionalismo y la ética protestante la irán carcomiendo hasta que, en la misma España, la Ilustración se enfrentará contra esa mezcla de devoción y diversión» (supongo que se refiere a los autos sacramentales). Después de leer esto me pregunto si *únicamente* el «rigorismo moral» del que habla Regalado procede del protestantismo y del racionalismo, a los que parece considerar las auténticas bestias negras del espectáculo teatral, frente a una posible inocencia de otros «rigorismos morales» procedentes, por ejemplo, del catolicismo (si bien aquí no se mencionan en absoluto). De lo que ha escrito aquí Regalado parece que los únicos enemigos que ha tenido el teatro español en el siglo XVII han sido el luteranismo, el calvinismo y el racionalismo, y en el siglo XVIII, por supuesto, la Ilustración, movimiento que se supone acabó de «carcomer» las libertades en la sociedad española de la época en materia de espectáculos. Discursos de este tipo recuerdan a los del célebre hispanista alemán Ludwig Pfandl, quien en su obra de 1929 sobre la *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, advertía que, frente a la inquisición protestante, la inquisición de la católica España, «dadas la constitución y el auge del carácter nacional hispánico y la intensidad palpitante de aquel idealismo, propio de cruzados y almogávares, la defensa [de la fe] no degeneró nunca en rudeza e impetuosidad persecutorias» (L. Pfandl, 1924/1994: 29, cursiva mía, sin intención irónica). Lejos de conseguir de este modo demostrar la contemporaneidad de Calderón, lo único que observa el lector es la constatación de un conservadurismo poco eficaz a la comprensión de los textos literarios. La literatura existe porque hay libertad, no para que cualesquiera moralistas justifiquen en ella la legitimidad de sus respectivas ideologías, sea Scaligero y la preceptiva neoaristotélica en el siglo XVI, sea el moralismo católico en el siglo XVII o en nuestros días, sea el canon neoconservador de Harold Bloom, sea la preceptiva —no menos normativa que la aristotélica— de los contemporáneos teóricos de la postmodernidad, etc... La literatura sobrevive a todas las moralinas, desde Sócrates y Platón hasta Derrida y sus exegetas, pasando por toda la tradición normativa del judaísmo, el cristianismo, el

¹⁵ Vid., solo para empezar, Varey y Shergold (1960), «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)», *Bulletin Hispanique*, 62 (286-325); y Jaime Moll (1974), «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla, 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (97-103). Cfr. igualmente Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1904; ed. de José Luis Suárez García, con estudio preliminar e índices, Universidad de Granada, 1997. Vid. además los trabajos de hispanistas alemanes como Matzat (1986) y Tietz (1999).

islam o el marxismo, por citar simplemente algunas de las mitologías más influyentes. En otro lugar, Regalado habla del autor de *El príncipe constante* como un «dramaturgo irreverente y jocosos, el Calderón capaz de arremeter contra el Dios Padre no solo en improvisaciones palaciegas sino en los mismos autos, fortificado en el saber teológico y en justa correspondencia a la diferencia entre el Dios justo del Antiguo Testamento y el Dios bueno del Nuevo» (Regalado, 1995: 557-558).

Lamentablemente, a falta de datos más exhaustivos, y de una exposición de ideas mejor contrastadas, no puedo tomarme en serio esta declaración, al menos tal como se la presenta en estas páginas citadas. En primer lugar, Calderón, católico convicto y contrarreformista confeso, nunca se habría permitido nada *verdaderamente* «irreverente», ni de consecuencias tales, en su teatro, y aún menos *arremetidas contra el Dios Padre*, ni en improvisaciones palaciegas ni en autos sacramentales (menuda gracia...). Otra cosa es que contemporáneos de Calderón, envidiosos de su arte y sus méritos, trataran de servirse de la intolerancia y represión religiosas, bien institucionalizadas entonces en España, para esgrimir las contra el dramaturgo. Si un hecho como este es utilizado por contemporáneos nuestros para presentarnos hoy día a un Calderón perseguido por la Inquisición y la intolerancia conservadora del siglo XVII español, solo cabe decir al respecto que algo así resulta una argucia tan ingenua como simpática. En segundo lugar, no me compete a mí definir si el Dios del Antiguo Testamento era o no un Dios justo; en todo caso, su sentido de la justicia lo hacía más que justo *justiciero*, cuando no un Dios homicida; por otra parte, que el Dios del Nuevo Testamento sea «bueno», en lugar de «justo», como el del Viejo, es cuestión no menos revisable que otras ya apuntadas, al menos para un mundo moderno que, frente a los dogmas, ha conocido la experiencia moral de la Ilustración y sus consecuencias liberales.

Me pregunto, ante todo, por esa ansiedad de la crítica —especialmente de la crítica contemporánea— en su afán por hacer de Calderón un autor trágico, como si el hecho de no ser considerado *trágicamente* restara dignidad a su obra. ¿Por qué esa necesidad de convertir las comedias y dramas de Calderón en tragedias singulares? ¿Por qué esa urgencia en hacer de él un trágico a toda costa? ¿Por qué ese dogmatismo frecuente en las argumentaciones, no siempre unánimes incluso entre sus propios defensores, que muchas veces concluyen en declaraciones emocionalmente exultantes, destinadas a la confirmación indiscutible de un Calderón irreflexivamente trágico?

La estética de lo trágico posee una dignidad que, podríamos decir, es propia de una mitología pagana o laica. El mundo de las religiones y de las disciplinas morales no resulta muy compatible con la experiencia de la tragedia, y aún menos con el reconocimiento de ciertas dignidades en la adversidad trágica. Todo moralismo, desde el socrático hasta el marxista, ha considerado la tragedia como la experiencia de una heterodoxia, siempre inconveniente y con frecuencia subversiva. El cristianismo no ha sido ajeno a los principios éticos y estéticos de estas y otras corrientes moralistas. El cristianismo, como el judaísmo (del que en cierto modo procede), como el Islam, no son culturas especialmente familiarizadas con el teatro, ni desde el punto de vista de la experiencia cómica ni desde la perspectiva de la dignidad trágica. El *Corán* prohíbe explícitamente la representación de cuanto vive o existe. Estas antiguas religiones no percibían en la tragedia ninguna forma de admiración o grandeza de espíritu. Son

movimientos basados ante todo en valores morales, cuyo fin es la consecución de un mundo sano y equilibrado, ortodoxo, uniforme y seguro, lejos de cualquier tentativa de excitación, subversión, heterodoxia, fiesta, carcajada o catarsis. Es difícil, sin traicionar o suplantarlo algunos fundamentos esenciales, compaginar teatro y moral, fiesta y disciplina, risa y autoridad, subversión y respeto a la ley, cultura secular y cultura religiosa, libertad y dogma... Calderón lo intentó, al igual que Dante en cierto modo, y sin duda lo logra en varias de sus obras¹⁶. Con todo, la tragedia requiere una mitología, no una disciplina.

Nada hay más alejado de la ortodoxia que la experiencia trágica. La tragedia contiene siempre la esencia de un enfrentamiento humano contra la inflexibilidad de una realidad moral trascendente. El ser humano se enfrenta al dogma para discutir, o incluso negar, la legalidad immanente de sus fundamentos metafísicos. El dogma puede sobrevivir a la acción desafiante del ser humano, ciertamente, pero sin duda su supervivencia solo será posible a costa de cierta deslegitimación a los ojos del hombre, de cierto descrédito incluso, una suerte de desmitificación de su primitiva grandeza o de su pureza originaria: la ortodoxia, aunque siga siendo algo inmutable, deja de ser algo indiscutible, pues ha sido criticada *con dignidad* —dignidad que emana genuinamente de la experiencia trágica— por la acción humana.

La expresión «tragedia cristiana» refleja ante todo el deseo y el intento, por parte de una moral como la cristiana, de apropiarse de unos valores procedentes de una cultura pagana, como era la cultura griega —de la que procede el concepto genuino de teatro y de tragedia—, cuyas creencias metafísicas se objetivaban en una mitología religiosa, y no en una disciplina dogmática. La cultura laica moderna y contemporánea ha desarrollado el concepto estético de tragedia con recursos comparables a los utilizados en el mundo antiguo por las culturas paganas de Grecia y Roma: la soledad del héroe trágico, la ansiedad de lo absoluto, la creación de personajes que demandan el protagonismo de una acción trascendente, héroes que se mueven siempre en el reino de lo conflictivo, y cuyos actos son difíciles de sancionar; interpretaciones que nos llevan siempre a tropezar con la realidad de una ley moral; principios éticos cuyas formas de conducta discuten los fundamentos del bien y del mal, y cuyas consecuencias se postulan a menudo más allá de nuestro terrenal mundo del hombre, bien para discutir una realidad trascendente (heterodoxia), bien para negarla (nihilismo).

La diferencia entre «tragedia cristiana» y «tragedia pagana o laica» es la diferencia que separa el *pecado* de la *hybris*, es el abismo que protege al *dogma* de la *ironía*, es la realidad que divorcia la *moral* del *arte*. El primero de estos conceptos (tragedia cristiana) es paradójico; el segundo (tragedia pagana o laica), redundante¹⁷.

¹⁶ La filosofía cristiana es una creación medieval. El cristianismo solo ha tenido dos poetas universales: Dante y Calderón. Sin embargo, los poetas no fundan religiones ni teologías. Pueden utilizar su verbo para exaltarlas (o condenarlas), algo que difícilmente se logra sin deturpar o comprometer notoriamente los quilates de lo literario. Con Dante la literatura se convierte en una de las formas verosímiles de la metafísica. La teología se hace poética.

¹⁷ Respecto a los problemas que se han planteado sobre la controvertida «tragedia cristiana» en Calderón, críticos como Morón Arroyo advierten que «con estos razonamientos un tanto perogrullescos no llegamos al corazón del problema. El punto esencial es que se razona en

En las llamadas «tragedias cristianas» de Calderón, la realidad trascendente toma partido en favor de la causa que encarna y representa el héroe trágico, es decir, el mártir o el devoto cristiano. En la tragedia pagana (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Séneca) y en la tragedia laica (Fernando de Rojas, Cervantes, Shakespeare, Büchner, Lorca, Beckett...) el orden metafísico no favorece en ningún momento la iniciativa del héroe trágico, ni muestra jamás misericordia alguna hacia él, ni le reserva en absoluto ninguna esperanza de recompensa o posibilidad de redención. En el mundo pagano (ámbito primigenio del que emana la experiencia trágica), al igual que en las culturas seculares, lo único que queda del imperativo mundo metafísico es la expresión de un abismo irónico, insondable, nihilista incluso; en el mundo cristiano, la tragedia siempre se resuelve o se supera, bien en el castigo infernal, bien en el gozo de Dios. Es, de un modo u otro, un tránsito, un instrumento, una prueba, un medio de acceso al más allá inmutable y eterno. Para el mundo laico, la tragedia es un fin en sí mismo: un enérgico *planto* con el que concluye para siempre toda forma de vida y de esperanza.

La dignidad de la tragedia, la estética genuina y específica de la conciencia trágica, constituye algo difícilmente transferible en toda su pureza y legitimidad más allá del mundo gentil o secular que la hace posible. Esta dignidad es sin duda codiciada por otras formas culturales ajenas al paganismo o al laicismo, lugares primigenios de la experiencia trágica. El cristianismo admite la experiencia de lo trágico en la medida en que la grandeza o admiración de la tragedia confirma o estimula la dignidad de sus propias posiciones morales, encarnadas en el héroe cristiano, mártir por excelencia, y personaje sin posibilidades de éxito fuera de la moral cristiana. El martirio se convierte en este contexto, y nunca fuera de él, en un ejemplo de excelencia admirable. Pero el martirio, es decir, la aceptación de la muerte en nombre de una creencia trascendente, a la que se legitima dogmáticamente como algo verdadero y único, nada tendría de admirable si fuera protagonizado por el enemigo de esa creencia, es decir, por alguien entregado a la fe de una religión supuestamente falaz.

Con la figura de Cristo desaparece el mundo pagano, con todos sus atributos. Sin embargo, el paganismo no nos ha dejado solo recuerdos meritorios, sino referentes culturalmente únicos e irrepetidos. Con el advenimiento del Dios anunciado, la palabra de los profetas queda definitivamente cumplida para el Occidente cristiano. Los profetas de lo trascendente dejan de existir para ceder el paso a los intérpretes de la metafísica y su deidad única. Nace la teología cristiana, y sus ministros, los sacerdotes. La primera consecuencia es que todo se interpreta ahora como un prelude de la eternidad. Se vive para la muerte. La experiencia trágica deja de concebirse como tal, pues el cristiano creyente vive en este mundo solo con su cuerpo; el alma pertenece al cielo, y la institución eclesiástica dispone los medios que aseguran disciplinadamente el camino hacia la salvación. No hay, pues, conciencia trágica en el existir terrenal humano. Con todo, las escenas novoevangélicas del Gólgota contienen la fábula de una tragedia que penetra en la era cristiana como última experiencia del paganismo. Ya

un círculo vicioso». El autor concluye en que «efectivamente en el cristianismo, tal como está programado en el Evangelio y lo vivieron San Francisco y Santa Teresa, no cabe tragedia [...]. En el cristianismo teórico no cabe tragedia» (Morón Arroyo, 1982: 50-51).

no se interpretará como una experiencia trágica y gentil, sino como un martirio por la fe y la redención del mundo. La segunda consecuencia es que toda heterodoxia, todo movimiento herético, se extirpa inmediatamente. En el seno de la nueva institución eclesiástica solo podrán triunfar los individuos que aspiren a renovar la Iglesia ya existente, en la confirmación y estímulo de los poderes vigentes.

Este proceso de cristianización de la cultura hubo de enfrentarse a obstáculos más o menos serios. El primero de ellos procedió del Humanismo renacentista. El último y más poderoso, de la Ilustración europea. Nuestra cultura contemporánea es sin duda el resultado de este enfrentamiento entre culturas religiosas y seculares. Cuando los primeros humanistas italianos descubren la Antigüedad pagana, encuentran en el vidente clásico la posibilidad de emancipar, solo hasta cierto punto, la actividad literaria de la disciplina eclesiástica. Los humanistas idearon el concepto de *poeta-teólogo*, que designaba al poeta capaz de expresar el dogma de la iglesia en imágenes alegóricas, *ad majorem Dei gloriam* y de los valores de la ética cristiana. Se amalgaman aquí los recursos y formas de la fábula pagana, fuente primigenia de la literatura, con los referentes doctrinales de la nueva teología cristiana. Solo una circunstancia de este tipo hizo posible la existencia de figuras como Dante y Calderón, en quienes se amalgama algo tan mutuamente adverso como es la Escolástica y el Humanismo¹⁸, la Moral y la Literatura, el Dogma y la Libertad. La metafísica es ahora la metafísica cristiana, y la literatura está sometida a esta disciplina moral. El mundo del más allá se percibe ahora desde una poética que confirma los valores de la teología cristiana. La trascendencia de la divinidad se condensa en el discurso poético de la obra de arte, y no en la actividad retórica de los profetas. He aquí el primer testimonio de literatura comprometida.

De todos modos, los compromisos, aunque sean religiosos, no deben hacernos olvidar que un hecho es trágico en la medida en que es humano, y en la medida en que el ser humano que lo protagoniza está abandonado por los dioses en su sufrimiento; y porque igualmente sabe que tras su muerte no estará amparado por los númenes, ni resucitará a una vida superior, ni será recompensado con la felicidad o la gracia eternas previstas por cualquier dios reconocido. La soledad es una característica esencial del héroe trágico. Una soledad peligrosamente afin a un mundo nihilista.

¹⁸ «En la Europa de Erasmo, Ficino, Petrarca, una dedicación absorbente no ya a los temas, sino incluso a las formas del mundo pagano, no podía darse sin una sincera justificación —tanto íntima como pública— desde el punto de vista religioso: no eran tiempos que transigieran con errores en asuntos de fe so capa de literatura. Que en los clásicos se hallaba por todas partes materia inaceptable para un cristiano, «superstitiones et nepharia sacra», «atti disonesti... e carnali scrittura», era palmario. Sin embargo, si había que seguir estudiándolos, se imponía contrarrestar de algún modo tal evidencia. Un remedio hartamente socorrido consistió en descifrarlos según las pautas de la alegoría, para atribuirles el sentido que mejor conviniera al exegeta [...]. Los humanistas nunca llegaron a resolver por completo la tensión entre autoridades y experiencias, entre fidelidad al pasado e implicación en el presente. Con el oportunismo de lo *aptum*, con los cambiantes rostros del retórico, Erasmo, como Petrarca, como tantos otros, sacrificó demasiadas veces el rigor a la concordia, plegando la interpretación de los textos clásicos a la conveniencia de defenderlos como ética y aun teología» (Rico, 1993: 142 y 152).

LAS CONTRADICCIONES DE LA CRÍTICA CALDERONIANA

La literatura está llena de incertidumbres, pero la crítica literaria, incluso la más autorizada, está con frecuencia llena de contradicciones. La crítica calderoniana contemporánea no es ajena a la experiencia de tales controversias. De este modo, las obras que los propios partidarios de un Calderón eminentemente trágico aducen como ejemplos canónicos varían notoriamente, según leamos a unos u otros críticos de nuestro tiempo. Aunque unánimemente coinciden en reconocer en Calderón al trágico más relevante del Siglo de Oro español¹⁹, no logran ponerse de acuerdo a la hora de determinar cuáles de sus obras son las trágicas y cuáles las cómicas. Esta consecuencia es, por sí misma, bastante elocuente.

Menéndez Pelayo (1881) consideraba que solo seis de las obras de Calderón podían considerarse tragedias (*La hija del aire*, *El mayor monstruo del mundo* y *La niña de Gómez Arias*, además de los tres célebres dramas de honor). MacKurdy considera que solo serían tragedias *La hija del aire*, *El mayor monstruo del mundo* y *La niña de Gómez Arias*, es decir, las mismas que propone Menéndez Pelayo, con la excepción de los tres dramas de honor. F. Ruiz Ramón consideraba en 1984 (pág. 12) tragedias calderonianas a *La hija del aire*, *El mayor monstruo del mundo*, las tres «tragedias» de honor, *La devoción de la cruz*, *Los cabellos de Absalón*, *El mágico prodigioso*, *La vida es sueño* y *La cisma de Inglaterra*. El mismo autor, en 2000 (pág. 29), parece limitar en un momento dado las obras trágicas de Calderón a *La hija del aire*, *Los cabellos de Absalón* y *El médico de su honra*. Morón Arroyo considera tragedias títulos como *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra* y *El príncipe constante*. Edwards (1978: 25) advierte que lo trágico calderoniano se limita a *El mayor monstruo los celos*, *La hija del aire*, *El médico de su honra*, *Los cabellos de Absalón* y *Las tres justicias en una*. Henry W. Sullivan y Ellie Ragland-Sullivan (1981) consideran que la tragedia calderoniana por excelencia es *Las tres justicias en una*, obra que interpretan desde el psicoanálisis lacaniano. Por su parte, E. Oostendrop (1983) estima que *Los cabellos de Absalón* y *Las tres justicias en una* no son tragedias, y que sin embargo sí lo son *El príncipe constante*, *La cisma de Inglaterra* y *El médico de su honra*. Inicialmente, Parker considera como tragedias *La niña de Gómez Arias*, *El alcalde de Zalamea*, *No hay cosa como callar* y *Las tres justicias en una*. Más adelante, en su trabajo de 1962, incorporaba a las tragedias títulos como *El príncipe constante*, obra que en sus trabajos finales, publicados algunos de ellos en 1991, acabará por calificar simplemente de «drama religioso». Autores como Wilson y Entwistle (1939), por su parte, consideraron que *El príncipe constante* no era ni una tragedia ni una comedia, sino un

¹⁹ Marc Vitse proclama «sin lugar a duda ni vacilaciones, la preeminencia señera en el campo de la tragedia de don Pedro Calderón de la Barca, el mayor trágico español del siglo XVII» (Vitse, 1997: 64). Le sigue muy de cerca en este entusiasmo irreflexivo Lobato, para quien «la obra de Pedro Calderón de la Barca [...] constituye la aportación más importante a la tragedia del teatro español del Siglo de Oro» (Lobato, 2000: 98). Sin duda aciertan, al menos por dos razones. En primer lugar, porque en el siglo XVII español no se advierte precisamente concurrencia de tragediógrafos. En segundo lugar, porque, aunque sea por unos catorce o quince años, la *Numancia* cervantina pertenece al siglo XVI, y no al XVII. Quizá todo sea cuestión de números...

auto sacramental, y sus publicaciones originaron un curioso debate de especulaciones acerca de la naturaleza genérica de la obra, en el que participaron Sloman (1950, 1958), Truman (1964), Whitby (1982), Kayser (1958), Dunn (1973) y Wardropper (1958), entre otros varios... Las polémicas estaban más que servidas. Maraniss (1978), en sus estudios *On Calderón*, reacciona contra la actitud de autores como Parker, que sugieren en Calderón una visión crítica del siglo XVII, afín incluso a la experiencia trágica, y en todo caso distante o alejada del espíritu de la Contrarreforma²⁰.

Vitse considera que «pueden descubrirse en la producción dramática de Calderón unos cincuenta títulos que conforman un conjunto trágico» (Vitse, 1997: 61-62). Semejantes palabras tiende a utilizar Parker, cuando, tras considerar como tragedias todas los títulos calderonianos antemencionados, además de incorporar *La cisma de Inglaterra* y *La devoción de la cruz*, advierte que «quisiera, en cambio, señalar lo que me parece ser un profundo y original concepto de tragedia que, si se aceptan mis ideas, aumentará considerablemente el número de las tragedias calderonianas, si bien no entre en mi proyecto presente el decidir exactamente cuántas obras calderonianas deberían pasar a esta categoría» (Parker, 1962/2000: 335). Se observará de lo dicho que la crítica calderoniana que asume unánimemente la existencia de la tragedia de Calderón no se pone de acuerdo al determinar cuáles de sus comedias *son* tragedias, y cuáles *no* lo son. Se admite incluso con toda naturalidad que el número de comedias y de supuestas tragedias varíe según se apliquen, en unas u otras etapas históricas, en unos y otros contextos culturales, un variado conjunto de teorías, formuladas casi siempre *ad hoc* para Calderón por cada crítico particular, y paradójicamente esgrimidas varias veces con pretensiones de validez general. Incluso han sido varios los críticos que, cuando su teoría interpretativa no se ajustaba demasiado bien a la obra calderoniana, no dudaron en hablar de la «Calderón's artistic incompetence» [*sic*], como si el responsable de la *incoherencia* entre literatura y poética no fuera otro que Calderón de la Barca, y no el crítico de turno. El desconcierto del lector ante estos intérpretes calderonianos está sin duda justificado. El lector se encuentra ante un canon trágico, elaborado sobre todo por la crítica contemporánea, que le impone una lectura específica del teatro calderoniano, a veces con ciertos tonos de dogmatismo, basados en «evidencias incontestables», si bien solo advertidas *incontrastablemente* por los susodichos críticos²¹.

²⁰ De todos modos, la palabras de Mariniss no dejan de ser sorprendentemente contradictorias, pues acaba por calificar de tragedia a *El príncipe constante*, a la vez que niega el carácter trágico de *La vida es sueño*.

²¹ Navarro González (1984: 6), por ejemplo, escribe: «En 1881 el joven Menéndez Pelayo situaba a Calderón en la cumbre de la tragedia occidental, junto a Sófocles y Shakespeare, y tal afirmación es hoy también plenamente válida. Que Calderón era consciente de estar creando tragedias, puede fácilmente comprobarse leyendo sus obras, y la *Poética* de Aristóteles, bien conocida por él y por los restantes grandes dramaturgos españoles y europeos del siglo XVII». Es interesante contrastar estas palabras con las de investigadores como E. Cancelliere, quien comenta muy oportunamente que «respecto al aristotelismo [Calderón] demuestra una atención de tipo estructural y que no parece implicar problemas formales como el de la codificación de la tragedia» (Cancelliere, 2000: 25). En efecto, el aristotelismo de Calderón pasa ante todo por la lectura de santo Tomás de

Vitse (1997) afirma, sin más, que Calderón es un autor trágico, y no parece admitir que sea posible en nuestro tiempo poner en duda tal afirmación. Vitse sostiene que en el panorama de la crítica contemporánea «la figura de Calderón surgió como la más esgrimida para la defensa e ilustración de la existencia, ahora ya incontrovertible [sic], de una verdadera tragedia áurea» (Vitse, 1997: 61). Sin embargo, me pregunto ¿por qué «ahora ya incontrovertible»? ¿Sería preciso afirmarlo con tanta contundencia si de veras resultara tan «incontrovertible»? Años después de que Vitse escribiera, tan convencido, estas palabras, siguen siendo numerosos los críticos que no ven en Calderón esa «incontrovertible» y «verdadera tragedia áurea»²².

En su propósito de justificar, más que de explicar, el teatro calderoniano como un teatro trágico, Vitse presenta una teoría de la tragedia que pretende «llegar a un modelo trágico *sui generis*, que pueda servir como instrumento adecuado para internarse luego en el universo trágico particular de tal o cual dramaturgo» (Vitse, 1997: 61). En este sentido nos advierte que su interpretación de lo trágico no se someterá ni a los imperativos de la preceptiva aristotélica, porque resulta insuficiente para comprender el teatro calderoniano, ni al dictamen de los códigos de la *comedia nueva* lopesca, debido a la «engañosa unicidad» de sus fórmulas matrices. Esta perspectiva nos parece sin duda muy adecuada, sobre todo por su utilidad para la interpretación de las obras teatrales, que se ven de este modo liberadas de una sofocante subordinación a la preceptiva literaria, es decir, a una suerte de interpretación legislativa de la literatura dramática. Sin embargo, no puedo estar de acuerdo con los criterios esgrimidos por Vitse para el reconocimiento y justificación de la experiencia trágica en el teatro calderoniano. Vitse basa su argumentación en tres postulados, que él mismo define en los conceptos de *perspectiva*, *riesgo* y *alejamiento*.

En primer lugar, «habrá tragedia cuando el espectador comparta la angustia experimentada por el personaje». En segundo lugar, es imprescindible para el espectador la vivencia de un riesgo, pues lo trágico «no puede nacer si el personaje no se encuentra en situaciones en que se ven puestos en juego los fundamentos éticos, políticos, míticos o metafísicos de la sociedad o del individuo, si el personaje, en una palabra, no corre un riesgo trágico, ansiógeno, susceptible de provocar el temor y la conmiseración en el espectador». En tercer lugar, Vitse advierte que es condición indispensable que «el poeta trágico tendrá que establecer cierta distancia entre el *hic et nunc* del espectador y el marco de la acción representada» (Vitse, 1997: 61).

Aquino, atiende más a la lógica de la retórica que a la libertad de la poética, y pretende, a través de fórmulas escolásticas, la confirmación de determinadas posiciones morales. Como sabemos, para los humanistas, la escolástica, paradigma al que se sometían todas las disciplinas, de la gramática a la teología, pasando por la matemática, era un método caracterizado por concentrarse en asuntos minúsculos (*quaestiones*), sujetos a una discusión aparatosa (*disputatio*), y regidos con las herramientas de la lógica y la especulación, para encaminarse finalmente a la formulación de conclusiones metafísicas y absolutas.

²² Precisamente en su introducción a *El príncipe constante*, Cancelliere, tras una exhaustiva reflexión sobre el teatro calderoniano, concluye en que «parece prevalecer la idea de que la poética de Calderón no propende a la tragedia...» (Cancelliere, 2000: 30).

A pesar de que Vitse había insistido en su alejamiento de la poética de Aristóteles, debe advertirse que no hay nada más aristotélico que los dos primeros de estos tres postulados, por otra parte completamente asimilables a un solo principio, basado en la identidad emocional entre espectador y personaje. Aunque Vitse desarrolla su argumentación al amparo de ciertos conceptos tomados de la psicocrítica de Charles Mauron (1964), el paradigma metodológico en que se sitúan sus razonamientos es absolutamente aristotélico, salvo en la formulación del tercer postulado, que remite a una suerte de literatura de evasión. Vitse considera que «si se admiten estos tres criterios» (*perspectiva, riesgo y alejamiento*), «pueden descubrirse en la producción dramática de Calderón unos cincuenta títulos que conforman un conjunto trágico» (Vitse, 1997: 61-62). Creo, personalmente, que si aceptamos los criterios de Vitse nos resultaría muy fácil reconocer que Calderón no solo escribió cincuenta tragedias, sino muchísimas más, acaso el doble o el triple: en realidad, casi todas sus obras dramáticas mayores serían tragedias. Y no solo nos sucedería esto con Calderón, sino prácticamente con casi todos los dramaturgos, pues de un modo u otro no hay una sola obra de teatro en la que no sea posible para nosotros, como espectadores, compartir la angustia que puede experimentar un personaje en un momento dado (*perspectiva*), sentirse identificado con las situaciones de peligro o inquietud por las que atraviesa el héroe (*riesgo*), y experimentar finalmente el debido distanciamiento, en el tiempo y en el espacio, respecto a las acciones representadas por un personaje en cualquier obra teatral (*alejamiento*). No puedo creer en modo alguno que estos sean criterios adecuados para identificar, explicar o justificar, las características genuinas de una experiencia trágica en el teatro. Cuando Vitse escribe, con total franqueza por su parte, que «si la tragedia calderoniana, hoy todavía, puede seguir turbándonos y conmoviéndonos, es porque escenifica, con la fuerza intensiva de una implacable organización dramática, nuestras más profundas y permanentes interrogaciones sobre tiempo y la permanencia del ser» (Vitse, 1997: 63), es evidente que estas palabras pueden aplicarse por igual al teatro de Calderón como al de Esquilo, al de Shakespeare como al de Lope, al de Schiller como al de su admirado Cervantes (autor, dicho sea de paso, de una tragedia bien poderosa en el teatro español, *La Numancia*), al de Lope como al de Goethe, y lo que aún sería más sorprendente, estas palabras de Vitse también serían igualmente correctas si se aplicaran a obras tan poco aristotélicas en su realización del concepto de lo trágico como *Woyzeck* de Georg Büchner, *Actes sans paroles* o *Breath* de Samuel Beckett, o *La casa de Bernarda Alba* de Lorca.

También desde la teoría de la literatura, autores como Ruano de la Haza (1983) consideran que en el estudio de las obras calderonianas debe aplicarse «el sistema descodificador apropiado al género teatral a que pertenece» la obra en cuestión²³. Por este camino con frecuencia se desemboca en la elaboración de teorías literarias *ad hoc*, válidas únicamente para la interpretación de una obra particular, pero ineficaces más allá de estos límites; e incluso en su aplicación a obras concretas, para las cuales han sido profesamente diseñadas, solo resultan aceptables en la medida en que los

²³ Vid. Ruano, «Introducción» a su edición de *El mayor monstruo del mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pág. 11.

sucesivos lectores asumen indiscutidamente los *postulados* de que parte el crítico que previamente ha formulado tal teoría. El resultado final no es otro que la tautología y la especulación intrascendente²⁴. Frente a tantas inquietudes especulativas sobre Calderón, Arellano (1994: 15) ha recordado oportunamente que «no estamos ante literatura para eruditos, sino ante teatro para públicos impacientes»²⁵. La teoría literaria no tiene como objetivo científico hacer moralmente confortable una realidad estética disidente o extemporánea, sino hacerla comprensible. En este sentido, la legitimidad de una teoría no reside solo en su inmanencia, sino en la coherencia de su relación trascendente con la realidad a que se refiere, y a la que trata de explicar. Una teoría es coherente en la medida en que convierte en *coherente* la realidad empírica que describe, y no en tanto que nos ofrece una reconstrucción moralmente confortable de sus referentes.

Otro crítico, Ruiz Ramón, califica abiertamente de «prejuicios, a la vez ideológicos y estéticos», cualesquiera interpretaciones destinadas a discutir la existencia, o los fundamentos, de la denominada «tragedia cristiana» calderoniana²⁶. Considera incluso que si la tragedia representa, como aseguran autores como Jaspers (1948), un ejercicio de libertad humana, «en este sentido la tragedia cristiana sería la más honda de las tragedias» (Ruiz Ramón, 2000: 32). Confieso no entender este planteamiento²⁷. El cristianismo, como todo moralismo, determina *a priori* los

²⁴ Así se explican algunas desavenencias como la protagonizada por Ruano de la Haza y Fernando de Toro, en sus trabajos de 1983 y 1984, respectivamente, sobre la existencia o inexistencia de tragedia *mixta*, *morata* o *patética* en Calderón. En suma se trata de un debate esencialmente especulativo, al que con demasiada frecuencia la crítica contemporánea ha sometido el teatro calderoniano, con objeto de demostrar la existencia o inexistencia de determinados valores, ideas, posiciones morales, argumentos escolásticos, alegorías, mandamientos, etc..., y un sin fin de trascendencias e intrascendencias que, al fin y al cabo, han terminado por subrayar la frigidéz de la crítica.

²⁵ En la misma línea deben entenderse las siguientes palabras de Rico sobre *La vida es sueño*: «En los primeros versos de *La vida es sueño* se han señalado a menudo claves esenciales de toda la obra. El caballo que se desboca, por ejemplo, se ha explicado como un símbolo de la sexualidad, no sometida al jinete de la razón. En la caída entre las peñas se ha visto «un recuerdo indiscutible del nacimiento del hombre en pecado original». La situación inicial se ha tomado como prueba de que «todo está en manos del 'destino' y por tanto lejos del control de los personajes». Etcétera, etcétera. No creo que el autor tuviera en el ánimo tales interpretaciones al escribir la tirada del 'Hipogrifo violento' [...]. Provocar la admiración de los espectadores es el objetivo fundamental de Calderón» (Rico, 1990/2000: 450 y 456).

²⁶ «A la pregunta de si existe una *tragedia cristiana* se le han dado muy diversas respuestas, que pueden agruparse en dos direcciones; reducidas a su mayor simplicidad expresiva, serían: no, 'no existe'; y 'sí existe, pero...» (Ruiz Ramón, 2000: 31). Sin duda, como el propio autor parece reconocer, es excesiva una simplificación que, como esta, reduce sin más a estas dos fórmulas las diferentes interpretaciones acerca de la experiencia trágica en el seno de credos religiosos normativos.

²⁷ En su obra *Calderón y la tragedia* (1984), Ruiz Ramón afirma que el protagonista de *El príncipe constante* constituye por excelencia el ejemplo de héroe anti-trágico, dado que su meta es la santidad, y se trata de un «hombre máximamente libre, cuya muerte no es sino el último eslabón de una vida ascendente, estribada en la libertad espiritual que lo sitúa, constantemente,

principios del bien y del mal, e interpreta y sanciona toda acción humana posterior en virtud de tales principios, éticamente muy bien definidos, y sin duda indiscutibles desde el primer momento. En una visión cristiana o moralista del mundo todo está previamente estructurado y definitivamente previsto, de modo que las consecuencias de la elección ya están sancionadas antes de que el sujeto, o el azar, ejecute cualquier desenlace posible. El bien y el mal se convierten en preferencias colectivas codificadas según criterios de poder, creencia o revelación. Sin embargo, la experiencia trágica discute ante todo la legitimidad de cualquier orden moral para juzgar con seguridad absoluta lo que considera como Bueno o Malo. Lo trágico discute que sea posible adscribir al bien o al mal, como algo inmutable, trascendente o definitivo, la sanción de determinados actos. Cristianismo y moralismo castigan o censuran todo azar, toda iniciativa, toda acción imprevista, todo ejercicio de libertad que no confirme la validez de sus principios morales. La tragedia, por su parte, pone de manifiesto el poder subversivo del azar, de las iniciativas e impulsos individuales, de la libertad más heterodoxa, para discutir los fundamentos de un determinado orden moral, con frecuencia trascendente al individuo, y resultado de la institucionalización e instrumentalización humanas de diversas creencias e inquietudes religiosas, a las que se confiere, por supuesto, un valor normativo y disciplinante. La llamada «tragedia cristiana» dignifica y premia la libertad del individuo en la medida en que esta libertad confirma los principios éticos del moralismo cristiano. Se premia y estimula la libertad destinada a satisfacer una determinada idea del Bien, a la vez que se castiga y desacredita toda forma de libertad orientada hacia lo que previamente se identifica como Maldad. Nada hay de admirable para el cristianismo en un ejercicio de libertad que discuta o desacredite los fundamentos morales de su religión. Para una tragedia auténtica, es decir, para una tragedia pagana o laica, tan admirable es la postura de Creonte como la de Antígona. En una «tragedia cristiana» los heterodoxos no merecen el mismo respeto, ni la misma admiración, ni mucho menos el mismo premio —el gozo eterno del bien— que los ortodoxos cumplidores del orden moral cristiano. Cristianismo y moralismo definen con precisión y rigor los fundamentos del bien y del mal; la tragedia, por su parte, los discute abiertamente, en sus límites y posibilidades.

Parker, que fue sin duda el autor que con mayor seriedad y rigor ha reflexionado sobre la posibilidad de un arte trágico en el teatro de Calderón, sostuvo que «en los dramas de Calderón sí es posible observar una concepción original, importante y válida

más allá de los límites de la condición humana» (Ruiz Ramón, 1984: 11). Estamos totalmente de acuerdo. Estas últimas palabras se reproducen literalmente en las dos primeras ediciones de su *Historia del teatro español* (Madrid, Alianza, 1967¹, y 1971², pág. 268), donde afirma: «El príncipe constante es, como todos los santos, el héroe antitrágico por excelencia». Por desgracia se observa una evidente contradicción en estos planteamientos, si comparamos lo que este crítico escribió en 1967 (que repite literalmente en su trabajo de 1984) y lo que publicó en 2000. Además, en la introducción que precede a su edición en 1981 de *La cisma de Inglaterra*, Ruiz Ramón califica *El príncipe constante* de «tragedia de sacrificio» (Madrid, 1981, pág. 38). ¿En qué quedamos? ¿Es o no es *El príncipe constante* una tragedia? Y si lo es, ¿cómo puede decirse a la vez que su personaje protagonista es un héroe anti-trágico por excelencia?

de la tragedia, concepción que hasta ahora hemos pasado por alto y no hemos sabido ver» (Parker, 1962/2000: 330). Veamos cuáles eran sus argumentos. Parker es uno de los primeros autores en proponer seriamente una lectura trágica de algunos dramas calderonianos. No considera que el moralismo cristiano deba excluir la dignidad vital de la experiencia trágica. Es más, considera que debe vindicarla, y encuentra en la dramaturgia calderoniana la posibilidad de hacerlo. Para el hispanista cristiano, Calderón nos da «una visión personal, un sentido de la tragedia de la vida comunicable gracias a los recursos propios del drama» (Parker, 1962/2000: 330, nota 7).

«Creo posible aceptar en principio —afirma Parker en su exposición— que toda presentación clara y tajante del bien y el mal —en blanco y negro— en que triunfa el bien en forma inequívoca, castigándose el mal gracias a una justicia poética mecánica, no nos dará una buena tragedia» (Parker, 1962/2000: 333). A partir de aquí Parker trata de justificar la posibilidad de identificar en el teatro calderoniano una experiencia trágica basada en un equilibrio de fuerzas entre los principios morales del bien y del mal. Según Parker, el lector o espectador deberá interpretar *trágicamente* este «desequilibrio de fuerzas», más allá de la justicia poética (ofertada en la comedia) e incluso más allá de la justicia humana (asequible a los hombres). La última palabra la tendría, pues, la Providencia revelada. La propuesta de Parker exige al lector un protagonismo esencial en la interpretación trágica de los hechos contenidos en la comedia, a partir de un determinado concepto de tragedia elaborado *ad hoc* para el teatro calderoniano, y capaz de hacer asequible al moralismo cristiano la dignidad de una experiencia trágica genuinamente pagana y secular.

En su argumentación, Parker aglutina sin más tres conceptos que conviene discriminar y deslindar cuidadosamente. En primer lugar, nos habla de un concepto de tragedia en el que la responsabilidad moral desempeña un papel preponderante. Estamos de acuerdo. En segundo lugar, se nos advierte que esta reflexión moral dispone en la tragedia un equilibrio entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal: «Calderón nos deja en suspenso —dice Parker (1962/2000: 337)—, no entre dos modos de ser, sino entre el pecado y la culpabilidad». En este punto me resulta inevitable disentir: no me parece posible que el arte trágico enfrente equilibrada o armoniosamente el bien y el mal como algo fácilmente objetivable en unas u otras acciones dramáticas. No es ese el fin del arte trágico, no lo fue en la Grecia antigua y no lo es hoy en las literaturas contemporáneas. Más bien me inclino a pensar que una característica esencial del arte trágico de todos los tiempos consiste precisamente en discutir y cuestionar la seguridad y la estabilidad humanas en el conocimiento del bien y del mal, planteando una interpretación heterodoxa que hace dudar de la validez de determinadas formas morales de conducta, legítimamente admitidas y normativamente codificadas. En tercer lugar, me resulta muy difícil admitir que el planteamiento final de las comedias calderonianas sea el de ofrecer al lector o espectador un neutral equilibrio entre los *buenos* y *malos* protagonistas morales de la acción. De un modo u otro, en los dramas de Calderón, pecadores y disidentes acaban siendo castigados, del mismo modo que mártires heroicos y delincuentes arrepentidos alcanzan la gloria de su Dios verdadero.

Parker desea incorporar a una visión cristiana del mundo los valores más dignos de un arte trágico que, una y otra vez, resultan insolubles en el moralismo y la ortodoxia católicos. El teatro es ante todo fiesta, heterodoxia y catarsis. Nada más lejos,

pues, de la moral, de la ortodoxia y del dogma. Una síntesis entre ambos polos es algo francamente difícil de alcanzar, pues una de las dimensiones esenciales de la experiencia trágica consiste precisamente en discutir los límites y legitimidades morales del bien y del mal, en presentarlos *face to face*, de la forma menos tranquilizadora posible, como algo irreconciliable e insoluble. «Espero demostrar —prosigue Parker— que la incertidumbre entre estos dos mundos, estas dos actitudes, no es el único equilibrio posible en una tragedia, y que Calderón, en realidad, sí nos muestra un equilibrio entre dos maneras de ser, y así, aunque el dramaturgo, que es católico y teólogo escolástico, sabe que la bondad es la ley positiva del Ser, y el mal su negación (y no su contrapartida positiva), sin embargo nos deja en suspenso entre ambas fuerzas» (Parker, 1962/2000: 334-335). No creo que sea posible aceptar fácilmente una declaración de esta naturaleza, por dos razones: en primer lugar, porque la dificultad y el conflicto para esclarecer los límites morales en el ejercicio del bien y del mal es un logro esencial del arte trágico frente a las ideologías y filosofías moralistas; y en segundo lugar, porque resulta francamente difícil aceptar que el desenlace de las comedias de Calderón deje al espectador en suspenso o en duda respecto a lo que debe considerar como lo bueno o lo malo. No es posible excluir de la tragedia una acción cuya consecuencia primordial es la reflexión moralmente heterodoxa, destinada a soliviantar el dogma de una ética y de una metafísica respecto de las cuales se disiente. Creo que la meritoria argumentación de Parker falla precisamente en este punto²⁸.

Con el paso del tiempo el propio Parker se retrotrajo discretamente de su interpretación trágica de *El príncipe constante*. Al menos así se desprende de algunos de sus últimos trabajos (Parker, 1991), en los que trata de eludir cualquier reflexión sobre este tema, además de mostrar un evidente desagrado a la hora de plantearlo: «Se han aducido argumentos a favor y en contra de considerar *El príncipe constante* una tragedia. La cuestión de si lo es o no en realidad no tiene mayor importancia [...]. Las razones principales para negarle a *El príncipe constante* el *status* de tragedia no vienen en realidad al caso. Aunque la presunta incompatibilidad del cristianismo y la tragedia se ha aducido quizá *ad nauseam*...» (Parker, 1991: 355). Parker no pensaba exactamente igual algunos años atrás, especialmente en 1962, cuando había encaminado sus interpretaciones, en términos muy distintos, «Towards a Definition of Calderonian Tragedy».

Arellano ha dedicado interesantes páginas a discutir la tendencia de algunos críticos a interpretar como tragedias determinadas comedias de Calderón; obras como *La dama duende*, *Casa con dos puertas*, *No hay cosa como callar*, y en general casi todas las comedias de capa y espada. No postula en absoluto Arellano una lectura «cómica» de obras como *El príncipe constante*, *Los cabellos de Absalón*, *El alcalde de Zalamea*, etc., que tienden a ser consideradas por la crítica como tragedias, dramas cristianos, dramas de honor, etc. Con todo, las declaraciones de Arellano pueden interpretarse,

²⁸ Creo que Leech tiene mucha razón cuando advierte que «el honor llevó a crear obras con desenlaces violentos, pero estas obras raras veces son auténticas tragedias, porque casi siempre se preocupan por señalar una moral, la moral de que el honor debe ser sagrado a toda costa, y no en mostrar a un individuo en lucha con el destino» (Leech, 1950: 216).

aunque esta no haya sido la voluntad de su autor (el lenguaje del texto a veces habla por sí mismo..., como gustaba sugerir Barthes), para poner de manifiesto la tendencia de cierta crítica calderoniana a interpretar también como tragedias determinadas obras que, desde el punto de vista del moralismo cristiano al que se adscribe Calderón, no pueden en absoluto albergar una conciencia trágica. Y pienso en títulos como *El príncipe constante*, *El mágico prodigioso* o *La devoción de la cruz*, por ejemplo. He aquí las palabras de Arellano: «Utilizar las comedias como documentos, para juzgar lo trágico de su universo, casi siempre desde nuestros propios códigos de valores, puede ser iluminador, quizá para el historiador o antropólogo, pero me parece marginar lo más propiamente dramático, olvidar la intención y construcción de estas piezas, negar injustificadamente la percepción que de ellas, creo, tuvieron sus espectadores» (Arellano, 1990: 8). Y en una breve nota prosigue del modo siguiente, dirigiéndose a quienes propugnan una lectura trágica de determinadas comedias calderonianas: «Opino que estos espectadores tan melancólicos de Wardropper y otros estudiosos están cortados a imagen y semejanza del erudito moderno. En realidad no creo que esta tendencia crítica considere verdaderamente el efecto de la comedia en el público coetáneo; su recurrencia a estas tristes sonrisas me parece más bien una fórmula retórica. No me imagino, y por lo que sabemos sobre el público de los corrales es difícil imaginar, a un mosquetero con esta mueca trágica sedimentada tras el espectáculo de una horrorífica comedia de capa y espada» (Arellano, 1990: 9). Estoy completamente de acuerdo con Arellano, pero yo iría aún más lejos, al preguntarme cuál sería la actitud del público ante obras como *La devoción de la cruz* o *El príncipe constante*. ¿Sería posible hablar en estos casos de una auténtica conciencia trágica de la existencia humana? ¿Se imaginan a la piadosa mosquetería con una «mueca trágica» ante el infante don Fernando en poder del rey de Fez?

Las mismas palabras que Arellano utiliza para limitar el alcance de las interpretaciones trágicas de determinadas comedias cómicas (valga la redundancia, explicable solo por la complejidad genológica del teatro aurisecular), creo que pueden utilizarse para explicar —y discutir— las interpretaciones trágicas de determinadas comedias hagiográficas y martirológicas o, por mejor decir, *dramas* o *melodramas religiosos*, como *El príncipe constante*, *La devoción de la cruz* o *El mágico prodigioso*. No pretendo manipular en absoluto las palabras de I. Arellano, en una argumentación que, insisto, él limita a las supuestas «comedias cómicas», y que en mi heterodoxo y humilde parecer puede aplicarse a todos aquellos dramas religiosos de Calderón que han sido objeto de una interpretación trágica. Advierte Arellano que tales interpretaciones trágicas «son afirmaciones de tipo general, que invierten, en mi modesta opinión, el proceso correcto del análisis. Suponen tomas de postura apriorísticas que van a definir las interpretaciones de las comedias particulares, examinadas desde este prisma adoptado previamente sin la suficiente demostración» (Arellano, 1990: 10). Arellano considera que este interés por interpretar trágicamente determinadas comedias calderonianas se debe, en primer lugar, a la dignidad que tradicionalmente se ha querido ver en la experiencia trágica, frente al mundo de lo cómico; y en segundo lugar, Arellano la atribuye a una «postura metodológica desviada, que básicamente consiste en ignorar las diferencias genéricas, analizando distintas obras como si todas formaran un conjunto indiscriminado y continuo» (Arellano, 1990: 11). Son correctos

los argumentos de Arellano, y yo añadiría, además, que los mismos criterios pueden aducirse a la hora de interpretar como *tragedias* los dramas, o melodramas, cristianos compuestos por el mismo autor, dramas como *El príncipe constante*, *La devoción de la cruz*, *El mágico prodigioso*, etc...

3.5. POLÍTICA Y LITERATURA PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA

El teatro cómico breve de Calderón es Literatura programática o imperativa de naturaleza política, no teológica. Por esta razón debe incluirse en este apartado. Como buen cristiano, Calderón sabe dar a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César. Como dramaturgo, supo discriminar muy bien Política y Teología, consagrando sus autos sacramentales a esta última, y objetivando de forma extraordinariamente sofisticada a aquella las formas cómicas de su teatro breve, en especial sus entremeses. Ha de advertirse que toda la heterodoxia crítica presente en los entremeses cervantinos está revertida y neutralizada, en los de Calderón, hacia la ortodoxia cómica de la sociedad política y estatal de la España aurisecular.

Lo que aquí voy a proponer es una interpretación materialista del teatro cómico breve de Calderón, con el fin de objetivar el sentido que en él adquieren determinados conceptos esenciales de la poética de lo cómico: la risa, el humor, lo grotesco y la parodia. La conclusión final, que aquí adelanto, es que la parodia en el teatro cómico calderoniano, junto con los recursos principales de la experiencia cómica, tienen como fin consolidar, al igual que en sus comedias mayores, pero a través de procedimientos sutilmente diferentes, los valores conservadores y tradicionalistas de la España barroca, contrarreformista y aurisecular. Niego, por tanto, como trataré de demostrar, la posibilidad de un Calderón materialmente irreverente con el dogma, tolerante¹ o heterodoxo y, por supuesto, contemporáneo nuestro². Considero que las interpretaciones que apuntan en esta dirección son de un idealismo extraordinario, que informan más sobre la intencionalidad de la crítica actual por garantizar a Calderón

¹ En efecto, se ha puesto en relación la risa de los entremeses calderonianos con la idea de la tolerancia. Este tipo de observaciones revelan ciertamente una intención por parte de la crítica de dar una imagen de Calderón capaz de satisfacer el horizonte de expectativas de nuestro tiempo, determinado por los ideales, falaces más allá de la mera retórica, de tolerancia, solidaridad, desenmascaramiento, etc.: «La risa para Calderón puede suavizar la intolerancia y modificar la rigidez del individuo o del grupo que cree mantener el monopolio de la verdad, desagregando o desenmascaramiento las fachadas del orden social (o del orden estético y literario). Por eso esta parte de la producción calderoniana se nutre considerablemente con la parodia de su propio teatro» (Rodríguez Cuadros, 2002: 150). De cualquier modo, el concepto que de lo cómico calderoniano nos transmite Rodríguez Cuadros no deja de ser inevitablemente contradictorio, al moverse el dramaturgo entre lo gracioso y lo dogmático, sin llegar nunca, desde mi punto de vista, a discutir o criticar seriamente ni uno solo de los valores de la ideología estatal aurisecular: «Lo cómico (y su efecto más atrevido, unir lo que la convención y la moral querrían mantener separados) ha de recluírse dentro de un enclave temporal concreto, en el cual se ritualiza la descarga del malestar que las normas y reglas sociales producen. No es que las obras breves de Calderón no testimonien, ocasionalmente, su alto grado de consentimiento respecto al entorno. Ahí están sus entremeses más genuinamente reaccionarios: *Los instrumentos*, por ejemplo, en donde la burla antisemita de los alcaldes villanos se muestra con la misma radicalidad que en sus más integristas autos sacramentales» (Rodríguez Cuadros, 2002: 152).

² El título del libro de Ruiz Ramón, *Calderón, nuestro contemporáneo*, constituye en este sentido una de las declaraciones más idealistas que se han escrito sobre el teatro calderoniano. Vid. nuestros comentarios al respecto, especialmente en lo que se refiere a la falacia de la tragedia calderoniana, en *El mito de la interpretación literaria* (Maestro, 2004a: 152-182).

un puesto acreditado en el sitial de lo políticamente correcto que por interpretar una realidad literaria e histórica en la poética del teatro español aurisecular, el cual, por supuesto, nunca pretendió ni ser contemporáneo de la sociedad del siglo XXI ni compartir los valores morales de la Posmodernidad que hoy lo interpreta. No voy a discutir aquí las formas de la *retórica de lo cómico* en Calderón, pero sí las funciones que en su teatro breve adquieren la *parodia* y la *poética de lo cómico*, pues considero que en algunos casos han sido objeto de interpretaciones idealistas y de falsas atribuciones³.

Los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI se han caracterizado por ser —una vez más— profundamente religiosos en apariencia. Esta intensificación de la «visión religiosa», que sigue siendo creciente, se manifiesta con fuerza dentro del mundo académico; y sobre todo fuera de él, a través del discurso periodístico, en el que se objetivan y codifican verbalmente el poder, la vulgaridad y las creencias sociales (*doxa*), tres realidades con las que el conocimiento científico siempre ha mantenido relaciones conflictivas y disidentes. Las artes y las ciencias han sido, desde su nacimiento y por su naturaleza, actividades genuinamente seculares. Desvincular la «interpretación religiosa» del conocimiento científico, emanciparse de la revelación metafísica como forma primera del saber, para sustituirla por un método científico de interpretación, no es probablemente el objeto de la alegoría, ni de otras visiones idealistas de la literatura. El posmodernismo, en sus diferentes facetas (acaso con la excepción de los estudios culturales, que se han manifestado hasta el momento en el seno académico como una disolución vulgarizada de la antropología social), ha puesto de manifiesto realidades actualmente muy decisivas, haciendo del relativismo un valor absoluto, y conduciendo a unos resultados que en el mundo académico están determinados por el llamado «pensamiento débil» (Vattimo y Rovatti, 1983). Lo cierto es que la debilidad de este *pensiero* se limita a las tradicionales «ciencias humanas o del espíritu», sin afectar en absoluto a las ciencias naturales, cuyo enérgico desarrollo trasciende día a día los límites de la astrofísica y de la biogenética, postulando un paradigma epistemológico que escapa por completo a toda la vanguardia e inteligencia posmoderna, tan académicamente presente y poderosa. Este *pensiero debole* es profundamente secular y laico, es decir, académico y filosófico. Ninguna fragilidad se observa hoy día en los dos sistemas de pensamiento más poderosos e influyentes en Occidente: el Cristianismo y el Islam.

La percepción de la obra calderoniana no es en absoluto ajena a estas transformaciones. La crítica literaria más reciente, sobre todo desde el último cuarto del siglo XX español, ha tratado de interpretar el teatro breve de Calderón —sus entremeses, jácaras y mojigangas principalmente— como un conjunto de obras que subvierten o invierten los principios ideológicos que tradicionalmente se han identificado y confirmado en sus comedias mayores. Se ofrece de este modo, a partir

³ Debe quedar claro que me refiero aquí a lo cómico en el *teatro breve calderoniano* (entremeses, jácaras y mojigangas), y no en sus comedias, especialmente en sus comedias urbanas. En este sentido, considero que entre los mejores trabajos que se han escrito sobre la comedia calderoniana deben citarse de forma sobresaliente los de Georges Güntert (2011).

de su obra cómica o breve, una imagen de Calderón más festiva y relajada, menos seria y adusta, e incluso más «moderna», más «progresista», más «simpática». Es decir, más afín a los ideales que en nuestro tiempo se esgrimen como políticamente correctos, socialmente bien vistos. El resultado de este discreto reduccionismo —la interpretación de su teatro breve como *inversión* o *envés* de su teatro mayor⁴— nos hace desembocar en una visión contradictoria de creación teatral, reconocida incluso por los propios críticos que defienden esta lectura de *inversión* —«la contradicción en su literatura, aún por desentrañar» (Rodríguez y Tordera, 1982: 12)—, y que sin duda permite presentar a la crítica actual, en clara satisfacción con los ideales públicos que determinan hoy la pantalla de nuestra vida social y política, una imagen de Calderón como dramaturgo alegre, festivo, chistoso, heterodoxo o incluso irreverente con los dogmas de su tiempo⁵. Creemos que aciertan Rodríguez y Tordera al imponer ciertos límites a su propia interpretación de las posibles libertades y tolerancias de lo cómico atribuidas al teatro breve calderoniano:

Que, por otra parte, y como era de esperar en una cultura de principio de autoridad como la del seiscientos, esta risa fuera, en ocasiones, reconducida a la moralidad conservadora de los tópicos, de la irrisión de «elementos extraños» a la sociedad establecida (y Calderón no fue ajeno, claro está, a las pullas antisemitas, a las burlas de gitanos, moros o extranjeros) es innegable [...]. Puede que sea difícil de sostener, desde esta parte de su obra, la idea de un Calderón rebelde (Rodríguez y Tordera, 1982: 26).

⁴ «[...] la observación del mundo al «revés», desordenado y en cierto modo «desordenador», de sus entremeses, jácaras y mojigangas» (Rodríguez y Tordera, 1982: 12).

⁵ Rodríguez Cuadros sostiene que el teatro cómico de calderón (entremeses, jácaras y mojigangas) refleja «una España gesticulante que elabora, a falta de un discurso racional e ilustrado, constantes vacilaciones y dudas, mitos y contramitos» (Rodríguez Cuadros, 2002: 145). Se insiste en que la obra cómica y entremesil de Calderón contiene «expresiones degradantes, combates jocos, inversiones, despropósitos e, incluso insinuaciones obscenas o claramente irreverentes», algo que hace «más contradictoria su, en apariencia, granítica ideología» (145). También se ha interpretado la obra cómica entremesil de Calderón como una autoparodia de sus comedias mayores, de su teatro canónico.

3.6. EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

ANTE LA IDEA Y CONCEPTO DE PODER EN LA SOCIEDAD POLÍTICA

Es malo lo que introduce la discordia en el Estado.

Baruch SPINOZA (*Ética*, 4, XI).

Al poder solo se le puede seducir, vencer o burlar. Cada una de estas formas de conducta ha dado lugar en la literatura a géneros literarios sumamente fecundos, que van desde la más temprana lírica amorosa europea hasta la épica más antigua y reciente, pasando por todas las formas de los géneros teatrales cómicos. No en vano el teatro puede considerarse como uno de los géneros literarios y espectaculares cuyas relaciones con el poder, en todas sus diversas variantes y fórmulas, han sido siempre de analogía, de paralelismo o de dialéctica, según pretendiera identificarse con él, discurrir acriticamente sin interferirlo, o enfrentarse de forma sistemática a sus fundamentos esenciales.

En estas páginas se ofrecerá una reflexión a propósito del teatro español del Siglo de Oro desde el punto de vista de la Idea y el Concepto de Poder, tomando como contexto determinante o de referencia la sociedad política o el Estado. Para ello me servirá de los presupuestos metodológicos del Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento y como Teoría de la Literatura¹. En primer lugar, expondré la Idea y Concepto de Poder, para articular, en segundo lugar, esta idea en los espacios ontológico, antropológico y estético; y finalmente, en tercer lugar, pondré en relación las interpretaciones resultantes con los conceptos de teatro y libertad presentes en la sociedad política aurisecular.

La idea de poder se examinará aquí como Idea filosófica, de naturaleza crítica y dialéctica, y no como Concepto científico, es decir, será considerado como una Idea que trasciende, que rebasa, campos categoriales concretos y cerrados (Sociología, Derecho, Antropología, Física, Política, Historia...), y que requiere, para su interpretación, la síntesis —crítica y dialéctica— de haces de Ideas diversas pertenecientes a distintos ámbitos y dominios. Se parte de una Idea de Poder definido como la capacidad —facultad o potencia— de vencer obstáculos para ejercer la libertad propia, así como también de crearlos para limitar o destruir la libertad ajena. El poder es un hecho indisoluble de muchos otros hechos e ideas, como la libertad —personal, gremial o estatal—, el Estado o el individuo. El poder nunca es impersonal. Y con frecuencia casi nunca se ejerce al margen del individuo, del gremio (*lobby*) o del Estado, principales aglutinantes de sus diferentes formas de representar materialmente la sintaxis, la semántica y la pragmática del poder, es decir, sus formas efectivas de constitución, interpretación y ejecución o representación.

¹ Vid. a este respecto la obra de Gustavo Bueno, específicamente su *Primer ensayo sobre las categorías de las 'Ciencias Políticas'* (Bueno, 1991).

LA IDEA DE PODER EN EL ESPACIO ONTOLÓGICO: EL EJERCICIO DE LA CRÍTICA EN LA SOCIEDAD POLÍTICA

Si se toma como referencia el espacio ontológico, la Idea de Poder exige analizarse desde los criterios de los tres géneros de materialidad que constituyen el espacio del ser, es decir, el espacio de cuanto *es* y *está* materialmente (*ónticamente*) presente en el mundo interpretado (M_1). Porque el ser, o es material, o no es. El espacio ontológico del Mundo interpretado, también llamado ontología especial (M_1), por relación conjugada con la ontología general², o mundo no interpretado (M), está constituido por tres géneros de materialidad, irreductibles entre sí, inconmensurables, plurales y dialécticos (Bueno, 1972)³:

1) El primer género de materialidad (M_1) está constituido por los *objetos del mundo físico* (rocas, organismos, satélites, bombas atómicas, mesas, sillas...); comprende materialidades físicas, de orden objetivo (las dadas en el espacio y en el tiempo).

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

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

² De este modo, en primer lugar, la Ontología General (M), como sustancia constitutiva del Mundo (M), corresponde a la Idea de Materia Ontológico General, definida como *pluralidad, exterioridad e indeterminación*. La Ontología General (M) es una pluralidad infinita, y desde ella el materialismo filosófico niega tanto el monismo metafísico (inherente al Cristianismo y al Marxismo) como el holismo armonista (propio de las ideologías panfilistas, entregadas al diálogo, el entendimiento y entretenimiento universales, la paz perpetua o la alianza de las civilizaciones). En segundo lugar, la Ontología Especial (M_1), como Mundo Interpretado (M_1), es una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad, en que se organiza el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo conocido (M_1). La fórmula del espacio ontológico sería la siguiente: $M / M_1 = M_1, M_2, M_3$.

³ Estos tres géneros de materialidad son heterogéneos e inconmensurables entre sí (Bueno, 1990). Son también coexistentes, ninguno va antes que otro y ninguno se da sin el otro: se co-determinan de forma mutua y constante, y ninguno de ellos es reducible a los otros. Quiere esto decir que estos tres géneros de materialidad están dados y organizados en *symploké*.

Si procedemos a la interpretación de la Idea de Poder en cada uno de estos géneros de materialidad, que —ha de insistirse en ello— nunca se dan aisladamente ni reducidos unos a otros, se constatará lo siguiente.

Como materia primogénica (M_1), el Poder ha de contar con una fuerza física que lo ejerza. Aquí podrá hablarse del poder destructivo de la naturaleza, por ejemplo, en una catástrofe meteorológica; y también del poder efectivo —constructivo o destructivo— de un individuo (un asesino, un mecenas, un benefactor...), un gremio (un grupo terrorista, una ong, una multinacional, una secta, etc.), o un Estado (con su policía, su ejército, sus fuerzas institucionales...) El Poder ha de tener siempre causas y consecuencias físicas. Es decir, ha de explicitarse en un agente o sujeto operatorio que lo ejerce de forma física y efectiva.

Como materia segundogénica (M_2), el Poder ha de manifestarse y objetivarse psicológicamente, es decir, de forma subjetiva, fenoménica, psíquica, mediante el impacto de mitologías, creencias, ideologías, credos, espectáculos, rituales, ceremonias de todo tipo, que funcionarán como formas destinadas a materializar un mundo socialmente efectivo, cuyos fundamentos pueden ser reales o imaginarios, efectivamente existentes o meramente ilusorios. El Poder necesita siempre representar sus contenidos psicológicamente en la mente o conciencia de aquellos seres humanos sobre los que pretende imponerse y ejercerse, bien como forma disuasoria o terapéutica, bien como forma educativa o estructurante. Las célebres tesis sociológicas de Maravall (1972, 1975) sobre el teatro áureo incurrir precisamente en este psicologismo reductor, que trata de explicar la literatura y el espectáculo de los géneros dramáticos y espectaculares del siglo XVII limitando su esencia tanto al psicologismo social de las masas de espectadores como al de los dramaturgos (autores) y al de los «autores de comedias» o directores de compañías teatrales (transductores)⁴. En el mismo reducto psicologista, y aún con mayores deficiencias formalistas y tropológicas, incurrir las tesis de Foucault (1972) sobre la idea posmoderna de Poder.

Como materia terciogénica (M_3), el Poder exige organizarse de forma racional, conceptual y lógica, es decir, de forma sistemática. Ha de contar con una estructura capaz de hacerlo racionalmente efectivo, orientado hacia una eutaxia, u orden político correcto y duradero, en el caso de un Estado bien organizado; fundamentado en un código moral más o menos férreo, capaz de mantener la cohesión del grupo o gremio, y preservar así la vida gregaria del *lobby* frente a otros *lobbies* o grupos de poder financiero, ideológico o religioso, por ejemplo. El Poder no puede ejercerse de espaldas a la razón, porque inmediatamente ese poder irracional sucumbiría ante el racionalismo de un poder más efectivo por mejor organizado, es decir, por disponer de un *logos* de mejor calidad. El poder es más duradero y eficaz cuanto mayor sea su grado de racionalismo, un racionalismo que habrá de explicitarse de forma crítica, filosófica, científica, dialéctica, tecnológica y, por supuesto, operatoria.

Desde el punto de vista ontológico, el Poder no puede ejercerse al margen de alguno de los tres géneros de materialidad que se acaban de explicitar. Sin fuerza

⁴ A la cuestión de la transducción literaria me he referido de forma específica en varias publicaciones (Maestro, 1994, 1994a, 1996, 1997, 2000).

física no hay poder efectivo. No basta tener razón: hay que disponer de los medios operatorios para imponer la razón que se dice tener. Porque la razón, como el Poder, no está hecha solamente de palabras. El racionalismo, como el Poder, no es una tropología. Del mismo modo, el Poder requiere una psicología y un sociologismo. Se atribuye a Napoleón el dicho de que «un cura me ahorra cien gendarmes». Como se ha indicado, el teatro, en este punto, ha servido a todo tipo de regímenes políticos, siempre y cuando se encontraran dotados de un racionalismo suficientemente desarrollado como para controlar el racionalismo del espectáculo teatral y de su impacto social. Y cuando así no fuera, la alternativa era ya no su difusión, sino su censura. El racionalismo que el poder no puede controlar o dominar solo puede ser censurado. Por eso la libertad del teatro solo se puede desarrollar allí donde la libertad del Estado la puede envolver, precisamente porque la libertad del Estado rebasa la libertad del teatro. Ningún teatro podrá ejercer, como ningún individuo o gremio tampoco podrá hacerlo, una libertad que rebase las libertades estipuladas por una sociedad política que lo hace posible y factible.

Conviene, en este punto, señalar las cuatro formas de ejercicio de la crítica en las sociedades civilizadas o políticamente articuladas, en las que el teatro ha servido de instrumento ontológico de múltiples causas y consecuencias. El producto entre la distinción de *materiales* e *instrumentos* de la crítica —y el teatro es en el Siglo de Oro un instrumento social decisivo— da lugar a cuatro situaciones o modulaciones de crítica: a) *crítica dialógica*, o crítica que desde unas opiniones o teorías se realiza sobre otras opiniones o teorías; b) *crítica logoterápica*, en la que el instrumento de la crítica es una amonestación verbal que pretende disuadir de una conducta o de una acción determinadas; c) *crítica translógica*, consistente en la invectiva ejercida mediante instrumentos reales dirigidos a opiniones, doctrinas o teorías; y d) *crítica ontológica*, que usa, como instrumento para ejercer la crítica, objetos, acciones o realidades, y, como objeto de la crítica, también objetos, acciones o realidades.

La construcción de un sistema de poder moviliza los cuatro tipos de crítica a que me acabo de referir, de modo que la primera y la cuarta son esencialmente metodológicas, mientras que la segunda y la tercera resultan sobre todo pedagógicas: 1) la *crítica dialógica* se dirige académica e institucionalmente contra gremios y comunidades endogámicas (dialogismos), con el fin de desacreditarlos desde principios normativos y científicos (el Congreso científico es la modalidad más expresiva en la que tiene lugar el ejercicio de este tipo de crítica); 2) la *crítica logoterápica* se ejerce desde las instituciones educativas más elementales, con intención pedagógica y correctiva (la Escuela es la institución más representativa del desarrollo de esta modalidad crítica); 3) la *crítica translógica* va más allá de la mera educación escolar y social para imponerse desde las formas de una educación política y estatal, mediante el uso de todo tipo de instrumentos dirigidos a reprimir, suprimir o transformar las ideas no autorizadas (la Censura es, en este sentido, la figura más representativa de esta modalidad crítica); y 4) la *crítica ontológica* remite a la destrucción física de toda fuente o entidad generadora de ideas adversas (la guerra es la acción más extrema exigida en última instancia por la implantación y desarrollo de este tipo de crítica).

LA IDEA DE PODER EN EL ESPACIO ANTROPOLÓGICO: TEATRO Y SOCIEDAD POLÍTICA

Espacio antropológico es el lugar, el territorio, el espacio físico, en absoluto metafórico ni metafísico, en el que está implantado y en el que es operativo el material antropológico, es decir, el ámbito o dominio en el que actúan, movidos por el ser humano, los *materiales antropológicos* (Bueno, 1978). La Literatura, el teatro y el espectáculo, son partes esenciales de ese material antropológico. Como se verá, el espacio antropológico alcanza su plena expresión en la sociedad política o Estado, frente a las sociedades *pre-estatales o filarquías* (sociedades naturales o bárbaras, que carecen de espectáculos institucionalizados: los rituales no lo son) y frente a las *sociedades post-estatales o gentilicias* (sociedades hiperartificiales o protosofisticadas, donde las representaciones carecen de sentido salvo como rituales o ceremoniales endogámicos, cultos iniciáticos, etc.). El materialismo filosófico distingue tres ejes en el espacio antropológico:

- 1) El *eje circular* o de los seres humanos.
- 2) El *eje radial* o de la naturaleza (lo inanimado e inhumano).
- 3) El *eje angular* o de la religión (lo animado e inhumano, esto es, los animales, como núcleo de la experiencia religiosa, que evolucionará según la numinosidad, la mitología y la teología)⁵.

Siempre habrá que determinar qué parte del material antropológico pertenece a cada eje. En el espacio antropológico todas las entidades son corpóreas, materiales, físicas. No hay idealismo, no hay metafísica, no hay creacionismo. El ser humano es una criatura que brota de la evolución animal y se convierte mediante el uso de la razón en un sujeto operatorio de materiales antropológicos.

La sociedad política es un ejemplo sobresaliente del espacio antropológico: los tres ejes se manifiestan visiblemente en ella, es decir, en la estructura de un Estado⁶. El eje circular (los tres poderes: ejecutivo, legislativo y judicial) constituye la *capa conjuntiva*

⁵ Se trata aquí de los animales en tanto que criaturas numinosas, es decir, de los animales que han mantenido con los seres humanos relaciones que no han sido ni circulares ni radiales, sino angulares. Este es el origen de la religión (Bueno, 1985). Los animales percibidos como númenes. No son humanos, pero forman parte anímica de la naturaleza y de la sociedad.

⁶ El espacio antropológico es, pues, un instrumento teórico de análisis del material antropológico, donde la constitución y organización de cada material en cada eje abre múltiples combinaciones posibles de interpretación. Cito a Bueno: «Las líneas más importantes del materialismo filosófico, determinadas en función del *espacio antropológico* (en tanto este espacio abarca al «mundo íntegramente conceptualizado» de nuestro presente, al que nos venimos refiriendo) pueden trazarse siguiendo los tres ejes que organizan ese espacio, a saber, el *eje radial* (en torno al cual inscribimos todo tipo de entidades impersonales debidamente conceptualizadas), el *eje circular* (en el que disponemos principalmente a los sujetos humanos y a los instrumentos mediante los cuales estos sujetos se relacionan) y el *eje angular* (en el que figurarán los sujetos dotados de apetición y de conocimiento, pero que sin embargo no son humanos, aunque forman parte real del mundo del presente)» (Bueno, 1995: 83).

de la sociedad política. El eje radial supone el aprovechamiento de la naturaleza, el trabajo, la producción, los tributos..., y constituye la *capa basal*. El eje angular remite a los símbolos de animales que nutren banderas (leones, águilas, serpientes...), lemas, blasones, escudos, proyectando su fuerza numinosa (*vis numinis*) sobre la colectividad que los ostenta... Los iconos de animales se manipulan así como si sus referentes fueran dioscellos o númenes, cuales seres dotados de poderes superiores a los meramente humanos. El eje radial constituye la *capa cortical* que determina la separación de un Estado frente a otro, cuyos miembros serán considerados bárbaros o extranjeros, y podrán dar lugar a relaciones de alianza o animadversión.

Si se procede a interpretar la Idea de Poder por relación a los tres ejes del espacio antropológico, se obtiene una circunscripción mayor dentro de la ontología especial del Mundo interpretado (M₁). El poder ahora ejercido se centrará en la figura del ser humano, como sujeto operatorio capaz de ejercer ese poder sobre otros seres humanos (eje circular) —en una sociedad natural o bárbara, civilizada o estatal, o gentilicia o post-estatal—, sobre la naturaleza (eje radial) —bien para explotar sus recursos energéticos, bien para destruirla o esquilmarla—, o sobre la experiencia religiosa de otros seres humanos (eje angular) —mediante lo numinoso, lo mitológico o lo teológico, según el grado de racionalismo de la sociedad humana sujeta a esa actividad religiosa—.

¿Qué papel desempeña el teatro en cada uno de estos ejes y capas? Indudablemente está presente en los tres, desde el momento en que el teatro es una actividad propia —y casi diríamos exclusiva— de las sociedades civilizadas o estatales, y puede imponerse o suprimirse como forma de representación, comunicación o interpretación de valores, ideas, normas, credos, etc. (*eje circular*). Asimismo, el teatro requiere la construcción de un edificio o espacio teatral, arquitectura que ha ido cambiando y evolucionando desde sus orígenes griegos en el siglo V a.n.E., en la que la *cavea* se adaptaba a la ladera de una colina situada de espaldas a la *polis*, hasta las más modernas construcciones contemporáneas (Rubiera, 2005, 2009; Mazzucato, 2010) (*eje radial*), herederas con frecuencia del teatro a la italiana, por más que puedan reproducir todo tipo de ámbitos y espacios teatrales (en O, en X, en T, en U, etc...). Por último, resulta imposible negar la importancia que desde sus orígenes hasta hoy el teatro ha adquirido y ha exigido en relación con la experiencia religiosa, numinosa, mítica, e incluso teológica —cuyo punto álgido se alcanza precisamente en el Siglo de Oro con el auto sacramental—. El teatro guarda siempre una estrechísima relación con todo material antropológico relacionado con el eje angular. Las relaciones entre teatro y religión son abrumadoras, no solo por sus paralelismos históricos o sus analogías ideológicas o fideístas, sino también, y sobre todo, por sus dialécticas críticas.

LA IDEA DE PODER EN EL ESPACIO ESTÉTICO: USURA Y CENSURA DEL TEATRO

El espacio estético es aquel dentro del cual el ser humano, como sujeto operatorio, lleva a cabo la autoría, manipulación y recepción de un material estético, es decir, el espacio en el que el ser humano ejecuta materialmente la construcción, codificación e interpretación de una obra de arte. Se trata, pues, de un lugar ontológico constituido

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

El espacio estético organiza e interpreta los materiales artísticos en tres ejes (sintántico, semántico y pragmático): 1) sintácticamente, hace referencia a los *modos*, *medios* y *objetos* o *finés* de formalización, elaboración o construcción de los materiales estéticos; 2) semánticamente, explicita los significados y prolepsis de la producción artística, de acuerdo con los tres géneros de materialidad propios de la ontología especial (*mecanicismo*, M_1 ; *genialidad*, M_2 ; y *logicidad*, M_3); y 3) pragmáticamente, se refiere a la introducción y desarrollos de la obra de arte en contextos pragmáticos más amplios, como la praxis económica, social, comercial, institucional, política..., los cuales pueden determinarse de acuerdo con *autologismos*, *dialogismos* y *normas*.

Si se examina la Idea de Poder en cada uno de estos ejes, desde el punto de vista del teatro español del Siglo de Oro como referencia o contexto determinante, puede procederse del siguiente modo.

1. ¿Cómo se formaliza la Idea de Poder en los materiales teatrales auriseculares organizados según el *eje sintáctico* del espacio estético? Estos materiales han de considerarse teniendo en cuenta los *medios*, *modos* y *objetos* o *finés* de su formalización, elaboración o construcción literaria y teatral. Por el *medio* de construcción, los materiales estéticos se dividen en géneros artísticos (literatura, cine, teatro, música, arquitectura, pintura...), según se sirvan de las palabras, el registro de imágenes en movimiento, la semiología del cuerpo, la combinación estética de sonidos, la proyección y construcción de edificios, los colores y las formas materializados en un lienzo... Los *medios* de construcción remiten en este caso al teatro como literatura y como espectáculo. Por el *modo* de construcción, los géneros —en este contexto el teatro como género literario y espectacular—, a su vez, se subdividirán en especies (así, se hablará, en general de novela de aventuras o bizantina, poema épico, soneto, comedia lacrimosa, teatro del absurdo, cine negro, pintura flamenca, etc...) El teatro español aurisecular formaliza sus materiales a lo largo y ancho de una multiplicidad amplísima de géneros «mayores» (tragedia, comedia nueva, comedia de capa y espada,

hagiográfica, burlesca, turquesca, histórica, etc.) y «menores» (loa, entremés, jácara, mojiganga, baile...). En suma, toda esta pluralidad de especies genéricas podrían reducirse a dos fundamentales —lo trágico y lo cómico—, en las cuales la Idea de Poder se materializa formalmente de forma muy clara. El teatro cómico aurisecular formaliza la Idea de Poder materializándola en personajes y acciones que contravienen las normas de una sociedad política, y que las contravienen de forma ridícula, grotesca, patológica, estulta, satírica, chistosa, caricaturesca, irónica, paródica, carnavalesca o simplemente risible. Es el caso de maridos cornudos que *no pueden* imponer el código de honor exigido por la sociedad en que viven a un prototipo de mujer que *sí puede* procurarse placeres de los que su marido está, por las razones o deficiencias que sea, excluido. En las formas cómicas del teatro aurisecular, el poder está ejercido y materializado por personajes heterodoxos, disidentes o proscritos, precisamente por las formas de conducta de que se sirven para ejercer el poder del que disponen. Por el contrario, en las formas teatrales que responden al género trágico, o con implicaciones en la estética de la tragedia, el poder se ejerce y se materializa en la acción de personajes que representan el orden, las normas y la estructura de la sociedad estatal o política, frente al poder de aquellos que tratan de subvertir el sistema normativo de convivencia social y sus posibilidades de preservarlo. Dicho de otro modo: en las formas trágicas, el poder se materializa en quienes preservan la eutaxia de la sociedad política, mientras que en las formas cómicas, la idea de Poder se explicita material y operatoriamente en quienes buscan la distaxia del Estado. Pedro Crespo o Segismundo, así como los honrosísimos villanos lopescos, restablecen y preservan el orden eutáxico que otros personajes, en el ejercicio de un poder nocivo, patológico y distáxico, tratan previamente de abolir o destruir en beneficio propio. Y cuando no es el ser humano el que puede restablecer la eutaxia, lo será un ser numinoso o teológico, como sucede frente al poder, casi diabólico, de un don Juan, al que solo una fuerza procedente del «más allá», materializada en la figura de un comendador asesinado, puede poner en su sitio, es decir, en el Infierno. En la materia cómica, la Idea de Poder se formaliza en una distaxia —como voluntad de desorden frente a las normas de la sociedad política— que es objeto de risa, burlas, sátira, escarnio, caricatura, ironía, parodia... En la materia trágica, la Idea de Poder se formaliza en una eutaxia, como forma de imposición y preservación de un orden social que determinados individuos tratan de subvertir o destruir en el seno de la sociedad política dentro de la que actúan.

Una vez afirmada la innegable materialidad de los objetos artísticos, cabría distinguir en ellos distintas finalidades, entre ellas no solo la intención de su artífice (*finis operantis*), sino también las consecuencias por las que discurre la obra una vez que sale de manos de su autor (*finis operis*). El arte es una actividad humana y como tal es impensable que no se den en ella significaciones e intencionalidades prolépticas. La obra de arte obedecería a una *poiesis*, y como toda actividad humana posee un *télos*. Hay diferentes teorías del arte que en una u otra época han propugnado criterios muy restrictivos en cuanto al eje sintáctico. Así, por ejemplo, en Grecia, se identificaba como literatura lo escrito o recitado en verso, hecho estético que remite al eje sintáctico, concretamente a las relaciones entre las palabras con el fin de obtener un determinado ritmo poético (de ahí que pueda hablarse de los distintos tipos de métrica como relatores y operadores). La significación de la obra de arte será, además, objeto de una

incorporación a la praxis de quienes la comercializan, explotan, adquieren o admiran. Quiere decirse, en consecuencia, que los materiales manipulados para la obtención de una obra artística no pueden limitarse únicamente a su dimensión fiscalista (M_1), sino que, como en el caso de la literatura o el cine, penetran en la configuración del objeto artístico referentes psicológicos de naturaleza ficticia y fenomenológica (M_2), y referentes ideales de tipo conceptual y lógico (M_3). Precisamente en la sintaxis estética ha de buscarse la diferenciación de unas artes respecto a otras. A este punto han de adscribirse las tesis de José Antonio Maravall (1972), cuya interpretación reducía el teatro español aurisecular a un *finis operantis* determinado por la eutaxia del Estado, algo que, en un modo muy superior al hasta ahora reconocido, equivale a negar o eclipsar las dialécticas sociales, religiosas y políticas subyacentes en una parte muy considerable de las obras y géneros teatrales de los *dos Siglos de Oro*.

2. ¿Cómo se formaliza la Idea de Poder en los materiales teatrales auriseculares organizados según el *eje semántico* del espacio estético? Desde el punto de vista del *eje semántico* del espacio estético, y dentro de la significación ontológica de las distintas realizaciones artísticas, el Materialismo Filosófico distingue entre las nociones de *arte adjetivo* y *arte sustantivo*. El *arte adjetivo* alude a aquellos fenómenos estéticos en los que la estética aparece unida a otras manifestaciones de tipo cultural, ideológico, gremial, como las religiosas, las comerciales, las militares, las políticas partidistas (pintura religiosa, *Kitsch*, música militar...). El *arte sustantivo*, por su parte, sería aquel que ya no pretende definirse ni por su función ni por su asociación con otras manifestaciones culturales. El arte sustantivo se niega, pues, a servir de soporte a referentes morales, ideológicos, políticos, etc.⁷ Desde el punto de vista de la Idea de Poder, y de sus formalizaciones en la materia teatral aurisecular, es evidente que una concepción *adjetiva* del arte interpretará la *comedia nueva*, por ejemplo, como un instrumento de imposición del poder político y estatal sobre la totalidad de los miembros de la sociedad que forma parte de tales espectáculos (Maravall, 1972), mientras que una concepción *sustantiva* del mismo arte teatral interpretará el conjunto de obras dramáticas como un sistema objetivo de normas estéticas, en la línea postulada por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).

La usura se entenderá aquí como un uso patológico del teatro, acogiéndonos a la cuarta acepción que señala el *drae*: un uso excesivo, que aquí se calificará de patológico, puesto al servicio de una institución, con frecuencia política, que se servirá del teatro con fines opiáceos o terapéuticos, morales o ideológicos, es decir, con pretensiones psicológicas o sociológicas, pero no esencialmente estéticas. Tal es el uso —mal uso, deturpación o usura— del arte en función adjetiva, lo que en última instancia impone

⁷ En la esfera del arte sustantivo comenzarán a desarrollarse paradigmas filosóficos que pretenden dar cuenta de la ontología, e incluso de la gnoseología, de los distintos movimientos artísticos. Uno de los problemas a los que se enfrenta la teoría estética, especialmente en la actualidad, es la cuestión de la valoración o del criterio. Así, por ejemplo, el criterio que aquí adoptaré para juzgar la semántica de una obra de arte será el ontológico, ya que solo así es posible considerar críticamente el significado de la obra de arte en su *symploké* con el resto de las realidades culturales o sociopolíticas.

la negación, o subrogación nihilista, de sus valores sustantivos. El fin del arte es la interpretación humana y normativa, no el consumo acrítico o adjetivo, sea psicológico, sociológico o financiero. No cabe hablar en absoluto de que el arte haya sido alguna vez un producto completamente desinteresado. Las tesis kantianas al respecto (*ars gratia artis*) son de un idealismo absolutista⁸.

En virtud de tales criterios, el Materialismo Filosófico como teoría de la literatura puede distinguir, en primer lugar, objetos artísticos cuya semántica se explicita en términos estrictamente físicos u objetuales (M_1), esto es, como manifestaciones estéticas consideradas en su dimensión artesanal, constructivista o mecanicista. En segundo lugar, pueden distinguirse los objetos artísticos cuya semántica se explicita en términos subjetivos o psicológicos (M_2): aquí se situarían sin lugar a dudas todas las producciones artísticas que apelan a códigos subjetivos e intransferibles, asociadas a teorías del arte que con frecuencia pretenden descartar por completo el uso o la utilidad de los objetos artísticos. Es la idea de arte sustantivo llevada al extremo, desde la cual se propugna la idea de genialidad, atribuida ideal o subjetivamente a tal o cual autor (o autora: los feminismos exigen que las experiencias psicológicas posean también sexo, de modo que la tristeza sea ontológicamente *diferente*, según sea masculina o femenina. Sin duda es labor digna de estudio identificar el sexo de la alegría, el miedo, la ambición, la violencia, o las ganas de comer). En tercer lugar, cabe distinguir los objetos artísticos cuya semántica se explicita en términos conceptuales y lógicos (M_3). Aquí situaríamos, por ejemplo, determinadas corrientes de vanguardia estética, como el surrealismo o el cubismo, por ejemplo. Se trata de corrientes artísticas que pretenden ofrecernos una idea del arte como eje articulador de toda una serie de criterios que vendrían a modificar nuestra percepción filosófica de la realidad. No por casualidad las corrientes artísticas que parten de M_3 , con frecuencia a través de manifiestos conceptuales y lógicos, como los de Breton (1924), comienzan con declaraciones teóricas y programáticas, y solo a partir de ellas dan cuenta de una producción artística ajustada a tales exigencias. Mecanicismo (M_1), genialidad (M_2) y logicidad (M_3) son las dimensiones a las que apelan los materiales estéticos y literarios desde el punto de vista del eje semántico del espacio estético.

Ahora bien, ¿cómo es posible ejercer de forma efectiva y operatoria el *poder estético*, el poder de los materiales estéticos —autor, obra de arte, receptor e intérprete o preceptista—, desde las posibilidades del eje semántico? Piénsese en el caso del Fénix de los ingenios, Lope de Vega, en su relación dialéctica con Cervantes, dada esta dialéctica en términos estéticos. En primer lugar, será necesario el dominio de una *téchnee*, de un arte relativo al saber hacer una *comedia nueva*. Se trata de la capacidad, disposición o industria para construir físicamente una obra de arte dramática. Felipe Pedraza (2007) ha hablado a este respecto de la «carpintería de la obra teatral», una carpintería que Lope domina, sin duda, frente a Cervantes, por ejemplo. Se trata, en suma, del saber hacer, físicamente (M_1), una obra de arte (composición de la fábula, arte de la métrica, dominio de la temática, conocimiento de la demanda del espectador...). En segundo lugar, será necesario conquistar, desde posiciones psicológicas y sociológicas,

⁸ Para una crítica detalla al concepto de *ars gratia artis*, vid. Maestro (2009).

el reconocimiento público de «genio», tal como el propio Lope lo adquiere en el Siglo de Oro. El poder estético se manifiesta aquí en su forma más psicologista y sociologista, casi como un fetiche que lleva u ostenta la estampa de un autor de reconocido prestigio y fama. Es el caso del arte interpretado como expresión psicológica del poder (M_2). En tercer lugar, el poder estético puede ser objeto —y de hecho lo es siempre— de racionalización, no solo desde el punto de vista del autor o artífice, como compositor de una obra de arte que responde a una lógica determinada, sino desde la perspectiva del receptor, lector o espectador, como intérprete y transductor de esa misma obra de arte, representada o reproducida desde los códigos de unos destinatarios capaces de hacerla legible en los términos de una lógica compartida y objetivamente reconocible (M_3). Podría decirse, en este sentido, que el poder del arte es el poder de la razón, porque un arte irracional, es decir, un arte incomprensible, no podrá defenderse por sí mismo, ya que resultará ilegible o ininterpretable, a menos que se subordine a un referente o compromiso ajeno al arte mismo (que declara o autodeclara ser), es decir, a menos que se convierta en un arte *absolutamente* adjetivo (lo que equivale a afirmar que se trata de un arte sustantivamente *nulo*).

3. ¿Cómo se formaliza la Idea de Poder en los materiales teatrales auriseculares organizados según el *eje pragmático* del espacio estético? Desde el punto de vista del eje pragmático, la crítica de los materiales estéticos ha de enfrentarse a todos los fenómenos de expansión social, difusión y recepción del objeto artístico. Se trataría de los efectos y consecuencias producidos por el arte, efectos que tendrán una dimensión no solo psicológica y social, sino ante todo económica, política e histórica. En el eje pragmático del espacio estético será conveniente distinguir tres sectores: *autologismos*, *dialogismos* y *normas*. El poder estará determinado aquí, respectivamente, por la fuerza del individuo (*yo*), del grupo o *lobby* (*nosotros*) y del Estado (*Derecho*), o de la correspondiente institución estatal delegada (Universidad, Academia, Preceptiva, leyes y sistemas de normas, estatutos, etc.)

En primer lugar, hay que hacer referencia a las operaciones artísticas que se ejecutan en el dominio de los *autologismos*, y cuya actividad se desarrolla a partir de la psicología personal y de la lógica constructiva del autor o artífice de la obra de arte. Autologismo es en el espacio estético la figura gnoseológica en que se objetiva la relación del artista consigo mismo, en tanto que sujeto lógico, psicológico y corpóreo que ejecuta un proceso de construcción estética, es decir, un proceso de formalización de materiales artísticos. Los autologismos han de interpretarse en el espacio estético desde el punto de vista de una dimensión lógica (M_3), y no psicológica (M_2), pues se trata de una figura gnoseológica que determina el uso que de los conceptos y de las ideas hace el sujeto operatorio, en tanto que constructor de obras de arte, en los límites de sus capacidades lógicas individuales. En el caso del teatro aurisecular, la figura del autologismo se corresponde con la del dramaturgo.

En segundo lugar se encuentran los *dialogismos*, es decir, la acción de los *agentes* o *ejecutores* de la transmisión y transformación de los objetos artísticos, es decir, de las operaciones de los *transductores*, críticos e intérpretes de las formas en que se conceptualizan los materiales estéticos o literarios. Dialogismos son las relaciones que mantienen entre sí los sujetos operatorios, en tanto que, como sujetos que

intervienen en los procesos de construcción e interpretación artística, se relacionan entre sí a través de la conceptualización de los objetos que manipulan. Los dialogismos son las figuras gnoseológicas en las que se objetivan las explicaciones, debates, comunicaciones o incomunicaciones de los diferentes grupos de una comunidad de artistas y de intérpretes del arte. La interpretación de las artes, así como la enseñanza de tal interpretación, se incluye dentro de la figura gnoseológica del dialogismo. En el caso del teatro aurisecular, la figura del dialogismo se corresponde especialmente con la del «autor de comedias» o director de la compañía teatral, es decir, con quien hará posible, mediante un contrato de compraventa, representación de las comedias y entremeses.

En tercer lugar se sitúa el dominio constituido por las *normas*, es decir, el conjunto de teorías, sistemas o categorías, que permiten construir, juzgar, interpretar, difundir y valorar las obras de arte. La construcción y la interpretación estéticas no pueden desarrollarse, ni son concebibles, sin la intervención de sujetos humanos, esto es, de sujetos operatorios, los críticos, transductores, científicos, intérpretes, en suma, de los materiales estéticos, en una actividad que ha de suponerse necesariamente ordenada a la construcción e interpretación de objetos estéticos definidos. Por ello es imprescindible en la construcción e interpretación artísticas reconocer la existencia de una serie de normas, o pautas de comportamiento gnoseológico, que la conceptualización de los objetos estéticos exige a los sujetos operatorios, del mismo modo que estos sujetos imponen a los objetos unos criterios de definición y formalización. Al margen de las normas de construcción e interpretación estéticas, el arte solo es concebible como psicologismo, es decir, como *invención autológica* de un individuo, o como *artefacto dialógico* con el que se identifica un gremio o grupo de individuos, naturalmente autistas, dada su desconexión con un sistema de normas objetivadas y compartidas críticamente por una sociedad abierta. En el caso del teatro aurisecular, la figura gnoseológica y estética de las normas se corresponde con la de un arte poética o preceptiva, tal como la fórmula Lope de Vega en su *Arte nuevo* (1609).

En consecuencia, el eje pragmático ha de dar cuenta de la cuestión del valor de las obras de arte, indisoluble tanto del criterio ontológico expuesto en el eje semántico del espacio estético (mecanicismo, genialidad y logicidad) como del eje pragmático en el que se organiza el espacio gnoseológico (autologismos, dialogismos y normas). Desde un punto de vista valorativo, habrá que analizar la sintaxis de una determinada obra —su construcción, atendiendo a sus medios, modos y fines— y las significaciones de que resulta dotada ontológicamente —mecanicismo, genialidad, logicidad—, así como su acogida por parte del público y del mercado artístico —a través de autologismos, dialogismos y normas—.

Los tres sectores del eje pragmático del espacio estético (autologismos, dialogismos y normas) se dan en *symploké*, es decir, mantienen entre sí una relación irreducible, de modo que están interconectados, y ninguno de ellos puede suprimirse sin adular o idealizar la construcción o interpretación de los materiales artísticos. Cuando la experiencia autodialógica del autor de una obra de arte se sustrae a su relación dialéctica o sintética con un sistema de normas, o con la comunidad de lectores, receptores o críticos, no cabe hablar de obra de arte, desde el momento en

que se incurre en la reducción del arte a un puro psicologismo, según el cual «es una obra de arte lo que yo, su autor, considero que es una obra de arte», aunque se trate de una construcción físicamente amorfa y semánticamente incomprensible. Con incesante frecuencia, sobre todo en el arte contemporáneo, y posmoderno, sucede que el valor estético de una «obra de arte» se da exclusivamente en el nivel autológico del eje pragmático, es decir, el valor artístico de una obra depende exclusivamente de la autoría de un individuo que se considera a sí mismo «artista», o que, en todo caso, es considerado como «artista» por un gremio o colectivo gregario capaz de rentabilizar económicamente —o emotivamente— sus productos como «productos artísticos». En este último supuesto puede advertirse cómo el «arte» queda reducido simplemente una experiencia autodialógica o, en todo caso, una experiencia dialógica limitada a un gremio autista. En semejantes casos, se incurre en un reduccionismo idealista del arte, en general, al arte de un individuo, o de un gremio, en particular, que se presentan o se imponen, mercantil o económicamente, como autosuficientes (con frecuencia merced a subvenciones del Estado, pues por su propio «valor» nadie les prestaría atención). Se trata con frecuencia de obras de arte construidas al margen de *normas*, obras de arte que pretenden por sí mismas ser la *norma*, situarse *por encima* de ellas, o presentarse como alternativa, habitualmente desde una ideología en boga, a normas supuestamente impuestas por un poder estatal, político, burgués, etc., mediante «formas de arte comprometido», «solidario», «independiente», cuando en realidad solo son las formas vacías del idiolecto de la psicología de un individuo, su autor, o del sociolecto no menos inocuo de la ideología de un gremio tan autista como gregario. Se trata de un «arte» inconexo con la realidad de la que forma parte, un arte reducido a la psicología de un individuo o de un gremio, y desde el cual se postula incluso la ignorancia de quienes, por no pertenecer al gremio, o por no identificarse psicológicamente con la ideología del individuo, a la sazón «artista» y «genio», no «entienden» ese arte, en sí mismo irracional y por sí mismo incomprensible. Tal es lo que sucedió en su tiempo, en el Siglo de Oro, con el teatro de Cervantes (autologismo), y también con las obras de los tragediógrafos de la generación de 1580 (dialogismo). Fue un teatro que se detuvo *in medias res*, y que no prosperó más allá de sus autores y simpatizantes inmediatos, porque no alcanzó una conexión explícita y probada con el público, como sí la logró, incluso normativamente, Lope de Vega. El teatro de Cervantes necesitó casi cuatro siglos para incorporarse al canon literario, pero no gracias al público (no se olvide que la mayor parte de su teatro sigue sin haber sido nunca representado), sino al gremio académico y universitario. El teatro de Cervantes sigue siendo un teatro para intérpretes más que para espectadores o lectores. Su poder no alcanzó a las masas. Y sigue sin hacerlo.

La situación gnoseológica es muy diferente si nos situamos, en la perspectiva del Siglo de Oro español, ante la obra de Lope de Vega y, concretamente, en las exigencias de la preceptiva teatral aurisecular. El arte Barroco sigue siendo, al igual que lo era el Clasicismo, un arte profundamente normativo. No se podía entonces construir una obra de arte al margen de las normas. Sí *contra* ellas, pero no *al margen* de ellas. Esa es la razón por la que Lope de Vega no solo escribió innumerables comedias, sino que también se vio obligado a *justificar* normativamente la composición de esas comedias. En el Siglo de Oro no era posible fundamentar el arte, como sucede en la

posmodernidad, en un «contexto de descubrimiento», limitado este contexto a la mente o la psicología del autor individual, o a la ideología del gremio autista y dominante. No. Entonces el arte había de fundamentarse en un «contexto de justificación», el cual venía dado ontológicamente por la existencia efectiva, no retórica, de unas normas, de un sistema normativo, de una preceptiva⁹. Y semejante preceptiva debía estar a su vez fundamentada pragmáticamente en un público capaz de hacerla valer. Lope de Vega «crea» una nueva forma de hacer teatro, la *comedia nueva*, carente entonces de preceptiva y en relación aparentemente dialéctica frente a la única preceptiva existente, de naturaleza clasicista o aristotélica. A partir de este «contexto de descubrimiento», la invención de la *comedia nueva*, Lope ha de fundamentar su hallazgo en un «contexto de justificación», es decir, en la justificación de un nuevo sistema de normas objetivadas en la que su nueva concepción de la comedia tenga su *razón de ser*, encuentre la *lógica de su arte*, y justifique coherentemente sus fundamentos. A este propósito responde, sin duda, su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Frente a él, el teatro de Cervantes, por ejemplo, no desembocó en el descubrimiento de contextos que encontraran, entre sus contemporáneos, ninguna justificación. El único contexto de justificación que encontró Cervantes, como dramaturgo, fue el que le otorgó la crítica literaria académica desde el último tercio del siglo XX (Maestro, 2000).

El éxito de Lope de Vega como dramaturgo se explica, desde los criterios del Materialismo Filosófico, desde el momento en que su genialidad, es decir, el autologismo de su arte, rebasa toda dimensión psicológica y social, es decir, rebasa su contexto de descubrimiento, para desarrollarse y articularse en un contexto de justificación, de tal modo que su nuevo arte de hacer comedias es una construcción *legible y valorable* no solo personal o socialmente, esto es, individual (autologismo) o gremialmente (dialogismo), sino sobre todo legible y valorable *normativamente, canónicamente, sistemáticamente*. Cuando la genialidad se limita a un ámbito psicológico y social estamos ante mera retórica. Lo «genial» no es *lo que la gente dice que es genial*, sino lo que se articula normativamente, esto es, sistemáticamente, y da lugar a consecuencias legibles en un *contexto de justificación*. El «genio» no es una cuestión psicológica, subjetiva, gremial o autista (M₂), sino lógica, objetiva y crítica (M₃). La genialidad que no se puede explicar desde una gnoseología, desde una perspectiva lógico-material conceptualmente articulada, es mera retórica publicista, resonancia de una psicología social propia de masas subordinadas y otros agentes populistas. La «genialidad» que no se justifica normativamente es un fraude. El *descubrimiento* que no se *justifica* de acuerdo con normas lógicas es un trampantojo psico-lógico. Una tomadura de pelo. La genialidad, cuando lo es de veras, no se da como un mero autologismo, sino también como un dialogismo (extra-gremial) y como un sistema de normas (canónico), y en relación indisoluble con los ejes sintáctico y semántico del espacio estético, como lo fue, y como se desarrolló, por ejemplo, en su tiempo, la genialidad de un Lope de Vega.

No es posible concluir este apartado, relativo al poder y a la estética, sin referirse a la censura, una actividad esencial en el eje pragmático del espacio estético y capital en la

⁹ Sobre *contextos de descubrimiento* y *contextos de justificación*, vid. Reichenbach (1938) y Bueno (1989).

historia del teatro español aurisecular. La censura es una práctica que puede funcionar como un atributo del lector —quien interpreta *para sí*—, o como un «derecho» del intérprete o una «exigencia» del transductor —quien interpreta *para los demás*—, esto es, de un censor dotado de competencias propias y específicas por una sociedad política estatalmente articulada e ideológicamente definida. No hay censura sin poder efectivo y operativo. ¿Qué es, en efecto, la censura? La censura es la supresión objetiva de Ideas y Conceptos que los seres humanos se imponen entre sí, según el grado de poder (política) y de saber (sofística) que detentan en sus relaciones sociales e históricas, y de acuerdo con un sistema normativo ideológica y políticamente codificado.

La práctica de la censura institucional se sitúa en el sector normativo del eje pragmático del espacio estético. Pero además de la *censura normativa* o institucional, esto es, la ejercida por entidades políticas, estatales, o institucionales, del tipo que sea, cabe hablar de una *censura autológica*, que es la que el ser humano se impone a sí mismo —comúnmente llamada auto-censura—, y de una *censura dialógica*, que es la que el grupo, el gremio, o cualquier sociedad gentilicia, impone moralmente al individuo en ella integrado. En consecuencia, cabe hablar de tres tipos de censura, según la ejerza el individuo sobre sí mismo (*censura autológica* o autocensura), el grupo sobre el individuo (*censura dialógica*), y una institución política (o académica), cuya máxima expresión es el Estado, en las sociedades políticas —o la Universidad, en las sociedades académicas—, sobre el individuo (*censura normativa* o canónica). La primera es una censura psicológica, la segunda es una censura gregaria, y la tercera es una censura política. Ningún ser humano puede vivir al margen de estas formas de censura¹⁰.

¹⁰ Con todo, la censura no conduce a nada, salvo a degradar a quien la ejecuta y a agudizar el ingenio de quien trata de sortearla. Nada estimula con más fuerza el desarrollo de las ideas que cualquier intento ajeno por exterminarlas. Es completamente infantil suponer que porque un escrito, un artículo, un libro, no se publica en un determinado lugar, revista o editorial, las ideas que lo motivaron dejan de existir o de buscar por otros medios alternativos una articulación más desarrollada. En nuestro tiempo, sin embargo, la censura ya no la ejerce la Inquisición, y acaso tampoco la Congregación para la Doctrina de la Fe, al menos más allá del gremio de sus fieles, sino los ideales imperativos de una posmodernidad políticamente correcta, que excluye de los cauces y medios de publicación todo aquello que no resulte compatible con sus ideologías gremiales y psicologismos personalistas.

3.7. EL TEATRO CÓMICO BREVE DE CALDERÓN COMO TEATRO POLÍTICO

Convencionalmente, la crítica calderoniana ha abordado el estudio de la obra cómica de Calderón, sobre todo en su teatro breve, desde criterios casi exclusivamente retóricos, destinados a la descripción de recursos y procedimientos formales cuyo manejo discursivo y espectacular puede provocar mayor o menor gracia, sonrisa o carcajada. Junto a la descripción retórica de estos recursos, a los que se atribuye, o en los que se identifica, una intención cómica, se mencionan conceptos como *burla*, *ridículo*, *grotesco*, *sátira*, *carnaval*, *parodia*, *chiste*, *caricatura*..., y otros varios, con frecuencia para concluir —sin apenas sistematizar ninguna de estas categorías— en que Calderón hace un uso genial de todas ellas, y demostrar de este modo las excelencias de un dramaturgo risueño, feliz y de gran sentido del humor¹.

¹ En esta línea se mueven incluso los mejores trabajos de Luis Iglesias, quien se propone demostrar que «Calderón poseía un agudo y muy despierto sentido del humor», que «puede dar amplio campo a la risa más franca y a veces chocarrera» (Iglesias, 2002: 16-17). Y precisando sus objetivos, advierte que «Calderón, en efecto, da muestras muy abundantes, no solo de dominar el mundo de la comicidad y de la risa, sino específicamente el del humor, planta rara al parecer entre españoles» (18). Iglesias cifra lo más inteligente del humor calderoniano en su «distanziata y algo burlona conciencia de la propia actividad como escritor, que revela uno de los ingredientes fundamentales de la presencia del humor, cual es la capacidad de ironizar y reírse de sí mismo o de lo que uno hace» (Iglesias, 2002: 18). Sin embargo, el aspecto que más llama la atención de la argumentación de Iglesias es que resulta ejemplificada con citas de textos que se limitan exclusivamente a una *expresión metateatral* de ciertas comedias de Calderón, dimensión metateatral, por otra parte, muy frágil, si la comparamos con lo que, sin salir del mismo autor, es *El gran teatro del mundo*. Este repertorio de ejemplos del humor calderoniano se reduce en suma a una enumeración de algo más de media docena de recursos, presentes, francamente, en la historia del teatro europeo desde Menandro y Aristófanes en la Grecia antigua y, sobre todo, desde la comedia de Plauto, en la Roma del siglo III a.n.E. (vid., a este respecto, los siguientes trabajos, donde los mismos rasgos metateatrales que Iglesias señala como representativos del humor en Calderón los encontramos en los textos plautinos: González Vázquez, 2001; Slater, 1985). Autonominación, alusiones escénicas a técnicas teatrales propias, autorreferencias a otras obras calderonianas, ironías de personajes sobre las convenciones de la comedia nueva, expresiones metateatrales sobre las condiciones escenográficas para la puesta en escena, apelaciones al público..., son los recursos aquí aducidos como «refinado ejercicio de metateatro», o como «concepción teatral que se sabe sabia y quiere dejar constancia de su carácter de lúcido juego para espectadores inteligentes, que pueden entender el guiño de humor del escritor y saben apreciarlo» (Iglesias, 2002: 20). Seamos sinceros: algo así puede decirse prácticamente de cualquier dramaturgo. Iglesias nos ofrece una muestra de expresiones cómicas calderonianas que verdaderamente no van —en este caso— más allá de la expresión metateatral, comúnmente utilizada a lo largo de la historia por dramaturgos muy diversos. En los ejemplos aducidos por Iglesias, Calderón se limitaría a ofrecernos una parodia de aquellos rasgos en los que se pone de manifiesto, bien entrado el siglo XVII, la *fossilización* de la comedia nueva lopesca. Es un humor que señala los límites de un callejón sin salida, «die ausweglose Komödie», en términos del hispanista alemán Matzat (1986). Algo resulta cómico cuando comienza a ser imitable. Es lo que sucede con los recursos de la comedia nueva de camino al segundo tercio del Seiscientos. Calderón aprovecha algunos recursos cómicos, francamente tenues y momentáneos, que le brinda la parodia de ciertas formas anquilosadas y architypificadas de la comedia nueva. No creo que el humor calderoniano pueda reducirse a un formulismo de este tipo. Sería el suyo entonces un humor metateatral, metadiscursivo, intrascendente fuera del mundo de la ficción escénica,

La estética del entremés ha sido sin duda muy dignificada académicamente por el ejercicio de la crítica literaria. El entremés *nace* para entretener a la gente que asiste a los corrales durante los entreactos de las comedias. Esta fue su función genética. Mantener y asegurar la diversión durante las pausas de la comedia². Con el paso del tiempo esta función se hace autónoma, y se impone por sí misma frente a las obras de teatro mayor, sintetizando en el formato del entremés una serie de cualidades específicas de la experiencia cómica, que pueden identificarse desde una triple dimensión 1) sintáctica o formal —brevedad y rapidez, intensidad y concentración de elementos—, 2) semántica o conceptual —determinada por lo grotesco (la representación de una experiencia cómica dentro de la cual se integra material o sensorialmente un elemento incompatible con la risa, pero indisociable de ella) y la parodia (imitación burlesca de un referente serio)—, y 3) pragmática o funcional —la finalidad del entremés es entretener y divertir a la *mayoría* de la gente, es decir, de la sociedad, mediante la experiencia orgánica de la risa—.

Consideramos que la parodia y lo grotesco son, con la mayor frecuencia, los objetivos fundamentales de la poética de lo cómico en la estética del entremés. La parodia, entendida como la imitación o reproducción burlesca de un referente serio —perteneciente con frecuencia a un estatuto jerárquicamente superior del que corresponde al sujeto que ejecuta la parodia—, es fuerza motriz en la fábula del entremés, así como en los atributos que definen a sus personajes, y en los objetivos y consecuencias esenciales a los que responde la teleología de este teatro cómico breve.

Los personajes de entremés no actúan sobre el tablado para representar de forma sistemática la parodia de una forma de vida estamentalmente superior, sino la parodia de determinadas formas de conducta propias de gente socialmente baja, físicamente torpe o discapacitada, e intelectualmente subdesarrollada. Los personajes entremesiles no se burlan de la vida que llevan sus amos, que en realidad desearían para sí, como Sancho ansía el gobierno de la ínsula —pretensión de por sí grotesca—; sino que somos nosotros, el público lector o espectador, como el vulgo del siglo XVII, quienes, en complicidad con el autor o dramaturgo, nos reímos de ellos, al contrastar sus deseos con sus posibilidades, es decir, más crudamente, sus necesidades con su educación. Los personajes de entremés no ejecutan actos paródicos contra los ideales auriseculares, sino contra determinados arquetipos humanos que resultan caracterizados precisamente por su impotencia y sus limitaciones ante la exigencia de cumplir de forma correcta con esos ideales auriseculares. Son bobos o simples que no actúan con intención de imitar consciente y burlescamente a prototipos sociales superiores. Hacen justo lo contrario: imitan seriamente a personajes honorables,

por completo acrítico con circunstancias y hechos pertenecientes a la realidad de la vida histórica, social o política. Y no es así.

² La crítica académica interpreta la realidad desde la *realidad académica*, y así idealiza inevitablemente, y siempre de forma muy ordenada, por supuesto, los hechos que somete a su interpretación. De este modo, Aubrun (1982) habla del entremés como de una «ruptura de la ficción», cuando realmente nada hay más ficticio que la acción de un entremés, destinada precisamente a continuar la ficción cómica (y evitar así su ruptura) que cesa durante los entreactos de la representación de la comedia.

decorosos, ennoblecidos, con intención manifiesta de parecerse a ellos, de igualarse con ellos en valores como el honor, la cortesía o la riqueza. Naturalmente, no lo consiguen. Lo que hacen los personajes de entremés no es imitar burlescamente algo serio, de forma consciente y con sentido crítico o humorístico, sino imitar seriamente algo, o a alguien, que, superior a ellos, les resulta formalmente inalcanzable. Esta distancia, visible en la insuficiencia formal, en la impotencia material y corporal, en la experiencia cómica que retrata a estos personajes en el desarrollo y las pretensiones de su conducta, es una de las características esenciales del entremés, y en ella se basa toda una poética de la parodia y toda una estética de lo grotesco.

Cuatro son los elementos fundamentales que determinan la naturaleza de la parodia: 1) el *artífice* o autor de la parodia, 3) el *sujeto* o personaje que ejecuta la parodia, 3) el *objeto* o referente burlescamente imitado, y 4) el *código* de la parodia, que sirve de marco de referencia contextual a su interpretación, es decir, el sistema de referencias que hace posible y visible la degradación del objeto parodiado. Así, por ejemplo, en *El desafío de Juan Rana*, el artífice de la parodia no es otro que Calderón, su autor; el sujeto que la ejecuta es el protagonista que da título al entremés, Juan Rana; el objeto o referente de la burla es el prototipo humano del bobo o simple, caricaturizado y ridiculizado en la figura del protagonista; y el código en virtud del cual interpretamos esta parodia es el código del honor aurisecular. Este esquema, con variantes exclusivamente accidentales, se reproduce de forma regular en casi todos los entremeses de Calderón. Sucede que la crítica calderoniana, al ocuparse de su obra cómica breve, se ha limitado con frecuencia a exaltar de forma más entusiasta que rigurosa lo paródico en el teatro de Calderón, así como a describir retóricamente algunos de los infinitos recursos formales usados por el dramaturgo para expresar comicidad. Resultado de esta tendencia ha sido confundir de forma reiterada el *código* de la parodia con el *objeto* de la imitación burlesca, es decir, el código del honor con el prototipo del bobo o simple, dicho con otras palabras, lo burlescamente imitado en el entremés con aquello que hace posible su degradación. En verdad se trata de dos realidades lógicas materialmente diferentes, que de forma obligatoria han de ser discriminadas para comprender la verdadera naturaleza paródica de estos entremeses. A partir de esta confusión de conceptos —del *objeto* de la parodia con el *código*—, la crítica ha dictaminado que Calderón parodia en sus entremeses la idea del honor, cuando lo que real y materialmente parodia es la estulticia y la torpeza de aquellos individuos incapaces de salvaguardar, poseer y hacer valer, la idea del honor que la sociedad española aurisecular exige a sus miembros. Lejos de discutir el dogma, Calderón lo confirma *también* en su obra cómica. Nada escapa en Calderón a los imperativos y exigencias de una Literatura programática o imperativa.

Por estas razones, la esencia del entremés, desde el punto de vista de la poética de lo cómico, está determinada por la expresión de la parodia y de lo grotesco, de tal modo que 1) la parodia debe interpretarse como la imitación burlesca de un referente serio, que no son los ideales auriseculares, sino los prototipos humanos y sociales incapaces de hacer valer correctamente tales ideales, y 2) lo grotesco ha de entenderse como la yuxtaposición o integración irresoluble entre una experiencia risible y un elemento incompatible con la risa, el cual es, sin embargo, parte esencial en la materialización y percepción sensorial de esa experiencia cómica.

La risa es el efecto orgánico del placer cómico. Es, ante todo, una experiencia orgánica, corporal, más o menos instantánea y con frecuencia muy poco duradera. Desde un punto de vista actancial o pragmático no hay nada más inocente o inofensivo, pues no construye ni destruye materialmente nada, y apenas se prolonga momentáneamente durante unos instantes. Materialmente hablando, no hay nada más inofensivo que la experiencia cómica. Dígase lo que se quiera, la risa solo afecta a los estados de ánimo, y muy momentáneamente: no cambia nada, los hechos, sociales y naturales, son por completo insensibles a la carcajada, y los seres humanos que se sienten suficientemente protegidos por determinados poderes o derechos son igualmente indolentes a la risa de los demás. La capacidad que tiene la tragedia para conmover y para discutir legitimidades no la tiene la experiencia cómica. Si el discurso crítico se tolera más a través de las burlas que a través de las veras es precisamente porque sus consecuencias cómicas son mucho más insignificantes que cualquiera de sus expresiones trágicas. Cuando la comedia es posible, la realidad es inevitable. Solo tolera la risa quien está muy por encima de sus consecuencias. Quien, sin embargo, se siente herido por el humor, es decir, quien se toma en serio el juego, es porque tiene razones para sentirse vulnerable. Su debilidad le hace confundir la realidad con la ficción. No puede soportar una relación tan estrecha, tan próxima, entre su persona y la imagen que de su persona le ofrecen los burladores. La comedia es una imagen duplicada de la realidad, que insiste precisamente en la objetivación de determinados aspectos, hasta convertirlos en algo en sí mismo desproporcionado, pero siempre característico de un prototipo totalmente despersonalizado y aún así perfectamente identificable. Esta despersonalización, este anonimato, de la persona en el arquetipo, hace socialmente tolerable la legalidad de la experiencia cómica, del mismo modo que la verosimilitud la hace estéticamente posible en la literatura, el teatro o la pintura.

En alguno de los sentidos que estoy apuntando, podría decirse incluso que la risa es una declaración o manifestación de impotencia: cuando no es posible cambiar materialmente lo que nos disgusta, nos burlamos idealmente de ello. Es una forma de hacer posible la convivencia frente aquello con lo que disintimos, y con lo que no estamos dispuestos a identificarnos. Cuando no es posible modificar, suprimir, desterrar lo que nos incomoda, prescindir de aquello con lo que no nos identificamos; cuando no es posible anular lo que nos resta posibilidades de ser nosotros mismos, entonces, lo contrarrestamos, y lo contrarrestamos mediante la burla, la parodia o la risa. La ironía adquiere un sentido trascendente cuando sus referentes son reales. Y fácilmente se convierte en ironía trágica, perdiendo todo posible sentido cómico, si sus referentes son físicamente destructores del ser humano. La ironía, como la risa misma, prefiere siempre hechos reales, y a ser posible definitivamente consumados. Reírse de ficciones, ironizar sobre lo imaginario, es, por un lado, una de las cualidades de la inocencia. Por otro lado, es también una forma ideal y alienante de evitar un encuentro con la realidad, es decir, de cumplir con las exigencias de un determinado código moral, que un Estado, una corporación, una Iglesia, un gremio académico incluso, pueden asumir como propios para monopolizar y organizar desde él su propio sentido de lo cómico, sin penetrar para nada en los problemas reales de una sociedad — que abatirían sus fundamentos como tal gremio—, sin abandonar nunca un moralismo acrítico con sus propias contradicciones, un moralismo feliz, estoico, fabuloso. La risa

puede penetrar en la realidad o evadirse de ella, puede criticar lo que se constata a nuestro alrededor, discutiendo sus fundamentos materiales, o puede burlarse de ficciones y prototipos intrascendentes, es decir, puede parodiar el concepto del honor y sus fundamentos sociales, denunciando un prejuicio que excluye del grupo al que es distinto (*El retablo de las maravillas* de Cervantes), o puede simplemente burlarse de un tonto vulgar y simpático que no es capaz de comportarse en público con el sentido del honor que la sociedad exige de él (*El desafío de Juan Rana* de Calderón). En el primer caso, se parodia el honor aurisecular; en el segundo, el tonto que no lo sabe hacer valer. Lo hemos dicho: no conviene confundir el objeto de la parodia —el honor en el caso de Cervantes; Juan Rana, como bobo o simple, en el entremés de Calderón—, con el sujeto de la parodia —los personajes del entremés, tanto en la pieza de Cervantes como en la de Calderón—. En el calderoniano *Desafío de Juan Rana* el concepto de honor aurisecular es imprescindible para que la burla y la parodia del personaje surtan efecto cómico; en el cervantino *Retablo de las maravillas* el mismo concepto del honor es indispensable para que lo cómico se transforme en humor amargo, y para que la parodia se convierta en crítica social. La risa puede ser crítica si atenta contra la realidad material, fundamental para el desarrollo o la pervivencia de determinadas instituciones o formas de conducta, o meramente inocente si busca recrearse en la ficción o el imaginario intrascendentes. La risa de los entremeses calderonianos —a diferencia de la comicidad cervantina— discurre con gran fluidez por el último de estos caminos. La mejor forma de controlar un impulso moralmente tan inquietante como la risa no es suprimirlo, sino organizarlo desde lo imaginario intrascendente, desde una ficción socialmente acrítica, desde una fábula sin consecuencias, desde unos entremeses que hablan a la experiencia ya codificada de lo risible, sin abrir ni sugerir grietas nuevas o posibles en el edificio moral del Estado (entonces casado con la Iglesia), a cambio eso sí de abrirlas, en todas sus posibilidades, en el anchuroso mundo de la retórica de la literatura y del espectáculo, algo en lo que Calderón, sin duda, fue uno de los mejores maestros, sino el primero, de su tiempo. Calderón sabe que el chiste y la risa no solucionan ningún problema concreto, pero sí está seguro de que contribuyen a formar una conciencia de lo inconveniente, de lo censurable, de lo proscrito, es decir, una conciencia del mal, y de todo cuanto resulte negativo para la confirmación de los ideales sociales de un estado. Podemos reírnos de todo, excepto de lo políticamente correcto. Calderón se burla en sus entremeses de las gentes singulares que, con frecuencia por su torpeza o impotencia, no se ajustan a las normas. Cervantes, por su parte, se burla de las normas.

La idea fundamental que aquí se sostiene es que, en su teatro cómico breve, Calderón utiliza la poética de lo cómico, basada sobre todo en la parodia, lo grotesco y la risa, con el fin de consolidar la ideología social y moral —es decir, la Política— propia del estado español del siglo XVII³. Verifiquemos esta idea en la interpretación de algunos de sus entremeses.

³ Pérez de León ha desarrollado también algunas ideas afines en este terreno, con las que coincido plenamente: «Si profundizamos un poco en argumentos, temas, personajes y el tipo de humor que lo acompañan, descubriremos que el teatro breve [de Calderón] esconde cargas ideológicas que,

La mayor parte de sus piezas cómicas se construyen sobre la parodia de determinados prototipos, principalmente el bobo o simple, y con frecuencia otros arquetipos singulares, como el «lindo», el hipocondríaco, la «pidona», el avaro, el sacristán, el soldado fanfarrón, el cornudo, el cristiano nuevo, la viuda inconsolable, el rufián, la prostituta, el estudiante capigorrón, el vejete, etc... Así, por ejemplo, en *La casa de los linajes*, entremés de desfile de figuras, como *Las jácaras* y *Las carnestolendas*, un personaje utiliza palabras con supuestos fines mágicos, a los que se atribuye la sucesiva aparición de criaturas arquetípicas procedentes de lo más bajo de la sociedad barroca. Surge lo grotesco cuando todos ellos alardean del linaje y la nobleza de sangre. El rústico desafío amoroso por celos entre dos personajillos, don Tristán y don Gil, es causa o pretexto para un desfile de figuras que pretenden hacer ostentación de una honra y una alcurnia de las que carecen manifiestamente. El despliegue de figuras marginales recorre el entremés: sastre, zurdo, negro, corcovado, moro, barbero, mondonguera, traperera, dueña..., todos actúan como si poseyeran el honor supremo de la sociedad barroca. Muestran exageradas ínfulas de grandeza social, y pretenden ostentar un honor y una dignidad que realmente resulta por completo inasequible para ellos. El entremés no parodia en realidad el concepto de linaje o de honor, sino el comportamiento ridículo de estas gentes que, rufianescas, marginales o serviles, se atribuyen valores que no les pertenecen en absoluto. Son valores que el sistema social y político en el que viven les niega oficialmente. El honor resultaría parodiado o desmitificado si el entremés desacreditara a quienes en verdad pueden poseerlo, personajes nobles y aristocráticos, por ejemplo, para los cuales el honor —teóricamente al menos— se sustantiva en el linaje y en la sangre. *La casa de los linajes* parodia la pretensión social de los marginados, sus ínfulas inanes de honra y de prestigio, pero no la honra en sí, ni la nobleza hereditaria en sí —que no hacen acto de aparición en ninguna parte del entremés—, sino a los personajes serviles que pretenden ridiculamente la posesión de tales valores.

Está claro que ningún espectador querría verse identificado en la sociedad barroca de la que formaba parte con uno de estos prototipos parodiados en el teatro breve calderoniano. Desde este punto de vista, Pérez de León ha expresado, con un realismo crítico muy coherente, el valor funcional de la risa y lo cómico en los entremeses de Calderón:

El humor del teatro breve barroco —especialmente a partir de la segunda década del siglo XVII— apenas cuestiona la realidad y contribuye, complementando a las comedias, a alienar a la gente de otros pensamientos que no sean la evasión y el divertimento de la risa fácil. Si la comedia calderoniana provocaba admiración ante la ostentación de recursos, medios, vestuarios y actuación de los autores, el entremés barroco sirve para evadir y provocar la burla de lo aparentemente ajeno, con una risa integradora que une en lo negativo promoviendo un miedo a ser asociado con el personaje objeto de las bromas (Pérez de León, 2002: 1093).

muchas veces, no solo no invierten ni contrastan con lo defendido en las comedias, sino más bien contribuyen a perpetuar los valores promovidos por estas» (Pérez de León, 2002: 1090; 2005).

LA PARODIA DEL BOBO O SIMPLE

De todos los prototipos parodiados en el teatro cómico breve de Calderón, la figura sin duda más relevante, sobre todo desde el punto de vista del impacto social de la representación teatral, es la del bobo o simple, bien deshonrado por su esposa y sus convecinos, bien burlado públicamente como torpe, impotente o cobarde. ¿Quién de los espectadores de este tipo de teatro resistiría ser identificado o comparado socialmente con el Juan Rana afrentado por Gil Parrado, con el vejete que consiente su propia deshonra en *El dragoncillo*, o con el infeliz Lorenzo, al que todos y ninguno guardan las espaldas para retozar con su mujer? Del mismo modo que el miedo hace ver lo que no existe a los espectadores del cervantino *Retablo de las maravillas*, el público de los entremeses calderonianos ha de aprender a repudiar socialmente, por miedo a ser identificado con él, todo comportamiento que no asegure la ostentación y la preservación de la honra, el honor, la pureza de sangre, o cualesquiera otros ideales propios del estado español del siglo XVII. He aquí uno de los objetivos fundamentales de la risa, nada inocente, del teatro cómico breve de Calderón⁴.

El desafío de Juan Rana es en este sentido una de las obras más representativas. Juan Rana es afrentado por Gil Parrado, quien le considera cornudo. Bernarda, su mujer, le exige cumplir socialmente con la defensa de su honor, y le obliga a retar a Gil. Tras una torpísima riña Juan Rana parece salir ridículamente victorioso. Juan Rana es aquí, por una parte, expresión grotesca, en palabras y en hechos, del galán del teatro aurisecular, y, por otra parte, burla paródica, en su discurso y en sus acciones, del bobo o simple que el teatro español del siglo XVII identifica como prototipo social en el que se objetivan todo un conjunto de deficiencias y limitaciones, sobre las cuales no sería posible sustentar idealmente el sistema político y moral de la España del momento. De aquí derivan las poderosas razones que convierten a este tipo de personajes en el principal objetivo de lo grotesco y lo paródico en el teatro cómico breve del siglo XVII español. Son una especie de chivo expiatorio en el que se purgan colectivamente, mediante el espectáculo de la representación teatral, las insuficiencias sociales de un sistema político y moral que, como toda organización estatal, necesita idealizar chistosamente sus propias deficiencias, para —mediante la ficción, la representación, y sobre todo el teatro (hoy día de esto se ocupa preferentemente la televisión, el cine y la publicidad)— excluirlas de la vida política y del discurso moral, desde el cual se anuncia la irrealidad de todo un conjunto de ideales virtuosos.

⁴ «El humor propuesto en el entremés barroco, tomando como modelo el de Calderón, es integrador de la sociedad, pero a través de los miedos que crean las afrentas a los débiles. La risa de los entremeses de Calderón sirve para reforzar un sistema que castiga a los desfavorecidos socialmente y promueve la división y separación de los representantes de las capas sociales que aparecen representadas, y por exclusión ayuda a perpetuar un sistema opresivo y represivo que castiga, cómicamente, cualquier actitud que se rebele contra la simplicidad de la selectiva broma fácil, apaleo o insulto [...]. Existe una relación clara entre miedo y burla. El papel del humor es el de crear inseguridad, controlando cualquier atentado contra el orden social» (Pérez de León, 2002: 1105).

El artífice de una parodia solo puede ser alguien que esté capacitado para interpretar o diseñar conscientemente la imitación burlesca de un referente serio. Por eso el artífice de la parodia es, aquí, Calderón, y no Juan Rana. Este último es solo el sujeto que la protagoniza y ejecuta para nosotros en la ficción de la representación teatral. Es el bobo o simple del entremés, que se comporta cómicamente no porque esa sea su intención ni su obligación, sino porque no puede comportarse de otro modo, porque ni sabe ni sospecha que su forma de hablar y de actuar es ridícula, cómica, risible, caricaturesca, porque no le está permitido el sentido del ridículo, y porque carece completamente de la conciencia de lo cómico, aunque él mismo sea fuente principal de la experiencia cómica, mas no para sí mismo, sino para los demás. En *El desafío de Juan Rana* no hay parodia del honor, sino del torpe cobarde que no sabe defenderlo. Lo que realmente se parodia en este entremés no es la honra aurisecular, sino la figura del bobo o simple que no es capaz de sustentar socialmente el honor que compete a un hombre pleno y ejemplar. El ideal del honor no se discute, no se critica, no se censura, porque un patán no está autorizado a desmitificar ni con palabras ni con hechos la legitimidad de un concepto como el de la honra, del cual él, por su propia simpleza y estulticia, está completamente excluido. El honor no es atributo de bobos. Ni de cobardes. Ese es el mensaje de la mayor parte de los entremeses calderonianos en los que el código del honor desempeña un papel funcional en la fábula. Y este mensaje tiene sentido precisamente porque el concepto del honor se confirma y se interpreta como fundamental en la conservación ideológica de un grupo social⁵.

⁵ *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660) de Molière sí es una obra en la que verdaderamente el personaje protagonista ejecuta una parodia del concepto tradicional del honor conyugal, como prototipo del honor social. Vid. especialmente la escena XVI, en que «Sganarelle, solo», formula uno de los soliloquios más reveladores del teatro molieresco, al constituir un discurso que puede entenderse como una auténtica parodia del concepto del honor tal como se presenta en la entonces contemporánea comedia española. Algo en cierto modo semejante reitera Falstaff respecto al honor militar en una de las escenas más representativas de *Henry IV* (1598-1600) de Shakespeare. Falstaff desmitifica enteramente el concepto del honor, al que define como un mero «blasón funerario». Parece que Shakespeare, al igual que Teresa de Ávila o Samuel Johnson, considera que el honor es el último refugio del truhán: «Honor pricks me on. Yea, but how if honor prick me off when I come on? how then? Can honor set to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honor hath no skill in surgery then? No. What is honor? A word. What is that word honor? Air. A trim reckoning! Who hath it? He that died o' Wednesday. Doth he feel it? No. Doth he hear it? No. 'Tis insensible then. Yea, to the dead. But will it not live with the living? No. Why? Detraction will not suffer it. Therefore I'll none of it. Honor is a mere scutcheon, and so ends my catechism [...]. To die is to be a counterfeit, for he is but the counterfeit of a man, who hath not the life of a man: but to counterfeit dying, when a man thereby liveth, is to be no counterfeit, but the true and perfect image of life indeed» (Shakespeare, *Henry IV (I)*, V, 1, ll. 130-139 y 3, ll. 119-123, pp. 715 y 718; trad. esp., de Ángel Luis Pujante: *Enrique IV (Partes I y II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pp. 160-161 y 173: «El honor, ¿puede unir una pierna? No. ¿O un brazo? No. ¿O quitar el dolor de una herida? No. Entonces el honor, ¿no sabe de cirugía? No. ¿Qué es el honor? Una palabra. ¿Qué hay en la palabra honor? ¿Qué es ese honor? Aire. ¡Bonita cuenta! ¿Quién lo tiene? El que murió el otro día. ¿Lo siente? No. ¿Lo oye? No. ¿Es que es imperceptible? Para los muertos, sí. Pero, ¿no vive con los vivos? No. ¿Por qué? Porque no lo permite la calumnia. Entonces, yo con él no quiero nada. El honor es un blasón funerario, y aquí se acabó mi catecismo

Exacto procedimiento paródico se reitera en *El dragoncillo*. La acción recuerda a *La cueva de Salamanca* de Cervantes, y al motivo del alojamiento de la milicia que sirve de principio a *El alcalde de Zalamea* del propio Calderón. Un alcalde vejete anuncia a un villano gracioso que un soldado ha de alojarse en su casa. El gracioso se ausenta precisamente en el momento más inconveniente para la preservación de su honra. A partir de ese instante la acción transcurre casi en paralelo a *La cueva de Salamanca* cervantina. El soldado solo pretende comer —nada más inofensivo—. En cualquier caso, es la visita del sacristán la que compromete el honor del torpe gracioso. El entremés no es en absoluto una parodia del honor, sino una vez más del bobo o simple que es incapaz de hacerse respetar y de hacer valer el sentido del honor que le exige la sociedad en que vive. Las palabras y los actos del marido deshonorado son precisamente los inversos del galán aurisecular: abandona su propia casa en el momento más inadecuado —«yo es fuerza que me ausente» (v. 112)—, y es por completo consciente de la deshonrosa situación en que vive —«¿Tanto en esconderse tardan?» (v. 184), dice al querer entrar de vuelta en casa—. El entremés no parodia el concepto del honor, sino al personaje que se muestra impotente para preservar el honor en sí. No se degrada la idea del honor, sino la imagen social del bobo o simple que no sabe defenderlo o no puede imponerlo. El bobo o simple no es artífice de ninguna parodia, porque solo puede ser objeto o referente de ella. El gracioso calderoniano de este entremés no es en absoluto autor de una parodia contra el honor, sino un instrumento desde el que, a costa precisamente del honor aurisecular, se parodia a un prototipo humano muy concreto y muy inconveniente a la conservación de los ideales sociales y morales del siglo XVII: el hombre incapaz de hacer valer socialmente tales ideales, que la sociedad exige para asegurarse en su estabilidad y permanencia.

El entremés *Guardadme las espaldas* es probablemente el más crudo de todos los que escenifican la parodia del bobo o simple como cornudo. El tontaina de Lorenzo comprueba cómo su mujer le engaña con tres galanes, un vejete y un valentón. Lorenzo es objeto de burla, casi de escarnio, debido a su mayúscula simpleza. Solo él representa en este entremés, una vez más, el prototipo de bobo que resulta grotescamente parodiado por ser incapaz de salvaguardar su honor. De nuevo la parodia no recae sobre la honra, sino sobre el bobo que no sabe cuidarla. El protagonista, Lorenzo, es uno de los simples más impresionantes que aparecen en el teatro cómico breve calderoniano.

De nuevo, *El toreador* constituye la expresión grotesca de un prototipo, de un personaje plano: el tonto (que la comedia —y aún más la crítica literaria— habrá de dignificar en la denominada figura del gracioso o del donaire), considerado en sus relaciones con los valores públicamente codificados por la moral de la sociedad española del Siglo de Oro, entre ellos, sobre todo, el honor y la valentía, que el protagonista, Juan Rana, no alcanza a demostrar. La expresión del entremés no se concentra en la imitación burlesca de estos valores honorables, es decir, no se propone parodiar a estos referentes, sino a quien, queriendo alcanzarlos, no lo consigue por torpe. El entremés calderoniano convierte en objeto de burla, de risa pública, ante

[...]. Morir es ser actor, porque un hombre sin vida es la ficción de un hombre vivo. Pero fingir la muerte para seguir vivo no es fingir: es dar la verdadera imagen de la vida»).

los espectadores, a aquella persona que no es capaz de poseer o de preservar los ideales sociales de la España del Seiscientos. En cualquier caso, no se trata de una burla del honor aurisecular, sino de una parodia de la estulticia pública, de la cobardía y la torpeza socialmente proscritas por un ideal de honor del que están excluidos este tipo de personajillos, que, como Juan Rana, solo sirven, en primer lugar, para ser combustible de comedia, y en segundo lugar, para amedrentar con su escarnio público a cualquiera que pretenda identificarse con él. El honor no es parodiable: lo son solamente aquellos prototipos que, aún deseando fervientemente ser dignos de honra, por sus limitaciones, impotencias o torpezas, no son merecedores de ella. Este es el personaje ideal que el entremés calderoniano parodia intensa y eficazmente, él es el objeto recurrente de la parodia entremesil. Y precisamente de esta imitación burlesca y pública de las torpezas de determinados personajes, a quienes se excluye, como a los judíos y otros proscritos sociales, del atributo del honor, el entremés cumple, en cierto modo como la comedia, con la conservación y confirmación de los valores ideológicos y políticos característicos del absolutismo español aurisecular. En este sentido, el entremés, lejos de ser una parodia del teatro mayor calderoniano, es su contrapunto cómico, burlesco, satírico, grotesco en suma, pero no exactamente *paródico*, porque —insisto— no va dirigido contra los valores auriseculares —honra, honor, valor, virtud...—, cuya legitimidad no se discute, sino contra los individuos que no dan la talla para conservarlos y defenderlos, y cuyos actos y palabras, o bien son objeto de risa y burla, o bien son objeto de aplauso y baile entre gente socialmente baja y de servil condición. La moraleja que se desprende de *El toreador* es que solo los tontos, los estúpidos, los inútiles, los cobardes, son incapaces del honor que ha de poseer y ostentar un gran señor, galán y gallardo caballero. Todo lo contrario de lo que demuestra ser Juan Rana, quien, ante las exigencias inexcusables del honor, queda reducido a un vulgar patán. En el teatro calderoniano, la deshonra tiene el rostro de lo grotesco, en los entremeses, y el rostro del crimen —con frecuencia el uxoricidio—, en algunas comedias.

Se aprecia que el teatro breve calderoniano es un producto esencialmente barroco. Su risa es una risa barroca, polarizada, concreta, limitada a determinados aspectos bien codificados. Es una risa que excluye al dogma de su radio de acción. No es la risa del Renacimiento, global, universal, de la cual nada está definitivamente a salvo (Bajtín, 1965). No, en el Barroco no es posible reírse de cualquier cosa. Calderón lo sabe muy bien, y por eso en su teatro breve codifica formalmente los límites de la risa, así como objetiva dramáticamente, es decir, funcionalmente, las posibilidades morales de la experiencia cómica. Desde todos los puntos de vista, en lo cómico y en lo serio —que nunca en lo trágico—, su teatro es una codificación poética y una confirmación pública del dogma, de los dogmas esenciales de la España aurisecular.

LA PARODIA DE PROTOTIPOS EN CONTEXTOS COSTUMBRISTAS ALEJADOS DEL CARNAVAL

Hemos indicado, siguiendo a Bajtín (1965), que la risa inicia durante el Barroco un proceso de degradación y limitación que alcanza su cima en el siglo XVIII. Durante estas

centurias la risa pierde la cosmovisión que poseía desde el Medioevo y el Renacimiento para resultar degradada, denigrada, dogmatizada, codificada oficialmente, conservando sus vínculos materialistas y corporales, pero bajo el dominio de lo particular, lo arquetípico, lo inferior, lo cotidiano, lo despreciable, lo desacreditado.

Durante el siglo XVII, los géneros cómicos difícilmente van más allá de la cultura oficial, razón por la cual la risa y lo grotesco se degradan al penetrar en este ámbito cada vez más pulido por la moral⁶. Los protagonistas de las comedias van pasando paulatinamente de las plazas públicas a las mascaradas de corte y de salón. Este ya no es el escenario de lo carnavalesco, sino de la moral y las buenas costumbres, donde la vida humana resulta rigurosamente discriminada, generalizada y tipificada. La risa se limita, se restringe cada vez más, y pierde su universalismo. Por un lado se asimila a lo tópico, lo general, lo banal, lo aparente, lo arquetípico; por otro lado se identifica con la invectiva personal o gremial, la burla unívoca y recurrente, el chiste contra algo o alguien. La ideología, a lo largo del siglo XVII, está con frecuencia detrás de estos procesos de generalización y tipificación de lo risible. El siglo XVII lleva a cabo una reestructuración en el modelo del universo. La ideología, esto es, las ideas de un grupo social más o menos dominante, va a determinar, por encima de la poética, la codificación pública de la experiencia cómica.

En el conjunto de estas transformaciones, lo carnavalesco y sus irreverentes arquetipos resultan paulatinamente reemplazados en los escenarios teatrales por una forma mucho más sutil, doméstica y moderada de presentar los prototipos sociales conflictivos: el costumbrismo. El carnaval desaparece de las tablas en la medida en que el teatro se aleja de la plaza pública para acercarse al palacio y a la corte, y en su lugar prospera, a modo de recordatorio, un reparto de personajes marginales, otrora inquietantes y problemáticos, completamente domesticados e incluso esterilizados, cual inofensivos recursos estéticos, cuyo colorido y pintoresquismo se limita a lo popular, lo costumbrista, lo sainetero, lo folclórico, incluyendo en ocasiones alguna dosis de moralina⁷. Es lo que sucede con varios personajes de entremeses como *La casa holgona*, *El convidado*, *La franchota* o *La plazuela de Santa Cruz*.

⁶ «La riquísima cultura popular de la risa en la Edad Media vivió y evolucionó fuera de la esfera oficial de la ideología y la literatura serias. Fue gracias a esta existencia no-oficial por lo que la cultura de la risa se distinguió por su radicalismo y su libertad excepcionales, por su despiadada lucidez. Al vedar a la risa el acceso a los medios oficiales de la vida y de las ideas, la Edad Media le confirió, en cambio, privilegios excepcionales de licencia e impunidad fuera de esos límites: en la plaza pública, en las fiestas y en la literatura recreativa. Con ella la risa medieval se benefició amplia y profundamente. Pero durante el Renacimiento la risa en su forma más radical, universal y alegre, por primera vez en el curso de cincuenta o sesenta años (en diferentes fechas en cada país), se separó de las profundidades del pueblo y la lengua «vulgar», y penetró decisivamente en el seno de la gran literatura y la ideología «superior», contribuyendo así a la creación de obras maestras mundiales como el *Decamerón* de Boccaccio, el libro de Rabelais, la novela de Cervantes y los dramas de Shakespeare» (Bajtín, 1965/1982: 70).

⁷ Respecto a la relación entre lo carnavalesco y el teatro cómico breve de Calderón, autores como Pérez de León (2002: 1090) escriben que «esta estética subversiva se presenta como un imposible en el teatro breve de Calderón». La idea está apuntada en Chauchadis, quien, a propósito de Calderón, escribe: «Cabe subrayar aquí una diferencia fundamental entre el entremés y la fiesta

La casa holgona se ha interpretado como «pieza de enredo novelesco con abundantes notas costumbristas sobre la vida de las mujeres de “casa llana”» (Rodríguez y Tordera, 1982: 101). Nutrida de diálogos llenos de alusiones y equívocos, la pieza nos muestra a un estudiante capigorrón, Antón, que visita un prostíbulo del que sale esquilado y escarmentado. La obra ofrece un final que suena a moraleja: «¿Cuáles son los holgones / más propiamente? / Los que están sin cuidado / de lo que deben» (vv. 182-185). El entremés parece contener un mensaje destinado a incautos, negligentes, y demás frequentadores de ambientes prostibularios y rufianescos.

El convidado, por su parte, se concentra más bien en la burla justiciera de un prototipo de doble naturaleza: el soldado fanfarrón y el pícaro capigorrón. Un vejete sufre las visitas inoportunas de este gorrón y valentón. Hartos de él, sus criados Perico y Sabatina deciden someterlo una serie de burlas para escarmentarlo y que no vuelva. La parodia no ocupa el lugar preeminente del entremés. Queda ensombrecida por la burla justiciera. *El convidado* se construye sobre la broma pesada y justificada, sobre burla directa —«sale el Soldado, muy ridículo»—, y sobre la reprobación verbal explícita contra un gorrón socialmente inútil. Una vez más el entremés ilustra, como en otros de Calderón, un valor final moralizante, expresado en este caso en forma de advertencia: «Con que aqueste sainete / sirva de ejemplo / para los gorriones / y tramoyeros» (vv. 309-312).

El concepto de «cuadro de costumbres» nos parece clave para interpretar buena parte de lo cómico en el teatro calderoniano. En muchos casos su concepto de lo cómico no trasciende los límites intencionales de un —pretendidamente inocente— cuadro de costumbres. Su poética de lo cómico es en buena medida una poética de lo cómico costumbrista. Ejemplo notable de ello es *La plazuela de Santa Cruz*. Según Scholberg (1954: 15), es el entremés «de menos interés y valor literarios». Sin embargo, aunque sin duda es el más intensamente costumbrista de todos, no es —desde el punto de vista que aquí consideramos— sustancialmente distinto de cualquier otro entremés calderoniano: estructura reiterativa, contenidos misóginos y, sobre todo, retratismo

carnavalesca: es que en esta la burla alcanza a todas las capas de la sociedad, confundidas, no se respeta al noble ni al superior, el mundo al revés derriba toda jerarquía, mientras que el entremés practica una burla selectiva en la que los inferiores se hacen más inferiores aún con el peso de las ridiculeces de los hunden» (Chauchadis, 1980: 171). Por su parte, Vicente Pérez de León desarrolla y explica esta argumentación con renovada hondura: «Una de las características de los entremeses calderonianos es la de crear un humor que refuerza la ideología al servicio de la política de la corte. Al contrario de lo que ocurre con la idea del carnaval en sus principios más básicos en la que, según Bajtín «todo el mundo era considerado igual durante el carnaval», e «incluye a todo el mundo», el humor de los entremeses de Calderón, si cabe, contribuye a fomentar que la distancia entre poderosos y oprimidos se acentúe, y también a que se excluyan y no incluyan, utilizando la burla, determinadas clases sociales en estas obras. En este sentido, los entremeses de Calderón, siguen en la órbita de los del siglo XVII, sobre todo a partir de la segunda década. El humor empleado es sistemáticamente degradante hacia mujeres, extranjeros, minorías y aldeanos, entre otros [...]. El teatro breve de Calderón en muchos casos refuerza, con el castigo al débil, la idea de que debemos respetar la jerarquía social por encima de las manifestaciones que nos acercan a lo terrenal de la vida» (Pérez de León, 2002: 1095).

paródico de prototipos sociales —entremetida e hidalgo—. La retórica de lo cómico discurre aquí netamente en el limitado y tipificado contexto de lo costumbrista.

En este teatro breve, la presencia del carnaval es un mero referente, un motivo estético que sirve de marco contextual. Sustancialmente, lo carnavalesco es un recuerdo, una fecha en el calendario, un escenario metateatral, como sucede en *Las carnestolendas*. No estamos aquí ante la expresión más completa y más pura de la cultura cómica popular. Algo así pertenece a la Edad Media y el Renacimiento, no al siglo XVII. Nada hay aquí de permutación de jerarquías, y mucho menos de inversión de autoridad: el bufón no se convierte nunca en rey. Ni siquiera estamos ante un bufón. Tan solo es un vejete aburrido y tacaño que disputa ridículamente con sus tres hijas.

En el teatro cómico breve de Calderón, la parodia tiene una dirección y un carácter unívocos. Siempre son los mismos personajes los que, en una variada gama de arquetipos socialmente inferiores, son parodiados y burlados sin cesar. En un contexto tan unívoco, tan monológico, como este, es imposible el carnaval. Esta es la poética de lo cómico —en absoluto carnavalesca— que asume Calderón en sus entremeses, jácaras y mojigangas, y de este modo puede ridiculizar y caricaturizar a una serie de personajes singulares, tipificados como excéntricos y paródicos, con el fin de que nadie pueda, ni social ni moralmente, permitirse la más mínima posibilidad de identificarse con ellos bajo ningún concepto, so pena de descrédito y repudio oficiales.

Don Pegote caricaturiza así la figura del galán acicalado («lindo») —que la Posmodernidad ha bautizado con el marbete de «metrosexual»—, y cuya imagen se deteriora sistemáticamente en el entremés al atribuírsele numerosos rasgos ridículos y paródicos. En el personaje protagonista, don Pegote, se objetiva un cúmulo de arquetipos sociales objeto de parodia: el hombre vanidoso de su aspecto físico⁸, el avaro⁹, la hidalguía equívoca, un donjuán lleno de torpezas, el bobo o simple incluso. Doña Quínola finge un embarazo para conseguir de don Pegote cien ducados. El grotesco galán se niega a dar tal dinero, subrayando de este modo su ruda avaricia y su vulgar miseria. Don Pegote no entrega ni un ducado. Finalmente doña Quínola y doña Jimena se burlan de él punzándole con alfileres. En este punto, el entremés no tiene un final moralizante: las burladoras no triunfan sobre la avaricia. Unos y otros son unos farsantes. Por otro lado, el entremés tampoco persigue el desenmascaramiento en sí de un impostor, sino la broma y la juerga finales de una sociedad irreflexiva.

El pésame de la viuda reitera las características apuntadas, al representar una sátira muy típica del siglo XVII cuyas figuras son uniformemente personajes de los estratos socialmente más bajos. La protagonista es la viuda aparentemente desconsolada a la que asedian, con su propio y mojigato consentimiento, ridículos pretendientes. Seguimos alejándonos de lo carnavalesco, en una pieza que reúne en sí misma las características esenciales de toda mojiganga: el paso relativamente abrupto de una

⁸ «Es prodigio no visto, es cosa rara / ver las que mueren por aquesta cara. / Alabo su buen gusto: yo me gozo / de que todos me digan: ¡Qué buen mozo!» (vv. 4-7).

⁹ «[...] Pues crea el muy *barbón* / que en materia de dar soy un Nerón. / Tanto, que por no dar a las señoras, / si yo fuera reloj no diera horas; / ni Pascua, por no dar ni buenos días, / pesames, parabienes, bienvenidas» (vv. 39-44).

situación de pesadumbre (duelo) a otra festiva (baile), gastronomía grosera en manos personajes gorriones, elevado número de figuras en escena, y música y baile como final a un proceso grotesco o burlesco. De acuerdo con Bajtín (1965), se confirma que el Barroco discrimina con rigor las fronteras de lo risible, custodiando sofisticadamente la seriedad moral de sus dogmas.

LA ILUSIÓN PARÓDICA O LA FALACIA DE LA HETERODOXIA CALDERONIANA

Hay en el teatro cómico breve de Calderón una mojiganga que, por sí sola, constituye toda una categoría de la poética de lo cómico. Se trata de la titulada *Las visiones de la muerte*. Está considerada como una de las autoparodias más rigurosas de Calderón. La crítica ha llegado a decir que los protagonistas teatralizan aquí la desmitificación farsesca de una pieza sacra. Según Rodríguez Cuadros (2002: 151), la obra acompañó al auto sacramental *La vida es sueño*, representado en las fiestas del *Corpus* de 1673.

Desde el punto de vista que aquí vamos a sostener consideramos que esta pieza constituye la *ilusión de una parodia* de una pieza sacra, porque en realidad la única parodia que se objetiva en *Las visiones de la muerte* se refiere al espectáculo teatral en sí, adquiere una dimensión metadramática, y es posible finalmente gracias a la invalidación y la supresión de los códigos religiosos, los cuales, precisamente porque no existen, no pueden ser objeto de ningún tipo de parodia. Los códigos religiosos son, en esta mojiganga, una mera ilusión, una apariencia de realidad, un ejercicio de prestidigitación.

En esta pieza están muy presentes dos procedimientos fundamentales en la provocación de la risa, que son la *parodia* y lo *cómico*. Sin embargo, acaso más importante que lo que está presente es lo que está ausente: en *Las visiones de la muerte* se advierte con cierta sorpresa la ausencia casi absoluta de lo *grotesco*, así como una muy atenuada presencia, casi inexistente, del *humor*. Y he de confirmar de nuevo lo que entiendo aquí por cada uno de estos conceptos. Desde el comienzo, he definido 1) la *parodia* como la imitación burlesca de un referente serio, en la cual es posible discriminar objetivamente cuatro elementos: artífice, sujeto, objeto y código. Igualmente, me he referido a 2) lo *grotesco*, siguiendo a Thomson (1972), como la yuxtaposición o integración irresoluble y conflictiva entre una experiencia risible y un elemento incompatible con la risa, el cual es, sin embargo, parte esencial en la materialización y percepción sensorial de esa experiencia cómica¹⁰. Definimos 3)

¹⁰ Si este conflicto se resuelve, lo grotesco desaparece, y tiende a dominar un resultado o tendencia que prevalece, bien del lado cómico o burlesco, bien del lado trágico o terrorífico. La irresoluble naturaleza del conflicto grotesco es algo esencial: «Grotesque is a clash between incompatible reactions, laughter on the one hand and horror or disgust on the other [...]. The copresence of the laughable and something which is incompatible with the laughable [...]. It is the confusión between a sense of the comic and something —revulsion, horror, fear— which is incompatible with the comic» (Thomson, 1972: 2-3 y 7). El término «grotesco» procede del italiano, *grottesco*, derivado a su vez del término *grotte*, gruta, cueva, en las que se diseñaban pinturas y relieves

el *humor*, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico (Bueno, 2003), como aquella experiencia cómica en la que el artífice de lo cómico se convierte en su intérprete principal. El humor incluye al sujeto de la experiencia cómica como intérprete en su propia interpretación, es decir, en el humor, el intérprete está implicado de alguna manera en el artificio de la percepción cómica que él mismo genera, con frecuencia con el fin de sublimar o superar una inquietud preocupante, amarga o dolorosa (Freud, 1905)¹¹. El humor contiene siempre una *prueba* y una demostración de *ingenio* ante la adversidad. Finalmente, concebimos 4) lo *cómico* como el efecto risible provocado por la disidencia, nunca dolorosa o amenazante, entre el ser y el deber ser, es decir, entre lo que alguien es realmente y lo que debería ser —y no consigue ser, dadas sus limitaciones, con frecuencia inconscientes o incontrolables— en una determinada situación, la cual lo convierte en sujeto involuntario de una experiencia que percibimos como cómica.

Lo cómico confiere un sentimiento y una conciencia de superioridad a quien lo contempla, pero solo si quien lo contempla sabe que el sujeto no finge aquello que le hace resultar cómico. Cuando los espectadores saben que el sujeto finge aquello que le hace resultar cómico, entonces su sentimiento de superioridad se proyecta sobre el personaje, no sobre el actor. Como es bien sabido, uno de los medios más eficaces para hacer que un individuo resulte cómico es situarlo en circunstancias de máxima dependencia de sus impulsos orgánicos, especialmente los relacionados con sus rendimientos psíquicos y con sus necesidades corporales¹².

de motivos muy heterogéneos, que rompían el principio clásico de la mimesis o imitación de la naturaleza, al concentrar imágenes de animales, plantas, seres humanos, motivos arquitectónicos y naturales. La combinación de formas humanas y animales es una de las manifestaciones más típicas y antiguas de lo grotesco. «Su verdadera naturaleza —escribía Bajtín (1965/1987: 62)— es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida». En Francia la palabra *crotesque* se documenta hacia 1532, y en Inglaterra se registra *grotesque* hacia 1640 (Kayser, 1957). A lo largo del siglo XVI, el término se aplica también a la literatura y a objetos ajenos al arte, como el cuerpo humano, en la obra de Rabelais (Bajtín, 1965). Lo grotesco se sistematiza modernamente a lo largo de la Ilustración y del Romanticismo, en las épocas de la razón y de la crisis de la razón. Clayborough lo explica con palabras muy acertadas: «The word grotesque thus comes to be applied in a more general fashion during the Age of Reason —and of Neo-Classicism— when the characteristics of the grotesque style or art —extravagance, fantasy, individual taste, and the rejection of ‘the natural conditions of organization’— are the object of ridicule and disapproval. The more general sense [...] which it has developed by the early eighteenth century is therefore that of ‘ridiculous, distorted, unnatural’ (adj.); ‘an absurdity, a distortion of nature’ (noun)» (Clayborough, 1965: 6).

¹¹ «El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos [...]. El humor es la menos complicada de todas las especies de lo cómico. Su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo» (Freud, 1905/1981: 1162). El humor actúa como una función defensiva que, a diferencia de la represión, no tiene inconvenientes en prestar atención al contenido de representaciones ligadas a efectos dolorosos. Es, según Freud, una forma de dominar el automatismo psíquico.

¹² Las teorías sobre lo cómico, incluso después de Freud (1905), siguen incurriendo en el hábito de definir la experiencia cómica desde criterios dialécticos, formales y emocionales, al reducir

La ironía es la expresión de un discurso en el que los sentidos intencional y literal difieren con el fin de provocar una interpretación crítica o humorística. Evidentemente, es falso que la ironía exprese lo contrario de lo que el ironista siente. Todo lo contrario: la ironía expresa siempre lo que piensa su artífice, pero sin declararlo literalmente. Hace surgir algo oculto o escondido, pero sin que resulte visible en las palabras. Mediante la técnica de la representación antinómica, la ironía omite siempre algo esencial: los caminos que conducen a ella. Dice lo que ha de decir, no siempre en pocas palabras, pero sí en menos de las necesarias. Gracias a este recurso el ironista puede decir todo lo que se propone silenciándolo totalmente. Mal que pese a muchos, no es el recurso más pretendido en el teatro calderoniano.

LA MOJIGANGA DE *LAS VISIONES DE LA MUERTE*

Delimitados los conceptos de la parodia, el humor, lo grotesco y lo cómico, voy a referirme a la mojiganga de *Las visiones de la muerte*.

La parodia degrada en esta pieza múltiples valores, pero ninguno de ellos constituye un referente decisivo en la estructura de los dogmas de la cultura española aurisecular. Veamos qué valores degrada exactamente la parodia en *Las visiones de la muerte*, y examinemos para ello los elementos constitutivos e interpretativos de lo paródico. Aceptamos que esta mojiganga es una imitación burlesca de algo serio, pero, ¿de qué exactamente?

la esencia de la comicidad a un contraste de representaciones, a un desajuste de modalidades enfrentadas, a un choque de perspectivas entre la realidad y nuestras expectativas. Este choque, este conflicto, esta decepción, han de ser esencialmente lúdicos. En caso contrario, la experiencia en principio cómica, inocente o irrelevante, puede resultar *seriamente* trastornada. Conviene insistir en que la esencia de lo cómico surte efecto si, funcionalmente, todo este contraste o enfrentamiento de representaciones o situaciones no resulta intoxicado por una experiencia amarga o dolorosa. Si la emoción cómica se siente mínimamente penetrada o inquietada por un impulso o referente preocupante, bien puede desaparecer por completo todo efecto de placer, bien puede verse gradualmente muy atenuado, sobreviviendo tal vez bajo ciertas formas de humor y de ironía. De hecho, el humor y la ironía suelen brotar precisamente de experiencias cómicas que resultan invadidas por referentes intelectualmente críticos, o impulsos emocionalmente dolorosos o inquietantes. En la ironía y en el humor, la experiencia de lo cómico registra con frecuencia una suerte de amenaza o preocupación más o menos latente. Son frecuentes las expresiones de humor y de ironía que registran en su discurso condiciones desfavorables para la comicidad. Ceden demasiado espacio a la crítica, al juicio, a la razón, a la reflexión, a la seriedad. El ironista siempre acaba por tomarse demasiado en serio el contenido cómico de aquello sobre lo que ironiza. El proceso cómico no soporta el sobrepeso producido por la reflexión. Y la ironía, antes de llegar a su fin, no siempre consigue —precisamente porque no lo pretende— hacer pasar a la razón completamente desapercibida ante la interpretación del espectador. Toda ironía delata siempre, en el formato de lo cómico, un contenido serio. En la ironía la relación de solidaridad entre lo cómico y lo serio es tan estrecha que la comicidad solo se percibe si a su vez se percibe el fondo serio contra el que la forma cómica se contrasta. El resultado es siempre una experiencia de mixtura entre lo cómico y lo serio.

En primer lugar, se observa que la parodia tiene aquí un único artífice, Calderón, que se sirve de una disposición metateatral para construir la esencia del artificio paródico: unos cómicos de una compañía teatral, que se desplazan de un pueblo a otro vestidos de personajes alegóricos, propios de un auto sacramental, sufren un incidente sin consecuencias, al volcar el carro que los transporta, y causan cierta sorpresa cómica a un caminante que los confunde, por su indumentaria, con los seres arquetípicos y metafísicos a los que remiten sus disfraces: Muerte, Demonio, Ángel, Cuerpo, Alma... Los actores no representan en esta mojiganga el papel al que remiten sus trajes, pero esto no impide al dramaturgo dotar a la pieza dramática de un efecto metateatral que, muy calderonianamente, persiste en la conciencia del espectador durante toda la representación. Los ecos del episodio cervantino del carro o carreta de las Cortes de la Muerte son explícitos (*Quijote*, II, 11) (Maestro, 2005a).

En segundo lugar, observamos que esta parodia está representada y ejecutada por dos tipos de sujetos: los *actores* y los *personajes*. Es decir, los actores de la compañía teatral que van en el carro, y que protagonizan funcionalmente la fábula de la mojiganga, y por los personajes alegóricos de que van disfrazados los cómicos, los cuales carecen —en esta obra— de todo valor funcional serio. La comicidad de esta pieza se objetiva, entre otras cosas, en que está protagonizada por personajes formalmente inquietantes —porque van vestidos de Muerte, Alma, Demonio...— y funcionalmente inofensivos o incluso vulgares —son cómicos que están fuera de servicio y que en consecuencia se comportan como personas comunes y corrientes—. De este desajuste emana la principal fuente de comicidad de la obra, y sobre él se construye una parodia que utiliza a tales personajes como sujetos que actúan desde una doble naturaleza: formalmente alegórica y funcionalmente estéril.

Los personajes alegóricos poseen aquí una presencia exclusivamente formal. Son un mero disfraz, una simple indumentaria que expresa su afán por ahorrar tiempo y no cambiarse de ropa entre representación y representación. Estos personajes alegóricos son indumentaria sin vida propia. En sus valores de Ángel, Muerte, Demonio, etc., resultan totalmente irrelevantes. Funcionalmente estériles. Moralmente nulos. Alegóricamente falsos. De hecho, en ningún momento son objeto de parodia, sino sujetos de ella. En esta pieza, ni uno solo de los valores morales y serios representados por el Ángel, la Muerte o el Demonio quedan degradados, humillados, burlados, despreciados o escarnecidos. Ni siquiera el Demonio resulta menospreciado como tal, porque no hay tal Demonio, sino simplemente un hombre común al que un incidente ha hecho caer de un carro y un caminante ha sorprendido disfrazado de diablo. Ni uno solo de los personajes alegóricos, de que están disfrazados los comediantes en esta mojiganga, son jamás objeto de parodia. No están en esta obra como personajes alegóricos, sino como disfraces de una compañía de comediantes que sí está, en los momentos en que transcurre la representación de la mojiganga, fuera de todo servicio o actividad teatral de carácter alegórico o religioso. Los personajes alegóricos son solo una indumentaria en el cuerpo de unos actores o cómicos inofensivamente accidentados. La alegoría no es aquí ni siquiera un simulacro. Es algo inexistente. Se trata de un conjunto de formas descontextualizadas. Son las formas de una alegoría que jamás funciona como tal. Todas sus formas carecen en este momento de valor funcional. No es posible decir, pues, que Calderón parodia en esta mojiganga nada

relacionado ni con la religión, ni con el dogma, ni con ninguno de los valores morales que pueden identificarse con los personajes prototípicos de un auto sacramental. En *Las visiones de la muerte* todo moralismo, toda alegoría, todo valor serio de la cultura aurisecular es pura y deliberada ilusión. Se trata de una falsa visión, de una falsa conciencia incluso, en la mente del espectador. Solo son, como se indica desde su propio título, «visiones», es decir, apariencias, espejismos, ilusiones. Sobre la escena no existe, desde el punto de vista de la moral y de la religión auriseculares, nada que pueda ser objeto de burla. Lo moral, lo religioso, lo serio, es aquí solo una apariencia, una ilusión, un referente estéril, una forma sin valor funcional de ningún tipo. Lo religioso está aquí funcionalmente anulado, desnaturalizado, para impedir precisamente que pueda ser objeto de burla, parodia o menosprecio. Entonces, ¿cuál es el objeto de la parodia en *Las visiones de la muerte*?

Respondo, en tercer lugar, a esta pregunta, del modo siguiente. Del mismo modo que es posible observar en esta mojiganga dos sujetos ejecutores de la parodia —los actores que van en el carro y los personajes alegóricos que son solo un disfraz de aquellos—, es posible distinguir dos objetos o referentes serios que resultan burlescamente imitados en esta pieza. En primer lugar, hay que identificar el objeto parodiado por la acción de los *actores*, es decir, el acto de la representación teatral en sí, determinado por las condiciones materiales de la vida de los actores, en el contexto de las representaciones teatrales populares, propias de los cómicos de la legua, ante un público más rural que urbano, más simple que docto, y sobre todo en relación con obras cuyos personajes son prototipos planos, rígidos, fuertemente codificados, como lo eran los personajes de los autos sacramentales. En segundo lugar, hay que identificar el objeto parodiado por los personajes alegóricos, es decir, su propia nulidad como tales personajes alegóricos. Lo que constituye una de las fuentes esenciales de lo cómico en esta mojiganga es que los personajes alegóricos que aparecen en ella carecen de todo valor alegórico. La parodia de los personajes alegóricos reside en la invalidez de su propio valor funcional, en la nulidad de su consistencia alegórica. Son simulacros. Son expresiones vacías. La alegoría como tal, como función, no existe referencialmente en el mundo cómico de esta pieza, sino como forma inoperante, como indumentaria descontextualizada, como referente esterilizado. La alegoría ha huido del universo de lo risible dejando solo una huella formal, un recuerdo que deja a salvo de los efectos paródicos todo valor moral y alegórico propiamente dicho, porque el impacto de la parodia recae precisamente sobre una ilusión, sobre una apariencia, sobre una farsa, tras la cual no se encierra funcionalmente ningún valor serio, moral o alegórico. Nos hemos quedado con una cáscara vacía, parodia de lo que habría de ser un contenido inexistente: la Muerte no es tal, sino un actor común; el Ángel carece de toda pureza, es la mujer del autor de comedias; el Demonio, con una pierna fracturada, queda reducido irónicamente a un diablo cojuelo, etc.

La alegoría ha desaparecido mucho antes de que la risa penetrara las formas que aparentemente la protegían. En el ámbito de lo cómico los personajes alegóricos no representan ningún papel, puesto que no sobreviven como tales en el universo de la experiencia cómica de esta pieza. La alegoría y la moral pertenecen definitivamente al mundo de lo serio. Han huido de esta mojiganga. No son pasto de lo cómico ni combustible de la risa. Lo único que aquí sobrevive inertemente de los personajes

alegóricos es su indumentaria, su apariencia inoperante, sus formas no funcionales. El Caminante no está ante una alegoría, ni ante un mensaje moral; el espectador tampoco. Consecuencia de la caída inofensiva de una carreta en que van unos cómicos vestidos de lo que no son —Muerte, Alma, Demonio...—, el Caminante está ante un error de percepción; el espectador, ante una ilusión metateatral. Calderón es hábil, mucho más hábil que tolerante. Él no estaba obligado a ser tolerante; el crítico posmoderno, sí. De ahí que presentar a Calderón como un autor tolerante, solidario con lo diferente, y en consecuencia más amante de los ideales de la Posmodernidad que de la Contrarreforma, resulte más cómico que leer sus propios entremeses, jácaras y mojigangas.

En cuarto y último lugar, se confirma que el código que hace interpretable la parodia, y que permite la degradación de los objetos parodiados, es también doble: el teatro y la literatura por una parte, y la teología y la alegoría por la otra.

| | | |
|----------|----------------------------------|------------------------------------|
| PARODIA | <i>Las visiones de la muerte</i> | |
| Artífice | Calderón de la Barca | |
| Sujeto | Actores o cómicos | Personajes alegóricos |
| Objeto | La representación teatral en sí | La invalidez de su valor alegórico |
| Código | El teatro y la literatura | La teología y la alegoría |

Sorprende que en esta mojiganga no se aprecie nada significativamente relacionado con la estética de lo grotesco, lo que constituye en cierto modo una excepción frente al resto del teatro cómico breve de Calderón, y frente a la estética del entremés en general. Lo verdaderamente significativo aquí es la ausencia sustancial de lo grotesco. Quizá porque los contenidos de la mojiganga apuntan en cierto modo hacia algunos referentes formales del auto sacramental, y Calderón no consideró moralmente correcto introducir elementos grotescos en un contexto de esta naturaleza. Aunque siempre se formaliza en un marco realista, en una situación de verdad, no onírica, no imaginada, no fantástica, sino real, visible, tangible, lo cierto es que lo grotesco contiene siempre algo esencialmente extraño y sobrenatural, fenómenos que no se manifiestan en absoluto en esta mojiganga. Construido sobre una pronunciada divergencia respecto a lo normal y lo natural, sin penetrar necesariamente en lo fantástico, lo grotesco se presenta siempre en un contexto realista, real, sensorial, material. Es específicamente la realidad y la materialidad del mundo lo que proporciona a lo grotesco su fuerza mayor. Lo grotesco exige ser comprendido como algo esencialmente real y material. Probablemente la literatura y el teatro también lo exigen. Como mucho, en sus relaciones con lo fantástico, lo grotesco proporciona únicamente una confusión entre lo real y lo

irreal. Por otro lado, lo fantástico siempre se constituye como un mundo cerrado a la verificación. Nada de esto se manifiesta en *Las visiones de la muerte*. Los contrastes que se objetivan en lo grotesco —risa y horror, comicidad y tragedia, entusiasmo y repulsión— subrayan esencialmente la existencia de una anormalidad, que aquí se limita a un error de percepción por parte de un Caminante con visos de gracioso, por no decir de bobo o simple. En lo grotesco, el alcance o intensidad de la risa, de la experiencia cómica, está limitada por el impacto de lo desagradable, de lo horrible, de lo incómodo, algo plenamente desterrado de esta pieza. De cualquier modo, hay que reconocer que lo grotesco invita a percibir lo incorrecto y anómalo desde el punto de vista de la experiencia cómica. El resultado será siempre diverso, porque dependerá de la naturaleza del receptor, y podrá oscilar desde el absurdo hasta el horror, de la indignación al miedo, de la vergüenza al placer. Lo que se puede degradar o ridiculizar constituye siempre una amenaza menor. No así aquello sobre lo que se puede ironizar. La ironía siempre es formalmente más respetuosa que la parodia.

Podríamos suponer que la risa se presenta en esta mojiganga con el fin de desterrar el miedo del Caminante. Sin embargo, no encontramos pruebas ni argumentos que consoliden esta interpretación. No hay por parte de este gracioso ninguna irreverencia hacia lo que cree ver. No hay elementos carnalescos. No se produce ningún tipo de inversión de valores. Si el carnaval es representación en la que los valores de una sociedad, codificados oficialmente como serios, se manifiestan invertidos en un sentido cómico, paródico y burlesco, que se proyecta por igual sobre todas las clases sociales, sin discriminación, ni consideración, ni respeto de ningún tipo, será fácil concluir, con los autores anteriormente citados, que en el teatro cómico breve de Calderón el carnaval no es posible (Chauchadis, 1980; Pérez de León, 2002).

La risa medieval sí es un triunfo contra el miedo¹³. Esta es la idea de Bajtín: «Uno de los elementos primordiales que caracterizaban la comicidad medieval era la conciencia aguda de percibirla como una victoria ganada sobre el miedo» (Bajtín, 1965/1982: 86). Cabe preguntarse si esta mojiganga encierra alguna intención afín a la risa como triunfo sobre el miedo al más allá. En un sentido esencialmente carnalesco, sin duda, no. Desde otros puntos de vista, habría que considerar ciertas posibilidades. En el carnaval lo monstruoso se ridiculiza, los símbolos de lo serio, del poder y de la violencia se degradan, se convierten en expresiones inofensivas y cómicas. Aquí no somos testigos de algo exactamente equivalente. No es posible comprender lo grotesco sin tener en cuenta la importancia del temor vencido. Se juega con lo que se teme, pero burlándose de ello, degradándolo, ridiculizándolo. Pero aquí el Caminante no se burla de lo que cree ver, ni aún menos lo escarnece. La burla surge precisamente al comprobar cómo se toma en serio lo que solo es un error de percepción. Mientras la poética dramática y literaria convertía a los seres humildes y bajos en objeto de

¹³ «En la cultura clásica, la *seriedad* es oficial y autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. *Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación*, reinantes en la Edad Media. La risa, por el contrario, implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad» (Bajtín, 1965/1987: 85-86).

comedia y risa, el pueblo llano se burlaba de los valores de la cultura oficial, superior, tornándola grotesca, degradada, ridícula, inofensiva. Lo terrible —dirá Bajtín— se convierte en un alegre espantapájaros. Las clases populares poseían su propia poética de lo cómico, que expresaron en el formato del carnaval¹⁴. No son estas las claves que nos descubre el Caminante. Tampoco es el mensaje que nos envía Calderón.

Conseguido mediante la amalgama de procedimientos muy diversos, lo cómico es, por encima del humor, de lo grotesco y de lo paródico, el efecto más intenso y recurrente en *Las visiones de la muerte*. Lo cómico se consigue en esta moji-ganga como resultado de un *desajuste* contemplado simultáneamente en su desenvolvimiento desde diferentes puntos de vista. En primer lugar nos encontramos con el Caminante, apelativo dignificado y neutro —se evita el término peregrino, por ejemplo, que resultaría sin duda más religioso y comprometido—. Se trata de un personaje que, sin ser propiamente un gracioso, se comporta ocasionalmente como tal. En último lugar, aparecen en escena unos gallegos, de los que se parodia su forma de hablar, y unos gitanos, a los que se presenta como ladrones y delincuentes.

El supuesto miedo que puede experimentar el Caminante, lejos de infundir pavor o gravedad, se interpreta cómicamente por parte del espectador, quien conoce la inocencia accidental que lo provoca, es decir, la falta de percepción del Caminante en su confusión para interpretar correctamente lo que sucede. Este personaje se convierte en manos de Calderón en una autoparodia del motivo de la vida como sueño, al servirse de un tema grave como este para protagonizar una situación tan inofensiva como la de la moji-ganga. Nada hay realmente en esta pieza que resulte grave, medroso, ofensivo o verdaderamente preocupante. Tampoco acontece nada sustancialmente *crítico*. No se percibe ninguna disidencia dolorosa —solo las exclusivamente cómicas—: la vida de los cómicos o actores no resulta amarga ni trabajosa, su accidente no constituye ningún problema serio —en realidad es motivo de chanza—, los gallegos son cobardes y torpes en el hablar, los gitanos delincuentes irrelevantes y hábiles *showmen* o *clowns* capaces de improvisar bailes y cantos que, en las más adversas circunstancias, alegran el corazón de los presentes. Este teatro hace felices a todos. ¿Sugiere algún problema esta moji-ganga? En absoluto. Todo se resuelve en la experiencia cómica y en la risa. Lo

¹⁴ «La comicidad medieval, al desvelar el temor al misterio, al mundo y al poder, descubrió osadamente la verdad del mundo y del poder. Se opuso a la mentira, a la adulación y a la hipocresía. La concepción cómica destruyó el poder a través de la boca del bufón [...]. En boca del poder, la seriedad trataba de intimidar, exigía y prohibía; en boca de los súbditos, por el contrario, temblaba, se sometía, adulaba y bendecía. Por eso suscitaba las sospechas del pueblo. Se reconocía en ella el tono oficial. La seriedad oprimía, aterrorizaba, encadenaba; mentía y distorsionaba; era avara y débil. En las plazas públicas, en las fiestas, frente a una mesa bien provista, se derribaba la seriedad como si fuera una máscara, y se expresaba entonces otra concepción a través de la comicidad, la burla, las obscenidades, las groserías, las parodias, las imitaciones burlescas, etc. El miedo y la mentira se disipaban ante el triunfo de lo material-corporal [...]. Es obvio que la comicidad no fue nunca un agente de la violencia, ni erigía hogueras. La hipocresía y el engaño no podían reír. Era una expresión de fuerza, de amor, de procreación, de renovación y fecundidad: estaba vinculada a la abundancia, la comida, la bebida, la inmortalidad terrenal del pueblo, el porvenir, la novedad que abría nuevos caminos. De allí que el pueblo desconfiara de la seriedad y se identificara con la risa festiva» (Bajtín, 1965/1987: 87 y 89-90).

grotesco, con todas sus contrariedades, no existe; la ironía apenas está presente, y sus ausencias no se echan de menos; incluso el *humor* resulta globalmente reemplazado por lo *cómico*, es decir, por la representación de un desajuste del que está por completo desterrada toda experiencia negativa, preocupante o simplemente crítica.

En consecuencia, el *desajuste* sobre el que se construye la experiencia cómica de esta pieza se caracteriza por tres cualidades especialmente relevantes en su contexto: la intensidad, el ludismo y lo inofensivo. La intensidad de lo cómico es especialmente fuerte y continuada, porque la parodia de esta obra teatral juega con referentes serios sin que la seriedad de sus valores se degrade lo más mínimo, pues lo que resulta degradado no son los referentes en sí, sino el contexto y los personajes que ilusoriamente los representan: actores disfrazados para un papel que no están representando. La dimensión plenamente lúdica de lo cómico está asegurada constantemente porque todo en la mojiganga —y especialmente desde el verso 115— queda apuntalado por la retórica del chiste, los referentes festivos, el baile, el canto, y un despliegue de elementos paródicos, irónicos, cómicos y también humorísticos, en el estricto sentido que conferimos aquí a este último término. Por último, es evidente que todo lo que sucede en la mojiganga es por completo inofensivo, podríamos decir incluso que hasta inocente. *Inofensivo* es un término más correcto y de mayores consecuencias. Interpreta y ajusta mejor el papel de Calderón como dramaturgo desde el punto de vista de las exigencias morales del Siglo de Oro, a las que este autor —según los criterios que he sostenido en todos los trabajos al respecto— se atiene con naturalidad y vocación. *Inofensivo* es término que también aleja a Calderón de la interpretación que la crítica académica de las últimas décadas ha hecho de este dramaturgo, con el fin de aproximarlo artificialmente a nuestro mundo actual, como si Pedro Crespo, Segismundo o la Gran Semíramis fueran personajes cuya ideología o formas de conducta resultaran hoy modélicas o ejemplares para la mayoría de nosotros. *Las visiones de la muerte* de Calderón constituye una mojiganga cuya fábula es completamente inofensiva, o incluso inocente, porque de ella está completamente excluido todo aspecto negativo —si exceptuamos la interpretación apriorística del genitivo que aparece en el título—: nada hay de doloroso en la acción de la obra, nada preocupante, nada amargo, nada indigno, nada sacrilego, nada inquietante. En un terreno así, como el que se manifiesta en esta mojiganga, el humor aflora con dificultad, lo grotesco carece de posibilidades para manifestarse, lo cómico se construye sobre la inocencia, y la parodia se burla de una ilusión, de un simulacro, de una apariencia sobre la que la risa impacta para, de este modo, no alcanzar nunca ni uno solo de los valores fundamentales de la religión, la política y la moral, de la cultura española aurisecular. El de Calderón es un humor que preserva el dogma político y religioso de toda crítica posible.

LA LITERATURA PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA DEL SIGLO DE ORO

No cabe abandonar la Literatura programática o imperativa del Siglo de Oro sin referirse al capítulo *xlvi* de la primera parte del *Quijote*. En episodios importantes de la obra literaria de Cervantes se encuentran consideraciones determinantes sobre una poética del drama y de la literatura, caracterizada —*solo teóricamente*— por su afinidad

con la preceptiva clásica y sus explícitas objeciones a la estética teatral de la comedia nueva. Aunque las referencias a la cuestión teatral, desde planteamientos estéticos y poéticos, resultan frecuentes en la producción literaria cervantina, se considera que existen al menos tres momentos en los que se aborda este problema de forma amplia y relevante. Se trata, según la cronología de la publicación de tales textos —algo que por otro lado no nos aclara demasiado acerca del momento de su composición—, del capítulo *xlvi* del *Quijote* de 1605, del «Prólogo al lector» de la edición de 1615 de las *Ocho comedias y ocho entremeses*, y del comienzo de la jornada segunda de *El rufián dichoso* (II, 1209-1312), en el acto que corresponde al diálogo entre los personajes alegóricos de la Comedia y la Curiosidad.

Como ha observado E. Riley, Cervantes no hace referencia en sus escritos a ninguna autoridad específica de la poética literaria, con la que se sienta singularmente identificado, salvo los nombres habituales de Platón, Aristóteles y Horacio, autores que estaban en la mente y en la pluma de cualesquiera escritores del momento. Respecto a las ideas que sobre poética Cervantes nos ha dejado más o menos dispersas en sus obras de creación literaria, Riley ha insistido en su particular recurrencia y en su excesivo énfasis: «Aunque muchas de estas opiniones son lugares comunes y algunas son *idées reçues* de poca importancia, aparecen con demasiada frecuencia, y en gran parte de los casos con demasiado énfasis, para que podamos desecharlas como una especie de adorno intelectual, que, por otra parte, carecería de sentido» (Riley, 1962/1971: 23). Autores como Vitse (1995) proponen que el estudio de las controversias éticas sobre la licitud del teatro puede considerarse dentro del capítulo correspondiente a una poética del drama, por su implicación en las teorías estéticas sobre el teatro, así como en los procesos sociales e históricos de su recepción, y en los contenidos, morales o lúdicos, relativos a la finalidad del arte dramático. En la misma línea parecen situarse los postulados de F. Florit Durán sobre la cuestión de la poética teatral de los Siglos de Oro, que considera de primordial interés y actualidad, y respecto a la cual sugiere algunas líneas básicas de investigación: «No obstante este manifiesto interés, está aún por editar críticamente buena parte del corpus de escritos de preceptiva y de polémicas sobre el teatro de los siglos XVI y XVII. Los trabajos de Cotarelo y de Sánchez Escribano-Porqueras Mayo nos han ofrecido un abundante corpus textual que es digno reconocer y agradecer, pero resulta necesario reunir, acaso en un solo trabajo, un conjunto de escritos, lo más amplio posible, que tenga en cuenta, aparte los criterios ya extendidos, los siguientes puntos: a) la innegable relación entre la controversia ética y la polémica estética; b) la necesaria distinción entre las contribuciones claramente originales y las que se limitan a repetir aspectos ya tratados en otros textos; c) el imprescindible cuidado textual y la útil anotación filológica a la hora de editar las obras; d) la incorporación al corpus de escritos de los textos más significativos que guarden relación con la controversia en torno a la licitud de la ficción novelesca» (Florit, 1995: 291-292).

La valoración que Cervantes hace por boca del canónigo, en el capítulo *XLVIII* de la primera parte del *Quijote*, de la comedia de su tiempo, constituye un manifiesto inexcusable en toda Literatura programática o imperativa, y puede interpretarse a partir de su implicación en tres ámbitos fundamentales de la pragmática de la comunicación literaria en los Siglos de Oro, referidos prioritariamente a la importancia

de la *preceptiva clásica*, especialmente en lo que se refiere al principio del decoro y las unidades de lugar y de tiempo, como marco de referencia para la estética de la creación literaria; al *principio lógico de verosimilitud*, de formulación aristotélica, en el que se cifra y objetiva para Cervantes el logro de la calidad artística de una obra narrativa o dramática; y a la *función del receptor* en el proceso de la comunicación social que supone, en la España del siglo XVII, el espectáculo teatral de la comedia, cuya expresión debe amalgamar, según la tradición horaciana a la que parece apuntarse Cervantes, valores morales y didácticos: «Estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio» (*Quijote*, I, 48).

Cervantes parece apoyarse en la poética clásica no con una intención exclusivamente normativa, sino abiertamente instrumental, con objeto de hacer asequible, desde los medios de percepción que proporcionan las teorías clásicas, los procesos de creación y comunicación del hecho literario. En efecto, las observaciones de Cervantes recogidas en estos pasajes se han interpretado por varios autores no tanto como un deseo por reproducir y asumir la preceptiva aristotélica, y propugnar de este modo una imitación de los clásicos, como de plantear una tentativa de innovación, desde la estética clásica, en una práctica teatral que salvaguardara en la comedia la verosimilitud y la calidad artística. En este sentido se pronunciaba F. Sevilla (1986: 226) al afirmar, refiriéndose al *Quijote* (I, 48), que «en el texto de 1605 Cervantes habla desde una óptica clásica de nuevo cuño (quizás inspirada en las teorías del Pinciano), abierta a todo tipo de innovaciones. Se trata —a lo que se me alcanza— de una conciencia estética respetuosa para con los preceptos heredados, sin que ello impida modificarlos y renovarlos, siempre y cuando el proceso adulterador vaya respaldado por un soporte artístico y no sobrepase los límites de lo razonable». A propósito de las tragedias de Leonardo de Argensola, Cervantes escribe: «Mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo». Paralelamente, al considerar que «la imitación es lo principal que ha de tener la comedia», Cervantes parece estar absolutamente convencido de que la verosimilitud es el principio que mejor asegura la calidad estética de la literatura; la consideración de los hechos de la vida real desde la perspectiva de la lógica causal, como marco de referencia que permite componer la acción literaria (*fábula*) e interpretar sus cambios y evoluciones (*metabolé* y *peripecia*), se impone como un esquema funcional refrendado por la poética clásica, de modo que cualquier intento de inversión o transformación en el arte del principio lógico de verosimilitud resulta para Cervantes completamente incomprensible: «¿Cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que [...] fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia, y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verisímiles, sino con patentes errores de todo punto inexcusables?»

De los tres imperativos que la poética clásica parece imponer en la creación y percepción cervantina del teatro, la lógica de los principios del decoro y de las unidades de lugar y de tiempo, y la coherencia relativa al concepto de verosimilitud, así como la función del público ante la dimensión lúdica y moral del teatro, es quizá este último el que ofrece a Cervantes la experiencia más decepcionante, dado el comportamiento social y popular que hizo posible el éxito teatral de la comedia nueva. Aunque por boca del canónigo dice Cervantes «no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo», admite que «no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa». Se abre aquí el camino hacia una declaración de las interpretaciones cervantinas sobre el valor final de la literatura, afín a los postulados horacianos de instrucción y deleite: «El principal intento que las repúblicas bien ordenadas tienen, permitiendo que se hagan públicas comedias, es para entretener la comunidad con alguna honesta recreación, y divertirla a veces de los malos humores que suele engendrar la ociosidad [...]; porque, de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada, saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea; y de toda imposibilidad es imposible dejar de alegrar y entretener, satisfacer y contentar, la comedia que todas estas partes tuviere mucho más que aquella que careciere dellas, como por la mayor parte carecen estas que de ordinario agora se representan» (*Quijote*, I, 48).

Inevitablemente Cervantes contempla el teatro europeo del siglo XVII con los ojos del siglo XVI, lo percibe desde la lente —que ya empieza a ser deformante fuera de la literatura francesa— de la poética clásica. Cervantes considera que el teatro lopesco tiene entre sus principales consecuencias «que gente ignorante se admire y venga a la comedia; que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobio de los ingenios españoles; porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos» (*Quijote*, I, 48). Si consideramos esta afirmación desde una perspectiva comparatista sobre la literatura de su tiempo, la situación del teatro europeo y de la teoría literaria del siglo XVII, parece admisible suponer que Cervantes se encuentre más próximo a la poética clasicista sistematizada desde el quinientos, al menos desde el punto de vista de su desarrollo teórico, que a las transformaciones introducidas desde el seiscientos en la práctica de la comedia. Paralelamente, no hay que olvidar, respecto a los «extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia», según Cervantes, las palabras de Lope de Vega: «[...] y me dexo / llevar de la vulgar corriente adonde / me llamen ignorante Italia y Francia» (*Arte Nuevo*, vv. 364-366).

En el teatro de la Edad Moderna, al menos desde las formas dramáticas comprendidas entre la comedia humanista del Renacimiento italiano y los primeros dramas influidos por el pensamiento y la sensibilidad de la Ilustración europea, el personaje se atiene a un orden moral igualmente inmutable, también de naturaleza trascendente al sujeto, pero basado en este caso, más que en la experiencia religiosa y la observación de referentes teocráticos, en exigencias y convenciones de orden

social, estamental y político. La comedia nueva de Lope de Vega constituye en la literatura española uno de los modelos más expresivos de esta tendencia dramática. En el teatro isabelino inglés, sin embargo, los personajes de Shakespeare encarnan conductas individuales y muy personalizadas, que parecen adaptarse a un orden moral preexistente y objetivo, orden que se pretende inmutable, y del que está excluido el éxito de los comportamientos singulares, subjetivos o individualistas, aunque a algunos de estos personajes dramáticos sí les sea posible hablar —que no triunfar— desde la práctica de sus propios puntos de vista.

3.8. CALDERÓN, ENTRE LA TEOLOGÍA Y EL TEATRO PROGRAMÁTICO: *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*

Consideremos ahora qué ocurre con el teatro calderoniano. El drama teológico de Calderón es, por excelencia, el que constituyen sus autos sacramentales. Sin embargo, sus denominadas *comedias mayores* —que algunos intérpretes consideran obras trágicas¹— no están en absoluto exentas del programa teológico-político vigente en el segundo Siglo de Oro español, como tantas veces se ha insistido, especialmente tras la difusión y aceptación de las tesis de Maravall (1972, 1975) sobre teatro y sociedad en el Barroco. No han faltado además autores que, como Manfred Tietz (2002), discuten con acierto el saber teológico de Calderón, hasta el punto de atribuir a la crítica la invención de un «poeta teólogo», destinado a hacer religiosamente comprensibles algunas de sus comedias y autos sacramentales. En este controvertido contexto ha de citarse una de las más recientes y completas publicaciones, como es la monografía de Ramón Moncunill sobre *Antropología y teología en los autos sacramentales de Calderón* (2011). A continuación voy a referirme brevemente a una comedia calderoniana que, como he demostrado en otro lugar (Maestro, 2003), puede considerarse como un drama martiriológico, *El príncipe constante*, y que constituye una demostración de lo que es la Literatura programática o imperativa de naturaleza teológica y también política.

Pese a que buena parte de la crítica calderoniana ha querido ver en este melodrama martiriológico una tragedia, *El príncipe constante* (1629) no es en absoluto una obra trágica. Ni Calderón lo pretendió jamás. La tragedia es una desgracia o infortunio muy grave que afecta de forma determinante e irreversible al ser humano, y cuyas causas y consecuencias ningún individuo o sujeto operatorio puede respectivamente ni prevenir ni controlar. Una tragedia solo es visible cuando resulta inevitable. Nada más irónico e incierto que una tragedia prevista y previsible. Las formas de manifestación de lo trágico son numerosas e insospechadas, pero siempre imprevisibles e irreversibles. Allí donde lo trágico parece ausente, solo está escondido. Lo trágico, pues, no se ausenta, se oculta. Y no porque no sea posible su expresión, sino porque el azar aún no ha dispuesto que su epifanía resulte lo suficientemente irónica desde el punto de vista de las consecuencias humanas. El final de Moisés es trágico, aunque no se percibe como trágico. Solo le estará permitido ver desde lejos la tierra prometida, pero no podrá nunca acceder a ella, a pesar de todos sus triunfos, y como castigo por haber perdido en una ocasión la confianza en su magia divina. En el *Cantar del Cid* la acción comienza con un hecho terriblemente trágico, como es la destrucción de todas las posesiones de Rodrigo, el deshonorosísimo destierro y la amarga separación de su esposa e hijas. Sin embargo, nada de esto se transmite ni se percibe como una experiencia trágica. Por el contrario, otras circunstancias en absoluto trágicas, como la muerte de un mártir al que salvaguarda y redime su religión, han tratado de percibirse ocasionalmente por parte de cierta crítica cristiana como testimonio de un acontecimiento trágico. Cuando un hecho

¹ Sobre los límites de una interpretación trágica y contemporánea del teatro calderoniano, vid. mis trabajos al respecto (Maestro, 2003).

trágico no se nos presenta como tal, no se nos comunica como tragedia, entonces, quien nos habla o nos narra, nos está mintiendo en cierto modo. Nos está velando parte de la experiencia completa necesaria a la verdad. El narrador nos oculta la experiencia trágica. A veces el dramaturgo también nos disimula el sentimiento trágico de las acciones de sus personajes. En tales casos, el intérprete ha de reconstruir esa percepción trágica. Y habrá de hacerlo sin olvidar que tal reconstrucción le compete exclusivamente a él, como intérprete, porque en un discurso así expresado, la tragedia no está en el texto de la literatura, ni en el espectáculo del drama, sino en la interpretación del lector o espectador, es decir, del crítico, quien desde ese momento se convierte en un *narrador* para los demás. No hay que olvidar que vivimos en un mundo contado; contado por los demás, para nosotros. En este y otros sentidos se ha hablado de «tragedia cristiana», absoluta contradicción entre dos términos, para describir obras como *El príncipe constante* de Calderón. Se olvida, a veces, que el martirio es, en palabras de Friedrich Nietzsche, la única forma de suicidio autorizada por el catolicismo². Sobrepasadas las culturas paganas, génesis de la tragedia, modernamente la experiencia trágica solo es posible tras la disolución de la fe. Solo al margen de la esperanza cristiana la tragedia se justifica y encuentra condiciones que la hacen posible. Leonardo, Miguel Ángel, Shakespeare, Rembrandt, Goya, Lorca, Beckett..., son algunos nombres que acreditan con sus obras esta realidad. Shakespeare, por ejemplo, teatraliza el orgullo indómito del individuo que se ha liberado de la Iglesia, pero sin criticar jamás ninguna institución política ni religiosa. Su teatro no está consagrado a confirmar la legalidad moral de las divinidades, como sucedía en Grecia; ni tampoco el estímulo alienante de un mito nacional, distintivo supremo y exclusivo de una casta o estamento, como sucedía con el honor de los cristianos viejos lopescos o de los enfebrecidos personajes calderonianos. En Shakespeare el individuo lucha desde su propia conciencia con los impulsos de su propio carácter. El conflicto se interioriza, y el bien y el mal se convierten en cualidades subjetivas, en interpretaciones personales de hechos sociales, lejos de una codificación moralmente objetiva y trascendente. El personaje no está dispuesto a confirmar ni con sus actos ni con sus palabras un orden moral superior. El bien y el mal se convierten en simples preferencias sociales o individuales. No hay una moral común. Ni siquiera hay personajes que estén dispuestos a aceptarla en favor de una convivencia pacífica. El *yo* está por encima de la paz, y por supuesto por encima de la justicia. Su existencia

² «Das Christenthum hat das zur Zeit seiner Entstehung ungeheure Verlangen nach dem Selbstmorde zu einem Hebel seiner Macht gemacht: es liess nur zwei Formen des Selbstmordes übrig, umkleidete sie mit der höchsten Würde und den höchsten Hoffnungen und verbot alle anderen auf eine furchtbare Weise. Aber das Martyrium und die langsame Selbstentlebung des Asketen waren erlaubt» (Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882-1887] en *Sämtliche Werke*, III, München · Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag · Gruyter, 1988, pág. 485. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Trad. esp. y ed. de Luis Jiménez Moreno Claros: *El gay saber*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pág. 159: «El cristianismo ha convertido el deseo inmenso de suicidio que se daba en la época de su aparición en una palanca de su poder. Dejó solamente dos formas de suicidio, disfrazándolas de la máxima dignidad y de las más altas esperanzas, y prohibió todas las demás formas de manera terrible. Pero se permitía el martirio y quitarse la vida a los ascetas»).

está legitimada sobre sí mismo. En estas circunstancias, Dios es solo un estorbo, ante todo moral. Shakespeare crea personajes que actúan convencidos de que sus deseos son sus derechos.

En realidad, la mayor parte de la crítica ha interpretado el teatro calderoniano como lo que es, «un mundo totalmente civilizado y socializado por los valores del universalismo católico» (Cancelliere, 2000: 10)³. Los investigadores aceptan que *El príncipe constante* «se coloca dentro de la ideología del universalismo católico de la España en que vivió el autor», y no discuten en principio que deba incluirse «dentro de las comedias religiosas [que] llegan a determinar un subgénero, el *Märtyredrama*, como propuso Kayser» (Cancelliere, 2000: 19). Se trata, pues, de una obra cuya escritura e interpretación están inexcusablemente comprometidas con las perspectivas morales del deber y la obediencia, cuyos fundamentos se postulan y legitiman más allá del terrenal mundo del hombre, es decir, en la integridad moral de una metafísica católica.

El protagonista, Fernando, es un personaje plano. Responde a un prototipo muy definido, y todo en él está firmemente codificado e interpretado desde el punto de vista de su finalidad en la *fábula*: ser el protagonista del drama martirológico que ha de representar. En cierto modo es un personaje que vive alienado por una determinada idea de honor⁴ y de muerte. Consideremos algunas de sus características formales y funcionales.

1. Su lenguaje es totalmente decoroso: habla como se espera que hable, se comporta como debe comportarse según la ley moral que representa y defiende. No hay una sola fisura ni en su discurso (*lexis*) ni en sus obras (*fabula*). No hay una sola vacilación de heterodoxia polifónica: está hecho de una sola pieza, de una vez y para siempre. Es un decoroso dechado de perfecciones.

³ Cancelliere advierte, a propósito de *El príncipe constante*, que «en Calderón, el hecho de que el sujeto se realice en la fe es garantía de la salvación a través del martirio» (Cancelliere, 2000: 10).

⁴ El honor es, sobre todo en el teatro de Lope y de Calderón, un atributo de superioridad, de autoridad y de poder, heredado en la sangre, que no ganado por méritos personales, y en el que se basa la legitimidad estamental de un individuo. En *El príncipe constante* tanto honor parece tener el moro Muley como el cristiano Fernando. En este contexto, el atributo del honor es condición estamental: ambos son nobles por su linaje. Aunque el uno sea moro y el otro católico, la *honra* sirve aquí de consigna unitiva entre castas análogas y enemigas, de manera que los intereses de clase se defienden al margen de las diferencias de fe. Todo un apaño, sin duda, en favor de una ideología estamentalista, defensora de los privilegios de una casta dominante, aún entre los enemigos de la fe «verdadera». Muley es noble, y por lo tanto su sangre noble, su linaje aristocrático, explica su comportamiento honroso al socorrer a los cristianos de una galera en apuros, tal como él mismo relata en la jornada primera ante Fernando: «Llegue a ella, y aunque moro, / les di alivio a sus congojas...» (I, vv. 315-316). El valor concesivo de la oración (*aunque...*) es de lo más expresivo: por moro, ha de explicar cómo es posible en él un comportamiento honroso. Su bondad quedaría justificada por la nobleza de su condición estamental. Sin embargo, la personalidad de los árabes queda connotada en la obra de Calderón de forma especialmente negativa cuando se trata de gentes de baja condición social: «Desierta esta campaña y esta sierra / los Alarbes, al vernos, han dejado...», dice Enrique al llegar a la costa de África, en un discurso en el que Calderón subraya, como cualidades propias del mundo árabe, la aridez, el páramo, la soledad, el desierto.

2. Es también un personaje completamente subordinado a la acción, un sujeto que es en la medida en que es para la fábula moral que ha de representar. Hay una absoluta supeditación de su persona al compromiso ético del drama: el martirio.

3. La fábula de la obra está además sancionada por un orden moral trascendente del que emana el pleno significado y la definitiva justificación de cuanto sucede: la muerte por la fe. La extinción del individuo en nombre de una causa moral trascendente es el destino final de toda acción dramática aquí planteada. Es más: el personaje interpretará lo que le sucede desde el punto de vista de la intervención moral de una realidad trascendente, en cuyo fundamento (y nunca fuera de él) adquiere sentido todo cuanto ha sido dotado de existencia.

4. Como consecuencia de todo esto, el personaje teatral se convierte en un arquetipo funcional de formas de conducta rigurosamente codificadas. Apenas bastan cuatro o cinco características que se desarrollan progresivamente, de forma exacta, siempre según lo previsto y sin posibilidad alguna de variación o heterodoxia, para dar consistencia formal y funcional al personaje. De hecho, funciona como un teorema perfecto.

5. Por último, es innegable que la figura de Fernando carece por completo de experiencia subjetiva. Toda reflexión es exterior al sujeto, confirma la «verdad» indiscutible del orden moral trascendente, y objetiva muy bien los valores de una ética públicamente codificada, para claridad y ejemplo de todos. Entre la vida terrena y la vida eterna no hay experiencia humana subjetivamente representada. Entre otras cosas, porque no es necesaria a la expresión de los ideales del drama. Hay una despersonalización del ser humano en favor de la identidad de un arquetipo que ha de resultar moralmente muy bien consolidado, y por supuesto ejemplar. Todas las cualidades que requiere el personaje para su éxito o fracaso son cualidades objetivas y modélicas, una moral públicamente codificada.

Fernando habla y actúa con la seguridad de quien desconoce la duda. El único Dios posible y verdadero está con él. En esta consciencia de superioridad, Fernando manifiesta desafío y arrogancia en el ejercicio del poder. Así sucede, por ejemplo, cuando desembarca en las costas de África, y declama: «Yo he de ser el primero, África bella, / que he de pisar tu margen arenosa, / porque oprimida al pecho de mi huella / sientas en tu cerviz la poderosa / fuerza que ha de rendirte» (I, vv. 477-481)⁵. Con frecuencia muestra su capacidad de violencia y agresión en la batalla. No en vano se considera como un soldado de Cristo, apologista y ejecutor de la guerra santa⁶. Como tal advierte a sus enemigos respecto a la ciudad de Ceuta: «decid que defenderse no pretenda, / porque la he de ganar a sangre y fuego» (I, vv. 498-499). En su forma de actuar manifiesta una insensibilidad e impassibilidad sorprendentes. De hecho, solo es sensible al dolor que se sufre por la fe, es decir, al dolor que se puede interpretar —y recompensar— desde causas y consecuencias reconocidas por la religión que profesa.

⁵ Declamaciones de este tipo se suceden con relativa frecuencia: «No me espantan accidentes / del tiempo, ni me espanta / el semblante de la muerte» (I, 580-582), etc.

⁶ Una de sus últimas intervenciones en la obra se orienta precisamente a confirmar este ejercicio bélico, cuando grita «¡Embiste, gran Alfonso! ¡Guerra, guerra!» (III, 2593).

Cualquier otra experiencia es ajena a su experiencia personal. Así, por ejemplo, el dolor que podría derivarse de acontecimientos o hechos naturales, en los que no se advierte explícitamente la presencia de lo providencial, como sucede con el naufragio de una de las naves, no constituye para él sino un ejemplo de cómo, sin inmutarse lo más mínimo, puede conseguir sus propios objetivos prescindiendo de parte de su ejército: «sorbernos una nave una tormenta, / es decirnos que sobra aquella gente / para ganar la empresa a que venimos» (I, vv. 535-537). Tal es la estima que tiene por sus soldados. En absoluto se manifiesta al respecto ni la más mínima expresión, reflexión o conciencia trágica.

Otra fuerte expresión de insensibilidad es la que manifiesta ante los agujeros, y concretamente ante toda interpretación secular, pagana o naturalista, de lo premonitorio, que tantos recelos suscitan en el ánimo de su hermano Enrique.

Estos agujeros viles, miedos vanos,
para los moros vienen, que los crean,
no para que los duden los cristianos.
Nosotros dos lo somos; no se emplean
nuestras armas aquí por vanagloria
de que en los libros inmortales lean
ojos humanos esta gran victoria.
La fe de Dios a engrandecer venimos,
suyo será el honor, suya la gloria,
si vivimos dichosos, pues morimos;
el castigo de Dios justo es temerle,
éste no viene envuelto en miedos vanos;
a servirle venimos, no a ofenderle;
cristianos sois, haced como cristianos (I, vv. 545-558).

La mayor prueba de la existencia de un dios y de su poder es el valor y la voluntad de sacrificio de sus siervos. Profetas y mártires saben muchas veces que nadie escuchará sus doctrinas morales, que pocos les comprenderán, y que a lo sumo provocarán equívocos entre gentes de pensamiento diferente. Dioses, profetas y mártires tratan respectivamente de convencer al mundo mediante la autoría de milagros, el deslumbramiento de la palabra y el sacrificio de su propia vida. Tratan a sus adversarios con piedad, como a gentes perdidas y ofuscadas.

Es revelador contrastar las diferencias que separan a Calderón del mundo cervantino. En *La Numancia*, Cervantes sitúa el discurso agorero en el contexto religioso de un mundo pagano, ritual y mítico, cuyos vaticinios resultan desacreditados por Morandro y Corabino, en nombre de una visión secular de la existencia⁷. En *El*

⁷ «Han de salir agora dos Numantinos, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores, y un Paje con una fuente de plata y una toalla al hombro; Otro, con un jarro de plata lleno de agua; Otro, con otro lleno de vino; Otro, con otro plato de plata con un poco de incienso; Otro, con fuego y leña; Otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto; y salgan en esta escena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego los Sacerdotes, y dejando el uno el carnero de la mano, diga: *Señales ciertas de dolores ciertos...*» (Cervantes, *La*

príncipe constante, por el contrario, Calderón pone en boca de Enrique una inquietud agorera, basada en premoniciones que este personaje interpreta desde un punto de vista naturalista o secular, y respecto a las cuales Fernando descrece absolutamente, censurándolas, y apoyándose en la fuerza moral de la religión cristiana. Cervantes propone la secularización del mito religioso, Calderón confirma la preeminencia moral y sagrada de un dogma metafísico.

Por otra parte, las palabras de Fernando a Juan, en el cautiverio, en las que subraya su deseo de pasar inadvertido ante los demás cautivos, suenan en cierto modo a falsa modestia, o a una contradicción inherente al propio personaje, sobre todo si las contrastamos con la parte final de su intervención en los versos 1393-1422 de la misma jornada segunda. Casi al final de este acto, Fernando, con vehemente modestia, dice a Juan, que acaba de revelar públicamente la identidad del infante cautivo, lo siguiente:

¡Válgate Dios, qué gran pesar me has hecho,
Don Juan, en descubrirme!
Que quisiera ocultarme y encubrirme
entre mi misma gente,
sirviendo pobre y miserablemente (II, vv. 1559-1563).

Esta declaración de humildad sorprende ahora, porque precisamente hace muy poco el mismo personaje había declarado su intención de que todo el mundo supiera quién era y en qué estado se encontraba en nombre de la fe católica: «todos sepan», decía, «Rey, hermano, moros, / cristianos, sol, luna, estrellas, / cielo, tierra, mar y viento, / montes, fieras, todos sepan, / que hoy un Príncipe Constante / entre desdichas

Numancia, II, v. 789). En el cuadro segundo de la jornada segunda de la *Numancia* tiene lugar esta escena, la de los augurios, que puede considerarse como ejemplo de teatro en el teatro. El pueblo numantino, y concretamente los personajes de Morandro y Leoncio, acude al sacrificio y ritual que se ofrece a los dioses con objeto de conocer cuál será el destino de Numancia. El pueblo asiste como espectador a la contemplación de un ritual trágico, un sacrificio a los dioses, en el seno de la acción principal de la tragedia. La acotación que indica funcionalmente la composición y actuación de la comitiva resulta por sí misma suficientemente expresiva, pues dispone los mecanismos necesarios para representar la teatralización del sacrificio dentro de la teatralización de la tragedia. La experiencia trágica de la Edad Moderna se aleja en Cervantes de la inferencia metafísica de la Antigüedad, la recuerda y reproduce, pero le resta valor. Leoncio y Morandro la contemplan como quien contempla un espectáculo teatral. Por si quedan dudas, la secuencia de los augurios se reitera con el protagonismo de Marquino y la presencia sobrenatural del cuerpo muerto. La invocación del poder metafísico y de la posible voluntad de sus designios frente a la existencia humana constituye en la *Numancia* cervantina un hecho que es objeto de *representación teatral* para los propios numantinos; el espectador del siglo XVI, como el del siglo XXI, se siente doblemente distanciado, merced a la concepción teatral de Cervantes, de la experiencia dominante de un poder moral trascendente y metafísico, cada vez más lejano en el tiempo de la historia, así como convencionalmente más distante en el espacio de la representación teatral. Un doble escenario separa en el teatro cervantino al espectador de los númenes (Maestro, 2000). He aquí la valoración final de Morandro y Corabino: «Que todas son ilusiones, / quimeras y fantasías, / agüeros y hechicerías, / diabólicas invenciones. / No muestres que tienes poca / ciencia en creer desconciertos; / que poco cuidan los muertos / de lo que a los vivos toca» (Cervantes, *La Numancia*, II, vv. 1097-1104).

y penas / la fe católica ensalza», etc. Siempre cabe pensar que, quizás, una humildad verdadera, en nombre de tan alta y privada virtud, desestimara tan cósmica publicidad.

Otra de las características de Fernando, muy propia también de todo cristiano viejo, es la *liberalidad*. Esta actitud se manifestaba no solo en el uso del dinero⁸, sino también en las relaciones humanas, en especial entre gentes de la nobleza. Los ejemplos son abundantes desde Rodrigo Díaz de Vivar. Fernando da muestra de su liberalidad ante Muley desde el primer momento: «No quiero por tu rescate / más precio de que le aceptes: / vuélvete, y dile a tu dama / que por su esclavo te ofrece / un portugués caballero» (I, vv. 803-807). Apenas ha salido a escena, don Fernando ya ha perdonado la primera vida, haciendo alarde de su superior liberalidad.

La relación entre estos dos personajes no es la interacción entre dos personalidades esencialmente diferentes, sino la colaboración de dos agentes de la acción que confirman la legitimidad de un mismo código de honor trascendente al ser humano. A Fernando y a Muley les une una misma concepción del honor. Que uno sea católico y el otro musulmán es en este contexto una diferencia formal, que afecta al relieve o el color de la fábula, pero que nunca se convierte en un valor funcional o decisivo, pues en absoluto altera el curso de los hechos previstos, que han de concluir en la teatralización del martirio del católico, y no en la huida o el rescate que voluntariamente había deseado el auténtico personaje histórico de carne y hueso. Fernando y Muley llegan a un acuerdo que satisface la ley a la que voluntariamente sirven los dos. Uno y otro anteponen la publicidad de su honor y la legitimidad de sus creencias religiosas a cualesquiera otros valores. Digo la «publicidad» porque Muley no dispondría la huida de Fernando, como de hecho no la dispone, si a cambio ha de quedar en entredicho su honor ante el rey de Fez y sus compatriotas musulmanes. Por su parte, Fernando no parece tener otros impulsos naturales que los dictados por los códigos civiles del honor aurisecular y los valores religiosos del moralismo católico. Es en este sentido un personaje mucho más plano y arquetípico que el moro.

Muley cumple con la legalidad trascendente usada entre gentes de honor, y devuelve, cual bondadosa ley de Talión, el favor que le debe a Fernando, quien le había perdonado anteriormente la vida. No hay en Muley piedad verdadera, sino deseo de cumplir con un imperativo de honor ante alguien que, como Fernando, ha tenido hacia el moro un gesto decisivo de liberalidad propia de caballeros honrados: «No vengo, Infante, a ofrecer / mi favor, sino a pagar / deuda que un tiempo cobré» (II, vv. 1725-1727). No hay nada admirable en esta actitud de Muley: por un lado, pretende *privadamente* mantener su honor ante Fernando, devolviendo favor por favor; por otro lado, pretende a su vez conservar *públicamente* intacto su honor a los ojos de su

⁸ Los cristianos viejos no ahoraban, hábito propio de musulmanes empobrecidos; ni comerciaban, actividad propia de judíos. Lo propio de los cristianos viejos era la «liberalidad» (Castro, 1961). Nótese, en relación con el léxico de la economía, que arabismos como *alcancía* y galicismos como *hucha* se impusieron al uso de castellanismos como «olla ciega» y «ladronera». De hecho, el vocablo *ahorro* es arabismo, y designaba genuinamente una actividad que se interpretaba como una triste consecuencia de la pobreza.

rey musulmán: «y así los dos / habremos librado bien, / yo el honor y tú la vida» (II, vv. 1752-1754).

El problema surge cuando el rey sorprende juntos al moro y al cautivo católico, y responsabiliza oficialmente a Muley de la custodia del prisionero: «Alcaide eres del Infante, / procura guardarle bien, / porque en cualquiera ocasión / tú me has de dar cuenta de él». Sin embargo, este es un problema que encuentra solución prontísimo, y una solución que además es igualmente compartida por Muley y por Fernando, ya que confirma los ideales que ambos pretenden: honor y martirio. Pues no se hable más. Muley mismo formula el problema y su solución: «¿...y entre mi amigo y el Rey, / el amistad y el honor / hoy en batalla se ven? / Si soy contigo leal, / he de ser traidor con él; / ingrato seré contigo, / si con él me juzgo fiel» (II, vv. 1833-1839). Por si quedaban dudas, Fernando las disipa confirmando (*ad nauseam*) su plena aceptación, según los códigos del honor y la fe a los que su ética subordina la existencia de los seres humanos: «Muley, amor y amistad / en grado inferior se ven / con la lealtad y el honor. / ... no aceptaré / la vida, porque tu honor / conmigo seguro esté. / ... por mi Dios y por mi ley, / seré un Príncipe Constante / en la esclavitud de Fez» (II, vv. 1850-1852, 1861-1863, 1895-1897). Ninguno de estos personajes son, ni en lo más mínimo, expresión de enfrentamiento con el orden moral trascendente; antes al contrario, su discurso (*lexis*) y su acción (*fábula*) están destinados de principio a fin a confirmar la legitimidad metafísica de ese orden moral con el que plenamente se identifican. Si tenemos en cuenta que la experiencia trágica emana esencialmente de un enfrentamiento entre el ser humano y un poder trascendente con el que el hombre entra en conflicto, aquí no hay por ninguna parte un planteamiento trágico. La única desavenencia que surge en la trama de *El príncipe constante* es la que remite a la lucha entre católicos y musulmanes, es decir, entre hombres de una religión «verdadera» y hombres de una religión «falaz». La religión en todo caso se utiliza como un pretexto para justificar el enfrentamiento político. Si las fuerzas metafísicas se invocan, es para confirmar la legitimidad moral y bélica del bando católico, así como el apoyo vital que estos últimos reciben en el ejercicio de su martirio y guerra santa. «Que no hay duda —dice Alfonso— que el cielo ha de ayudarnos hoy». A lo que responde Fernando: «Sí ayuda, / porque obligando al cielo, / que vio tu fe, tu religión, tu celo, / hoy tu causa defiende» (III, vv. 2598-2602). En este contexto, no hay en absoluto desavenencias que señalar. Hablar de tragedia en *El príncipe constante* es un error absoluto, que responde en cada caso a las intenciones particulares de cada crítico. Y sepa cada cual cuáles son las suyas. En *El príncipe constante* no hay tragedia, sino algo muy distinto, algo que casi se le opone dialécticamente: la confirmación en el martirio de un orden moral trascendente que premia al ser humano con la redención y la felicidad eternas. Estamos ante una obra dramática claramente propagandística y fuertemente melodramática.

Si la escritura de la historia da lugar a un discurso verificable en la realidad de los hechos, la invención literaria no es, francamente, un discurso verificable en la escritura de las fuentes históricas. La composición de la *fábula* literaria, desde luego, no debe serlo. La literatura es un discurso formalmente explicable y semánticamente abierto, pero nunca verificable o falseable en la realidad histórica. La descripción historiográfica de las fuentes, necesaria y útil a la interpretación cultural, no debe inducirnos a considerar la escritura calderoniana de *El príncipe constante* como un

discurso verificable en la realidad de la historia. Con todo, no hay que dejar pasar desapercibido un hecho que estimados de cierto interés. Calderón sigue en su drama la tradición histórica que figura en las crónicas, pero la sigue hasta el momento en que ha de producirse el intercambio entre Fernando y la ciudad de Ceuta, en poder de los portugueses. Según las fuentes históricas, el rey Duarte había dispuesto en su testamento que la ciudad de Ceuta fuera restituida a los moros a cambio de que el príncipe Fernando recobrara la libertad. Sin embargo, parece que en la realidad histórica el canje no tuvo lugar, ya que las cortes portuguesas se negaron a aceptarlo, y no porque quien se resistiera fuera la constancia de su príncipe. De un modo u otro, nada hay que objetar a Calderón, autor de comedias, y por tanto dramaturgo, que no historiador⁹. Como sabemos, en la fábula de la comedia es Fernando quien, con objeto de mantener la ciudad de Ceuta en manos de los católicos portugueses, se come literalmente la cédula que plantea a los moros su propia liberación. Es más que evidente que Calderón se aparta de la historia en este punto no porque pretenda verificar o falsificar nada, sino simplemente porque el desenlace de la realidad no conviene a su propósito propagandístico, moralista, melodramático. Si le conviniera, sin duda lo asumiría plenamente como materia dramática. Calderón sustituye de este modo la Historia por la Metafísica, es decir, la realidad por el dogma, la flaqueza o debilidad humanas por la virtud y el ansia de martirio, la complejidad de la vida real por la hagiografía edificante y fabulosa. Es curioso que el planteamiento de Calderón sea precisamente el contrario al utilizado por Cervantes en *La Numancia*, quien sustituye en esta tragedia la Metafísica —mediante la desmitificación del mundo numinoso— por la Historia, en cuyo curso sitúa el desenlace de los hechos trágicos (*Fatum*).

No quisiera concluir este ejemplo calderoniano de Literatura programática o imperativa sin recordar las siguientes palabras, muy reveladoras, de F. Rico, a propósito de *La vida es sueño* y sus rigurosísimos intérpretes: «La crítica de los dos últimos siglos, especialmente en los países de lengua alemana o inglesa, ha tendido a reducir la obra a tres o cuatro cuestiones que han llenado montañas de papel: la evolución espiritual de Segismundo, la pertinencia de la *segunda acción* (la venganza de Rosaura), el sentido trascendente de la trama... No niego que semejantes cuestiones sean legítimas para quien se proponga ilustrar tal o cual concepción de la literatura, pero sí creo poder afirmar que no responden a la experiencia de *La vida es sueño* por parte de quien, ayer u hoy, la ve representar sobre un tablado: son cuestiones que un auditorio ni siquiera se plantea, o, si lo hace, que apenas afectan al agrado que la función le produce» (Rico, 1990/2000: 466). Estas declaraciones subrayan cómo la crítica disputa por hacer que prevalezca en la lectura de Calderón un canon crítico, unas normas de interpretación antes que la interpretación misma, una teoría literaria antes que la propia literatura. Solo así se puede hablar de tragedia donde no hay conciencia trágica alguna, y también de contemporaneidad a propósito de un discurso y una fábula literaria completamente

⁹ La historiografía ha aducido pruebas que acreditan las fuentes calderonianas de este drama. Según Parker (1991: 354), *La fortuna adversa del Infante don Fernando de Portugal*, compuesta probablemente después de 1595 por el canónigo Francisco Tárrega, es la principal fuente calderoniana. Cfr. al respecto los trabajos de Sloman (1950, 1958).

extemporáneos. El siglo XVII español, en su ortodoxia y efervescencia católicas, se distanció de la tragedia y la conciencia trágica de la existencia humana en favor del martirio y la idea de una muerte redentora por la fe. Se cumple de este modo el ideario de una Literatura programática o imperativa. Así lo ilustra buena parte del teatro hagiográfico del momento¹⁰, y en concreto *El príncipe constante* calderoniano. Que Calderón es autor de un teatro grandioso y extraordinario resulta evidente. Es, sin duda, un monumento, pero un monumento *histórico*. Su obra puede ser eternamente interpretable, una y otra vez, pero al igual que las condiciones que la hicieron posible pertenece genuinamente al siglo XVII, no a nuestro mundo contemporáneo.

Por su parte, el teatro cómico de Calderón constituye igualmente una poderosa demostración de Literatura programática o imperativa, pero de naturaleza mucho más política que teológica. De hecho, podría decirse que en su teatro cómico breve no cabe la Teología —tan condensada en sus autos sacramentales—, porque en su lugar opera la Política. Y opera con todas las consecuencias, conforme a la ideología imperativa y programática del siglo XVII español, como a continuación trataré de exponer. Pero esto requiere un apartado nuevo y distinto, porque para interpretar el teatro cómico breve de Calderón hay que salir de la Teología, y adentrarse en la Política, sin abandonar nunca la Literatura programática o imperativa.

¹⁰ Vid. al respecto Elida Maria Szarota (1967).

3.9. OBSOLESCENCIA DEL TEATRO POLÍTICO DE BRECHT: EL CASO DE LOS *EINAKTER*

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

El suyo es un teatro racionalista —el espectador no ha de emocionarse, sino reflexionar (63)—, pero ideológicamente acrítico, porque esta reflexión se detendrá ante ante los fundamentos dogmáticos de la ideología política marxista. En este contexto, la noción de *distanciamiento* o *extrañamiento* de la que habla Brecht, como recurso formal imprescindible de su teatro épico, no es sino un contraste de posiciones morales e ideológicas en la percepción e interpretación del fenómeno teatral. «Hacer un teatro nuevo significa someter al teatro existente a un cambio de función social» (96): el objetivo es —era, habría que decir hoy— la conquista del teatro burgués para los fines revolucionarios del proletariado. «Es importante —prosigue— que las formas no sean, ni por un momento, separadas de las funciones sociales, reconocidas, rechazadas o desconectadas de ellas» (101). Este efecto de alejamiento, sobre el que reposa la esencia del teatro épico, es en realidad un imperativo de disociación entre actor y personaje, de modo que la persona del actor debe interponerse, como intermediario explícito, entre personaje y espectador. Lo cierto es que, debido al fundamento fenomenológico y psicológico de todo el proceso, resulta muy dudoso y muy relativo que el denominado teatro épico consiga imponer en el espectador —mediante todos los recursos artísticos exigidos por Brecht— una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Se impone que el escenario y la sala han de estar limpios de todo elemento «mágico», y evitar de este modo que se formen «campos hipnóticos». Se exige que el actor ha de conseguir un efecto de distanciamiento, en primer lugar, evitando *transformarse* totalmente en el personaje que representa, de modo que solo ha de *mostrarlo*, y en segundo lugar, declamando su texto no como una *improvisación*, sino como una *cita*. Todo el artificio teatral debe, en suma, estar descubierto a los ojos del espectador: es imprescindible hacer visibles todas las fuentes de luz, y el espectáculo ha de mitigar toda posible emoción o enajenamiento. Las observaciones de Brecht sobre la narratividad en el teatro (Brecht, 1957/2004: 44-45), por muy objetivas que se presentan, solo pueden resolverse en el eje semántico del espacio gnoseológico (Bueno, 1992), y siempre dentro de un umbral fenomenológico muy frágil, muy subjetivo y excesivamente subordinado a la psicología del individuo. El actor ha de disociarse del personaje, convertir a este en una suerte de espectador de su propio teatro, contenido a su vez en narración de sí mismo, y adoptar una actitud insólita frente los hechos dramatizados. Brecht se afirma en la idea de que el personaje construye su carácter

mostrando su reacción psicológica frente a lo que sucede¹: Ricardo III responde a su desgracia de ser deforme intentando deformar el mundo, Timón reacciona ante el desprecio que sufre con toda la misantropía de que es capaz, Macbeth acepta la invitación de las brujas a ser proclamado rey, Lear muestra toda su ira frente a la crueldad afrentosa de sus hijas, Wallenstein acaba por traicionar al emperador, y Fausto pretende un pacto de inmortalidad a cambio de perder su alma. Según Brecht, el carácter existe en la medida en que se muestra, de modo que el personaje triunfa sobre el destino, pero solo si lo hace mediante una trampa: la adaptación. Su triunfo consiste en aprender a sobrellevar el infortunio. Esta es la tesis de Brecht y tales son sus palabras².

Torrente Ballester, uno de los más inteligentes críticos teatrales del siglo XX, no ocultó sus dudas sobre la poética brechtiana del teatro épico³. Aunque no cabe hablar en modo alguno de una influencia directa de Brecht en el teatro de Torrente, es igualmente indudable que el modo dramático que determina la expresión de la acción en algunas de sus obras es el de un teatro épico. Torrente advierte que, acaso mejor que otras de sus piezas teatrales, en *Lope de Aguirre* «se trasluce cómo los medios habituales de construir comedias no me servían, y cómo me vi obligado a casi inventar lo que después llamaron el «procedimiento épico»: el cual, por cierto, ya estaba inventado, aunque por aquí lo ignorásemos» (Torrente, 1982: I, 20).

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

¹ «En las obras de los autores dramáticos más importantes la acción no transcurre ya sobre el escenario. No es el hombre el que actúa sino el medio. El hombre solo reacciona (lo que produce una mera apariencia de acción). Esta característica aparece de manera muy clara en las obras maestras naturalistas de Ibsen [...]. Al autor solo le importa que la reacción psicológica de su personaje sea verosímil» (Brecht, 2004: 119).

² Con todo, en los años finales de su vida, Brecht parece quedar vencido por un escepticismo creciente respecto a los valores y logros del teatro ante cualquier sociedad política contemporánea, al afirmar que «el hombre actual sabe poco sobre las leyes que dominan su vida. Como ser social en general reacciona emocionalmente, pero esa reacción emocional es confusa, borrosa, ineficaz. Las fuentes de sus sentimientos y pasiones están tan embarradas y turbias como las fuentes de sus conocimientos. El hombre actual que vive en un mundo que cambia rápidamente, y él mismo cambia rápidamente, no dispone de una idea del mundo que sea verídica y con la que pudiera actuar con perspectiva de éxito» (Brecht, 1957/2004: 7).

³ Vid. a este respecto la ingente y detallada labor recopilatoria que ha llevado a cabo José Antonio Pérez Bowie en su monografía sobre los *Escritos de teoría y crítica teatral* de Gonzalo Torrente Ballester (2009).

traidor a Brecht y ha dejado de establecer la suficiente distancia entre el patio de butacas y el escenario?» (Torrente, 1975: 194).

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

Si aplicamos a las secuencias teatrales del *Quijote* las formas épicas que Brecht señalaba para su nuevo teatro, observamos que las más de las veces se cumplen con absoluta naturalidad. Piénsese en el retablo de maese Pedro: el escenario narra los hechos; el personaje se convierte en espectador, observador y agente de la acción; el curso de los acontecimientos le obliga a tomar decisiones, y de repente se ve envuelto en una dialéctica en la que golpean con violencia la realidad y la ilusión. El ser humano es objeto de análisis, causa y consecuencia de la acción en sí y sus cambios. El teatro de la novela induce al espectador a reflexionar de este modo sobre las transformaciones, relaciones e incidencias entre la realidad y la ficción. La lucha va dirigida contra determinadas ideas que pertenecen a la *realidad* tanto como a la *reproducción teatral* de esa realidad. Los personajes, acaso contruidos a través de los grandes temas del pasado —el amor, el mito, la caballería...—, se interpretan ahora enfrentados a esos mismos temas de los que son consecuencia.

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

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

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

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

La boda de los pequeños burgueses es la pieza que abre los *Einakter* (1919-1939) de Brecht. En ella el dramaturgo ridiculiza las formas de conducta que, desde su ideología marxista, atribuye a la burguesía del momento. Brecht presenta a una serie de personajes que son ridículos, cursis y estúpidos, inmersos en una forma de vida vacua y estéril. Sin embargo, la obra no muestra en realidad cómo es —o era— la burguesía, sino cómo Brecht piensa burlescamente en la burguesía. Como todo en el teatro brechtiano, la obra se reduce a un imperativo programático: los burgueses son ridículos, tontos y mezquinos. Y sin duda la burguesía, instituida por el marxismo en clase social exclusiva y monolítica, puede ser así, pero lo cierto es que no toda ella es

así, no siempre ha sido así, y no solo ha sido eso. El teatro de Brecht informa acerca de lo que su autor piensa ideológicamente sobre la burguesía, pero no sobre lo que la burguesía es real y efectivamente. La obra se salva por la originalidad de su tecnología dramática de vanguardia, en especial por su puesta en escena, la incorporación de lo caricaturesco y de lo ridículo como recursos expresivos, y la devaluación de los personaje a prototipos paródicos de formas sociales de conducta clasista.

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

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

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

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

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

A comienzos del siglo XX se constata una rehabilitación puntual del alegorismo en el teatro. Brecht y la izquierda ideológica no constituyen el único ejemplo. Gonzalo Torrente Ballester compone en 1939 una obra de teatro alegórico que, con título cervantino y evocación de auto sacramental, recupera en el ámbito de la España fascista el simbolismo teológico y el idealismo dramático. Me refiero a *El casamiento engañoso* (1939). Esta obra guarda una estrecha relación con la idea de libertad —política y humana—, y en ella no puede soslayarse la importancia que adquiere el personaje nihilista. Tres son los principales personajes nihilistas del teatro de Torrente: el Asmodeo de *El viaje del joven Tobías*, el Leviathan de *El casamiento engañoso*, y el Lope de Aguirre que protagoniza la obra homónima. Los tres personajes representan la acción del sujeto que, negando con todo cinismo los valores morales en que se apoya, y de los que se sirve, desarrolla una acción que conduce a la destrucción de todo lo humano. El paralelismo con Brecht es visible, pero desde el reverso del marxismo, que en Torrente está ocupado por el racionalismo cristiano. Bajo el imperativo de

que «nunca la vida puede más que la razón», Asmodeo hará lo posible por destruir el amor entre Sara y Tobías, en irónica lucha contra Azarías, reflejo de cómo dos ángeles o agentes de los dioses disputan sobre la vida y felicidad de los seres humanos. En el mismo intertexto literario se sitúa la figura de Leviathan en *El casamiento engañoso*, cuyo fin no es otro que el de imponer al hombre un orden moral dominado absolutamente por la sumisión al poder trascendente de la técnica y la materia.

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

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

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

La redada es una pieza que desarrolla una serie de cuadros costumbristas de degradación social y familiar, en cuyo núcleo tiene lugar una grotesca escena de adulterio. La estética de esta obra teatral remite a un intertexto literario que arranca con *Woyzeck* (1837) de Büchner⁴ y, atravesando todo el teatro farsesco y esperpéntico

⁴ Büchner trabaja en la redacción de esta obra desde el otoño de 1836, durante su exilio primero en Estrasburgo y luego en Zúrich. Cuando se produce su muerte, en febrero de 1837, deja cuatro esbozos diferentes de ella, en cierto modo diferentes y complementarios entre sí. La sucesión de

de Valle-Inclán, alcanza el teatro pánico de Fernando Arrabal. Los personajes de *La redada* no son alegorías, sino prototipos de un realismo social y acrítico, figuras humildes y despersonalizadas en protagonistas planos y funcionales: pescador borracho y cornudo, su mujer adúltera, otro pescador que pretende a la esposa de su cofrade, y dos mendigos que aparecen al final de la obra, en busca de comida, y a quienes la mujer, ya reconciliada con su marido, echa de casa.

Dansen, ¿Qué cuesta el hierro? y «Apéndice a las piezas en un acto de 1939» constituyen en sí mismas una trilogía formal y funcional, al compartir personajes y continuidad argumental. En todas ellas se reitera funcionalmente la misma argumentación: un personaje que representa a la burguesía mezquina, insolidaria y avariciosa, se mantiene al margen del asesinato que una siniestra figura, clave y recurrente, comete contra terceras personas. Al final, quien se mantiene al margen del crimen acaba también por ser asesinado sin que nadie lo socorra. De nuevo resurge en la dramaturgia brechtiana el modelo alegórico y el simbolismo idealista y realmente acrítico. Brecht protesta contra el crimen, denuncia la insolidaridad humana, denuesta el poder del dinero, se burla de las normas que postulan el orden y el respeto sociales, y acusa de irresponsables a quienes no se comprometen de forma efectiva contra la opresión del ser humano. Pero Brecht sitúa todo este planteamiento, con el que nadie estará en desacuerdo, en un mundo hipostático, es decir, en una irrealidad efectiva, utópica e incluso ucrónica, en un simbolismo alegórico que, una y otra vez, evita enfrentarse críticamente con un racionalismo humano capaz de exigir y de dar soluciones a los problemas planteados.

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

las diferentes escenas no quedó fijada explícitamente por Büchner, por lo que solo a través de la ecdótica y de la especulación filológica ha llegado a establecerse póstumamente una disposición coherente. Desde la rigurosa edición histórica y crítica de Werner R. Lehmann, de 1967, se ha llegado a disponer de una versión en la que se reconocen plausiblemente las intenciones del autor. La edición de Lehmann se compone de 27 escenas, que se suceden sin un nexo riguroso de causalidad, tal como debió concebirla intencionadamente Büchner, con el fin de quebrantar toda concepción aristotélica del drama, desde la lógica de la causalidad y la mimesis. *Woyzeck* fue estrenado en 1913, en los años previos al desarrollo del expresionismo europeo, y casi un siglo después de su composición.

teatral para ridiculizar a una burguesía objetivada en arquetipos sociales inofensivos y estúpidos, y por eso mismo ridículos, a los que agitan su exclusiva avaricia y su mezquindad superlativa.

¡Y mi casa está ahí! Ya ha dicho que no estaba mal. Tengo que tomar en seguida las medidas más enérgicas. No debo llamar su atención de ningún modo. Tengo que desaparecer de su vista. Pero ¿cómo hacer para que no me vea? ¡El tonel! [...].

De pronto suena el teléfono de Dansen. Al principio, este se queda inmóvil. Sin embargo, como sigue sonando, se ve obligado a ir al teléfono y, con toda precaución, se levanta y se dirige hacia el teléfono con el tonel encima. El extraño contempla con asombro el tonel en movimiento (Brecht, 1919-1939/2005: 123).

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

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

Sabemos que estas pequeñas piezas teatrales de Brecht, compuestas entre 1919 y 1939, son una alegoría contra el Nazismo concebida desde el Marxismo. Lo sabemos. Pero su propia concepción idealista e ideológica las hizo acrílicas, aunque racionales. Y

ha de reiterarse aquí que una interpretación es acrítica cuando se construye de espaldas a la realidad efectiva y operatoria, y se basa en la imaginación, la creencia, la experiencia psicológica o la sofisticada apariencia. Dicho de otro modo: lo acrítico surge cuando la forma se desplaza disociándose de la materia, es decir, cuando se interpretan las cosas al margen de los hechos que las hacen posibles, sensibles e inteligibles. Y Bertolt Brecht se comporta de forma completamente acrítica cuando, como dramaturgo, se enfrenta a sus enemigos ideológicos, y se sirve de una Literatura programática e imperativa con objeto de hacer triunfar al Marxismo como modelo ortodoxo y definitivo de arte. Así es como la Literatura programática o imperativa concluye siempre en un callejón sin salida, al que conducen sus poéticas y preceptivas. Es una Literatura que no envejece, sino que, simplemente, se fosiliza, justo en el momento de su mayor consistencia. Porque no evoluciona. Muere como nace, con sus programas políticos y sus imperativos literarios completamente intactos y perfectamente definidos. Brecht no sobrevivió a su tiempo. Su teatro épico, tampoco. La Literatura programática o imperativa no perdura más allá de las condiciones políticas que la hacen posible. No tiene tiempo para envejecer. Muere virgen y su morada es siempre uno de los más seguros lugares de la historia política de una Literatura que nunca se reproduce más allá de su propio horizonte de expectativas. La Literatura programática o imperativa siempre se consume dentro de su particular y endogámico sistema preceptivo de normas objetivadas. No hay Literatura más endonímica que la Literatura programática o imperativa.

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

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

En sus últimos años, los escritos de Brecht sobre el teatro revelan, con indudable amargura, decepciones indisimulables, en medio de un escepticismo explícito. En su opinión, tras la II Guerra Mundial, «la mayoría de las grandes naciones no tiende hoy a discutir sus problemas en el teatro» (Brecht, 1957/2004: 55 y ss). El teatro épico, tal como lo soñaba y diseñaba Brecht, necesitaba una sociedad imposible, una utopía política. «Existe —escribía— un enorme desequilibrio entre los temas que interesan en el teatro y los temas que interesan en general» (55). Lo sabemos: Cervantes no encontró en el teatro de su tiempo los temas religiosos, políticos y literarios planteados como él consideraba que era conveniente plantearlos. Por esa razón hubo de buscar y

articular fórmulas poéticas distintas para hacer aflorar en su literatura aquellas ideas y recursos teatrales que pretendió —sin éxito— llevar a la escena. El éxito del teatro cervantino fue un éxito académico, que tuvo lugar a finales del siglo XX, gracias al interés que la crítica universitaria desplegó sobre la dramaturgia del autor del *Quijote*. En este sentido, el camino y el escepticismo brechtianos no eran en absoluto novedosos ni originales. Cuando Brecht lamenta que «los dos elementos constitutivos del drama y del teatro, entretenimiento y didáctica, han entrado cada vez más en conflicto. Hoy sí existe una oposición entre ellos» (74), está muy próximo al Cervantes que en el capítulo *xlvi* de la primera parte del *Quijote* propone, por boca de canónigo, la creación de una institución censora para el control *poético* de las comedias auriseculares destinadas a la representación y a la imprenta. E incluso no faltan en las declaraciones brechtianas ideas que el elitista Ortega Gasset habría incorporado sin dudarlas a su ensayo sobre *La rebelión de las masas* (1930): «La inteligencia y el carácter de las masas son incomparablemente inferiores a la inteligencia y el carácter de los pocos que producen cosas valiosas para la comunidad» (Brecht, 1957/2004: 78)⁵. Saturado del violento marxismo característico del período de entreguerras, Brecht consideraba que el arte siempre está comprometido con un mundo en guerra, y que solo con la guerra la poética puede hacer la paz. Lo cierto es que el arte nunca ha hecho la paz con el mundo, salvo para confirmar programáticamente el servilismo religioso, político o intelectual, de los *artistas*, o de quienes como tales se disfrazan.

Obviamente, pero, ¿dónde están las ideas que han de servir de referencia crítica a los hechos denunciados poéticamente? ¿Cuáles son los criterios desde los que la poesía social denuncia «el dolor y la queja»? El propio Leopoldo de Luis (187) reconoce que «el terreno de las soluciones excede del ámbito de la poesía», cierto, pero no del ámbito de la Literatura, ni tampoco del ámbito de la poesía crítica. Otra cosa es que la poesía social haya renunciado a ejercer la crítica más allá del hecho testimonial y protestatario, porque el ejercicio de esa crítica llevaría al poeta a un terreno en el que tendría que cuestionar también los fundamentos de la ideología desde la cual él mismo escribe y actúa. De Luis advierte que en el fascismo no cabe la poesía social, porque «para el fascismo hay razas o clases superiores, y la poesía social defiende, en el más amplio sentido, al hombre único, igual y libre» (187). A poco que reflexionemos, el argumento de Leopoldo de Luis es de una ingenuidad abrumadora. En primer lugar, en el fascismo cabe la poesía social como en cualquier otro escenario político o incluso mejor, desde el momento en que la socialización de un estado fascista es de una igualdad imperativa y absoluta sobre sí misma y sobre todos y cada uno de sus miembros. En segundo lugar, porque la poesía social a la que se refiere Leopoldo de Luis defiende la igualdad y la libertad en términos tan amplios que resultan idealistas, utópicos y ucrónicos, y porque en su magnitud y desvanecimiento exigirían la supresión de toda posible sociedad estatal, natural e incluso humana. Y en tercer lugar, porque la socialización que propugnan las democracias se construye siempre sobre la exigencia de atenuar determinadas diferencias, contradicciones y dialécticas que, siendo operatorias e

⁵ Acaso nunca como en esta declaración han estado tan cerca Ortega y Brecht, la burguesía y el comunismo.

innegables, como el dinero y el dominio de las finanzas, por ejemplo, se estipulan como si no lo fueran. Porque ni todos somos ricos, ni todos pertenecemos a una Familia Real. En suma, hablar, como hace Leopoldo de Luis, y como han hecho muchos otros, de una poesía social que postula la existencia de «un hombre único, igual y libre», tiene, a estas alturas de los tiempos, más de ingenuidad histórica y de idealismo acrítico que de responsabilidad interpretativa. ¿Qué lugar tenía la mujer en la poesía social, que en buena medida se escribió de espaldas a ella? ¿Qué diálogo es posible establecer entre poesía social y nacionalismo, cuyas pretensiones resultaron imperceptibles a los poetas sociales? ¿Qué réditos obtuvo la Iglesia católica en su relación con la poesía social, cuya explotación temática compartía con numerosos grupos sociales durante las décadas de 1950 y 1960? Son muchas las cuestiones a las que habitualmente no responde ninguna historia de la literatura, como tampoco lo hacen muchos de los denominados críticos e intérpretes de la poesía social. Mientras la crítica de la literatura no examine el reverso de estas denominaciones míticas, endonímicas y en cierto modo fosilizadas en marbetes anacrónicos, muchas de las realidades literarias que subyacen ilegibles bajo la maraña de tales fenomenologías, sociologías y psicologismos, seguirán sin conocerse ni discutirse⁶.

⁶ La poesía social, al fin y al cabo, no se compromete con nada, porque la sola denuncia o expresión de una situación dolorosa, desigual o cruel, según circunstancias y condiciones contextuales, solo revela una actitud crítica contra una ideología y una actitud acrítica contra otra ideología. La supuesta crítica de la poesía social se detiene y se esfuma cuando hay que dar cuenta de las causas y consecuencias de toda esa serie de situaciones dolosas y crueles que dice denunciar poéticamente. Lo que caracteriza de modo específico a la poesía social es ante todo la falta de compromiso efectivo con lo único que de veras puede ir más allá del mero testimonio, y que es el planteamiento de una solución posible o factible. Se me dirá que ese no es el objetivo de la poesía social, que la poesía social solamente denuncia y protesta, no resuelve. A lo que respondo que si ese no es el objetivo, y sí el procedimiento, mejor y más útil será hacerse abogados, o incluso jueces, y aún mejor utopistas o políticos –Platón exigiría que filósofos–, que poetas. O se forma parte de la solución, o se forma parte del problema, y, con la realidad por delante, la poesía social ha formado parte del problema, con el fin esencialmente de perpetuarlo mediante la exhibicionista explotación poética de la miseria. Y algo así, críticamente examinado, es, incluso, una inmoralidad. Porque muchos poetas han recibido premios, e incluso galardones nobelados, precisamente por una obra literaria destinada a explotar una miseria que, bajo el éxito mercantil y académico del poeta, sigue intacta o creciente. Ningún poeta ha resuelto jamás un problema social o político. Pero muchos de ellos han tratado de cantarlos muy bien, al objeto de promocionarse popularmente mediante lo que solo puede considerarse la explotación de la miseria ajena. Hoy día esta labor ha sido usurpada por los periodistas y fotógrafos de prensa, entre muchas otras figuras de la nueva sociedad posmoderna, y se ejerce ya no solo en nombre de la protesta o la revolución, sino en nombre de la información y de la libertad. Pero el resultado sigue siendo el mismo: la explotación y la preservación de la miseria como forma de vida. Hay que salir de la poesía para hacer la Revolución. Pero si lo que se quiere hacer es negocio, entonces resultará imprescindible perpetuar la miseria. Y la forma más irreprochable de hacer negocio con la miseria es ejercer su explotación en nombre de la protesta, de la libertad o de la revolución, palabras que, por su sola operatividad literaria, nada significan y nada transforman.

3.10. EL MITO DE LA POESÍA SOCIAL: GABRIEL CELAYA

*El escritor dice que emborriona papel, y saca el dinero al público por su bien
y lleno de respeto hacia él...*

Mariano José de LARRA¹

La literatura de posguerra impone una razón literaria muy diferente a la vigente durante la época de esplendor de las vanguardias. Pero este racionalismo literario de mediados del siglo XX se vio acompañado también de formas *acríticas* renovadamente sofisticadas. Los juegos ultraístas, las visiones surrealistas, la pureza de las «minorías selectas» y sus entendimientos, dan lugar, desde mediados del siglo XX, a una poesía en la que dominan los valores subjetivos —y también ideológicos— de un mundo social e histórico que se recupera de las más amargas experiencias. La lírica de la memoria, de la vivencia, de lo cotidiano, de lo intrahistórico, pasa a un primer plano en el verso. La poética de lo imaginario deja de ser el fundamento del poema, y en su lugar crece la denominada poética de la experiencia. El poeta deja igualmente de escribir como un visionario, como un genio que se comunica racionalmente a través de un supuesto discurso irracional y onírico, pseudoinconsciente o ideal, simbólico e hiperbólico, para hablar a la inmensa mayoría, predicando la solidaridad con el prójimo, insistiendo de forma constante en la idea de compromiso —hasta el punto de identificar el mérito del arte con la visibilidad del compromiso—, y proyectando psicológicamente una valoración estética de lo social. El mito no determina ya el valor del arte, que estará ahora subordinado a la publicidad del compromiso social. La vida se interpretará en la medida en que resulte codificable a través de la poética subjetiva y vivencial de una intrahistoria social o colectiva. No son años para que el poeta actúe como un visionario, vate capaz de leer los misterios de la naturaleza, y cantarlos a una «minoría selecta». No. El poeta es ahora un portavoz social, capaz de dar voz a un pueblo supuestamente silenciado. Y que, por otra parte, no lo ha elegido: es el poeta quien se proclama, con su obra, portavoz popular.

En realidad, hemos pasado de un mito a otro mito: del poeta genial cual visionario al poeta genial cual representante popular de las inquietudes que denuncian la injusticia social. Lo cierto es que tanto uno como otro mito es un recurso para mantener al poeta como protagonista de toda actualidad. En palabras de Arlandis (2004: 328), relativas a la segunda etapa poética de Vicente Aleixandre, de orientación discretamente social, «si con anterioridad el poeta era ese intérprete de las señales cósmicas, ahora lo será de ese rumoroso sentir del pueblo anónimo». Pero no nos engañemos. El pueblo, sobre todo el pueblo anónimo, no lee a sus poetas. Ni siquiera a sus poetas épicos. Cuanto menos a sus poetas líricos. Estamos ante la creencia de un falso protagonismo. El pueblo, esa masa mitificada y organizada de individuos cumplidamente socializados, nunca lee a sus poetas. A los poetas solo

¹ «¿Quién es el público y dónde se encuentra? (Artículo mutilado, o sea refundido. Hermita de la Chaussée d'Antin), *El Pobrecito Hablador*, 18 de agosto de 1832.

los leen, en unos casos, los demás poetas, y en otros, los profesores y académicos, básicamente, para estudiarlos. La idea del poeta social —como la del «cura-obrero», y otros mitos o figurines por el estilo, muy de moda en su momento (tras el Concilio Vaticano II, 1959-1965)— responde ante todo a la finalidad de buscar y encontrar un protagonismo social en el mundo del arte —y de la política—, y ante todo responde a la finalidad social, ideológica, religiosa y mercantil de manipular a las masas. El mito de la «literatura comprometida», de rentable explotación editorial, como se había demostrado en Francia desde la segunda posguerra mundial, alcanzaba sus horas históricas más elevadas. La poesía social como forma estética —mejor decir como *forma de comunicación*— se impone en el mercado de la Literatura, y el mito del poeta como «voz del pueblo» exige en el intelectual la adopción de una nueva apariencia pública y de una más sofisticada transfiguración política.

Cantos iberos (1955) de Gabriel Celaya constituye una obra de referencia en la historia de la poesía social española. Se ha dicho con frecuencia que este tipo de poesía, identificada por sus temas sociales, ha envejecido mal, o prematuramente. No es cierto. La denominada poesía social, como Literatura programática que es, no envejece, sino que simplemente se fosiliza estructuralmente en la historia de los materiales literarios, al resultar reemplazada —sin grandes consecuencias— por otros sistemas poéticos o por nuevas tendencias artísticas, con frecuencia vinculados a cambios políticos de cierta referencia o envergadura. La poesía social no ha envejecido ni ha desaparecido. Simplemente, «no está de moda», es decir, ha encallado en la orilla de un espacio temporal que carece de actualidad *literaria* en estos tiempos, pero que podría volver a recuperarse en cualquier otro momento histórico, político o social. Con todo, no hay que olvidar que las Revoluciones, cuando se van, al igual que la dicha, nunca vuelven en su formato original. Solo la desgracia suele regresar sin alteraciones. Del celeberrimo poema celayesco «La poesía es un arma cargada de futuro» queda hoy no solo el testimonio histórico de lo que fue este tipo de literatura, sino su idealismo programático, dramático y utópico.

Nótese cómo el poema parte de dos premisas fundamentales: una vida sin esperanza y un idealismo ciego. El punto de partida inspira lástima, piedad y dolor. El poema está revestido de victimismo, aunque el poeta —su autor— no sea la víctima que protagoniza ni representa al grupo de los real y verdaderamente afligidos. Pero les *presta* —formalmente, todo hay que decirlo— desde la superioridad de quien ostenta poder para ello, su voz. El victimismo está a su vez revestido de furia, de desafío y de una sobredimensionada valentía, en pos de la declaración de la verdad, de la revelación de lo auténtico, de la expresión de cuanto nadie se atreve a enunciar y anunciar, salvo el poeta: «se dicen las verdades / las bárbaras, terribles, amorosas crueldades». Y cual Goethe del socialismo, Poesía y Verdad se identifican noblemente: «Se dicen los poemas / que ensanchan los pulmones de» los «asfixiados»... La poesía se identifica con la vida, con la realidad y con la verdad. Y la vida se objetiva en la *pobreza*, en el *pan*, en el *aire*, en lo *necesario*... En suma, la vida es una lucha cruel contra la injusticia, el poeta debe tomar parte en esa lucha —desde el uso de la palabra, que quede claro, el arma de los poetas es la palabra, y nada más—, de modo que la poesía no tiene como fin embellecer la realidad, sofisticadamente, diríamos, sino transformarla a través de la lucha. Se explicita una devaluación estética de la idea de poesía. En su lugar, la poesía se delimita

en torno a metáforas bélicas, donde los términos propios de la violencia, la sociedad y la palabra desempeñan un papel fundamental: «arma cargada ... / con que te apunto al pecho». El poema concluye con un regreso a lo dramático —«gritos en el cielo»— y con una reiteración destinada, de forma indefinida, a la transformación de la realidad —«en la tierra son actos»—. Pero, ¿qué actos?, cabe preguntarse. ¿Dónde están los hechos? ¿Dónde sus consecuencias? La Poética parece haber quedado en esta poesía reducida a una Retórica. Gabriel Celaya escribe un poema en el que la Revolución es exclusivamente verbal o tropológica, es decir, idealista y poética. Nada más. Con todo, acaso sea esta la mejor forma posible de embellecer la Revolución. ¿O han hecho otra cosa los poetas revolucionarios? La poesía —y con ella los poetas— quiere subirse de este modo al carro de las ideologías sociales más populares. Sin embargo, el resultado no es ni la revolución social, ni la transformación de la realidad, ni el desarrollo de la propia creación poética. La poesía social concluyó en un callejón sin salida. El resultado fue el enaltecimiento de muchos mitos, entre ellos dos fundamentales: el mito del poeta como portavoz de una sociedad que solo se conoce por sus apariencias, al no dirigir su crítica contra las verdaderas dialécticas que originan y preservan los problemas, y el mito de una literatura a la que declaran comprometida solo verbalmente de acuerdo con ideales de moda. La poesía social, como la *littérature engagée*, hizo del compromiso un *flatus vocis*. Lo he dicho varias veces y volveré sobre ello más adelante: hay que salir de la Literatura para hacer la Revolución.

Quando ya nada se espera personalmente exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afirmado,
como un pulso que golpea las tinieblas,

cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia, lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.

Estamos tocando el fondo.
Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.
Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra son actos².

En su tentativa de delimitación de la idea de poesía social, Leopoldo de Luis apela a discriminar entre términos tales como *poesía social*, *poesía civil* y *poesía política*. A juzgar por sus resultados, considero que esta forma de proceder es muy confusa, desde el momento en que toda actividad social implica, respecto a la poesía y la literatura, una actitud política, y que no es posible en una sociedad política o Estado hablar de sociedad de espaldas a la Política o ignorando el Estado. En palabras de Leopoldo de Luis (1965/2010: 183), «la poesía social no prejuzga soluciones, sino que denuncia estados que han de corregirse. Es una poesía de testimonio, comprometida con la verdad». Vamos por partes. ¿Comprometida con la verdad? ¿Con qué verdad? ¿Con la verdad de la ideología, con la verdad de los hechos, con la verdad de la historia, con la verdad de la política, con la verdad de la literatura, con la verdad categorial de la ciencia...? La literatura no puede comprometerse nunca con la verdad porque entonces no sería literatura, sino ciencia categorial. Sería matemática, termodinámica o veterinaria, pero no literatura, porque no puede renunciar a la libertad y a la poética

² Gabriel Celaya (1993: 202-204), «La poesía es un arma cargada de futuro», *Cantos iberos* (1955).

de la ambigüedad, de la que emana buena parte de su valor estético. Por otro lado, si la poesía social se limita a denunciar hechos, y no a plantear soluciones, no queda otra alternativa que reconocer en el ejercicio de este tipo de literatura una dimensión acrítica explícita, donde el verbo literario se reduce a la exposición, la denuncia y la protesta, pero siempre *acríticamente*. Y esta dimensión acrítica hace de la poesía social una materia característica de la Literatura programática o imperativa, donde el racionalismo literario se formaliza sin desarrollar plenamente su potencial crítico, porque la crítica de la poesía social se detiene ante la complejidad de situaciones políticas cuya solución está más allá de lo que el lenguaje poético puede ofrecer y de lo que el poeta, en funciones sociales, está dispuesto a hacer.

Con frecuencia la poesía social ubica sus protestas, quejas y denuncias en una dialéctica simplista y aparente, en muchos casos maniqueísta, y también simbólica, donde la injusticia se enfrenta a la justicia, el bien contra el mal, el dolor contra la dicha, el sufrimiento contra el placer, etc., pero sin nombres, sin programas concretos, sin soluciones prácticas efectivas. La poesía social es con frecuencia una denuncia indefinida. Sitúa el problema en una dialéctica muy elemental, con frecuencia de carácter universalista —el bien contra el mal—, que apenas resulta legible más allá de las emociones y sentimientos del grupo denunciante. La poesía social apunta más a lo sensible de las emociones protestatarias que a lo inteligible de una crítica capaz de solucionar problemas reales a los que se enfrenta solo verbalmente. Advierte Leopoldo de Luis (1965/2010: 183) que «la poesía social parte de un realismo, tiene un matiz histórico». Sí, pero su realismo es acrítico, y su historicidad se disuelve en la estética antes que influye en la política. Lo cierto es que la Literatura programática o imperativa está llena de callejones sin salida, y la poesía social es uno de ellos.

Toda poesía social es poesía política en tanto que es ideológica. Identifica la ideología, y ante todo el sentimiento, la sensibilidad, de una clase social frente a otras, pero no ofrece soluciones a los problemas que plantea. En verdad, más que identificar una clase social, se adscribe a un grupo o gremio ideológico, desde el momento en que el éxito de la poesía social, a mediados del siglo XX europeo, se produce en una sociedad en la que las clases sociales codificadas por el marxismo ya no son ni las originales ni las genuinas, sino otras muy diferentes. En ese contexto, el poeta actúa como un ingeniero de emociones colectivas, de sentimientos gremiales, de ideologías populares, cuando en muchos casos ni siquiera pertenece de hecho a la clase o grupo social que en carne propia vive los conflictos verbalmente denunciados en el poema. La poesía social plantea problemas a una ideología adversa y enemiga, pero no da soluciones a sus correligionarios ideológicos. A estos últimos solo les ofrece propaganda, difusión y publicidad, en el seno de una olocracia más o menos dignificada y dignificante. El poeta, a su vez, suele verse recompensado con premios, galardones, y méritos sociales, entre ellos la rentabilidad mercantil y la promoción mediática. Por todo ello puede afirmarse que este tipo de poesía es crítica con una ideología adversa o contraria y acrítica con una ideología afín y correligionaria. La poesía social es programática, y su componente acrítico la desnaturaliza como Literatura crítica o indicativa.

A su vez, la poesía social mitifica la imagen de un poeta que se enarbola como si de un revolucionario se tratara. Es la construcción de un espejismo. Lo he dicho muchas veces: para hacer la Revolución hay que salir de la Literatura y, sobre todo,

de la poesía. Las revoluciones están en los hechos violentos que dirigen sus políticos, no en las palabras poéticas que escriben quienes, con frecuencia desde el irenismo, se dirigen a un público convicto y poco reflexivo. La revolución contenida en la poesía social es más emocional que poética, y mucho más populista que política. Pero la poesía social proporcionaba a sus poetas un filón de segura explotación: la colectividad de un público previamente convencido, fiable y confiado, de un público infalible y entregado, que en absoluto estaba dispuesto a cuestionar la autoridad del poeta que decía hablar en su nombre. El éxito editorial y mediático estaba garantizado para el poeta, así como para los grupos de comunicación de masas que disponían y programaban el consumo de tales productos entre las clases populares y los sectores mercantiles entregados a su explotación. Más tarde se incorporaría también el mercado académico, con sus premios, galardones, cursos, congresos y ciclos de conferencias. En el mercado académico reside también la responsabilidad de la interpretación endogámica y endonímica de que ha sido objeto la denominada poesía social, con todos sus poetas, artífices y promotores. Cuando se lee a los intérpretes de la poesía social, el lector puede observar cómo todos ellos pertenecen a una gran familia de colegas, amigos y cofrades, entre quienes toda interpretación es emicista, es decir, hecha «desde dentro», y por ello mismo, y con harta frecuencia, muy acrítica (Pike, 1982; Bueno, 1990a).

Por desgracia, el planteamiento mismo de la poesía social acaba por convertir al poeta, lejos de alguien comprometido con una causa, que siempre resulta indefinida, en un explotador de la miseria ajena. En palabras de Leopoldo de Luis (1965/2010: 186):

Claro que el poeta, cada poeta, puede tener sus opiniones políticas y quizá esté convencido de cuáles deban ser las soluciones prácticas para los problemas que han movido sus sentimientos, pero la materia de su canto no son aquéllas, sí éstos: el dolor y la queja ante el hecho mismo.

3.11. VICENTE ALEIXANDRE: «¿PARA QUIÉN ESCRIBO?»

El caso de Vicente Aleixandre es de una singularidad sobresaliente. Su dilatada trayectoria y la magnitud de su obra son fundamentales en la historia de la poesía española del siglo XX. Concebida como un todo, como una totalidad histórica y uniformemente desarrollada, la poesía de Vicente Aleixandre es un holemá que ha sido objeto de estructuraciones y clasificaciones diversas. Una de las más citadas, acaso por ser de las más tempranas, y no de las más frágilmente justificadas, es la de Carlos Bousoño, planteada por vez primera en 1950, y ampliada de forma sucesiva en los años 1956, 1977 y 1978. Bousoño articula la trayectoria poética aleixandrina en dos cosmovisiones, que en cierto modo dispone de forma dialéctica, y una síntesis, en la que hasta cierto punto parecen resolverse de modo armónico y reflexivo. Así, cabría hablar de una «cosmovisión simbólica» para identificar el conjunto de obras comprendidas entre *Pasión de la tierra* (1935, aunque redactada entre 1928 y 1929) y *Nacimiento último* (1953); de una «cosmovisión realista» a la que corresponderían los títulos comprendidos entre *Historia del corazón* (1954, si bien redactada entre 1945 y 1953) y *Retratos con nombre* (1965); por último, tendría lugar una etapa sintética, por así llamarla, representada por *Poemas de la consumación* (1968) y *Diálogos del conocimiento* (1974). Se observará, sin duda, que se trata de una propuesta de clasificación que obedece a criterios más bien fenomenológicos, y, en todo caso, cronológicos.

La crítica ha discutido con frecuencia sobre diferentes posibilidades de clasificar en etapas la obra poética de Aleixandre. Por mi parte, considero que la interpretación más acertada en este punto compete a Leopoldo de Luis, quien concibe la obra de este poeta en términos realmente afines a la idea de holemá, como conjunto sistemático de su obra poética completa:

Aleixandre, si bien se mira, no cambia de formas ni de ideas, y desde luego, no hay en él, ni coexistentes ni sucesivas, varias personalidades. Toda la obra de Aleixandre es coherente y sus aparienciales aspectos disímiles muéstranse, en rigor, solidarios. Las épocas o zonas que se han señalado en sus libros tienen razón de ser solo como conveniencia crítica y los cambios registrados por sus exegetas se imponen para el análisis estilístico. Ahora bien, el desarrollo perfecto y unitario de esta obra poética se nos muestra, vista en su conjunto, con impresionante convicción. Vicente no ha cambiado de *Pasión de la tierra* a *Sombra del paraíso* o de este a *Historia del corazón* como quien abandona un traje para vestir otro distinto. Aleixandre ha desarrollado, en su totalidad, una visión del mundo (Leopoldo de Luis, *apud* Arlandis, 2004: 124-125).

De Carlos Bousoño (1977) a Sergio Arlandis (2004), la crítica aleixandrina ha considerado ampliamente que *Historia del corazón* (1954) abre un ciclo poético de «signo realista», al que se incorporan poemarios como *En un vasto dominio* (1962) y *Retratos con nombre* (1965), así como la obra en prosa titulada *Los encuentros* (1958). Prácticamente hasta la publicación de *Historia del corazón* (1954), el espacio antropológico de la poesía de Aleixandre es unidimensional, al centrarse y concentrarse en el eje radial, representado por la Naturaleza, donde el ser humano se disuelve

conforme a una idea y experiencia de amor solo allí objetivada. No hay eje angular o religioso, y el eje circular o humano se diluye en el radial o de la naturaleza¹.

Ahora bien, la disolución o integración del ser humano en la Naturaleza, es decir, del eje circular en el eje radial, no se produce de cualquier manera, y desde luego no tiene lugar de modo irracional, sino a través de formas muy consecuentes, racionales y lógicas. Hay que advertir, indudablemente, que la razón poética, que la razón literaria, en suma, es una razón dada a una escala diferente de la razón científica. Y hay que subrayar que esta diferencia no admite ni implica ninguna invitación al irracionalismo. Porque la razón poética nunca está ni más allá ni más acá, es decir, nunca rebasa el pensamiento racional humano, ni se sitúa fuera de él, esto es, fuera de su espacio antropológico, en el que cabe distinguir tres ejes: circular o humano (político-social), radial o de la naturaleza (entidades materiales no humanas ni vivientes), y angular o religioso (entidades no humanas, pero sí vivientes, a las que nuclearmente se les profesa un valor numinoso o mitológico).

Es evidente, para cualquier lector de Aleixandre, que este poeta no se identificó en la segunda mitad del siglo XX con la poesía social tal como lo hizo la mayoría, a la que él nunca perteneció, del mismo modo que, durante la primera mitad del mismo siglo, tampoco se adscribió, ni mucho menos, al dogma del surrealismo programático. Sin embargo, no es menos cierto que su trayectoria poética acusa el contacto directo con la realidad y sus cambios, y que en su escrito sobre *Algunos caracteres de la nueva poesía española* (1955) analiza con lucidez crítica las nuevas corrientes poéticas del momento. En ellas advierte la importancia de prestar atención a una *mayoría socializada de lectores* cada vez más creciente:

El poeta que al fin se decide a escribir para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino. Arte, pues, para todos, arte para la mayoría: ese será el designio incipiente de la nueva poética, frente al postulado minoritario de otras épocas anteriores (Aleixandre, 2002: 334).

En términos estéticos, esto significa pasar del autologismo al dialogismo. Es decir, lo que, en términos sociales, sería pasar de la minoría «selecta» (de la poesía pura) a la mayoría «ideológica» (de la poesía social). Los protagonistas no serán ahora figuras míticas o numinosas, identificadas con la naturaleza y su eje radial, sino personajes comunes y cotidianos, procedentes de la sociedad política y su antropológico eje circular. Los «Hijos de los campos» de *Sombra del paraíso* (1944) son ahora los «Retratos anónimos» o la «Cabeza dormida» de *En un vasto dominio* (1962). En este poemario, el autor deja bien claro, desde el primer poema, «Para quién escribo». Nunca hemos estado más lejos de las minorías. ¿Cómo leer hoy estas palabras, ante minorías que reclaman para sí derechos insolidarios frente a hechos que son y deben ser iguales para todos?

¹ Sobre el concepto de espacio antropológico, vid. Bueno (1978) y, en su aplicación a los materiales literarios, Maestro (2006, 2007).

El amor, la tristeza, el odio o la muerte son invariables. Estos poetas son poetas radicales y hablan a lo primario, a lo elemental humano. No pueden sentirse poetas de «minorías». Entre ellos me cuento (Aleixandre, 2002: 360).

Son muy numerosos los poemas de la segunda etapa de la poesía aleixandrina que se desenvuelven y apelan al eje circular o humano del espacio antropológico. De referencia es, en este punto, el titulado «Al hombre» (*Sombra del Paraíso*, 1944/1990: 170-171). A su vez, en «No existe el hombre» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 427-428), el eje circular del espacio antropológico resulta esterilizado por un eje radial yermo, por una naturaleza muerta, dominada y presidida por la figura literaria de la Luna. Es un mundo nihilista, comparable a tragedias teatrales de Beckett como *Actes sans paroles* (1956) o *Breath* (1969). La sección tercera de *Mundo a solas* se inicia con una insistencia en la expresión de un mundo sin nada, en el que la figura del ser humano resulta desterrada. Es el caso del poema titulado «Mundo inhumano» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 455-456). La Luna, expresión máxima de la esterilidad de la naturaleza y el eje radial, domina la realidad: «Allí no existe el hombre». Es un mundo inhabitable para el ser humano: «No hay una voz que clama». Este poema es la expresión de una tragedia absoluta. No hay esperanza posible. «Nadie» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 464-465) es un poema que, no por casualidad, figura situado entre «Luna caída» y «Los cielos». Sus versos expresan la supremacía de la desaparición humana constatable en *Mundo a solas*. Es la desintegración del hombre en una naturaleza muerta. Es, de nuevo, una tragedia nihilista.

El poeta estéticamente visionario que fue Vicente Aleixandre se ha convertido, con suma discreción, en el poeta portavoz de un discurso social. La obra de referencia en este sentido es, sin duda, *En un vasto dominio* (1962). Leopoldo de Luis (1970) califica este libro de materialista. En realidad, toda la poesía de Vicente Aleixandre es de un materialismo absoluto. Con todo, el poema inicial del libro, «Para quién escribo», no deja, en el paralelismo de sus dedicatorias, lugar a dudas. El poeta escribe «para toda la materia del mundo», y, explícitamente, al final, «para ti, hombre sin deificación». Hombre, al cabo, sin Dios. No puede negarse: la poesía de Aleixandre es la afirmación acaso sin precedentes de un ateísmo materialista tan singular como discretamente expresado. Es una poesía para el Hombre que, civilizado y racional, se integra y funde, sin Dios, en una Naturaleza holista, monista y armónica.

I

¿Para quién escribo?, me preguntaba el cronista, el periodista o simplemente el curioso.

No escribo para el señor de la estirada chaqueta, ni para su bigote enfadado, ni siquiera para su alzado índice admonitorio entre las tristes ondas de música.

Tampoco para el carruaje, ni para su ocultada señora (entre vidrios, como un rayo frío, el brillo de los impertinentes).

Escribo acaso para los que no me leen. Esa mujer que corre por la calle como si fuera a abrir las puertas a la aurora.

O ese viejo que se aduerme en el banco de esa plaza chiquita, mientras el sol poniente con amor le toma, le rodea y le deslíe suavemente en sus luces.

Para todos los que no me leen, los que no se cuidan de mí, pero de mí se cuidan (aunque me ignoren).

Esa niña que al pasar me mira, compañera de mi ventura, viviendo en el mundo.

Y esa vieja que sentada a su puerta ha visto vida, paridora de muchas vidas, y manos cansadas.

Escribo para el enamorado; para el que pasó con su angustia en los ojos; para el que le oyó; para el que al pasar no miró; para el que finalmente cayó cuando preguntó y no le oyeron.

Para todos escribo. Para los que no me leen sobre todo escribo. Uno a uno, y la muchedumbre. Y para los pechos y para las bocas y para los oídos donde, sin oírme, está mi palabra.

II

Pero escribo también para el asesino. Para el que con los ojos cerrados se arrojó sobre un pecho y comió muerte y se alimentó, y se levantó enloquecido.

Para el que se irguió como torre de indignación, y se desplomó sobre el mundo.

Y para las mujeres muertas y para los niños muertos, y para los hombres agonizantes.

Y para el que sigilosamente abrió las llaves del gas y la ciudad entera pereció, y amaneció un montón de cadáveres.

Y para la muchacha inocente, con su sonrisa, su corazón, su tierna medalla, y por allí pasó un ejército de depredadores.

Y para el ejército de depredadores, que en una galopada final fue a hundirse en las aguas.

Y para esas aguas, para el mar infinito.

Oh, no para el infinito. Para el finito mar, con su limitación casi humana, como un pecho vivido.

(Un niño ahora entra, un niño se baña, y el mar, el corazón del mar, está en ese pulso.)

Y para la mirada final, para la limitadísima Mirada Final, en cuyo seno
alguien duerme.

Todos duermen. El asesino y el injusticiado, el regulador y el naciente,
el finado y el húmedo, el seco de voluntad y el hispido como torre.

Para el amenazador y el amenazado, para el bueno y el triste, para la
voz sin materia
y para toda la materia del mundo.

Para ti, hombre sin deificación que, sin quererlas mirar, estás leyendo
estas letras.

Para ti y todo lo que en ti vive,
yo estoy escribiendo².

He aquí donde alcanza crucial valor la última poética de Aleixandre, objetivada en versos que cabe interpretar como las «normas» de su poesía social. Adviértase ante todo, y permítaseme hablar en tales términos, la *astucia* del poeta en su giro, a fines de la década de 1950, hacia la poesía «social» y «realista». Aleixandre arranca su poema invocando nada menos que a la figura más relevante del nuevo modelo de sociedad: el periodista. Y sus variantes, el cronista, el curioso... Qué lejos estamos aquí de la luna y el tigre, de las sirenas y la coccinela, del mar y de la mar, del astro y las playas, del albérrigo y del limonero, de los juncos y las gramas. La pasión de la tierra, junto con el paraíso y sus sombras..., son ahora el escenario por el que transita el periodista, el cronista, el curioso. La naturaleza es ahora la sociedad política. El eje radial resulta eclipsado y fagocitado por el eje circular.

En esa sociedad política, estatal, que no tribal ni natural, el poeta selecciona su público, negativamente caricaturizado: «No escribo para el señor de la estirada chaqueta, ni para su bigote enfadado». Aleixandre no escribe para los ricos y poderosos, sino para la gente acaso inculta («para los que no me leen»), humilde («esa mujer que corre por la calle»), débil y desamparada («ese viejo que se duermen en el banco de esa plaza chiquita»), inocente («esa niña que al pasar me mira»), fracasada («el que finalmente cayó»), idealista («el enamorado»), sufriente («el que pasó con su angustia en los ojos»), insolidaria, incluso («para el que al pasar no miró») y desdeñosa («para los que no me leen sobre todo escribo»)... Aleixandre —sin entrometerse nunca en ideologías— ha sabido apuntarse a los nuevos tiempos de su sociedad política en el tránsito de las décadas 1950-1960. Aleixandre se adelantó más de diez años al Concilio Vaticano II (1959-1964). A veces la esencia se transforma, adaptándose a las nuevas corrientes dominantes, para garantizar la existencia. Cuando la esencia puede imponerse al entorno, no es necesario, sin embargo, ninguna transformación. Pero en 1960 muchas cosas habían cambiado ya de forma prácticamente definitiva. Aleixandre —y suyo es el mérito— supo sobrevivir a tales cambios. No en vano ha sido uno de los

² Vicente Aleixandre (2005: 771-774), «¿Para quién escribo?», *En un vasto dominio* (1962).

poetas de la literatura española de más amplia y dilatada trayectoria, con una obra lírica que, salvo en su apariencia fenomenológica, ha conservado siempre su esencia más o menos intacta. Por eso resulta difícil establecer divisiones esenciales en el seno de su holemia poética.

De hecho, la segunda parte del poema vuelve al núcleo de la poética aleixandrina, menos atenta a la moda de la poesía social del medio siglo y más ligada a las formas y fondos tradicionales del poeta. Torna a surgir la idea de infinito en que cabe el mundo interpretado, con todas sus figuras operatorias: los agresores y exterminadores de la sociedad política (asesinos, ejércitos depredadores...), que van a dar en la mar —«en el mar infinito»—, una suerte de escenario que provoca idealmente su disolución natural y pacífica —«en una galopada final fue a hundirse en las aguas»—. Finalmente se impone la figura amorosa del niño de nuevo en el mar, y por último la idea más antropológica del ser humano omnipresente en la lírica aleixandrina, del Hombre cuya esencia niega la existencia de toda divinidad, «hombre sin deificación que, sin quererlas mirar, estás leyendo estas líneas». La lírica de Aleixandre culmina con el triunfo de una poética antropológica. Aleixandre es el Spinoza de la literatura del siglo XX.

Es igualmente clave en este libro el poema «Materia humana» (*En un vasto dominio*, 1950/2005: 777-778), en el que se objetiva la ontología de la lírica de Vicente Aleixandre: el Hombre como sujeto agente u operatorio del Mundo Interpretado. El ser humano como materia que manipula la materia, de forma inteligente, racional, lógica y, por lo tanto, sensible. El Hombre, que brota de la materia y que con ella se perpetúa constructivamente, para bien y para mal.

Onda de la materia pura en la que inmerso te hallas, que por ti existe también y
que desde lejísimos te ha alcanzado. [...]
Toda esa materia que viene del fondo del existir,
que un momento se detiene en ti y sigue tras ti, propagándote y heredándote y
por la que tú significativamente sucedes. [...]
Onda única en extensión que empieza en el tiempo, y sigue y no tiene edad.
O la tiene, sí, como el Hombre.

Ha de advertirse en este poema el escenario civil: la ciudad. La Naturaleza cede aquí el paso a la Civilización explícita y sana. El eje radial cede su espacio al eje circular. El Hombre constituye un vasto dominio. Es como si el ser humano dominara ahora civilizada y civilizadamente la Naturaleza.

El ser humano constituye el principal referente semántico de la lírica de Vicente Aleixandre. Sus manifestaciones fenoménicas son múltiples, y siempre se proyectan sobre la Naturaleza (eje radial) más que sobre la sociedad civil y política de la que forma parte históricamente (eje circular). Para Aleixandre la esencia del ser humano, incluso pese al poder de su raciocinio, está en la Naturaleza, esto es, en el eje radial, antes que en el eje circular. Con todo, la idea de ser humano aleixandrina, inmersa y confundida en lo más elemental de la Naturaleza, no renuncia nunca a la razón adquirida en el mundo intervenido por el eje circular, histórico, social, político. Evita el mundo político, pero nunca la razón humana. El referente es el hombre y la amada, la fenomenología es la naturaleza, y la esencia es la razón interpretadora de un cosmos armónico, holista y humanizado. No hay lugar para Dios.

Aleixandre parece ir señalando a lo largo del poemario las partes del cuerpo humano, partes que identifica simbólicamente como esenciales para la vida, sin idealismos, en una exaltación materialista de todo lo humano: el vientre, el brazo, la cabeza, el sexo, las pisadas humanas... El lector asiste a un acto creador. Sin dioses. Es el triunfo del antropomorfismo. Y del racionalismo. La obra humana es ahora una obra racional y armónica. Y por supuesto material.

El brazo así completo nació y puso
su peso mineral sobre la tierra.
Movi6 el agua, plant6 el 6rbol, quebr6 el cerco
de la masa uniforme; el mundo inerte.
Hizo el fuero, teji6 el lino imprevisto,
forj6 el hierro, fund6 la rosa viva.
Iz6 la rosa viva, el faro vivo.
Rasg6 la tierra y derram6 los trigos
como un oc6ano verde sobre el mundo.

Se alz6, en su fin la mano, y otra mano
desde el confin lleg6, estrech6: cercaban
la redondez entera del planeta.
¡Dos manos estrechadas, con su brazo,
rode6ndola,
eran l6mite vivo de la tierra!

La sangre, incluso, no es ahora la sangre derramada, tr6gica, b6lica, dolorosa, no, la sangre es ahora vida, optimismo y tambi6n inteligencia. Es el fruto del organismo humano y la matriz de su saber racional: «¡Sangre cargada de la ciencia humana!» En los poemas iniciales el poeta habla como un testigo, dotado de poder confirmador sobre la realidad humana que constata. As6, en el poema «El sexo», el placer de la relaci6n sexual —y procreadora— de los seres humanos se confirma sin la participaci6n del poeta, que no es ahora amante protagonista, sino narrador que acredita la verdad de sus palabras.

Misterio entonces del ocaso ardiente
cuando como en caricia el rayo ingrese
en la sima voraz y se haga noche:
noche perfecta de los dos amantes.

Sucede a este poema el dedicado a la matriz, con el t6tulo de «Vientre creador», donde se apela al feto humano bajo la met6fora pura de «galaxia 6ntima». «La cabeza», para Aleixandre, nueva met6fora pura de la inteligencia y la raz6n humanas, es aqu6 «el laberinto m6s noble de la materia». «La oreja - La palabra» confirma la interpretaci6n humana y normativa por encima de cualquier otro tipo de raz6n o entidad trascendente, metaf6sica, inexistente:

[...] Y son los hombres
los que traducen luego con su signo o palabras
la respuesta a la Vida.

Son ideas confirmadas una y otra vez a lo largo de todo el poemario. Así, en «El interior del brazo», el Hombre se erige en construcción inteligente del Mundo Interpretado (M_i):

El mundo, hijo del brazo;
consecuente verdad. Tú, padre: el hombre.

Esta idea del Hombre como sujeto operatorio fundamental, constructor material de un mundo inteligente, alcanza expresiones supremas en el poema titulado «La mano».

Ved esa mano que abre cinco dedos.
O que separa tierra y mar, y avanza el dique.
[...]
Es la mano que alza
con la palanca el mundo,
y yergue torres, como un deseo infinito,
[...] que levantó esa cúpula, y ahí brilla.
[...]
La que botó esa nave, sin más que empujar suavemente,
la que con los dos brazos sujetó catedrales [...]
Esa que luego cogió con fuerza ese arado y labró duramente,
tenazmente esa tierra, su hija mucho más que su madre.
La que desvió el río o expulsó el mar
o asedió el fuego huido [...]
y la materia irguióse dominada y distinta.

La segunda parte de *En un vasto dominio* responde a un título tomado del tercero de los poemas en ella contenidos: «El pueblo está en la ladera». El pueblo es Miraflores de la Sierra, lugar de veraneo del poeta. La poesía de Vicente Aleixandre se sitúa en estos versos en un espacio real, social, geográfico, definido. Una visión acaso ideal de la naturaleza ha dado lugar a una concepción descriptivista de una sociedad humana real. La sociedad es aquí un espacio rural, con todos los atributos de la estética de lo popular y de la dramática de lo social. Domina el descriptivismo, sí, pero con tintes sociales nada disimulados, si bien discretos. «Pastor hacia el puerto» es un poema descriptivo, acaso costumbrista, muy noventayochista sin duda, como casi todos los de esta sección del libro. Su protagonista es un pastor que cuida de sus ovejas. El sujeto humano domina los animales y su naturaleza, con la que convive. El poema «Félix» identifica en un nombre propio el que funciona como común de un personaje prototípico, hijo de la tierra, labrador pobre y sufrido, de su niñez a su muerte. «La madre joven», otro de los personajes del poemario, exalta la maternidad juvenil —lozana, fértil—, el hijo en brazos de una lugareña feliz. Hay una interpretación estética y dramática de lo popular: el chicuelo «En la era», «El tonto» o deficiente, de tristísima vida, que sus padres ofrecen al sol del estío..., la «Figura del leñador», las «Cabezas dormidas» velazqueñas...

«Tabla y mano», poema consagrado a la semántica de los objetos, en este caso la mesa sobre la que hombres comen, beben o juegan sus naipes. La mesa y la mano del hombre son criaturas solidarias. «En el cementerio» es poema que ha de compararse

con el de casi idéntico título, presente en *Mundo a solas*, «En un cementerio». En este último, el mundo todo era un inmenso camposanto, un cosmos asolado por la muerte violenta, el dolor humano superlativo, la guerra inmencionada. «En el cementerio» yacente *En un vasto dominio* el escenario es el espacio terrenal de los que ya no están, contemplados sus nombres, sus lápidas, sus inscripciones, por la mirada de un poeta tan humano como ajeno, que sin embargo tiene valor para reprochar a las jerarquías, «extintas», su insistencia *post mortem*. «Sol duro» es un poema que podría calificarse explícitamente de social. Los seres humanos, de su niñez a su vejez, son combustible de un infinito trabajo que los consume: «lo que duerme y aún respira / es ceniza».

La tercera parte del poemario se adentra con ironía, lúdicamente en ocasiones, en formas de conducta y ceremonias típicamente urbanas. La ciudad es ahora el protagonista. El eje radial domina los versos: «El entierro», «El profesor», la estancia en la ópera, la dialéctica entre «Ciudad viva, ciudad muerta».

Las partes cuarta y quinta llevan el mismo título, subdividido, «Incorporación temporal» (I y II), dirimidas por un «Intermedio» titulado «La pareja». Los poemas se suceden como semblanzas, casi como relatos líricos en verso libre. El eje radial, dominado por el ser humano, crece sobresalientemente en este poemario: «Humano esfuerzo, no naturaleza», reza un endecasílabo crucial en el poema dedicado a la joven labradora «Juana Marín». Los escenarios resultan profusamente noventayochistas, azorinianos, velazqueños, estampas líricas y narrativas: Esquivias, la Casa de Lope, «Los borrachos». El poema titulado «Hijo de la mar» hace pensar inevitablemente en el de pareja cabecera, perteneciente a *La destrucción o el amor*, «Hija de la mar». En este último emerge luminosa, brotada de la naturaleza, la figura humana y humanizada de la mujer, la belleza, la juventud, la inocencia, amada y amante. Por su parte, *En un vasto dominio* representa la figura acaso mítica, próxima a ciertos poemas de Borges incluso, del hombre bélico, enaltecido por la visión épica del pretérito. El «Hijo de la mar» no brota de la naturaleza, sino la de la Historia mitificada, de la epopeya del pasado y sin duda también de una sociedad laboriosa y presente, procedente de aquella: «[...] cuando los Flavios, en un barco ligero / cargado de tesoros...» Pero el poema desmitifica a todos los dioses, incluidos los paganos y gentiles, e impone la figura social del hombre entregado al trabajo en la mar:

Oh, fuego sin cenizas bajo la mar, sin dioses.
Y los que allí bajaron, rompiendo el muro
Del mar, luego emergieron con el precioso resto
Intacto: la piedra bella en orden. La forma: el dios vacío.

Es la de Aleixandre una lírica deicida, una poética sin dioses. La perspectiva mítica se había iniciado ya en poemas precedentes, como el dedicado a las ruinas de Numancia, «A una ciudad resistente». La sexta parte, «Retratos anónimos», se construye mediante poemas dispuestos a modo de dípticos, referidos a obras pictóricas velazqueñas. El epílogo está constituido por «Materia única», uno de los poemas más expresivos y representativos de la obra poética global de Vicente Aleixandre, en virtud de la cual «Todo es materia: tiempo, / espacio; carne y obra. / Materia sola, inmensa».

Indudablemente, hay que salir de la Literatura para hacer la Revolución.

3.12. POÉTICA Y LITERATURA PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA

La poética literaria que durante más tiempo prevaleció determinando la configuración histórica de los materiales literarios fue la mimética o aristotélica, desde la que se dispuso la imposibilidad de llevar a cabo un arte capaz de sustraerse legítimamente a la exigencia de un sistema poético, retórico y estético de normas objetivadas.

El Siglo de Oro español, y en particular las formas teatrales auriseculares, constituyó el primer enfrentamiento manifiesto contra las normas de la poética aristotélica, convertida en preceptiva desde el Renacimiento italiano. Aquel era un arte profundamente normativo. No se podía entonces construir una obra de arte al margen de las normas. Sí *contra* ellas, pero no *al margen* de ellas. Esa es la razón por la que Lope de Vega no solo escribió innumerables comedias, sino que también se vio obligado a *justificar* normativamente la composición de esas comedias. En el Siglo de Oro no era posible fundamentar el arte, como sucede en la posmodernidad, en un «contexto de descubrimiento», limitado este contexto a la mente o la psicología del autor individual, o a la ideología de un gremio autista y dominante. No. Entonces el arte había de fundamentarse en un «contexto de justificación», el cual venía dado ontológicamente por la existencia efectiva, no retórica, de unas normas, de un sistema normativo, de una preceptiva. Y semejante preceptiva debía estar a su vez fundamentada pragmática o programáticamente en un público capaz de hacerla valer. Lope de Vega crea una nueva forma de hacer teatro, la *comedia nueva*, carente entonces de preceptiva, y en relación aparentemente dialéctica frente a la única preceptiva existente, de naturaleza clasicista o aristotélica. A partir de este «contexto de descubrimiento», la invención de la *comedia nueva*, Lope ha de fundamentar su hallazgo en un «contexto de justificación», es decir, en la justificación de un nuevo sistema de normas objetivadas en la que su nueva concepción de la comedia tenga su *razón de ser*, encuentre *la lógica de su arte*, y justifique coherentemente sus fundamentos. A este propósito responde, sin duda, su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Frente a él, el teatro de Cervantes, por ejemplo, no desembocó en el descubrimiento de contextos que encontraran, entre sus contemporáneos, ninguna justificación. El único contexto de justificación que encontró Cervantes, como dramaturgo, fue el que le otorgó la crítica literaria académica desde el último tercio del siglo XX.

3.13. EL ARTE NUEVO DE LOPE DE VEGA Y LA LITERATURA PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA

A ti te paga el mundo como paga a los demás que le sirven.

Mariano José de LARRA¹

En este capítulo voy a abordar el examen de una materia que se me ha propuesto, y que he aceptado sin alteraciones: principios de preceptiva teatral del siglo XVII. Voy a tratar de esta cuestión desde los criterios metodológicos de una nueva teoría de la literatura, el materialismo filosófico².

La preceptiva teatral del siglo XVII se nos presenta hoy como un sistema normativo de ideas y conceptos imprescindible para interpretar la literatura española del Siglo de Oro, especialmente el teatro, tanto en sus relaciones de identidad o de síntesis con las pautas de construcción literaria y espectacular como en sus relaciones dialécticas o de antítesis. Con el fin de organizar de forma racional y lógica este sistema de normas objetivables, que pueden identificarse con una preceptiva teatral aurisecular, a la cual se ha enfrentado de forma manifiesta la construcción literaria aurisecular, histórica y efectivamente existente, es imprescindible servirnos del concepto de *espacio estético*³.

EL CONCEPTO DE *ESPACIO ESTÉTICO*

Espacio estético es el espacio dentro del cual el ser humano, como *sujeto operatorio* —sujeto que manipula la materia interpretándola no solo psicológicamente (M_2), sino sobre todo física (M_1) y lógicamente (M_3)⁴—, lleva a cabo la autoría, manipulación y recepción de un material estético, es decir, es el espacio en el que el ser humano ejecuta materialmente la construcción, codificación e interpretación de una obra de arte. El espacio estético es un lugar ontológico constituido por materiales artísticos, dentro de los cuales los materiales literarios constituyen un género específico. En el caso de la literatura, el espacio estético es el espacio en el que se sitúa el lector —el

¹ Larra, «La Nochebuena de 1836. Yo y mi criado, delirio filosófico», *El Redactor General*, 26 de diciembre de 1836.

² Para una introducción en los fundamentos metodológicos del materialismo filosófico como teoría de la literatura, Ver, entre otros los siguientes trabajos: Maestro (2006, 2006a, 2007, 2007a, 2007b).

³ El espacio estético constituye, junto con los espacios antropológico, ontológico y gnoseológico de la literatura, uno de los dominios fundamentales del materialismo filosófico como teoría de la literatura (Maestro, 2007a).

⁴ Los términos de M_1 , M_2 y M_3 hacen referencia respectivamente a los tres ejes del espacio ontológico, que son el Mundo interpretado *físicamente*, como materia primogénica, el Mundo interpretado *psicológicamente*, como materia segundogénica, y el Mundo interpretado desde criterios racionales, sean filosóficos o científicos, es decir, *lógicamente*, como materia terciogénica (Maestro, 2007a).

ser humano que *lee* las Ideas objetivadas formalmente en un texto— para interpretar gnoseológicamente, es decir, desde criterios lógico-materiales, un conjunto de materiales literarios que toman como contexto determinante una o varias obras literarias concretas.

El espacio estético es un lugar físico, efectivamente existente, y no metafísico o metafórico, cuya ontología literaria es susceptible de una interpretación semiológica, dada en tres ejes: sintáctico, semántico y pragmático.

Desde esta perspectiva, el materialismo filosófico habla de materiales artísticos o materiales estéticos (*ars*), los cuales, a su vez, pueden considerarse en su desenvolvimiento en cada uno de los tres ejes del espacio estético: 1) sintácticamente, al hacer referencia a los *modos, medios y objetos o fines* de formalización, elaboración o construcción de los materiales estéticos; 2) semánticamente, al explicitar los significados y prolepsis de la producción artística, de acuerdo con los tres géneros de materialidad propios de la ontología especial (*mecanicismo*, M₁; *genialidad*, M₂; y *logicidad*, M₃); y 3) pragmáticamente, al referirse a la introducción y desarrollos de la obra de arte en contextos pragmáticos más amplios, como la praxis económica, social, comercial, institucional, política... , los cuales pueden determinarse de acuerdo con *autologismos, dialogismos y normas*.

Llegados a este punto conviene delimitar una cuestión de máxima importancia. ¿Qué es un material estético? Con frecuencia se ha definido la literatura, desde el punto de vista de las poéticas de la recepción, como aquel discurso que una determinada sociedad, en tal o cual época histórica, considera «literario». Igualmente se ha reconocido, en este sentido, que el valor de lo literario es un fenómeno socialmente cambiante e históricamente variable. Semejantes afirmaciones no son sino tesis de psicología social. Como si la literatura dependiera de las decisiones numéricas de una social democracia. El materialismo filosófico considera que solo son estéticos aquellos materiales que son resultado de una gnoseología, es decir, de un análisis científico que los conceptúa como estéticos. Del mismo modo sucede con la literatura. Son literarios aquellos materiales que son resultado de una gnoseología literaria, es decir, de un análisis científico y categorial que los conceptualiza, desde criterios lógicos y materiales, como *materiales literarios*.

Decir que algo es literario porque así lo decide un público determinado, social o históricamente dado, es una vulgaridad extraordinaria. El público, sin más, no dispone de competencias para determinar qué es literario y qué no es literario. Ni le interesa saberlo. El público no selecciona ni escoge: recibe lo que le dan, y lo consume. El público aporta a la literatura una dimensión espectacular y social, de consecuencias desbordantes en múltiples campos, de naturaleza económica, política, ideológica, demográfica, lingüística, religiosa, etc., pero no confiere por sí solo ninguna *literariedad* a ningún tipo de material. Quienes hacen de una *obra* una *obra literaria* —nos guste o nos disguste admitirlo— son las universidades y las instituciones académicas destinadas a su estudio, interpretación y difusión, así como a la formación de nuevos lectores, estudiosos e intérpretes de los materiales literarios. Son las instituciones académicas las que convierten unos materiales dados en materiales literarios definidos. Incluso puede afirmarse que fuera de las instituciones académicas y universitarias la literatura no existe como tal. Existen libros y lectores, pero no

necesariamente literarios, ni de obras de arte literarias. El canon literario comienza cuando determinadas instituciones políticas —y la Universidad es una de ellas (no hay universidades sin Estado, sean públicas o privadas)— canonizan una serie de obras literarias y disponen e implantan determinados códigos de lectura. Los autores de la denominada «literatura de consumo» saben muy bien que para triunfar, es decir, para vender sus productos, han de llegar a una serie de cohortes: los periodistas que hacen las veces de publicistas de las editoriales a las que sirven sus periódicos o medios de información, las editoriales comerciales que sirven a su vez a determinadas opciones e intereses políticos, y, en última instancia, los profesores de universidad que, atraídos por la ideología de los autores y por los intereses políticos personales, incorporan en sus programas académicos obras pseudoliterarias para consumo universitario de sus discentes. Así se explica que algunos de nuestros colegas se atrevan en 2003 a impartir un curso sobre la historia de la novela española en el siglo XXI, ignorantes de que solo es objeto de conocimiento histórico aquello que ha dado lugar a *consecuencias históricas*, y especialmente a consecuencias históricamente relevantes. En suma, la literatura es una realidad ontológica que no existe al margen de un lector científicamente preparado para leerla como tal.

La literatura puede percibirse fenomenológicamente en su dimensión primogénica o física (M_1), como lenguaje verbal, oral o escrito, como libro impreso, o simple recitativo de palabras, y también como depósito de experiencias psicológicas (M_2), aventuras, sueños, indagaciones en las «profundidades del alma humana», y otras figuras no menos retóricas, que solo explican la deficiencia emocional y cognoscitiva de quien las profiere. Para una persona inculta, el *Quijote* será siempre un libro muy largo que tiene como protagonista a un chiflado. Nada más. Pero la literatura no es solo física y psicología. La literatura exige ser interpretada como sistema de ideas (M_3), desde el momento mismo en que tales ideas están formalmente objetivadas en los materiales literarios. Y de este modo la literatura exige lectores capaces de interpretar esas ideas desde criterios científicos, categoriales y lógicos. El lector literario solo adquiere operativamente este estatuto después de haber recibido una formación, es decir, una educación científica, que lo capacita para ejercer sus funciones críticas frente a los materiales literarios. Y solo las instituciones universitarias y académicas pueden reunir competencias apropiadas para dar a los seres humanos una formación de este tipo: porque la prensa diaria no forma lectores, sino criaturas ideológicamente activas; porque las instituciones religiosas no educan para leer obras literarias, sino para multiplicar el número de fieles, cuyas mentes viven limitadas a la fenomenología de la fe y en el idealismo teológico (M_2); y porque las grandes empresas comerciales no se dedican a la difusión y comercialización de las obras literarias, sino de *obras comerciales* (sean literarias o no, esa cuestión carece de toda importancia), que con frecuencia son una invención del mercado, de los medios de información de masas, o de los premios de la política nacional o internacional.

En consecuencia, no es, pues, el público, o la sociedad en general, quien determina la literariedad de los materiales literarios, sino la Academia. Del mismo modo que solo al Estado corresponde la competencia de determinar la ciudadanía o extranjería de sus individuos políticos. Convenzámonos, la literatura no está al alcance de todos. Al margen de una educación científica, sus ideas son ilegibles. Cuando el Estado deja de

existir, los ciudadanos dejan de existir con él, se disuelven como sociedad política y viven en una suerte de destierro, exilio u ostracismo; del mismo modo, la destrucción de la Academia es, mediante la diseminación de sus miembros y la disolución de los conocimientos científicos, la destrucción de la literatura. Y el triunfo de Babel.

EL ESPACIO ESTÉTICO DE LA POÉTICA TEATRAL AURISECULAR

Desde el Materialismo filosófico se propone recuperar la noción de *ars* para designar la ontología de los materiales artísticos, resultantes de un análisis gnoseológico que los conceptualiza como tales. No se trata de definir la obra de arte —expresión por sí sola cargada de sentidos valorativos—, sino de identificar los objetos artísticos como aquellas elaboraciones materiales que, como construcciones ontológicas y gnoseológicas, se sitúan, por obra siempre de uno o varios sujetos operatorios, en primer lugar, ontológicamente, en un *espacio estético*, y, en segundo lugar, gnoseológicamente, en el campo categorial de una determinada disciplina científica, en función de sus dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas.

A continuación voy a referirme a la poética teatral del siglo XVII tomando como referencia el espacio estético en que cabe situarla para su posible interpretación. Habrá que distinguir tres ejes o sectores fundamentales: sintáctico, semántico y pragmático.

EL EJE SINTÁCTICO DEL ESPACIO ESTÉTICO

Desde el punto de vista del *eje sintáctico* del espacio estético, los materiales estéticos, y los literarios de forma específica, han de considerarse teniendo en cuenta los *medios, modos y objetos o fines* de su formalización, elaboración o construcción física. Por el *medio* de construcción, los materiales estéticos se dividen en géneros artísticos (literatura, cine, teatro, música, arquitectura, pintura...), según se sirvan de las palabras, el registro de imágenes en movimiento, la semiología del cuerpo, la combinación estética de sonidos, la proyección y construcción de edificios, los colores y las formas materializados en un lienzo...) Por el *modo* de construcción, los géneros, a su vez, se subdividirán en especies (la novela de aventuras, el poema épico, el soneto, la comedia lacrimosa, el teatro del absurdo, el cine negro, la pintura flamenca, etc...) Una vez afirmada la innegable materialidad de los objetos artísticos, cabría distinguir en ellos distintas finalidades, entre ellas no solo la intención de su artífice (*finis operantis*), sino también las consecuencias por las que discurre la obra una vez que sale de manos de su autor (*finis operis*). El arte es una actividad humana y como tal es impensable que no se den en ella significaciones e intencionalidades prolepticas. La obra de arte obedecería a una *poiesis*, y como toda actividad humana posee un *télos*. La significación del objeto artístico será, además, objeto de una incorporación a la praxis de quienes la van a comercializar, explotar, adquirir o admirar. Quiere decirse, en consecuencia, que los materiales manipulados para la obtención de una obra artística no pueden limitarse únicamente a su dimensión fiscalista (M_1), sino que, como en el caso de la literatura, el cine o el teatro, penetran en la configuración del objeto artístico referentes psicológicos

de naturaleza ficticia y fenomenológica (M_2), y referentes ideales de tipo conceptual y lógico (M_3). Precisamente en la sintaxis estética ha de buscarse la diferenciación de unas artes respecto a otras.

Desde el punto de vista de los *medios*, la preceptiva teatral del siglo XVII nos sitúa estéticamente ante la cuestión de los géneros literarios, concretamente ante los géneros teatrales, cuya expresión más sintética conduce a la Idea de Tragedia y a la Idea de Comedia. Desde el punto de vista de los *modos*, cada uno de estas grandes categorías genéricas se subdividirá en distintas especies, desde las que se tratará de conceptualizar y formalizar una materia cómica y una materia trágica, dando lugar a los modos trágicos (tragedia humanista, tragedia senequista, tragedia épica...) y a los modos cómicos (entremés, baile, loa, farsa, mojiganga, jácara, comedia nueva, comedia de enredo, comedia de capa y espada, comedia épica, comedia de santos o hagiográfica...). Sin embargo, ha de advertirse que hay modos de expresión que se sustraen a la conceptualización cómica y trágica de la materia teatral, y optan con una formalización confesional de los contenidos dramatizados, como es el caso del auto sacramental, el cual, con todo rigor, debe ser tipificado como un género literario confesional, es decir, como *teatro confesional*, desde el momento en que se presenta como un texto literario y espectacular en el que se objetiva formalmente un sistema de ideas teológicas. Desde el punto de vista de los fines, la preceptiva teatral del siglo XVII pretende codificar formalmente e imponer públicamente un determinado concepto e idea de fe (autos sacramentales), en el marco de una religión oficial, teológica (no numinosa ni mitológica); una determinada idea y concepto de risa y de comicidad, de la que dan cuenta entremeses, jácaras, comedias, etc., de la que son objeto arquetipos sociales muy bien definidos y codificados, como el bobo o simple, el cornudo consentido o inconsciente, el vejete, la pidona, el lindo, el soldado fanfarrón, algún sacristán, etc., y de la que están oficialmente excluidos otros prototipos, como el rey, el clero de alto standing o la alta nobleza; y del mismo modo cabe hablar de una rigurosa codificación de la materia trágica, formalizada en construcciones teatrales en las que no solo se amalgama la tragedia con elementos risibles, incompatibles con ella, sino sobre todo se introducen conflictos reducidos a su expresión psicologista y personalista más elemental, bajo la forma de amoríos, desdenes, refriegas palaciegas y cortesanas, disputas sentimentales y escenas de celotipia y venganza de marcado carácter melodramático, que disuelven sin reservas toda posibilidad de conceptualizar trágicamente la materia teatralizada. La ontología del honor, como realidad social y política determinante de toda forma de conducta, será el criterio de que se servirá el teatro español aurisecular para formalizar la materia dramática en los escenarios y en la literatura, a través de una figura retórica de consecuencias morales decisivas, el *decorum* o *aptum*. Son conocidas las tesis que apuntan a concebir el teatro aurisecular como una sintaxis estética destinada a mantener un orden político y social explícito, orientado a presentar la sociedad política que era el Estado e Imperio español del siglo XVII como reflejo fiel y auténtico de la sociedad teatral y ficticia del mismo siglo.

El teatro español de los Siglos de Oro, o teatro áureo, comprende un conjunto de obras dramáticas cuyos orígenes se sitúan en los primeros espectáculos teatrales del siglo XVI, destinados a un tipo de público cortesano y devoto, y cuya evolución final se sitúa en las postrimerías del siglo XVII, según los modelos de la comedia

nueva lopesca, en los seguidores de la dramaturgia calderoniana, ante un público abiertamente popular. A lo largo de los Siglos de Oro, dos formas de teatro subsisten diferenciadas en sus motivaciones y contenidos: una tendencia representa la fiesta laica; otra, la difusión de una doctrina religiosa de implicaciones moralizantes. Entre las diferentes tentativas y manifestaciones del teatro renacentista y barroco es posible identificar las siguientes tendencias: a) Teatro cortesano; b) Teatro religioso, con autos y comedias de santos; c) Teatro humanista, de colegios y universidades (se trata de obras de tendencia neoclásica y humanista, cuyos representantes más explícitos son los tragediógrafos de 1580, con autores como Juan de la Cueva (1550-1609), en quien se combina clasicismo, temas españoles y motivos procedentes del Romancero, y Cristóbal de Virués (1550-1610), seguidor de los cánones aristotélicos, de la estricta división en géneros, que introduce en el teatro el habla popular, así como temas procedentes de la antigüedad); d) Incipientes tentativas de un teatro profesional y comercial (Lope de Rueda), rústico y popular, con abundancia de farsas, autos, pasos y entremeses; e) La *comedia nueva* de Lope de Vega, con toda su variedad de subgéneros (comedia de capa y espada, comedia de santos, comedia de enredo...), que se convertirá en el modelo dominante desde el punto de vista social y artístico, al contar de forma decisiva con el apoyo del público. Surgirá así un teatro nacional, que cristalizará en las formas de la *comedia nueva*, tal como la configura Lope de Vega, y que en torno a 1580 aún no se ha desarrollado. El teatro de Cervantes, por su parte, no se integrará plenamente en ninguna de estas tendencias; sus comedias y entremeses, así como su tragedia *Numancia*, constituyen obras dramáticas cuyas formas y sentidos resultan extraordinariamente originales —frente a las tendencias imperantes, subordinadas habitualmente a los gustos del público—, y responden a motivaciones específicas de complejidad humana y verosimilitud artística, que en absoluto confirman los convencionalismos entonces vigentes.

No resultará exagerado afirmar en nuestros días que el teatro español de los Siglos de Oro, y acaso también la sistematización de determinadas formas de teatro breve desarrolladas en la España de la Edad Moderna, empieza con Cervantes⁵. Su teatro ensaya tentativas renovadoras que no encontraron ni el apoyo del público de su tiempo, ni la prosperidad que los seguidores del teatro lopista profesaron al Fénix

⁵ Hasta hace apenas unas décadas, el estudio del teatro de Cervantes no gozó de una amplia atención por parte de la crítica. Aunque desde el punto de vista canónico de la historia literaria de Occidente Cervantes ha destacado tradicionalmente como novelista, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se han desarrollado diferentes estudios sobre su teatro, que han puesto de manifiesto la importancia extraordinaria de la dramaturgia cervantina en la Edad Contemporánea. Desde el punto de vista del contenido, el teatro de Cervantes se caracteriza porque sus obras recogen una imagen fiel y verdadera de la España de los Austrias, revelando preocupaciones propias de su tiempo. Desde un punto de vista formal, su teatro expresa verosimilmente la complejidad de la vida real, a través de una multiplicidad de técnicas, estilos y temas, en que se recogen los motivos teatrales más frecuentes de su época: comedias moriscas, de temas de cautivos; comedias de carácter aventurero y amatorio, de enredo y aventuras; comedias religiosas, de tema hagiográfico; una tragedia, y ocho entremeses (Maestro, 2000, 2003).

de la comedia nueva. Cervantes y Lope se distancian formal y funcionalmente en sus concepciones de renovación teatral y en su experiencia de la práctica dramática.

En el ejercicio de la práctica teatral referido a la comedia, la obra de Cervantes, que parte de la poética clásica, y pretende una renovación del teatro atenta a un determinado concepto de calidad estética y a unos principios tradicionales de verosimilitud y lógica en el arte, no parece haber alcanzado, según los tópicos del conservadurismo crítico, los mismos logros que en la narrativa o en las formas de teatro breve. Las principales dificultades que encuentra la dramaturgia cervantina en el contexto del teatro áureo, en sus tentativas de renovación dramática, de superación de sus propios objetivos experimentales, se deben a dos limitaciones básicas, que atenúan y perturban el logro de las innovaciones pretendidas por Cervantes, y que proceden, en primer lugar, de los *imperativos lógicos* de la poética clásica, a la que Cervantes sigue desde demasiado cerca en su ideal de que un arte de calidad es un arte adecuado a una determinada expresión de lógica y verosimilitud; y en segundo lugar, al triunfo social, político y estético, de los postulados de la comedia nueva configurada por Lope de Vega. Ahora bien, ¿por qué esta experiencia de renovación sí se manifiesta y triunfa en la novela, y en las formas del teatro entremesil, pero no en la comedia, donde se queda en una tentativa de renovación experimental? Como se ha demostrado, los personajes de la comedia cervantina no atraviesan por la experiencia del idealismo, ni por la poesía de la experiencia del personaje, del mismo modo que sucede en las creaciones narrativas, o incluso entremesiles, y no deja de ser sugerente que hayan sido precisamente estos géneros, la novela y el entremés, que ni nacieron ni se desarrollaron nunca bajo las exigencias de la poética clásica, aquellos en los que Cervantes encuentra mejores condiciones para el ejercicio de la creación literaria en los Siglos de Oro.

EL EJE SEMÁNTICO DEL ESPACIO ESTÉTICO

Desde el punto de vista del *eje semántico* del espacio estético, dentro de la significación ontológica de las distintas realizaciones artísticas, el materialismo filosófico distingue entre las nociones de arte adjetivo y arte sustantivo. El primer caso alude a aquellos fenómenos estéticos en los que el arte aparece unido a otras manifestaciones de tipo cultural, como las religiosas, las comerciales o las militares (pintura religiosa, *Kitsch*, música militar, el auto sacramental...). El arte sustantivo, por su parte, sería aquel que ya no pretende definirse ni por su función ni por su asociación con otras manifestaciones culturales. En la esfera del arte sustantivo comenzarán a desarrollarse paradigmas filosóficos que pretenden dar cuenta de la ontología, e incluso de la gnoseología, de los distintos movimientos artísticos. Uno de los problemas a los que se enfrenta la teoría estética, especialmente en la actualidad, es la cuestión de la valoración o del criterio. Así, por ejemplo, el criterio que aquí adoptaré para juzgar la semántica de una obra de arte será el ontológico, ya que solo así es posible considerar críticamente el significado de la obra de arte en su *symploké* con el resto de las realidades culturales o sociopolíticas.

En virtud de tales criterios, el materialismo filosófico como teoría de la literatura puede distinguir, en primer lugar, objetos artísticos cuya semántica se explicita en

términos estrictamente físicos u objetuales (M_1), esto es, como manifestaciones estéticas consideradas en su dimensión artesanal, constructivista o mecanicista. En segundo lugar, pueden distinguirse los objetos artísticos cuya semántica se explicita en términos subjetivos o psicológicos (M_2): aquí se situarían sin lugar a dudas todas las producciones artísticas que apelan a códigos subjetivos e intransferibles, asociadas a teorías del arte que con frecuencia pretenden descartar por completo el uso o la utilidad de los objetos artísticos. Es la idea de arte sustantivo llevada al extremo, desde la cual se propugna la idea de genialidad, atribuida ideal o subjetivamente a tal o cual autor (o autora). En tercer lugar, cabe distinguir los objetos artísticos cuya semántica se explicita en términos conceptuales y lógicos (M_3). Aquí situaríamos determinadas corrientes de vanguardia estética, como el surrealismo o el cubismo, por ejemplo. Se trata de corrientes artísticas que pretenden ofrecernos una idea del arte como eje articulador de toda una serie de criterios que vendrían a modificar nuestra percepción filosófica de la realidad. No por casualidad las corrientes artísticas que parten de M_3 , con frecuencia a través de manifiestos conceptuales y lógicos, como el de Breton, comienzan con declaraciones teóricas y programáticas, y solo a partir de ellas dan cuenta de una producción artística ajustada a tales exigencias. Mecanicismo (M_1), genialidad (M_2) y logicidad (M_3) son las dimensiones a las que apelan los materiales estéticos y literarios desde el punto de vista del eje semántico del espacio estético.

Por lo que se refiere a la preceptiva teatral del siglo XVII, desde el punto de vista del eje semántico del espacio estético, será posible distinguir, de acuerdo con un criterio ontológico, una *dimensión mecanicista o artesanal* —el arte como formalización singular de materiales estéticos, los cuales constituyen la obra teatral—, que apela a los criterios formales de su construcción material (M_1), de los que da cuenta sistemática, por ejemplo, Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), por un lado, y en su *corpus* de obras dramáticas, por otro. Será posible distinguir también una *dimensión psicologista o de genialidad* (M_2), de modo que el arte se concibe ahora como la expresión de la psique (o de la psicología) extraordinaria o superdotada de un individuo, el cual, en consecuencia, será considerado un «genio», tal como sucedió con la figura de Lope como dramaturgo. Por último, cabe hablar de una *dimensión lógica o conceptual* del arte, que resulta concebido aquí como codificación de ideas y conceptos propios de un sistema estético definido, bien como arte programático, bien como preceptiva, bien como poética literaria, de modo tal que será considerada «tragedia» aquella obra que conceptualice una determinada idea de destino, de religión o de dios, por ejemplo, codificada por la preceptiva imperante, y no cualquier otra idea no registrada por los preceptos establecidos. Lo mismo podría decirse respecto a la «comedia nueva» o al entremés, que habrán de conceptualizar una determinada idea de honor, esto es, aquella en la que se apoya la sociedad hispana aurisecular, constructora y receptora de este tipo de teatro, de modo tal que se dispondrá la parodia de prototipos incapaces de hacer valer esta Idea de Honor, pero nunca se autorizará la parodia del Honor en sí. Dicho con otras palabras, se parodiará y ridiculizará, convertido en objeto de risa y en combustible de experiencia cómica, al Sujeto incapaz de sostener la Idea del Honor social y políticamente exigida, pero nunca se convertirá en Objeto de burla la Idea del Honor como tal, desde el momento en que el Honor es

el *código* que hará siempre posible la degradación del sujeto parodiado: parodiado por su impotencia para ser Hombre de Honor.

LA LÓGICA INCOMPRENDIDA DEL TEATRO DE CERVANTES

Los orígenes del teatro renacentista están determinados por la acumulación de experiencias destinadas a la formación y al descubrimiento del espectador en el sentido moderno de la representación teatral. En este contexto, la tragedia y la comedia se convierten en las dos expresiones más relevantes de la experiencia dramática, especialmente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Se considera que en torno a 1580 el cultivo del teatro trágico adquiere en España uno de sus mejores momentos —aunque sin embargo nunca llegará a satisfacer los gustos del público popular—, a través de una generación de dramaturgos en la que, junto a Cristóbal de Virués, Jerónimo Bermúdez, Andrés Rey de Artieda, Diego López de Castro, los Argensola, Juan de la Cueva, etc., puede situarse Cervantes. Como ha señalado Hermenegildo (1994: 200), entre las diferentes manifestaciones del teatro renacentista es posible identificar al menos cuatro tendencias: el teatro cortesano, el religioso, el humanista, y el incipiente teatro profesional y comercial. El cultivo de la tragedia renacentista está relacionado con el desarrollo del teatro humanista, que se representaba en colegios y universidades: era un teatro de intenciones académicas y educativas, desde el que se pretendía la formación de nuevos poetas y dramaturgos, seguía muy de cerca la influencia de los autores clásicos, y las teorías de la preceptiva aristotélica, y concedía mayor importancia al texto literario que a la representación.

El teatro de Miguel de Cervantes constituye un eslabón decisivo, desde el punto de vista de la evolución de la dramaturgia occidental, en sus formas trágicas y en sus formas cómicas, hacia una concepción moderna y contemporánea tanto del personaje teatral (sujeto) como de la acción dramática (fábula) que desarrolla. Cervantes, movido acaso por la falsa convicción personal de estar más próximo a Aristóteles que el propio Lope de Vega —creencia que ha perdurado todavía en algunos lectores de la segunda mitad del siglo XX—, construye una obra literaria que está mucho más cerca, en sus planteamientos estéticos y axiológicos, de cualquier tendencia de la poética moderna que de toda la teoría literaria de la Antigüedad clásica, de la que se sirve con intensidad, precisamente porque la supera en capítulos decisivos de la formación de la literatura y de la teoría literaria modernas, como los relacionados con el tratamiento del decoro y la polifonía, de la presencia formal y funcional del sujeto en la fábula, del orden moral trascendente desde el que el protagonista justifica sus formas de conducta, de la experiencia subjetiva del personaje, o de la construcción de figuras literarias que superan todos los arquetipos posibles de su tiempo.

Tal como ha sido configurado a lo largo de la tradición occidental, el concepto de tragedia está determinado desde Aristóteles (*Poética*, 1449 b 24-28) por características muy concretas, sobre las que han podido influir diferentes realizaciones literarias. La *Numancia* cervantina introduce importantes transformaciones en la concepción tradicional de la tragedia, plenamente vigente en los años en que escribe Cervantes. En primer lugar, la experiencia trágica es, en su sentido genuino y helénico, la experiencia

de un *sufrimiento*. En segundo lugar, es de advertir que en todo hecho trágico subyace, con mayor o menor intensidad, una *inferencia metafísica*, una implicación en una realidad trascendente a lo humano, y que lo meramente humano no puede explicar ni interpretar de forma absoluta o definitiva. En cierto modo, la tragedia no tiene sentido si no existe una amenaza posible después de la muerte. En tercer lugar, para que un hecho cualquiera pueda alcanzar en nuestra conciencia la expresión de hecho trágico es absolutamente imprescindible una *acción voluntaria* por parte del ser humano. El hombre ha de actuar, en principio libre y voluntariamente, y con su acción ha de provocar un conflicto que, merced a la causalidad de los hechos, desemboca en la destrucción de la existencia. En cuarto lugar, hallamos que en toda acción trágica subyace una cita con el *conocimiento* y sus límites. La verdad es más intensa que el mero conocimiento: la verdad que justifica la tragedia es superior e irreductible al conocimiento humano, lo trasciende y lo supera, haciendo inexplicable la causalidad de los hechos. En quinto lugar, podría señalarse que toda experiencia trágica tiene su origen más primitivo en alguna forma de protesta y *rebeldía*. La tragedia es expresión de un sacrificio humano, que se esgrime como protesta ante condiciones extremas de opresión que ahogan o limitan la vida de los hombres. En sexto lugar, conviene considerar uno de los atributos esenciales del sufrimiento que la realidad trascendente impone al protagonista del hecho trágico: el *castigo*. Los acontecimientos trágicos se suceden de forma inexorable, y ante la incapacidad humana para explicar y justificar su causalidad, se perciben como absurdos. En séptimo lugar, finalmente, no podemos olvidarnos del *lenguaje*. Todo cuanto sucede en la tragedia sucede dentro del lenguaje. La acción trágica se objetiva esencialmente en las palabras. La acción total se da dentro del lenguaje, y todo salvo el lenguaje del ser humano es en la tragedia economía de medios. El verso fue prácticamente hasta la Edad Contemporánea el discurso de la tragedia, y a él se atiene Cervantes; el uso de la prosa es relativamente reciente, y en cierto modo está asociado a las formas que conducen a su decadencia. En buena medida la prosa representa para la tragedia una *forma abierta*; el verso, su *forma clásica*. Sobre la disposición de tales formas la *Numancia* cervantina transformará funcionalmente la percepción estética de la experiencia trágica, desde el punto de vista de la acción de los personajes (*fábula*), el decoro de sus formas de habla y de conducta (*lexis*), y la sustitución de la Metafísica por la Historia, como medios de expresión del destino trágico (*ananké*).

Y frente a la tragedia, la comedia. En el teatro español de los Siglos de Oro, «comedia» es la denominación genérica que, de forma convencional y poco rigurosa, reciben las piezas dramáticas mayores, que no formarían parte del repertorio del teatro breve (autos, entremeses, farsas...), con independencia de que en ellas tuvieran lugar acciones trágicas o cómicas. Las comedias estaban destinadas a ser representadas en los patios interiores de las casas urbanas, llamados corrales de comedias, antes que en los tablados ambulantes, improvisados en las plazas públicas. Frente a las piezas de teatro breve, destinadas con frecuencia a la representación en los entreactos de las comedias, estas últimas representaban una fábula complicadamente vertebrada, en tres jornadas o actos, cuyas características principales responden a modelos recurrentes, muy bien adaptados a los gustos de un público popular, tal como Lope de Vega los expone y sintetiza en su *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* (1609).

Frente a esta tendencia dominante, las comedias cervantinas constituyen modelos de arte francamente heterodoxo.

Desde este punto de vista, consideramos que es posible identificar al menos cuatro aspectos de la poética clásica que limitan formal y funcionalmente la estética experimental del teatro cervantino.

1. La limitación de la expresión del personaje en el uso del lenguaje: el *decoro* frente a la *polifonía*.
2. La devaluación y subordinación del *sujeto* en la *fábula*, como principio estructural y teleológico de los hechos.
3. La construcción del personaje como resultado de la voluntad de un orden moral trascendente e inmutable.
4. La reducción del personaje teatral a un arquetipo lógico de formas de conducta.

Cervantes se basa en el decoro, en los conceptos clásicos de fábula y caracteres, en la configuración arquetípica de los personajes y en el uso tradicional de las formas de lenguaje dramático (monólogo, diálogo, aparte), no para presentarlos formal y funcionalmente tal como los recibe de la tradición antigua, tal como los percibe el mundo clásico para el que fueron formulados, sino que los transforma en cada una de sus obras con pretensiones renovadoras, aunque no logre en el conjunto de su producción teatral una configuración —que sí consigue Lope de Vega— definitiva o sistemática, a la que en todo caso no se le puede negar su valor intencional y experimental.

La concepción e interpretación del personaje teatral en un sentido moderno está determinada por la superación de la teoría aristotélica de la mimesis, como principio generador del arte, y la progresiva aceptación de las poéticas derivadas del pensamiento idealista, confirmadas por la experiencia estética de la Ilustración y el Romanticismo europeos. Solo de este modo puede explicarse que el *decoro*, como una concepción estamentalmente regulada del uso del lenguaje —y de la cultura—, ceda su lugar a la polifonía, como expresión social de las cualidades existenciales del personaje; paralelamente, los conceptos de *fábula* y *sujeto* se someten a una nueva interpretación, de modo que el personaje protagonista del drama deja de ser el agente aristotélico de la acción, para ser considerado e interpretado como el creador de su significado actancial y funcional; en consecuencia, los *Hechos* constitutivos de la realidad humana dejan de explicarse desde la percepción, moralmente inmutable, del orden natural —cuya mimesis se rechaza— ideado por dioses y mitos, y comienza a ser interpretado desde los *Valores* (psico)lógicos del sujeto individual; el personaje teatral deja de estar reducido a un arquetipo lógico de formas de conducta, renuncia a ser el mero representante de una categoría moral, religiosa o política, para convertirse en una entidad superior e irreductible al agente de la trama, al estar dotado de una conciencia que excede las posibilidades de la fábula; finalmente, el personaje utilizará todas las formas disponibles del lenguaje (monólogo interior, soliloquio dramático, diálogo, aparte, etc.) para afirmar, comunicar e incluso imponer, la experiencia de su percepción subjetiva de los hechos.

LA LÓGICA COMPRENSIBLE DEL *ARTE NUEVO* DE LOPE

El *Arte nuevo* de Lope de Vega constituye el compendio, muy sintetizado, de una estética que, referida a una literatura dramática intensamente determinada por su dimensión espectacular, no destruye ni supera la esencia de los planteamientos teóricos del aristotelismo, vigentes hasta la Ilustración europea, sino que simplemente viene a discutir, y rechazar al cabo, la interpretación programática que los clasicistas del Renacimiento italiano hicieron de la *Poética* de Aristóteles⁶. Y lo hace desde la justificación de una práctica literaria concreta, el teatro, cuyo proceso comunicativo—esto es, la *experiencia* del arte de la comedia nueva, desde la que Lope escribe— exige una relación inmediata con el público, y una verificación constante de sus procedimientos estéticos, que pone de manifiesto la irrelevancia del arte antiguo ante las inquietudes del público de la Edad Moderna.

La poética mimética, esencialmente especulativa, da lugar a una poética que reconoce en las cualidades del sujeto, en su genialidad, las únicas posibilidades de creación e interpretación artísticas, configurando de este modo una *poética de la experiencia* del sujeto (Langbaum, 1957), basada en una percepción empírica de lo real, que se encuentra determinada por la experiencia subjetiva de cada individuo, frente a la ya superada poética de la imitación de la naturaleza, cuyos fundamentos resultaban completamente insostenibles para los modernos racionalistas y empiristas de la Ilustración europea. Sin embargo, el paso de la poética especulativa, de corte mimético y aristotélico, hacia una poética de la experiencia, no se produce sin transiciones, al menos en el ámbito de la literatura dramática. El teatro de Lope de Vega, así como la interpretación poética contenida en su *Arte nuevo*, constituyen una tentativa que trata de reformar el canon dramático para hacerlo asequible a los «gustos» del público de su tiempo, lo que equivale a decir, a los «intereses» del público de la Edad Moderna.

Desde este punto de vista, la producción artística de Lope, así como sus escritos preceptistas, constituyen en su conjunto una *poética experimental*—como también a su modo Cervantes ensayó en el teatro, aunque con mucha menos trascendencia, sus propias tentativas de reforma—, que sin sobrepasar los paradigmas epistemológicos del pensamiento aristotélico, es decir, del pensamiento de la Antigüedad, ensaya, desde una experiencia estética que conduce al éxito, una reforma sin precedentes del Canon dramático, cuyas consecuencias habrán de repercutir indudablemente en todas las manifestaciones del arte posterior a los comienzos del siglo XVII europeo. Si se admite que el teatro de Cervantes constituye un ensayo experimental de poética dramática, que no llegó a prosperar precisamente por el éxito de la comedia lopesca, y que si este último, Lope de Vega, representa la consolidación de una *poética experimental* que

⁶ Léanse las palabras del propio Lope en su «Prólogo» a la *Parte XVI* (1921), y también el prólogo dialogado que figura en la *Parte XIX* (1623) de la edición de sus comedias, donde remite a «una poética invisible que se ha de sacar agora de los libros vulgares». Anota a este respecto Menéndez Pidal (1935/1989: 113) que Lope «manifiesta así, entre broma y veras, la rebeldía de las literaturas vivas contra la insostenible tiranía de las culturas muertas, contra la única poética visible entonces, la de Aristóteles y Horacio, mil veces comentada sin atención al gran fenómeno de la vida moderna».

desemboca en la canonización de un «arte nuevo», ha de admitirse igualmente que el teatro shakespeareano no permanece al margen de esta evolución hacia la estética moderna, al aportar contribuciones tan esenciales como las que han dado lugar a la denominada *poética de la experiencia*, auténtica antesala de los fundamentos estéticos de la Ilustración y el Romanticismo (Langbaum, 1957).

Para Aristóteles, como para el Lope del *Arte nuevo*, la fábula es parte formal y funcionalmente esencial en la obra teatral, desde el punto de vista de los presupuestos lógicos, formales y causales en que se basa la exposición, desarrollo y desenlace del drama; la fábula está determinada por la *mimesis*, o imitación de la naturaleza, como principio generador del arte, y por la *catharsis*, como fin generador de la tragedia, en el caso de Aristóteles, o por la conservación y confirmación de un determinado *orden moral y social*, en el caso de Lope de Vega, orden moral que remite al concepto de monarquía absoluta tal como se configura en el siglo XVII español (Maravall, 1972). Paralelamente, tanto Aristóteles como Lope establecen que en torno a la fábula se han de disponer estructuralmente los demás elementos de la obra dramática, al constituir una realidad orgánica determinada por la unidad lógica, la coherencia formal y la interrelación causal o necesaria de sus distintas partes, la elocución, el pensamiento y los caracteres⁷.

En lo que se refiere a la construcción del personaje teatral, la preceptiva y la comedia lopescas siguen íntegramente los paradigmas de la poética aristotélica y de la epistemología antigua, en cuanto al concepto de sujeto y a la configuración e interpretación del personaje dramático. Aristóteles había considerado el *carácter* como el modo de ser de un personaje, es decir, aquello que determina la conducta de un personaje para actuar de un modo u otro⁸.

De las propiedades que Aristóteles atribuye a los caracteres Lope asume, conscientemente o no, desde la práctica de la comedia nueva, y a lo que parece a través

⁷ Los conceptos estructurales que maneja Aristóteles proceden del pensamiento platónico, desde el que se había observado la trabazón sintáctica que dispone la sucesión entre principios, medios y fines; igualmente, antecedentes de estos presupuestos se hallan en el concepto estético de *simmetrya*, propuesto por la filosofía pitagórica para la interpretación global e interrelativa de una totalidad. Aristóteles percibe e interpreta la estructuración de la fábula desde los criterios de unidad, totalidad y magnitud. De este modo, la fábula es *completa (teleia)* si es llevada a su término o fin —fin establecido por el propio poeta— de modo consecuente, mediante el desarrollo causal y verosímil de los acontecimientos. La fábula es *entera (holos)* cuando la estructuración de los hechos dispone de principio, medio y fin (7, 1450b 26-27). La disposición de los hechos de la fábula no es solo sucesiva, sino también causal; esta disposición no procede solo de una ordenación previa, sino que es resultado de la composición poética, entendida como un proceso de *mimesis* activa e integradora. Finalmente, la fábula ha de ser una y única (8, 1451a 15-37), y por esta razón ha de ser imitación de una acción única, completa y entera, criterios relacionados entre sí por una exigencia mutua, ya que la unidad requiere la integración de lo uno en lo múltiple, y la totalidad (completa y entera) diferencia y establece la unidad en la magnitud del conjunto.

⁸ «Llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales [...]. Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita» (Aristóteles, *Poética*, 6, 1450a 4-6 y 8-10).

de la lectura de los comentarios de Donato y Robortello, dos propiedades que han de determinar la construcción del personaje teatral de la comedia española del siglo XVII: la lógica del *decoro*⁹, que delimitará formalmente al personaje, situándolo en un determinado contexto lingüístico, social y moral, y la lógica de la *acción*¹⁰, que lo determinará funcionalmente, al reducir el personaje a un sujeto de acciones, es decir, a un *actuante*.

El teatro de Cervantes ensaya tentativas renovadoras que no encontraron ni el apoyo del público de su tiempo, ni la prosperidad que los seguidores del teatro lopista profesaron al fénix de la comedia nueva. Cervantes y Lope se distancian formal y funcionalmente en sus concepciones de renovación teatral y en su experiencia de la práctica dramática.

En lo referente a la composición y dramaturgia, los aristotelistas, defensores de la interpretación renacentista de la *Poética* de Aristóteles, y hacia quienes Cervantes profesa inicialmente claras simpatías, en buena medida escribían obras dramáticas para ser leídas, o en todo caso recitadas, en ambientes universitarios o academicistas, antes que para ser representadas, y desde luego no precisamente delante del «vulgo». Frente al teatro de Lope de Vega, Cervantes parece dar primacía a la literatura frente al espectáculo, al texto frente a la representación, escribiendo un teatro que, si por un lado es capaz de expresar la complejidad de la vida real, por otro lado no ofrece al público la satisfacción ideológica y el virtuosismo escénico que caracterizan los dramas de Lope. El teatro de Cervantes no logra en su momento satisfacer el gusto del público contemporáneo, ni los intereses morales y socio-políticos de la España de su tiempo, que no se identifican tan plenamente en el teatro cervantino como sí en la comedia lopesca, y en definitiva nos deja un conjunto de obras dramáticas, dentro del cual los entremeses ocupan un lugar preeminente, que no se enmarca en el desarrollo de la poética experimental simbolizada por la dramaturgia de Lope de Vega, cuyo *arte nuevo* acabará convirtiéndose en uno de los cánones dramáticos de la Edad Moderna europea¹¹.

⁹ Aristóteles, al referirse en su *Poética* a los caracteres, señalaba, como veremos por extenso más adelante, cuatro cualidades, relativas a la bondad o virtud moral, la adecuación, la semejanza y la consecuencia. En cierto modo, todas estas cualidades tratan de contribuir, desde presupuestos lógicos, a la configuración del personaje desde el punto de vista de la coherencia y la armonía en sus modos de presentación, de actuación y de expresión, con objeto de alcanzar lo que los latinos llamarían *decorum* o *aptum*.

¹⁰ Los caracteres deben presentarse subordinados a la fábula, es decir, a la disposición de los hechos más apropiada para producir el efecto catártico. Queda así formulada una reducción, devaluación o subordinación, del personaje a la acción, del sujeto a la fábula: «Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo» (Aristóteles, *Poética*, 6, 1450a 19-24).

¹¹ Como he indicado anteriormente, existen una serie de autores que, en relación con el proceso de conformación de la «comedia nueva», no identifican exclusivamente en Lope de Vega la figura fundamental de su constitución; estos autores, no demasiado afines a la estética lopesca, son, como ha señalado Canavaggio (1995), Juan Rufo, Agustín de Rojas y Miguel de Cervantes. Juan

F. Sevilla (1986, 1997), en sus estudios sobre las obras dramáticas de Cervantes, considera que, en medio de una gran variedad y diversidad de realizaciones literarias, las ideas de poética cervantina que guardan mayor uniformidad, al menos a lo largo de la producción literaria de su autor, son las que tratan de demostrar su preocupación por la calidad artística de la literatura, por las tentativas de renovación experimental de la preceptiva clásica, y por los excesos a que se sometía el formato tradicional de la comedia como género literario y como forma de espectáculo. En esta misma línea, diferentes autores (Hazañas y Rúa, Buchanan, Valbuena Prat, Ruiz Ramón, García Martín, Dían Larios...) han hablado de *experimentación* y *pluriformismo* como rasgos característicos del teatro cervantino¹², y han señalado algunas de las constantes que definen la práctica teatral de Cervantes, al referirse a un enfoque novelesco de los hechos, autobiografismo, distanciamiento de la figura del gracioso, estatismo en la acción, exceso de detalle en las acotaciones, etc. Otros autores como Castro, Riley, Sevilla o Zimic, han insistido en la estrecha relación, existente en la práctica

Rufo, en sus *Alabanzas de la comedia* (1596), se cuida de citar a Lope de Vega, del que no ofrece referencias, y tiende a atribuir la génesis de la comedia barroca a una colectividad de poetas, en muchos casos anónimos, que, con la ayuda de empresarios y comendiantes, habrían hecho posible la perfección del arte del espectáculo hasta el logro de la comedia tal y como se configura en el siglo XVII. Agustín de Rojas, en su *Loa de la comedia* (1602), menciona inicialmente a Encina y a Rueda, para aludir más adelante a Cueva, Cervantes, Artieda, Argensola y Virués. En la trayectoria que atribuye a la evolución de las formas de la comedia, apunta hacia un extensión de repertorio («comedias de amores», «de figuras», «de tragedia», «de apariencias y tramoyas...»), e insiste en una mayor complicación de la escenografía, así como en una serie de transformaciones que afectan a la estructura externa de las obras y a la codificación de los personajes. Cervantes, en la «Dedicatoria al conde de Lemos» y en el «Prólogo al lector», en *Ocho comedias y ocho entremeses, nunca representados* (1615), reconoce la preeminencia de Lope, pero exactamente sus palabras insisten en que «avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes». Estos tres escritores tienen en común un enfoque acerca de la génesis de la comedia barroca como el resultado, no de una ruptura, sino de la culminación de un proceso que lleva a la perfección una determinada forma de teatro. A esta concepción evolutiva de las características de la «comedia nueva», que parecen defender, entre otros, Cotarelo, Martinenche, Rennert, Merimée, Schevill y Crawford, Canavaggio, etc., se oponen las tesis de Froldi (1962). Canavaggio enuncia del modo siguiente su conclusión acerca de la génesis de la comedia barroca española, desde el punto de vista de la reflexión poética de Rufo, Rojas y Cervantes: «Prescindiendo del rencor de un poeta cargado de años y amargado por el éxito de un rival más joven y más afortunado, vemos cómo Cervantes coincide finalmente con Rojas y, en menor grado, con Rufo, en una misma visión de lo que solemos llamar el nacimiento de la comedia barroca. Este nacimiento se les aparece, ante todo, no como el triunfo, más o menos repentino, de un arte nuevo, sino como el punto conclusivo de una progresiva transformación de las condiciones de producción, representación y difusión de un repertorio cada vez más amplio y diversificado. En este proceso, según ellos, no cabe duda de que Lope ha desempeñado un importante papel; pero no como inventor de una nueva fórmula, sino como destacado colaborador de una empresa colectiva en la que acaba por ocupar un lugar preeminente» (Canavaggio, 1995: 255).

¹² «La dramática de Cervantes es, a la vez, tanto un exponente del teatro renacentista aprendido en su viaje a Italia, como, en bella fusión, un exponente del «teatro-documento» (toda la gama de temas de cautivos) dotado de un sentido nacional. Y, en su segunda época, un aprovechamiento de la técnica y versificación de Lope, sin perder por eso su personalísima interpretación» (Valbuena Prat, 1969: 11).

teatral cervantina, entre vida y literatura, presidida siempre por una exigencia de verosimilitud¹³. Es, pues, el de Cervantes, un teatro que trata de expresar desde los principios de la verosimilitud¹⁴ la complejidad de la vida real (Maestro, 2000).

En cierto modo Cervantes se adapta a la fórmula de la comedia nueva en los cambios de espacio, en la falta de atención de la unidad de tiempo, y en la tendencia a eludir el relato de los hechos en favor de su representación, dando de este modo prioridad a la fábula sobre el sujeto. Paralelamente, Cervantes no acepta algunos de sus personajes esenciales, como la figura del gracioso tal como la codifica Lope de Vega en su comedia, si bien admite el personaje cómico, como el sacristán en *Los baños...*, Madrigal en *La gran sultana*, Buitrago en *El gallardo español*, etc... Si hubiéramos de sintetizar las principales características de la poética experimental cervantina, precisamente allí donde se distancia formal y funcionalmente de la poética lopesca, señalaríamos las siguientes categorías, relativas al tratamiento que en la comedia adquiere el *decoro*, la *fábula*, el *orden moral*, el *personaje* y la *experiencia subjetiva* del individuo.

EL ARTE NUEVO

Al comienzo de su opúsculo, dentro del apartado de la *captatio benevolentiae*, Lope adelanta y sintetiza algunas nociones básicas del *Arte nuevo* a las que conviene referirse inmediatamente, como son el concepto de «vulgo», el teatro de apariencias, la no pertinencia de los preceptos clásicos, el criterio del *gusto* como norma poética del arte nuevo...

Verdad es que yo he escrito algunas vezes
siguiente el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias¹⁵ llenos,
adonde acude el vulgo y las mugeres,
que este triste exercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;

¹³ Para Cervantes «el arte y la vida deben mantener una relación de mutua dependencia, de recíprocos estímulos vivificantes» (Zimic, 1992: 21).

¹⁴ «Las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas» (*Quijote*, I, 62) y «todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe» (*Quijote*, I, 47). La fuente principal sobre las teorías acerca de lo verosímil en el arte se sitúan genuinamente en el pensamiento poético de Aristóteles (*Poética*, 1460a 26-29).

¹⁵ Alusión a las comedias de gran aparato técnico, basadas esencialmente en la escenografía y la tramoya, llamadas en su tiempo de «apariencias». «Lope escribió la mayor parte de sus obras para un corral de comedias, prácticamente desnudo, donde la palabra y la interpretación lo eran todo. La revolución escénica del Barroco (con la incorporación de escenografía, luz y máquinas) lo cogió cuando ya estaba plenamente formado. Sus protestas contra estas innovaciones que encandilaban a los espíritus simples (el vulgo y las mujeres) se repitieron en otros muchos textos» (Pedraza, 1994: 358).

y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces, que süele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto¹⁶. [vv. 33-48]

La idea de la comedia, tal como la entiende Lope de Vega, resulta ampliamente preludiada en estos versos, y completada más adelante, en los endecasílabos 153-156, respecto a los cuales Pedraza (1994: 370), en sus comentarios al *Arte nuevo*, formula una delimitación del concepto lopesco de comedia nueva que compartimos absolutamente: «Lope quiere exponer los fundamentos de un teatro intermedio entre las farsas populares y las comedias y tragedias de los clasicistas. Ese drama ennoblecido, depurado de vulgaridades y libre de rígidos preceptos, es la comedia española. Esta afirmación la presenta de forma calculadamente ambigua para que no sea rechazada por los elementos más recalcitrantes de su público».

que, dorando el error del vulgo, quiero
deziros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio,
en estos dos extremos dando un medio. [vv. 153-156]

Así concebida, la comedia nueva puede entenderse como el resultado de una concepción poética en la que los paradigmas fundamentales del aristotelismo, es decir, del pensamiento antiguo, que en el terreno de la estética y de la poética sistematiza el neoclasicismo del Renacimiento italiano, siguen plenamente vigentes en la uniformidad de sus presupuestos más fundamentales: *fábula*, *sujeto* y *decoro*, es decir, el dominio de lo monológico en todo acto de construcción, percepción e interpretación de acciones, personajes o formas de discurso lingüístico. Consideremos algunos de estos aspectos.

1. *Lenguaje y decoro*: el discurso del personaje lopesco es completamente monológico, y está determinado esencialmente por su linaje, reflejo de su condición estamental. El *Arte nuevo* de Lope parece moverse entre dos polos distantes, en lo que al uso del lenguaje se refiere, al reconocer, por un lado, una función de naturalidad y libertad, en la que se identifique el habla popular, próxima a la tradición romancista y naturalista, y al determinar, por otro lado, una limitación, desde la que exige

¹⁶ «Este celebrado verso es una mezcla de ironía y calculada ambigüedad. Obviamente, Lope no creía 'hablar en necio' [...]. El texto encierra la conflictiva relación con el público que le da de comer, que lo eleva a la gloria y que al mismo tiempo condiciona su creación [...]. A pesar de estas protestas teóricas, en su práctica cotidiana, Lope se pliega gustoso a las exigencias de ese público ávido de novedades y aventuras, cuyas preferencias ha configurado en parte él mismo con su obra» (Pedraza, 1994: 358).

cumplir con los rigores del decoro, y situar a cada personaje en un contexto lingüístico jerárquicamente instituido y formalmente inalterable. Así, por una parte, hallamos «que el cómico lenguaje / sea puro, claro, fácil, y aun añade / que se tome del uso de la gente» (vv. 258-260), mientras que, por otra parte, el decoro exige la expresión formal que ha de reflejar, según circunstancias y personajes, la limitación de determinadas formas de conducta.

Si hablare el rey, imite cuando pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.
Pregúntese a respóndase a sí mismo;
y si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mugeres.
Las damas no desdigan de su nombre;
y si mudaren trage, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agrandar mucho. [vv. 269-283]

Formal y funcionalmente, Lope de Vega confirma, desde la práctica de la comedia nueva, los cánones que la poética aristotélica y el pensamiento de la Antigüedad exigen al *discurso* del sujeto en el drama de la Edad Moderna.

2. *Fábula y sujeto*: el sujeto dramático queda reducido a un actuante, que desempeña en la fábula, a la que está sometido desde la lógica de la causalidad y la verosimilitud, un papel meramente funcional. Para Lope, el drama no admite episodios secundarios, como la novela o la epopeya («... que solo este sujeto/ tenga una acción, mirando que la fábula/ de ninguna manera sea episódica»), por lo que propugna, como Aristóteles, una estructuración funcional de los hechos, de modo que la *fábula* se construya como una acción única y dominante¹⁷.

Como apuntan J. de José Prades (1971) y F. Pedraza (1994: 360) en sus anotaciones al *Arte nuevo*, desde el verso 146 de su opúsculo, Lope resume, traduce y comenta con gran literalidad la *Explicatio* aristotélica y la *Paraphrasis* horaciana de F. Robortello, ambas editadas en Basilea, en un mismo volumen, en 1555. Uno de los primeros

¹⁷ Ver, respecto a la cuestión de la acción secundaria en la comedia de Lope, los trabajos de Marín (1958) y Rozas (1981). En relación con los versos 181-187 del *Arte nuevo*, en que Lope alude a la fábula única y sin episodios, como una de las características esenciales de la comedia nueva, cfr. las siguientes palabras de F. Pedraza: «Las discusiones que se han suscitado no tratan de estos versos, sino sobre un aspecto que Lope no aborda aquí: la acción secundaria. Tal y como aparece en sus mejores comedias, la segunda trama se integra armónicamente en el todo y constituye un barroco juego de contrapunto; es un desarrollo en otra clave de la acción central» (Pedraza, 1994: 58).

conceptos mencionados en estos versos es el que alude a la *fábula*, tal como lo delimita Aristóteles en su *Poética* desde el punto de vista de la interpretación classicista, que Lope parece asumir, bajo la teoría de la imitación de la naturaleza (poética mimética), conforme a unas leyes estructurales, en torno a una acción principal (fábula), y a unas leyes teleológicas, orientando los hechos hacia un final que confirme un determinado orden moral y social (absolutismo monárquico).

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poeta o poesis, y esta ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres. [vv. 49-52]

Más adelante, el propio Lope, al referirse a la unidad de acción, en cuyo cumplimiento insiste con convicción rigurosa —siguiendo a Aristóteles a través de Robortello (1555)—, ofrece una formulación completamente *mereológica* de los hechos y episodios que, como partes de una totalidad, la fábula, deben estar en la comedia debidamente organizados, para confirmar con su disposición la comprensión y desarrollo de una única acción principal. No hay que olvidar, una vez más, que la poética mimética de Aristóteles, sus paradigmas fundamentales, sus conceptos básicos, se formulan desde la base de una concepción mereológica de la obra de arte, como una estructurada totalidad en la que todas sus partes están estrechamente relacionadas entre sí, a la vez que cada una de ellas también lo está por sí misma con el todo del que forma parte esencial.

Adviértase que solo este sujeto¹⁸
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica;
quiero dezir, inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que della se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo. [vv. 181-187]

Lope, como Aristóteles, piensa que el drama debe ser imitación de una acción única, «completa y entera, de cierta magnitud» (Aristóteles, *Poética*, 7, 1450b 24-25), cuyos hechos o episodios han de estar estructurados entre sí desde presupuestos funcionales de verosimilitud y causalidad¹⁹ (*Poética*, 8, 1451a 30-37; 9, 1452a 2; 9, 1452a 23; 1459a 17-30; 24, 1460a 26-29).

¹⁸ Se entiende aquí por *sujeto*, o *sugeto*, «la materia, asunto o tema de lo que se habla o escribe» (*Diccionario de Autoridades*).

¹⁹ «Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (Aristóteles, *Poética*, 9, 1451a 37-39).

3. *Orden moral*: Un orden moral trascendente al sujeto, basado en una metafísica cuyos principales exponentes son las ideas de Dios, Monarca y Honor, determina absolutamente toda forma de conducta individual en un seno social que se pretende uniforme y estable. Bien sabemos que el teatro de Lope responde con eficacia a estos imperativos y exigencias. La poética de la Antigüedad, así como su literatura, especialmente la hebrea, mucho más que la helénica, había brindado al conservadurismo de la Edad Moderna un instrumental muy adecuado a la conservación de un orden moral fundamentado íntegramente en una concepción metafísica de la naturaleza. En este sentido, Lope está mucho más próximo a Aristóteles que Cervantes, cuyos entremeses y comedias parodian vivamente muchas de las cualidades del orden moral y político propio del siglo XVII español.

En el *Arte nuevo* Lope recomienda precisamente el tratamiento de aquellos temas que atañen a la honra y a la virtud del sujeto, y razona su argumentación en que son los que mejor pueden conmover y atraer la atención del público, sin duda muy condicionado, acomplejado y ensoberbecido, desde comienzos del siglo XVI, por los problemas sociales del honor y la limpieza de sangre.

Los casos de la honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente,
con ellos las acciones virtuosas:
que la virtud es dondequiera amada. [vv. 27-30]

La fábula lopesca sigue, pues, desde un punto de vista funcional, los imperativos lógicos de causalidad y verosimilitud recomendados por la tradición del pensamiento aristotélico, dentro del cual Lope de Vega escribe la mayor parte de su teatro. Sin embargo, a estas características aristotélicas han de añadirse otras, genuinamente lopescas, entre las que figura la ordenación del interés de la trama con arreglo a determinadas condiciones de orden social y moral, desde las que será posible justificar como consecuentes y necesarias ciertas formas de conducta individual, plenamente identificadas con el absolutismo político del siglo XVII contrarreformista.

4. *Personaje y arquetipo*: El teatro de Lope presenta al personaje como una categoría determinada formalmente por el decoro de su situación estamental. Tal como venimos indicando, el desarrollo del pensamiento y la poética aristotélicos impone en el discurso de Occidente una forma lógica en la concepción de la *causalidad* y *verosimilitud* de las acciones (fábula) y personajes (sujeto) a los que hace referencia mimética el discurso literario. Lope, siempre en los límites del paradigma poético y epistemológico elaborado por Aristóteles, acata como un precepto la preferencia de lo imposible verosímil a lo posible increíble²⁰, y los versos del *Arte nuevo* no ofrecen dudas a este respecto:

²⁰ Así lo hace constar Aristóteles (*Poética*, 1460a 26-29): «Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben en absoluto tener nada irracional. o, de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula, con el desconocer Edipo las circunstancias de la muerte de Layo». Lope propondrá el mismo ejemplo

Guárdese de imposibles, porque es máxima
que solo ha de imitar lo verisímil. [vv. 284-285]

Desde este punto de vista, el principal problema con el que puede encontrarse Lope es el que amalgamar, en la construcción del personaje dramático, que queda reducido a un arquetipo actancial o funcional de formas de conducta, cualidades procedentes de las formas trágica y cómica. Desde la tradición aristotélica, los géneros estaban bien separados: de Italia a España, toda obra que mezclara lo festivo y lo grave, lo noble y lo plebeyo, era condenada por los tratadistas. Lope defendió esta amalgama en dos argumentos: el modelo de arte que resulta de la mezcla de lo trágico y lo cómico está más próximo a la naturaleza que trata de imitar, y cuenta con el gusto y la aprobación del público.

El nuevo teatro lopesco no admite, en la medida en que se constituye como arte, la rigidez formal y funcional que, a modo de estética absolutista, el clasicismo del Renacimiento europeo había atribuido a la poética aristotélica. Si los villanos pueden convertirse en héroes trágicos, y los reyes y poderosos pueden ser objeto de burlas propias de la farsa o el entremés; si una acción cómica puede estar penetrada por el dolor y la muerte de alguno de sus protagonistas, y si en última instancia cualquier personaje amalgama en su propia existencia poética cualidades paradigmáticas que expresan detalles propios de una existencia real y plural (soldado, galán, dama, rey, celestina, judío, vizcaíno, sacristán, villano...), entonces, ¿cuál es el significado dramático de la experiencia trágica en la *nueva comedia*? ¿Dónde están las implicaciones o inferencias metafísicas, características de lo trágico, en la *comedia nueva*? ¿En una determinada idea política del poder monárquico, o de una jerarquía social igualmente absolutista? ¿Dónde hallar, pues, la causalidad de la mezcla de lo trágico y lo cómico? ¿En la consecución de un valor final absoluto, religioso o político, en la subsistencia de un determinado orden moral trascendente, o en la satisfacción de un deleite meramente lúdico que dé aliento a la expresión teatral?

Consideramos, desde este punto de vista, que la amalgama de lo trágico y de lo cómico en el teatro lopista puede entenderse, junto con las comedias y entremeses cervantinos, y junto con la tragedia shakesperiana, como una de las tres expresiones, formales y funcionales, que adquiere históricamente en el teatro la evolución del concepto de *sujeto*, como personaje de *cualidades esenciales*, característico del teatro antiguo, y así justificado por la Poética de la Antigüedad desde su formulación aristotélica, hacia su configuración en la Edad Moderna como personaje de *cualidades existenciales*, germen de la experiencia subjetiva que las poéticas ilustrada y romántica tratarán de explicar y justificar. Se objetiva así uno de los pasos de la poética mimética y especulativa a una poética de la experiencia, basada en las posibilidades de interpretación subjetiva del ser. En este proceso que conduce a la *existencialización*

que aduce Aristóteles: «Y de ninguna suerte la figura / se contradiga en lo que tiene dicho; / quiero dezir, se olvide, como en Sófocles / se reprehende no acordarse Edipo / del aver muerto por su mano a layo» (vv. 289-293). Sobre la preocupación de Lope por la verosimilitud, ver José de Prades (1971: 180-181).

del personaje teatral, Lope contribuye con la amalgama dramática de las experiencias trágica y cómica en la constitución y desarrollo actancial del personaje; Cervantes, con la introducción en el discurso dramático del discurso polifónico, así como con la inmersión en la acción o fábula del incipiente personaje nihilista; y Shakespeare, con la creación de complejos personajes capaces de expresar en un monólogo dramático, por vez primera en la historia del teatro europeo, su propia experiencia y percepción subjetiva de la acción dramática (fábula), en la que participan como protagonistas privilegiados.

5. *Negación de la experiencia subjetiva en las formas del lenguaje dramático.* De las diferentes formas de lenguaje existentes en el discurso dramático —soliloquio, monólogo, diálogo y aparte—, la comedia nueva, tal como la concibe Lope de Vega, no dispone que ninguna de ellas sirva de expresión a la experiencia subjetiva del personaje teatral. Desde este punto de vista, la dramaturgia de Lope confirma, en el dominio del teatro español del siglo XVII, una de las características más representativas de la poética de la Antigüedad, consistente en reducir las funciones del personaje teatral a una sola y única, cual es la expresión de una *acción exterior* al sujeto, utilizando para ello todos los sistemas de signos, verbales y no verbales, que pueden adquirir sentido en el texto y en la representación teatrales.

La poética de Aristóteles está en la base de este planteamiento, que concibe al personaje como una expresión actancial y funcional de los hechos que protagoniza (fábula); su aceptación e implantación por parte de Lope en los cánones de la comedia nueva supuso, frente al teatro cervantino, una limitación a la hora de representar «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma...» (Cervantes, 1615/1996, II: 14). Como hemos indicado, Cervantes se habría atribuido el mérito de ser el primero en utilizar figuras morales para expresar los pensamientos íntimos de los personajes dramáticos, y como señala al respecto Valbuena Prat, «en esto sí que fue original, y extraordinariamente precursor [...]. Nada tiene que ver con esto la tradición medieval y posmedieval de sus tan distintas figuras morales, que es la que habría de perdurar, y no la cervantina, en las abstracciones corporeizadas de los Autos. Aunque la forma literaria sea más bien premiosa y pobre, Cervantes intuye algo muy importante, y se convierte en precursor de un teatro que tardaría siglos en madurar» (Valbuena Prat, 1969: 14-15). Sin embargo, aunque el experimentalismo de la poética y el drama cervantinos nos hagan pensar ocasionalmente en el autor del *Quijote* como en un precursor del soliloquio dramático moderno, lo cierto es que solo con la obra de Shakespeare es posible identificar en el monólogo del personaje teatral cualidades existenciales que permitan identificar en el sujeto del drama una experiencia subjetiva individual (Langbaum, 1957).

DEL TEATRO BREVE ENTREMESIL

La estética del entremés ha sido sin duda muy dignificada académicamente por el ejercicio de la crítica literaria. Al fin y al cabo, la Universidad acaba dignificando todo aquello que convierte en objeto de estudio... Digo esto por lo siguiente. El entremés

nace para entretener a la gente que asiste a los corrales durante los entreactos de las comedias. Esta fue su función genética. Mantener y asegurar la diversión durante las pausas de la comedia²¹. Con el paso del tiempo esta función se hace autónoma, y se impone por sí misma frente a las obras de teatro mayor, sintetizando en el formato del entremés una serie de cualidades específicas de la experiencia cómica, que pueden identificarse desde una triple dimensión 1) sintáctica o formal —brevedad y rapidez, intensidad y concentración de elementos—, 2) semántica o conceptual —determinada por lo grotesco (la representación de una experiencia cómica dentro de la cual se integra material o sensorialmente un elemento incompatible con la risa, pero indisociable de ella) y la parodia (imitación burlesca de un referente serio)—, y 3) pragmática o funcional —la finalidad del entremés es entretener y divertir a la *mayoría* de la gente, es decir, de la sociedad, mediante la experiencia orgánica de la risa—.

Consideramos que la parodia y lo grotesco son, con la mayor frecuencia, los objetivos fundamentales de la poética de lo cómico en la estética del entremés. La parodia, entendida como la imitación o reproducción burlesca de un referente serio —perteneciente con frecuencia a un estatuto jerárquicamente superior del que corresponde al sujeto que ejecuta la parodia—, es fuerza motriz en la fábula del entremés, así como en los atributos que definen a sus personajes, y en los objetivos y consecuencias esenciales a los que responde la teleología de este teatro cómico breve.

Los personajes de entremés no actúan sobre el tablado para representar de forma sistemática la parodia de una forma de vida estamentalmente superior, sino la parodia de determinadas formas de conducta propias de gente socialmente baja, físicamente torpe o discapacitada, e intelectualmente subdesarrollada. Los personajes entremesiles no se burlan de la vida que llevan sus amos, que en realidad desearían para sí, como Sancho ansía el gobierno de la ínsula —pretensión de por sí grotesca—; sino que somos nosotros, el público lector o espectador, como el vulgo del siglo XVII, quienes, en complicidad con el autor o dramaturgo, nos reímos de ellos, al contrastar sus deseos con sus posibilidades, es decir, más crudamente, sus necesidades con su educación. Los personajes de entremés no ejecutan actos paródicos contra los ideales auriseculares, sino contra determinados arquetipos humanos que resultan caracterizados precisamente por su impotencia y sus limitaciones ante la exigencia de cumplir de forma correcta con esos ideales auriseculares. Son bobos o simples que no actúan con intención de imitar consciente y burlescamente a prototipos sociales superiores. Hacen justo lo contrario: imitan seriamente a personajes honorables, decorosos, ennoblecidos, con intención manifiesta de parecerse a ellos, de igualarse con ellos en valores como el honor, la cortesía o la riqueza. Naturalmente, no lo consiguen. Lo que hacen los personajes de entremés no es imitar burlescamente algo

²¹ La crítica académica interpreta la realidad desde la *realidad académica*, y así idealiza inevitablemente, y siempre de forma muy ordenada, por supuesto, los hechos que somete a su interpretación. De este modo, Aubrun (1982) habla del entremés como de una «ruptura de la ficción», cuando realmente nada hay más ficticio que la acción de un entremés, destinada precisamente a continuar la ficción cómica (y evitar así su ruptura) que cesa durante los entreactos de la representación de la comedia.

serio, de forma consciente y con sentido crítico o humorístico, sino imitar seriamente algo, o a alguien, que, superior a ellos, les resulta formalmente inalcanzable. Esta distancia, visible en la insuficiencia formal, en la impotencia material y corporal, en la experiencia cómica que retrata a estos personajes en el desarrollo y las pretensiones de su conducta, es una de las características esenciales del entremés, y en ella se basa toda una poética de la parodia y toda una estética de lo grotesco.

Cuatro son los elementos fundamentales que determinan la naturaleza de la parodia: 1) el *artífice* o autor de la parodia, 3) el *sujeto* o personaje que ejecuta la parodia, 3) el *objeto* o referente burlescamente imitado, y 4) el *código* de la parodia, que sirve de marco de referencia contextual a su interpretación, es decir, el sistema de referencias que hace posible y visible la degradación del objeto parodiado. Así, por ejemplo, en *El desafío de Juan Rana*, el artífice de la parodia no es otro que Calderón, su autor; el sujeto que la ejecuta es el protagonista que da título al entremés, Juan Rana; el objeto o referente de la burla es el prototipo humano del bobo o simple, caricaturizado y ridiculizado en la figura del protagonista; y el código en virtud del cual interpretamos esta parodia es el código del honor aurisecular. Este esquema, con variantes exclusivamente accidentales, se reproduce de forma regular en casi todos los entremeses de Calderón. Sucede que la crítica calderoniana, al ocuparse de su obra cómica breve, se ha limitado con frecuencia a exaltar de forma más entusiasta que rigurosa lo paródico en el teatro de Calderón, así como a describir retóricamente algunos de los infinitos recursos formales usados por el dramaturgo para expresar comicidad. Resultado de esta tendencia ha sido confundir de forma reiterada el *código* de la parodia con el *objeto* de la imitación burlesca, es decir, el código del honor con el prototipo del bobo o simple, dicho con otras palabras, lo burlescamente imitado en el entremés con aquello que hace posible su degradación. En verdad se trata de dos realidades lógicas materialmente diferentes, que de forma obligatoria han de ser discriminadas para comprender la verdadera naturaleza paródica de estos entremeses. A partir de esta confusión de conceptos —del *objeto* de la parodia con el *código*—, la crítica ha dictaminado que Calderón parodia en sus entremeses la idea del honor, cuando lo que real y materialmente parodia es la estulticia y la torpeza de aquellos individuos incapaces de salvaguardar, poseer y hacer valer, la idea del honor que la sociedad española aurisecular exige a sus miembros. Lejos de discutir el dogma, Calderón lo confirma *también* en su obra cómica.

La parodia exige al artífice que la diseña o engendra —el dramaturgo en el teatro cómico— una conciencia objetiva de la imitación burlesca que está llevando a cabo. La parodia es, pues, una experiencia intencional y consciente por parte de su artífice. Voluntaria en todo caso. Sin embargo, de esta conciencia paródica puede quedar exento el sujeto que la interpreta o ejecuta espectacularmente sobre un escenario. El personaje cómico del entremés no es consciente en principio de la parodia que ejecuta, como marioneta o títere, ni de la risa que ante el público espectador provocan sus actos. Su propia estulticia, por una parte, y la naturaleza espectacular de la representación teatral, por otra, le exigen esta inconsciencia. Con frecuencia observamos que los villanos de los entremeses no se ríen. No se ríen ni cuando son objeto de burla, porque a menudo lo ignoran; ni cuando son testigos de ella, con frecuencia para no delatarse como burladores. Dentro del entremés no hay la misma

conciencia de comicidad que se impone fuera de él. Los personajes entremesiles no tienen conciencia de ser objetos (a veces ni tan siquiera sujetos) de experiencias cómicas. La conciencia cómica del entremés está destinada al espectador, es trascendente a la obra misma, y no autoriza a los personajes a ser conscientes de ella. No hay, pues, en la acción de los personajes entremesiles calderonianos parodia de altos ideales políticos, religiosos o morales, sino parodia de determinados tipos humanos que no son capaces de alcanzar y salvaguardar esos valores socialmente exigidos. De esta frustrante pretensión por conseguir lo que uno no puede conseguir, de esta disidencia recurrente entre aparentar la virtud y vivir en el vicio, entre la necesidad de satisfacer el honor y la impotencia para evitar el adulterio y la cornamenta pública, entre la valentía exigida socialmente y la cobardía innata del individuo, de este violento contraste dialéctico emana, por un lado, la parodia de los seres socialmente incapacitados para hacer valer los ideales hispánicos del Siglo de Oro, y por otro lado, la expresión y la experiencia grotescas que se esgrimen públicamente para risa y escarnio de aquellos que, por no saber salvaguardar o no poder ostentar los ideales del sistema moral dominante, deben ser excluidos de él. Lo grotesco surge cuando la impotencia de estos bobos o simples manifiesta, por un lado, su deseo de superioridad —social, decorosa, lingüística, cultural...—, y por otro, su público fracaso ante la sociedad que les rodea, y frente a la cual necesitan medirse, haciendo uso de medios y recursos tan ridículos y tan deficientes como su propia persona.

Consideramos, por estas razones, que la esencia del entremés, desde el punto de vista de la poética de lo cómico, está determinado por la expresión de la parodia y de lo grotesco, de tal modo que 1) la parodia debe ser interpretada como la imitación burlesca de un referente serio, que no son los ideales auriseculares, sino los prototipos humanos y sociales incapaces de hacer valer correctamente tales ideales, y 2) lo grotesco ha de ser entendido como la yuxtaposición o integración irresoluble entre una experiencia risible y un elemento incompatible con la risa, el cual es, sin embargo, parte esencial en la materialización y percepción sensorial de esa experiencia cómica.

Lo grotesco sería, pues, junto con la parodia, uno de los objetivos primordiales de la poética del entremés, y a su logro y consecución están subordinados buena parte de los elementos estructurales (formales) y teleológicos (funcionales) del teatro entremesil. Lo satírico, lo caricaturesco, lo chistoso, lo carnavalesco, etc., no serán sino efectos de los distintos grados y matices que la poética de la parodia y de lo grotesco pueden provocar en el público receptor, desde el punto de vista de las condiciones pragmáticas y sociales que definen a las personas que actúan como espectadores en un momento dado de la historia, socialmente tan variable. Está claro que hoy no tenemos en España el mismo concepto del honor que en 1643 ó 1663, por ejemplo, y sin embargo entremeses de Calderón como *Guardadme las espaldas* continúan provocando risa en el espectador, lo que quiere decir que en ellos el público que se ríe no percibe una parodia del *honor aurisecular*, sino una visión grotesca del *tonto* que ni sabe ni puede vivir con el honor que su época y su sociedad le exigen ostentar.

Cabe ahora determinar dos cuestiones fundamentales, que obligan a explicar, en primer lugar, qué es la risa, y qué papel desempeña funcionalmente en los entremeses calderonianos, y, en segundo lugar, qué tipo de relación mantiene la experiencia de la

risa en el teatro breve de Calderón con la moral exigida por el Estado y la Iglesia de su tiempo, instituciones entonces profundamente identificadas.

Comencemos por delimitar el concepto de la *risa* en el que basamos nuestras interpretaciones. La risa es el efecto orgánico del placer cómico. Es, ante todo, una experiencia orgánica, corporal, más o menos instantánea y con frecuencia muy poco duradera. Desde un punto de vista actancial o pragmático no hay nada más inocente o inofensivo, pues no construye ni destruye materialmente nada, y apenas se prolonga momentáneamente durante unos instantes. Materialmente hablando, no hay nada más inofensivo que la experiencia cómica. Dígase lo que se quiera, la risa solo afecta a los estados de ánimo, y muy momentáneamente: no cambia nada, los hechos, sociales y naturales, son por completo insensibles a la carcajada, y los seres humanos que se sienten suficientemente protegidos por determinados poderes o derechos son igualmente indolentes a la risa de los demás. La capacidad que tiene la tragedia para conmover y para discutir legitimidades no la tiene la experiencia cómica. Si el discurso crítico se tolera más a través de las burlas que a través de las veras es precisamente porque sus consecuencias cómicas son mucho más insignificantes que cualquiera de sus expresiones trágicas. Cuando la comedia es posible, la realidad es inevitable. Solo tolera la risa quien está muy por encima de sus consecuencias. Quien, sin embargo, se siente herido por el humor, es decir, quien se toma en serio el juego, es porque tiene razones para sentirse vulnerable. Su debilidad le hace confundir la realidad con la ficción. No puede soportar una relación tan estrecha, tan próxima, entre su persona y la imagen que de su persona le ofrecen los burladores. La comedia es una imagen duplicada de la realidad, que insiste precisamente en la objetivación de determinados aspectos, hasta convertirlos en algo en sí mismo desproporcionado, pero siempre característico de un prototipo totalmente despersonalizado y aún así perfectamente identificable. Esta despersonalización, este anonimato, de la persona en el arquetipo, hace socialmente tolerable la legalidad de la experiencia cómica, del mismo modo que la verosimilitud la hace estéticamente posible en la literatura, el teatro o la pintura.

En alguno de los sentidos que estamos apuntando, podríamos decir incluso que la risa es una declaración o manifestación de impotencia: cuando no es posible cambiar materialmente lo que nos disgusta, nos burlamos idealmente de ello. Es una forma de hacer posible la convivencia frente aquello con lo que disintimos, y con lo que no estamos dispuestos a identificarnos. Cuando no es posible modificar, suprimir, desterrar lo que nos incomoda, prescindir de aquello con lo que no nos identificamos; cuando no es posible anular lo que nos resta posibilidades de ser nosotros mismos, entonces, lo contrarrestamos, y lo contrarrestamos mediante la burla, la parodia o la risa. La ironía adquiere un sentido trascendente cuando sus referentes son reales. Y fácilmente se convierte en ironía trágica, perdiendo todo posible sentido cómico, si sus referentes son físicamente destructores del ser humano. La ironía, como la risa misma, prefiere siempre hechos reales, y a ser posible definitivamente consumados. Reírse de ficciones, ironizar sobre lo imaginario, es, por un lado, una de las cualidades de la inocencia. Por otro lado, es también una forma ideal y alienante de evitar un encuentro con la realidad, es decir, de cumplir con las exigencias de un determinado código moral, que un estado, una corporación, una iglesia, un gremio académico incluso, pueden asumir como propios para monopolizar y organizar desde él su propio sentido

de lo cómico, sin penetrar para nada en los problemas reales de una sociedad —que abatirían sus fundamentos como tal gremio—, sin abandonar nunca un moralismo acrítico con sus propias contradicciones, un moralismo feliz, estoico, fabuloso. La risa puede penetrar en la realidad o evadirse de ella, puede criticar lo que se constata a nuestro alrededor, discutiendo sus fundamentos materiales, o puede burlarse de ficciones y prototipos intrascendentes, es decir, puede parodiar el concepto del honor y sus fundamentos sociales, denunciando un prejuicio que excluye del grupo al que es distinto (*El retablo de las maravillas* de Cervantes), o puede simplemente burlarse de un tonto vulgar y simpático que no es capaz de comportarse en público con el sentido del honor que la sociedad exige de él (*El desafío de Juan Rana* de Calderón). En el primer caso, se parodia el honor aurisecular; en el segundo, el tonto que no lo sabe hacer valer. Lo hemos dicho: no conviene confundir el objeto de la parodia —el honor en el caso de Cervantes; Juan Rana, como bobo o simple, en el entremés de Calderón—, con el sujeto de la parodia —los personajes del entremés, tanto en la pieza de Cervantes como en la de Calderón—. En el calderoniano *Desafío de Juan Rana* el concepto de honor aurisecular es imprescindible para que la burla y la parodia del personaje surtan efecto cómico; en el cervantino *Retablo de las maravillas* el mismo concepto del honor es indispensable para que lo cómico se transforme en humor amargo, y para que la parodia se convierta en crítica social. La risa puede ser crítica si atenta contra la realidad material, fundamental para el desarrollo o la pervivencia de determinadas instituciones o formas de conducta, o meramente inocente si busca recrearse en la ficción o el imaginario intrascendentes. La risa de los entremeses calderonianos —a diferencia de la comicidad cervantina— discurre con gran fluidez por el último de estos caminos. La mejor forma de controlar un impulso moralmente tan inquietante como la risa no es suprimirlo, sino organizarlo desde lo imaginario intrascendente, desde una ficción socialmente acrítica, desde una fábula sin consecuencias, desde unos entremeses que hablan a la experiencia ya codificada de lo risible, sin abrir ni sugerir grietas nuevas o posibles en el edificio moral del Estado (entonces casado con la Iglesia), a cambio eso sí de abrirlas, en todas sus posibilidades, en el anchuroso mundo de la retórica de la literatura y del espectáculo, algo en lo que Calderón, sin duda, fue uno de los mejores maestros, sino el primero, de su tiempo. Calderón sabe que el chiste y la risa no solucionan ningún problema concreto, pero sí está seguro de que contribuyen a formar una conciencia de lo inconveniente, de lo censurable, de lo proscrito, es decir, una conciencia del mal, y de todo cuanto resulte negativo para la confirmación de los ideales sociales de un estado. Podemos reírnos de todo, excepto de lo políticamente correcto. Calderón se burla en sus entremeses de las gentes singulares que, con frecuencia por su torpeza o impotencia, no se ajustan a las normas. Cervantes, por su parte, se burla de las normas.

EL EJE PRAGMÁTICO DEL ESPACIO ESTÉTICO

Desde el punto de vista del eje pragmático, la crítica de los materiales estéticos ha de enfrentarse a todos los fenómenos de expansión social, difusión y recepción del objeto artístico. Se trataría de los efectos y consecuencias producidos por el arte, efectos que

tendrán una dimensión no solo psicológica y social, sino ante todo económica, política e histórica. En el eje pragmático del espacio estético será conveniente distinguir tres sectores, los cuales coinciden en su nomenclatura con las tres dimensiones del eje pragmático del espacio gnoseológico: *autologismos*, *dialogismos* y *normas*.

En primer lugar, hay que hacer referencia a las operaciones artísticas que se ejecutan en el dominio de los *Autologismos*, y cuya actividad se desarrolla a partir de la psicología personal y de la lógica constructiva del autor o artífice de la obra de arte. Autologismo es en el espacio estético la figura gnoseológica en que se objetiva la relación del artista consigo mismo, en tanto que sujeto lógico, psicológico y corpóreo que ejecuta un proceso de construcción estética, es decir, un proceso de formalización de materiales artísticos. Los autologismos han de interpretarse en el espacio estético desde el punto de vista de una dimensión lógica (M_3), y no psicológica (M_2), pues se trata de una figura gnoseológica que determina el uso que de los conceptos y de las ideas hace el sujeto operatorio, en tanto que constructor de obras de arte, en los límites de sus capacidades lógicas individuales.

En segundo lugar se encuentran los *Dialogismos*, es decir, la acción de los *agentes* o *ejecutores* de la transmisión y transformación de los objetos artísticos, es decir, de los *transductores*, críticos e intérpretes de las formas en que se conceptualizan los materiales estéticos o literarios²². Dialogismos son las relaciones que mantienen entre sí los sujetos operatorios, en tanto que, como sujetos que intervienen en los procesos de construcción e interpretación artística, se relacionan entre sí a través de la conceptualización de los objetos que manipulan. Los dialogismos son las figuras gnoseológicas en las que se objetivan las explicaciones, debates, comunicaciones o incomunicación de los diferentes grupos de una comunidad de artistas y de intérpretes del arte. La interpretación de las artes, así como la enseñanza de tal interpretación, se incluye dentro de la figura gnoseológica del dialogismo.

En tercer lugar se sitúa el dominio constituido por las *Normas*, es decir, el conjunto de teorías, sistemas o categorías, que permiten construir, juzgar, interpretar, difundir y valorar las obras de arte. La construcción y la interpretación estéticas no pueden desarrollarse, ni son concebibles, sin la intervención de sujetos humanos, esto es, de sujetos operatorios, los críticos, transductores, científicos, intérpretes, en suma, de los materiales estéticos, en una actividad que ha de suponerse necesariamente ordenada a la construcción e interpretación de objetos estéticos definidos. Por ello es imprescindible en la construcción e interpretación artísticas reconocer la existencia de una serie de normas, o pautas de comportamiento gnoseológico, que la conceptualización de los objetos estéticos exige a los sujetos operatorios, del mismo modo que estos sujetos imponen a los objetos unos criterios de definición y formalización. Al margen de las normas de construcción e interpretación estéticas, el arte solo es concebible como psicologismo, es decir, como *invención autológica* de un individuo, o como *artefacto dialógico* con el que se identifica un gremio o grupo de individuos, naturalmente

²² A la cuestión de la transducción literaria me he referido de forma específica en varias publicaciones (Maestro, 1994, 1994a, 1996, 2000, 2007b).

autistas, dada su desconexión con un sistema de normas objetivadas y compartidas críticamente por una sociedad abierta.

En consecuencia, el eje pragmático ha de dar cuenta de la cuestión del valor de las obras de arte, indisoluble tanto del criterio ontológico expuesto en el eje semántico del espacio estético (mecanicismo, genialidad y logicidad) como del eje pragmático en el que se organiza el espacio gnoseológico (autologismos, dialogismos y normas). Desde un punto de vista valorativo, habrá que analizar tanto la sintaxis de una determinada obra —su construcción, atendiendo a sus medios, modos y fines— como las significaciones de que resulta dotada ontológicamente —mecanicismo, genialidad, logicidad—, y su acogida por parte del público y del mercado artístico —a través de autologismos, dialogismos y normas—.

Los tres sectores del eje pragmático del espacio estético (autologismos, dialogismos y normas) se dan en *symploké*, es decir, mantienen entre sí una relación irreducible, de modo que están interconectados, y ninguno de ellos puede suprimirse sin adular o idealizar la construcción o interpretación de los materiales artísticos. Cuando la experiencia autodialógica del autor de una obra de arte se sustrae a su relación dialéctica o sintética con un sistema de normas, o con la comunidad de lectores, receptores o críticos, no cabe hablar de obra de arte, desde el momento en que se incurre en un reduccionismo del arte a puro psicologismo, según el cual «es una obra de arte lo que su autor considera que es una obra de arte», aunque se trate de una construcción físicamente dada y semánticamente incomprensible. Con incesante frecuencia, sobre todo en el arte contemporáneo, y posmoderno, sucede que el valor estético de una «obra de arte» se da exclusivamente en el nivel autológico del eje pragmático, es decir, el valor artístico de una obra depende exclusivamente de la autoría de un individuo que se considera a sí mismo artista, o que, en todo caso, es considerado como artista por un gremio o grupo gregario capaz de rentabilizar económicamente sus productos como «productos artísticos». En este último caso puede advertirse cómo el «arte» es simplemente una experiencia autodialógica o, en todo caso, una experiencia dialógica limitada a un gremio autista. En semejantes casos, se incurre en un reduccionismo idealista del arte, en general, al arte de un individuo, o de un gremio, en particular, que se presentan o se imponen, mercantil o económicamente, como autosuficientes (con frecuencia merced a subvenciones del Estado, pues por su propio «valor» nadie les prestaría atención). En tales casos estamos ante obras de arte construidas al margen de *normas*, obras de arte que pretenden por sí mismas ser la *norma*, situarse *por encima* de ellas, o presentarse como alternativa, con frecuencia ideológica, a normas supuestamente impuestas por un poder estatal, político, burgués, etc., mediante «formas de arte comprometido», «solidario», «independiente», cuando en realidad solo son las formas vacías del idiolecto de la psicología de un individuo, su autor, o el sociolecto no menos inocuo de la ideología de un gremio tan autista como gregario. Se trata de un «arte» inconexo con la realidad de la que forma parte, un arte reducido a la psicología de un individuo o de un gremio, y desde el cual se postula incluso la ignorancia de quienes, por no pertenecer al gremio, o por no identificarse psicológicamente con la ideología del individuo, a la sazón «artista» y «genio», no comprenden ese arte, en sí mismo irracional y por sí mismo incomprensible.

Teniendo en cuenta los criterios ontológicos del espacio estético, será posible exponer la crítica gnoseológica de las teorías estéticas. Desde los puntos de vista señalados, cabe distinguir entre teorías estéticas que agotan sus explicaciones en la sintaxis, en la semántica o en la pragmática de los materiales estéticos. Así, por ejemplo, entre las teorías del arte de naturaleza sintáctica se situarían todas aquellas relativas a la construcción de las preceptivas poéticas y los cánones literarios, cuyo objetivo fundamental será el de explicitar las normas de composición propias de un determinado género o especie de materiales estéticos. Por su parte, las teorías del arte de naturaleza semántica se clasificarán de acuerdo con la explicitación ontológica a la que se refieran. En la ontología fisicalista (M_1) de los materiales estéticos se situarían aquellas teorías que consideran el arte como una mera producción artesanal (arte hecho a mano) o mecanicista (*Kitsch*) de objetos estéticos (la teoría platónica del arte encaja en esta categoría). Suelen ser teorías del arte tremendamente normativas. En la ontología fenomenológica (M_2) de los materiales estéticos habrá que considerar a aquellas teorías que conciben el arte como la expresión de la genialidad creativa de un determinado sujeto. Es, por ejemplo, el caso de las teorías freudianas, que consideran el arte como la manifestación de una determinada psique, más o menos reprimida, o la teorías contemporáneas que identifican en el arte la expresión de un código simbólico que solo el autor conoce (aquí se situaría el significado de obras como *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913) de Malevich). En este grupo de teorías la preceptiva pierde importancia con respecto a la «creatividad» del sujeto operatorio. Manejan un concepto de arte definido por una idea de «genialidad» no sujeta a ninguna norma específica. El idealismo alemán, desde Schiller hasta Cassirer, discurre dentro de esta concepción ontológica del arte. La mayor parte de las teorías literarias de naturaleza psicoanalítica o psicocrítica, como la poética de lo imaginario o la mitocrítica, se situarían también en esta categoría disciplinar. Por último, en la ontología terciogenérica de las ideas y los conceptos lógicos (M_3) de los materiales estéticos nos enfrentamos a aquellas teorías que cifran el sentido de la obra de arte en su articulación con otras ideas y conceptos. Este tipo de teorías suele ir acompañado además de una preceptiva o teoría de naturaleza sintáctica, que le sirve de soporte, ejemplo y justificación. Se trata del arte en tanto que abanderado de una revolución sociológica, política o filosófica, es decir, del arte como expresión y constitución de una determinada Idea del Mundo Interpretado. La Arquitectura, y las artes plásticas en general, ha sido una disciplina muy fructífera en cuanto a la generación de este tipo de teorías. Ciertamente, la mayoría de las estéticas filosóficas podrían encontrar su sitio en esta categoría teórica. Finalmente, las teorías del arte de naturaleza pragmática se situarían en la esfera de categorías como la sociología, la psicología, la economía, la política, etc. Aquí tendrían su lugar las poéticas de la recepción, y teorías estéticas como la de la catarsis aristotélica, al juzgar la obra de arte en función de sus resultados pragmáticos, de su recepción por parte del espectador y de una sociedad históricamente dada.

Siguiendo estos criterios sería posible analizar fenómenos como, por ejemplo, el del arte contemporáneo, en los niveles sintáctico, semántico y pragmático del espacio estético. Una obra puede obtener una gran rentabilidad en el eje pragmático, mientras que semánticamente no ofrezca nada, más allá de la pura psicología de quien la ha

elaborado. El arte contemporáneo apela, en el eje semántico, a códigos propios para justificar sus obras. De este modo, se asegura que tales obras no puedan ser juzgadas según criterios objetivos ni tradicionales: si el espectador no entiende la obra es porque desconoce los códigos que se encuentran en la psicología del artista. Actualmente es la producción social y económica la que ha reivindicado para sí la consideración libérrima de la actividad artística, de modo que es el punto de vista del usuario el que ha quedado reducido a criterios economicistas y de consumo, al contrario de lo que sucedía en la antigua Grecia. El artista contemporáneo cree haberse emancipado del valor de uso que la sociedad pretende otorgarle a sus producciones, de modo que lo único que queda, solo e inevitablemente, es el valor de cambio como valor asociado a la obra de arte. El artista «crea» el sentido y el arte queda reducido a su sintaxis (M_1), de manera que en su dimensión semántica la obra de arte se convierte en una especie de idiolecto (M_2). Todo vale y todo es arte, pero solo porque la subjetividad del «artista» es lo único relevante para denominar a algo «obra de arte». El arte queda reducido a una impostura apriorística del sujeto que lo produce, y la falsificación de tal impostura se ensaya en el mercado (eje pragmático). En consecuencia, no podemos saber cuándo algo es arte: solo podemos saber si algo resulta descartado o no por el mercado artístico. Esta es la consecuencia de la reducción ontológica de la estética a M_2 , es decir, a la experiencia psicológica de cada «artista», reducción que en el eje semántico ha operado el arte contemporáneo, liberado ya de la más mínima preceptiva.

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

El éxito de Lope de Vega como dramaturgo se explica, desde los criterios del materialismo filosófico, desde el momento en que su genialidad, es decir, el autologismo de su arte, rebasa toda dimensión psicológica y social, es decir, rebasa su contexto de descubrimiento, para desarrollarse y articularse en un contexto de justificación, de tal modo que su arte nuevo de hacer comedias es una construcción *legible* y *valorable* no solo personal o socialmente, esto es, individual o gremialmente (autologismo), sino sobre todo legible y valorable *normativamente*, *canónicamente*, *sistemáticamente*. Cuando la genialidad se limita a un ámbito psicológico y social estamos ante mera retórica. Lo «genial» no es *lo que la gente dice que es genial*, sino lo que se articula normativamente, esto es, sistemáticamente. El «genio» no es una cuestión psicológica, subjetiva, gremial o autista (M₂), sino lógica, objetiva y crítica (M₃). La genialidad que no se puede explicar desde una gnoseología, desde una perspectiva lógico-material, es mera retórica publicista, resonancia de una psicología social propia de masas subordinadas y otros agentes populistas. La «genialidad» que no se justifica normativamente es un fraude. El *descubrimiento* que no se *justifica* de acuerdo con normas lógicas es un trampantojo psico-lógico. Una tomadura de pelo. La genialidad, cuando lo es de veras, no se da como un mero autologismo, sino también como un dialogismo y como un sistema de normas, y en relación indisoluble con los ejes sintáctico y semántico del espacio estético, como lo fue, y como se dio, por ejemplo, en su tiempo, la genialidad de un Lope de Vega.

LA CENSURA

Una de las cuestiones capitales del eje pragmático del espacio estético es la censura. Esta práctica puede funcionar como un atributo del lector —quien interpreta para sí—, o como un «derecho» del intérprete o transductor —quien interpreta para los demás—, esto es, de un censor dotado de competencias propias y específicas por una sociedad política definida. La censura es la supresión objetiva de Ideas y Conceptos que los seres humanos se imponen entre sí, según el grado de poder (política) y de saber (sofística) que detentan en sus relaciones sociales e históricas, y de acuerdo con un sistema normativo ideológicamente codificado. La práctica de la censura se sitúa en el sector normativo del eje pragmático del espacio estético.

El censor es una figura de extraordinaria importancia en el teatro español de los Siglos de Oro, especialmente por las consecuencias que su trabajo provocará en el texto y en la representación de las comedias. Desde el siglo XVI se advierte la presencia de censores eclesiásticos en relación con obras dramáticas religiosas. Así lo demuestra Shergold (1967: 105) en su *History of the Spanish Stage*, donde alude a una censura de 1565, a propósito de la cual advierte sobre la posibilidad de que, en el siglo XVI, la censura sobre las obras dramáticas no era todavía una actividad uniformemente extendida. Las palabras que Cervantes pone en boca del canónigo toledano, en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, sobre la conveniencia de imponer en la corte un censor de comedias que exija el cumplimiento de los preceptos del arte, parecen confirmar esta hipótesis. Cervantes lamenta que los dramaturgos que escriben comedias «las componen tan sin mirar lo que hacen, que después de representadas

tienen necesidad los recitantes de huirse y ausentarse, temerosos de ser castigados, como lo han sido muchas veces, por haber representado cosas en perjuicio de algunos reyes y en deshonor de algunos linajes. Y todos estos inconvenientes cesarían, y aun otros muchos más que no digo, con que hubiese en la corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen (no solo aquellas que se hiciesen en la Corte, sino todas las que se quisiesen representar en España), sin la cual aprobación, sello y firma ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna, y desta manera los comediantes tendrían cuidado de enviar las comedias a la corte, y con seguridad podrían representallas, y aquellos que las componen mirarían con más cuidado y estudio lo que hacían, temerosos de haber de pasar sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende; y desta manera se harían buenas comedias y se conseguiría felicísimamente lo que en ellas se pretende: así el entretenimiento del pueblo como la opinión de los ingenios de España, el interés y seguridad de los recitantes, y el ahorro del cuidado de castigarlos» (*Quijote*, 48, I). Nótese que la censura que propone Cervantes ha de ser ante todo «inteligente y discreta». La valoración que el autor del *Quijote* hace por boca del canónigo de la comedia de su tiempo, puede interpretarse a partir de su implicación en tres ámbitos fundamentales de la pragmática de la comunicación literaria en los Siglos de Oro, referidos prioritariamente a la importancia de la *preceptiva clásica*, especialmente en lo que se refiere al principio del decoro y las unidades de lugar y de tiempo, como marco de referencia para la estética de la creación literaria; al *principio lógico de verosimilitud*, de formulación aristotélica, en el que se cifra y objetiva para Cervantes el logro de la calidad artística de una obra narrativa o dramática; y a la *función del receptor* en el proceso de la comunicación social que supone, en la España del siglo XVII, el espectáculo teatral de la comedia, cuya expresión debe amalgamar, según la tradición horaciana a la que parece apuntarse Cervantes, valores morales y didácticos. Conviene advertir que si en la mayor parte de sus escritos sobre poética literaria Cervantes se apoya en la defensa de la preceptiva aristotélica, lo hace sobre todo porque de este modo encuentra en la tradición literaria de Occidente un apoyo decisivo, e indiscutible, ante muchas de las mentalidades del momento, para desprestigiar el teatro de Lope de Vega. Bien sabemos que Cervantes nunca fue amigo de limitar las libertades, y menos en el arte, como vivamente lo demuestra cada una de sus obras. No es Cervantes un preceptista del clasicismo, aunque sí lo sean, en todo caso, algunos de sus personajes, entre ellos el canónigo toledano, cuyo discurso apunta siempre en contra de la dramaturgia de Lope. Lo cierto es que los deseos del canónigo no tardan en hallar referentes reales, pues en la cuarta cláusula de los Reglamentos de teatros de 1608 se advierte: «Que dos días antes que hayan de representar la comedia, cantar o entremés, lo lleven al señor del Consejo, para que lo mande ver, y examinar, y hasta que les haya dado licencia, no lo den a sus compañeros a estudiar, pena de 20 ducados, y demás castigo» (Varey y Shergold, 1971: 48). No obstante, la censura resultará más ética que poética, es decir, más contrarreformista que aristotélica, y en todo caso bastante alejada de los principios artísticos de lógica y verosimilitud propugnados por Cervantes. La censura de las comedias había que renovarlas en cada una de las ciudades en las que la compañía de teatro llevaba a cabo representaciones. Se conservan algunos manuscritos originales de compañías dramáticas, en los que ha quedado reflejado el itinerario de los cómicos, a partir de los diferentes controles

de los censores de cada una de las ciudades en las que han representado comedias y entremeses. José Hesse (1965: 60) da cuenta de un interesante fragmento extraído de la Biblioteca Real (Est. cc. Cod. 50, fol. 1), en el que un autor anónimo advierte que «cuando se llega a representar las comedias, los autores las han primera representado ante uno del Consejo que por comisión particular es Protector de ellas, y con jurisdicción privativa, y por su mano se remiten al Censor que tiene nombrado que las registra y pasa, y quita de ellas los versos que hay indecentes, y los pasos que no son para ser representados los hace borrar, y hasta que no están borrados no se da licencia para representarlas». Los años en los que la censura adquiere mayor intensidad son los que preceden al cierre de los teatros, en el período 1646-1649 (Varey y Shergold, 1960; Shergold, 1967: 301-302). En palabras de Ruano y Allen (1994: 290), «la influencia de los fiscales de comedias, ejercida directamente sobre el manuscrito, o de otra manera más sutil, no debe ser subestimada, sobre todo cuando se considera que algunos de ellos, como el mismo Lope de Vega, o Francisco de Lanini Sagredo, eran dramaturgos que censuraban comedias de otros».

DE NUEVO EL ARTE NUEVO DE LOPE: DEL AUTOLOGISMO AL CANON OCCIDENTAL

La observación y la experiencia dramáticas confirman al Lope de 1609 que el gusto del público ha de ser la norma dominante. El *Arte nuevo* de Lope constituye el primer tratado sobre una poética de la comedia que está basado en el empirismo y la observación de las formas dramáticas de tradición cómica. En la verificación de cada una de estas experiencias dramáticas el público, con sus gustos e intereses, ocupa un lugar decisivo. Por todo ello Lope considera que el éxito del arte está en razón de su destinatario mayoritario, el *vulgo*, como conjunto de receptores no influidos por la poética tradicional, cuyo *gusto* determina la configuración del nuevo arte dramático.

Lo completamente original y revolucionario en Lope es el hecho de haber instituido en «norma literaria» el «gusto popular» —como han señalado Pidal (1935), Montesinos (1951), Orozco (1978), Borque (1996)—, y además, muy especialmente, algo en lo que a nuestro modo de ver apenas se ha insistido, como es el hecho de que el *Arte nuevo* de Lope es probablemente el primer discurso que se nos ha conservado, en la historia de la Poética Occidental, que, teniendo en cuenta al receptor de un modo hasta entonces inédito, más ampliamente se ha ocupado de las posibilidades de construir una preceptiva o poética basada en la observación empírica de las formas dramáticas de tradición cómica, hasta entonces prácticamente excluidas, junto con su posible público receptor, del canon de la poética, de la dramática y de la literatura.

La observación empírica de la tradición de las formas cómicas, y la atención a los gustos del público e intereses sociales de la Edad Moderna, fueron condiciones esenciales para Lope en el desarrollo de una poética experimental, que desembocara en la génesis de la comedia nueva y su reformadora poética del drama. Era una idea repetida en la época por los diferentes autores la necesidad de adaptarse a los gustos del *vulgo* a la hora de escribir comedias que pretendieran el éxito de público. Es cierto, sin embargo, que en este contexto social nadie mejor que Lope codifica en la comedia el

gusto de ese público llamado, la más de las veces, *vulgo*. Cabe también preguntarse si en los gustos de esa pluralidad de receptores, que tan ampliamente ha estudiado Díez Borque (1980), no se encontraría igualmente estimulado el gusto de buena parte de los dramaturgos y autores de este tipo de comedias, entre ellos el propio Lope —primer destinatario de las suyas—, y de los seguidores del arte nuevo²³. ¿Acaso no se sentía Lope un primer autor convencido de su nuevo arte? ¿No triunfa en el teatro español el gusto popular, frente a lo que sucederá en Italia o Francia, con el refinamiento aristocrático? ¿No se sirve Lope de la constante repetición de esta idea, que atribuye al «vulgo» la potestad de imponer con su gusto el éxito o fracaso de las comedias, con objeto de eludir responsabilidades propias ante quienes pudieran reprocharle el «encierro los preceptos con seis llaves»? Demasiado «vulgo» en el público de los siglos XVI y XVII —y de todos los tiempos—, para gustar él solo de la comedia nueva, sin que se admita el interés de otros grupos sociales por las nuevas formas del arte dramático codificadas por Lope²⁴.

El concepto de «vulgo» que, a nuestro juicio, esgrime Lope en la mayor parte de su *Arte nuevo*, remite simplemente al público que, bien en unos casos, por ignorancia o falta de interés, ni entiende de preceptos ni gusta del arte antiguo, bien en otros, movido por un interés frente a la innovación, gusta por igual de la antigua poética y de las comedias del arte nuevo²⁵. Lope sabe que al público le gustan más las acciones que los versos, es decir, la *fábula* que la *lexis*: el vulgo «celebra lo que no entiende / no más de por las acciones» (Lope de Vega, *La noche de San Juan*, 146).

Lope no adopta en sus razonamientos el tono del teórico del drama, sino del empírico del arte de la teatralización, y de sus excelentes relaciones con el público. Lope se apoya en su experiencia como dramaturgo. No hay que olvidar que la sobrevaloración del *empirismo*, frente a los sistemas de pensamiento meramente especulativos, es una

²³ Entre otros autores, F. Pedraza ha insistido, en sus detalladas anotaciones al *Arte nuevo*, en que «Lope se pliega gustoso a las exigencias de ese público ávido de novedades y aventuras, cuyas preferencias ha configurado en parte él mismo con su obra» (F. Pedraza, 1994: 358). Ver también, sobre el mismo tema, el trabajo de F. Lázaro Carreter (1987) sobre el público del teatro de Lope y el personaje del gracioso.

²⁴ «Lope no hace su palinodia, no renuncia a su teatro, simplemente siente la necesidad de explicar por el vulgo determinados elementos integrantes de su comedia, poniéndose así a salvo como escritor culto [...]. El gusto, como decía al comienzo, hace justo lo que a los ojos de los preceptistas era injusto [...]. El público es muchos públicos y la comedia es una articulación de niveles distintos, de planos distintos de atención que van dirigidos a los distintos receptores. Los dramaturgos —y para mí esto es un concepto clave para entender en bloque el teatro del siglo XVII— eran conscientes de esta pluralidad de receptores. Bien sabido es que la comedia se concibe entonces como una estructura jerárquica de niveles; no hay un vulgo receptor único» (Díez Borque, 1996: 42-45).

²⁵ En este sentido, las siguientes citas y palabras de Díez Borque nos parecen sumamente esclarecedoras: «A veces, Lope emplea vulgo, como observa Porqueras Mayo, que recoge también ejemplos de Tirso, Guillén, Alarcón..., etc., en el sentido de masa indiscriminada, gente común, con un evidente tono peyorativo y que se ajusta, en su alcance, a la primera definición que da el *Diccionario de Autoridades*: «el común de la gente popular o la plebe» (Díez Borque, 1996: 49).

de las condiciones de las edades Moderna y Contemporánea. Toda la producción de Lope se basa en un empirismo constante muy bien contrastado.

... es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte...

La Edad Moderna concede al concepto de *experiencia* y a sus posibilidades de desarrollo un valor hasta entonces inédito. Son varios los momentos en que a lo largo de su trayectoria Lope apela al valor de la experiencia a la hora de hablar de la comedia nueva y de reflexionar sobre el fenómeno teatral en sí. En el *Arte nuevo* leemos:

y que dezir cómo serán agora [las comedias]
contra el antiguo [arte], y que en razón se funda²⁶,
es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte, porque el arte verdad dize,
que el ignorante vulgo contradize. [vv. 136-140]

La poética de Lope de Vega representa la primera reflexión experimental sobre el arte dramático en la Edad Moderna. El Aristóteles de los preceptistas y tratadistas del Renacimiento es el resultado de la canonización de una concepción lógica, funcional y causal del arte antiguo, elaborada desde el punto de vista de una teoría del conocimiento referida exclusivamente a la percepción y explicación de un mundo estético inexistente fuera de una Antigüedad que entonces contaba ya con algo más de dos mil años.

El teatro de Lope, sin sobrepasar los límites de la poética aristotélica, aunque discutiendo y rechazando la exégesis especulativa de los preceptistas del quinientos, representa la primera experiencia dramática en la historia del drama occidental en que se permite a un público no educado al amparo del arte noble y oficial, es decir, de la poética aristotélica —históricamente reconocida y sistematizada—, a un público «vulgar», diríamos, el acceso al teatro como espectáculo civil y urbano, al margen de toda implicación genuinamente ritual, religiosa o catártica, junto a otro tipo de público que sin duda se ha formado en una tradición culta, de modo que ambos coexisten en los corrales de comedias sin hacer conscientes, al menos durante el tiempo que dura la representación, sus propias diferencias sociales o culturales²⁷. Del mismo modo que

²⁶ Alude aquí Lope al paradigma de la poética antigua, basada en la percepción de un mundo antiguo, y fundamentada en la razón aristotélica. «Juana de José Prades [...] mantiene que la oración ‘que en razón se funda’ se refiere al arte nuevo. Confesamos no entender su razonamiento. El sentido nos parece clarísimo: ‘solicitar que diga cómo son ahora las comedias contra el arte antiguo, que está fundado en la razón, es pedir parecer a mi experiencia, no al arte...’»

²⁷ «La afición al teatro ha aumentado extraordinariamente. Los espectadores de los corrales de comedia son todavía en gran parte un *vulgacho* de escuderos, oficiales, muchachos y mujeres, que maltratan deslenguadamente a las Musas, si no se les habla *en necio*, como antes; pero además entre ellos hay ‘ociosos marquesotes’ hidalgos ricos, de engomados bigotes y daga sobre el pecho, mal criados, pero bastante leídos para escribir sonetos y ‘hablar por alambique’; hay barbudos licenciados, que entienden a medias ‘los versos más sonoros, más limados, / altas imitaciones y concetos’, hay también hasta algún sabio cuyo aplauso es lo que más codicia el poeta. Este conjunto ya no puede llamarse ‘el vulgo’; ha ganado en categoría. Así cuando en 1624 extiende

el latín, desde la incipiente *commedia* de Dante, había cedido mucho de su terreno a las lenguas vernáculas o vulgares, el público de la Edad Moderna, el «vulgo», como gusta decir el propio Lope, impone sus preferencias en los modelos de arte dramático, determinando de este modo su éxito o fracaso, y limitando en todo caso las posibilidades de expresión de la estética clásica y humanística, ennoblecida por la tradición culta, pero que no cuenta con la simpatía de las masas.

Lope es un reformador, desde el empirismo del teatro, de la percepción e interpretación de la poética aristotélica, del mismo modo que los tratadistas del Renacimiento italiano también lo fueron, aunque desde una perspectiva meramente especulativa y doctrinal, y con un interés específicamente preceptista²⁸. El *Arte nuevo* de Lope constituye una interpretación «reformista» del Aristóteles de aquellos preceptistas; es, diríamos en cierto modo, la interpretación «barroca» de la Poética aristotélica, del mismo modo que la lectura y sistematización que llevaron a cabo los comentaristas italianos constituyó la interpretación «clasicista» que el Humanismo contribuyó a canonizar. El fundamento de la interpretación lopista es el empirismo, avalado por el pueblo y sus gustos sobre el teatro; la lectura y codificación de los comentaristas italianos es de fundamento doctrinal y especulativo, y viene confirmada por la interpretación filológica del Renacimiento y la Edad Moderna. El teatro de Lope constituye, pues, una demostración de cómo fue posible, reformando los cánones de los preceptistas aristotélicos, y sin sobrepasar sin embargo los paradigmas básicos del pensamiento del propio Aristóteles, la creación de un drama en el que se identificaran y objetivaran, desde una perspectiva característica de la España imperial y contrarreformista, el *gusto* y las *ideas* de las gentes de la Edad Moderna.

Lope sus ideas acerca del teatro a otro género nuevo, a la novela, le asigna por fin el dar 'contento y gusto *al pueblo*', no al vulgo» (Menéndez Pidal, 1935/1989: 114-115). Pedraza llega aún más lejos, al suponer que buena parte del público culto de las comedias de Lope se encontraría también presente en los sitialos de la Academia de Madrid, para la que Lope redacta el texto del *Arte nuevo* en 1609: «Lo más probable es que en la Academia de Madrid los partidarios del nuevo arte fueran mayoría y que entre ellos estuviera el mecenas de turno. Estos brindaron a Lope un púlpito privilegiado desde el que predicar a los tibios y a los recalcitrantes, que también los habría. Con la masa del público jadeándole, amparado por señor de la casa y escudándose en la obediencia debida, sí se lanza a la arena a lidiar el difícil toro del aristotelismo» (Pedraza, 1609/1994: 47).

²⁸ «Lope, perdido el respeto al Aristóteles de los comentaristas, no se desvela sobre las páginas de las poéticas al uso, sino que quiere crear la nueva poética, desentrañándola afanosamente del gran libro invisible que la sensibilidad moderna le pone delante de los ojos» (Menéndez Pidal, 1935/1989: 116).

3.14. CREACIONISMO Y VANGUARDIAS: VICENTE HUIDOBRO

El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien...

Vicente HUIDOBRO, «El creacionismo», 1945¹.

El creacionismo de Vicente Huidobro, como se tratará de demostrar, es una Literatura programática o imperativa que se basa, como ocurrió con el resto de las vanguardias históricas del siglo XX (cubismo, dadaísmo, ultraísmo, surrealismo, futurismo...), en una idea completamente sofisticada o reconstructivista del arte en general y de la literatura en particular. Aunque su fundador no haya querido identificarse nunca con un preceptista destinado a disponer imperativamente la ordenación de un arte nuevo para la poesía, es indudable que sus escritos y manifiestos (1914-1925) poseían esa naturaleza y destilaban un contenido programático con meridiana claridad. Su célebre «Arte poética» no deja lugar a dudas.

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;
Solo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.
El poeta es un pequeño Dios².

El intelectualismo y conceptualismo de la poesía creacionista —«El vigor verdadero / Reside en la cabeza», así como la absoluta autonomía de la obra de arte —«El poeta es un pequeño Dios»— eran entonces hechos y condiciones indiscutibles de la nueva literatura, sobre las que conviene detenerse muy críticamente.

¹ Recogido en *Antología* (1945), y reeditado en *Manifiestos* de Huidobro (1914-1925/2009: 63).

² Vicente Huidobro (1989: 3), «Arte poética», *El espejo de agua* (1916).

En primer lugar, no ha de sorprender que el creacionismo, en su concepción de la literatura, declare una explícita relación de alianza con el racionalismo, a fin de concebir la poesía como una forma distintiva de arte literario racional e intelectual.

En este sentido, Huidobro desarrolló una importante labor crítica contra el surrealismo y el irracionalismo en el arte, de cuyos zarpazos tampoco quedó exento el futurismo³. Lejos de considerar que la poesía es un arte irracional, el poeta chileno afirma precisamente todo lo contrario, y estima que la labor poética es siempre un resultado racionalista y voluntario de lo más selecto de la inteligencia humana. He aquí sus propias palabras contra el surrealismo, que constituyen seguramente las mejores páginas acerca de una conceptualización dialéctica del creacionismo en el arte:

¿Creéis que el control de la razón no se lleva a cabo? Lo que sostengo es que no podéis aislar una de las facultades del pensar, que no podéis apartar la razón de las demás facultades del intelecto, salvo en el caso de una lesión orgánica [...]. Sois víctimas de una apariencia de espontaneidad [...]. Considero inferior vuestra poesía, tanto por su origen como por sus medios. Hacéis que la poesía descienda hasta convertirse en un banal truco de espiritismo. La poesía ha de ser creada por el poeta, con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje del poema [...]. La poesía es algo mucho más serio, mucho más formidable, y surge de nuestra superconciencia [...]. No hay nada más falso que aquel refrán que dice: «De poeta y loco todos tenemos un poco» [...]. La razón le sigue. La razón le ayuda a organizarse en la creación de ese hecho nuevo que él está produciendo [...]. Esta razón controla, esta razón aparta los elementos impuros que querían mezclarse a los demás para estar en buena compañía. Ella es el tamiz y la organizadora del delirio, y sin ella vuestro poema sería una obra impura, híbrida (Huidobro, 1914-1925/2009: 45-51).

Resulta, pues, evidente, que para Huidobro el creacionismo es una expresión suprema del racionalismo humano, una suerte de «hiperconciencia» o «superlogística» capaz de concebir y ejecutar obras de arte verdaderamente geniales, originales y valiosas, por su forma estética y por su materia referencial, absolutamente creativa. Para Huidobro, la imaginación no puede operar ni actuar al margen de la razón, porque el arte es sobre todo «una razón elevada hasta la misma altura, puesta en el mismo plano de la imaginación» (50). El poeta creacionista chileno supera así, y quebranta también, la nociva disociación que desde los precursores del Romanticismo —desde Vico (1725) y Herder (1784-1791) sobre todo— existía entre imaginación y razón, entre fantasía y logos. Porque la imaginación y la fantasía son *obra* de la razón, son resultado de un racionalismo humano profundamente sofisticado. No cabe disociar el mito del logos, porque en la concepción misma del mito hay un racionalismo dado a escala de la sociedad humana que genera esa mitología, bien como sociedad bárbara o preestatal, bien como sociedad política intervenida por el racionalismo acríptico de las ideologías

³ Vid. especialmente «El futurismo» (*Pasando y pasando*, 1914) y «Futurismo y maquinismo» (*Manifestes*, París, Éditions de la Revue Mondiale, 1925), ambos reproducidos en Huidobro (1914-1925/2009: 19-24 y 82-85). En adelante, cito por esta última edición, indicando la página entre paréntesis.

o por el razonar crítico de la ciencia y la filosofía. Sea como fuere, imaginación y fantasía no avanzan contra la razón, sino desde ella y sobre ella, en clara alianza con un pensamiento que es crítico —y poético— precisamente porque es racional —y tropológico, en su racionalismo—.

Frente al imperativo surrealista y mitológico de la inconsciencia, el arte no es una anulación de la voluntad, sino uno de sus mayores y más potentes estímulos⁴. Uno de los factores más determinantes y precisos de la calidad de una obra de arte es su potencial operatorio, es decir, sus competencias operativas en la psicología personal (M_2) y, sobre todo, en la inteligencia humana (M_3). Una obra de arte que no desafíe la inteligencia o la razón, es decir, que no exija una atención *diferente* a la convencional y conocida, en primer lugar, no es una obra de arte original, sino reproductiva, imitativa o mecanicista (*Kitsch*), y, en segundo lugar, resultará por completo insensible o improductiva desde el punto de vista intelectual, desde el momento en que renuncie a uno de los postulados fundamentales de toda obra de arte, esto es, a la ampliación de las posibilidades efectivas de la inteligencia humana. El creacionismo de Huidobro es un racionalismo de diseño, y postula una idea y concepto de arte en los que imaginación y fantasía son siempre obra y consecuencia de la razón humana. Nada más consciente e inteligible que la labor artística. La Poética no se diseña ni se construye de espaldas a la Razón. A la razón solo se contrapone la fe, y la fantasía y la imaginación nada tienen que ver con el fideísmo. La razón es siempre una relación operatoria y práctica entre términos reales o materiales. Es, además, una facultad compartida, porque solo socialmente la razón es operatoria y eficaz. La razón no sirve al egoísmo. Un *yo* aislado es un *yo* que no razona, del mismo modo que una secta es el sucedáneo de una sociedad dentro de la cual los sectarios no son capaces de vivir racionalmente, lo que les obliga a recluirse, disociarse o segregarse, a veces de forma más tribal que sofisticada. El racionalismo exige un consenso *normativo*, que siempre supera los personalismos del individuo (autologismo) y los egoísmos colectivos de gremios y minorías (dialogismo), que en la posmodernidad buscan su propio éxito presentándose —intimidatoriamente— como victimarios⁵.

⁴ En su escrito «Yo encuentro» (1925), Huidobro es tajante en este punto: «Personalmente, yo no admito el surrealismo, pues encuentro que rebaja la poesía al querer ponerla al alcance de todo el mundo, como un simple pasatiempo familiar para después de la comida [...]. Proclamáis lo arbitrario, pero lo arbitrario no existe» (Huidobro, 1914-1925/2009: 77). Incluso más adelante llega a resolver su interpretación al respecto con una suerte de greguería: «El surrealismo actual no es sino el violoncelo del psicoanálisis» (79). Con el paso del tiempo, Huidobro no estará solo en su crítica al surrealismo. Leopoldo de Luis escribe, desde la perspectiva de la denominada poesía social, las siguientes palabras al respecto: «El superrealismo, que siente un desesperado deseo de realidad y se escapa, por los canales del sueño, al idealismo; que nace como oposición al Simbolismo y acaba por hacer del símbolo su fabulosa locura; que quiere dar a la poesía el vuelo de un destino, pero lleva en el ala el plomo de la ininteligibilidad, convirtiéndose en un juego para iniciados. Que quiso —en resumen— expresar al hombre, pero le volvió la espalda (Leopoldo de Luis, 1965/2010: 193)».

⁵ Es curioso que muchos colegas —mujeres y hombres— digan con frecuencia, y nunca en público, sino en privado, en relación con el contenido de sus trabajos de investigación frases de este tenor: «Tengo que incluir a María de Zayas o a alguna mujer, porque, si no lo hago, ilas feministas me

Otro de los aciertos de Huidobro en este punto consiste en haber puesto punto y final al mito romántico —de ascendencia erasmista (1509)— de la locura como una forma superior de racionalismo. En «La poesía de los locos» (1925) desacredita por completo esta creencia, tan poéticamente arraigada en la literatura romántica —y también en los escritos erasmistas del Renacimiento e incluso Barroco—:

La imaginación de los locos es una imaginación absolutamente restringida; su poesía es pobre y realmente, si no es por diletantismo, no comprendo por qué ha llegado a sobrevalorársela como algunos lo han hecho actualmente [...]. La imaginación de los locos es una imaginación *decadente*, y cuando no es de una vulgaridad increíble es de una incoherencia banal. Un médico me afirmaba un día que si la poesía era fruto del inconsciente, cualquiera puede ser poeta [...]. Siempre se quiere ver en la espontaneidad y en la fiebre de la inspiración una prueba contra la razón (Huidobro, 1914-1925/2009: 86 y 90).

Pero como el propio Huidobro reconoce, *la razón y la imaginación nadan juntas* (90), lo cual equivale, en términos de Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, a afirmar que razón e imaginación son, como aquí se ha sostenido, conceptos conjugados y solidarios⁶. Como se ha explicado con anterioridad, Platón, así como buena parte de autores grecolatinos y clásicos, junto con sus intérpretes de todas las épocas, han sido los principales responsables de asociar a la poesía un fundamento irracional del que la propia poesía carece por completo. Declaraciones como las de Cicerón o Goethe, que cita Huidobro, según las cuales «hay que estar poseído de locura para componer versos hermosos» (90) o «ninguna obra genial procede de la razón; pero el genio se sirve de la razón para remontarse poco a poco hasta el punto de reproducir obras perfectas» (91), se inscriben en una tradición que es culpable de alimentar un falso y nocivo mito, el del irracionalismo de la creación literaria. De él se sustrae Huidobro y su creacionismo poético, al afirmar que «la imaginación es un delirio que expulsa locuras» (92). Su idea de Literatura —sofisticada y reconstructivista— se basa en una explícita y declarada alianza entre imaginación y racionalismo, entre Literatura y Logos:

Para un poeta que conoce y entiende la actual poesía, esta afirmación [—«la imaginación es la facultad dominante de las sociedades primitivas, y a medida que la razón se perfecciona ella se debilita y descolora»—] es completamente gratuita, pues para él la imaginación se perfecciona tanto como la razón. La imaginación se torna también más compleja, se amplía más, logra conquistar zonas insospe-

van a matar!» Cuando menos, declaraciones de este tipo son muy reveladoras. ¿Qué sentido tiene que «las feministas» protagonicen conversaciones y anécdotas de este tipo? Hoy se asume con «naturalidad» indiferente y automatismo irreflexivo el carácter intimidatorio de las denominadas «minorías», es decir, de grupos de poder e ideología a los que solo se toma en serio por su eventual capacidad para hacer daño.

⁶ Sobre la idea de conceptos conjugados, es imprescindible el artículo de Bueno (1978a).

⁷ Huidobro pone esta declaración, inspirada en la *Ciencia nueva* (1725) de Vico, en boca de los psiquiatras Antheaume y Dromard, tal como se reproduce en el libro *Psychologie de l'invention*, de Frédéric Paulhan, publicado en París en 1901.

chadas, vastos territorios, que permanecen cerrados por mucho tiempo para los contemporáneos del poeta, quienes, al no comprenderlo, lo acusarán de moderno y de ininteligible, sin ver que estas obras no son más que el resultado de una imaginación perfeccionada (Huidobro, 1914-1925/2009: 94-95).

En segundo lugar, Huidobro identifica en el creacionismo el principio generador de la obra de arte autónoma, cuyo prototipo por excelencia es el poema lírico. En «El arte del sugerimiento», uno de los primeros escritos de Huidobro sobre estética literaria, impreso en 1914 en *Pasando y Pasando*, el autor chileno insiste en que la poesía se dirige «al intelecto del lector», al que sitúa incluso por encima de toda sensibilidad poética (Huidobro, 1914-1925/2009: 15). En términos de Materialismo Filosófico, diríamos —con Huidobro—, que la meta de la poesía no es la psicología individual (M_2), sino la interpretación conceptual (M_3). Nos aproximamos de este modo a una idea o concepto de poesía completamente *purificado*, es decir, reducido a los más originales formalismos conceptuales y a las más agudas tropologías poéticas. La poesía, en particular la creacionista, trata de este modo de emanciparse formalmente de la realidad, y de constituirse —lo cierto es que de manera por completo ideal, imaginaria y gratuita— en una «realidad» supuestamente alterativa, paralela o diferente.

Esta emancipación de lo real se basa ciertamente en un postulado por completo imaginario y psicologista, que remite a la idea decimonónica e ilustrada —kantiana— de la autonomía del arte y de la literatura. Lo cierto es que nada puede separarse o desprenderse de la realidad para constituirse en una «nueva realidad», por muy artística que esta sea. Porque todo cuanto existe forma parte de la misma realidad, inconmensurable (su conocimiento no se agota), irreductible (no es monista, no se puede reducir ni reproducir en su totalidad según un único elemento, circunstancia o accidente) y dialéctica (en ella confluyen términos y referentes que se oponen y compiten entre sí). En suma, el postulado creacionista de Huidobro, según el cual la poesía construye con palabras una realidad alternativa a la de la naturaleza, es de un ilusionismo absoluto⁸. En primer lugar, porque aceptar aristotélicamente que el arte es una imitación de la naturaleza —«un plagio de Dios», en palabras del propio Huidobro (1924)⁹— supone reducir la totalidad de la creación artística al eje radial o de la naturaleza dado en el espacio antropológico, lo cual es un disparate, ya que implica la supresión de la operatoriedad o intervención del ser humano (eje circular o político), sin el cual no habría de hecho obra de arte factible, así como la derogación de lo numinoso, mitológico o teológico (eje angular o religioso), como referente posible de toda obra estética. En segundo lugar, porque semejante premisa incurre en una nueva reducción, tan inconsecuente como la anterior, que consiste ahora en recaer en un formalismo terciogenérico (M_3), es decir, en reducir todo material estético a lo que he denominado —a propósito de Juan Ramón Jiménez, en el contexto de una Literatura

⁸ Nótese la reiteración de la misma idea, casi literalmente, en *La deshumanización del arte* de Ortega (1925/1983: 35) «La misión de aquel [el poeta] es inventar lo que no existe».

⁹ *Apud* «Manifiesto tal vez», publicado en *Création*, París, febrero de 1924. La cita puede verse en Huidobro (1914-1925/2009: 100).

sofisticada o reestructurista—, una *poética de conceptos autológicos*¹⁰, donde todo el contenido de la poesía queda convertido en una forma conceptualizada según los criterios más sensoriales y superferolíticos del yo lírico. Esta doble reducción —cuya premisa se sitúa en el eje radial o de la naturaleza del espacio antropológico, y cuya consecuencia desemboca en el tercer género de materialidad, conceptual o lógica (M₃)— hace posible que Juan Ramón Jiménez pueda escribir que «Dios está azul» y que Vicente Huidobro pueda afirmar que «El pájaro anida en el arcoíris». Algo así solo tiene lugar en las palabras y en la conciencia del poeta, es decir, en el lenguaje de la poesía y en la experiencia subjetiva de la imaginación personal. El racionalismo humano que hace posibles tales imágenes, cuyos artífices son Juan Ramón y Huidobro, dispone igualmente su comprensión a los ojos de sus lectores e intérpretes, en tanto que *términos* creados verbal y conceptualmente en un idealismo absoluto, ya que no hay dioses azules en ninguna parte, ni tampoco arcoíris en el que ningún pájaro tenga la más pequeña posibilidad de anidar. Hablamos, pues, de Literatura sofisticada o reestructurista, es decir, de una literatura que toma como premisa o punto de partida términos ideales, irreales u operatoriamente nulos. Porque un Dios azul o un pájaro que anida en un arcoíris solo existen estructuralmente en las formas del lenguaje de la poesía y del arte. Se trata de realidades no operatorias —un dios azul no actúa fuera del poema, el arcoíris donde anida un ave no trasciende los límites del verso—, aunque materializadas en las formas de un arte que da la espalda a la realidad para emboscarla inmediatamente después: no es cierto que el arte de vanguardia ignore la realidad o evite encontrarse con ella, en absoluto. La poesía vanguardista, como el resto de las formas estéticas de ese momento histórico, propugna un arte que se asocia con la realidad solo a través de formas conceptuales y lógicas muy racionalmente diseñadas. ¿Cómo si no es posible concebir imágenes en las que «el rayo es un metro de carpintero y los árboles infolios del invierno escobas para barrer el cielo»? «El arma lírica —prosigue Ortega en *La deshumanización del arte* (1925/1983: 38)— se revuelve contra las cosas naturales y las vulnera o asesina»¹¹. Sí, contra ellas, pero solo

¹⁰ Esta *poética de conceptos autológicos* define la etapa lírica que se abre en la vida de Juan Ramón con la publicación de *Diario de un poeta recién casado*, escrito a lo largo de 1916 y publicado al año siguiente. Esta obra pone fin, tras *Sonetos espirituales* (1914-1915) y *Estío* (1916), a su etapa inicial, más próxima al Modernismo, si bien con muchos matices.

¹¹ *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega es un muy breve ensayo que, en su esencia, ofrece una reinterpretación provanguardista de la estética kantiana. En realidad, este opúsculo podría leerse como un manual de Literatura sofisticada o reestructurista. Ortega ofrece aquí una teoría sociológica y clasista del arte. Es bien cierto que las vanguardias históricas no habrían existido sin una sociedad clasista que las hizo posibles. *La deshumanización del arte* es también una suerte de manifiesto con el que Ortega, muy oportunamente, trata de ponerse a la cabeza de unas vanguardias ya muy consumadas, como si aún pudiera convertirse en portavoz o guía espiritual. Pero la teoría del arte de Ortega es psicologista, sociologista y clasista, como se ha indicado, basada en una argumentación de notable simplicidad. Quien no se siente atraído por el nuevo arte, y no es capaz de apreciarlo, es porque es un ignorante, incapaz de pensamiento y sensibilidad suficientemente solventes. Es el hombre-masa, que reacciona con irritación o indignación ante un arte superior a sus competencias intelectivas. Ortega se sitúa en una concepción dialógica del arte, limitado este a una minoría selecta. Las normas del arte las impone,

después de haberlas tomado muy en serio como premisa y como punto de partida. El juego es siempre una experiencia muy seria, incluso en el arte¹². Y la Naturaleza sigue siendo el modelo, porque lo único que ha cambiado es el principio generador del arte: antes era la mimesis o imitación (Aristóteles y la poética clasicista), después fue la subjetivación de sus efectos sensibles (Kant y la estética romántica), y con las vanguardias, finalmente, se pretendió —y sobrevino— la objetivación de sus premisas conceptuales (cubismo, ultraísmo, futurismo, surrealismo, creacionismo...): solo así

de este modo, un reducido número de personas, a quienes compete la gestión de la construcción e interpretación de los materiales estéticos. Para Ortega, como bien sabemos, el arte es una cuestión gremial. Pero de un gremio clasista. Aún faltan cinco años para que publique *La rebelión de las masas*, pero ya en 1925 escribe palabras que sorprenderían a cualquier socialdemócrata posterior o posmoderno contemporáneo: «El arte nuevo [...] no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra [...]. Durante siglo y medio el «pueblo», la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Strawinsky o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como «solo pueblo», mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los «mejores» se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra muchos. Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esta nueva y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injustificada profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres» (Ortega, 1927/1983: 14-15). Desde hace décadas nadie con sensatez puede suscribir la sociología que subyace a estas palabras, de un idealismo discriminatorio y —no se niegue— de una no menos inquietante ascendencia afín al idealismo luterano alemán. Estábamos entonces en 1925. Mientras los poetas decoraban con versos de poesía pura sus torres de marfil, Alemania se acercaba a los seis millones de desempleados, y la revolución Nazi estaba a punto de estallar. Ortega fue ese gran maestro en el erial (Morán, 1998), cuyos discípulos, siguiendo lecciones sobre invertebración y fragmentación de España, diseñaron años después una Transición política (1975-1982) a la medida de sus más gremiales y personales intereses de generación. Es posible que Ortega fuera incapaz de ver los recursos artísticos del arte romántico —según él el arte del hombre-masa—, del mismo modo que fue incapaz de ver el contenido humano del arte nuevo, que interpretó como completamente deshumanizado. Pero esta es ya una polémica intempestiva y anacrónica. A Ortega casi siempre le han interpretado sus propios amigos, discípulos y simpatizantes.

¹² La dimensión lúdica del arte forma parte de la esencia de todas y cada una de las vanguardias históricas. Con una excepción acaso única, el *Guernica* (1937) de Picasso. En palabras de Ortega (1925/1983: 48), «el arte mismo se hace broma. Buscar [...] la ficción como tal ficción es propósito que no puede tenerse sino en un estado de alma jovial. Se va al arte precisamente porque se le reconoce como farsa [...]. El artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo. Porque en esto radica la comicidad de esta inspiración. En vez de reírse de alguien o algo determinado —sin víctima no hay comedia—, el arte nuevo ridiculiza el arte».

puede aceptarse que alguien escriba que «los tornillos son los gusanos de hierro» (77), que «las únicas hojas que no mueren en los árboles de invierno son los pájaros» (97) o que «la O es el bostezo del alfabeto» (202)¹³. He aquí tres metáforas que inciden sucesivamente en las dimensiones físicas (M_1), psicológicas (M_2) y conceptuales (M_3) de tres realidades completamente referenciales, dos de ellas —el gusano y los pájaros— procedentes del eje radial o de la naturaleza del espacio antropológico, donde, sin duda, anida siempre el espacio estético. ¿Qué habría sido de las vanguardias sin una realidad y una naturaleza a las que fiscalizar con atención, distorsionar de forma tan lúdica y audaz, desnaturalizar sofisticadamente o desvirtuar desde el más agudo racionalismo crítico? El arte es indisoluble de la realidad, auténtico espacio ontológico que dispone y hace posible su espacio estético, y por lo tanto también de la naturaleza, en tanto que eje radial que, junto con los ejes circular o humano y angular o religioso, da sentido a sus múltiples, dialécticos e inconmensurables contenidos. Lo que no es legible en el arte no es posible en la realidad. Y viceversa. Arte y realidad son conceptos conjugados, solidarios, entrelazados, pero en absoluto separables (falacia descriptivista), impermeables entre sí (falacia teoreticista) o mutuamente insularizados (falacia adecuacionista)¹⁴. Los poetas y preceptistas de las vanguardias históricas, muy en particular en sus diferentes manifiestos, incurrieron de forma generalizada en la última de estas falacias, al postular frecuentemente una adecuación, yuxtaposición o correspondencia entre la nueva forma de su arte y la materia de una realidad que solo desde la estética cubista, surrealista, creacionista, ultraísta, dadaísta, futurista, etc..., resultaría legible en la plenitud de su esencia, autenticidad o rigor.

A Huidobro le obsesiona la idea de emanciparse por completo de la naturaleza, a través de un creacionismo libertador y absoluto¹⁵. Pero lo absoluto aquí no es el creacionismo del poema —que no deja de ser una topología del concepto lírico o literario—, sino el idealismo del poeta. Huidobro lleva al terreno del arte el ideal romántico y posromántico de la «declaración de independencia frente a la Naturaleza» (25). Lo cierto es, sin embargo, que esta disociación entre Arte y Naturaleza es por completo idealista. De acuerdo con el poeta chileno, el arte anterior a la vanguardia

¹³ Como el lector habrá constatado, se trata de tres célebres greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1911-1963). Se señala entre paréntesis la página correspondiente de la edición citada en la bibliografía final.

¹⁴ Sobre estas tres falacias, vid. Bueno (1992) y Maestro (2007b). La falacia descriptivista consiste en una hipóstasis de la materia, de tal modo que la forma sería un añadido que iría describiendo una materia ajena, preexistente y apriorística (Aristóteles); la falacia teoreticista se basa en una hipóstasis, aislamiento o supremacía de la forma, de manera que si algo falla, quien se equivoca es la realidad (Popper, 1964); la falacia adecuacionista sobreviene al hipostasiar por separado forma y materia, con el fin de yuxtaponerlas o coordinarlas posteriormente como si la una y la otra no hubieran tenido nada que ver (Kant, 1781, 1790). El único procedimiento de evitar tales falacias gnoseológicas es el circularista (Bueno, 1992), que dispone que forma y materia son conceptos conjugados o solidarios, mutuamente entrelazados, de modo que la una es inconcebible e imposible sin la otra. No hay monedas de una sola cara.

¹⁵ Ortega parafrasea esta misma idea en *La deshumanización del arte*, para reproducirla sin la menor crítica ni objeción: «El objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real» (Ortega, 1925/1983: 18).

no ha sido un arte ni creativo ni original, sino imitativo y reproductivo. Huidobro habla como si el Romanticismo hubiera comenzado con el Creacionismo de su «Arte poética» (1916). Llega a considerar los contenidos basales o esenciales del arte y de la literatura como espurios: «Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: «Este árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores». Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse» (26). Pero lo cierto es que, se parezcan o no, los términos del arte son inconcebibles al margen de los términos de la realidad, sea esta natural (radial), artificial (circular) o numinosa (angular). Huidobro parece ser inconsciente de que las vanguardias formalizan una serie de premisas estéticas ya conquistadas por el Romanticismo.

En su escrito «La poesía» (1921), el autor chileno insiste de nuevo en la misma idea de emancipación del arte frente al mundo: «el poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir» (27). Pero lo cierto es que no es posible *salir* del mundo real y efectivamente existente, y que el arte, en el mejor de los casos, solo puede llegar a ser una prótesis más de la ontología especial del Mundo interpretado (M_1). Conviene no confundir el deseo con el Derecho. En su afán por imponer una dicotomía entre arte y realidad, entre lenguaje poético y naturaleza efectiva, Huidobro quiere dotar a la poesía de un estatuto ontológico *diferente* del que posee el mundo hasta ahora conocido. De este modo propone una suerte de hipóstasis del arte, desprendido de todo lo existente, y emancipado de toda realidad previamente dada: «El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla [...]. La poesía es el lenguaje de la Creación» (28). Y no sin cierto paroxismo, llega a afirmar, en su «Manifiesto de manifiestos» (1925), que «la verdad artística empieza allí donde termina la verdad de la vida» (44). Asumir algo así equivale a ubicar la génesis del arte en un mundo muerto, irreal o imposible, en el que solo reina una biología ficticia.

En 1945, superadas ya las vanguardias históricas, Huidobro publica su escrito «El creacionismo», donde se confirman, acaso desde nuevas formas, ideas ya conocidas, y a las que el poeta sigue siendo completamente fiel¹⁶. Huidobro sintetiza de nuevo la esencia del pensamiento poético creacionista.

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.

Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro.

Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones

¹⁶ Reproducido en Huidobro (1914-1925/2009: 63-76).

extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte [...]. Un poeta debe decir aquellas cosas que jamás se dirían sin él (Huidobro, 1914-1925/2009: 65).

Huidobro maneja aquí múltiples conceptos e ideas, y por desgracia muy confusamente. Sigue refiriéndose a la poesía como algo separable del cosmos del que brota, e incluso, como se ha visto, de la razón que lo hace posible. El arte como una entidad disociada nos remite a una ontología univocista, donde los términos y referentes del mundo no están relacionados entre sí, donde no habría influencias entre unas y otras obras de arte, donde la tradición no existiría, donde la realidad no resultaría legible como fuente de referencia y conocimiento —porque «el poeta no imitará más a la naturaleza, pues no se da el derecho de plagiar a Dios» (Huidobro, 1914-1925/2009: 104)¹⁷—, y donde, en suma, la vida humana misma sería imposible, porque sin relación alguna efectiva no hay nada factible que comunicar ni intercambiar. La premisa de la que quiere partir Huidobro nos sitúa en un mundo absolutamente idealista, utópico y ucrónico.

Además de todo ello, el creacionismo acaba por disolverse en un reduccionismo formalista y psicologista de primera categoría, es decir, en un idealismo de nuevo absoluto: porque «el poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta». Algo así equivale a pulverizar la razón y la creatividad poéticas en una experiencia completamente personal, subjetiva y, en suma, autológica. Se niega, al cabo, no solo un mundo compartido, sino la existencia efectiva de lo poético como tal, al exigir la creación de «situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo». Lo cierto es que el poder del creacionismo anhelado y postulado por Huidobro es sumamente limitado. Sus creaciones son *relaciones ideales* construidas a partir de *términos reales*, todo lo cual da lugar a términos nuevos, sí, pero *irreales*, cuya materialidad es absolutamente idealista, como el *pájaro que anida en el arcoíris* o el *Dios azul* de Juan Ramón Jiménez. Se trata, en suma, de una Literatura programática o imperativa que, partiendo de realidades camina hacia un mundo ideal e imposible, hacia la utopía de un arte conceptual propia de un mundo irreal. Es, además, una literatura que se ve enriquecida, en sus propósitos programáticos, por procedimientos propios de una Literatura sofisticada o reconstructivista, que está en la base de todas las manifestaciones del arte de vanguardia. En este contexto, el creacionismo, de forma particular y muy intensa, da lugar a una poesía eminentemente conceptual, su núcleo es siempre —como la greguería— un concepto metafórico, metonímico o autonómico dado entre dos términos reales y una relación ideal y tropológica que los implica, basada en una analogía, en una afinidad o en una dialéctica.

Por todas estas razones el divorcio que tan reiteradamente impone Huidobro entre arte y naturaleza es inconsecuente incluso con su propia obra literaria y crítica. Las vanguardias históricas confirmaron meritoriamente la exigencia que el Romanticismo había requerido frente al arte antiguo, es decir, superaron la reducción radial que la

¹⁷ Huidobro escribió estas palabras en su «Manifiesto tal vez», publicado en *Création*, París, febrero de 1924.

poética mimética o aristotélica había impuesto históricamente al arte como imitación de la realidad. Pero incurrieron, desde las tres críticas kantianas, en una reducción aún más onerosa, si cabe, de los materiales estéticos, que resultaron encerrados en el formalismo subjetivo (M_2) del eje circular o humano —«la cabeza del poeta»—, precintando el arte en un autologismo, pretendidamente autónomo, a veces también intrascendente, y al cabo incluso inerte e ininteligible. No por casualidad, y sin cierta ironía, Ortega escribe en *La deshumanización del arte* (1925/1983: 53) que «se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo [...]. La empresa que acomete es fabulosa —quiere crear de la nada. Yo espero que más adelante se contente con menos y acierte más».

Una vez más hay que salir de la Literatura para interpretar la realidad.

4

CRÍTICA
DE LA
LITERATURA SOFISTICADA O RECONSTRUCTIVISTA

4.1. FRANÇOIS RABELAIS: DE LA RISA ACRÍTICA A LA UTOPIA LÚDICA

La obra de Rabelais, *Pantagruel* (1532) y *Gargantúa* (1534), es uno de los primeros y más expresivos testimonios de Literatura sofisticada o reconstructivista de la Edad Moderna. Con antecedentes muy claros en Luciano de Samósata, cuya lectura se acusa de forma explícita en sus páginas, junto con otras puntuales fuentes grecolatinas, como Plutarco, este insólito autor ofrece una obra fuertemente cómica, violenta y escatológica, en la que determinados destellos de crítica hacia la religión, el humanismo y la política, convierten a *Gargantúa* y a *Pantagruel* en construcciones literarias singularizadas por sus competencias lúdicas, más que críticas, fiscalizadoras de la sociedad y la cultura europeas del siglo XVI. La obra de Rabelais es célebre por la formalización de la materia cómica —que la intervención y expansión acrítica de Bajtín dejó reducida al carnaval—, y solo secundariamente por la formalización de la materia crítica que en ella pudiera contenerse. La mayor parte de sus pasajes, así como la fábula nuclear adjunta a la vida de Gargantúa —esa guerra insólita, inverosímil y ridícula entre Grangaznate y Picrócolo—, resultan de una hilaridad y una comicidad completamente inofensivas y muy acríticas. El lector tiene la sensación de estar asistiendo a una suerte de cómic o tebeo del siglo XVI, donde las escenas, secuencias o viñetas se suceden verbal y plásticamente con risa escatológica, ironía política y religiosa, caricatura constante y extremada hipérbole, chiste sexual, lo grotesco deshumanizado, la parodia del humanismo, el ridículo incesante, la sátira amoral y —dígase aunque solo sea por la memoria de Bajtín (1965)— el carnaval. Es la escatología, y en menor medida el humor y la comicidad, lo que dota de heterodoxia a la obra de Rabelais. La historia protagonizada por los gigantes Gargantúa (padre) y Pantagruel (hijo), además de que puede leerse como una auténtica parodia de un supuesto *Bildungsroman* renacentista, constituye toda una muestra de Literatura sofisticada o reconstructivista desde el momento en que sus personajes principales son dos términos completamente idealistas —sendos seres descomunales, parsimoniosos y medio pánfilos—, que simulan una vida social, pedagógica y políticamente «normal» en todas sus anomalías, extravagancias y caricaturas.

No por casualidad la obra se inspira en toda una tradición de Literatura sofisticada o reconstructivista, cuyo intertexto más reciente puede identificarse en la literatura artúrica, las canciones de gesta y los libros de caballerías. Rabelais es, en cierto modo, un divertimento verbal y revertido del erasmismo. Creo que acierta muy bien Alicia Yllera cuando escribe que «es la «forma» lo que constituye la grandeza de Rabelais y no sus ideas humanistas sobre la religión, la guerra, la educación, expresadas de modo mucho más contundente por otros contemporáneos como Erasmo»¹. El objetivo de la obra de Rabelais no es el *prodesse*, sino el *delectare*, y no precisamente de la forma más decorosa, sino más bien escatológica y procaz. Aunque el contenido político y religioso subyacente en buena parte de su obra tiene sus más definidos referentes en Erasmo y Vives, ni *Gargantúa* ni *Pantagruel* son un epítome de doctrinal moral, pedagógica o

¹ Vid. su introducción a *Gargantúa* (Rabelais, 1534/2008: 32).

religiosa. La obra de Rabelais fue más bien un divertimento incomprendible para el racionalismo francés de los siglos XVI, XVII y XVIII —acaso con la excepción, más que singular, de Mme de Sévigné, y aún más sorprendente, si cabe, de La Fontaine²—. Solo con el triunfo del Romanticismo francés Rabelais dejó de ser considerado en su país un escritor indigno y grosero desde el punto de vista de *les belles lettres*. El racionalismo romántico y posromántico de Chateaubriand³, Hugo, Nodier, Balzac, Musset, Nerval, Gautier, Flaubert..., admiró y penetró sin reservas la obra de este insólito autor renacentista (Boulenger, 1925: 82-168).

Desde la décima decasílabo que abre la obra, Rabelais objetiva en la risa la esencia de *Gargantúa*. Pero lo cierto es que la risa, es decir, el efecto orgánico del placer cómico, es un impulso más subjetivo que objetivo, es decir, más autológico o individual (*yo*) y dialógico o gremial (*nosotros*) que normativo o preceptivo (*sistema*). Y es un hecho que a los teólogos contemporáneos del autor, tanto católicos como protestantes, así como a buena parte de los humanistas del Renacimiento, el Barroco y la Ilustración, maldita la risa que les causó la historia de Gargantúa y Pantagruel.

El propio Rabelais, lúdicamente, fue el principal responsable de las interpretaciones alegóricas que muchos lectores y exégetas trataron de postular sobre los deliberados absurdos y las hiperbólicas caricaturas de su obra cómica. El alegorismo sugerido por el autor en su prólogo a *Gargantúa* no se interpretó como un retórico juego destinado irónicamente a resaltar el interés del libro, simulando encerrar sentidos ocultos y trascendentes bajo las apariencias chistosas, burlescas y escatológicas. Y todo ello pese al descreimiento con el que el propio Rabelais se refiere en el mismo prólogo a las interpretaciones alegóricas de la obra homérica:

¿Creéis de buena fe que acaso Homero, al escribir la *Iliada* y la *Odisea*, pensó en las alegorías que le endilgaron Plutarco, Heráclides pónico, Eustacio, Cornuto y lo que Policiano tomó de ellos? Si lo creéis, no os acercáis, ni con los pies ni con las manos, a mi opinión, que decreta que Homero pensó tan poco en ellas como Ovidio en sus *Metamorfosis* en los misterios del Evangelio (Rabelais, 1534/2008: 58).

El desconcierto puede estar justificado solo en un lector ingenuo, ya que el propio Rabelais se encarga de jugar repetidas veces con ideas contrarias, al afirmar que «hay que abrir el libro y pesar con cuidado lo que en él se expone» (56), para contraponer a continuación un sentido literal que ha de ser trascendido o superado, para hacer legible a través de él una interpretación que, siguiendo a los escolásticos, podrá resultar topológica o histórica, alegórica o moral y anagógica o espiritual:

² En carta personal a Saint-Evremond, con fecha de 18 de diciembre de 1687, La Fontaine (1965: 49) se declara discípulo de Rabelais.

³ Acaso no sorprende que alguien como Chateaubriand, en un archicitado pasaje de sus *Memorias de ultratumba* (1848/1951: 408), identificara a Rabelais como uno de los genios fundadores o autores matrices de la cultura francesa. En ese romántico fragmento de crítica literaria, Chateaubriand no menciona a España ni cita a un solo autor español.

Y, suponiendo que, en su sentido literal, encontréis materias lo bastante jocosas para adecuarse al título, no por ello hay que quedarse en ellas, como seducidos por el canto de las sirenas, sino interpretar en un sentido más elevado lo que acaso pensabais que se decía porque sí (Rabelais, 1534/2008: 57).

De cualquier manera, en la conclusión de su prólogo Rabelais concluye con un imperativo inequívoco, indudablemente: «en la medida en que lo podáis, entendedme en sentido alegre» (Rabelais, 1534/2008: 60). En su ludismo literario, el autor de *Gargantúa* quiere que el lector se vea cortejado por la risa y el autor salvaguardado por el equívoco irónico de la alegoría. Nada más cómico, sin duda, a fin de cuestionar los fundamentos y consecuencias de toda tradición alegorista.

La hermenéutica alegórica, disponible desde la más temprana interpretación de los textos homéricos, había experimentado durante la Edad Media un importante impulso desde la teología dogmática y el agustinismo hasta la especulación escolástica destinada a armonizar solidariamente razón y fe. Era —y es—, además, la alegoría, uno de los instrumentos de lectura más socorridos en ausencia de conocimientos conceptuales o científicos. Con frecuencia el alegorismo propone interpretaciones inverificables, acríticas y no normativas, en las que el lector dispone de la más amplia competencia tropológica para formular lo que su imaginación o su fantasía libérrimamente quieran enunciar. Así se han construido los más grandes sistemas retóricos del siglo XX, desde el psicoanálisis freudiano, como insólita alegoría de la sexualidad más patológica, hasta la deconstrucción derridiana, como alegorismo no menos extravagante —e igualmente patológico— de un discurso nihilista o, simplemente, lúdico y sofista⁴.

Idénticas ideas se confirman precisamente en la conclusión de la obra, a propósito del «Enigma en profecía», que Rabelais toma declaradamente de Mellin de Saint-Gelais y sus *Enigmes en façon de Prophétie*, publicado póstumamente en 1574⁵. En ellos se pone en conocimiento del oyente o lector el advenimiento de un terrible enfrentamiento entre los seres humanos, movidos por la violencia, ignorancia y necesidad, «de la que el más estúpido como juez será elegido», tras todo lo cual, quienes logren sobrevivir a semejante circunstancia serán recompensados. Gargantúa y el hermano Juan, el monje, deliberan acerca del sentido de semejante enigma, de modo que llegan a

⁴ El lector posmoderno y la lectora posmoderna me disculparán (no sé si en diferente o indistinta medida, dada la discriminación sexual gramaticalmente exigida por las políticas autodenominadas «correctas», y temo no llegar a saberlo nunca, por lo que con toda la seriedad de que soy capaz en una circunstancia de esta naturaleza pido disculpas a los agelastos), pero leída con gracia y con sentido del humor, la prosa derridiana es, en algunas de sus cimas más singulares (e ilegibles, valga el oxímoron), de un divertimento único: pensar que innumerables personas dialogan académicamente —o al menos eso parece— y organizan congresos internacionales sobre conceptos absolutamente incomprensibles y palabras por entero trabalenguadas es uno de los espectáculos cómicos más apasionantes del mundo contemporáneo. Personalmente solo puedo interpretar algo así como un neocervantino y plenamente actual *Retablo de las maravillas*.

⁵ Rabelais lo publicó antes que su propio autor, sin duda porque accedió a una copia manuscrita. Solo los dos primeros versos y los diez últimos de este enigma literario son de Rabelais, los demás pertenecen al de Saint-Gelais.

conclusiones divergentes, cuyo contraste habla por sí solo de la desmitificación y burla de lo alegórico como forma de conocimiento de cualesquiera fuentes escriturarias:

El monje dijo:

—¿Qué creéis, a vuestro entender, que designa y significa este enigma?

—¿Qué? —dijo Gargantúa—. La decadencia y defensa de la verdad divina.

—¡Por San Crodegando! —dijo el monje—. No es esa mi explicación: el estilo es de Merlín el Profeta. Podéis hallar ahí alegorías y significaciones tan serias como queráis, y elucubrar sobre ello, vos y todo el mundo, tanto como lo deseéis. Por mi parte, no creo que encierre otro sentido que una descripción del juego de pelota en términos oscuros (Rabelais, 1534/2008: 356-357).

La obra de Rabelais concitó la reprobación y la censura de todos los teólogos y moralistas religiosos de su tiempo, fueran católicos o reformistas (Busson, 1967; De Grève, 1961). Calvino escribió a este respecto las mayores diatribas, en particular contra la idea de libertad que se desprende de las páginas de *Gargantúa y Pantagruel*, como lo hace constar en páginas antológicas de su escrito titulado *De los escándalos*, publicado en 1550 (Thuasne, 1969: 385-387). Pero la más célebre de las censuras contra Rabelais fue la estampada por Putherbeus en su *Theotimus* (1549)⁶. Donatella Gagiardi ha examinado con suma atención esta disputa en su obra *La censura literaria en el siglo XVI*, donde escribe lo siguiente en relación con el caso que nos ocupa:

El veredicto de los teólogos parisinos fue ratificado y llevado a sus extremas consecuencias por fray Gabriel Du Puyherbault en la célebre invectiva contra Rabelais⁷ [...], baste mencionar la resentida (y a la vez divertida) réplica a tan feroz ataque que puede leerse en la cuarta entrega de la saga pantagruélica, donde no solo entre los horribles retoños de Antiphysie se cuentan «les Matagotz, Cagotz et Papelars, les Maniacles Pistoletz, les Démoniacles Calvins, imposteurs de Genève, les enraigéz Putherbes, Briffaulx, Caphars, Chattemites, Canibales et aultres monstres difformes et contrefaits en despit de Nature», sino que se comparan los arrebatos lujuriosos de fray Jean con las violentas embestidas de Carestía a expensas de los pobres campesinos, jugando maliciosamente con el nombre «Herbault», que remite, por un lado, a la personificación del Hambre, tal como aparece en el *Roman de la Rose*, y por otro, al apellido de fray Gabriel: «[...] À ces motz les filles commencèrent ricasser entre elles. Frère Jan hannissoit du bout du nez comme prest à roussiner ou baudouiner pour le moins, et monter dessus comme Herbault sus paouvres gens».

No en vano un «enfurecido Putherbeus» había formulado esta pregunta retórica a propósito de su antagonista: «huic nostro Rabeleso quid ad absolutam improbitatem deesse potest, cui neque Dei metus inest, neque hominum reverentia? Qui omnia divina humanaque proculcat et ludibrio habet?», llorando el destino de un hombre iluminado por el claror de las letras a la par que sumido en las tinieblas del vicio (Gagiardi, 2006: 60-61).

⁶ Vid. al respecto los trabajos de Droz (1966) y, recientemente, de Gagiardi (2006).

⁷ Como señala Gagiardi (2006: 122), «la áspera diatriba, que deja bien claro «Rabelesus quid hominis sit», ocupa las pp. 180-183 del *Theotimus*, y destaca por la peculiaridad tipográfica de estar enmarcada por comillas en el margen izquierdo del texto»

En materia de religión, Abel Lefranc (1953) consideraba que Rabelais era un ateo, enemigo del cristianismo y de las instituciones eclesiásticas. Por su parte, Yllera estima que «su pensamiento se aproximó más al primer Evangelismo, sin traspasar nunca el umbral de la Reforma»⁸. Filosóficamente hablando, resultaba muy difícil ser ateo en el siglo XVI. Hasta el racionalismo de Baruch Spinoza no es posible disponer de una filosofía del ateísmo rigurosamente sistematizada. Se puede *sentir* la ausencia o el vacío de Dios —algo que harán con excelentes recursos retóricos y poéticos los existencialistas, y mucho antes que ellos el propio Nietzsche—, pero en el Renacimiento europeo no hay ninguna obra ni sistema de pensamiento capaz de *razonar* sobre la imposibilidad de un Dios personalista y voluntarista, como el diseñado popularmente (no teológicamente) por el Cristianismo, y aún menos sobre la negación de la divinidad como causa primera o motor perpetuo, según la idea aristotélica de Dios (que asume la teología cristiana). Hay herejía, pero no ateísmo. Antes de la filosofía de Spinoza no cabe hablar en rigor de ateísmo en términos racionales, conceptuales y lógicos. Cervantes construye en el *Quijote*, y en toda su obra literaria, un mundo sin dioses, en el que la presencia de la divinidad es operatoriamente igual a cero. No solo seculariza la tragedia, en su *Numancia* (Maestro, 2004), sino que podría afirmarse incluso que es el Spinoza de la Literatura, al postular formalmente una poética sin dioses. Sin embargo, ha de subrayarse que el racionalismo literario cervantino, de naturaleza explícitamente ateísta, no objetiva las razones que sí alcanza, como es lógico, dada su naturaleza no literaria o poética, el discurso filosófico en la obra de Baruch Spinoza.

Gargantúa es esencialmente una obra de Literatura sofisticada o reconstructivista. En su corpus textual es posible identificar determinadas secuencias extremadamente representativas y definitorias, en las que el racionalismo del escritor asume formalmente la expresión de un irracionalismo falaz, engañoso e ilusionante, tanto para extraviar al lector indeseado —teólogo, inquisidor, censor...— y sustraerse de sus reprobaciones como para ofuscar a un público común, poco voluntarioso o incluso insipiente.

El capítulo segundo de *Gargantúa*, compuesto íntegramente en octavas decasílabas, sobre «Las zarandajas antidotadas halladas en un monumento antiguo», simula la figura del enigma literario, cuya retórica parodia en toda su tradición poética. Y con gran efecto, pues no han faltado exégetas que, como suele ocurrir ante todo tipo de manifestaciones de Literatura sofisticada o reconstructivista —no hay más que leer cuanto se ha escrito sobre los cuentos de Borges—, han querido ver en estos versos todo lo posible y lo imposible. En pleno siglo XVI Thomas Sébillet condenaba el género del enigma literario en su *Art poétique français* (1548, II, 11), invocando a Quintiliano, y apelando a su oscuridad, trivialidad y esterilidad. Otros autores, como Yllera en su edición y traducción de la obra que nos ocupa⁹, señalan la relación intertextual entre este enigma rabelasiano y el de Mellin de Saint-Gelais, sobre *Le grand vainqueur des hauls monts de Carthaige*, publicado en Lyon en 1535, y al que muy posiblemente tuvo acceso el autor de *Gargantúa*. Berlioz (1985-1990), por su parte, lo interpretó como un texto exclusivamente erótico, cuyo tema de fondo sería la reconciliación entre

⁸ *Apud* Rabelais (1534/2008: 35).

⁹ *Apud* Rabelais (1534/2008: 65).

un hombre y una mujer madura tras un fracaso sexual. No ha faltado quien lo haya leído como un poema satírico con referencias al papa florentino Clemente VII y al emperador Carlos I de España. Gaignebet (1968: II, 230-242) recopila las numerosas interpretaciones propuestas históricamente desde 1697 hasta 1930 y parece decantarse por una interpretación completamente esotérica (1968, I). La primera de las estrofas, carcomida y deturpada, no se conserva íntegramente, lo que extravía sensiblemente la pauta de lectura del enigma. El poema, en su conjunto, podría interpretarse como una construcción «creacionista» concebida en pleno siglo XVI, que, a modo de literatura experimental, artificiosa, sofisticada o reconstructivista, habría hecho las delicias de un Vicente Huidobro. Tomemos, como ejemplo de tan deliberado galimatías, muy anterior al trampantojo de la escritura automática de Breton, la estrofa tercera de este poema de Rabelais (1534/2008: 66):

Cuando el momento llegó de leer el capítulo,
Solo encontraron los cuernos de un ternero:
«Siento, decía, el fondo de la mitra
Tan frío que me constipa el cerebro».
Lo calentaron con un perfume de nabos
Y se alegró de estar junto al hogar,
Con tal que aparejase un nuevo enganche
Para todas estas gentes que están locas de atar.

No es necesario acudir a las vanguardias históricas del siglo XX para constatar que los más insólitos artificios literarios disponen de dilatados orígenes. El racionalismo de este texto, presentado lúdicamente como enigma literario, se objetiva de modo encubierto, bajo una maraña de formas y recursos destinados a simular un irracionalismo aparente, superficial e incluso seductor. Estamos ante un fragmento escrito en clave, cuyos códigos no conocemos completamente por el momento. Pero que ignoremos su sentido no quiere decir que estas catorce octavas decasílabas carezcan de él. El hermetismo es un recurso literario antiquísimo. Circunstancias de este tipo nos recuerdan que el fin del arte no es ni el placer ni la instrucción moral, ideológica o solidaria: el fin del arte es el desafío a la inteligencia humana, al exigir de forma incesante la interpretación inteligible de los materiales estéticos.

Otro de los episodios singularmente característicos de la sofisticación de *Gargatúa* es el que anuncia y describe el parto del protagonista. Resulta admirable leer cómo el autor trata de racionalizar, de forma extremadamente caricaturesca y escatológica —es decir, muy bien pensada y mejor diseñada—, el nacimiento de Gargantúa, dado a luz por la oreja izquierda de su madre, Gaznachona. El racionalismo es aquí, como en toda Literatura sofisticada o reconstructivista, de un idealismo absoluto, desde el momento en que se objetiva en la forma de una materia operatoriamente imposible en el mundo real y efectivamente existente, pero factible en la ficción artística, es decir, en la existencia estructural o inmanente de los referentes literarios.

Al poco rato empezó Gaznachona a suspirar, a lamentarse y a gritar. En seguida acudieron de todas partes un montón de comadronas y, palpándola por lo bajo, descubrieron unos pellejos de gusto bastante desagradable, y pensaron que era el niño; pero era el «fundamento» que se le escapaba, por relajación del intestino

recto (el que vosotros llamáis cañería del culo), por culpa del exceso de callos que había engullido, como antes dijimos.

Entonces una repugnante vieja del grupo, con fama de gran curandera, que había venido de Brisepaille, cerca de Saint-Genou, hacia sesenta años, le suministró un astringente tan eficaz que todos sus esfínteres se comprimieron y cerraron con tanta fuerza que, incluso con los dientes, os habría sido muy difícil soltarlos. Es cosa espantosa de imaginar, como cuando el diablo, queriendo recoger el parloteo de dos mujeres galantes durante la misa de San Martín, intentó estirar su pergamino a dentelladas.

Este inconveniente le provocó un relajamiento superior de los cotiledones de la matriz, por los que saltó el niño, penetrando en la vena cava y, subiendo por el diafragma hasta más arriba de los hombros (donde esta vena se bifurca), tomó el camino izquierdo, y salió por la oreja siniestra (Rabelais, 1534/2008: 87-88).

No cabe, cómicamente hablando, un racionalismo más idealista. El narrador se sirve además, fraudulentamente, de una nomenclatura médica, cuya profesión —enseñanza universitaria— ejerció en diferentes momentos de su vida, para otorgar verosimilitud a lo imposible. Este es un rasgo fundamental de la Literatura sofisticada: razonar, por supuesto idealmente, la intromisión de lo imposible en un mundo supuestamente real. El procedimiento, como se ha indicado con frecuencia, se basa en una fórmula muy simple, que consiste en *relacionar* mediante una simulación real (un parto) dos o más *términos* irreales, ideales o imposibles (como es el caso del gigante Gargantúa y sus padres Grangaznate y Gaznachona). Con todo, desde el punto de vista de la Literatura sofisticada o reconstructivista, uno de los pasajes ejemplares de *Gargantúa*, en el que podría decirse que está contenida la esencia de esta obra rabelasiana, es el que constituye el capítulo 38, donde el narrador da cuenta «De cómo Gargantúa se comió a seis peregrinos en ensalada».

La historia requiere que comentemos lo que aconteció a seis peregrinos que volvían de San Sebastián, cerca de Nantes. Para pasar la noche, se habían agazapado, por temor a los enemigos, en el huerto, sobre las matas de habichuelas, entre las coles y las lechugas. Gargantúa se sintió algo alterado y preguntó si le podían conseguir unas lechugas para hacer una ensalada; al oír que las había y de las más hermosas y grandes del país, pues eran tan grandes como ciruelos o nogales, quiso ir a buscarlas él mismo y cogió con sus manos lo que le pareció bien. Con ellas se llevó a los seis peregrinos, tan muertos de miedo que no se atrevían ni a hablar ni a toser.

Primero las lavó en la fuente y entretanto los peregrinos se decían unos a otros, en voz baja: «¿Qué podemos hacer? Nos vamos a ahogar aquí, en medio de estas lechugas. ¿Decimos algo? Pero si decimos algo, nos matará como a espías». Y, mientras ellos así deliberaban, Gargantúa los puso con sus lechugas en un plato de la casa, tan grande como la cuba de Citeaux, y se puso a comérselos, con aceite, vinagre y sal, para retomar fuerzas antes de la cena. Ya había engullido a cinco de los peregrinos, el sexto quedaba en el plato, escondido bajo una lechuga, salvo el bordón que sobresalía. Al verlo, Grangaznate dijo a Gargantúa:

—Me parece que ahí hay un cuerno de caracol. No lo comáis.

—¿Por qué? —dijo Gargantúa—. Están buenos todo este mes.

Tiró del bordón y con él vino el peregrino y se lo comió tan contento; luego bebió un extraordinario trago de vino «pinot», y esperaron a que dispusieran la cena.

Los romeros así devorados evitaron lo mejor que pudieron las trituradoras de sus dientes y pensaban que los habían echado a alguna mazmorra de una cárcel y, cuando Gargantúa se bebió el gran trago, creyeron ahogarse en su boca, y el torrente de vino casi los arrastra al precipicio de su estómago; sin embargo, saltando con sus bordones, como hacen los miguelotes, se pusieron a salvo junto a los dientes. Mas, por desgracia, uno de ellos, tanteando con su bordón el país para saber si estaban a seguro, golpeó con violencia en el agujero de una muela picada, dando en el nervio de la mandíbula, lo que produjo a Gargantúa un fortísimo dolor, y se puso a gritar del daño que le hacía. Así que, para aliviar su mal, hizo traer su mondadientes y, saliendo hacia donde el nogal cornejero, os sacó, señores romeros, de vuestro escondite. Pues a uno lo enganchaba por las piernas, al otro por los hombros, al tercero por las alforjas, al cuarto por la faltriquera y al último por la faja, y al pobre diablo que le había herido con el bordón, lo agarró por la bragueta; pese a todo fue una gran suerte para él, porque le perforó un bulto chancroso que le martirizaba desde el tiempo en que pasaron Ancenis.

Así huyeron los peregrinos descubiertos a través de los viñedos jóvenes, corriendo como descosidos, y se le calmó el dolor a Gargantúa.

En ese momento Eudemon lo llamó para cenar, pues ya estaba todo dispuesto. —Me voy pues a mear mi desgracia —dijo.

Meó tan copiosamente que la orina cortó el camino a los romeros, de forma que se vieron obligados a atravesar la gran acequia. De ahí, siguiendo por la vera de un bosquecillo, en medio del camino cayeron todos, excepto Hallatrucos, en una trampa preparada para cazar lobos con red, de la que escaparon gracias a la industria del mencionado Hallatrucos, quien rompió las ataduras y los cordajes. Salidos de allí, pasaron el resto de la noche en una cabaña cerca de Coudray, y ahí fueron reconfortados en su desgracia por las buenas palabras de uno de sus compañeros, llamado Hartodir, quien les mostró que esta desventura estaba ya anunciada en el salmo de David:

«*Cum exurgerent homines in nos, forte vivos deglutissent nos*, cuando fuimos comidos en ensalada con un poco de sal gruesa; *cum irasceretur furor eorum in nos, forsitan aqua absorbuisset nos*, cuando se bebió el gran trago; *torrentem pertransivit anima nostra*, cuando atravesamos la gran acequia; *forsitan pertransisset anima nostra aquam intolerabilem* de su orina que nos cortó el camino. *Benedictus Dominus, qui non dedit nos in captionem dentibus eorum. Anima nostra, sicut passer erepta est de laqueo venantium*, cuando caímos en la trampa; *laqueus contritus est* por Hallatrucos, y *nos liberati sumus. Adjutorium nostrum, etc.*» (Rabelais, 1534/2008: 265-268).

Este pasaje contiene formalmente la esencia de toda Literatura sofisticada o reconstructivista: presencia de términos ideales (gigantes) que se relacionan de modo simuladamente real (alimentación) con otros términos y referentes, algunos de ellos dados como tales en el mundo efectivamente existente (lechugas, peregrinos, bordones, mondadientes, muelas caridadas...). A su vez, la escena concluye con una parodia crítica y burlesca de las interpretaciones alegóricas, *post eventum*, de las Sagradas Escrituras. El irracionalismo que relaciona al gigante con unos peregrinos, engullidos como polizones de su *lactuca sativa*, es, evidentemente, de diseño, y su experiencia cómica no se disuelve acriticamente, sino todo lo contrario, al desembocar, de forma inmediata, en una sátira del alegorismo religioso, y, algo más adelante, en una reprobación del mito de la *peregrinatio*, cuando Grangaznate les reprocha, incluso citando a Pablo de Tarso, el abandono de sus hogares y familia so pretexto de sus peregrinas andanzas: «En adelante, no os embarquéis en estos ociosos e inútiles viajes. Mantened a vuestras

familias, trabajad, cada uno según su vocación, instruid a vuestros hijos, y vivid como os enseña el buen apóstol San Pablo» (Rabelais, 1534/2008: 301).

Desde el punto de vista de la disposición y organización de las ideas, en la obra es posible observar una serie de secuencias deliberadamente confusas o enigmáticas (si bien de desenlace burlesco, caps. 2 y 58), escatológicas (caps. 3-7 y 13, en torno al nacimiento y primeros años del protagonista), paródicas (caps. 8-24, a propósito de la educación humanista de Gargantúa), lúdicas (de forma recurrente a lo largo de toda la obra, caps. 17-18, 25, 36, 40...), puntualmente críticas (sobre todo en los caps. 26-51, durante la guerra contra Picrócolo y la victoria de Grangaznate), y finalmente utópicas (caps. 52-57, en relación con la creación de la abadía de los telemitas, y sus revertidas ordenanzas).

La paremiología crítica de uso irónico, como ocurre en el capítulo 11, «De la adolescencia de Gargantúa», o la discreta y sutilizada burla del conocimiento y la educación humanista que se exhibe en el capítulo 14, al dar cuenta «De cómo Gargantúa fue instruido por un sofista en letras latinas», son algunas de las referencias críticas constatables en la obra, pero el grueso más severo se lo lleva en este punto la recurrente intervención del narrador contra la guerra que solo sirve a intereses individuales y corporativos. Así, cuando los consejeros de Picrócolo animan a su rey a una ridícula conquista de todo el orbe conocido, un hidalgo anciano, de nombre Equefrón (en griego «sensato», «prudente»), le advierte, de forma crítica y desmitificadora:

Mucho me temo que todo este gran empeño resulte como la farsa del cántaro de leche, con el que un zapatero se enriquecía en sueños; luego, roto el tarro, no tenía qué comer (Rabelais, 1534/2008: 246).

A Rabelais no le basta en este pasaje solo con la burla, la ironía o la parodia. Necesita la crítica verbal, objetiva y explícita. Como ha señalado la mayor parte de los comentaristas al texto, la secuencia rememora una escena de la *Vida de Pirro*, de Plutarco, en la que Cineas aconseja gozar de la vida y evitar conquistas bélicas. Con todo, en la obra de Rabelais, pese a la gran cantidad de homicidios —al parecer involuntarios— a que da lugar el comportamiento de Gargantúa, la muerte carece de todo sentido trágico, e incluso se manifiesta como la consecuencia indolente, cómica e hiperbólica, del modo natural de ser del protagonista, un gigantón acomodado, parsimonioso y un tanto cachazudo. Es manifiesto que Rabelais condena la promoción de las guerras inútiles, destinadas a satisfacer los intereses personales o gremiales de individuos políticamente inservibles, como Picrócolo. La guerra es una inevitable e indeseada prolongación defensiva de la política, no una expansión irreflexiva del egoísmo individual o colectivo de una casta dirigente. En este punto, el derrotado rey Picrócolo representa la figura del más necio gobernante, asesorado por criaturas ridículas y flagiciosas. Su propio nombre remite en griego a la figura de un ser colérico, bilioso y amargado, que responde irracionalmente, ofuscado y turbio, a cuanto le rodea. Rabelais lo condena a una supervivencia despreciable y paranoica.

Picrócolo, con gran desesperación, huyó hacia Ile-Bouchard y, camino de Rivière, tropezó su caballo, cayendo a tierra, lo que le produjo tal indignación que, en su rabia, lo mató con su espada [...]. Así se fue el pobre colérico; luego,

atravesando el río en Porlt-Huault, y narrando sus desdichas, fue advertido por una vieja hechicera de que le sería devuelto su reino con la venida de las ranas con pelo. No se sabe qué ha sido de él desde entonces. Sin embargo, he oído decir que ahora es un pobre esportillero en Lyon, colérico como antes. Sigue atormentándose, preguntando a todos los forasteros por la venida de las ranas con pelo, esperando que con su llegada recuperará sin falta su reino, según la profecía de la vieja (Rabelais, 1534/2008: 316).

Otro objeto puntual de crítica lo constituye el clero, particularmente en lo que atañe a su ignorancia. El hermano Juan, el monje, se jacta sin rodeos de su insipiente: «Yo, por mi parte, no estudio nada. En nuestra abadía nunca estudiamos, por miedo a las paperas» (Rabelais, 1534/2008: 274). Hoy identificamos como un rasgo erasmista la crítica del XVI a la ignorancia del clero (*magis magnos clericos non sunt magis magnos sapientes*)¹⁰. Con todo, la crítica de Rabelais está más en la *lexis* de *Gargantúa*, es decir, en las palabras, que en la *fábula* o composición de los hechos. Es una crítica más *retórica* o referencial que *poética* o literaria.

El triunfo de la guerra sobre Picrócolo desemboca en una suerte de utopía, propuesta por el hermano Juan, el monje, que supone la reversión, inversión o disolución de la vida eclesiástica. Este personaje «rogó a Gargantúa que instituyese su orden religiosa al contrario que todas las demás» (328), acontecimiento que permite a Rabelais llegar muy lejos en su crítica erasmista a la vida clerical y monacal, revelando las «numerosas murmuraciones, envidias y conspiraciones mutuas» (328), y cómo «en los conventos de mujeres no entraban los hombres si no es a escondidas y clandestinamente» (329). Se dispone de este modo la creación de la Abadía de Télema, donde los telemitas desarrollarán una nueva forma de vida, la cual, descrita en términos y relaciones completamente utópicas, desemboca en un idealismo paródico: «porque de costumbre los religiosos hacían tres votos, a saber, de castidad, pobreza

¹⁰ «Los mayores clérigos no son los más sabios». Lo mismo podría decirse hoy día del profesorado universitario en materia de Letras. Los mejor tratados por el sistema académico, cuya máxima expresión condecoradora es, en España, por el momento, la Aneca, no son quienes más y mejor investigan, sino los más y mejor entregados a la burocracia. Nadie se atreve, ni por lo más remoto, a cuestionar críticamente la formación del profesorado universitario. Sí la promoción, pero no su formación. Las críticas formativas se limitan a los estudiantes, y siempre quedan ofuscadas por debates retóricos sobre planes de estudio y demás correrías pedagógicas. Pero la cuestión de la formación científica del profesorado universitario es un tema tabú (no así el de su *deformación* burocrática, cada vez más intensa y degradante). ¿Por qué? Basta ver el CV que pueden ofrecer muchos de los actuales catedráticos de Universidad en España en materia de Letras: buena parte de ellos (ellas son menores en número por el momento, dado el machismo históricamente imperante en el Alma Mater) no han alcanzado el cuarto sexenio (más de uno se ha quedado a varios tramos de tal meta), algunos han sido incluso acreditados como tales por la Aneca con solo dos tramos de investigación conocidos y reconocidos (lo cual puede interpretarse como un mutuo demérito, personal e institucional), y varios de ellos, aparte de su tesis doctoral, a penas (*sic*) han logrado escribir y publicar un libro por sí solos más allá del primero (donde el apoyo del director de tesis, y con frecuencia también *protector*, resultó decisivo). Al objeto de disimular estas deficiencias bibliográficas, investigadoras y curriculares, se acude a la socorrida figura de compilador o coordinador de volúmenes colectivos. Para estas y otras cuestiones, vid. el apartado final de este libro, «Diatriba contra la Universidad actual».

y obediencia, se estipuló que allí pudiesen estar casados con todo honor, que todos dispusiesen de sus bienes y viviesen en libertad» (329). Evidentemente, algo así no es una abadía ni una institución eclesiástica, sino la materialización idealista de un mundo cuya sensualidad y forma de actuar tiene más que ver con el paganismo que con el cristianismo en cualesquiera de sus formas (y no se olvide que las formas reformadas eran mucho más «espartanas» que las católicas, relajadas y disolutas, al pensar de Lutero). Pero esta materialización idealista de la vida monacal, en el formato de una utopía eclesiástica, que toma como referentes o términos a seres humanos reales, a los que relaciona de forma por completo ridícula y desmesurada, desde el punto de vista de la teología cristiana de cualquier época, no tiene otro fin que el de desmitificar crítica y burlescamente la vida religiosa del Renacimiento. Así rezaban algunos de los decasílabos de la «Inscripción colocada sobre la puerta de Télema»:

No entréis aquí hipócritas, santurriones,
Viejos impostores, rollizos fingidores,
Gazmoños, bobos, más que lo eran los godos
[...]
Vuestras ganancias están en el patíbulo.
Id por ahí a rebuznar; aquí no se hace ningún exceso,
[...]
Trasgos, duendes, del poder servidores,
Arteros, ladinos, más de temer que lobos...¹¹

En suma, el pórtico que conduce a este idealismo utópico nace de la sátira, la crítica y la desmitificación de la realidad religiosa del siglo XVI europeo. La inversión de estos valores culmina en el lema principal de la abadía: *Haz lo que quieras*.

Toda su vida [*la de los monjes telemitas*] estaba gobernada, no por leyes, estatutos o reglas, sino según su libertad o libre albedrío. Se levantaban del lecho cuando les parecía bien, bebían, comían, trabajaban, dormían cuando les venía en gana. Nadie los despertaba, nadie los obligaba ni a beber, ni a comer, ni a hacer cualquier otra cosa. Así lo había establecido Gargantúa. En su regla no existía más que esta cláusula:

HAZ LO QUE QUIERAS

Tal es la suerte de comuna de clérigos *sui generis* aristocratizados con la que concluye la fábula de *Gargantúa*, antes de desembocar, finalmente, en la última y lúdica desmitificación de la alegoría como forma de interpretación de cualquier material textual, a propósito del «Enigma en profecía» que constituye el capítulo 58.

¹¹ Se trata de versos que figuran en el capítulo 54, formado por un poema de catorce estrofas de ocho versos decasílabos (Rabelais, 1534/2008: 334-340).

4.2. EL ESPACIO TEATRAL EN *LA CASA DE LOS CELOS* DE CERVANTES

El teatro de Cervantes es un universo de materiales literarios organizado a través de múltiples dialécticas cualitativas. La dialéctica es una figura filosófica que dispone la interpretación de dos ideas antinómicas o contrarias a través de una idea correlativa a ambas. Podemos analizar la idea de pobreza por relación dialéctica a la de riqueza, pero a través de una tercera idea correlativa a ellas: el dinero. El teatro de Cervantes explicita múltiples interpretaciones dialécticas de ideas inherentes al propio teatro, a la literatura y al arte, y también a la política, la libertad, el amor, la religión e incluso la ciencia.

Estas páginas se centran en *La casa de los celos*, una de las comedias menos consideradas y valoradas del teatro cervantino, a fin de interpretar, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la concepción literaria y dramática del espacio, que se considerará desde los criterios antropológico, ontológico, gnoseológico y estético. El resultado nos sitúa ante una obra en la que Cervantes combina y expone tres dimensiones fundamentales de la literatura: la crítica objetiva –al teatro de su tiempo–, la experiencia cómica –concretamente a través de la burla, la parodia y la desmitificación de referentes caballerescos, pastoriles y mitológicos– y la fabulación del desengaño –como una formalización estética genuinamente barroca que, una y otra vez, remite a la desilusión y la frustración–.

TETRADIMENSIONALIDAD DEL ESPACIO: ANTROPOLÓGICO, ONTOLÓGICO, GNOSEOLÓGICO Y ESTÉTICO

Vamos a considerar el espacio de *La casa de los celos* desde un punto de vista tetradimensional, al distinguir sus posibilidades antropológicas, ontológicas, gnoseológicas y estéticas, tal como se objetivan en los materiales literarios que constituyen esta comedia.

1. En primer lugar, en su dimensión antropológica¹, es posible distinguir en el espacio tres ejes o secciones: el *circular o humano*, constituido por el espacio civil, político y social, representado ante todo por el escenario palatino que se objetiva en el palacio de Carlomagno; el *radial o de la naturaleza*, ubicado esencialmente en las selvas de Ardenia, y configurado sobre todo por su expresión bucólica, naturalista e idílica; y el *angular o religioso*, fuertemente condicionado por la presencia de elementos extraordinarios, fantásticos y maravillosos, que reducen la fenomenología de la religión a referentes exclusivamente numinosos y mitológicos, de los que está prácticamente excluida toda materia teológica, salvo la intervención final del Ángel². Estas secciones indican que el espacio antropológico en *La casa de los celos* es, según el

¹ Sobre el espacio antropológico, vid. Bueno (1978) y Maestro (2007a, 2012).

² Sobre la idea y concepto de religión según el Materialismo Filosófico, vid. Bueno (1985).

orden de los ejes expuestos, eminentemente *crítico* (eje circular o humano), *animista* (eje radial o de la naturaleza) y *numinoso y mitológico*, con elusión de referentes teológicos (eje angular o religioso).

2. En segundo lugar, en su dimensión ontológica, distinguiremos tres tipos de espacios, constituidos por su realidad *física o fiscalista* (M_1), *imaginaria o psicológica* (M_2) y *conceptual o lógica* (M_3).³ El primero de estos espacios remite a una poética *realista*, muy lejos de la formalizada por Cervantes en una comedia como *La casa de los celos*; el segundo está implicado en una poética *idealista*, muy propio de la obra que nos ocupa, como observará cualquier lector o espectador; y el tercero de ellos remite a exigencias de diseño, montaje y arquitectura teatral, constituyentes de un texto espectacular destinado a objetivar toda la información necesaria para una acertada puesta en escena. Se articula de este modo, ontológicamente, una triple concepción realista, idealista y científica o técnica del espacio teatral.

3. En tercer lugar, en su dimensión gnoseológica, el espacio dramático de *La casa de los celos* puede examinarse según el modelo semiológico de la gnoseología materialista⁴. Se distinguen tres ejes: sintáctico, semántico y pragmático. En el eje sintáctico, es posible identificar una serie de *términos, relaciones y operaciones*, que podrán ser reales o ideales, y que, en consecuencia, remitirán a diferentes tipos y posibilidades de obras de arte y de ficción teatral. En el eje semántico es posible discriminar *referentes, fenómenos y esencias*, que permitirán disponer las ideas nucleares en torno a las que se estructura la comedia. Finalmente, en el eje pragmático es posible distinguir *autologismos, dialogismos y normas*, figuras gnoseológicas que, objetivadas en las formas y materiales literarios, hacen posible la construcción e interpretación de toda una genealogía de la literatura dentro de la cual se inscribe *La casa de los celos*. El resultado es que esta comedia de Cervantes remite a una Literatura sofisticada o reconstructivista, caracterizada por la combinación de *modos de conocimiento sofisticadamente críticos y tipos de saberes literarios reconstructivamente irracionales o pseudoirracionales* (Maestro, 2012).

4. En cuarto lugar, en su dimensión estética, el espacio dramático conduce igualmente, desde un criterio semiológico, a una sintaxis, una semántica y una pragmática. Sintácticamente, el espacio está determinado por los *medios* artísticos, *modos* genológicos y *finés* teleológicos de la propia obra o de los sujetos que la manipulan, objetivados formalmente en los materiales de una construcción artística que podrá ser teatral, cómica, entremesil, etc., o novelesca, picaresca, bizantina..., o cinematográfica, o escultórica, o musical, etc... Semánticamente, toda obra de arte remite a una elaboración *mecanicista* (M_1), cuya máxima expresión en el Siglo de

³ Sobre la ontología del Materialismo Filosófico, vid. Bueno (1972), y en su aplicación a la literatura, vid. Maestro (2007b, 2012).

⁴ Vid. al respecto la obra de Bueno *Teoría del Cierre Categorial* (1992), y su aplicación a los materiales literarios (Maestro, 2007b, 2009a, 2009b).

Oro es el formato o hechura de la *comedia nueva* creada por Lope de Vega; a una interpretación *psicologista* (M_2), capaz de determinar, o no, socialmente, la genialidad o singularidad de su autor; y a la *codificación lógica o conceptual* (M_3) de un nuevo horizonte de expectativas, como sistema de normas objetivadas capaces de instaurar un criterio de valor estético hasta entonces inédito. Por último, desde un punto de vista pragmático, en *La casa de los celos* es posible señalar rasgos *autológicos*, del propio Cervantes, contra rasgos *dialógicos*, característicos de la comedia nueva lopesca, y frente a rasgos *normativos*, pertenecientes a una tradición impuesta en nombre de la poética clásica (normas y unidades aristotélicas de tiempo y espacio, etc.)

Adviértase que, en toda obra literaria, el estudio del *espacio antropológico* da cuenta de la dimensión política y religiosa de los materiales literarios (Maestro, 2007); a su vez, el análisis del *espacio ontológico* permite determinar el tipo de ficción que se objetiva en su naturaleza literaria (Maestro, 2006); por su parte, el *espacio gnoseológico* indica el lugar que ocupa esta misma obra en una Genealogía de la Literatura (Maestro, 2012); finalmente, el *espacio estético* da cuenta de la genología del texto en sí, y de las propiedades clasificatorias de sus materiales literarios, en una Historia de la Literatura (Maestro, 2009a).

FORMALIZACIÓN ESPACIAL DE LOS MATERIALES DRAMÁTICOS EN LA CASA DE LOS CELOS

En *La casa de los celos* es posible distinguir al menos ocho formas de materialización del espacio dramático en sus contenidos estéticos y literarios: 1) el *espacio palatino* de Carlomagno, 2) el *espacio fabuloso* de una geografía imperial y utópica de la que procede Angélica, 3) el *espacio proteico* de las selvas de Ardenia, abierto a una multivalencia de contenidos y materiales, entre los que han de señalarse cinco fundamentales: 4) lo bucólico, idílico y pastoril (Lauso, Corinto, Clori, Rústico...), 5) lo mágico, numinoso y lúdico (Merlín, Malgesí, Demonio, Venus, Cupido, sátiros...), 6) lo caballeresco, mitológico y neolegendario (Bernardo del Carpio, Marfisa...), 7) lo alegórico, moral y parenético (las figuras de Castilla, el Temor, los Celos, la Desesperación, la Mala Fama, la Buena Fama...) y 8) lo teológico (la figura final del Ángel).

1. El *espacio palatino* de Carlomagno representa ante todo el lugar cívico, político y social en el que se inicia la obra y se enmarca una de sus acciones principales –cuyo protagonismo recae sobre Reinaldos y Roldán en su enfrentamiento por el amor de Angélica–, intervenida por un intertexto literario propio de la literatura caballeresca y su mitología épico-legendaria. Pero esta tradición caballeresca y legendaria, cuyo referente, como es bien sabido, se sitúa en la obra de Matteo Boiardo (*Orlando innamorato*, 1486) y Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*, 1516), resulta aquí profundamente parodiada, burlada y desmitificada. Desde el punto de vista del espacio antropológico, el escenario palatino de Carlomagno y su corte resulta, 1) circularmente, de un idealismo absoluto, degradado incluso por la bajeza y cobardía de un ridículo paladín como Galalón; 2) radialmente se presenta rodeado de un animismo arcádico y

eglógico; y 3) angularmente, penetrado de agentes numinosos, mágicos y fantásticos. El espacio palatino es el punto de partida de la obra, pero no su destino, ni siquiera su escenario de referencia. No en vano los legendarios Marfisa y Bernardo desafían, inútilmente, sin pena ni gloria –diríamos–, al propio Carlomagno, y aún a los doce pares, en su propia corte (III, 2181 ss). Una parte esencial de los personajes de *La casa de los celos* brota de este espacio palatino, al que rebasan tras la jornada segunda para disolverse, definitivamente, en el proteico espacio eglógico de las selvas de Ardenia, auténtica –y paradójica– disolución de todas las utopías caballerescas, arcádicas y renacentistas⁵.

2. La irrupción de Angélica presupone la impronta de un *espacio fabuloso*, evocador de una geografía imperial y utópica (vv. 219-225) de la que procede esta hermosa y polémica dama, cuyo hermano fallece insólitamente a manos de un ridículo e intempestivo agresor, el moro Ferraguto. Angélica, cual quijotesca princesa Micomicona, representa en la fábula el motivo de la dama menesterosa que, procedente de lejanas y acosadas tierras, y descendiente de un rey destronado o intimidado, busca clemencia, apoyo o pretendiente. El resultado, en este caso, es absolutamente frustrante: su hermano muere a manos de una especie de rufián legendario, lejos del heroísmo que cabría esperar, y sus pretendientes, Reinaldos y Roldán, resultan más cómicos y farsescos que caballeros y galanes. Adentrada y desesperada en el espacio bucólico de los pastores Clori y Rústico, se hace pasar sin éxito por uno de ellos a fin de evitar el cerco que le ponen sus enajenados amantes. Todas las presumibles expectativas de las historias y tradiciones caballerescas resultan aquí frustradas, revertidas, desmitificadas. El espectador se encuentra, una vez más, ante un espacio de disolución de las utopías caballerescas.

3. El *espacio proteico de las selvas de Ardenia*, que cierra la endíadís titular de la obra, constituye el teatro de referencia de la comedia, y crece abierto, de forma progresiva e integradora, hacia una multivalencia de contenidos y materiales francamente decisivos, entre los que han de señalarse cinco fundamentales: lo bucólico, lo numinoso, lo mitológico, lo alegórico y lo teológico. Estamos aquí sumidos en un espacio teatral profundamente imaginario e idealista, desde el punto de vista del espacio ontológico. Su diseño en apariencia irracional y extraordinario es fuertemente racional y preciso en su coherencia. Los *términos* que lo constituyen (personajes y figuras de caballeros y damas legendarios, épicos, de gestas y fábulas heroicas),

⁵ Hoy se admite que *La casa de los celos* presenta, en forma dramática y lúdica, las características de la disolución de un doble modelo ideal, originariamente renacentista, referido al mito de las literaturas caballerescas y pastoril: «El contraste entre el ideal y la realidad se articula en la comedia en forma paródica, pues los ideales corresponden a los formulados por la literatura renacentista. A partir de estos procedimientos imitativos de inversión que supone la parodia literaria cervantina, *La casa de los celos* pone en cuestión no solo los ideales renacentistas representados por la caballerescas y la bucólica, sino también las propias realizaciones literarias que les dieron forma» (Ruiz Pérez, 1991: 670). Es lo que ofrece el mundo barroco de la Europa del siglo XVII: la disolución de las utopías renacentistas.

proceden de una tradición literaria bien conocida, cabalresca y mitológica, desde la que Cervantes escribe, pero que revierte con fines irónicos, críticos y desmitificadores, en el uso de sus *relaciones* y *operaciones* –los personajes se relacionan entre sí de forma antiheroica, ridícula y burlesca–, en una línea, casi lucianesca, comparable a la que el propio escritor utiliza en su *Viaje del Parnaso* con los dioses de la mitología clásica (Maestro, 2014). A través de la parodia, todo desemboca en la frustración y la desilusión: Reinaldos y Roldán pretenden ridículamente el amor de Angélica, que huye para siempre de ellos; Bernardo del Carpio y Marfisa ansían de forma antiheroica fama y celebridad mediante gestas que nunca tienen lugar ni posibilidad; Lauso y Corinto viven arcádicamente para enamorar a una Clori que, estoica y fabulosa, solo presta atención a un Rústico que con frecuencia se aproxima a la imagen del bobo o simple del más temprano teatro entremesil. Desde el punto de vista gnoseológico, términos, relaciones y operaciones definen en *La casa de los celos* la estética de una parodia, en sus referentes, fenómenos y esencias, cuyo fin es la risa⁶, mediante la imitación burlesca de lo serio y a través de la degradación del objeto parodiado: los ideales del mundo cabalresco, las libertades de la vida arcádica, y los logros –más que discutibles– de gestas heroicas y bélicas. El mundo del Barroco no está diseñado para grandes celebraciones. Nadie percibe, ni interpreta con claridad, el origen y objetivo de los hechos humanos. La voluntad antropológica se siente extraviada en un cosmos en el que la razón teológica comienza a resultar muy insuficiente para explicar la totalidad de las contradicciones y controversias planteadas por la inteligencia humana. Y esto es lo que nos revela, ante todo, un estudio del espacio teatral en la cervantina *Casa de los celos* o *selvas de Ardenia*.

4. El espacio de lo bucólico, idílico y pastoril integra una parte esencial de la comedia, y constituye el terreno de operaciones de los pastores Lauso, Corinto, Clori y Rústico. Es, ante todo, un espacio eglógico. Pero también desmitificado, en la línea incluso del más temprano desenlace de *La Galatea* y su fractura histórica (Maestro, 2008). Acaso no sorprende que la siempre pretendida pastora Clori desacredite a sus amantes con unos versos muy relevantes acerca de la inutilidad del ocio y de la vacuidad del ingenio verbal:

⁶ F. Sevilla y A. Rey (eds., 1997: 41-42) sostienen una interpretación fundamentalmente lúdica de la comedia, cuyo objetivo sería el de provocar la risa mediante la elaboración de una crítica hacia el tipo de personajes (míticos, bucólicos, épicos, etc...) y espacios (arcádicos, alegóricos...) que se retratan en el curso de la obra. El resultado de todo ese mundo de personaje cabalresco y pastoril, mágico y ficticio, será el de una acción degradada por los celos, la vanidad y la petulancia: «*La casa de los celos*, en fin, es una comedia perfectamente coherente, de sentido metaliterario, que pone en solfa las tradiciones cabalrescas y pastoriles que utiliza, las parodia y se ríe de ellas, acentuando el tono cómico con una serie de personajes, situaciones y juegos lingüísticos, conforme a las prácticas usuales en el teatro quinientista. Bien es cierto que el sentido desmitificador y paródico de la comedia no busca solo la carcajada del espectador, pues bajo el humorismo yace siempre una crítica seria, dirigida contra la petulancia, la superficialidad y el egotismo de estos personajes ejemplares mitificados por la literatura» (Sevilla y Rey, eds., 1997: 41-42).

Quédense los pastores cortesanos
con la melifluidad de sus razones
y dichos, aunque agudos, siempre vanos.
No se sustenta el cuerpo de intenciones,
ni de conceptos trasnochados hace
sus muchas y forzosas provisiones
(*La casa de los celos*, II, vv. 1009-1014).

Los pastores protagonizan entre sí escenas costumbristas y entremesiles, como las pesadas burlas de Corinto a la simpleza e inocencia de Rústico (II, vv. 1861-1924), interactúan ocasionalmente con el resto de las acciones principales de la comedia, y admiten en su espacio lúdico, escapista y lírico, a una disfrazada y casi destronada Angélica. En la jornada tercera, el encuentro entre Corinto y Reinaldos, pastor y supuesto héroe épico, acaba como un entremés extraordinariamente cómico, entre burlas y a palos⁷. Pero la disolución bucólica no es solución de nada, sino la dialéctica cualitativa de un espacio que deja en evidencia, una vez más, la imposibilidad de todo idealismo, por literariamente verosímil que este sea.

5. El espacio de lo mágico, lo numinoso y lo lúdico está protagonizado, dentro de las selvas de Ardenia, por figuras como Merlín, Malgesí, el Demonio, Venus, Cupido o varios sátiros, algunos de los cuales raptan a la hermosa Angélica, quien muy mal de su grado clama por Reinaldos (III, 2038 ss). Finalmente, todo resulta ser una ilusión ejecutada por Malgesí, quien sin tapujos la descubre al propio Reinaldos. Es manifiesto que Cervantes explicita en *La casa de los celos* una lógica de lo fantástico que, en cierto modo, rebasa y subvierte las posibilidades de comprensión del teatro del Siglo de Oro. Merlín se manifiesta como un espíritu, que emerge oníricamente en el sueño de Bernardo (I, vv. 483 ss), y dispone su intervención para apaciguar el enfrentamiento entre Roldán y Reinaldos (vv. 515 ss). No ha de sorprender en este contexto que *La casa de los celos*, la obra más numinosa de Cervantes, dominada por la pseudomagia, lo extraordinario y lo fantástico, lo alegórico y la ironía de una mitología degradada, cuente con la excepcional presencia de un demonio, que surge cuando Malgesí comienza a leer una suerte de grimorio: «Apártase Malgesí a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de Malgesí» (I, acotación entre vv. 180-185). La supuesta magia o arte adivinatorio de Malgesí es un puro chiste (vv. 195-200). No volveremos a ver a esta silente —y decorativa— figura demoníaca en el resto de la pieza⁸. Este

⁷ La amalgama de elementos procedentes de la literatura caballeresca y la literatura pastoril está en los orígenes de las canciones populares pastoriles (López Estrada, 1987-1988: 212), y había sido ampliamente desarrollado con anterioridad a Cervantes por Feliciano de Silva (Cravens, 1976).

⁸ Hablar del demonio en el teatro de Cervantes exige referirse ante todo a dos obras capitales: *La Numancia* y *El rufián dichoso*. Una tragedia deicida, por un lado, ambientada en el idealismo de una sociedad preestatal, y bajo el trasfondo de una religión mitológica de diseño, y una comedia de santos, por otro lado, en consonancia con la Contrarreforma y en asonancia con la preceptiva lopesca, en cuyo íncipit se inserta uno de los pasajes más célebres de la poética

espacio lúdico, numinoso y mágico es uno de los más activos y dinámicos de la obra, y lo más significativo de él es que se convierte en un recurso que Cervantes utiliza con valor funcional, y no solo formal, donde la magia no es una burla del personaje que la ejecuta –Merlín o Malgesí–, ni una desmitificación de formas de conducta –frente a la ciencia, por ejemplo, como sí ocurre contra la bruja Cañizares en *El coloquio de los perros*–, sino un instrumento esencial en el curso, eso sí, lúdico completamente, de la acción (Marfisa vence al grotesco Galalón con solo estrecharle la mano y dejarlo abatido como consecuencia de ello).

6. El *espacio de lo caballeresco, mitológico y neolegendario* constituye, en torno a la pareja Bernardo del Carpio / Marfisa, y al triángulo amoroso Reinaldos / Angélica / Roldán, otro de los ejes fundamentales de *La casa de los celos*. Los objetivos esenciales, amor y heroísmo, sufren las mayores eversions, hasta su máxima degradación frente a la tradición literaria de la que proceden, y en cuyo intertexto literario y teatral opera Cervantes. Todos los personajes en lucha o conflicto concluyen la obra con las manos vacías. Nada más antilopesco. Nada más ajeno a las ilusiones cumplidas que exige la *comedia nueva* del siglo XVII. Cervantes está lejos, deliberadamente lejos, de estos contrapuntos formalistas. No es un error en la estética del teatro cervantino, es un experimentalismo crítico. Wardropper tiene mucha razón cuando escribe lo siguiente:

Cervantes fue en su época tan experimentador como Brecht, Ionesco o Arrabal en la nuestra. El que estos hayan sido acogidos con mas comprensión se debe a que la tradición literaria pesa menos sobre nuestro periodo de transición que sobre el de Cervantes (Wardropper, 1973: 158-159).

La teoría literaria de los siglos XVI y XVII estaba destinada al autor, pesaba sobre el autor, a diferencia de la teoría literaria contemporánea, destinada a imponer en el lector una forma de interpretación de la literatura como prototipo de una determinada ideología cultural. El peso que en los Siglos de Oro ejercen los preceptistas y la teoría literaria sobre el autor impide ver en la literatura cervantina su originalidad más creativa y experimental. ¿Por qué se considera que es un defecto todo lo que hace Cervantes en su obra literaria solo porque la preceptiva literaria del momento, aristotélica o lopesca, no lo refrenda o confirma como propio? ¿Por qué se juzga una y otra vez la obra teatral del autor del *Quijote* por su identidad con unas teorías literarias –la aristotélica, por una parte, y la lopesca del *arte nuevo*, por otra– que nacen y viven de un pensamiento ajeno por completo al de la obra cervantina? A veces es necesario salir del famélico Siglo de Oro para interpretar correctamente el teatro de Cervantes (Maestro, 2013).

cervantina. En el resto de su teatro, la presencia del demonio suele ser inexistente o insignificante. En contadas ocasiones pueden aparecer figuras de demonios sin voz y sí posibilidad de acción. No protagonizan ningún diálogo, sino que se presentan como una suerte de figuras o accesorios que forman parte de un decorado relativamente inerte, aunque significativo. Es un demonio que habita en las acotaciones teatrales, pero que no interviene en el diálogo. Forma parte de una dimensión más espectacular que literaria. Dicho de otro modo, dispone de una presencia más óptica que semántica. Está y significa, pero no actúa.

7. El espacio de lo alegórico se encuentra en *La casa de los celos* estrechamente vinculado con el espacio numinoso y lúdico de la magia. La mayor parte de los personajes alegóricos son obra y artificio de Merlín o Malgesí. A este último se debe la presencia en la segunda jornada de figuras esenciales como el Temor, la Sospecha, la Curiosidad, la Desesperación y los Celos, con los que trata de atormentar y domeñar la voluntad y el intelecto de Reinaldos, por otro lado con afán siempre defraudado (II, vv. 1265-1347). A la contra actúa Merlín, quien responde desde el artificio y la convocatoria de personajes de la mitología pagana, como Venus y Cupido, quienes se presentan y actúan lucianescamente, cuales dioses degradados y paródicos (II, vv. 1440 ss). Una y otra vez uno y otro hechicero parecen intervenir irenistamente para evitar la lucha entre Roldán y Reinaldos (I, vv. 735 y 794). Sin éxito. Aún la última escena de la segunda jornada concluye precisamente con la irrupción de la Mala Fama y la Buena Fama —obra de Malgesí— a fin de cambiar la volición de Roldán. El despliegue de experiencias visionarias son un recurso muy frecuente en *La casa de los celos* (III, vv. 2288 ss). Solo la figura de Castilla parece verse exenta de la influencia de Merlín o Malgesí, para adquirir la impronta moral del cometido histórico que pende sobre los destinos de Bernardo del Carpio, en virtud del cual arrebató a este personaje de la presencia de Marfisa para tornarlo a España. Los personajes alegóricos no son solo expresiones simbólicas de ideas abstractas y moral o parenéticamente comprometidas: son también figuras que intervienen de forma positiva y probada en la ejecución de acciones decisivas en el desarrollo de la fábula.

8. La obra concluye en un espacio teológico, algo muy común en teatro aurisecular, pero acaso poco frecuente en comedias burlescas. Lo cierto es que la figura del Ángel pone fin a *La casa de los celos*, recitando una profecía sobre el porvenir bélico de Carlomagno. Un ángel católico, figura teológica por excelencia, hace las veces de Mercurio o Hermes, como mensajero de los designios de un dios o realidad trascendente suprema ante ojos humanos. Tal vez proceda hablar de una figura teológica en funciones numinosas, acaso míticas, pero en todo caso desposeído esencialmente de contenidos religiosos, que resultan subrogados por otros de orden bélico, histórico, político. Lo cierto es que esta presunción de espacio teológico se impone en términos celestes —un ángel es siempre un numen celeste, en contraposición a los demonios o númenes terrestres y telúricos—: «Parece un Ángel en una nube volante», reza la acotación. La presencia de figuras numinosas es muy escasa en la obra literaria cervantina (sobre todo si la comparamos con Shakespeare). Se limita de forma casi exclusiva a algunas de sus comedias, y está completamente desterrada, con valor operatorio o funcional, en la totalidad de su obra narrativa, incluida una novela tan *sui generis* en episodios extraordinarios como el *Persiles*. Cervantes convoca la presencia de lo numinoso, bien para desmitificarlo, bien para subrayar el efecto cómico o paródico del contexto en el que su aparición tiene lugar. Su presencia en *La casa de los celos*, lejos de acercar esta comedia a cualquier referente o interpretación religiosa de signo teológico, surte el efecto contrario: la distancia y enajena, hasta cierto punto de forma irónica y bombástica.

4.3. DELIRIO MITOLÓGICO.

EL VIAJE DEL PARNASO COMO RECREACIÓN CRÍTICA DE LAS RELIGIONES SECUNDARIAS O MITOLÓGICAS

*Pero la Voluntad, que a todos rige,
digo el querer del cielo, me ha traído...*¹

Miguel de CERVANTES, *Viaje del Parnaso* (VIII, 289-290).

PRELIMINARES

La interpretación literaria no puede poblarse de espectros confesionales ni de fantasmagorías ideológicas, aunque la creación literaria sí esté saturada poéticamente de númenes, mitos y referentes teológicos e ideológicos de todo tipo². Toda mitología, incluida por su puesto la de la literatura clásica, está destinada a poblar un mundo visible y plenamente sensible. También inteligible.

La obra literaria de Miguel de Cervantes no se concibe sin la presencia y las fuentes de la mitología clásica, configurada en la Antigüedad grecolatina (Barnés, 2009). Este trabajo pretende estudiar la influencia y tratamiento que estas fuentes mitológicas de la Antigüedad clásica ejercen en la composición de una obra como es *Viaje del Parnaso* (1614) desde el punto de vista de una teoría de la religión fundamentada en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura³.

GENEALOGÍA DE LA RELIGIÓN

Se distinguirán tres etapas históricas en la configuración antropológica de los materiales religiosos⁴: la *religión primaria o numinosa*, en las que el núcleo de la divinidad es la figura del animal (se corresponde con las culturas primitivas y arcaicas); la *religión secundaria o mitológica*, cuyos referentes son dioses antropomorfos (su principal exponente son las religiones del paganismo clásico: Grecia y Roma); y la *religión terciaria o teológica*, articulada en una filosofía confesional o teología (es

¹ No es idea aislada en Cervantes, sino todo lo contrario, muy recurrente y muy temprana, presente ya desde las primeras páginas de *La Numancia*: «Cada cual se fabrica su destino, / no tiene aquí Fortuna alguna parte (I, 157-158).

² Aquí partimos de la base de que las ideologías que surgen en la Edad Contemporánea son históricamente resultado de la secularización de disputas otrora religiosas, que tanta –y tan calamitosa– expansión conocieron durante las guerras de la Edad Moderna. De hecho, los conflictos ideológicos actuales operan como conflictos religiosos secularizados. Antaño se luchaba en nombre de un dios o una utopía religiosa, más tarde se luchó en nombre de un líder o una utopía política.

³ El marco de interpretación en el que situó el análisis es la religión, desde el punto de vista de su relación con otras obras literarias del mismo Cervantes (Maestro, 2005, 2007, 2007a, 2012).

⁴ Sigo en este sentido la obra –fundamental– de Gustavo Bueno, *El animal divino* (1985).

el caso del Cristianismo y del Judaísmo, y en mucha menor medida del Islamismo y del Budismo). La obra de Cervantes se inscribe en la época de las religiones terciarias o teológicas, pero el *Viaje del Parnaso* recrea y constituye una fabulación cuyos protagonistas son los dioses de las religiones secundarias o míticas, objetivados en figuras antropomorfas. La dialéctica entre tales religiones y concepciones de lo mítico, lo numinoso y lo teológico, expresado en las formas literarias cervantinas, es el objeto de esta investigación.

GENEALOGÍA DE LA LITERATURA

A esta teoría evolucionista de la religión, propuesta por Gustavo Bueno (1985), a la que acabo de referirme, y dentro de la cual el *Viaje del Parnaso* puede situarse como una recreación lúdica y crítica de las religiones secundarias o mitológicas, genuinas del paganismo grecolatino, en plena época histórica y en pleno centro de una geografía en la que se extrema la exaltación política de una de las religiones teológicas o terciarias más sobresaliente, como es el Catolicismo, a esta genealogía religiosa –digo– se puede añadir una genealogía literaria.

Toda Genealogía de la Literatura exige hacer referencia, en primer lugar, a los *tipos, modos y géneros* del conocimiento literario, para ubicar posteriormente cada obra –así como cada material literario (autor, texto, lector e intérprete o transductor)– en el contexto que le corresponde dentro de los cuatro linajes o familias que constituyen la genealogía literaria. Como se trata de demostrar, la obra de Cervantes se sitúa entre los procedimientos estéticos de la Literatura crítica o indicativa (*Numancia, Quijote*, la totalidad de los entremeses y la mayoría de las comedias y *Novelas ejemplares*, así como abundantes pasajes del *Persiles*), por una parte, y la literatura sofisticada o reconstructivista (*Galatea, Coloquio de los perros, Viaje del Parnaso, Laberinto de amor*, así como recurrentes momentos del *Quijote*), por otra. Pero la obra que muy por encima de todas las cervantinas mejor refleja este lugar genealógico, literario y poético, en el ámbito de la denominada Literatura sofisticada o reconstructivistas, es precisamente *Viaje del Parnaso*.

TIPOS, MODOS Y GÉNEROS DEL CONOCIMIENTO LITERARIO

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

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

GENEALOGÍA DE LA LITERATURA

| SABERES LITERARIOS | | <i>Tipos de conocimiento</i> | |
|------------------------------|------------------------|--|--|
| | | <i>Pre-racional</i> | <i>Racional</i> |
| <i>Modos de conocimiento</i> | <i>Acrítico</i> | Literatura Primitiva o dogmática Mito Magia Religión Técnica | Literatura Programática o imperativa Ideología Pseudociencias Teología Tecnología |
| | <i>Crítico</i> | Literatura Sofisticada o reconstructivista Psicologismo Sobrenaturalismo Animismo Reconstructivismo | Literatura Crítica o indicativa Desmitificación Racionalismo Filosofía Ciencia |

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

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

EL VIAJE DEL PARNASO EN LA GENEALOGÍA DE LA LITERATURA

A continuación me referiré a determinadas características de la literatura cervantina como constituyentes, en una Genealogía de la Literatura, de la denominada Literatura sofisticada o reconstructivista, dentro de la que *Viaje del Parnaso* ocupa un lugar de referencia. Señalo las propiedades definitorias de cada una de estas cuatro familias literarias.

1. La *Literatura primitiva o dogmática* es la primera de las familias literarias, aquella que se construye sobre saberes pre-rationales y acríticos, y que se basa en modos de conocimiento propios de culturas bárbaras, primitivas o arcaicas (mito, magia, religión y técnica). Es el caso del *Poema de Gilgamesh*, la *Biblia* o el *Corán*, por ejemplo. Ninguna obra de Cervantes se sitúa en este ámbito.

2. La *Literatura crítica o indicativa* estructura saberes racionales y críticos, porque es resultado del impacto que la *desmitificación*, el *racionalismo*, la *filosofía* y la *ciencia* de las sociedades civilizadas y estatales han ejercido sobre los modos de conocimiento procedentes de las culturas bárbaras (mito, magia, religión y técnica). A este grupo pertenecen obras como los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, la *Divina comedia* de Dante, *La Celestina* de Fernando de Rojas, *Lazarillo de Tormes*, *Tiempos difíciles* de Dickens, *La Regenta* de Clarín, *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, entre innumerables ejemplos. A este dominio genealógico pertenece el grueso de la obra literaria cervantina: el *Quijote*, la tragedia deicida *Numancia*, los ocho entremeses sin excepción (particularmente el *Retablo de las maravillas* o la *Elección de los alcaldes de Daganzo*), prácticamente todas sus comedias (disponemos de nueve de segura autoría), todas las *Novelas ejemplares*, también algunos pasajes de la *Galatea*, donde se critican y parodian partes determinantes e integrantes de la novela pastoril, y por supuesto el *Persiles*, donde la crítica a la religión teológica alcanza una sutileza que sigue siendo hoy en día de extrema controversia⁵.

3. La *Literatura programática o imperativa* se despliega sobre la preceptiva de una combinación o yuxtaposición de saberes racionales y acríticos, desde los que se trata

⁵ He estudiado por separado cada una de estas obras en diferentes monografías, en las que trato por extenso lo que aquí he simplemente apuntado: vid. sobre los géneros literarios en Cervantes, Maestro (2009); sobre el teatro (2000, 2004, 2013); sobre la adscripción de las obras cervantinas a las diferentes genealogías literarias (2012); sobre la *Galatea* (2008), las *Novelas ejemplares* (2007) y el *Persiles* (2004a).

de influir en términos de *ideología*, *pseudociencia*, *teología* y *tecnología* en los saberes racionales y críticos sobre los que está construida la literatura crítica o indicativa, a fin de neutralizarla, contrarrestarla o simplemente reemplazarla. Es el caso del *Quijote de Avellaneda* frente al *Quijote* de Cervantes, el *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, los autos sacramentales de Calderón, el teatro épico de Bertolt Brecht, o el *Emilio* de Rousseau, si aceptamos su lectura como un *Bildungsroman*, y también la mayor parte de la autodenominada «literatura digital» o «literatura de internet». Ni una sola obra de Cervantes puede adscribirse a esta genealogía literaria.

4. La *Literatura sofisticada o reconstructivista* se diseña a partir de la amalgama de saberes críticos que, siendo muy sofisticadamente racionalistas, simulan ser lúdica o inocentemente irracionales o pre-racionales, de tal manera que promueven una literatura destinada a estimular el *psicologismo*, el *sobrenaturalismo*, el *animismo* y la *reconstrucción* de realidades imaginarias. Es el caso de una parte muy considerable de la literatura contemporánea y posromántica. Sus antecedentes ya se encuentran en el helenismo, en obras como *El asno de oro* de Apuleyo. La obra de Rabelais se inserta en esta trayectoria, como también buena parte del teatro de Shakespeare. Creacionismo, surrealismo y dadaísmo, por ejemplo, son pura literatura sofisticada o reconstructivista, al igual que la poesía de William Blake o Rainer-Maria Rilke, la narrativa de Franz Kafka o Jorge Luis Borges, y el teatro de Eugène Ionesco o Fernando Arrabal, entre tantos otros autores y obras que pueden citarse. La literatura cervantina no es plenamente proclive a esta genealogía, pero sí participa muy lúcidamente de ella en pasajes decisivos del *Quijote* – como el episodio de la cueva Montesinos, la creación de Dulcinea, las aventuras en el palacio de los duques o el artificio de las numerosas historias intercaladas –, en el *Coloquio de los perros* y, explosivamente, en el *Viaje del Parnaso*.

EL VIAJE DEL PARNASO EN LA GENEALOGÍA DE LA RELIGIÓN

Se observa que cada linaje o familia literaria explícita y contiene su propia idea y concepto de dios, tal como se manifiesta en una genealogía de la literatura, y en consecuencia también su propia idea y concepto de religión. Conviene determinar, pues, qué posición ocupan Cervantes y su obra en este contexto literario y religioso, en el que cada genealogía literaria postula su propia idea de dios y de religión.

Así, en la Literatura primitiva o dogmática el Dios protagonista y exclusivo es el bíblico veterotestamentario, el Alá coránico, u otras divinidades tribales, o incluso animales, con frecuencia dadas en sociedades no organizadas estatalmente. Aquí habría que situar a buena parte de los dioses y númenes de las religiones primarias: la serpiente luzbelina del Paraíso, la paloma blanca del arca, el becerro de oro, etc... Son los dioses propios de las literaturas bíblicas y arcaicas, que suelen corresponder con las denominadas religiones primarias o esencialmente numinosas.

En segundo lugar, la Literatura crítica o indicativa postula el ateísmo, la negación crítica y racional de la idea de un dios antropomorfo, omnisciente e intervencionista, desde una metafísica eterna o eviterna. Es una literatura que desmonta el interven-

cionismo divino y metafísico. Es el materialismo racionalista desde el que la Literatura y la Filosofía se enfrentan al idealismo racionalista de la Teología cristiana. La demostración más sobresaliente es el *Quijote* y las *Novelas ejemplares* de Cervantes, frente a un mundo como el de la dramaturgia shakesperiana, poblada de fantasmas, brujas, espectros, premoniciones y determinismos sobrenaturales o trascendentes.

Por su parte, la Literatura programática o imperativa objetiva al Dios de la teología cristiana, de signo dogmático (Agustín de Hipona) o de signo escolástico (Tomás de Aquino). Del primero deriva el Dios protestante, de consecuencias luteranas y calvinistas. Milton es su principal exponente. Del segundo brota el Dios católico, mucho más racionalista y persuasivo, que dio en la literatura frutos muy bien explicitados en la obra de Dante y Calderón. Son los dioses propios del racionalismo idealista de la Teología, que intervienen e incluso protagonizan las obras literarias para hacer en ellas explícitos sus programas e imperativos religiosos. Estamos ante una literatura profundamente latréutica, en la que se objetiva y fundamenta una religión teológica o terciaria.

Por último, la Literatura sofisticada o reconstructivista rinde culto a un dios lúdico, creativo y recreativo, propio de las obras de arte. Es el dios de la estética y de la poética. El dios de la retórica, también. Es el dios de los poetas: «Dios está azul», dirá Juan Ramón Jiménez. Son los dioses que recrea el paganismo, los númenes que despierta el Romanticismo, las figuras metafísicas con las que juegan las vanguardias surrealistas y ultraístas —los ángeles de Alberti. En este caso, estamos ante materiales literarios que contienen, en un sentido ante todo lúdico y formal, una religión secundaria o mitológica, cuyos protagonistas son dioses míticos o númenes antropomorfos.

En este último apartado ha de incluirse el cervantino *Viaje del Parnaso*, característico de una Literatura sofisticada o reconstructivista, en la que los dioses son «juguetes formales», auténticas figuras literarias carentes de todo sentido religioso y, por supuesto, desposeídos de todo valor teológico.

EL VIAJE DEL PARNASO

COMO LITERATURA SOFISTICADA O RECONSTRUCTIVISTA

Y COMO RECREACIÓN LÚDICA DE RELIGIONES SECUNDARIAS O MITOLÓGICAS

El *Viaje del Parnaso*, como toda literatura sofisticada o reconstructivista, se construye sobre la astuta combinación de *irracionalismo fingido* —que admite y promueve lo fantástico y lo maravilloso, lo extraordinario e imposible— y *criticismo disimulado* —que pone en circulación, de forma muy sutil y subrepticia, y sobre todo cínica, en el sentido genuino de la filosofía de un Diógenes de Sinope o de la literatura de un Luciano de Samósata, un contenido crítico, desmitificador y desengañado—. Irónicamente, la irrealidad sirve de soporte a la exposición y fabulación de un pensamiento crítico muy real.

Ha de advertirse, en primer lugar, que aunque la obra explicita lúdicamente contenidos mitológicos de las religiones paganas, los hechos que en ella tienen lugar se sitúan verosímelmente en la época contemporánea del autor, sin eludir en absoluto las exigencias de la religión terciaria o teológica en la que se implanta, geográfica e

históricamente, el *Viaje del Parnaso*: la Europa mediterránea, literaria y poética, de 1614. De hecho, en el libro IV del viaje se apela a seis poetas religiosos cuya identidad no se revela. Incluso se sugiere que, en este contexto de valoración del arte poética, su condición eclesiástica les impide, muy a su pesar, declarar su nombre, hecho que les priva del reconocimiento público de sus méritos literarios.

Aquestas seis personas referidas,
como están en divinos puestos puestas,
y en sacra religión constituídas,
 tienen las alabanzas por molestas
que les dan por poetas, y holgarían
llevar la loa sin el nombre a cuestras».
 «¿Por qué», le pregunté, «señor, porfían
los tales a escribir y dar noticia
de los versos que paren y que crían?
 También tiene el ingenio su codicia
[...]
«Con todo, quiere Apolo que esta gente
religiosa se tenga aquí secreta»⁶

Se observa que el lúdico y desmitificado paganismo del *Viaje* nunca pierde vista la seriedad y el respeto por las normas de la moral aurisecular. Es el del *Viaje* un paganismo que, si en apariencia pacta con la teología contrarreformista, en realidad silencia todo lo propio de una religión teológica o terciaria, incluida sin excepción su clase sacerdotal o ministerial.

Además, el planteamiento mismo de la batalla poética, que constituye el núcleo de la fabulación –batalla mitológica, alegórica y burlesca, no exenta de incisión crítica–, se objetiva en términos explícitamente religiosos: el bando católico, integrado por los buenos y prestigiosos poetas, se enfrenta al bando herético, constituido por poetastros mediocres y ruines. A los primeros, en la cumbre del Parnaso, les identifica un cisne; a los herejes, en sus bajas laderas, un cuervo. Es un escenario lúdico en el que, burla burlando, Cervantes pone en juego dos figuras teológicas enfrentadas cómicamente: católicos y herejes, so capa de poesía y literatura, de distracción y recreo.

La crítica se ha detenido con atenta puntualidad en una cuestión relevante en esta obra: la dimensión autobiográfica⁷. Y lo ha hecho prestando atención al autor, Cervantes, y al género en que se inscriben muchos de los elementos formales del *Viaje*, la fábula menipea y los contenidos de cuentos milesios, relatos cuyo protagonista es un individuo que viaja solo, y que contempla de forma crítica y burlesca numerosas realidades y formas de conducta humana. Lo autobiográfico se inserta además en una configuración literaria aún más compleja, como es la presencia del narrador en el poema⁸. La *ficción autobiográfica* es la narración no histórica, es decir, no acaecida de

⁶ Cervantes, *Viaje del Parnaso* (V, 325-334 y 343-344).

⁷ Vid. Canavaggio (1977, 1980). Aunque a mi modo de ver las ideas más valiosas sobre las páginas de autobiografía cervantina se deben a los estudios de Molho (1993 y 2005).

⁸ Sobre esta cuestión, vid. Riley (1994).

forma efectiva en la realidad empírica del Mundo Interpretado, que un ser humano, o sujeto operatorio, se atribuye a sí mismo, en calidad de narrador que es protagonista de la propia historia que cuenta (autodiégesis), sobre una interpretación que, elaborada desde el presente, se expone de forma retrospectiva y analéptica⁹.

Pero lo cierto es que la autobiografía en Cervantes se manifiesta sobre todo de forma *paratextual*, como ha señalado Maurice Molho (1993), y ya ajena a la ficción, al objetivarse como un testimonio directo y personal, al que se le confiere el estatuto de experiencia efectivamente vivida, por más que pueda dudarse de su autenticidad. Molho ha estudiado lo autobiográfico en Cervantes de forma muy precisa en un artículo que, si breve, resulta muy pertinente y revelador. Molho apela allí a la autobiografía histórica, no ficticia. No considera para nada relatos como el del cautivo. Inquieta la presencia de Cervantes en el paratexto de su obra, especialmente en los prólogos, a los dos *Quijotes*, a las *Novelas ejemplares*, a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, y, de forma especialmente expresiva, en el prólogo al *Persiles*.

Digámoslo de una vez: el discurso autobiográfico cervantino, desde 1613 hasta el último respiro, es el de un intelectual insumiso permanentemente dispuesto a atacar en defensa propia [...]. La autobiografía es exclusivamente paratextual; después de ocho años de silencio, el paratexto cervantino sufre una mutación radical que lo convierte en discurso-*yo* [...]. Ahora bien, la autobiografía no es sino la promoción del *yo* a la literatura. No el *yo* ficticio, el de Lázaro de Tormes y de su descendencia picarista (aunque el discurso-*yo* de Cervantes es como el de

⁹ Estas son de hecho las características que definen intensionalmente la historia que narra el capitán cautivo, la cual constituye, a los ojos del lector del *Quijote*, un relato de ficción autobiográfica, desde el momento en que el intérprete de la novela identifica al cautivo Miguel de Cervantes como la persona real que ha vivido empíricamente los hechos formalizados en la narración del personaje. Los materiales objetivados formalmente en la ficción autobiográfica habrán de ser, por paradójico que resulte, necesariamente reales, es decir, habrán tenido que suceder de forma efectiva, porque en caso contrario no podrán ser nunca constitutivos de hechos autobiografiables, aunque posteriormente su exposición narrativa se ponga en boca de un ente de ficción. Dicho de otro modo, tales hechos han tenido existencia operatoria, la cual ha dado lugar a consecuencias en la historia personal de un ser humano, esto es, en su biografía. Cuando los materiales de esta existencia operatoria, efectivamente vivida —el cautiverio argelino, entre 1575 y 1580, por ejemplo—, se formalizan en un discurso, cuyo narrador es el protagonista mismo de los hechos vividos, hablaremos de autobiografía. Y solo si este narrador no es un ser humano de carne y hueso, sino que se trata de un personaje de ficción, es decir, de una entidad que carece de existencia operatoria en el mundo real, porque su existencia operatoria se limita al mundo de ficción de una obra literaria (en cuyo caso se hablará de *existencia estructural*, en lugar de operatoria), en ese caso denominaremos a la autobiografía *ficción autobiográfica*. Desde las características antemencionadas puede considerarse que el relato intercalado de Ruy Pérez de Viedma es, en cierto modo, una novela corta autobiográfica, porque sus materiales biográficos corresponden, visiblemente, a la experiencia histórica y personal vivida por Miguel de Cervantes en el cautiverio argelino entre 1575 y 1580. Este es uno de los escasos pasajes literarios en que el autor del *Quijote* extensionaliza el documento humano en la ficción. Otras integraciones propias de la ficción autobiográfica en Cervantes podrían observarse en sus comedias de tema turquesco, especialmente *Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*, en su novela ejemplar *El amante liberal*, y acaso también en algún episodio puntual del *Persiles*. Amén del *Viaje del Parnaso*.

Lázaro, el de un *yo* que se percibe marginado), sino el *yo* personal de Miguel de Cervantes Saavedra actor / autor de literatura, que ahora se toma a sí mismo por tema y vector de literatura (Molho, 1993/2005: 606-615).

El hecho de que en el *Viaje del Parnaso* el propio Cervantes se presente y actúe de principio a fin como un protagonista autodiegético, sujeto de peripecias más de burlas que de veras, no deja de intensificar un sentido del humor tan amargo como punzante sobre la valoración que sus contemporáneos hicieron de su propia obra poética. Y no solo pienso en los archicitados versos del *Viaje* en que apela a «la gracia [de poeta] que no quiso darme el cielo» (I, 25-27), en realidad un inteligente e irónico acuse de recibo hacia ciertos coetáneos suyos. Pienso sobre todo en que la autobiografía, en el seno de todo discurso lírico, apunta y dispara incisivamente contra una realidad viva y vivida en carne propia, como el episodio de los Argensola, quienes se opusieron a que Cervantes acompañara al conde de Lemos en su viaje a Nápoles¹⁰. En este contexto, la dimensión autobiográfica cervantina impone un distanciamiento, lúdico y crítico, pero un *extrañamiento* cínico al fin y al cabo. Cervantes se expresa ante todo a través de la narración de un yo metaliterario. El yo cervantino del *Viaje del Parnaso* es un autorretrato biografiado en una metaliteratura, no exenta de intenciones apremiantes sobre su propia obra, tendentes a instar con frecuencia sobre cualidades cuestionadas por sus contemporáneos, en particular relacionadas con el teatro y el verso cervantinos¹¹.

Como he indicado, la autobiografía irónica del *Viaje del Parnaso* ha de interpretarse en relación con la presencia, sin duda heterodoxa, de un burlesco narrador en el poema, relator autodiegético y crítico de un viaje, bufo, desmitificador y alegórico. Cervantes amalgama y combina con un sentido inédito numerosos géneros literarios preexistentes, sobre todo desde la literatura griega del helenismo: la sátira menipea, los contenidos propios de cuentos milesios, las transformaciones y metamorfosis, la interacción con lo extraordinario e incluso sobrenatural como algo naturalmente aceptado, la verosimilitud de experiencias oníricas¹², la epopeya burlesca, la *imitatio* que actúa como ardid inicial¹³, el despliegue de elementos grotescos, el tránsito por una

¹⁰ «Que tienen para mí, a lo que imagino, / la voluntad, como la vista, corta» (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, III, 179-180).

¹¹ En palabras de Vicente Gaos, Cervantes parece querer «legar a la posteridad una autobiografía reivindicadora. La única crítica literaria que en verdad hay en el poema es la relativa a su propia obra» (Gaos, 1973: 30, en Cervantes, 1614a). Y es cierto. Basta recorrer los versos del libro IV para confirmarlo: «Yo corté con mi ingenio aquel vestido / con que al mundo la hermosa Galatea / salió para librarse del olvido. / Soy por quien La Confusa, nada fea, / pareció en los teatros admirable, / si esto a su fama es justo se le crea. / Yo, con estilo en parte razonable, / he compuesto comedias que en su tiempo / tuvieron de lo grave y de lo afable. / Yo he dado en Don Quijote pasatiempo / al pecho melancólico y mohíno, / en cualquiera sazón, en todo tiempo. / Yo he abierto en mis Novelas un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino. / Yo soy aquel que en la invención excede / a muchos...» (IV, 14-29).

¹² Especial atención merece la dimensión onírica potenciada por la *Adjunta*.

¹³ Es idea de Riley (1994: 498), abiertamente compartida y comentada. Cervantes declara, al comienzo del *Viaje*, que compone esta obra a imitación del *Viaggio di Parnaso*, de Cesare Caporali di Perugia (1531-1601), que conoció dos ediciones (1582 y 1608), y que sin duda leyó puntualmente

suerte de ultramundo, el diálogo entre dioses, vivos y muertos, con notas y sentencias propias de una literatura sapiencial¹⁴, amén de algún que otro verso gnómico, todo ello estructurado en la dimensión crítica y bufa de un viaje individual a través de un tiempo y de un espacio míticos, alegóricos y bélicos, donde la única religión en juego es la objetivada en la figura de los dioses antropomorfos, propios de las mitologías griega y romana. El paganismo es el terreno de juego, donde resulta decisiva la presencia de los dioses degradados. Cervantes exhibe aquí una literatura neolucianesca. Teóricamente, podríamos hablar de un *ateísmo mitológico*, en términos de religión secundaria, si no fuera porque incurriríamos en un despropósito extemporáneo. Pero lo importante aquí es subrayar la dimensión ateísta de la literatura cervantina. Esa burla que Cervantes objetiva en el contexto de las religiones mitológicas o secundarias, como ocurre en el *Viaje del Parnaso*, y que se objetiva en una premisa completamente asumida desde el ateísmo de las más antiguas filosofías materialistas, desde el pensamiento presocrático de un Tales de Mileto hasta el helenismo y sus continuadores (el cinismo de Diógenes de Sinope, el epicureísmo, el escepticismo de Pirrón de Elena, el estoicismo de Zenón de Citio...), se convierte en desmitificación y fundamento de un ateísmo explícito, en términos de filosofía espinosista —esto es, desde el punto de vista de la negación de un ser supremo, personalista, voluntarista e intervencionista, capaz de dotar a la metafísica de una intencionalidad antropomorfa y operatoria—, en obras como el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* y, por supuesto, el *Persiles*. Lo he dicho en numerosas ocasiones: Cervantes no es soluble en agua bendita¹⁵.

Este contexto de fabulación milesia, de sátira menipea, de amalgama de géneros y de reelaboración literaria de todo tipo de fórmulas poéticas accesibles, permite a Cervantes disponer muy libremente de las formas de la materia cómica, y muy particular del humor y la ironía. La risa está destinada a poblar e iluminar un mundo en absoluto inocente. El humor y la experiencia cómica revelan una realidad imperfecta, una sociedad con desajustes, un gesto del individuo respecto al cual el grupo disiente. Entiendo por *humor* el efecto del hecho cómico que incluye al artífice como intérprete subversivo de su propia experiencia. En el humor, el intérprete está *formalmente* implicado en el artificio de la experiencia cómica, al subvertir conceptualmente las consecuencias materiales de su experiencia personal. El humor es una experiencia cómica en la que el artífice de lo cómico se convierte en su intérprete principal, que no será un intérprete cualquiera, sino un intérprete formalmente subversivo y transgresor de hechos que se presentan o suponen materialmente consumados.

nuestro autor. Un gesto irónico muy cervantino, como el de afirmar que el móvil del *Quijote* es combatir el éxito de los libros de caballerías, gracias al cual se promociona magníficamente su propia obra.

¹⁴ Piénsese sobre todo en las observaciones contenidas en el libro VI, contra la adulación, la mentira y la vanagloria: «la Adulación y la Mentira, hermanas» (VI, 219). En la misma línea, en el libro IV leemos: «Nunca pongo los pies por do camina / la mentira, el fraude y el engaño» (61-62). J. Gracia (1989, 1990) ha examinado estos temas, claves en la obra cervantina, y en particular en el *Viaje del Parnaso*.

¹⁵ Vid. mis trabajos sobre la religión en Cervantes (Maestro, 2004, 2004a, 2005, 2007, 2007a, 2008, 2013).

No por casualidad en el *Viaje* cervantino es su propio autor, Cervantes, quien se convierte de forma frecuente en el principal objetivo de una ironía cierta, pero cuyo contenido se discute por el hecho mismo de ser planteado con tal soltura y recurrencia. En su relación con los poetas, Cervantes acapara un protagonismo cachazudo y, literalmente «socarrón», de «poetón ya viejo», de «Adán de los poetas». Es el de los vates un mundo en el que la burla resulta muy fácil y comprensible. Es un juego que da para mucho. Advértase, dentro de la fabulación milesia, el paralelismo que Cervantes establece entre la visión del protagonista del *Viaje del Parnaso* —él mismo— y la percepción que Lucio, en *El asno de oro*, manifiesta respecto a la comparación entre seres humanos y realidades inertes, vegetales, minerales, propias de una naturaleza muerta y diseccionada. Veámoslo en su propio intertexto literario.

En el libro V del *Viaje*, Venus transforma a los malos poetas en odres y calabazas para salvarlos de ese modo de la ira de Neptuno. Magna ridiculización, que hace afirmar a Cervantes lo siguiente:

Después desta mudanza que hizo el cielo,
o Venus, o quien fuese, que no importa
guardar puntualidad como yo suelo,
no veo calabaza, o luenga o corta,
que no imagine que es algún poeta
que allí se estrecha, encubre, encoge, acorta.
Pues ¿qué cuando veo un cuero? ¡Oh mal discreta
y vana fantasía, así engañada,
que a tanta liviandad estás sujeta!
pienso que el piezgo de la boca atada
es la faz del poeta, transformado
en aquella figura mal hinchada;
y cuando encuentro algún poeta honrado
(digo poeta firme y valedero,
hombre vestido bien y bien calzado),
luego se me figura ver un cuero,
o alguna calabaza, y desta suerte
entre contrarios pensamientos muero.
Y no sé si lo yerre o si lo acierte
en que a las calabazas y a los cueros
y a los poetas trate de una suerte¹⁶.

Semejante animismo mágico, tan propio de la fabulación milesia, está presente ya como recurso literario en el libro II de *El asno de oro* de Apuleyo, en términos tales que exigen citarse íntegramente. Camino de Tesalia, la tierra de la magia, Lucio llega a Hipata y se hospeda en casa de Milón. Al amanecer de la mañana siguiente, el protagonista pasea la geografía urbana, y confiesa íntimamente:

Nada de cuanto veía en la ciudad me parecía ser lo que aparentaba; todo se me figuraba alterado y transformado por una fórmula infernal: si veía una piedra, me imaginaba que era un hombre petrificado; si oía aves, también eran

¹⁶ Cervantes, *Viaje del Parnaso* (V, 226-246).

personas cubiertas de plumas; los árboles que rodeaban el recinto de la ciudad eran igualmente personas cargadas de follaje; las aguas de las fuentes manaban de algún cuerpo humano. Creía que en cualquier momento las estatuas e imágenes echarían a andar, que las paredes se pondrían a hablar, que los bueyes y otros animales análogos anunciarían el porvenir, que del propio cielo y de la órbita radiante del sol bajaría de pronto algún oráculo¹⁷.

En consonancia con la fábula milesia, toda criatura numinosa y mitológica del *Viaje del Parnaso* resulta degradada y desmitificada. Mercurio, Venus, Neptuno, Pegaso..., y el mismísimo Apolo parecen figuras grotescas, entregadas a menesteres más propios de personas serviles que de divinidades respetables. El *Viaje* es así una burla libre a la religión secundaria o mitológica, elaborada en términos de criticismo barroco, lejos de toda exaltación nostálgica del paganismo, del mismo modo que el *Persiles* va a ser paralelamente una cruda crítica a la religión terciaria o teológica, reelaborada en términos de desengaño barroco, y pese a la fingidora apariencia del culto y la retórica católicos. En palabras de Rey Hazas y Sevilla Arroyo, Cervantes

caricaturiza el mundo de la mitología clásica, sirviéndose de las actitudes, de los gestos y los registros lingüísticos de jaques y rufianes, como hacía en sus novelas, entremeses y sonetos, que degradan hasta extremos risibles máximos a los otrora dignos dioses del Olimpo. Sus descripciones son asimismo burlescas, de corte velazqueño y mirada quevedesca¹⁸.

Es más: en un sentido críticamente religioso, podría interpretarse que la magia de los dioses paganos¹⁹, en quienes se objetiva la religión secundaria o mítica, es origen y antecedente de los milagros obrados por el Dios cristiano, milagros que las religiones terciarias tratan de explicar y justificar en su teología, cuyo racionalismo es completamente idealista.

Por último, ha de insistirse, una y otra vez, en que todas las divinidades del *Viaje del Parnaso* son fruto de la razón antropológica, no de la razón teológica. Y este brotar del racionalismo humano, y no del divino, determina una génesis fundamental en la concepción de la religiosidad literaria cervantina. Una génesis que fundamenta de hecho la totalidad de la obra literaria de Cervantes.

OBSERVACIONES CRÍTICAS Y LÚDICAS EN EL *VIAJE DEL PARNASO*

LITERATURA CRÍTICA O INDICATIVA

Todo el poema es un mutuo injerto de realidad y mitología. No por casualidad Cervantes ancla el comienzo en un hecho real, como es el intertexto efectivo y señalado

¹⁷ Apuleyo, *El asno de oro* (II, 3-5; 1995: 58-59).

¹⁸ «Introducción» a *Viaje del Parnaso*, Cervantes (1614/1997: xxiii).

¹⁹ «Esta trasmutación fue hecha, en suma, / por Venus, de los lánguidos poetas, / porque Neptuno hundirlos no presuma» (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, V, 193-195).

con la obra homónima de Cesare Caporali, *Viaggio di Parnaso* (1582). Las incisiones vitales, las reflexiones personales –se ha dicho insistentemente– demuestran que estamos con seguridad ante una de las obras más autobiográficas de su autor. Asimismo, la crítica contra los poetas es incesante durante todo el poemario, y en particular en el libro I:

que es caso ya infalible que, aunque herede
riquezas un poeta, en poder suyo
no aumentarlas, perderlas le sucede.

[...]

Llorando guerras o cantando amores,
la vida como en sueño se les pasa,
o como suele el tiempo a jugadores.

Son hechos los poetas de una masa
dulce, süave, correosa y tierna,
y amiga del hogar de ajena casa.

El poeta más cuerdo se gobierna
por su antojo baldío y regalado,
de trazas lleno y de ignorancia eterna.

Absorto en sus quimeras, y admirado
de sus mismas acciones, no procura
llegar a rico como a honroso estado²⁰.

Semejante crítica no solo se extiende a la villa y corte de Madrid –«adiós, sitio agradable y mentiroso» (I, 121)–, sino al mundo del teatro y la comedia nueva, insistiendo de este modo en el conocido tópico cervantino y antilopesco: «adiós, teatros públicos, honrados / por la ignorancia que ensalzada veo / en cien mil disparates recitados» (I, 124-126).

En otras ocasiones, el verso adquiere un matiz más hondo, y expele resonancias de desengaño barroco, trascendente, aunque su marco –y modelo– sea el de los dioses paganos o el de las religiones secundarias o mitológicas: «Señor, repliqué yo, creí que ajenos / eran de las deidades los engaños...» (VII, 134). En otros casos, la crítica de implicaciones religiosas –y en el caso que proponemos también teológica– se formula a través de una epanortosis, o figura retórica de corrección.

Pero la Voluntad, que a todos rige,
digo el querer del cielo, me ha traído...²¹

En tal epanortosis Cervantes plantea dialécticamente la oposición entre razón antropológica –la Voluntad humana, operatoria y efectiva– y razón teológica –la Providencia, metafísica y esencial en las religiones terciarias–. He aquí las grietas en las que, entre líneas, se manifiesta el genio y el guiño cervantinos, la amalgama entre la Literatura crítica o indicativa y la Literatura sofisticada o reconstructivista, que en

²⁰ Cervantes, *Viaje del Parnaso* (I, 73-99).

²¹ Cervantes, *Viaje del Parnaso* (VIII, 289-290). No es idea aislada en Cervantes, sino todo lo contrario, muy recurrente y muy temprana, presente ya desde las primeras páginas de *La Numancia*: «Cada cual se fabrica su destino, / no tiene aquí Fortuna alguna parte (I, 157-158).

el *Viaje del Parnaso* resulta especialmente brillante y lúcida. El juego, el ardid y, sobre todo, la disimulación, son propiedades esenciales de la literatura cervantina²².

LITERATURA SAPIENCIAL Y POÉTICA LITERARIA

El libro IV del *Viaje del Parnaso* es clave en la interpretación de los componentes de literatura sapiencial y poética literaria que contiene la obra. Este capítulo del *Viaje* se inicia con el yo del autor como tema. El referente autobiográfico domina el contenido. Cervantes no tiene lugar, ni capa ni asiento, en esta grotesca corte de Apolo. Teatralmente airado, escribe: «Suele la indignación componer versos» (IV, 1). Y a continuación, en este contexto lúdico y casi ridículo, objetiva unos cuantos reconocimientos de sí mismo y de su propia obra, todos ellos muy precisos y cuidadosamente atemperados por un tono estoico y moderado. Su declaración está impregnada de versos gnómicos, propios de una literatura sapiencial y parenética: «Con poco me contento, aunque deseo / mucho» (IV, 67-68); «Tú mismo te has formado tu ventura» (IV, 79); «que tal vez suele un venturoso estado, / cuando le niega sin razón la suerte, / honrar más merecido que alcanzado» (IV, 85-87); «con las ciencias más claras y escondidas» (IV, 122).

En este contexto, que diríamos es virtuoso, crítico y sapiencial, tiene lugar —tras el alegórico desfile de las ninfas (artes liberales)— la epifanía de la Poesía (IV, 151-225). Arte y ciencia a la vez —ambas cualidades paganas y seculares—, la Poesía se objetiva en términos análogos a los expresados por don Quijote ante don Lorenzo, el hijo del Caballero del Verde Gabán (*Quijote*, II, 18):

moran con ella en una misma estancia
la divina y moral filosofía,
el estilo más puro y la elegancia;
[...]
Es de ingenio tan vivo y admirable,
que a veces toca en puntos que suspenden,
porque tener no sé qué de inescrutable.
[...]
Gloria de la virtud, pena del vicio
son sus acciones, dando al mundo en ellas
de su alto ingenio y su bondad indicio²³.

Y poco más adelante el propio Cervantes formula, respecto a la Poesía como prototipo de la Literatura, uno de los principios que es fundamental en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, cual es su cualidad de resistirse a ser categorizada, es decir, a encerrarse en una categoría que, como le ocurre a la Filosofía, pueda ser objeto de una ciencia cerrada y definitiva:

²² Presente en el propio *Viaje* («No dudes, ioh lector caro!, no dudes, / sino que suele el disimulo a veces / servir de aumento a las demás virtudes», VIII, 412-414), se reiterará de forma clave en el *Persiles*: «La disimulación es provechosa» (I, 12).

²³ Cervantes, *Viaje del Parnaso* (IV, 190-225).

¿Puede ninguna ciencia compararse
con esta universal de la Poesía,
que límites no tiene do encerrarse?²⁴

Aunque en clave de humor, el libro IV del *Viaje del Parnaso* concluye con el planteamiento de una oposición dialéctica no solo entre la Poesía y la Insipiencia, la falta de inteligencia y de talento, sino entre el Arte –la Poesía– y la Barbarie –la ignorancia, la insipiencia, como prototipo de sociedades y formas de conducta salvajes–. Esta paródica y lúdica lucha entre poetas buenos y poetas malos, entre «católicos» y «herejes», entre un modelo de sociedad política culta y cultivada frente a un grupo social salvaje, desvergonzado y vil, no deja de situar al lector ante un marco de referencias más amplias que las meramente artificiosas de una mitología burlada y de un paganismo decorativo. No procede buscar al *Viaje* una interpretación política y maquiavélica²⁵, pero Cervantes sabía en carne propia lo que era luchar contra la barbarie, y el lenguaje que utiliza es muy claro al plantear este enfrentamiento dialéctico entre una sociedad civilizada (los «buenos poetas») y una sociedad salvaje (los «malos poetas»), naturalmente en un sentido alegórico:

[...] A entrambos toca
defender esta vuestra rica estancia
de la canalla de vergüenza poca,
la cual, de error armada y de arrogancia,
quiere canonizar y dar renombre
inmortal y divino a la ignorancia²⁶.

El problema de los malos poetas es que engendran falsos cánones. Nunca las reflexiones cervantinas han sido de tanta actualidad para el terreno del arte y de la literatura:

«¡Oh tú», dijo, «traidor, que los poetas
canonizaste de la larga lista,
por causas y por vías indirectas!
¿Dónde tenías, magancés, la vista
aguda de tu ingenio, que, así ciego,
fuiste tan mentiroso coronista?»²⁷

Tras el interludio del libro V, dedicado al combate naval en el que disputan Neptuno y Venus, el capítulo VI del *Viaje* supone un rebrote de la literatura sapiencial y de ciertas lecciones sobre poética literaria. En un marco onírico y alegórico, en el

²⁴ Cervantes, *Viaje del Parnaso* (IV, 250-252).

²⁵ Sobre Cervantes y Maquiavelo vid. el estudio de Walter Ghia (2013).

²⁶ Cervantes, *Viaje del Parnaso* (IV, 451-456).

²⁷ Cervantes, *Viaje del Parnaso* (IV, 490-495).

que la verosimilitud se impone en todo momento como principio generador del arte²⁸, Cervantes censura la vanagloria y desacredita la presunción.

LO CÓMICO, LO LÚDICO, LA BURLA...

EN LA RECREACIÓN DE LA RELIGIÓN SECUNDARIA O MITOLÓGICA

Si la crítica es una de las características de la Literatura crítica o indicativa, la presencia de lo lúdico lo es de la Literatura sofisticada o reconstructivista. El uso lúdico de los dioses grecolatinos es recurrencia esencial. Todos ellos quedan convertidos en peleles: «vi de Mercurio al vivo la figura, / de los fingidos dioses mensajero» (I, 185-186). A Mercurio, mensajero del dios de dioses olímpicos, se le califica aquí, sin más contemplaciones, de «dios parlero». Apolo protagoniza una epifanía grotesca en el libro III (352): «mostróse en calzas y en jubón vistoso». E incluso los poetas, ante la fuente Castalia, se degradan escatológicamente: «sino que pies y manos y otras cosas / algo más indecentes se lavaron».

En la misma tesitura burlesca y degradada se encuentran Neptuno y Venus en el libro V del *Viaje*. La diosa del amor es de una ridiculez superlativa. Ostenta un indumento impropio de toda divinidad: «[...], el aire pisa y mide / la hermosa Venus Acidalia, y baja / del cielo, que ninguno se lo impide. / Traía vestida de pardilla raja / una saya entera, hecha al uso» (V, 94-98). El dios del mar es una figura grotesca y cómicamente agresiva:

En carro de cristal venía sentado,
la barba luenga y llena de marisco,
con dos gruesas lampreas coronado;
hacían de sus barbas firme aprisco
la almeja, el morsillón, pulpo y cangrejo,
cual le suelen hacer en peña o risco.
Era de aspecto venerable y viejo;
de verde, azul y plata era el vestido,
robusto al parecer y de buen rejo,
aunque, como enojado, denegrado
se mostraba en el rostro, que la saña
así turba el color como el sentido²⁹.

LA LITERATURA SOFISTICADA

La galera, toda hecha de versos, exige al «narrador» una éfrasis de audacia, evidentemente cómica y burlesca (I, 241 ss). Es un testimonio extraordinario de

²⁸ Palpable vi..., mas no sé si lo escriba, / que a las cosas que tienen de imposibles / siempre mi pluma se ha mostrado esquiva» (VI, 49-51).

²⁹ Cervantes, *Viaje del Parnaso* (V, 70-81).

Literatura sofisticada o reconstructivista, al apuntar nada menos que a una realidad —la galera— hecha de palabras —formas estróficas y géneros poéticos (romances, sonetos, estrambotes, redondillas, rumbadas, seguidillas)—³⁰. No menos extraordinario, y en abierta relación con las partes integrantes de una fábula milesia, es el episodio maravilloso en el que *llueven poetas* sobre el bajel hecho de versos. La inverosimilitud del momento se exhibe con descarado ludismo: «Por no creer estar verdad estuve / mil veces; pero vila con la vista, / que entonces clara y sin legañas tuve» (II, 373-375). En la misma línea de lo fantástico está el regreso del monte Parnaso a España, pues el protagonista «desde las altas cumbres del Parnaso, / de un salto uno se puso en Gadarrama, / nuevo, no visto y verdadero caso» (VIII, 28-30).

³⁰ «No le formaron máquinas de encanto, / sino el ingenio del divino Apolo» (I, 301-302).

4.4. VIAJE Y AVENTURA EN EL ESPACIO ANTROPOLÓGICO DE LA ESPAÑOLA INGLESA

*Un héroe en la perspectiva etic de la cultura A es acaso un pirata
en la perspectiva etic de la cultura B respecto de la A (Drake en
Inglaterra y en España)*

Gustavo BUENO (1990a: 74).

LA «AVENTURA» COMO CONCEPTO Y COMO IDEA

Del concepto de *aventura* puede enunciarse una *definición mundana* u ordinaria, es decir, desde criterios basados en usos meramente coloquiales, cotidianos y convencionales, o una *definición filosófica*, objetivada en la Idea de lo que una *aventura* es, como resultante de la intersección de varios campos categoriales o científicos (Lingüística, Antropología, Historia, Geografía, Teoría de la Literatura, etc.) en los que el concepto de *aventura* desempeña un papel formal y funcionalmente específico. Cada ciencia, como campo categorial, posee un determinado concepto de sus *términos* y *referentes*¹. El *agua* no significa científicamente lo mismo para un historiador que para un geólogo, del mismo modo que el *petróleo* no tiene en Antropología el mismo valor que adquiere en la Economía de los mercados financieros, ni en estos últimos su concepción es la misma que manejan la Química, por un lado, o la Termodinámica, por otro.

El concepto de *aventura*, tal como se interpreta en Lingüística, Economía o Historia, por poner el ejemplo de tres ciencias categoriales², no tiene por qué coincidir. De hecho, en el marco de la lexicografía española, el término *aventura* registra cuatro acepciones, que remiten al acaecimiento de sucesos extraños o inesperados, a casualidades o contingencias, a empresas de resultados inciertos y arriesgados, e incluso a una relación amorosa ocasional (que los angloamericanos llaman *affaire*). Desde las ciencias económicas, el concepto de *aventura* carece de valor positivo, dado que la naturaleza normativa de los planes y programas económicos percibe como negativa toda actividad no reglada apriorísticamente sobre la fase de formas lógicas y materiales, cuya finalidad proléptica no asegure en cierto modo un éxito financiero

¹ Los *términos* constituyen el primer ámbito del eje sintáctico del espacio gnoseológico, al tratarse de elementos que configuran y componen los respectivos campos de la actividad categorial. Por su parte, los *referentes* constituyen el primer ámbito del eje semántico del espacio gnoseológico, al constituir los elementos fiscalistas explícitos de toda actividad científica (Bueno, 1992).

² Aduzco aquí, a título de ejemplo, tres ciencias categoriales ampliadas, es decir, basadas en metodologías b-operatorias, las cuales están determinadas gnoseológicamente por la presencia del intérprete o sujeto cognoscente en el desarrollo lógico-material de las investigaciones, esto es, en la manipulación de los *términos* y *referentes* que se analizan. Vid. al respecto Bueno (1990a, 1992), Maestro (2006) y Moradiellos (2001: 49-84), así como la interpretación de *El amante liberal* que se expone en este mismo estudio.

o mercantil. Desde el punto de vista de la Historia, se interpreta como *aventura* todo acontecimiento cuya finalidad lógica, en el momento de su ejecución, carece de posibilidades fácticas reales, lo cual no siempre es percibido en sus deficiencias por los sujetos que las protagonizan, ordenan o ejecutan (es por ejemplo el caso de un golpe de estado que fracasa, como el intentado por algunos militares españoles el 23 de febrero de 1981).

Los ejemplos podrían sucederse en cada una de las ciencias categoriales. Aquí, sin embargo, interesa demostrar que el concepto de *aventura* utilizado por la crítica literaria para interpretar diferentes novelas, en las que fenomenológicamente se narran o refieren hechos insólitos, casuales, arriesgados o inesperados, es un concepto insuficiente y ambiguo, por borroso y ordinario, cuando no por relativo y carente de valor universal. En este sentido se advierte que la crítica literaria, e incluso a veces la teoría de la literatura —es el caso de la tan admirada narratología bajtiniana³—, cuando trata de analizar el concepto de *aventura* en el discurso literario, se basa en definiciones de *aventura* fácilmente impugnables, bien porque se trata de definiciones estipulativas, es decir, definiciones propuestas solo para ser consensuadas en un momento dado («aventura es lo que le sucede a la ranita que se convierte en príncipe», o al hombre que se metamorfosea en asno de oro); bien porque se trata de una definición basada en usos lingüísticos propios de una sociedad determinada, y que no pueden aplicarse universalmente al resto de las culturas (para un neoyorquino sería una aventura remontar el Amazonas, pero no lo sería para un indígena, del mismo modo que para un personaje como Tarzán residir en Nueva York supondría una aventura que en absoluto lo sería para un agente financiero de Manhattan); bien porque no son definiciones gnoseológicamente operatorias, capaces de dar cuenta de los rasgos lógico-materiales constitutivos y distintivos de lo que una aventura es, frente a otros hechos que, pareciendo ser aventuras, no lo son ni formal ni funcionalmente; bien porque son definiciones nominales, en las que el *definiendum* tiene como referencia propia la misma definición («aventura es el hecho protagonizado por un aventurero»), o definiciones inductivas, en las que el *definiendum* tiene como referencia un término agente o canónico, en el que se supone se identifican los rasgos distintivos de lo definido («aventura es el relato que protagoniza Ulises y todos los personajes semejantes a Ulises»); bien porque se trata de definiciones basadas en un sentido ordinario o convencional —no científico o categorial, ni filosófico o gnoseológico— del término («aventura es una empresa de resultado incierto o que presenta riesgos»), tal como pueden recoger los diccionarios y repertorios lexicográficos de las lenguas naturales; bien porque se trata de definiciones *ad hoc*, fruto de una teoría literaria particular, propuestas con el fin de interpretar

³ Bajtín nunca ofrece una «teoría» de la novela de aventuras, ni tampoco una «teoría de la aventura» en las formas históricas de la novela. Lo que expone, sobre todo, en su *Teoría y estética de la novela* es propiamente un descriptivismo pragmático de ciertos géneros y materiales narrativos, del cual se deriva, a partir de una metodología de notoria rentabilidad expositiva, una tipología más de lo que los relatos —novelas y cuentos, principalmente— son. Para una crítica al descriptivismo de la teoría literaria de Mijail Bajtín, vid. el último epígrafe de este trabajo, «Coda desde la teoría de la literatura».

un determinado tipo o subgrupo de géneros literarios, como la «novela bizantina», la «novela de caballerías», las «crónicas de indias» o los «libros de viajes».

HACIA UNA DEFINICIÓN

Una definición debe ajustarse a *todo* lo definido y a *solo* lo definido, para lo cual ha de cumplir con cuatro exigencias esenciales: referencia predefinicional, universalidad, conexividad y operatividad.

La referencia predefinicional exige determinar las referencias de las figuras fenoménicas que van a ser definidas, en la medida en que son diferentes y contrarias de otras figuras fenoménicas identificables. Una definición esencial solo es posible cuando, en el mundo de las referencias de aquello que queremos definir, podemos determinar los fenómenos constitutivos del *definiendum*, desde criterios lógicos, formales y materiales, es decir, sobre figuras gnoseológicas válidas. Evidentemente, no es posible construir una geometría sin figuras (pese a las pretensiones de matemáticos espiritualistas o no materialistas). Por otro lado, habrá que evitar que lo definido entre formalmente en la definición, dando lugar a círculos viciosos.

La universalidad de la definición exige dar cuenta de la estructura lógica material del *definiendum* fenoménico, es decir, delimitar lo definido como universalidad distributiva. De este modo, si una definición no contiene la determinación de la forma lógica material del *definiendum*, habrá que concluir que tal definición es confusa y oscura, es decir, es una definición malformada.

La conexividad exige que la definición de un predicado o concepto universal contenga la posibilidad de distinguir si se trata de una universalidad conexas o no conexas. De no ser así, habrá de considerarse como una definición deficiente, blanda o impotente. Lo conexo se opone aquí a lo disyuntivo, de modo que los referentes materiales apelados en lo definido han de mantener entre sí relaciones conectivas. Es el caso de la propiedad o predicado «primos», aplicada a los pares del conjunto de los números primos, como propiedad universal a todos los números primos y conexas a ellos.

La operatoriedad exige a la *definitio* la capacidad de discriminar, ante los fenómenos dados del campo del *definiendum*, si constituyen casos de la definición o si corresponden a conceptos diferentes. En esta exigencia se contienen por tanto las reglas operatorias que suponemos implícitas en toda definición real y, en consecuencia, capaces de introducir clasificaciones efectivas en el campo fenoménico de referencia.

DEFINICIÓN DE AVENTURA

Solo como Idea, es decir, solo desde la Filosofía, es posible dar una definición de *aventura* capaz de envolver y de asumir críticamente las múltiples concepciones particulares que, desde las diferentes ciencias y ámbitos categoriales, incluida la Teoría de la Literatura, pueden enunciarse sobre este término. Una vez delimitada la

Idea de *aventura* en cuanto tal, es decir, desde los criterios del Materialismo Filosófico, podremos adentrarnos en una lectura de *La española inglesa* de Cervantes como novela en la que este concepto resulta determinante para cualquier interpretación posterior⁴. En consecuencia, y como expongo a lo largo de estas páginas, defino la Idea de *aventura* como aquella experiencia que, carente de finalidad proléptica, está protagonizada por uno o varios sujetos operatorios que sufren la acción de agentes externos, acción que está a su vez determinada por una finalidad lógica solo revelable e interpretable a partir de sus efectos últimos y de sus consecuencias definitivas, siempre verificables en términos objetivos o positivos. La aventura estará determinada, pues, por su desenlace, por sus valores finales, es decir, por su *destino*, el cual permanece ignoto a sus protagonistas hasta la conclusión misma de todos los hechos funcionalmente relevantes. El valor de la aventura es, en consecuencia, el valor del destino hacia el que los hechos que jalonan tal aventura hayan podido conducir a los sujetos en ella implicados.

Lo primero que se advierte al examinar el término *aventura* desde criterios lógico-materiales es que, en sí mismo, no posee concepto positivo alguno, de modo que para abordarlo es necesario partir de aquellos conceptos positivos en los que la experiencia de la aventura se apoya con objeto de hacerse posible. Así pues, toda aventura requiere de a) un *sujeto* operatorio (o varios), que recibe, con frecuencia de forma inesperada, b) la *acción* de agentes externos (habitualmente otros sujetos operatorios), acción que c) provoca una serie de *transformaciones* formales y funcionales en el espacio antropológico en que se sitúan tales sujetos⁵. Los sujetos operatorios que sufren el

⁴ *La española inglesa* es una amalgama cervantina de múltiples elementos formales y genológicos sumamente heterogéneos entre sí: cuento tradicional, novela bizantina, relato autobiográfico (Ricaredo), narración histórica en varios momentos... Sin embargo, las expectativas de cada uno de estos géneros y formas narrativas resultan apuradas y defraudadas, pues *La española inglesa* no responde exactamente al modelo canónico de ninguna de ellas. En sus comienzos, la novela anuncia conflictos bélicos y religiosos entre España e Inglaterra, que sin embargo nunca tendrán lugar. En este contexto, Güntert escribe: «El autor de las *Novelas ejemplares* no hace suyo ningún tipo de Discurso político mayoritario: no comparte el nacionalismo ciego de las masas ni se hace promotor de una alianza con Inglaterra. Su distanciamiento se manifiesta ya en ese soneto, osadamente crítico, de 1596, que cita también Lapesa («Vimos, en julio, otra Semana Santa»), sobre la aparatosa entrada del Duque de Medina en Cádiz, en el cual, en vez de criticar a los ingleses, como uno podría esperarse, denuncia la ostentación española y la ingenuidad del vulgo que se deja impresionar por un espectáculo semejante. Lejos de «reflejar» la situación política de su tiempo, Cervantes trata —en tanto que escritor— de aprovecharla estratégicamente, concibiendo una intriga conciliadora y filobritánica, contraria al fanatismo de los demás. Y mientras hace concesiones al optimismo de los espíritus más tolerantes, ganando su benevolencia y estima con una novela aparentemente solo *ejemplar*, se permite dirigir toda la carga crítica de su historia contra la sociedad actual, mostrando qué valores son los que efectivamente tiene validez para ella» (Güntert, 1993: 146).

⁵ El espacio antropológico es el *lugar* en el que está incluido el material antropológico. Tradicionalmente se ha interpretado este lugar como un escenario que hay que entender desde la Naturaleza, desde Dios o desde el Hombre mismo. Sin embargo, el espacio antropológico no es un lugar metafísico, hipostasiado, monista, sino un lugar físico y material. No es posible entender al ser humano solo desde la Naturaleza, o solo desde Dios, ni tampoco desde el Hombre mismo. De

impacto de la acción, así como los sujetos operatorios que la generan, desconocen con frecuencia los resultados de las transformaciones en curso, dado que una intención es la del *finis operantis* (objeto de una acción) y otra diferente es la del *finis operis* (resultado material de esa acción). El *finis operantis* responde a una finalidad proleptica, que el ser humano, como sujeto operatorio, cree poder controlar en todo momento —incluso cuando no es así—, mientras que el *finis operis* responde a una finalidad lógica, cuyas consecuencias decisivas pueden resultar imperceptibles e imprevisibles para el ser humano, de modo que permanezcan en estado latente o de ignorancia, hasta que se revelan finalmente de forma irremediable. No es casualidad, pues, que una tragedia solo sea previsible cuando resulta inevitable.

Tradicionalmente, pensemos por ejemplo en la filosofía escolástica, la idea de *fin* tenía que ver con el designio de una mente (*nous*), que se proponía, mediante prolepsis o proyectos, antes de proceder a su ejecución, determinados objetivos situados en un futuro. «El fin es primero en la intención y último en la ejecución», decía el adagio escolástico. El axioma metafísico establecía que todo lo que existe lo hace con arreglo a un fin. Y de ahí se postulaba la existencia metafísica de una mente, un demiurgo o un *nous* divino que actuaba como agente de fines, planes, proyectos y programas. El Materialismo Filosófico niega la existencia de entidades metafísicas, pero no tiene por qué negar las categorías teleológicas o finalistas⁶.

este modo, el espacio antropológico se concibe gnoseológicamente como un contexto en el que no solo reside el ser humano, sino también los campos y materiales antropológicos que hacen posible su subsistencia, como conjunto de entidades que no son humanas (plantas, animales, astros, minerales, lenguaje...), pero sin las cuales el ser humano no existiría tal como es. Al aceptar estas entidades no antropológicas como esenciales en la constitución del espacio antropológico admito que el ser humano no es un absoluto, que no está aislado del mundo material del que forma parte, y que está rodeado, envuelto y codeterminado, por una compleja interacción de realidades antropológicas, al margen de las cuales él mismo no existiría como ser humano. Con el fin de organizar e interpretar esa compleja interacción de materiales antropológicos, el Materialismo Filosófico distingue tres ejes en el espacio antropológico (Bueno, 1978): 1) el eje *circular*, o eje de los seres humanos; 2) el eje *radial*, o eje de la naturaleza, constituido por entidades no humanas (minerales, vegetación, agua, fuego...); y 3) el eje *angular*, o eje de las experiencias numinosas —fuente de las religiones—, constituido por entidades animadas pero inhumanas, esto es, los animales en tanto que percibidos como criaturas numinosas. El espacio antropológico que expone el Materialismo Filosófico, pues, es tridimensional, y se diferencia de otros propuestos, binarios o también ternarios, por Aristóteles (substancia inmaterial / material incorruptible / material corruptible), Bacon (Dios / Mundo / Hombre), Fichte (Yo / No-Yo), Hegel (Naturaleza / Espíritu) o Bergson (Materia / Memoria).

⁶ Entre las diferentes modulaciones de la idea de *finalidad*, el Materialismo Filosófico destaca las denominadas modulaciones de *finalidad lógica* y modulaciones de *finalidad proleptica*. Es innegable que el sujeto operatorio interviene siempre en la génesis de los sistemas finalísticos. Las identidades presuponen siempre un sujeto operatorio que interviene en la conformación del referente, y aquí me atengo a las estructuras de tales sistemas finalísticos, resultantes de la «composición» entre el referente y el fin. La composición resultante puede inclinarse hacia una de estas dos opciones: a) Una *finalidad lógica*, cuya estructura contiene un objeto o un sujeto no-operatorio, es decir, aquella cuya composición entre referente y fin no está determinada por una intención propositiva propia de un sujeto operatorio. La idea de finalidad se aproxima aquí a la de curso o proceso en marcha, azar o destino, como orden natural ajeno a la intervención del sujeto

Lo que propone el Materialismo Filosófico es, en suma, reinterpretar estas categorías de forma no metafísica⁷.

Paralelamente, la Idea de *aventura*, tal como la he definido, está asociada a dos conceptos positivos fundamentales, sin los cuales no es perceptible ni factible como tal, y que permiten su contextualización en los diferentes campos categoriales (Antropología, Historia, Literatura, Geografía, Economía, Astrofísica, etc.) Me refiero al concepto de *vida humana*, considerada aquí en su aspecto durativo como *curso* de acontecimientos humanos, y al concepto de *homo viator*, en tanto que *viajero*. La primera de estas figuras, la vida como decurso, envuelve esencialmente toda realización de la Idea de *aventura*; la segunda de las figuras, el *homo viator*, constituye su accidente fundamental. En consecuencia, desde un punto de vista programático, puede afirmarse que la vida humana, como decurso de acontecimientos, puede concebirse, expresarse o interpretarse, especialmente en el campo de las formas narrativas, bien como un *viaje*, bien como una *aventura*. El *viaje* está determinado por una finalidad proléptica explícita, con un itinerario definido, una geografía precisa, un tiempo marcado y previsto, una organización social y política bien establecida, incluso dotado el *homo viator* de seguros médicos y de vida, etc. La *aventura*, por su parte, se caracterizará esencialmente por su finalidad lógica —al carecer de una finalidad proléptica reconocible—, solo manifiesta de forma plena en el momento de su conclusión. Las relaciones vitales que pueden darse entre viaje y aventura dan lugar a tres combinaciones posibles, muy simples en su formulación más elemental: 1) viaje sin aventura, 2) viaje y aventura, y 3) aventura sin viaje.

La primera de estas opciones no es pertinente aquí, pues analizo la aventura, no el viaje que carece de ella. Con todo, un ejemplo de viaje sin aventura es el que constituye, en el ámbito de las *Novelas ejemplares*, la mayor parte de los cuadros que describen el paso por Italia de Tomás Rodaja. La segunda categoría, en la que viaje y aventura se desenvuelven de forma asociada y coordinada, es la que se manifiesta sobre todo en el *Persiles*, novela en la que los protagonistas, Periandro y Auristela, desarrollan un *viaje* con doble finalidad proléptica —una falsa (peregrinar a Roma religiosamente como hermanos) y otra auténtica (evitar la boda de Auristela con el

humano. Es por ejemplo el caso del nexo entre un ser humano (*referente*) que se arroja desde un precipicio y su consecuente caída (*finalidad*). Se trata de un nexo lógico inmediato frente a cualquier propositividad, pues el cuerpo del ser humano caerá a tierra en un trayectoria definida siguiendo un orden natural, con las irremediables consecuencias; y b) una *finalidad proléptica*, que se produce cuando un sujeto operatorio *aplica* el fin al referente, es decir, cuando la estructura de la finalidad está determinada por la intervención de un sujeto humano con capacidades operatorias. Es, por ejemplo, cualquier operación de aterrizaje o despegue de un avión.

⁷ El Materialismo Filosófico propone la reconstrucción de las ideas teleológicas a partir de la idea de *identidad*, es decir, de *identidad sintética* (pues la idea de identidad analítica no es sostenible). La finalidad está determinada por la *identificación sintética* entre un proceso (o configuración) y su resultado (o contexto), cuando este resultado (o contexto) es condición necesaria para la constitución de la unidad del propio proceso (o configuración) como tal. Desde esta perspectiva, el *fin* se opone a lo *des-ordenado*, a lo *in-definido* o *in-determinado*, es decir, a lo amorfo, a lo caótico, al azar mismo. En palabras de Aristóteles (*Física* II, 200a), «donde quiera que haya finalidad las cosas no se mantienen al margen del orden de la necesidad».

hermano de Periandro, quien la pretende como mandatario de un Estado)—, pero ambas definidas, y una larga serie de *aventuras*, cuyo desenlace resulta siempre imprevisible, y su explicación lógica solo viene dada en el momento de su conclusión. La tercera y última categoría encuentra en el *Quijote* su expresión mejor definida, al tratarse de una novela cuyo protagonista es objeto sistemático de aventuras, incluso sin necesidad de viajar a ninguna parte, pues la aventura acontece espontáneamente allí donde don Quijote *está*, y no necesariamente allí por donde don Quijote *viaja*. Don Quijote no es un viajero, sino un aventurero. Periandro y Auristela son viajeros y aventureros. Tomas Rueda es, como trato de explicar en el capítulo correspondiente, un vulgar *flâneur* aurisecular, viajero común de la Italia posrenacentista. Adviértase que la segunda de las categorías apuntadas, que asocia viaje y aventura, permite hablar de una *aventura itinerante o sistemática*, determinada por el camino o itinerario que siguen los personajes o sujetos operatorios, mientras que la tercera categoría, la que protagonizan prototipos como don Quijote, exige hablar de una *aventura espontánea o automática*, inducida ya no por el camino o itinerario que se sigue, sino por el automatismo del propio personaje o sujeto operatorio, que genera la aventura allí donde *está*, y no necesariamente allí donde *va*.

VIAJE Y ESPACIO ANTROPOLÓGICO

El concepto de *viajero* (*homo viator*) implica un concepto positivo que no exige la *aventura*. El viajero exige un *camino*, del que el aventurero prescinde por completo. *Camino* es todo itinerario que, establecido previamente al sujeto, conduce con seguridad y sin error a un lugar, es decir, permite, en materia de rutas, culminar sin sorpresas una trayectoria. El camino no se hace, pues, al andar⁸, ya que para que un itinerario se convierta en camino será preciso que pueda ser objeto de un *re-corrido previsible*, es decir, ha de estar comprobada su *viabilidad pública*, la viabilidad reiterable del itinerario y la normalización de su trazado como camino⁹.

Camino es, pues, una de las *normas* del viaje, uno de sus conceptos positivos. Viajero será, en consecuencia, quien recorre un camino, esto es, quien viaja por un itinerario ya establecido y reglado, y quien viaja además con una intención o *finis operantis* (finalidad proléptica), y no al azar. Con todo, el viajero puede ser objeto de aventuras, pero mientras conserve la intención proléptica de su viaje (*finis operantis*),

⁸ Los célebres versos de Antonio Machado («Caminante, son tus huellas, / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar...», «Proverbios y Cantares, XXIX, 1-4) son una figura retórica, no una figura gnoseológica. Son poesía, no filosofía.

⁹ Esta concepción del término *camino* está muy presente en Sebastián de Covarrubias (1611/2006: 418), y sobre todo en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), que define *camino* como «la tierra hollada de los que pasan de un lugar a otro a manera de calle o lista que atraviesa los campos, y va a parar a ciertos sitios y lugares». Con anterioridad, el propio fray Luis de León, en *De los nombres de Cristo*, al comentar el nombre «Camino», había advertido: «Por manera que este nombre, camino, de más de lo que significa con propiedad, que es aquello por donde se va a algún lugar sin error» (León, 1583/1997: 209).

y mientras el azar de la aventura no le extravíe, es decir, no le sitúe fuera de su vía, ni le aparte definitivamente del itinerario previsto, seguirá siendo esencialmente un viajero, con independencia del protagonismo que adquiera de forma puntual en una o varias aventuras¹⁰.

Un itinerario es siempre un trayecto cronotópico, es decir, una secuencia lineal en el tiempo y en el espacio. La cronología será humana, es decir, delimitada y finita (no metafísica), y el espacio será un *espacio antropológico* (no trascendente), en el que, como he señalado, es posible distinguir tres dimensiones o ejes: el *eje circular*, que comprende las relaciones de los seres humanos entre sí (lo humano); el *eje radial*, referido a las relaciones de los seres humanos con las realidades físicas naturales (lo inanimado inhumano); el *eje angular*, que se proyecta sobre las relaciones entre los seres humanos y las realidades numinosas, cuyo origen está en los animales (lo animado inhumano). El eje circular remitiría al viaje que puede desarrollarse a través del espacio social y humano (el viaje a Italia, tan frecuente en el hombre del Renacimiento); el eje radial corresponde al viaje que discurre por espacios no solo geográficos u orográficos, sino físicos o incluso astrofísicos (desde el fingido *Voyage dans la Lune* de Savinien de Cyrano de Bergerac hasta el alunizaje real de los astronautas del Apolo XI); y el eje angular permite describir, en el marco de un espacio praeterhumano habitado por dioses, númenes o criaturas mágicas, el prototipo del viaje místico o astral, que dicen vivir algunas personas, bien bajo los efectos de drogas y narcóticos, bien bajo los efectos de determinadas experiencias religiosas.

AVENTURA Y ESPACIO ANTROPOLÓGICO

En el ámbito del espacio antropológico, la aventura es en cierto modo la contrafigura del viaje, como el aventurero es el *alter ego* del viajero u *homo viator*. La aventura objetiva es, como en un fotograma, la negatividad del viaje. El

¹⁰ La principal distinción que el Materialismo Filosófico establece entre los fines prolépticos es la que media entre los *planes* y los *programas*. Los planes se definen principalmente en función de las personas a quienes afectan los fines establecidos. Los programas, por su parte, se definen en función de los propios contenidos —impersonales— de los fines propuestos. Desde un punto de vista histórico, todo fin es siempre un plan, y un plan que implica necesariamente un programa (político, económico, religioso...) En primer lugar, los *fines* —intereses— pueden clasificarse, bien como fines generales (nomotéticos), bien como fines individuales (particulares, idiográficos). En segundo lugar, los *planes* serán *universales* (el plan del que nos habla la *Eneida* como definición de la política del Imperio romano: *tu regere imperio populos...*), o *regionales* (el plan militar de desviación del río Halis que, según Herodoto, habría propuesto y ejecutado Tales de Mileto). En tercer y último lugar, los *programas* se distinguen según sean programas *genéricos* (en el sentido total o tendiendo hacia él), o programas *específicos*. Un programa genérico es necesariamente abstracto (el caso del programa contenido en la Declaración de Derechos Humanos de 1789), mientras que un programa específico, aunque utópico, se presentará bajo las formas de un programa concreto (por ejemplo, la alfabetización acelerada de un determinado grupo social, o incluso de la universalidad de los hombres, al modo de los programas de la UNESCO, que desde los criterios del Materialismo Filosófico son idealismo puro en la casi totalidad de sus contenidos).

aventurero es el hombre que, saliéndose de los caminos normales o habituales, de los itinerarios normalizados, genera itinerarios nuevos y extra-ordinarios, es decir, o bien abre caminos inéditos, o bien transita circuitos irrepetibles. El aventurero se mueve por rutas inseguras, en las cuales lo habitual es la sorpresa. Se opone a la rutina característica o prevista del viaje, bien porque protagoniza aventuras espontáneas o automáticas, que determinan azarosamente su trayecto o derrotero («aventura sin viaje», al estilo de don Quijote), bien porque protagoniza aventuras itinerantes o sistemáticas, que impactan en el trayecto o itinerario previsto por el sujeto, extraviándolo ocasionalmente, y haciéndole perder el rumbo, que siempre recuperará más tarde o más temprano («viaje con aventura», al modo de Periandro y Auristela). En términos geométricos, el *aventurero espontáneo*, como don Quijote, se enfrenta, con frecuencia porque las busca, encuentra o genera de forma espontánea o sistemática, con aventuras *lineales*, mientras que el *aventurero itinerante*, como los falsos peregrinos del *Persiles*, son protagonistas de aventuras *angulares* o *perpendiculares*, que, con frecuencia sin que las busquen ni deseen, se interponen en su camino previsto, en su itinerario intencional hacia un destino concreto, al que finalmente llegan a pesar de estas múltiples y extraviadoras aventuras.

1. *Aventura itinerante o sistemática («viaje con aventura»)*. Es la protagonizada por un sujeto operatorio (Periandro y Auristela) que realiza un viaje cuyo *finis operantis* (finalidad proléptica) se cumple finalmente pese a la injerencia, angular o perpendicular, que extravían sistemáticamente su rumbo o itinerario previsto.

En el eje radial del espacio antropológico, aventurero itinerante es aquel a quien la aventura inesperada, interpuesta en su camino, y con frecuencia no pretendidamente, conduce hacia itinerarios inéditos, caminos extra-vagantes, ajenos a su rumbo previsto e intencional. En este sentido, Colón fue mucho más aventurero que Armstrong, quien no lo fue en absoluto, pues estaba mucho más y mejor teledirigido por la nasa de lo que lo estaba Colón por la Corona de Castilla. El viaje del Apolo XI respondió a un itinerario perfectamente calculado si lo comparamos con el primer viaje del almirante, que murió sin saber que lo que había descubierto era un nuevo continente, geográficamente interpuesto entre Europa y las Indias Orientales.

En el eje circular del espacio antropológico, el aventurero itinerante se mueve sobre todo en el espacio social, bien en el ámbito de la Ciudad, bien en el dominio del Estado, en todos sus órdenes y categorías: económicas, legales, médicas, universitarias, militares, estamentales, informativas, etc. Cualquier sujeto puede ser objeto de una *aventura* que, impactando en su trayectoria social ordinaria, le obligue a alterar su itinerario, incluso a modificar sus intenciones o fines prolépticos (desarrollos y crisis económicas, fracaso académico, enfermedades, guerras, etc.), extraviándolo de los caminos por él previstos, es decir, derrotándolo hacia nuevas direcciones, no siempre deseadas. El viaje de la vida puede convertirse en cualquier momento en una aventura. Es la lección que, acaso un tanto hipertrofiadamente, puede derivarse de la lectura de *La española inglesa*.

En el eje angular del espacio antropológico, el aventurero itinerante es el que transita por itinerarios praeterhumanos, de tipo metafísico, pues no son ni geográficos ni humanos, sino *religiosos*. Tales itinerarios, junto con sus transformaciones, siguen

con frecuencia a ideologías, credos o impulsos espiritualistas, que en unos casos se desenvuelven dentro de los límites de una misma religión (misticismo, metempsicosis, resurrecciones...), o en otros casos desbordan los límites de unas u otras religiones (el caso de los conversos, que cambian de confesión según diferentes causas, circunstancias o intereses, y de los que la literatura cervantina está bien servida: Salec, Mahamut, Zoraida, Halima...)

2. *Aventura espontánea o automática («aventura sin viaje»)*. Es la protagonizada por un sujeto operatorio (don Quijote, p. e.) que se desplaza geográfica o físicamente sin rumbo normalizado o itinerario predeterminado, y cuyo objetivo fundamental no es recorrer un camino, sino únicamente buscar, generar y protagonizar aventuras o hechos insólitos y extraordinarios. Aquí el fin no es un *camino*, ni mucho menos una meta o *destino*, sino la *aventura* en sí.

Todo aventurero, por naturaleza, tiene mucho de imprudente y de temerario. A estas cualidades hay que añadir, por paradójico que resulte, una deficiencia que sin duda sorprenderá, y es su falta de libertad. El aventurero circula por los márgenes en que suele moverse la libertad humana, especialmente porque su radio de acción se desarrolla a una escala muy distinta de la que se desarrolla el ritmo y el alcance de los movimientos libres. El aventurero, especialmente el aventurero espontáneo o *automático*, no conoce los fines de los acontecimientos o aventuras que genera y protagoniza, pues carece de finalidad proléptica, y solo dispone de finalidad lógica, revelable únicamente en la conclusión definitiva de todos los actos. El aventurero espontáneo, como don Quijote, carece de lo que los maestros del Derecho Penal denominan el «dominio del hecho». Este tipo de conocimiento solo es, y siempre relativamente, posible en los caminos definidos y en las órbitas regulares, es decir, en itinerarios normalizados. Los senderos extra-vagantes, los caminos no reglamentarios, conducen al aventurero hacia acciones imprudentes, temerarias, o incluso ilegales, al margen de la Ley y en el terreno de las libertades proscritas.

Al aventurero espontáneo le mueven deseos de evasión: desea salirse de los caminos ordinarios, de los rumbos establecidos, de las órbitas reglamentarias. Esta liberación de la rutina tiene más que ver con un impulso libertario que con una afirmación de libertad. Paralelamente, semejante evasión libertaria de la vida común puede disfrazarse muy sofisticadamente de idearios muy diversos, desde lo «políticamente correcto» (alguien que abandona a su familia, o simplemente renuncia a abrirse camino en las dificultades de la sociedad occidental, para irse a servir a una ong en África central), o lo «religiosamente admirado» (es decir, la expresión teológica de la versión anterior: el misionero que cuida de los pobres en nombre de Dios), hasta lo «legalmente prohibido» (integrarse en una organización terrorista o mafiosa, para beneficiar económicamente a un grupo familiar o liberar políticamente un territorio que quiere constituirse en estado). La experiencia de la aventura muy pocas veces tiene que ver con un ejercicio de libertad. Desconocedor de las consecuencias de sus actos, el aventurero espontáneo está limitado por objetivos que son necesariamente borrosos. En la experiencia de la aventura, la libertad no es la medida del valor. El valor no está en la libertad, sino en el destino, y solo tendrá consistencia si es un valor benigno, es decir, si el resultado es bueno o positivo para el aventurero, no para la sociedad.

A continuación, voy a aplicar estas categorías a los sujetos y funciones narratológicos de *La española inglesa*, es decir, a sus personajes y acciones discursivos, con objeto de ofrecer una interpretación de la novela desde los presupuestos del Materialismo Filosófico.

CLOTALDO

Junto con su esposa Catalina, Clotaldo es uno de los personajes clave de la novela. Aguda y religiosamente contradictorio, dadas sus incompatibilidades morales y éticas, es un personaje que, sin embargo, resulta irreflexivamente simpático o indistinto a la mayor parte de la crítica. Clotaldo, además de ser un católico virtuoso¹¹ (entre anglicanos), es un saqueador de propiedades y bienes de católicos (entre católicos) —cosa que se negará en firme a hacer su hijo Ricaredo¹²—, es también un secuestrador de niñas, es un insumiso ante las exigencias y las órdenes de sus superiores¹³, y es finalmente un individuo capaz de romper sus compromisos y su palabra dada según las conveniencias que le vengan bien o mal, hechos todos estos que se objetivan, de forma respectiva, en el catolicismo que practica subrepticamente en el seno de la sociedad anglicana, en su participación muy activa en el saqueo de Cádiz con el que arranca la novela¹⁴, en el rapto de Isabel¹⁵, en la negativa a devolver a la niña a sus padres por

¹¹ «Quiso la buena suerte que todos los de la casa de Clotaldo eran católicos secretos, aunque en lo público mostraban seguir la opinión de su reina» (218).

¹² «Ricaredo se hizo a la vela, combatido, entre otros muchos, de dos pensamientos que le tenían fuera de sí. Era el uno considerar que le convenía hacer hazañas que le hiciesen merecedor de Isabela, y el otro, que no podía hacer ninguna si había de responder a su católico intento, que le impedía no desenvainar la espada contra católicos» (227). Y más adelante: «Luego conocieron ser galeras, y turquescas, por las medias lunas que en las banderas traían, de que recibió gran gusto Ricaredo, pareciéndole que aquella presa, si el cielo se la concediese, sería de consideración, sin haber ofendido a ningún católico» (229). Si la conciencia del padre, Clotaldo, fuera tan escrupulosa como la del hijo, Ricaredo, la historia de *La española inglesa* nunca habría tenido lugar.

¹³ Al margen de su desacato a las órdenes del conde de Leste, lo que de por sí podría haberle costado la vida, Clotaldo se salta a la torera, podríamos decir, las licencias de matrimonio que, como alto aristócrata inglés que es, debería dispensarle solo la reina, y así se lo hace saber la propia soberana, a través de un discreto y adversativo reproche: «pero advertid, Clotaldo, que sé que sin mi licencia la teníades prometida a vuestro hijo» (225).

¹⁴ «Entre los despojos que los ingleses llevaron de la ciudad de Cádiz, Clotaldo, un caballero inglés, capitán de una escuadra de navíos, llevó a Londres una niña de edad de siete años...» (217).

¹⁵ En ningún momento de la narración se aduce ni un solo argumento que pretenda o que pueda justificar el rapto de Isabel por parte de Clotaldo, ejecutado en contra de todo orden ético —el bienestar de la vida de la niña y de sus padres— y en contra de todo orden moral —el desacato a las leyes dictadas por el conde de Leste—. A falta de justificación, solo se aduce una explicación completamente caprichosa: «aficionado [Clotaldo], aunque cristianamente [*como si los contenidos de este sintagma tuvieran un valor concesivo tolerable*], a la incomparable hermosura de Isabel» (218). En suma, le gustó la niña, y se la llevó como botín. Con el paso del tiempo, el rapto de Isabel quedará completamente impune. El narrador, ni siquiera el narrador moralista y católico, lo califica en ningún momento de secuestro o de rapto, pues simplemente

orden del conde de Leste¹⁶, y en la ligereza y eficacia con que dispone la repatriación a España de la propia Isabel y sus padres, una vez que, para la ejecución de sus planes, estas tres personas son un estorbo visible, de tal modo que, enferma la mujer que iba a ser su nuera, rehabilita el compromiso de matrimonio —que él mismo había roto anteriormente— de su hijo Ricaredo con una aristócrata escocesa llamada Clisterna¹⁷, a la sazón católica y doncella¹⁸. Este personaje *tan ejemplar* es Clotaldo.

RICAREDO

Es el hijo que en nada se parece a su padre. Asume la religión que le dan, y parece ser tan discreto en el credo católico como sus padres lo son simuladamente en el anglicano. Más fiel que Clotaldo a la moral católica, Ricaredo se negará tanto a agredir a católicos como a saquear sus propiedades, bien al contrario que su propio padre. Gracias a Ricaredo, Isabela dejará de ser la cautiva¹⁹ de sus padres para llegar a convertirse en su nuera, si bien ellos nunca sabrán que son suegros de la española, pues su hijo, curiosamente, les deja para siempre en la certeza de su falsa muerte, a manos del conde Arnesto²⁰, en una hostería o posada de Aquapendente, en los límites entre Florencia y los Estados Vaticanos. Ricaredo nunca volvió a dirigirse a sus padres

dice, sin comunicar ninguna valoración al respecto, que «Clotaldo, un caballero inglés, capitán de una escuadra de navíos, llevó a Londres una niña de edad de siete años» (217). El narrador de *La española inglesa* no condena en ningún momento el crimen de Clotaldo. Y este silencio, respecto a un hecho tan grave y decisivo en la acción de la novela, solo puede interpretarse como un signo de complicidad entre el narrador, como personaje que cuenta la historia, y Clotaldo, como católico que, no obstante, practica contra católicos la piratería de Estado, en beneficio y bajo patronato de la Corona de Inglaterra.

¹⁶ Clotaldo desobedece, y desafía subrepticamente, las órdenes de su superior el conde de Leste, quien, bajo pena de muerte, ordena —sin éxito— la inmediata devolución de Isabel a sus padres legítimos y naturales. El conde de Leste «con gran diligencia hizo buscar la niña para volvérsela a sus padres [...]. Mandó el conde echar bando por toda su armada que, so pena de la vida, volviese la niña cualquiera que la tuviese; mas ningunas penas ni temores fueron bastantes a que Clotaldo obedeciese» (217). No en vano Clotaldo es católico entre anglicanos: sabe vivir subrepticamente una doble vida, y por supuesto una doble moral.

¹⁷ «Una muy rica y principal doncella escocesa, asimismo secreta cristiana como ellos» (220).

¹⁸ «En este tiempo, los padres de Ricaredo, pareciéndoles no ser posible que Isabela en sí volviese, determinaron enviar por la doncella de Escocia con quien primero que con Isabela tenían concertado de casar a Ricaredo, y esto sin que él lo supiese, no dudando que la hermosa presente de la nueva esposa hiciese olvidar a su hijo la ya pasada de Isabela, a la cual pensaban enviar a España con sus padres, dándoles tanto haber y riquezas, que recompensasen sus pasadas pérdidas» (247). Así demuestran los católicos Clotaldo y Catalina su amor por Isabel.

¹⁹ Cual botín de rafia, o correría en país enemigo, Isabel vive y sirve en casa de Clotaldo y Catalina.

²⁰ El conde Arnesto representa ese personaje «arrogante, altivo y confiado» (242) que siempre tenemos como colega o vecino de aventuras, y que naturalmente acaba por interponerse en el camino del protagonista. Personaje retorcido e irracional, amenaza a su madre con suicidarse si no se satisfacen sus caprichos con Isabel. A tiempo acaba en la cárcel, por orden directa de la reina, y a destiempo, con una cuadrilla de secuaces, deja por muerto a Ricaredo.

ni a acordarse de ellos. Este es un hecho que habla por sí mismo, y que no puede menoscabarse en la interpretación de la novela, al subrayar radicales diferencias entre este personaje protagonista, inglés y católico, y la sociedad, familiar y política, de la que genuinamente procede.

Ricaredo es personaje en cuya vida impactan viajes y aventuras que ni busca, ni pretende, ni desea. Y que sin embargo se ve obligado a cumplir y a sufrir. Ricaredo no es un viajero vocacional, y mucho menos aún un aventurero. Como en el caso de Periandro y Auristela, su peregrinación a Roma responde a una estrategia personal, y no fideísta, que se sirve de la religión como pretexto —del que nadie se atreverá a dudar o sospechar²¹— para evitar ante todo la boda con la católica escocesa²², y conseguir sin nuevos obstáculos la unión con Isabel, a la que directa e indirectamente se han opuesto, la reina de Inglaterra primero, el conde Arnesto y su madre después, y sus propios padres, Clotaldo y Catalina, finalmente, al disponer de nuevo su matrimonio con Clisterna. En consecuencia, la vida de Ricaredo se halla impugnada una y otra vez por sucesivos viajes y aventuras indeseados, que lo apartan una y otra vez de su enamorada: capitanea naves corsarias por orden de la reina de Inglaterra, ve imposibilitado su matrimonio con Isabel por culpa de la madre del conde Arnesto, que envenena a su prometida, dispone una *peregrinatio* a Roma para escabullirse de la boda concertada por sus padres con Clisterna, sobrevive de casualidad al intento de asesinato por parte de Arnesto, cae cautivo de corsarios musulmanes y, por último, liberado por frailes trinitarios a precio miserable (trescientos ducados era rescate para personas de baja extracción social)²³, llega a Cádiz a punto de impedir la irrecuperable entrada de Isabel en el monasterio de santa Paula. Finalmente, el producto supera la prueba, y Ricaredo consigue, intacto, su *finis operantis*: el amor matrimonial de Isabel.

Al final del trayecto narrativo, Ricaredo ha recorrido como viajero y como aventurero —tanto itinerante como espontáneo— los tres ejes del espacio antropológico. En el ámbito del eje circular, ha conseguido hazañas que le confirman triunfos políticos —el favor de la reina— y éxitos personales —el amor de Isabel—, ha abatido naves otomanas y se ha apoderado de sus riquezas, ha demostrado que sabe

²¹ «Como todos eran católicos, fácilmente las creyeron» (249).

²² «Ricaredo salió a decir a sus padres como en ninguna manera se casaría, ni daría la mano a su esposa la escocesa sin haber primero ido a Roma a asegurar su conciencia» (249).

²³ La cuestión económica no debe minusvalorarse. Bravo como Marte y atractivo como Venus —advierte Güntert (1993)—, Ricaredo también se constituye como una figura ideal del *discurso aristocrático*, en este caso noble desde su nacimiento, que sin embargo se convierte en objeto del *discurso mercantil* (capturado y vendido como esclavo por 300 ducados, un precio de pobres; se identifica personalmente mediante sus letras de cambio y cédulas bancarias, en un mundo cuyo valor fundamental es el dinero y las transacciones). El dinero es el lenguaje que mejor entiende cualquier tipo de sociedad moderna: «El relato comienza por simular una oposición profunda entre la católica España y la herética Inglaterra; en realidad, nos muestra una Inglaterra aristocrática, que sabe servirse hábilmente de los recursos del sistema capitalista, frente a una España algo hipócrita que, si bien ostenta sumisión a los ideales nacionales, predica la guerra religiosa contra los herejes y continúa sosteniendo la absoluta superioridad de los valores ideales con respecto a los materiales, resulta ser en el fondo la España de las letrillas satíricas de Góngora y de Quevedo, dominada por Don Dinero» (Güntert, 1993: 152-153).

combatir con liberalidad, pues libera a cristianos e indulta a musulmanes, y ha unido a Isabela con sus progenitores, restableciendo la unión familiar que había quebrado caprichosamente, contra toda ética y ley moral, su propio padre. En el ámbito del eje radial, ha puesto su industria y cualidades personales a disposición del poder político de su estado, contribuyendo puntualmente a su enriquecimiento, si bien mediante el ejercicio de la piratería, que, en todo caso, ha reportado beneficios tanto a la corona de Inglaterra como a él mismo. En el ámbito del eje angular, su protagonismo es mayor, ya que dispone un viaje como peregrino a Roma, cuya causa, como he señalado, no es la religión, sino la astucia. Dicho sea de nuevo con otras palabras: si no se viera obligado a evitar su matrimonio con Clisterna, Ricaredo no habría organizado nunca un viaje a los Estados Vaticanos²⁴. Este viaje se ve impactado en su itinerario por una serie de aventuras, que van desde el intento de asesinato que sufre en Italia hasta el cautiverio africano y su reconciliación final con la religión católica en la ciudad de Cádiz. Se trata de un muy completo periplo religioso, si pensamos que Ricaredo ha vivido políticamente entre anglicanos, subrepticamente entre católicos, y cautivamente entre musulmanes. La religión y la política, en lugar de facilitar la vida, la han complicado amargamente. Esta es una de las interpretaciones más visibles que contiene el texto de *La española inglesa*.

LA NOVELESCA REINA DE INGLATERRA

La reina Isabel²⁵ es un personaje que, como todo monarca, está exento de responsabilidad, resulta simpático en el ejercicio de sus exigencias —sean procedentes

²⁴ «Besé los pies al Sumo Pontífice, confesé mis pecados con el mayor penitenciario, absolvióme dellos, y diome los recaudos necesarios que diesen fe de mi confesión y penitencia, y de la reducción que había hecho a nuestra universal madre la Iglesia» (259). Estos son los trámites que Ricaredo necesita para entrar en España y poder contraer matrimonio con Isabel. ¿Son fruto de la fe o consecuencia de las exigencias político-religiosas, a las que el desarrollo de la acción, y los movimientos de los personajes, están sistemáticamente vinculados?

²⁵ Adelanto que no soy de los que identifican a la reina Isabel de Inglaterra con la Virgen María. Me resulta francamente cómico, a estas alturas, confirmar que no hay acaso novela ejemplar de Cervantes en la que algún crítico, o alguna crítica, no haya visto a la Virgen María. O al mismísimo Jesucristo. En el caso de esta novela, la visión corresponde a Mar Martínez-Góngora (2000: 28), quien afirma: «A mi juicio, la novela cervantina presenta a la histórica reina Isabel, no solo tal como es percibida entre sus contemporáneos, sino que le son transferidos una serie de poderes que el culto católico había atribuido a la Virgen María en el contexto de la tradición hispánica mariana». Parece ser que, con anterioridad, también Collins (1996) había visto, identificada con la reina Isabel de Inglaterra, a la Virgen María. En el caso de *La ilustre fregona*, corresponde a Lee (2006) la visión de la Virgen María, ahora en la figura de la madre biológica de Costanza, veterana paridora, antes de ser violada por don Diego de Carriazo: «Costanza's mother fits the archetypal characteristics of the widow / virgin saint and the structure of her biography also follows the pattern of a hagiographical story [...]. What is striking about Costanza's mother's behavior is how self-consciously she fashions herself after the ultimate female exemplar of Christian virtue, the Virgin Mary» (Lee, 2006: 51-52). Por su parte, Walter Marx, en su trabajo titulado «Johannesminne. Eine ikonologische Interpretation der *Novela de la gitana*» (Ehrlicher y Poppenberg, 2006),

o no—, y desaparece finalmente en el más absoluto silencio²⁶, aún por detrás de los padres de Ricaredo, que escriben a Isabela para anunciarle equivocadamente una muerte de la que su propio hijo no los desengañará jamás.

Lo que acaso más sorprenda de *esta reina* de Inglaterra es la facilidad con la que subvierte las leyes del Estado, entre mercaderes y agentes financieros —de intermediación francesa, dada la prohibición de relaciones comerciales entre España e Inglaterra—, para traficar con la suma de diez mil escudos, con los que tan ricamente indemniza y despacha con destino a Cádiz a la tan querida Isabela y a sus padres, en medio de un gineceo de envidiosas y rupestres cortesanas a las que la española, fea y enferma, ya no eclipsa con sus gracias y sus méritos.

ISABEL / ISABELA

Al igual que Ricaredo, la trayectoria narrativa de Isabel demuestra que el viaje de la vida puede convertirse en cualquier momento en una amarga aventura. Secuestrada por Clotaldo contra la ley dictada incluso por los propios saqueadores de los bienes de su familia, Isabel es producto del contrabando de un católico inglés que practica contra los católicos españoles la piratería de estado²⁷. Aunque el narrador evita esta denominación, Isabel penetra en Inglaterra como esclava, como cautiva de alto standing, botín de razia, a la que sin embargo enseñan a leer y escribir, como a sirvienta de altos aristócratas. La niña, hermosa, dócil e inteligente, crece sumisa y obediente, pero sin libertad. Como la mayoría de las heroínas de las *Novelas ejemplares*, Isabel carece de *motu proprio*²⁸. Es un personaje plano, pero no porque carezca de voluntad, sino porque no puede ejercerla más allá de unos límites estrechísimos, que son, sucesivamente, los del *cautiverio doméstico* en casa de Clotaldo y Catalina, los del *cautiverio dorado* en la corte de Isabel de Inglaterra, y los del *cautiverio religioso* en su «casa principal, frontero [el monasterio] de Santa Paula» (252) en Cádiz, esperando la llegada de su amado Ricaredo. He aquí las aventuras, ajenas siempre a la voluntad de Isabel, que sufre a lo largo de su vida, hasta que finalmente logra casarse con su marido, y cesan viajes, aventuras y novela.

Que Isabel carezca de posibilidades de ejercer su voluntad no autoriza a pensar que carezca plenamente de ella, y ni mucho menos permite afirmar que carezca de

convierte a Preciosa en Jesucristo, y al agitanado Andrés en el apóstol san Juan. Lo cual no estaría nada mal, si no fuera porque se trata de Cervantes y de una obra literaria. Las «visiones» de este tipo podrían multiplicarse, mas baste aducir estos ejemplos como muestra del ilusionismo de la crítica literaria contemporánea, en sus pasos —indudablemente peregrinos— por la novelística cervantina.

²⁶ «De la reina no tuvieron respuesta, pero de Clotaldo y de su mujer sí» (253).

²⁷ Así parece reprochárselo la reina a Clotaldo, al advertirle claramente: «Clotaldo, agravio me habéis hecho en tenerme este tesoro tantos años ha encubierto» (225).

²⁸ Isabel confesará abiertamente a Ricaredo, tras la declaración de amor de este último: «desde aquí os ofrezco la voluntad que ellos [sus amos, Clotaldo y Catalina] me dieren» (221).

sentimientos, si bien estos últimos se manifiestan igualmente de forma muy atenuada, apenas en la experiencia fugaz de recuerdos muy infantiles²⁹ y de una espontánea anagnórisis que protagoniza con sus auténticos padres³⁰.

La vida de Isabela es una vida mucho más trágica que dramática, pese a que el narrador se empeña en dar cuenta de ella de forma incesantemente *melodramática*. Las consecuencias de lo melodramático son inmediatas. El melodrama es incompatible con la tragedia. Y paralelamente, anula toda posibilidad de interpretar en términos críticos cualquier referencia contenida en el formato de su fábula. En suma, donde hay melodrama, tragedia y crítica social son imperceptibles, inexistentes o imposibles.

En tres ocasiones al menos Isabela es objeto de situaciones —o aventuras, si se prefiere— de consecuencias dramáticas que, acaso perceptibles como tragedias, el narrador las expone en formas y términos melodramáticos. Me refiero, en primer lugar, al hecho mismo de su secuestro, que para los padres genuinos supone la «muerte» de la hija, su bien más querido³¹; en segundo lugar, a la decisión de la reina de separarla de su prometido, justo antes de su boda, y de sus amos o padres adoptivos, equivale a una segunda orfandad: «quedó Isabela como huérfana que acaba de enterrar sus padres, y con temor que la nueva señora [ahora la reina de Inglaterra] quisiese que mudase las costumbres en que la primera la había criado» (227); y en tercer lugar, al envenenamiento que sufre³², con las consecuencias que

²⁹ «Con el tiempo y con los regalos, fue olvidando los que sus padres verdaderos le habían hecho, pero no tanto que dejase de acordarse y suspirar por ellos muchas veces; y aunque iba aprendiendo la lengua inglesa, no perdía la española» (219).

³⁰ «Ansí como Isabela alzó los ojos, los puso en ella su madre, y detuvo el paso para mirarla más atentamente, y en la memoria de Isabela se comenzaron a despertar unas confusas noticias que le querían dar a entender que en otro tiempo ella había visto aquella mujer que delante tenía. Su padre estaba en la misma confusión, sin osar determinarse a dar crédito a la verdad que sus ojos le mostraban [...]. En esto deseaba Isabela que hablase la que pensaba ser su madre: quizá los oídos la sacarían de la duda en que sus ojos la habían puesto [...]. Su padre, no menos tierno que prudente, dio muestras de su sentimiento no con otras palabras que con derramar lágrimas, que, sesgadamente, su venerable rostro y barbas le bañaron. Juntó Isabela su rostro con el de su madre, y volviendo los ojos a su padre, de tal manera le miró que le dio a entender el gusto y el descontento que de verlos allí su alma tenía» (240-241). Es evidente que escenas como esta, donde el drama sustituye a la tragedia, contienen el germen de lo que a partir de la Ilustración europea será el teatro melodramático.

³¹ «En la pérdida de Cádiz, que sucedió habrá quince años, perdí una hija que los ingleses debieron de llevar a Inglaterra, y con ella perdí el descanso de mi vejez y la luz de mis ojos; que, después que no la vieron, nunca han visto cosa que de su gusto sea» (232-233).

³² El envenenamiento de Isabela, por parte de una camarera de la reina —madre del conde Arnesto— es en realidad un intento de homicidio frustrado: «Con esta resolución de la reina quedó la camarera tan desconsolada, que no replicó palabra. Y pareciéndole lo que ya le había parecido, que si no era quitando a Isabela de por medio no había de haber medio alguno que la rigurosa condición de su hijo ablandase ni redujese a tener paz con Ricaredo, determinó de hacer una de las mayores crueldades que pudo haber jamás en pensamiento de mujer principal, y tanto como ella lo era. Y fue su determinación matar con tósigo a Isabela» (245-246).

de él se derivan (riesgo de la propia vida, absoluto deterioro de su aspecto físico³³, pérdida supuestamente definitiva de su prometido, y repatriación a España³⁴ promovida por quienes iban a ser su suegros y habían sido sus «padres adoptivos»), constituye sin lugar a dudas un espectáculo de contenidos eminentemente trágicos, que, sin embargo, el narrador expone en los términos acomodados de formas, más o menos intensamente, melodramáticas, ambientándolo todo en una atmósfera «de compasión, de despecho, y de lágrimas» (227).

Con todo, el *cautiverio religioso* de Isabel merece algunos comentarios. Es probablemente el *cautiverio* más intenso de todos y, de forma paradójica, el único que parece haber sido «libremente» asumido por ella, inducida, naturalmente, por las circunstancias envolventes, entre ellas, la afinidad de su prima monja, en el monasterio de santa Paula, y el hecho de que su padre alquilara una casa principal que será habitada como una metonimia conventual del susodicho monasterio, pues Isabel

pocas o ninguna vez salía de su casa, si no para el monasterio; no ganaba otros jubileos que aquellos que en el monasterio se ganaban. Desde su casa y desde su oratorio andaba con el pensamiento los viernes de Cuaresma la santísima estación de la Cruz, y los siete venideros del Espíritu Santo. Jamás visitó el río, ni pasó a Triana, ni vio el común regocijo en el campo de Tablada y puerta de Jerez el día, si le hace claro, de San Sebastián, celebrado de tanta gente que apenas se puede reducir a número. Finalmente, no vio regocijo público ni otra fiesta en Sevilla; todo lo libraba en su recogimiento, y en sus oraciones y buenos deseos esperando a Ricaredo (253).

Nótese que todo este ascetismo religioso pivota sobre un objetivo secular: «... esperando a Ricaredo». Isabel se ha convertido en una Penélope *cristianamente adjetivada*. Incluso no faltan pretendientes, y celestinas hechiceras, que burdamente pretendan seducirla³⁵.

³³ Al igual que Auristela en el *Persiles*, la destrucción de su belleza física es total, al quedar convertida temporalmente en un monstruo, pese a lo cual el amor de Ricaredo persistirá intacto: «Finalmente, Isabela no perdió la vida; que el quedar con ella la naturaleza lo comutó en dejarla sin cejas, pestañas y sin cabello, el rostro hinchado, la tez perdida, los cueros levantados y los ojos lagrimosos. Finalmente, quedó tan fea, que como hasta allí había parecido un milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad» (247).

³⁴ Las palabras del narrador a propósito de los preparativos últimos de la repatriación de Isabel y sus padres, promovida por Clotaldo y Catalina, habida cuenta de las causas que la han provocado, y que el lector sabe se deben al deterioro físico de la prometida de su hijo, suenan, francamente, a puro escarnio, al estar atribuidas a un matrimonio que, por hermosa, se la arrebatan a sus padres legítimos, y por enferma, la destierran a su patria genuina (que quien esto haga alardee de católico entre anglicanos solo puede interpretarse como un sarcasmo por parte de quien cuenta la historia y compone la fábula): «Los regalos que la señora Catalina dio a Isabela para el viaje fueron muchos; los abrazos, infinitos; las lágrimas, en abundancia; las encomiendas de que la escribiese, sin número, y los agradecimientos de Isabela y de sus padres correspondieron a todo; de suerte que, aunque llorando, los dejaron satisfechos» (251).

³⁵ «Y no faltó quien se quiso aprovechar de lo que llaman hechizos, que no son sino embustes y disparates» (254).

Agotadas las posibilidades reales de regreso del héroe, tras la carta de Catalina y el anuncio de la muerte de Ricaredo, Isabel decide hacer voto de ser monja.

Acabada de leer la carta, sin derramar lágrimas ni dar señales de doloroso sentimiento, con sesgo rostro y, al parecer, con sosegado pecho, se levantó de un estrado donde estaba sentada y se entró en un oratorio, y hincándose de rodillas ante la imagen de un devoto crucifijo hizo voto de ser monja, pues lo podía ser teniéndose por viuda (255).

Solo la intervención de sus padres demora un tanto el cumplimiento de este voto. Con todo, cabe preguntarse abiertamente, Isabel adopta esta decisión, ¿por fe religiosa o por renunciar al mundo que, en ausencia de Ricaredo, le toca vivir? Está claro que por esta última razón. De hecho, la aparición de su enamorado da al traste con el monasterio y toda su vida conventual, ejercicios espirituales incluidos, «dejando a las monjas tristes, confusas y llorando por lo que perdían en no tener en su compañía a la hermosa Isabela» (258).

La novela, en suma, proclama finalmente el triunfo de la vida secular. La aventura que Isabel estaba a punto de iniciar, adentrándose en el eje angular del espacio antropológico, reduciendo su vida a la vida religiosa, queda absolutamente abolida por el desenlace de la fábula. El amor humano impide la «cristiana determinación» (257). Entre los mensajes que pueden identificarse en *La española inglesa*, y bajo toda la apariencia y la retórica del supuesto bizantinismo, que tanto entretiene a la crítica de todos los tiempos y credos, es innegable el discurso que objetiva en la Religión y en la Política de los estados absolutistas los principales obstáculos para el desarrollo en libertad de la vida humana³⁶.

³⁶ Ni Isabel ni Ricaredo se identifican con ninguna sociedad, ni española ni inglesa. Es también la idea de Güntert (1993: 147), quien distingue dos sociedades diferentes, la española y la inglesa, y una pareja que, si bien inicialmente pertenece a ambas, al final no se identifica con ninguna de las dos. Advierte Güntert que los amantes, una vez establecidos en España, siguen manteniendo entre sí relaciones ideales, que no son de tipo burgués, sino más bien aristocrático. El mismo crítico distingue en la estructura de la novela criterios de tipo discursivo, que relaciona con dos sistemas de valores, los cuales se objetivan en sendas macrosecuencias narrativas: la aristocrático-feudal y la capitalista-burguesa. El hispanista suizo subraya una de las ideas a nuestro juicio más relevantes en la interpretación de *La española inglesa*, y es el divorcio existente entre los valores que sostienen los personajes protagonistas y los que caracterizan a la sociedad en que viven: «Los valores estimados por los individuos han dejado de ser los mismos que reconoce la Sociedad. El último episodio revela una preocupante *no-coincidencia* entre el Discurso social y el individual de los amantes, entre los tipos de verdad reconocidos en el mundo y la verdad de la pareja, que configura, ella sola, la relación ideal, ejemplar, basada en la mutua confianza y en el reconocimiento del ser del otro. Al mismo tiempo, este desenlace hace sentir la distancia entre el texto cervantino y aquellos lectores que quedan apegados a la verdad referencial de la literatura, sin captar la ironía que acompaña el uso provocativo de la *verosimilitud*. Para que una lectura resulte compatible con este texto, tendrá que destacar no solo su *ejemplaridad*, como se ha hecho hasta ahora, sino también su ironía y su actitud crítica» (Güntert, 1993: 155).

CODA DESDE LA TEORÍA DE LA LITERATURA

No quiero concluir esta interpretación de *La española inglesa* sin hacer una referencia crítica a la importancia que, desde la teoría literaria contemporánea, se ha atribuido a la obra de Mijail Bajtín en relación con la denominada «novela de aventuras».

La doctrina teórico-literaria de Bajtín queda atrapada gnoseológicamente en la cuarta de las coordenadas en las que el Materialismo Filosófico clasifica la Idea de Materia Ontológico General (M) en sus relaciones con el Mundo³⁷. Estas cuatro categorías o coordenadas gnoseológicas son las que se refieren, en primer lugar, al *materialismo cosmológico*, que considera que la materia es el origen del universo y, como tal, sustrato y fundamento de toda realidad (Demócrito, Epicuro, Positivismo decimonónico, Ostwald, Einstein...) En segundo lugar, cabe referirse al *materialismo antropológico*, que interpreta la naturaleza humana desde sus realidades físicas y fisiológicas (cuyos antecedentes se encuentran en la discriminación cartesiana entre *rex cogitans* —alma— y *rex extensa* —cuerpo—, y a cuyo desarrollo histórico han contribuido más o menos intensamente pensadores y biólogos como De la Mettrie, David Hartley, D'Holbach, Helvetius, Kant, Kart Vogt, Darwin, Henry Huxley, Ernst Haeckel, Albert Lange y, en nuestros días, Paul Kurtz, con su obra *Eupraxophia*, de 1988). En tercer lugar, debe mencionarse el *materialismo histórico* (*Hismat*), denominación que Frederick Engels aplica a la concepción de la Historia desde el punto de vista de su desarrollo social, tal como la sistematiza Karl Marx en el prefacio de 1859 a su *Crítica de la economía política*. Marx y Engels dotan al concepto de «materia» de una complejidad real y una pluralidad objetiva, al subrayar su naturaleza dinámica y evolutiva. La idea de «materia» se sustrae de este modo de la subjetividad y del idealismo en el que la había sumido la Filosofía de la Historia de Hegel, a la cual el marxismo da una vuelta del revés (*Umstülpung*), al afirmar que no es el ser humano el que determina la materia, sino que son las condiciones materiales de la vida social las que determinan a cada ser humano. En cuarto lugar —y aquí queda envuelta la doctrina bajtiniana—, he de referirme al *materialismo formalista*, posición gnoseológica en que

³⁷ La Idea de Materia Ontológico General puede relacionarse con las ideas de Mundo —tal como expongo a continuación—, y también con las ideas de Dios y de Conocimiento, aspectos que no voy a desarrollar aquí, por no ser objeto de este estudio. Vid. al respecto Bueno (1990), Jiménez Pérez (2004) e Hidalgo (2006). La Idea de Materia Ontológico General (M) se define como pluralidad, exterioridad e indeterminación, y constituye el plano de la Ontología General de la ontología materialista. El otro de los planos de la ontología materialista está constituido por la Ontología Especial, cuya realidad positiva son tres géneros de materialidad, los cuales constituyen el campo de variabilidad empírico-trascendental del Mundo (Mi), y son los siguientes: (M₁) Primer género de materia, o realidades físicas; (M₂) Segundo género de materia, o realidades fenomenológicas; y (M₃) Tercer género de materia, o realidades lógicas. La arquitectura trimembre de la Ontología Especial mantiene una estrecha correspondencia con la estructura ternaria del eje sintáctico del espacio gnoseológico, cuyos sectores son los *términos* de las ciencias (realidades físicas), las *operaciones* que ejecutan los sujetos gnoseológicos (realidades fenomenológicas), y las *relaciones* que permiten a los sujetos operatorios la manipulación de los términos, de acuerdo con criterios sistemáticos, normativos, estructurales, preceptivos, legales, etc. (relaciones lógicas).

se sitúan todos aquellos que tratan de explicar las entidades abstractas de la materia desde el punto de vista de su naturaleza *formalmente ideal o esencial*. Para Bajtín, lo consciente y comprensible solo puede interpretarse mediante el análisis formal de materiales signícos, análisis que siempre será resultado de relaciones diaméricas, es decir, de relaciones que permiten analizar el proceso de interconexión de unos sistemas signícos (culturas, en sentido amplio) con otros, de acuerdo con la *potencia abarcadora* de las distintas culturas o sistemas signícos³⁸.

Definido el espacio gnoseológico en el que se sitúa la obra de Bajtín, desde las coordenadas de la teoría de la ciencia desarrolladas por el Materialismo Filosófico, voy a explicar ahora el modo interpretativo desde el que opera sobre la literatura su sistema de pensamiento.

Filosóficamente es posible distinguir al menos cuatro corrientes gnoseológicas de la idea de ciencia³⁹, las cuales implican a la *Teoría de la Literatura*, como ciencia categorial ampliada, y a los *materiales literarios*, como realidad material que constituye el campo categorial de su investigación. Estas cuatro corrientes gnoseológicas son el *descriptivismo*, el *teoreticismo*⁴⁰, el *adecuacionismo*⁴¹ y el *circularismo*⁴². El pensamiento literario de Mijail Bajtín se sitúa en la primera de ellas, el descriptivismo.

³⁸ Las relaciones diaméricas (*diá*, a través de, y *meros*, parte) se oponen a las metaméricas (*metá*, más allá de, y *meros*, parte). Las relaciones metaméricas constituyen un esquema de conexión entre dos *conceptos conjugados* (A / B) como todos enterizos, sin analizarlos en sus componentes o partes. Las relaciones metaméricas son holistas y globales. Sería el caso, por ejemplo de una cultura abarcadora de todas las demás.

³⁹ Vid. al respecto el concepto de ciencia desarrollado en la Teoría del Cierre Categorial de Bueno (1992), así como la obra epistemológica de Losee (1981), Newton-Smith (1987), Pérez Herránz (1999) y Velarde Lombrana (1982, 1993).

⁴⁰ La idea teoreticista de ciencia está ligada a la escuela del filósofo Karl Popper. El teoreticismo subraya la primacía de la forma sobre la materia en su definición de ciencia y de conocimiento científico, intensificando el componente teórico constructivo y operativo que se da *de facto* en la investigación científica. Considera los contenidos de una ciencia como algo esencialmente vinculado a las estructuras operatorias sintácticas, lingüísticas y lógico-formales, las cuales no se resolverían en el campo de los «datos» empíricos y materiales. El conocimiento científico no procedería, pues, por inducción, sino por operaciones hipotético-deductivas, formuladas para dar cuenta y razón de los fenómenos materiales. Sin embargo, el punto débil del teoreticismo reside precisamente en la conexión entre la *ciencia*, que se concibe como mundo autónomo y creador (ámbito de la forma vivificadora), y la *realidad*, el mundo de los hechos (que se concibe como un mundo inerte o de materia inerte ante las formas vivas de la ciencia). Un nexo negativo une las teorías a los hechos. La teoría se desarrolla en virtud de su propia fuerza y coherencia interna, y cuando alguna de sus proposiciones no se ajusta o adapta al plano de los hechos, resulta desmentida, refutada, falsada, hasta que se adapte. No deja de ser irónico, para el teoreticismo, que las matemáticas, ciencias exactas por excelencia, no puedan nunca ser desmentidas por los hechos, habida cuenta de su naturaleza formal y abstracta. Popper concibe la naturaleza como algo eterno (ucrónico) y sin lugar de reposo (utópico). Frente a Popper y su concepción teoreticista de la razón y la ciencia abstractas, utópicas y ucrónicas, que sobrevuelan la materia y la informan desde el exterior, cabe advertir que la racionalidad efectiva humana es propia de sujetos corpóreos individuales, que operan e interactúan en el medio exterior, circundante y envolvente. La racionalidad tecnológica, científica y filosófica, no puede pensarse sin el lenguaje, pero esta misma racionalidad no puede reducirse exclusivamente al lenguaje. Tan racional es el sistema

Como *descriptivista*, Bajtín considera que la ciencia literaria estaría constituida por una *teoría*, es decir, por una *forma*, que habrá de dar cuenta de unos hechos o materiales a los que supone objetivos y externos. Se trataría, pues, de una ciencia constituida por un tipo de *conocimiento* referido a una *experiencia*. El descriptivismo bajtiniano, como la mayor parte de las hechizantes teorías de la literatura formalistas y posformalistas —por no citar a las posmodernas (a las que no considero *teorías*, sino *ideologías* de la literatura)—, hace un uso muy relajado del término *ciencia*, como cuerpo organizado de conocimientos, algo que en sí mismo es equívoco e inútil. Se trata más bien de un sinónimo del término *disciplina*, que incorpora a sus contenidos una segunda acepción de ciencia, como cuerpo de conocimientos históricamente desarrollados. Además, excluye dos atributos esenciales de toda ciencia, que, desde Descartes, se reconocen como ineludibles: su carácter necesario y verdadero. El descriptivismo bajtiniano se basa en una concepción dualista de la ciencia, que descansa en la mera discriminación formal entre un objeto y un método. Ofrece un espacio gnoseológico bidimensional. De este modo, los contenidos de una ciencia se entienden como reproducción o reflejo *teórico y formal* de un material *objetivo y externo*, que se supone previamente dado y autónomo. Bajtín describe formalmente unos contenidos, y basa la naturaleza científica de su proceder en un mero descriptivismo. Supone que la verdad reside en la materia y que el científico no hace sino des-cubrir-la, des-velarla,

métrico de numeración decimal como el uso humano de la pentadactilia para manipular objetos corpóreos y tangibles. El concepto de racionalidad está vinculado al concepto del comportamiento individual independiente, es decir, al sujeto humano corpóreo y operatorio, tal como propugna el Materialismo Filosófico.

⁴¹ El *adecuacionismo* es heredero de las formulaciones originales de Aristóteles. Esta tendencia gnoseológica supone que el conocimiento científico descansa de igual modo y en igualdad de condiciones sobre los dos fundamentos de toda ciencia: los componentes formales (teoría) y los componentes materiales (empiría). La verdad científica se define así por la relación de adecuación o correspondencia (isomorfismo) entre la forma proposicional desplegada por la lógica científica y la materia inerte a la que aquella forma va referida y referenciada. Es el caso de la conocida «teoría semántica de la verdad» formulada por Alfred Tarski. El adecuacionismo, con su postulado de la exacta correspondencia entre forma y materia, se presenta como una conjunción de la hipóstasis (sustantivación metafísica) de la materia practicada por el descriptivismo y de la hipóstasis de la forma proyectada por el teoreticismo.

⁴² El *circularismo* es la teoría de la ciencia que ofrece la gnoseología materialista desarrollada por la teoría del cierre categorial (Bueno, 1992). La Teoría del Cierre Categorial asume, del descriptivismo, la exigencia de una presencia positiva del material empírico de una ciencia, y del *teoreticismo*, su afirmación de una realidad constructiva, operatoria, lógico-formal en toda ciencia. Sin embargo, el circularismo pretende superar las limitaciones de estas concepciones gnoseológicas mediante el *dualismo* entre materia y forma, y a través de la *disociación* entre una «forma lógica», supuesta depositaria de una racionalidad que se aplica a diferentes materias o contenidos empíricos. La rcc considera que la forma lógica es solo el modo de organizarse ciertos contenidos, el modo de establecerse la conexión de unos materiales con otros en un contexto social. La racionalidad incluye la referencia a la materia, y no es disociable de ella de ningún modo. Porque materia y forma son conceptos conjugados, es decir, conexos internamente, e indisolubles, pues no pueden darse por separado ni autónomamente (como sucede con otros conceptos conjugados: reposo / movimiento, espacio / tiempo, padre / hijo...)

esto es, describirla. La materia, el objeto, es el lugar en el que reside la ciencia, y la forma (matemática, lógica, lingüística) no hace más que reflejarla o representarla. El punto débil de esta idea de ciencia, sobre la que descansa la obra teórico-literaria de Mijail Bajtín, es que carece de posibilidades para discriminar conocimientos cuyo estatuto gnoseológico es *ontológicamente* diferente, ya que —*in extremis*— podrían aplicarse por igual tanto al lenguaje literario como al lenguaje matemático, o lo que sería equivalente desde un punto de vista gnoseológico, tanto a la Química como a la Historia, la Jurisprudencia o la Teología (aun cuando esta última no es una ciencia). Y paralelamente pueden plantearse incluso otras dos objeciones muy importantes. En primer lugar, hay que aceptar que el descriptivismo científico no da cuenta del proceso efectivo, operativo y constructivista, de las ciencias positivas, ya que ninguna ley universal puede derivarse de un número finito de datos experimentales (la inferencia por abstracción no basta para fundamentar un conocimiento objetivo, verdadero y necesario). Y en segundo lugar, es pura ingenuidad gnoseológica pretender que, por un lado, hay unos hechos (materia) y, por otro, una teoría (forma); es decir, que es posible operar con unos hechos sensoriales y, simultáneamente, sobrevalorándolos, interpretarlos desde una construcción racional (de apariencia lingüística, lógica o matemática). Muy al contrario de lo que suponen estas dos limitaciones, la razón, la construcción racional, es la reorganización misma de las percepciones, de los preceptos, que son los objetos mismos. La verdad está en los hechos, tal como reconoce la tradición filosófica racionalista y tal como postula el Materialismo Filosófico: *Verum est Factum*⁴³.

Los materiales literarios que describe la teoría bajtiniana son cuerpos de novelas de los que el crítico ruso extrae formalmente tipologías de gran interés para la historia y la morfología de la literatura. Estas tipologías están determinadas por las configuraciones históricas desde las que Bajtín interpreta el concepto de cronotopo⁴⁴, término procedente de las ciencias matemáticas, introducido y fundamentado por la teoría de la relatividad de Einstein. El cronotopo expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo —concretamente del tiempo como cuarta dimensión del espacio—. En la teoría literaria bajtiniana, este concepto dará cuenta de la «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtín, 1975/1989: 237)⁴⁵. Tres tipos fundamentales de cronotopo determinarán, en la primera versión de *Teoría y estética de la novela*, los tres géneros esenciales de unidad novelesca que

⁴³ Vid. a este respecto la obra de Mondolfo (1971), quien recoge abundantes conceptos que apuntan en esta dirección, desde Anaxágoras («el hombre piensa porque tiene manos») hasta Vico («el criterio de tener ciencia de una cosa es efectuarla»). En este mismo contexto cabe recordar las declaraciones de Pierre-Gilles de Gennes, Premio Nobel de Física (1991), al diario *El País* (22 de mayo de 1993): «Para pensar hace falta estar en contacto con la realidad».

⁴⁴ «No puede haber, en absoluto, reflejo de una época fuera del curso del tiempo» (Bajtín, 1975/1989: 298).

⁴⁵ Más precisamente: «El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad [...]. En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo» (Bajtín, 1975/1989: 393).

Bajtín identifica en la Antigüedad: la novela griega de aventuras y pruebas, la novela costumbrista de aventuras, y la novela antigua biográfica y autobiográfica

Bajtín identifica un conjunto de novelas, señala unas características y describe a partir de este *corpus* una morfología de al menos tres cronotopos, a los que hace corresponder una determinada imagen del Hombre.

Así, por ejemplo, la novela griega que se desarrolla y configura durante los siglos II-IV de nuestra Era, Bajtín la considera cronológicamente como el primer tipo de novela antigua, y lo denomina convencionalmente «novela de aventuras o de pruebas»⁴⁶. Este tipo de novela se caracteriza porque todos sus elementos se disponen en un cronotopo absolutamente nuevo, en el que el mundo es ajeno al tiempo de la aventura, y la aventura misma se sitúa fuera del tiempo biográfico, el cual no se inscribe ni refleja en la trayectoria actancial de los protagonistas. Entre el comienzo y el final de la novela, los personajes no acusan el paso del tiempo. Por esta razón Bajtín advierte a propósito de la novela griega que «hay en ella un hiato completamente puro entre los dos momentos del tiempo biográfico, que no deja ninguna *huella* en la vida y el carácter de los héroes. Todos los acontecimientos de la novela que rellenan ese hiato son pura digresión del curso normal de la vida; digresión que carece de duración real, de añadidos a la biografía» (Bajtín, 1975/1989: 243). El tiempo de la aventura carece por completo de la ciclicidad de la naturaleza. En todo el universo de la novela griega no existe en absoluto ningún indicio de tiempo histórico, ninguna huella de la época⁴⁷. No en vano el cronotopo de la novela griega es el más abstracto y estático de los grandes cronotopos novelescos identificados por el crítico ruso: «en él, el universo y el hombre aparecen como productos totalmente acabados e inmutables. No existe aquí ningún tipo de potencia que forme, desarrolle y modifique. Como resultado de la acción representada en la novela, nada en este universo es destruido, rehecho, modificado, creado de nuevo. Tan solo se confirma la identidad de todo lo que había al comienzo. El tiempo de la aventura no deja huellas» (Bajtín, 1975/1989: 263).

⁴⁶ Entre los títulos que Bajtín identifica en este género, figuran *Las aventuras de Leucipo y Clitofonte* de Aquiles Tacio, *Las aventuras de Querea y Calirroo* de Caritón, *Novela etiópica* o *Las etiópicas* de Heliodoro, *Las efesíacas* de Jenofonte de Éfeso, y *Dafnis y Cloe* de Longo. Estas novelas se caracterizarían, según Bajtín, por un trasfondo geográfico muy amplio y variado (su acción discurre habitualmente entre tres o cuatro países separados por el mar), por una estructura tendente hacia un cierto enciclopedismo, propio de su género, y porque entre sus motivos principales figuran el amor, la angustia, la pasión instantánea y, por otro lado, elaborados según la época antigua, las tempestades, naufragios, guerras, raptos, anagnórisis, descripciones, reflexiones y demás motivos desarrollados en los géneros retóricos. A los personajes de este género de novelas no les pertenece ni les corresponde ninguna iniciativa. Todo parece estarles aguardando azarosamente.

⁴⁷ «Toda la acción de la novela griega, todos los acontecimientos y aventuras que la componen no forman parte de la serie temporal histórica, ni de la vida corriente, ni de la biográfica, ni de la biológica elemental de la edad. Están situados fuera de esas series, y fuera de las leyes y normas de medida humanas, propia de tales series. En ese tiempo no se modifica nada: el mundo permanece como era, tampoco cambia la vida de los héroes desde el punto de vista biográfico, sus sentimientos permanecen invariables, y las personas ni siquiera envejecen» (Bajtín, 1975/1989: 244).

El concepto del Hombre en esta modalidad literaria está caracterizado por la carencia absoluta de huellas temporales, por su religación a la simultaneidad y no simultaneidad casuales, y por un extraordinario protagonismo del suceso. Es decir: la fábula supera al sujeto, y el prototipo al personaje. Ante esta forma de cronotopo, el ser humano se configura como una criatura pasiva e inmutable, a la que puede sucederle de todo. Es el sujeto reducido a sujeto físico de la acción, que carece por completo de iniciativa, y cuyo papel se limita a una suerte de *movimiento forzado en el espacio*, cuyos cambios y distancias proporcionan las normas principales de medida del cronotopo en que se sitúa el personaje. En consecuencia, para Bajtín, el sentido artístico e ideológico de este tipo de novela griega consiste en demostrar que, a través del conjunto de sucesos y acontecimientos por los que atraviesa el personaje, *el producto resiste la prueba*, de modo que la imagen del hombre es resistente. El término «novela de prueba» (*Prüfungsroman*) fue adoptado durante el siglo XIX por los historiadores de la literatura a propósito de la novela barroca del siglo XVII, que representa para algunos la evolución posterior en Europa de la novela griega de aventuras.

En el género de la novela costumbrista de aventuras, Bajtín identifica solo dos obras: *El Satiricón* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo. Estas novelas representarían la combinación del tiempo de la aventura con el de las costumbres, al configurar «un nuevo tipo de tiempo de la aventura —claramente diferente del griego—, así como un tipo especial de tiempo de las costumbres» (Bajtín, 1975/1989: 264). Los acontecimientos que se presentan en este tipo de novelas determinan de forma esencial la vida del héroe. No se trata de la representación de toda su vida, sino solo de uno o dos momentos decisivos que explican su trayectoria vital y justifican la formación de su carácter⁴⁸. El tiempo presenta ahora un carácter irreversible y unitario, y la narración se expone cerrada y aislada en sí misma, ya que en ningún momento se inscribe o implica en el tiempo de la historia, aunque sí se relaciona de forma eficaz con el tiempo de la vida corriente⁴⁹. La imagen del hombre es aquí la que aparece en todas las variedades del folclore fantástico, y se estructura siempre sobre dos motivos: la metamorfosis y la identidad. El curso de los acontecimientos transforma al personaje y su destino, de modo que «la serie de aventuras vividas por el héroe no conduce a la simple confirmación de su identidad, sino a la construcción de una nueva imagen del héroe purificado y regenerado» (Bajtín, 1975/1989: 270).

⁴⁸ «La novela de este tipo no se desarrolla en un *tiempo biográfico*, en sentido estricto. Representa solo los momentos *excepcionales*, totalmente *insólitos*, de la vida humana, y muy cortos en duración, comparados con el curso de la vida en su conjunto. Pero tales momentos *determinan* tanto la *imagen definitiva del hombre mismo*, como el *carácter de toda su vida posterior* » (Bajtín, 1975/1989: 269).

⁴⁹ «La característica primera de la novela es la confluencia del curso de la vida del hombre (en sus momentos cruciales) con su camino espacial real» (273); y algo más adelante: «La vida corriente que observa y estudia Lucius es una vida *exclusivamente personal, privada*. En esencia, no tiene nada de *pública*. Todos los acontecimientos que ocurren en ella son *problemas personales* de personas aisladas: no pueden acontecer «a los ojos de la gente», públicamente, en presencia del *coro*; no son objeto de informe público en la plaza» (275).

El tercero de los cronotopos descritos por Bajtín, mencionado por vez primera en su trabajo sobre «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», cuya redacción data de 1937-1938, fue una de las aportaciones iniciales de lo que, décadas después, sería su *Teoría y estética de la novela* (1975). El cronotopo de la novela antigua biográfica y autobiográfica dispone una nueva imagen del hombre, que recorre su *camino* de la vida, en consonancia con un tiempo biográfico. Bajtín señala en la novela de la Grecia clásica dos tipos de autobiografía⁵⁰: a) La conciencia autobiográfica del hombre, ligada a las formas estrictas de la metamorfosis mitológica, y cuyo cronotopo corresponde al camino de la vida del héroe que busca el verdadero conocimiento (*Apología de Sócrates y Fedón*, de Platón); y b) La autobiografía y biografía retóricas, formas que no eran obras clásicas de carácter libresco, sino que estaban determinadas por su naturaleza de acontecimiento público, como manifestación verbal, de carácter cívico y político, «de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales». Este es un cronotopo real, que se identifica con la plaza pública, con el ágora, donde cristaliza por vez primera la conciencia biográfica y autobiográfica del hombre y de su vida en la época clásica. Todo este cronotopo revela que para el hombre de la antigüedad clásica no existían diferencias entre su mundo interior y exterior; la unidad entre ambos era indiscutible, ya que la única conciencia de sí que poseía el hombre antiguo era una conciencia pública, exterior, objetiva: «Nuestro ‘interior’ se encontraba para el griego en el mismo plano que nuestro ‘exterior’, es decir, era igual de visible y sonoro, y existía fuera, tanto para los demás como para sí. En este sentido, todos los aspectos de la imagen del hombre eran idénticos [...]. La unidad de la integridad exteriorizada del hombre tenía carácter público» (Bajtín, 1975/1989: 287).

Más allá del ámbito histórico y literario de la narrativa helénica, Bajtín continúa sus descripciones del tiempo y del espacio en la configuración de los géneros novelescos, adentrándose sobre todo en los siglos del Renacimiento y Barroco europeos. Se refiere de este modo a diferentes tipos de novela a los que él mismo denomina «novela caballerescas», «novela rabelasiana», «novela idílica», «novela regional», «novela pedagógica», «novela sentimental», «novela familiar», cuyas descripciones espacio-temporales enriquece con observaciones sobre prototipos novelescos como el *pícaro*, el *bufón* y el *tonto*, hasta que incluso, en sus adiciones de 1973 a su *Teoría y estética de la novela*, habla de «espacios de interés», en los que identifica el *camino*, el *castillo*, la *ciudad provinciana* y el *umbral*. Son, en suma, clasificaciones adjetivas de la morfología histórica de la novela, de enorme interés descriptivo, e incluso crítico. No exijamos más. Cervantes es superior e irreductible al descriptivismo bajtiniano.

⁵⁰ Como el propio Bajtín llega a reconocer, la novela biográfica extensa propiamente dicha no la ha creado la Antigüedad, por más que en ella se haya elaborado una serie de formas biográficas y autobiográficas cuya importancia ha sido decisiva en el desarrollo de la novela europea.

4.5. EL CELOSO EXTREMEÑO: EL SARCÁSTICO JURAMENTO DE LOAYSA

La discreción, no la fortuna, rige los destinos de los hombres.

PLUTARCO (*Sobre la fortuna*, § 1).

Carrizales, el viejo celoso extremeño, es probablemente uno de los personajes patológicos más peligrosos de la literatura cervantina. Los celos, que cuando existen con causa real se llaman cuernos, asolan la vida del viejo y de cuantos están a su alrededor. *El celoso extremeño*, en su versión impresa de 1613, puede leerse en contrapunto o en *symploké* con la versión de Porras de la Cámara, con el entremés de *El viejo celoso* (1615) del propio Cervantes, y también con el *Othello* (1622) de Shakespeare y el *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660) de Molière¹. Carrizales es un personaje anómico, patológico, irracional. Derrocha vida y dinero entre milicia y mujeres, y en la cúspide de una vejez remozada con lingotes de oro casa con una niña ventanera a la que trata de enterrar en un gineceo indesvirgable. El desenlace será funesto para el viejo y la niña.

Con todo, la muerte de Carrizales, con el reconocimiento de sus errores, su confesión pública, y los contenidos expositivos de una filosofía propia de la *stoá* tiene lugar desde un marco estoico, senequista, solemne, incluido un longo parlamento ante su servidumbre y parentela. Es casi el anuncio de su propia muerte: «Morir del propio veneno, y más proclamándolo en público parlamento, es casi un suicidio en forma de muerte natural» (Molho, 1990/2005: 230). Carrizales muere disponiendo de sus bienes de forma generosa, sin rencor ninguno. Pierde la vida cobrando una razón de la que nunca demostró hacer uso con anterioridad. Siempre alimentando sus pasiones y satisfacciones, parece renunciar a todo ante la inminencia de una muerte relativamente voluntaria. Carrizales confiesa que su matrimonio contrarió irracionalmente la ley natural. Su afán posesivo degeneró en patología de celos. Su muerte, al seteno día de su agonía, es, al parecer, racional y serena. Carrizales parece morir sin posteridad ninguna, y al margen de todo protocolo religioso. El viejo moribundo pide por el escribano, no por el cura². *In articulo mortis*, administra su hacienda, no su alma. No cabe mayor patología por la materia, ni mayor indiferencia por la religión.

La experiencia religiosa en *El viejo celoso* está determinada formalmente por dos contenidos: las referencias al demonio y el sarcástico juramento de Loaysa.

En el texto se alude con frecuencia al demonio. Muchas de estas menciones, entre ellas la de «sagaz perturbador del género humano» (335), se deben al narrador. Otras, las más a título de voto o juramento, están en boca de los personajes. «Entre con todo

¹ De especial interés resulta en este contexto el trabajo de Di Pinto (1999), al considerar, desde la perspectiva comparatista que ofrecen las literaturas española e italiana del Renacimiento, el tema de los celos y el adulterio en Straparola, Bandello y Cervantes.

² «La venida del escribano sea luego, porque la pasión que tengo me aprieta de manera, que a más andar me va acortando los pasos de la vida» (367). Adviértase que esta es una de las pocas novelas ejemplares que concluye sin presencia clerical.

diablo» (354), dice la negra Guiomar a propósito de la penetración de Loaysa. Sin embargo, debe advertirse que el «diablo» de Guiomar es la sensualidad, las pasiones, la vida misma. Para ella, que se halla fuera del sistema ideológico católico-hispano, no hay en rigor *diablo*. Para la dueña, su contrario, sí. La dueña Marialonso, personaje identificado por el narrador —y por algunos críticos— como agente demoníaco, conduce a Leonora a los brazos del virote con palabras «que el demonio le puso en la lengua», y tras encerrar a los amantes en su aposento, les echa «la bendición con una falsa risa de demonio» (361), según la versión impresa de 1613, y «dándose la bendición con una falsa risa de mono» (707), en la versión de Porras de la Cámara. La paronimia *demonio / mono* es significativa desde el momento en que al mono se le consideraba con frecuencia como animal diabólico. En este contexto, Molho (1990/2005: 198, nota 8) advierte que «el gesto de la dueña muestra que el sacrilegio debía ser un ingrediente obligado de la fiesta transgresiva».

El tal demonio no es sino un numen terrestre, por oposición a los númenes celestes, a los que queda subordinado. En realidad, es decir, en la realidad de la literatura cervantina, es una forma sin presencia material, salvo por antropomorfismo que lo identifique con la dueña. El demonio es aquí un mero referente de las religiones terciarias, en virtud del cual se define moralmente un comportamiento negativo. El sentido religioso y originario —primigenio— del numen ha sido, pues, completamente sustituido por el sentido moral y metafísico —terciario— de un referente inmaterial, invisible e inasequible, que, solo si se identifica con un personaje literario como la dueña Marialonso, cuya inmoralidad es tan intensa como su irreligiosidad, adquiere presencia antropomórfica. El demonio es aquí, como lo es en toda la literatura Cervantina, un referente moral, no religioso. Las *Novelas ejemplares* plantean conflictos morales, pero no religiosos, cuyo marco de referencia es siempre un espacio antropológico, nunca un espacio teológico. Cervantes sustituye la religión por la moral, y la metafísica por la ética.

Por otro lado, hay que advertir que el despertar de Carrizales, «a pesar del unguento» (362), fue obra del cielo, si se nos permite hablar así, al leer: «ordenó el cielo [...] que Carrizales, a pesar del unguento, despertase». Y la versión de Porras es aún más explícita: «... el cielo, que muchas veces permite el mal de algunos por el bien y beneficio de otros, hizo que Carrizales despertase» (708). «Parece —escribe Molho (1990/2005: 199)— que Carrizales lleva las de perder contra el demonio, y tal vez contra el cielo, que no le da más ventaja que la ocasión de recobrar y reconocer su error en pública confesión. No cabe duda de que las citadas menciones del infierno y del cielo responden a ese dualismo éticorreligioso que, en regla general, es el de las *Novelas ejemplares*».

Especial mención merece la irreverente y sarcástica parodia de juramento que pronuncia Loaysa ante el senado de mozas, eunuco y dueña:

Por cierto, señoras hermanas y compañeras mías, que nunca mi intento fue, es, ni será otro que daros gusto y contento en cuanto mis fuerzas alcanzaren; y así, no se me hará cuesta arriba este juramento que me piden; pero quisiera yo que se fiara algo de mi palabra, porque dada de tal persona como yo soy, era lo mismo que hacer una obligación guarentigía; y quiero hacer saber a vuesa merced que debajo del sayal hay ál y que debajo de mala capa suele estar un buen bebedor.

Mas para que todas estén seguras de mi buen deseo, determino de jurar como católico y buen varón; y así, juro por la intemerata eficacia, donde más santa y largamente se contiene, y por las entradas y salidas del santo Líbano monte, y por todo aquello que en su proemio encierra la verdadera historia de Carlomagno, con la muerte del gigante Fierabrás, de no salir ni pasar del juramento hecho y del mandamiento de la más mínima desechada destas señoras, so pena que si otra cosa hiciere o quisiere hacer, desde ahora para entonces y desde entonces para ahora lo doy por nulo y no hecho ni valedero (354-355).

El paródico juramento de Loaysa se pronuncia como respuesta a la exigencia de la dueña Marialonso de someter formalmente al virote a su propia jurisdicción: «vuesa merced nos ha de hacer, primero que entre en nuestro reino, un muy solene juramento de que no ha de hacer más de lo que nosotras le ordenáremos» (354). De acuerdo con esta fórmula, incluso aunque Loaysa hubiera jurado seria y verdaderamente, aún actuando según la versión del manuscrito de Porras de la Cámara, no habría incurrido en perjurio, pues en ningún punto habría quebrantado su palabra dada. El virote no hará en casa de Carrizales nada que la dueña no haya dispuesto y ordenado previamente.

En consecuencia, si Loaysa obsequia a los lectores con este innecesario simulacro de juramento, no será tanto por su propia necesidad para disponer la acción que pretende llevar a cabo, cuanto por iniciativa del autor, y no del narrador, el cual, anulado por Cervantes, ha cedido enteramente la palabra al personaje. Es el autor quien sí ha querido exponer ante el lector el discurso paródico, e incluso sarcástico, de un juramento —que muy fácilmente podría haber excusado— cuyo objeto de burlas no solo son las creencias religiosas y el honor de las partes implicadas, lo que no es poca sustancia, sino de forma específica, el catolicismo: «determino de jurar como católico...», etc. Al igual que en *Rinconete y Cortadillo*, los personajes más católicos son los más desvergonzados.

Si Loaysa hubiera jurado en serio y rigurosamente, el resultado final habría sido el perjurio, al quebrantar la palabra dada a las obligaciones y preceptos asumidos; pero al jurar en vano y en ridículo, no solo queda exento de cumplir cualquier palabra, pues no ha dado ninguna, sino que además confirma la complicidad de la dueña, quien de este modo advierte a *título personal* las intenciones del virote. Es Marialonso quien exige el juramento y propone la fórmula. El propósito es captar perlocutivamente las intenciones puntuales de Loaysa ¿Viene el virote por alguna moza en concreto o puede ser ella una de las afortunadas? Hasta oír el juramento la dueña no dispone de ninguna prueba fehaciente y positiva de las verdaderas intenciones del virote. Segura de ellas, no tardará en querer ser la primera, aunque de inmediato se contentará con ser el segundo plato a condición de servir el primero.

De cuantos personajes asisten al paródico juramento de Loaysa, solo Marialonso está en condiciones de captar formalmente el disparate de sus contenidos, así como de interpretar funcionalmente las consecuencias prácticas de tal forma de hablar. El resto de las mozas, ingenuas y doncellas —excepto la negra Guiomar, que es doncella pero en absoluto ingenua, pues advierte que ningún valor tendrá tal juramento—, se quedan sin entender nada de cuanto dice el galán. El «juramento» de Loaysa es más propio de entremés que de novela ejemplar. ¿Por qué Cervantes hace jurar a Loaysa

en tales términos? La dueña le pide que jure para ver en qué medida ella puede aprovecharse o participar de las intenciones de Loaysa, pero, ¿y Cervantes? Incluso en la versión de Porrás de la Cámara, tan cruda en otros aspectos, como la consumación del adulterio, y la muerte violenta de Loaysa por un antiheroico disparo de arcabuz, reproduce el paródico juramento en términos mucho más fluidos, retóricos e insulsos. Cervantes hace jurar así a Loaysa, sin interferencias del narrador y a instancias de un personaje no menos corrupto que el propio virote, con el fin de arremeter contra las *formas objetivas de expresión religiosa*, que se critican de forma constante en la obra literaria de Cervantes, y que en este caso se manifiestan a través de un paródico juramento hecho en nombre de la fe católica, protagonizado por un individuo en el que se amalgaman múltiples atributos moralmente negativos, propios de la picaresca, la delincuencia y el donjuanismo. Cervantes no ataca, cuestiona o ridiculiza las formas objetivas de expresión religiosa impunemente, sino solo encarnándolas en personajes moralmente proscritos en su época, bien como individuos, bien sobre todo como arquetipos sociales (sea el caso de la cofradía de Monipodio). Sin embargo, de un modo u otro, tales formas objetivas de expresión religiosa no salen indemnes de su paso por la literatura cervantina. El «juramento» de Loaysa es una parodia que tiene por *artífice* a Cervantes, por *sujeto* a Loaysa, por *objeto* al honor y a la fe católica, y por *código* al lenguaje jurídico y al discurso religioso.

Cervantes nunca hará una parodia de las formas objetivas de expresión religiosa tomando como sujeto a un hombre o una mujer virtuosos. Algo así sería un ultraje a la justicia eclesiástica de su tiempo, un delito intolerado. Sin embargo, Cervantes sí parodia estas fórmulas religiosas tomando como sujeto de ellas a personajes viciosos, corruptos o inmorales. ¿Por qué? El creyente dirá, por un lado, que para reprobar la conducta de tales personajes. Interpretación ingenua o confesional. No hace falta acudir a la moral religiosa para censurar la inmoralidad ajena a la experiencia religiosa. El crítico dirá, por otro lado, que para cuestionar las formas objetivas de la religión, y acaso también para criticar *metonímicamente* —en el Siglo de Oro hacerlo de otro modo costaría la vida— los fundamentos positivos de la religión.

4.6. LA MENTIRA EN *EL CASAMIENTO ENGAÑOSO* DE CERVANTES

La primera de todas las fuerzas que dirigen el mundo es la mentira.

Jean-François REVEL (1988/1989: 9)

La palabra es un poderoso soberano que, con un cuerpo pequeñísimo y completamente invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas. Puede, por ejemplo, acabar con el miedo, desterrar la aflicción, producir la alegría o intensificar la compasión [...]. Los encantamientos inspirados, gracias a las palabras, aportan placer y apartan el dolor. Efectivamente, al confundirse el poder del encantamiento con la opinión del alma, la seduce, persuade y transforma mediante la fascinación. De la fascinación y de la magia se han inventado dos artes, que inducen errores del alma y engaños de la opinión. ¡Cuántos persuadieron —y aún siguen persuadiendo— a tantos y sobre tantas cuestiones, con solo modelar un discurso falso!

GORGAS, *Encomio de Helena* (en AA.VV., 1996: 205-208).

Partiré de este postulado materialista: la verdad está en los hechos; la mentira, en las palabras de los sofistas¹. *El casamiento engañoso* es una obra narrativa que se construye literariamente sobre el despliegue y la formulación de varias realizaciones de la idea de mentira. Se trata de un cuento que contiene al menos un drama, un entremés y una novela corta. Es decir, el drama de un soldado grotesco y consumido, el entremés de un «casamiento engañoso» y la novela corta que expone, a modo de retablo expósito, abandonado por su trujamán, los contenidos de una fábula cínica, imposible y verosímil, cuyos protagonistas son dos perros locuaces. La idea de mentira es la identidad sintética de múltiples elementos constitutivos y distintivos de *El casamiento engañoso*. Su realización y desenvolvimiento se manifiestan en diversos ámbitos, que remiten a tres fundamentales: la moral, la ética y la literatura.

Moralmente hablando, la mentira es siempre una traición al grupo, una traición a los fundamentos esenciales de una sociedad. Desde un punto de vista ético, la mentira equivale a la alienación de los individuos crédulos, que asumen la falacia como verdad y viven en la ignorancia del mundo real. Finalmente, en el ámbito de la poética, la mentira constituyó durante siglos el núcleo esencial de la inventiva literaria, frente a la supuesta verdad de la Filosofía y de la Historia, de los dogmas de la Teología e

¹ La falacia de las palabras es una cualidad distintiva que la filosofía socrática atribuye a la sofística (Platón, *Sofista*), y que no conviene extrapolar inadvertidamente a otro tipo de formas discursivas o usos del lenguaje. Debo a Georges Güntert una observación filológica digna de interés en este punto. El término *Wahrheit*, «verdad» en alemán, deriva de «guardar» (*bewahren*). Semejante analogía etimológica postula que hay una verdad como correspondencia entre *lo que se dice* (palabra) y *lo que es* (hechos), así como también hay una verdad entre *lo que uno dice* (palabra) y *lo que otros han dicho* (palabras). Por lo tanto, como en los hechos, en la palabra cabe, también, la expresión de la *verdad*. Respecto a la verdad de la literatura, frente a la verdad de la Historia o de la Filosofía, vid. las reflexiones ofrecidas al final de este capítulo en relación con la idea y concepto de *ficción* en la literatura.

incluso de los postulados de la Ciencia. Hoy, la «verdad» de la literatura compite con múltiples formas de mixtificación, que van desde el discurso periodístico —consagrado a las falacias más sofisticadas— hasta el religioso —que sitúa retóricamente la mentira incluso más allá de este mundo—, pasando de forma inevitable por el discurso de la crítica literaria posmoderna —auténtica teología de las formas verbales, cuya irrealidad es sin duda más ficticia que la propia literatura a la que pretende referirse—. En este contexto, la literatura no deja de ser una mentira poéticamente desarrollada.

IDEA DE MENTIRA²

En términos filosóficos puede afirmarse que la esencia de la mentira es la voluntad de engañar, la *voluntas fallendi*. Un sujeto no es sincero solo porque sus palabras sean ciertas, pues hay mentira siempre que hay intención de engañar a una persona. La mentira representa siempre un engaño, es decir, el deseo de hacer creer verdadero o falso algo que, en realidad, no se considera ni lo uno ni lo otro, al margen de que lo sea. La mentira se basa en la intención de engañar, independientemente de la veracidad de su contenido. Se puede mentir diciendo la verdad. El teatro y la literatura española de los Siglos de Oro ofrecen ejemplos recurrentes de este tipo de situaciones.

Ningún testimonio, ningún discurso, corresponde jamás a la reproducción exacta del acontecimiento al que se refiere. Sea cual sea el modo en que un testigo llega a tener conciencia del desarrollo de un acontecimiento, verdadero o falso, diré *in extremis* que miente solo por el hecho de narrarlo, es decir, por situar la *verdad* en el discurso de su perspectiva y experiencia personales (White, 1981). La mentira es siempre resultado del acto voluntario de un sujeto libre. Ahora bien, la intención de engañar supone siempre la *representación de la mente del otro* en la conciencia del sujeto que engaña.

Desde el pensamiento griego clásico, en los orígenes de la civilización occidental, el ser humano ha hecho de la verdad un objetivo irrenunciable, de tal modo que todas las formas de conocimiento están organizadas en función del conocimiento de la Verdad. Platón advierte en el *Sofista* (260 c 3-4) que la falsedad que se expresa en las palabras resulta de la falsedad que se genera en el pensamiento. De cualquier modo, la mentira sería una actividad específicamente humana, resultado del uso de los medios de la mimesis o imitación, nunca algo genuino de la naturaleza, y en absoluto de la realidad suprasensible. El origen de la mentira estaría en pensar y decir lo que no es.

La verdad, como la mentira, solo existe allí donde es posible la comunicación. Sin sociedad, sin comunicación, no puede haber un acuerdo acerca de lo que se considera como «verdadero». La comunicación literaria es una suerte de mentira muy sofisticada. Por otro lado, si todos mintiéramos al hablar, lo que en cierto modo siempre sucede inevitablemente, el lenguaje no cumpliría nunca de forma plena con

² Sobre la mentira en la tradición cultural occidental, es de referencia el libro de Maria Bettetine titulado *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio* (2001), cuyas ideas citamos y reproducimos con asiduidad a lo largo de estas páginas.

su función interpretativa. El mentiroso afirma *de verdad* lo falso³. Sucede que al mentiroso declarado se le entiende cuando habla, pero no se le cree, porque el uso del lenguaje ha perdido en este sujeto toda posibilidad de proporcionar un conocimiento fiable. La fábula literaria otorga veracidad a una ficción, es decir, hace verosímil una mentira, que por eso mismo resulta mucho más creíble y convincente que la verdad. La realidad desconcierta, con frecuencia es imprevisible, y nunca admite una vuelta atrás en el tiempo. No puede ser ensayada como una sesión teatral. La falacia tiende a convertirse en algo natural, inevitable, muy humano, acaso una de las formas de convivencia cotidiana más eficiente. Más eficiente que la verdad, sin duda. La realidad de los hechos es imprevisible, y por eso misma indigna de fe. Por otro lado, una vez consumada, la realidad es irreversible, y con frecuencia nos responsabiliza de alguna manera en consecuencias no deseadas, que requieren por nuestra parte una interpretación en cierto modo falsa, ficticia, capaz de salvaguardar nuestra imagen y posición ante los demás.

LAS MENTIRAS DE *EL CASAMIENTO ENGAÑOSO*⁴

En consecuencia, desde los criterios del Materialismo Filosófico, puede afirmarse que la mentira es la expresión o interpretación formal que se ejecuta funcionalmente con intención de engañar. La mentira, si lo es verdaderamente, siempre tiene consecuencias. Y, por supuesto, también causas.

Una de las causas más frecuentes de la mentira —y es la que se manifiesta en el motor de la fábula de *El casamiento engañoso*— obedece al impulso de aparentar lo que no se es. No es esta una cuestión que deba limitarse a la mera disimulación, pues se trata de la expresión negativa de la propia personalidad. En este sentido, la mentira supone el reconocimiento implícito de la insignificancia propia, de las deficiencias o limitaciones personales que tratan de simularse, o de la íntima sospecha —en el mejor de los casos— de la carencia de tales o cuales atributos. La mentira sería en este contexto una forma pervertida de la humildad, una expresión negativa del verdadero *yo*. Así, por ejemplo, una persona bien pagada de sí misma no necesitará mentir para sentirse satisfecha, pues vive convencida de su perfección o satisfacción: es decir, vive crédulamente en la ficción que le depara su soberbia. El soberbio no es un mentiroso, sino un ignorante. Un desconocedor de la fatuidad de su *yo*. Desde esta perspectiva se explica que una de las virtudes esgrimidas por el soberbio sea la de afirmar que él no miente nunca. En realidad, el soberbio no tiene conciencia de necesidades que puedan inducirle al embuste.

³ Vid. la antemencionada obra de Bettetini (2001).

⁴ *El casamiento engañoso* pertenece a esa gran familia de obras literarias cuyos protagonistas o personajes relevantes son genuinamente mentirosos (*El amante de las mentiras* de Luciano de Samósata, *La verdad sospechosa* (1634) de Juan Ruiz de Alarcón, *Le menteur* (1643) de Corneille —tan criticada por Voltaire en *Remarque su 'Le menteur'*—, *Il bugiardo* (1750) de Goldoni, *Le menteur* de Cocteau...)

Con todo, la mentira, en su más amplio sentido, es decir, como acción que se ejecuta con intención de engañar, es un fenómeno muy frecuente en el mundo animal, y de forma especialmente relevante entre la especie humana. Entre los animales, el engaño más recurrente tiene lugar en las relaciones interespecíficas, es decir, entre los miembros de especies distintas, y disminuye sensiblemente en las relaciones intraespecíficas, dadas entre miembros de la misma especie. Todo lo contrario sucede con el ser humano. Entre las personas, la mentira es un recurso esencialmente intraespecífico. Los seres humanos no solo son capaces de engañar a otras especies, sino sobre todo son profesionales en el engaño a sus propios congéneres. En ocasiones incluso sin motivos aparentes, de forma enteramente gratuita, como si la mentira fuese un fin en sí mismo y no un medio para obtener determinados objetivos.

En la novela que nos ocupa pueden distinguirse al menos, como se ha sugerido con anterioridad, tres tipos de mentira, según los tres ámbitos en que opera, y de acuerdo con los cuales pueden interpretarse los materiales literarios, tanto formal como funcionalmente: la moral, la ética y la literatura.

De acuerdo con la distinción que establece el Materialismo Filosófico entre ética y moral (Bueno, 1996), distingo dos realizaciones en la idea de mentira, según sus causas y consecuencias sean éticas o morales. La Moral hace referencia al conjunto de leyes cuya finalidad es mantener unido, estructurado y protegido, un grupo humano, cuya expresión natural es la sociedad, y cuya expresión política es el Estado. Por su parte, la Ética designa el sistema de normas destinado a preservar la vida de los individuos por encima de cualesquiera otras disposiciones. Mientras la ética esté por encima de la moral, un asesino en serie nunca será ejecutado, porque éticamente la vida de un criminal es más importante que la protección del grupo social. Por el contrario, cuando la moral está por encima de la ética, el grupo puede disponer la muerte de uno de sus miembros para garantizar la supervivencia social de los demás (la mafia, el ejército o la Iglesia, por ejemplo).

Llegados a este punto conviene advertir que una mentira requiere al menos cuatro elementos: la *mentira* formalmente expresada, el sujeto que miente o *mentiroso*, el sujeto que la cree o *crédulo*, y el sujeto que no la cree o *incrédulo*. Las relaciones entre estos elementos pueden presentar variaciones desde criterios morales, éticos y literarios. Así, pues, desde el punto de vista del *mentiroso* la mentira es el medio de expresión natural; para el *crédulo*, el sujeto que engañar; y para el *incrédulo*, el sujeto que evitar. Desde el punto de vista de la *mentira*, el mentiroso es el sujeto operatorio; el *crédulo* es el objeto y el medio de transmisión, mientras que el *incrédulo* funcionará siempre como una suerte de interruptor del discurso falaz. Desde el punto de vista del *crédulo*, el mentiroso será un maestro, la mentira será una verdad, y el *incrédulo* será un excéntrico, un heterodoxo, o simplemente un inadaptado. Por fin, desde el punto de vista del *incrédulo*, el mentiroso es un impostor, la mentira es un error y el *incrédulo* una víctima incauta. El *crédulo* nunca sabe que habita un *tercer mundo semántico*.

Cuando leemos *El casamiento engañoso*, se observa que en su discurso tienen lugar tres hechos o situaciones perceptibles como mentiras o engaños: la burla que doña Estefanía hace al alférez Campuzano; la confesión de este al licenciado Peralta, según la cual ha oído hablar a dos perros durante alguna de las noches en que ha pernoctado en el hospital de la Resurrección de Valladolid; y la novela titulada *El*

coloquio de los perros, que se introduce en *El casamiento engañoso*. La primera muestra el desenlace de una mentira ética, cuyas consecuencias acaban por deteriorar severamente la vida del sujeto engañado; la segunda se manifiesta como una mentira moral, que quebranta la confianza del licenciado Peralta en el discurso de su amigo el alférez Campuzano; y la tercera se plantea como una mentira poética implicada en la *symploké* de la literatura, al relacionar la trama de *El casamiento engañoso* con el relato de los hechos contenidos en la *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*, en la cual, además, aparecen personajes y escenarios presentes en otras *Novelas ejemplares* de Cervantes⁵.

LA MENTIRA ÉTICA

Considero ética toda mentira cuyas consecuencias afectan negativamente a las condiciones físicas de la vida de los seres humanos. Son mentiras éticas, por tanto, aquellas que se ejecutan con el fin de contrariar los principios éticos destinados a preservar la vida de los individuos. *In extremis* la mentira ética supone un intento, más o menos deliberado, de despojar al crédulo de su humanidad, hasta convertirlo en un simple medio a merced de los fines del mentiroso. Desde un punto de vista ético, la mentira equivale a rebajar al prójimo a un papel meramente instrumental, inhumano, haciendo de él no ya un receptor, sino la caja de resonancia de un tercer mundo semántico. Por sus consecuencias éticas, la mentira despoja al individuo crédulo de una función específicamente humana, como es la facultad de juzgar, negándole cualesquiera otras opciones, excepto el asentimiento o acaso la sospecha.

El límite de las consecuencias éticas de la mentira es la *alienación*. Es el estado en el que se encuentran varios personajes de *El casamiento engañoso* y de *El coloquio de los perros*. El primero de ellos es el alférez Campuzano, que, tras el engaño de doña Estefanía, da con su cuerpo sifilítico en el hospital vallisoletano de la Resurrección, del que sale delirante y consumido. Por su parte, *El coloquio de los perros*, como comentaré en su momento, concluye con una escena de cuatro personajes, si cabe

⁵ No es frívola la denominación de los personajes, ni la poliédrica intertextualidad de algunos de ellos. Como ha advertido Molho, en *El casamiento engañoso* los personajes protagonistas no llevan más que patrónimo. El autónimo les es vedado, y se sustituye por su grado o título, como signo funcional: Campuzano, alférez, y Peralta, licenciado. A su vez, en *El coloquio de los perros* algunos personajes aparecen designados solamente por su condición (el bretón, el morisco), su función (pastores, sargento, atambor), o su figura (negra): «Los ónoma ficcionales funcionan en su espacio textual algo así como los apodos o motes en el terreno social: definen a los individuos por algún rasgo saliente de su persona o de su conducta. En otros términos, son signos motivados [...]. El nombre, pues, no miente, sino que descubre su significativa verdad al onomástico que lo sabe descriptar» (Molho, 1983/2005: 307-308). Los personajes históricos, por su parte, desempeñan la función de concatenar la ficción de la literatura con la realidad empírica de la Historia: «Obsérvese por fin que la onomástica del *Coloquio* funciona creando relaciones intertextuales: el sargento (IV) refiere a *Nicolás del Romo* (I), y *Monipodio* conecta el *Coloquio* con *Rinconete y Cortadillo*, consagrando el primer intento, anterior a Balzac, de innovar una novelística fundada en la circulación y retorno de los personajes» (Molho, 1983/2005: 313).

aún más alienados, encerrados en el mismo hospital, y cuyas actividades seculares —poesía, química, matemática y economía— los alejan marginal y conflictivamente de los saberes que conducen a Dios.

No estamos aquí muy lejos del entremés de *El hospital de los podridos*, cuyo desenlace viene provocado por la reflexividad en la aplicación de la ley⁶. Los representantes de la justicia se acusan entre sí de padecer el mal que están proscribiendo. Todo está subvertido, y el espacio que ocupan los seres humanos sanos queda definitivamente clausurado, salvo por la presencia del flemático Villaverde, que concluye la pieza cantando un romance en el que la vida humana «es como juego naipes, / donde todas son figuras, / y el mejor, mejor lo hace» (152). El lector o espectador encuentra aquí el tópico de la vida como teatro del mundo. La misma o semejante imagen transmite el *Quijote* (II, 12), cuando tras el episodio de la carreta de las Cortes de la Muerte, Sancho compara la vida de los seres humanos con el papel que las piezas del juego de ajedrez desempeñan efímeramente sobre el tablero⁷. La moraleja que parece imponer Villaverde en *El hospital de los podridos* es doble. Por un lado, desde una perspectiva social, rechaza controlar políticamente la conducta de las gentes: «dejemos a cada uno / viva en la ley que gustare». Por otro lado, y a título personal, propugna evitar toda implicación o indignación personales ante lo que le rodea, por absurdo y disparatado que sea el entorno: «Parezca bien la comedia, / o digan que es disparate; / venga o no venga la gente, / oigan con silencio o parlén, / yo no me pienso pudrir, / ni que el contento me acabe, / aunque abadejo de digan / y aunque bacallao me llamen» (153). La eutaxia, es decir, el bien del Estado, su armonía y equilibrio sociales, conseguida mediante el cumplimiento de las leyes, es el objetivo de los funcionarios de justicia en *El hospital de los podridos*. El resultado, sin embargo, será todo lo contrario a la eutaxia. Y no por incumplimiento de la ley, sino porque nadie puede sustraerse a ella, lo cual la convierte en un arma contraria a los intereses de

⁶ *El hospital de los podridos* sigue inocentemente el modelo de un entremés de figuras, para presentar una serie de personajes afectados por un impulso emocional, percibido socialmente como un grave problema que hay que corregir. En los términos de la época, «estar podrido» equivalía a sufrir una suerte patología o neurosis insoportable, causada por la percepción molesta e irritante de una determinada acción o acontecimiento, y que se manifiesta en una irritabilidad incontenible e incurable por sí sola. La obra plantea un problema esencialmente moral, social y práctico, esto es, político, que exige el establecimiento de una serie de medidas destinadas a preservar el correcto funcionamiento de la sociedad, cuya expresión máxima es la República o el Estado. La moral funciona aquí como un conjunto de normas destinadas a conservar la unidad del grupo, evitando la proliferación de conductas heterodoxas que puedan disgregar la configuración social y política ya establecida. En palabras del rector: «Era tanta la pudrición que había en este lugar, que corría gran peligro de engendrarse una peste, que muriera más gente que el año de las landres; y así, han acordado en la república, por vía de buen gobierno, de fundar un hospital para que se curen los heridos desta enfermedad o pestilencia, y a mí me han hecho rector» (Souto, 1968: 145).

⁷ «Brava comparación —dijo Sancho—, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura» (*Quijote*, II, 12).

sus propios administradores. Los jueces son objeto de juicio, es decir, sujetos de las patologías que persiguen. La mayor ironía: es un podrido, Villaverde, quien acusa y encierra al último de ellos, el secretario del tribunal.

Desde la perspectiva del Materialismo Filosófico, es preciso reconocer que la idea de alienación tiene un formato claramente metafísico de estirpe teológica⁸. El único concepto positivo de alienación que cabe admitir es el concepto psiquiátrico. Desde una perspectiva materialista filosófica la realidad histórica del hombre es la misma realidad humana, y no una realidad alienada respecto a no se sabe qué míticos orígenes auténticos y a qué utópicos términos finales. Las principales críticas a ese humanismo que se define por la cancelación de la enajenación se derivan principalmente de la condición metafísica de este concepto de alienación.

El Materialismo Filosófico ofrece una idea que puede desempeñar en muchos casos las funciones que representa la idea del *hombre alienado*: es la idea del *individuo flotante*. El *individuo flotante* no es una figura pensada a partir de una situación metafísica de alienación, sino a partir de las circunstancias positivas que moldean la conformación de toda persona, y que son circunstancias históricas y sociales. El individuo flotante, por esta razón, aparece en las sociedades políticas que han alcanzado un determinado nivel crítico en cuanto a su complejidad y heterogeneidad. Las individualidades flotantes no son el resultado formal de la masificación ni del empobrecimiento; en el seno de la gran cosmópolis, no resultan precisamente de situaciones de penuria económica, ni de anarquía política o desorden social (anomia), propia de las épocas revolucionarias, sino de situaciones en las cuales se produce una ruptura o quiebra, en una proporción significativa, de la conexión entre los *finés* de muchos individuos y los *planes* o *programas* colectivos de una sociedad o Estado, acaso por ser estos programas excesivamente ambiciosos o complejos para muchos individuos⁹.

⁸ La idea de alienación, en efecto, procede del cristianismo agustiniano, y de su interpretación del mito de la *caída*, que sigue al pecado original. La caída implica la *enajenación* del paraíso y la «conversión» hacia el mundo, a costa de *salir fuera de sí*, es decir, de la propia vida espiritual que el «estado de gracia» deparaba al hombre en su relación con Dios. En el estado de gracia los primeros padres estaban, según san Agustín, «ensimismados», un *ensimismamiento* que, paradójicamente, consistía en *estar lleno de Dios*. Por el pecado, los primeros padres salen de ese *ensimismamiento* divino y, alienándose, al salir fuera de sí mismos, entran en el mundo histórico y real. El marxismo, una vez más, constituye la versión secularizada del cristianismo, pues, desde las perspectivas del materialismo histórico, la idea de una comunidad primitiva vendría a desempeñar las funciones de la posición del ser humano en el «estado de gracia», anterior a su caída. La alienación está representada en el *progressus* por la división o escisión de esa comunidad primitiva en clases antagónicas consecutivas a la aparición de la propiedad privada y del Estado, y el *regressus*, por la vuelta a la unidad o reconciliación del género humano, que reexpondrá, en una escala superior, el modelo embrionario de humanidad expresado por la comunidad primitiva. Sin embargo, esta «concepción de la historia», desde el punto de vista del Materialismo Filosófico, es un caso particular de los mitos neoplatónicos secularizados, y su estructura metafísica no tiene nada que ver con los datos de la Antropología o de la Historia, entre otras cosas porque el «estado final», sin el cual no se puede cerrar el curso, no es un concepto histórico. La Historia se refiere al Pasado y no al Futuro.

⁹ La idea de «individuo flotante» está desarrollada en Bueno (1982), quien sostiene que si el «hombre alienado» solo puede definirse en función de un *hombre nuevo* cuya estructura se

LA MENTIRA MORAL

Mentira moral es toda mentira cuyas consecuencias afectan específica y negativamente a las relaciones entre dos o más seres humanos en tanto que miembros de un grupo o sociedad, cuya mínima expresión es la pareja y cuya máxima organización estructural es el Estado. No por casualidad algunas Constituciones tipifican como delito de perjurio la mentira proferida por una autoridad del Estado, como juramento en falso que, en determinadas situaciones, afecta a la evolución de una sociedad política. Desde un punto de vista moral, la mentira es un acto que, por entrar en conflicto con un derecho ajeno, se considera moralmente inadmisible.

La mentira incesante —al igual que la verdad— haría imposible la vida social. Si la *mentira ética* desemboca en la enajenación del individuo y en la constitución de un tercer mundo semántico, la *mentira moral* desemboca en la anomia, en la destrucción de la eutaxia, en la imposibilidad de la convivencia social, y en última instancia en la negación del Estado. La mentira moral destruiría *in extremis* todo principio y posibilidad de cooperación y ayuda mutua entre los seres humanos.

No hay que olvidar algo decisivo al hablar de la mentira en términos morales: la mentira moral puede beneficiar la supervivencia de un grupo frente a otro. No en vano entre los Padres de la Iglesia se aceptó el hecho de que mentir era lícito, si la mentira —indudablemente moral, en este caso— suponía proteger a la Iglesia de sus enemigos o perseguidores. Con todo, Agustín de Hipona (395) reprobó esta postura al considerar que la mentira era condenable en todas las circunstancias, planteamiento que persiste hasta el imperativo categórico kantiano y sus exigencias de universalidad y validez incondicionada y apriorística.

En *El casamiento engañoso* la mentira moral es la menos desarrollada, y desde luego no alcanza ninguna evolución institucional, más allá de la relación confidencial y amistosa que mantienen entre sí los dos personajes protagonistas. Suponemos que el consumido militar es objeto de burla y de engaño, y no es fácil para ningún lector sostener que Campuzano, gratuitamente, se ha inventado el embuste —posible— de su matrimonio y la fábula —completamente inaudita— de los canes parlantes. El lector cree al alférez, y no duda de su palabra. El narrador primero, y a su zaga el lector, no atribuyen al pobre enfermo ninguna intención de engañar. En consecuencia, se acepta que pueda decir *verdaderamente* una mentira. Campuzano, dada su falta de salud, o por su simple demencia, sería un mero objeto o transmisor de una o varias experiencias falaces, imaginarias, fingidas: sería su reproductor, pero no su creador. En el peor de los casos, Campuzano no es un mentiroso, sino un enfermo, crédulo de sus propios delirios.

Este soldado grotesco, auténtico Marte de Carnaval y relator de historias extraordinarias¹⁰, ignora que es el protagonista de una farsa. Todo es un teatro. Toda

supone indefinible, a su vez el *hombre nuevo* no podrá ser definido en función de una *alienación* cuya naturaleza metafísica se da por supuesta.

¹⁰ No deja de ser curioso *para nuestro tiempo* que el hombre de armas muestre más calidad que el hombre de letras en lo relativo a contar historias. Cabe suponer que para Cervantes Armas

apariencia es falsa. Incluso más: la verdad misma es una ilustración de la mentira. Todo es falaz y adúltero: las joyas del alférez, la fortuna de la esposa, las intenciones de ambos, la vivienda de ella, los méritos de él, el matrimonio consumado, su profanado sacramento... La única autenticidad reside en la lujuria del militar y en la avaricia de la meretriz. Y pese a todo suponemos que el relato del alférez, como narrador autodigético, protagonista de la historia que cuenta, no es una mentira, tal como en un momento dado sugiere su interlocutor el licenciado¹¹. Suponemos que Campuzano no miente a Peralta, ni tampoco al lector, si bien aquel mantiene sus dudas razonables, y el lector —a solas— queda a merced del texto. Y a expensas de los cervantistas.

Nadie puede permitir que el discurso del alférez Campuzano, el personaje clave de *El casamiento engañoso* y de *El coloquio de los perros*, se interprete como una mentira. Si así sucediera, lo que ahora percibimos como el principio lógico de la poética, la verosimilitud, quedaría reducido a un fraude insípido. La literatura no se manifiesta ni como verdad —no es un axioma (Ciencia), ni un dogma (Teología), ni una lógica (Filosofía), ni un hecho empírico (Historia)—, ni como mentira —no pretende engañar a nadie, pese a que los moralistas de todos los tiempos (filósofos socráticos, creyentes católicos y protestantes, fundamentalistas judíos y musulmanes, teólogas feministas y demás posmodernidades...) se tomen en serio toda la realidad virtual de sus contenidos imaginarios—. Si Campuzano miente, todo sería una farsa desde dentro de la literatura, y el discurso cervantino perdería todo anclaje, toda implicación, en la realidad. Sin *El casamiento engañoso*, es decir, sin el enfermo y delirante Campuzano, *El coloquio de los perros* sería inverosímil, ya que carecería de su único punto de apoyo en la convicción de la realidad. No creemos a Cipión y a Berganza, creemos a Campuzano. ¿Son los perros los artífices del *Coloquio* o lo es únicamente el alférez? La credulidad del lector es el precio de la verosimilitud de la literatura. En suma, el crédito de Campuzano es el único fundamento de la realidad del *Coloquio*.

y Letras son dos vocaciones distintas del entendimiento, y que la preeminencia se la llevan las Armas, porque de ellas depende el sustento de las Letras, así como también una suerte de lucidez superior. Don Quijote niega (*Quijote* I, 38) la tesis humanista defendida por Erasmo, y expresada con nitidez por Castiglione, según la cual «las Letras, por sí solas y sin otra compañía, llevan tanta ventaja a las cosas de la guerra, cuanta es la que el alma lleva al cuerpo» (*apud* Molho (1983/2005: 301), *El cortesano* (I, 9), trad. esp. de Boscán). La Ley, como la Razón, siempre se ha impuesto por la fuerza, naturalmente, de las Armas. Suponer lo contrario es un idealismo que ignora la realidad y la Historia de la vida humana. El pacifismo ha sido —y sigue siendo— una ideología de ficción, de grandes consecuencias pragmáticas, sin embargo, pero de contenidos completamente imaginarios, cuyo único fundamento real es un misticismo secular y una suerte de alegoría colombofilica.

¹¹ «Vuesa merced quede mucho en buen hora, señor Campuzano, que hasta aquí estaba en duda si creería o no lo que de su casamiento me había contado, y esto que ahora me cuenta de que oyó hablar los perros me ha hecho declarar por la parte de no creelle ninguna cosa. Por amor de Dios, señor alférez, que no cuente estos disparates a persona alguna, si ya no fuere a quien sea tan su amigo como yo» (535).

LA MENTIRA POÉTICA

Novelas como *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, plantean hondos problemas relativos a la esencia misma del concepto de ficción literaria. La idea de *mentira poética*, reinterpretada desde la teoría de la ficción del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, se ha expuesto anteriormente, en el capítulo 6 del tomo I de esta obra, por lo que remito al lector interesado a esas páginas, dedicadas a «El concepto de ficción en la Literatura».

Sin embargo, hay una segunda dimensión relativa a la idea de *mentira poética*, y de la que aquí vamos a ocuparnos, dada su especial relevancia en las dos últimas *Novelas ejemplares*. Me refiero a la impronta del cinismo en la literatura cervantina.

LOS CÍNICOS NO MIENTEN

El casamiento engañoso concluye cediendo la palabra al antropomorfismo animal, en el que se deposita, para mayor ridículo de la especie humana, el discurso más racional y la moral mejor definida. El animal es depositario de los valores más preciadamente humanos y logocéntricos: el lenguaje y la razón. Irónicamente, habla desde la oscuridad de la noche, acaso desde un cosmos onírico, y siempre rodeado de enfermos, locos o necios, gentes aisladas de la sociedad, de la ley incluso, y por supuesto de los ideales del Estado.

Con mucha frecuencia se ha hablado del cinismo en relación con *El coloquio de los perros*. Casi nada a propósito de *El casamiento engañoso*. Además, siempre se trae a colación en tales casos el cinismo de los antiguos griegos, más como una suerte de retórica ilustrativa de la crítica literaria que como lo que realmente fue: una filosofía y una forma de vida. Por otra parte, nunca he leído nada relativo a las *Novelas ejemplares* de Cervantes que considere el cinismo desde el punto de vista de su implantación en el presente crítico, es decir, siempre se aborda como algo exento del presente de la interpretación literaria. En este sentido, cuando se habla del cinismo de *El coloquio de los perros* se suele incurrir, sin duda de forma inconsciente, en una reiterada doxografía o doxosofía sobre los tópicos cínicos.

La etimología que siempre se aduce para señalar los orígenes del cinismo filosófico parte del término griego *kyón* (perro). No obstante, Diógenes Laercio sugiere el término *Cinosargo* (perro ágil)¹² para designar a los cínicos, los cuales habrían recibido estas denominaciones como un atributo honroso, pues reflejaría con la mayor autenticidad el tipo de vida que deseaban seguir: vivir conforme a la naturaleza, vivir del modo más

¹² *Cinosargo* era también el nombre de la ciudad en que Antístenes fundó de la escuela cínica, según Diógenes Laercio (1887/2004: 324): «Disputaba en el Cinosargo, gimnasio cercano a la ciudad, de dónde dicen algunos tomó nombre la secta Cínica». Si esto fuera cierto, los cínicos procederían directamente de Sócrates, de quien Antístenes fue discípulo, y formarían, así, parte de los llamados «socráticos menores», de los que Diógenes de Sínope fue la figura más relevante.

natural posible. Como viven de hecho Cipión y Berganza, por ejemplo, siendo testigos privilegiados e intérpretes singulares de cuantos «secretos» encierra la vida real.

De un modo u otro es aceptable suponer que la filosofía cínica tiene su origen en el ideal de un modo de vida que pretende identificarse lo más posible con la naturaleza. Este ideal de vida, basado en un proyecto de retorno a la naturaleza desde las leyes de la *polis*, implica que es más natural para el ser humano vivir a imitación de los animales que vivir conforme a las leyes del Estado. El proyecto de los cínicos es, pues, posible únicamente desde la civilización. No se puede regresar a la naturaleza cuando todavía no se ha salido de ella. Por ello no es casualidad que la filosofía cínica surja precisamente en un momento histórico de deterioro de la *polis* griega. Estas escuelas son posteriores a la entrada en escena de Macedonia en el panorama griego. Filipo y Alejandro acabaron con la idea de *polis*, ya que eliminaron la independencia política de las ciudades-estado. Atenas siguió conservando su fama de lugar relevante para la educación, pero la cultura helenística va a tener ya otros protagonistas. Los cínicos son la respuesta a esta decadencia política. Es una filosofía que quiere alejarse de todos los asuntos de la *polis*, una *polis* debilitada y frágil. Los cínicos tomarán a Sócrates como uno de sus referentes, con cuya imagen pretenden recuperar en cierto modo el estilo del filósofo mendicante, y en su concepción de la filosofía como una autarquía, en el sentido de ser la propia fortaleza del individuo. La filosofía —decían— nos hace indemnes a la fortuna.

Las ideas de los cínicos están rehabilitadas en buena parte de la obra de Rousseau, al propugnar la reducción del hombre al estado y condiciones de la naturaleza pura, negando los valores de la civilización y las ventajas del progreso. Las leyes del Estado se discuten, y se propugna una suerte de panfilismo cuyo desenvolvimiento solo puede darse en una naturaleza, por supuesto más imaginaria que real. Con todo, los cínicos no pretendieron nunca la Arcadia que siguen buscando los seguidores de Rousseau, al plantear contemporáneamente, en términos teológicos, la subordinación o reducción del Hombre a la Naturaleza, la cual desempeñaría las funciones de un Dios ultrajado, consumido y explotado por los seres humanos. Desde un punto de vista político, el referente inmediato es el ecologismo trascendental de nuestros días. El rechazo de los cínicos por la *polis* tiene su correlato contemporáneo, *mutatis mutandis*, en el mismo recelo con el que los nacionalismos separatistas peninsulares pretenden la fragmentación del Estado español: la desconfianza en las normas morales que nos hacen a todos iguales ante la ley estatal.

Al margen del cinismo compartido por Antístenes, Rousseau y los movimientos ecologistas y nacionalistas contemporáneos, hay que afirmar que la filosofía cínica exhibe un discurso contracultural que nace del seno mismo de las sociedades culturalmente más desarrolladas y sofisticadas. En este sentido, el cinismo es un producto cultural más de las sociedades avanzadas, que no existiría sin el lujo y la comodidad que lo hacen materialmente visible y factible. Difícilmente podemos imaginarnos un diálogo de cínicos en el Pleistoceno superior.

Con todo, lo que quiero subrayar aquí es que la filosofía cínica, que se manifiesta más por lo que niega —la civilización— que por lo que afirma —la naturaleza—, se fundamenta —al igual que la deconstrucción derridiana— sobre una contradicción

insuperable: niega los medios que hacen posible sus fines. Bien conocida es la imagen que ofrece Diógenes Laercio de Diógenes el Cínico, quien, al ver a un muchacho beber agua del arroyo con las manos, arroja su cuenco con el fin de adoptar una forma de comportamiento más próxima a la naturaleza. Lo que podría preguntársele entonces al cínico de Diógenes, como —en términos igualmente filosóficos— al cínico de Derrida, es porqué no renuncian también al lenguaje y a la razón para expresarse, y así alcanzar un estado mucho más próximo entre el Hombre y la Naturaleza. Los póngidos y los homínidos, primeros antropoides del Oligoceno, estaban mucho más próximos a la naturaleza que cualquiera de los cínicos griegos o de los deconstructivistas contemporáneos. Ellos apenas disponían de recursos racionales, mientras que los cínicos y los deconstructivistas, poseyéndolos en grado sumo, actúan para inducir y educar a los demás en el abandono, respectivamente, de la civilización y del racionalismo.

El cinismo contemporáneo —y es el cinismo que caracteriza igualmente a los personajes de *El coloquio de los perros*—, finge despreciar las convenciones morales y sociales, pero —frente a la escuela griega de filosofía cínica— las acepta plenamente. El cínico contemporáneo, al igual que los cínicos que protagonizan los relatos de la vida de Berganza, fingen aceptar lo «políticamente correcto» para introducirse de lleno en la sociedad y, confundiendo con el medio, disponer de inmunidad moral para despreciar y burlarse de todas las convenciones que dicen respetar. Las únicas fidelidades del cínico son sus intereses prácticos, nunca las normas morales. La ideología que el cínico contemporáneo dice poseer no es más que un salvoconducto retórico, un discurso que exhibe para codificarse socialmente como alguien respetable. En *El coloquio de los perros* los cínicos no son Cipión y Berganza, sino *todos los demás*. A Cipión y Berganza corresponde la manifestación, nada cínica, dicho sea de paso, del desencanto, el descreimiento y la desmitificación de la España aurisecular. Su crítica ni siquiera es denuncia, evita en lo posible la murmuración, y jamás se permite el sarcasmo, ni la sátira o la risa sardonía. Cipión y Berganza hablan incluso como dos ingenuos, cuyas palabras carecen por completo de ironía —salvo por el intertexto literario en que se sitúa su autor, Cervantes—, y solo tienen en común con los auténticos cínicos la *obscenidad*, es decir, el hecho de mostrarse a sí mismos, en calidad de mensajeros o relatores —y por la acción transcriptor, mediadora o transductora de Campuzano—, publicando sin reservas ni reticencias todo aquello que es moralmente reprochable en una determinada sociedad. Desde este punto de vista, el cínico se comporta como un moralista que critica y denuncia los vicios que impiden la prosperidad de una sociedad humana. El único cinismo que poseen Cipión y Berganza es el cinismo que pone de manifiesto la falsa moral, el fraude de las convenciones sociales y la falacia de lo *políticamente correcto* en las ascuas imperiales de la España aurisecular. Cervantes no quiso poner en boca de personajes humanos el relato de semejante ruina. En tal caso, habría sido inevitable crear la figura de un pícaro adulto, en la órbita de Guzmán, o al menos considerando las leyes gravitatorias generadas por la novela picaresca de Mateo Alemán. No son los objetivos de Cervantes.

El cinismo del autor de *El coloquio de los perros* no descubre nada que no se sepa sobradamente. Su crítica no revela ninguna dimensión moral inédita, ni tampoco inmoralidades incógnitas. Ni siquiera pone al descubierto la fragilidad ignorada de

las convenciones sociales. Cervantes hace algo mucho más sencillo, dentro de su amplia complejidad, al idear la aventura de la frustrante relación entre el alférez Campuzano y doña Estefanía, y al abatir al soldado en el delirio onírico de dos perros locuaces, cuyos coloquios relata a un no menos singular licenciado Peralta. Cervantes dice en público lo que tácitamente se silencia. Lo que todos sabemos y nadie se atreve a decir. *El coloquio de los perros* es su obra más valiente, la mejor elaborada en términos filosóficos y, pese a ser la menos verosímil de todas sus creaciones, la más íntimamente ligada a la verdad. Al fin y al cabo, la verdad del mundo es una mentira que estamos obligados a creer solo en la medida en que participamos en ella. Solo los cínicos, los que se sustraen a ella, al no participar en sus estructuras, con frecuencia civilizadas y políticas, pueden criticarla libre y obscenamente. Es el privilegio de la independencia, es decir, el privilegio de quienes viven emancipados de la vanidad propia y del poder ajeno.

4.7. CERVANTES Y SHAKESPEARE:

EL NACIMIENTO DE LA LITERATURA METATEATRAL

Voy a considerar a continuación, a partir de la obra de dos autores de referencia –Cervantes y Shakespeare– uno de los rasgos más sofisticados de la literatura y del teatro. En la obra del primero de ellos está contenido el genoma de la literatura: lo que no está en Cervantes no está en la Literatura. En la obra del segundo, apenas crítica pero profundamente seductora, se objetiva uno de los recursos más singulares y representativos de la Literatura sofisticada o reconstructivista: el metateatro.

El uso del metateatro revela la intención del dramaturgo de hablar de teatro, de sus técnicas y funcionamiento, que se convierten momentáneamente en un tema dominante. Manifiesta también un interés por la recreación formal, la propia contemplación e incluso la justificación personal de determinados planteamientos dramáticos. En suma, el espectador asiste a una apología de la expresión teatral, en la que se hace constar del modo más expresivo el conjunto completo de sus recursos y referentes formales (comediantes, actores, director, tramoyistas...)

Considero metateatro toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor. Esta teatralización puede ser cómica, trágica, grotesca, etc..., y como expresión metateatral constituye la formalización de distintos grados de realidad, desde los que es posible percibir tanto las acciones que en ellos se desarrollan como la obra teatral misma que formal y funcionalmente los provoca. El metateatro es, pues, la expresión formal de una *literatura de confrontación*. Al contrario de lo que sucede en la expresión metapictórica, como en *Las Meninas*, por ejemplo, ante las que el espectador puede contemplar simultáneamente los diferentes planos reflejados por el pintor, el espectáculo metateatral no siempre permite observar con la misma facilidad o intensidad las dos escenas que se representan, en simultaneidad de tiempo y en identidad o contigüidad de espacio. Además, toda expresión metateatral desmitifica y desmantela la ilusión dramática que genera.

El metateatro es un recurso esencialmente moderno, cuya manifestación en el arte no se desarrolla plenamente al menos hasta el Renacimiento. No obstante, a lo largo de la Edad Media, e incluso con anterioridad, en las culturas griega y latina¹, es

¹ En la cultura de la Antigüedad el recurso del metateatro se objetiva con frecuencia en obras dramáticas que hacen referencia a obras anteriores, o que incorporan e interpretan personajes o tipos preexistentes. La modernidad convierte este procedimiento en un recurso que implica la interpretación de una obra inédita en el seno de la representación principal. En este sentido interpreta Gentili el metateatro en el drama griego: «plays constructed from previously existing plays», es decir, más precisamente, como «*théâtre sur le théâtre*» y no «*dans le théâtre*» (Gentili, 1979: 79). Aristófanes, en su comedia *Las tesmoforiazusas* (mujeres que celebran las tesmoforias, fiestas en honor de Deméter y Coré, para que protegieran a las sementeras de invierno, en las que solo participaban mujeres casadas), hace aparecer a Eurípides, en un contexto paródico, recitando dos escenas de dos de sus tragedias más conocidas, *Andrómaca* y *Helena*. Séneca cultiva también el metateatro bajo la forma del concepto de *theatrum mundi*. En Plauto, a su vez, el metateatro

posible reconocer algunos recursos y «metáforas» precursoras de este procedimiento, tal como ha señalado E. R. Curtius².

El fenómeno del teatro dentro del teatro es un procedimiento que surge de forma más o menos simultánea en el desarrollo que alcanzan las literaturas europeas a lo largo del Renacimiento (Abel, 1963; Forestier, 1983: 162-170; Haring-Smith, 1985). Este recurso estético está relacionado con una nueva concepción del ser humano y una nueva modalidad de interpretar la existencia, de tal modo que el mundo y la vida se perciben por el propio sujeto como un teatro en el que ellos mismos, los seres humanos, son actores y observadores, bajo la contemplación sancionadora y suprema de una suerte de Dios o realidad trascendente.

El siglo XVI desarrolla una sociedad que posee un grado de conciencia histórica y de perspectiva que no existía con anterioridad. El teatro antiguo no dispuso de la posibilidad de desarrollar esta «visión». Además, las civilizaciones antiguas no consideraban dignos de interés temas e inquietudes pertenecientes a otros grupos o prototipos humanos que no fueran los suyos propios. Tras el paso del Renacimiento, la realidad en la que viven los seres humanos se ha transformado profundamente. Se ha hecho más amplia, mejor informada, mucho más rica en posibilidades sin límites. Por todo ello, la realidad se transforma también, en idéntico sentido, como objeto de representación. Los límites y la naturaleza de la percepción se objetivan en el drama a través de nuevas formas y recursos, que encuentran en el metateatro uno de sus procedimientos más expresivos. El metateatro ofrece de este modo a la representación dramática las posibilidades de una conciencia más libre, no solo crítica, sino también lúdica, capaz de abarcar, al menos formalmente, un mundo ilimitado.

El artista del Barroco desconfía de las apariencias. Esta desconfianza en el mundo de los sentidos, unida a una experiencia inevitable de desengaños, induce al hombre del Barroco a discutir la percepción habitual de los hechos reales, a subvertir la interpretación de la experiencia cotidiana, a destacar, mediante recursos diversos

implica la conciencia de la propia teatralidad, la armonía entre improvisación y conciencia de ser en el teatro (González Vázquez, 2001: 101-113; Slater, 1985).

² Entre las más tradicionales de estas metáforas se encuentra la idea o topos del *theatrum mundi*, que concibe el mundo como un gran escenario de acciones y personalidades teatrales. Según Curtius la metáfora del *teatro del mundo* se introduce en la cultura medieval a través de las tradiciones de la Antigüedad pagana y de la literatura cristiana. Ambas tradiciones tienden a confluir desde los siglos tardiomedievales. A este período pertenece la composición del *Policraticus* (1159), de Juan de Salisbury, obra que renueva y desarrolla ampliamente esta vieja metáfora, y que gozó hasta el Renacimiento de gran difusión y popularidad. Con la llegada del siglo XVI, el concepto de *theatrum mundi* es objeto de nuevos valores e interpretaciones, esta vez desde una doble perspectiva religiosa y escéptica. Desde el punto de vista religioso, el mundo se concibe como un teatro creado y contemplado por Dios, de modo que la vida humana transcurre como una *comedia*, dentro de la cual el hombre representa, con frecuencia de forma inconsciente, el papel que Dios le ha asignado previamente. Por su parte, el escepticismo, creciente a lo largo del siglo XVII, tenderá a interpretar el gran teatro de mundo como un escenario en el que los seres humanos conviven con el desengaño, a la vez que se comportan como actores de un juego en cierto modo absurdo e inútil, en el que la única certeza es, junto con la muerte, la futilidad de la vida terrena (Curtius, 1948/1989: I, 189-210).

(metáfora, metateatro, metasensorialidad...), todo cuanto se sitúa más allá del mundo perceptible por los sentidos. La realidad humana se percibe como algo superior e irreductible a la realidad sensible, y resultan necesarios recursos nuevos y distintos para hacerla asequible al conocimiento. La importancia que la literatura y la pintura conceden especialmente a los umbrales de la locura, el sueño, el equívoco, la ilusión o la maravilla, está entonces justificada como vehículo de expresión y de síntesis que, con afán siempre defraudado, pretende un conocimiento gradual de cualquier forma de trascendencia. Desde un punto de vista cultural, este discurso interrogativo acerca de la autenticidad de realidades y apariencias guarda relación con la antigua mitología pagana, que reconocía la influencia de dioses engañadores, capaces de cegar al ser humano en momentos decisivos de su trayectoria vital, provocando en muchos casos su ruina. En este contexto la locura se convierte en una forma posible de conocimiento, así como el sueño se identifica como un medio fiel de acceso a un mundo trascendente y puro, del mismo modo que el discurso bufonesco y burlón, aparentemente absurdo, pone de manifiesto el sinsentido de la vida real, con todos sus abusos y prejuicios. El metateatro potencia formalmente la percepción del concepto barroco del *theatrum mundi*. Subraya de este modo la posible relación existente entre mundo y teatro, y cumple con una efectiva intención reveladora de desmitificación, de denuncia social y política en algunos casos, y de expresión, sencillamente, en otros casos, de determinadas concepciones dramáticas y poéticas³.

Con toda probabilidad, Cervantes es el primer autor español que utiliza conscientemente en su dramaturgia el procedimiento del metateatro como un recurso estético esencial en la constitución del espectáculo dramático⁴. Cervantes utiliza procedimientos metateatrales en las obras siguientes: *La Numancia* (1585?), *Los baños de Argel* (1588?), *El viejo celoso* (1615), *El retablo de las maravillas* (1615), *El rufián dichoso* (1615), *La entretenida* (1615) y *Pedro de Urdemalas* (1615), además del episodio del retablo de Maese Pedro (*Quijote*, II, 26). Por su parte, Shakespeare se sirve de procedimientos metateatrales en al menos cinco de sus obras, en las que se contiene una lúdica lección acerca de la ilusión literaria y de la ficción dramática: *Titus Andronicus* (1594), *A Midsummer Night's Dream* (1595), *Love's Labour's Lost* (1598), *King Henry IV* (I, 1598) y *Hamlet* (1603)⁵.

³ Esta práctica metateatral y autorreferencial, que irrumpe en el Renacimiento y llega a sus momentos más culminantes a lo largo del siglo XVII, desaparece prácticamente hasta finales del siglo XIX, y se convierte a lo largo del siglo XX en un fenómeno esencial y recurrente de la literatura contemporánea. ¿Acaso es posible hablar de semejanzas entre lo que es nuestro mundo actual y lo que fue la realidad del Barroco?

⁴ El metateatro es un recurso estético característico de la modernidad. En relación con este procedimiento, y a propósito de la posible influencia cervantina en el teatro de la Edad Contemporánea, Andrés-Suárez ha escrito que «muchas comedias y entremeses de Cervantes son precursores de las técnicas de arte dramático que producen el distanciamiento, técnicas llevadas a sus últimas consecuencias en el siglo XX por Bertolt Brecht, Luigi Pirandello y Ramón del Valle-Inclán» (Andrés Suárez, 1997: 17).

⁵ Con anterioridad a la dramaturgia shakesperiana, Thomas Kyd, en *Spanish Tragedy* (1588), y Robert Greene, en *Intermixed with a Pleasant Comedy* (1598), se habían servido de

En el cuadro segundo de la jornada segunda de la *Numancia* tiene lugar una escena, la de los augurios, que puede considerarse como uno de los primeros ejemplos cervantinos de teatro en el teatro. El pueblo numantino, y concretamente los personajes de Morandro y Leoncio, acude al sacrificio y ritual que se ofrece a los dioses con objeto de conocer cuál será el destino de Numancia. El pueblo asiste como espectador a la contemplación de un ritual trágico, un sacrificio a los dioses, en el seno de la acción principal de la tragedia. La acotación que indica funcionalmente la composición y actuación de la comitiva resulta por sí misma suficientemente expresiva, pues dispone los mecanismos necesarios para representar la teatralización del sacrificio dentro de la teatralización de la tragedia:

Han de salir agora dos Numantinos, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores, y un Paje con una fuente de plata y una toalla al hombro; Otro, con un jarro de plata lleno de agua; Otro, con otro lleno de vino; Otro, con otro plato de plata con un poco de incienso; Otro, con fuego y leña; Otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto; y salgan en esta escena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego los Sacerdotes, y dejando el uno el carnero de la mano, diga: Señales ciertas de dolores ciertos... (Cervantes, 1615/1987: 943).

La experiencia trágica de la Edad Moderna se aleja de la inferencia metafísica de la Antigüedad, la recuerda y reproduce, pero le resta valor. Leoncio y Morandro la contemplan como quien contempla un espectáculo teatral. Por si quedan dudas, la secuencia de los augurios se reitera con el protagonismo de Marquino y la presencia sobrenatural del cuerpo muerto. La invocación del poder metafísico y de la posible voluntad de sus designios frente a la existencia humana constituye en la *Numancia* cervantina un hecho que es objeto de *representación teatral* para los propios numantinos; el espectador del siglo XVI, como el del siglo XXI, se siente doblemente distanciado, merced a la concepción teatral de Cervantes, de la experiencia dominante de un poder moral trascendente y metafísico, cada vez más lejano en el tiempo de la historia, así como convencionalmente más distante en el espacio de la representación teatral. Un doble escenario separa en el teatro cervantino al espectador de los númenes.

Los baños de Argel, comedia compuesta posiblemente entre 1585 y 1595, es con gran probabilidad la primera obra dramática moderna de la literatura española en la que aparece el fenómeno del metateatro como un recurso estético explícitamente

procedimientos metateatrales. En la literatura francesa deben señalarse las obras de Georges de Scudéry, *Comédie des comédiens* (1634); Pierre Corneille, *L'illusion comique* (1636); Molière, *L'impromptu de Versailles* (1663); y Fatouville, *Arlequin Protée* (1689). Entre los autores de la literatura alemana han de mencionarse los nombres de Gryphius, con su *Absurda comica. Oder Herr Peter Squentz. Schimpf-Spiel* (1657-1658), y Christian Weise, *Ein wunderliches Schau-Spiel vom Niederländischen Bauern* (1685). En el teatro español del Siglo de Oro, todos recordamos los títulos de Lope de Vega (*Lo fingido verdadero*, 1608), de Tirso de Molina (*La fingida Arcadia*, 1622, y *El vergonzoso en palacio*, 1624), y especialmente de Calderón de la Barca (*La vida es sueño*, 1635, y *El gran teatro del mundo*, 1655).

reconocido por autor, actores y público. En el comienzo de la jornada III de *Los baños de Argel* tiene lugar la representación de una breve pieza teatral, escenificada por un grupo de cristianos cautivos, y a la que asiste el mismísimo Cauralí, capitán de Argel, pues «los españoles, por su parte, hacen / una brava comedia...» (III, 2027-8). La representación de esta «comedia» de Lope de Rueda acaba en tragedia cervantina, al interrumpir la escenificación la falsa alarma de un imaginario desembarco de tropas españolas en las costas de Argel. La representación cómica desemboca de este modo en realidad trágica, dentro del teatro de *Los baños de Argel*, con la aparición de un cristiano mal herido que advierte de la matanza de cautivos por parte de moros enfurecidos ante el falso anuncio de una armada naval, al mando de don Juan de Austria, dispuesta ante la bahía de Argel. Toda ilusión, en el sentido pleno de la palabra, se desvanece: «Antes que más gente acuda, / el coloquio se comience, / que es del gran Lope de Rueda, / impreso por Timoneda, / que en vejez al tiempo vence. / No pude hallar otra cosa / que poder representar / más breve, y sé que ha de dar / gusto, por ser muy curiosa / su manera de decir / en el pastoril lenguaje» (III, 2097-2107).

El episodio del retablo de Maese Pedro (*Quijote*, II, 26) es sin duda uno de los primeros ejemplos de literatura dramática en el que *el narrador en el teatro* desempeña un papel esencial⁶. Al igual que sucede en la aventura del retablo quijotesco, el procedimiento del metateatro aparece en *El retablo de las maravillas* asociado al recurso del *narrador en el teatro*, fenómeno desde el cual el monólogo de un personaje instituye ficcionalmente un mundo dramático aceptado de forma alienante por un público espectador.

El monólogo de Chanfalla constituye la expresión más importante de ficcionalización de la realidad. Con él se inicia verbalmente la representación del retablo de las maravillas. Se materializa de esta manera el recurso de la *commedia in commedia*, que, además de contar con el público real como receptor envolvente, postula dos nuevos destinatarios, hacia los que se configura el discurso de Chanfalla: el público de labriegos y pequeños burócratas, y el sabio Tontonelo, genuino compositor del retablo. El discurso de Chanfalla es, pues, un monólogo de doble apelación retórica, y no un soliloquio, si se admite la discriminación de ambos términos, ya que Chanfalla habla ante un auditorio que le escucha, y con el que no dialoga funcionalmente, aunque formalmente pueda haber expresiones o indicios de interacción. Hay, pues, diálogo sin que llegue a existir propiamente diálogo:

CHANFALLA: ¡Atención, señores, que comienzo! —¡Oh tú, quien quiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre de las Maravillas: por la virtud que en él se encierra, te conjuro,

⁶ Autores como I. Andrés-Suárez han puesto en relación el uso que del metateatro hace Cervantes en este episodio con el escepticismo, característico del Barroco, respecto a una visión unívoca o monológica del mundo: «*El Retablo de Maese Pedro* es otra muestra fehaciente de que es imposible la certeza sobre la realidad, y por eso el intento, por parte del narrador, de imponer su punto de vista es rápidamente sofocado por don Quijote y Maese Pedro, quienes defienden el juego dialéctico conscientes de que este constituye la herramienta fundamental para manifestar los múltiples aspectos que allí se representan» (Andrés Suárez, 1997: 18).

apremio y mando que luego incontinenti muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno! Ea, que ya veo que has otorgado mi petición, pues por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos. ¡Tente, valeroso caballero; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguisado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado! [...] ¡Échense todos, échense todos! ¡Húcho ho!, ¡húcho ho!, ¡húcho ho!... (Cervantes, 1615/1987: 855-856).

El monólogo de Chanfalla continúa, y se prolonga prácticamente hasta la llegada del furrier, haciendo caso omiso de las múltiples y variadas exclamaciones, algaradas e inquietudes, de los lugareños que contemplan el retablo. Por esta razón el discurso de Chanfalla es monólogo, y no soliloquio, ya que se encuentra sometido a la interacción que le proporcionan *in fieri* los espectadores del retablo, si bien esta interacción de signos verbales y no verbales en ningún momento se convierte en diálogo. Solo un uso monológico del lenguaje construye y destruye la ilusión dramática en los momentos de máxima tensión. Toda ficción, como expresión de sentido, proporciona un conocimiento e instituye una verdad, por débil que esta sea. La ficción no existe sin alguna implicación en la realidad.

Se confirma una vez más la «desnudez» del teatro cervantino —tan distante de los complejos montajes calderonianos—, pues apenas presenta acotaciones (casi toda la información de la puesta en escena está contenida en el diálogo de los personajes), ni dispone la construcción de complicadas tramoyas o especiales efectos ópticos (un retablo, una manta vieja, etc...), sino que todo apunta a la sencillez del espectáculo dramático que observaba en el teatro de Lope de Rueda, al que tan detallada y cumplidamente se refiere Cervantes en el «Prólogo al lector» de las comedias y entremeses de 1615.

Dentro de *La entretenida* tiene lugar la representación de un entremés, que los criados Muñoz, Torrente y Ocaña escenifican para solaz de sus amos (III, 2235-2488). La representación del entremés ha de interrumpirse debido al sobresalto que provoca, pues Marcela toma por auténticas algunas de las acciones fingidas, y han de intervenir los alguaciles. En esta circunstancia, el recurso del metateatro permite a Cervantes introducir importantes valoraciones que confirman los tópicos barrocos del gran teatro del mundo, aproximan aún más la difusa frontera entre la realidad y la ficción, e invitan al espectador a reflexionar sobre problemas particulares de la comedia de capa espada, como género literario y como forma de espectáculo. En este sentido deben leerse las palabras de Carmen Cubero, quien formula una interpretación muy acertada: «Cervantes aspira a hacernos reflexionar sobre la comedia y el teatro en sí. Pues bien, a través de los comentarios de los personajes que hacen de espectadores del entremés encuadrado antes, durante y después de su representación, sabemos cuál es el gusto de la gente que acudía al teatro en la época de Cervantes». Así, Marcela representará ante Cristina la opinión general de ese público: «Mira, Cristina, que sea / el baile y entremés / discreto, alegre y cortés, / sin que haya en él cosa fea» (III, 2057-2060). Por su parte, los criados Torrente y Ocaña, frente a la opinión de los nobles, entre ellos Marcela y Antonio, defienden mediante sus críticas los bailes y canciones del entremés.

La opinión de los criados expresa la opinión del autor, es decir, de Cervantes: «Si el público del entremés le exige a una obra las pautas de la comedia nueva, el de las danzas y canciones pide las aristotélicas. Notemos también que el público de estas danzas está formado por los que son, en realidad, criados y que son ellos, pues, los auténticos intelectuales, y no los nobles, como ocurre en la nueva comedia» (Cubero, 1997: 64). Es el de Cervantes un teatro que no hace concesiones al público. Para nuestro autor, la tragedia refleja con más autenticidad y verosimilitud que la comedia lo que realmente es el gran teatro del mundo, donde las comedias son plenamente imposibles. Desde este punto de vista, el recurso del metateatro en *La entretenida* pondría ante todo de manifiesto la ridiculización del gusto del público de la época, así como también el de los autores comerciales que, solo por fama y dinero, estarían dispuestos a escribir los mismos tópicos, y a repetir las mismas mixtificaciones, solo por estar de acuerdo con el gusto del vulgo.

Pedro de Urdemalas es una comedia fundamental en cualquier lectura metateatral de la literatura cervantina. De la autopresentación de Pedro de Urdemalas, que se configura casi como un monólogo ante Maldonado, subrayamos las palabras iniciales, en las que explica «lo que me mueve el intento / a querer mudar de estado» (I, 591-592), precisamente en una época histórica en que la falta de libertad, la rigidez y la inflexibilidad, determinan la vida social del ser humano. Un orden moral inmutable, de clara proyección metafísica, dispone imperativamente la voluntad del sujeto en la sociedad y en el mundo, para negar con firmeza toda tentativa de cambio de estado, estamento o condición. Pedro de Urdemalas es, en medio de tanto conservadurismo, un símbolo de alteración y heterodoxia, al través de las burlas del teatro y de las ficciones de la literatura. En este contexto no deja de ser ciertamente irónico, si tenemos en cuenta la axiología de la época, que Pedro de Urdemalas pretenda, nada menos —y lo consigue— «mudar de estado», y hacerse, a cambio del amor de una mujer, gitano. El personaje Pedro de Urdemalas es paradigma del cambio y la mutación actanciales y accidentales, es decir, funcional y circunstancial, pero nunca *esencial*, que puede experimentar el sujeto en una de las épocas más inflexibles y moralmente más resistentes a cualquier transformación que ha conocido el mundo referencial y axiológico del arte y la literatura europeos. Frente a la mutabilidad actancial del sujeto que representa en el teatro español del siglo XVII la figura de Pedro de Urdemalas, el teatro isabelino inglés construye, a través de la obra de Shakespeare, personajes dramáticos que se caracterizan por la mutación y transformación de sus impulsos y valores psicológicos. De modo muy semejante, numerosos personajes cervantinos, como es el caso de Pedro de Urdemalas en la comedia que lleva su nombre, representan un cosmos que lucha precisamente por superar el inmovilismo de un orden moral trascendente, de sus imperativos y voluntades metafísicas, así como de sus formas de percepción, completamente primitivas, destinadas a explicar y fundamentar los valores de un mundo antiguo, frente a una sociedad más liberal, menos indecisa y dotada cada vez de mayor experiencia, cuyo personaje protagonista ya no será una criatura épica, heroica o mítica, sino la persona realista y existencial de la antesala del drama contemporáneo.

Al monólogo de presentación de Pedro de Urdemalas ante Maldonado siguen otros diálogos en los que el tretero presenta como característica más destacada su tendencia o

impulso hacia el cambio inmediato de personalidad y actividad social. En este sentido, Carroll B. Johnson ha escrito que «el proyecto de Pedro es factible precisamente porque él abandona la idea de un ser auténtico o una persona por debajo de los varios personajes que encarna» (Johnson, 1995: 16). En efecto, son varios los momentos de la comedia en que Pedro de Urdemalas pretende *formalmente* cambiar su modo de ser, con lo que se confirma como signo de transformaciones humanas en época de órdenes y exigencias morales que se pretenden inmutables. Así sucede, por ejemplo, cuando Belica lo rechaza como esposo («Mira, Belica: yo atino / que en poner en ti mi amor/ haré un grande desatino / [...] / voime a vestir de ermitaño, / de cuyo vestido honesto / daré fuerzas a mi engaño» (II, 1685-1697); lo mismo podemos decir respecto a la situación con que concluye la segunda jornada, cuando la reina ordena celosamente la reclusión de Belica, que cae junto al rey en el baile: «Un bonete reverendo / y el eclesiástico brazo / sacarán deste embarazo / mi persona, a lo que entiendo. / ¡Adiós, Maldonado!...» (II, 2095-2099). Más adelante, en la jornada tercera, «sale Pedro de Urdemalas, con manteo y bonete, como estudiante», y pronuncia un soliloquio que constituye todo un elogio y justificación de la metamorfosis, como capacidad que permite al sujeto adoptar diferentes apariencias, signo de inconstancia, insatisfacción y lúdico azar.

No muy distinta de la secuencia metateatral cervantina presente en *La entretenida* es la escena que se desarrolla en el acto V de *Love's Labour's Lost* (1598) de Shakespeare. Allí tiene lugar la representación metateatral de una mascarada que protagonizan los personajes arquetípicamente más cómicos de la obra. En el cuadro primero, Holofernes adelanta algunos de los preparativos de la puesta en escena:

Sir, you shall present before her the Nine Worthies. Sir Nathaniel, as concerning some entertainment of time, some show in the posterior of this day, to be rendered by our assistants, the king's command, and this most gallant, illustrate, and learned gentleman, before the princess; I say, none so fit as to present the Nine Worthies (*Love's Labour's Lost*, V, 1, 111) ⁷.

A continuación, Holofernes se constituye en director de escena y dispone quiénes representarán a cada uno de los personajes. Sin embargo, solo hacia el final del acto V el espectador accede a la representación metateatral. Los nobles contemplan la interpretación de los villanos, y sus palabras constituyen una larga y punzante acotación.

Here is like to be a good presence or Worthies. He presents Hector of Troy; the swain, Pompey the Great; the parish curate, Alexander; Armado's page, Hercules; the pedant, Judas Maccabaeus:
And if these four Worthies in their first show thrive,

⁷ «Señor, podemos representar ante la princesa *Los nueve paladines*. Maese Nataniel: se trata de nuestra cooperación en algún entremés a la moda, en cierto espectáculo que en la parte trase de hoy ejecutaremos ante la princesa por orden del rey y de este apuesto, ilustrado y sapientísimo caballero. Yo digo que no hay nada tan a propósito como representar *Los nueve paladines*» (Shakespeare, 1598a/1967: 164).

These four will change habits and present the other live (*Love's Labour's Lost*, V, 2, 117)⁸.

La representación metateatral se interrumpe súbitamente cuando un mensaje anuncia la muerte del padre de la princesa de Francia, acontecimiento que prelude el fin de la obra. Las últimas palabras de Berowne clausuran con la fuerza de una acotación toda expresión metateatral. Son una suerte de conjuro o admonición: «Worthies, away! The scene begins to cloud» (*Love's Labour's Lost*, V, 2, 118)⁹. Entre el anuncio y los preparativos de la escena metateatral y su representación propiamente dicha, al final del acto V, tiene lugar en este mismo acto una secuencia carnavalesca, de fingimiento y disfraces, protagonizada por la princesa de Francia y su séquito, ante el rey de Navarra y sus caballeros, disfrazados de grotescos moscovitas. Las damas burlan a los pretendidos burladores, en juego cómico y escénico que subraya constantemente sus pretensiones lúdicas: «There's no such sport as sport by sport o'erthrown, / To make theirs ours and ours none but our own: / So shall we stay, mocking intended game» (*Love's Labour's Lost*, V, 2, 113). A modo de prelude de escenas metateatrales, Shakespeare –como Cervantes– intensifica los efectos de la representación principal mediante dinámicos procedimientos de ilusión y comicidad dramáticas.

En la escena metateatral de la primera parte de *Henry IV*, el príncipe Hal no pierde en ningún momento el sentido de la realidad¹⁰, a pesar de sus inclinaciones lúdicas. Por su parte, Falstaff se sirve de la ficción para incidir en la realidad: «Him keep with [Falstaff], the rest banish» («Quédate con él [Falstaff] y destierra a los demás»).

PRINCE: Do thou stand for my father and examine me upon the particulars of my life.

FALSTAFF: Shall I? Content. This chair shall be my state, this dagger my scepter, and this cushion my crown.

PRINCE: Thy state is taken for a joined-stool, thy golden scepter for a leaden dagger, and thy precious rich crown for a pitiful bald crown.

FALSTAFF: [...]. Harry, I do not only marvel where thou spendest thy time, but also how thou are accompanied. For though the camomile, the more it is trodden on, the faster it grows, yet youth, the more it is wasted, the sooner it wears. That thou art my son, I have partly thy mother's word, partly my own opinion, but chiefly a villainous trick of thine eye, and a foolish hanging o' thy nether lip, that doth warrant me. If then thou be son to me, here lies the point: why, being son to me, art thou so pointed at? Shall the blessed sun of heaven prove a micher, and eat blackberries? A question not to be asked. Shall the son of England prove a thief,

⁸ «Creo que vamos a ver una soberbia reunión de paladines. El representa a Héctor de Troya; el patán, a Pompeyo el Grande; el cura párroco, a Alejandro; el paje de Armado, a Hércules, y el dómino, a Judas Macabeo. Y si los cuatro paladines fracasan en sus primeras muestras, cambiarán de indumentaria y representarán los cinco restantes» (Shakespeare, 1598a/1967: 176).

⁹ «Alejaos, paladines. La escena comienza a quedarse sombría» (Shakespeare, 1598a/1967: 179).

¹⁰ Lo mismo sucede cuando Hal pregunta a Bardolph, uno de los compinches que acompañaban a Falstaff en el momento en que el propio Hal, junto con Poins, les arrebató el botín que poco antes habían robado: «Faith, tell me now in earnest» (*Henry IV (I)*, II, 2, 702); «La verdad dímelas en serio» (Shakespeare, 1598/2000: 110).

and takes purses? A question to be asked. There is a thing, Harry, which thou hast often heard of, and it is known to many in our land by the name of pitch. This pitch (as ancient writers do report) doth defile; so doth the company thou keepest. For, Harry, now I do not speak to thee in drink, but in woes also. And yet there is a virtuous man, whom I have often noted in thy company, but I know not his name [...]. A goodly portly man, I' faith, and a corpulent; of a cheerful look, a pleasing eye, and a most noble carriage; and as I think, his age some fifty, or by'r lady inclining to threescore. And now I remember me, his name is Falstaff. If that man should be lowly given, he deceiveth me. For, Harry, I see virtue in his looks. If then the tree may be known by the fruit, as the fruit by the tree, then peremptorily I speak it, there is virtue in that Falstaff. Him keep with, the rest banish [...]. Banish plump Jack, and banish all the world (*Henry IV [I], II, 4, 702-703*)¹¹.

El espacio de Falstaff es la taberna, el lugar en el que se muestra plenamente corrosivo, subversivo, desmitificador. Su nombre podría tener el sentido de *false staff*, es decir, «falso bastón», considerado como «falso apoyo». Algunos críticos han visto en Falstaff un descendiente de ciertos personajes alegóricos del teatro medieval (Vicio, Iniquidad, Guerra, Lujuria, Corrupción...) Su capacidad de corrupción y subversión están fuera de toda duda. Otros autores, sin embargo, han asociado su nombre a la tradición carnavalesca, especialmente a la figura del *Lord of Misrule*, es decir, el rey del caos, del desorden, propio de las fiestas medievales afines al carnaval. Otras figuras, como la del pícaro, o el soldado fanfarrón, encuentran sin duda en Falstaff una realización literaria y teatral de primer orden, al mostrar una voluntad de vivir libre de compromisos serios, y una negativa a someterse a los límites y exigencias de la realidad.

De cualquier modo, Falstaff representa la idealización cómica de la libertad, y en cierto modo su destino trágico. Hal contribuye en cierto modo a una interpretación lastimosa, acaso de farsa trágica, de Falstaff, cuando dice de él: «Were't not for

¹¹ «PRÍNCIPE: Tú haz de mi padre y pregúntame por mi modo de vida. FALSTAFF: ¿Sí? Conforme. Esta silla será mi trono, esta daga mi cetro y este cojín mi corona. PRÍNCIPE: Tu trono parecerá una banqueta, tu cetro de oro una daga de plomo y tu preciada corona una calva lastimosa. FALSTAFF: Enrique, no solo me asombra dónde pasas el tiempo, sino también tus compañías. Pues, aunque la manzanilla, cuanto más la pisan, más rápido crece, la juventud, cuanto más se malgasta, antes se consume. De que eres hijo mío tengo, por un lado, la palabra de tu madre y, por otro, mi propio opinión: me lo confirman, sobre todo, un mísero rasgo de tus ojos y ese labio inferior que te cuelga tan ridículo. Luego si eres hijo mío —ahí están tu señales—, ¿por qué, hijo mío, tantos te señalan? ¿Habrás de hacer novillos el bendito sol del cielo y comer zarzamoras? Pregunta que no ha lugar. ¿Habrás de ser un ladrón y robar bolsas el hijo del rey? Pregunta que sí ha lugar. Enrique, hay una cosa de la que has oído hablar y que en nuestra tierra se llama la pez. Como escribieron los antiguos, la pez mancha, igual que las compañías que frecuentas. Pues, Enrique, no te hablo con licor, sino con lágrimas; no gozando, sino sufriendo; no solo con palabras, también con penas. Y, sin embargo, hay un hombre virtuoso a quien he visto contigo muchas veces, pero no sé como se llama [...]. Uno de espléndida presencia y mucho cuerpo, de aspecto alegre, mirada agradable y porte muy noble. Tendrá unos cincuenta años, quizá vaya para los sesenta. Ahora me acuerdo, se llama Falstaff. Si tirase a libertino, Enrique, mucho me engañaría, pues veo virtud en su mirada. Si al árbol se le conoce por el fruto y al fruto por el árbol, te digo decididamente que en ese Falstaff hay virtud. Con él quédate y destierra a los demás [...]. Desterrad al onrudo Falstaff y desterráis al mundo entero» (Shakespeare, 1598/2000: 112-114 y 116).

laughting I should pity him» (*Henry IV [I]*, II, 2, v. 100, pág. 698)¹². La corte de Henry IV no tiene bufón, y parece que su hijo Hal, el príncipe de Gales, futuro Henry V, lo ha encontrado en Falstaff. Inicialmente, se nos presenta como ladrón, que incita a la complicidad de Hal. Progresivamente Falstaff nos da muestra de su granjería, irresponsabilidad y egocentrismo, todo ello en un ambiente de farsa y convicción. Pero Falstaff miente sin engañar. Representa la farsa que desmitifica la guerra y la política. Falstaff, antiheroico, muestra mejor que nadie el lado sórdido de la batalla, el heroísmo bélico y el honor criminal.

Honor pricks me on. Yea, but how if honor prick me off when I come on? how then? Can honor set to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honor hath no skill in surgery then? No. What is honor? A word. What is that word honor? Air. A trim reckoning! Who hath it? He that died o' Wednesday. Doth he feel it? No. Doth he hear it? No. 'Tis insensible then. Yea, to the dead. But will it not live with the living? No. Why? Detraction will not suffer it. Therefore I'll none of it. Honor is a mere scutcheon, and so ends my catechism [...]. To die is to be a counterfeit, for he is but the counterfeit of a man, who hath not the life of a man: but to counterfeit dying, when a man thereby liveth, is to be no counterfeit, but the true and perfect image of life indeed (*Henry IV [I]*, V, 1, ll. 130-139 y 3, ll. 119-123: 715 y 718)¹³.

Falstaff desmitifica enteramente el concepto del honor. Es solamente un «blasón funerario». Parece que Shakespeare, al igual que Teresa de Ávila o Samuel Johnson, considera que el honor es el último refugio del truhán¹⁴. La evolución funcional de Falstaff es importante: cuando más crece más se hunde, cuanto más avanza más se aleja de la realidad. Su triunfo es el triunfo de la ilusión, y el fracaso de su verdad. Su relación, en la segunda parte, con el Justicia Mayor del reino, es sumamente expresiva. El Justicia, persona tan alegórico como real, sustituye a Falstaff ante Hal, ahora convertido en Henry V. La madurez de Falstaff está asociada, inevitablemente, a la vejez, la enfermedad y los efectos del tiempo. Son sumamente expresivas las últimas palabras de desprecio que le dirige su antiguo amigo Hal, ahora rey Henry V: «I know thee not, old man: fall to thy prayers; How ill white hairs become a fool and jester!» (*Henry IV [II]*, V, 5, vv. 47-48: 759)¹⁵.

¹² «Si no fuese que da risa, me daría lástima» (Shakespeare, 1598/2000: 93).

¹³ «El honor, ¿puede unir una pierna? No. ¿O un brazo? No. ¿O quitar el dolor de una herida? No. Entonces el honor, ¿no sabe de cirugía? No. ¿Qué es el honor? Una palabra. ¿Qué hay en la palabra honor? ¿Qué es ese honor? Aire. ¡Bonita cuenta! ¿Quién lo tiene? El que murió el otro día. ¿Lo siente? No. ¿Lo oye? No. ¿Es que es imperceptible? Para los muertos, sí. Pero, ¿no vive con los vivos? No. ¿Por qué? Porque no lo permite la calumnia. Entonces, yo con él no quiero nada. El honor es un blasón funerario, y aquí se acabó mi catecismo [...]. Morir es ser actor, porque un hombre sin vida es la ficción de un hombre vivo. Pero fingir la muerte para seguir vivo no es fingir: es dar la verdadera imagen de la vida» (Shakespeare, 1598/2000: 160-161 y 173).

¹⁴ La misma perspectiva de burla y desmitificación del honor la encontramos en *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660), de Molière

¹⁵ «No te conozco, anciano; vete a rezar. / ¡Qué mal sientan las canas a un bufón!» (Shakespeare, 1598/2000: 301).

La historia teatral de *A Midsummer Night's Dream* tiene como referencia principal la presentación escénica de las hadas. El recurso del metateatro constituye en este sentido uno de los procedimientos esenciales en el desarrollo formal y estético de esta obra. El mundo de las hadas y los seres feéricos es ante todo una experiencia imaginaria y lúdica. El tema de esta comedia es el amor o, incluso mejor, la locura de amor. Estamos ante una de esas obras de Shakespeare considerada como «comedia romántica» o «comedia de amor», en la que la relación amorosa mueve a diferentes parejas hacia el matrimonio, tras vencer una serie de dificultades. Al servicio de la acción amorosa está una serie de equívocos y peripecias que conducen a su solución. Los personajes llaman sueño a lo que el lector o espectador ha percibido como una realidad. Una vez más se cuestiona irónicamente el contraste entre imaginación y realidad. El poder y las consecuencias de la imaginación afectan igualmente a seres como el loco, el amante y el poeta. Además, las aventuras y acciones de los jóvenes protagonistas no surten sino el efecto de un engaño: los amantes introducen en el «mundo real» la experiencia del «mundo imaginario», y lo que es aún más relevante: sus consecuencias (prácticas). El procedimiento del metateatro permite articular formalmente la funcionalidad de este logro estético. Una función teatral creada «de la nada impalpable» por unos artesanos y tramoyistas –la fábula de Píramo y Tisbe, historia de un amor frustrado por imposición paterna– constituye una grotesca expresión teatral, que presenta como farsa lo que genuinamente es una tragedia. La metáfora del arte como sueño no es ninguna novedad en la literatura europea de finales del siglo XVI, pero sí lo fue, y decisivamente, la forma shakesperiana y cervantina de servirse del metateatro como recurso estético para alcanzar tal expresión.

En la escena IV.1, las parejas de amantes introducen la metáfora de la vida como sueño¹⁶, que sintetiza elocuentemente Bottom al despertar de su metamorfosis en asno: «I have had a most rare vision. I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was: man is but an ass, if he go about to expound this dream. Methought I was—there is no man can tell what. Methought I was,—and methought I had, —but man is but a patched fool, if he will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was» (*A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 144, esc. IV.1, ll. 207-215)¹⁷. Todo sueño es una ficción. La ficción es el único discurso capaz de anular temporalmente la realidad y sus consecuencias.

¹⁶ La metáfora de la vida como sueño no puede concebirse en esta obra shakesperiana al margen del fenómeno metatetral, recurso formal que se ve intensificado en su relación con el contenido onírico vivido por los personajes. Así, Hermia declara: «Methinks I see these things with parted eye, / When everything seems double» (Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 144, esc. IV.1, vv. 190-191; «Y yo todo lo veo desenfocado, / cuando todo nos parece doble», 1600/2001: 121). Y Demetrius, a su vez, advierte: «Are you sure / That we are awake? It seems to me / That yet we sleep, we dream...» (1600/1993: 144, esc. IV.1, vv. 195-197; «¿Estáis seguros de que estamos despiertos? / Para mí es como si estuviéramos durmiendo, / y soñando...», 1600/2001: 121).

¹⁷ «He tenido una visión asombrosa. He tenido un sueño, y no hay ingenio humano que diga qué sueño. Quedará como un burro quien pretenda explicarlo. Soñé que era... No hay quien lo cuente.

Son al menos cuatro la escenas en las que el dramaturgo de *A Midsummer Night's Dream* ofrece una expresión metateatral de los hechos. Se trata de las escenas I.2, III.1, III.2 y V.1.

La escena I.2 tiene como protagonistas a los artesanos atenienses, que se disponen para los ensayos y preparativos de la representación de «La dolorosísima comedia y crudelísima muerte de Píramo y Tisbe». Quince el carpintero, Snug el ebanista, Botton el tejedor, Flute el remiendafuelles, Snout el calderero y Starveling el sastre, «construyen» y «dan nombre» a los elementos imaginarios que habrán de provocar la existencia de una realidad alternativa dentro de la acción teatral: «Here is the scroll of every man's name, which is thought fit, through all Athens, to play in our interlude before the duke and the duchess on his wedding-day at night» (*A Midsummer Night's Dream*, 1993: 131, esc. I.2, ll. 4-6)¹⁸. El lector o espectador asiste aquí a la génesis, al proceso, de la creación metateatral. El lenguaje se convierte en la forma de la que se sirve el personaje —ahora criatura demiúrgica— para crear un nuevo mundo, absolutamente legítimo, dentro del mundo del teatro: «You, Nick Bottom —dice Quince—, are set down for Pyramus» (*A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 131, esc. I.2, v. 16)¹⁹. Se trata del mismo procedimiento que utilizará Pedro de Urdemalas para construirse a sí mismo como personaje teatral al final de la comedia cervantina que lleva su nombre.

La escena III.1 intensifica todas las potencialidades contenidas en la secuencia a la que me he referido anteriormente. Los personajes insisten ahora de forma especial en la autoconsciencia del ejercicio teatral. Semejante autoconocimiento no deja de ser en estos artesanos, rústicos y modestos hombrecillos metidos a tramoyistas, un *conocimiento* francamente inocente. El espectador asiste a una metamorfosis verbal de los accesorios teatrales que sirven a la representación principal. Apenas algo más que las palabras confieren a la representación su dimensión metateatral. Los personajes no disponen aún de más accesorios que la palabra. Nada más cervantino en cuanto a la sencillez de la representación teatral (vid. en el prólogo a las *Ocho comedias...* sus referencias al teatro de Lope de Rueda, por ejemplo): «Pat, pat; and here's marvellous convenient place for our rehearsal. This green plot shall be our stage, this hawthornbrake our tiring-house; and we will do it in action as we will do it before the duke» (*A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 136, esc. III.1, ll. 2-5)²⁰. La inocencia de los artesanos se revela en sus palabras, en su concepción de teatro, que

Soñé que era... que tenía... Quedará como un payaso quien se proponga decir lo que soñé. No hay ojo que oyera, ni oído que viera, ni mano que palpe, ni lengua que entienda, ni alma que relate el sueño que he tenido» (Shakespeare, 1600/2001: 122).

¹⁸ «Aquí está la lista con los nombres de todos los de Atenas a los que se considera aptos para representar la comedia ante el duque y la duquesa en la noche de su boda» (Shakespeare, 1600/2001: 68).

¹⁹ «Tú, Fondón, haces de Píramo» (Shakespeare, 1600/2001: 69).

²⁰ «Y a la hora. Este sitio es formidable para ensayar. El césped será la escena; esta mata de espino, el vestuario, y actuaremos igual que después ante el duque» (Shakespeare, 1600/2001: 88).

anuncia su propia desmitificación: «Write me a prologue; and let the prologue seem to say, we will do no harm with our swords, and that Pyramus is not killed indeed; and, for the more better assurance, tell them that I, Pyramus, am not Pyramus, but Bottom the weaver: this will put them out of fear» (*A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 136, esc. III.1, ll. 15-20)²¹. Hay en todo este discurso una expresión metateatral de desmitificación del artificio teatral. La autoconsciencia es sin duda una de las formas íntimas de acercamiento a la realidad. Es quizá también un sutil ejercicio de desmitificación, de visión revertida del mito, de la verdad, del lenguaje mismo que la revela. Qué expresivas, en este sentido, las palabras de Bottom sobre su propio papel en la comedia, él, que va a hacer de león, después de haber sido un «auténtico» asno por obra y gracia de Oberon: «If you think I come hither as a lion, it were pity of my life: no, I am no such thing: I am a man as other men are» (*A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 136, esc. III.1, ll. 38-39)²². Finalmente, toda la escena confirma su suprema metateatralidad cuando el jocoso Puck hace acto de presencia, invisible a los tramoyistas, y solo perceptible a los ojos del lector o espectador. El teatro se muestra como un atractivo irresistible a todos los seres, como un discurso que seduce, que invita a su contemplación e incluso a su participación: «What! a play toward; I'll be an auditor; / An actor too perhaps, if I see cause» (*A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 137, esc. III.1, vv. 69-70)²³.

He aquí otra secuencia que el espectador percibe como una visión metateatral. Oberon y Puck abren y cierran la escena, y entre tanto ambos contemplan a hurtadillas la confusión en que se encuentran las parejas de amantes Demetrius-Hermia y Lysander-Helena. Incluso la hasta ahora despechada Helena percibe la confusión provocada por el elixir derramado por Puck como una farsa prevista por Lysander y Demetrius en complicidad con Hermia: «Fie, fie! you counterfeit, you puppet you!» (*A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 141, esc. III.2, v. 299)²⁴. Y en efecto la escena concluye con un diálogo entre Oberon y Puck en el que se confirma la visión de lo sucedido como la contemplación de un espectáculo cómico: «And so far am I glad it so did sort, / As this their jangling I esteem a sport» (*A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 141, esc. III.1, vv. 369-370)²⁵. Los dioscellos intervienen con toda libertad en el mundo de los seres humanos, disponiendo confusiones a las que sobreviene un final de paz y concordia. En este escenario, las criaturas feéricas son instrumento y condición formal que hace posible nuestra visión metateatral. Oberon lo expresa con

²¹ «Escribid un prólogo en el que se diga que no haremos daño con las espadas y que Píramo no muere de verdad; y, para más seguridad, decidles que yo, Píramo, no soy Píramo, que soy Fondón el tejedor. Esto los tranquilizará» (Shakespeare, 1600/2001: 88).

²² «Si creéis que vengo aquí como león, no merezco vivir. No, no soy tal cosa: soy un hombre como otro cualquiera» (Shakespeare, 1600/2001: 89).

²³ «¡Cómo! ¿Alguna comedia? Seré espectador; / y tal vez actor, si se presenta el caso» (Shakespeare, 1600/2001: 90).

²⁴ «¡Quita, comediante, títere!» (Shakespeare, 1600/2001: 106).

²⁵ «Y me alegra mucho que saliera así, / pues ver sus trifulcas me ha hecho reír» (Shakespeare, 1600/2001: 109).

suma claridad: «Welcome, good Robin. / See'st thou this sweet sight?» (*A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 143, esc. IV.1, vv. 44-45)²⁶.

La escena primera del acto quinto de *A Midsummer Night's Dream* constituye la representación metateatral propiamente dicha de los artesanos ante Theseus e Hippolyta, duques de Atenas. Todo el discurso está impregnado de rasgos cómicos, a la vez que salpicado de comentarios y acotaciones latentes por parte del público. La intervención prologal de Bottom, interpretando el papel del faraute que hace una declamación completamente equivocada de las palabras correctas, nos introduce de pleno en el mundo lúdico de la comedia y el metateatro.

If we offend, it is with our good will.
That you should think, we come not to offend,
But with good will. To show our simple skill,
That is the true beginning of our end.
Consider then we come but in despite.
We do not come as minding to content you,
Our true intent is. All for your delight,
We are not here. That you should here repent you,
The actors are at hand; and, by their show,
You shall know all that you are like to know²⁷.

Una de las notas sin duda más destacadas de la puesta en escena es su dimensión casi exclusivamente verbal y mímica, a falta de accesorios y objetos que sirvan a los actores en la expresión de sus papeles. Así, por ejemplo, Snout, que ha de representar el papel de un *muro* interpuesto entre los amantes, se sirve solamente de su propio cuerpo para objetivar tal referente:

In this same interlude it doth befall
That I, one Snout by name, present a wall;
And such a wall, as I would have you think
That had in it a crannied hole or chink,
Through which the lovers, Pyramus and Thisby,
Did whisper often very secretly.
This loam, this rough-cast, and this stone doth show

²⁶ «Bienvenido, Robin. ¿Ves el espectáculo?» (Shakespeare, 1600/2001: 115).

²⁷ Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 146, esc. V.1, vv. 112-121. «Si ofendemos, es nuestra finalidad. / Que creáis que no queremos agraviaros / sino por bien. Mostrar nuestra habilidad: / ese es el único fin de nuestro ánimo. / Por tanto, venimos, pero no venimos. / Porque queremos adrede vuestra ofensa / vamos a actuar. Por dar regocijo / no estamos aquí. Para daros pena / ya están listos los actores, y con su papel / muy pronto sabréis lo que hay que saber». Bottom ha recitado los versos confundiendo constantemente el ritmo y las pausas, de modo que consigue transmitir el sentido contrario a sus palabras. La lectura correcta, tal como propone J. L. Pujante en su traducción de la comedia, sería la siguiente: «Si ofendemos, es nuestra finalidad que creáis que no queremos agraviaros, sino por bien mostrar nuestra lealtad: ese es el único fin de nuestro ánimo. Por tanto, venimos, pero no venimos porque queremos adrede vuestra ofensa. Vamos a actuar por dar regocijo. No estamos aquí para daros pena. Ya están los actores, y con su papel muy pronto sabréis lo que hay que saber» (Shakespeare, 1600/2001: 128).

That I am that same wall; the truth is so;
And this the cranny is, right and sinister,
Through which the fearful lovers are to whisper²⁸.

Como se puede comprobar, el metateatro es la ficcionalización orgánica de una parte, a veces esencial, de la estructura de una obra dramática. Definir el metateatro es definir una forma *sui generis* de ficción, que pese a resultar en apariencia inocente, desencadena funcionalmente consecuencias implicadas en la realidad teatralizada. La representación que Hamlet dispone ante Gertrudis y Claudio es un ejemplo muy vivo.

Hay una declaración muy temprana de Hamlet a su madre, la reina Gertrudis, en que el joven príncipe nos alecciona sobre su personal interpretación entre apariencia y realidad, es decir, entre disimulación y verdad:

Seems, madam! Nay, it is; I know not 'seems'.
'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forc'd breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected havior of the visage,
Together with all forms, moods, shapes of grief
That can denote me truly. These indeed seem,
For they are actions that a man might play:
But I have that within which passes show;
These but the trappings and the suits of woe²⁹.

No hay que olvidar, ante todo, que la escena metateatral es producto de la *inventio* del espectro y de la *dispositio* de Hamlet. El fantasma representa en esta tragedia la verdad revelada. Si confiamos algún crédito a sus palabras, el espectro constituye la única prueba de una posible verdad, oculta a la realidad humana, y revelada metafísicamente, de forma exclusiva y casi secreta, al solitario Hamlet. Sin el discurso del espectro, la escena metateatral no hubiera sido posible nunca. Al menos, tal y como Hamlet la dispone. Hamlet da forma objetiva a la narración homicida que atribuye al fantasma de su padre. Escenifica el relato de un crimen fratricida, buscando hallar consecuencias y, a ser posible, confirmaciones reales. La actitud de su tío Claudio y de

²⁸ Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 1600/1993: 146, esc. V.1, vv. 159-169. «Aquí, en esta obra, acontecerá / que yo, Morros, un muro voy a encarnar. / Imaginad que este muro que os sugiero / tiene una abertura, una grieta, un hueco / por el cual nuestros amantes Tisbe y Píramo / a veces musitan con grande sigilo. / Revoque, argamasa y piedra confirman / que yo soy el muro; eso está a la vista. / Y aquí veis el hueco, derecha e izquierda; / por él los medrosos amantes conversan» (Shakespeare, 1600/2001: 130).

²⁹ Shakespeare, *Hamlet*, 1603/1993: 981, l. 2, vv. 80-90. «¡«Parece», señora! ¡No; es! ¡Yo no sé parecer! ¡No es solo mi negro manto, buena madre, ni el obligado traje de riguroso luto, ni los vaporosos suspiros de un aliento ahogado, no, ni el raudal desbordante de los ojos, ni la expresión abatida del semblante, junto con todas las formas, modos y muestras de dolor, lo que puede indicar mi estado de ánimo! ¡Todo esto es realmente apariencia, pues son cosas que el hombre puede fingir; pero lo que dentro de mí siento sobrepaja a todas las demostraciones, que no son sino atavíos y galas de dolor» (Shakespeare, 1603/1982: 19).

su madre Gertrudis parece confirmar cuanto esperamos ver, sobre todo después de haber oído hablar a un fantasma, cuya presencia solo es posible verificar plenamente en la sensorialidad de Hamlet.

Cabe interrogarse también acerca de si el espectro influye realmente en las decisiones del príncipe. ¿Habría hecho Hamlet lo mismo de no haber oído las palabras del espíritu? Es probable que el espectro esté en esta obra más para *actuar* sobre el ánimo del espectador que sobre el ánimo de Hamlet, es decir, para hacer creer al espectador que *está* para Hamlet, cuando en realidad *está* para el propio espectador.

El receptor de esta tragedia interpreta buena parte de la conducta de Hamlet como consecuencia de la intervención y el discurso del espectro. Quizá el comportamiento del propio Hamlet desmitifica en más de una ocasión su crédito a ese mensaje imperativo, venido del más allá, en favor del desarrollo de su propia voluntad humana, que demora sutilmente la exigencia de venganza, que debate con fría dialéctica y con fogosa pasión la posibilidad de ser o no ser un hombre de acción, y que, en el caso de serlo, discute profundamente, *cómo serlo*. La secuencia metateatral viene a confirmar el crédito que Hamlet concede al contenido fabuloso del discurso del espectro, es decir, a su *fábula*, a su historia. Pone de manifiesto las habilidades del príncipe para constatar la realidad con la ficción, para poner a prueba las pruebas de la verdad y de la disimulación, para enfrentar lúdicamente al homicida con su crimen fratricida. Nunca la tragedia ha estado más cerca de la comedia que en esta pieza metateatral de Hamlet. El príncipe dice la verdad en broma. El criminal, el culpable, no es capaz de seguir las burlas y, haciendo trampa, se toma el juego en serio: interrumpe la representación metateatral en medio de la teatralización de la tragedia. Soportó la pantomima, más no su verbalización³⁰.

Hautboys play. The dumb-show enters.

Enter a King and a Queen very lovingly, the Queen embracing him. She kneels, and makes show of protestation unto him. He takes her up, and declines his head upon her neck: lays him down upon a bank of flowers. She, seeing him asleep, leaves him. Anon comes in a fellow, takes off his crown, kisses it, and pours poison in the King's ears, and exit. The Queen returns, finds the King dead, and makes passionate action. The Poisoner, with some two or three Mutes, comes in again, seeming to lament with her. The dead body is carried away. The Poisoner woos the Queen with gifts; she seems loath and unwilling awhile, but in the end accepts his love.

Exeunt³¹.

³⁰ Bettetini, en su *Breve historia de la mentira*, recoge una interpretación de este episodio hamletiano que vale la pena tener presente: «Hamlet no puede hablar, por eso prefiere mentir [...]. Las famosas páginas en las que le príncipe de Dinamarca comunica a los comediantes cuál ha de ser el sentido de su trabajo (III, 2), consideradas con razón la herencia histórica de Shakespeare sobre el teatro, parte de la premisa de que el fin de la representación es «poner un espejo ante el mundo». El único modo de comprender la verdad (ies a verdad que podría se mentirosa!) es contemplarla en el espejo de la mentira de un teatro que la imita, pero que se acerca a ella más que la vida» (Bettetini, 2001/2002: 122).

³¹ Shakespeare, *Hamlet*, 1603/1993: 998, III, 2, ll. 131-143. «Música de oboes. Empieza la pantomima. Entran un rey y una reina con aire muy amoroso. Se abrazan. Ella se arrodilla y hace ademán de protestarle amor. Él la levanta y reclina la cabeza en su seno; luego se tiende

Un espectro ha sido el guionista de la principal escena metateatral del drama shakesperiano. Cervantes, por su parte, en *La Numancia*, desmitifica el valor del más allá numinoso interponiendo un doble escenario, una desmitificadora escena metateatral, entre los hombres y los dioses.

sobre un lecho de flores; ella, viéndole dormido, se retira. Aparece en seguida otro caballero, el cual le quita la corona al rey, la besa, vierte veneno en el oído del monarca y desaparece. Vuelve la reina, encuentra muerto a su esposo y hace gestos de desesperación. El envenenador, acompañado de unas dos otras personas mudas, entre de nuevo aparentando lamentarse con ella. El cadáver es conducido fuera del escenario. El envenenador corteja a la reina, obsequiándola con presentes; ella se resiste un poco y le rechaza; pero al fin acepta su amor. Salen» (Shakespeare, 1603/1982: 74).

4.8. IDEA DE TRAGEDIA EN SHAKESPEARE Y LOPE: *RICHARD III* Y *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

Las siguientes páginas tratarán de reflexionar sobre las posibilidades de interpretar la tragedia en el teatro shakesperiano y lopesco, tomando como referencia dos obras concretas, *Richard III* (1597) y *El castigo sin venganza* (1631), desde las exigencias metodológicas y críticas del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

¿QUÉ ES UNA TRAGEDIA?

LA TRAGEDIA SHAKESPERIANA Y LOPESCA EN LOS ESPACIOS DEL MATERIALISMO FILOSÓFICO

La tragedia es una desgracia o infortunio muy grave que afecta de forma imprevisible e irreversible al ser humano, y cuyas causas y consecuencias ningún individuo o sujeto operatorio puede respectivamente ni prever, ni controlar, ni restaurar. Sobre esta definición filosófica de tragedia voy a explicar el teatro trágico de Shakespeare y de Lope.

Voy a examinar la tragedia, y en concreto la tragedia lopesca y shakesperiana, desde los espacios interpretativos del Materialismo Filosófico. Me referiré a los espacios antropológico, ontológico y estético. Trataré de ofrecer desde tales argumentaciones una crítica de la Idea de Tragedia, para desembocar finalmente en una delimitación de lo que la tragedia es conceptualmente para la Teoría de la Literatura y, en concreto, en la literatura dramática compuesta por Shakespeare y Lope.

LA TRAGEDIA EN EL ESPACIO ANTROPOLÓGICO

El espacio antropológico es el lugar en el que están, el lugar al que pertenecen, el lugar en el que se construyen e interpretan, los materiales antropológicos, es decir, aquellos materiales que hacen posible y efectiva la vida de los seres humanos. Se trata de un espacio físico, no imaginario, ni simbólico, ni metafórico, sino real y efectivamente existente, un espacio al margen del cual la vida humana no es posible. El espacio antropológico se articula u organiza en tres sectores o ejes (Bueno, 1978): circular o político-social, radial o de la naturaleza, y angular o religioso.

1. El *eje circular* está constituido por las relaciones sociales y sobre todo políticas que establecen los seres humanos entre sí. El Hombre alcanza en este espacio su máxima dimensión como animal político, específicamente dentro de la configuración de un Estado, suprema expresión de la sociedad política y del eje circular. La literatura no existe, ni es concebible, al margen del eje circular, pues su misma dimensión pragmática la exige y postula como realidad inexcusable a través de cuatro términos o materiales fundamentales: el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor. Estos

son los cuatro elementos al margen de los cuales la literatura no puede existir. Si falta uno de ellos, no hay literatura (Maestro, 2007, 2009). Subrayo el hecho fundamental de que la literatura no existe al margen de una institución política —la Universidad, la Academia, etc.— que reconozca oficialmente su realidad, es decir, su existencia, como materia que es objeto de codificación, análisis e interpretación crítica, por parte de personas a quienes se otorga y reconoce no solo una licencia o autoridad formal para interpretarla, sino el poder efectivo de hacerlo, mediante la publicación de libros, reseñas, estudios, y, sobre todo, a través del ejercicio crítico y docente, es decir, en la práctica de la transducción literaria. Al margen de la interpretación crítica y científica, la literatura, la obra literaria, no se distingue de un código de barras. Por esa razón, para la posmodernidad, todo es isovalente y equivalente, todo es uno y lo mismo. Es lo que tiene interpretar sin criterios: que todo es igual. En este sentido, el mejor y más irónico logro de la posmodernidad se da en la Literatura Comparada: porque si todas las literaturas son iguales, entonces, no hay nada que comparar¹.

2. El *eje radial* designa las relaciones de los seres humanos con entidades materiales no humanas, como son los elementos y referentes de la naturaleza, el cosmos, las fuentes y recursos de energía, etc. El eje radial, o eje de la naturaleza, constituyó durante siglos el referente supremo de los valores del arte, cuya imitación se consideraba como el principio generador de la creación estética. La mimesis como teoría estética explicativa del arte decae no tanto con el triunfo de la estética romántica, cuando con los avances científicos que demuestran newtonianamente que la Idea de Naturaleza no puede ser ya, a partir de la Ilustración, la Idea aristotélica de Naturaleza. Pero ha de advertirse lo siguiente: que la Naturaleza haya dejado de ser un referente mimético del arte, en un sentido ontológico, o literal, por así decirlo, no significa que haya dejado de serlo en un sentido simbólico, o alegórico, como bien demuestran, entre muchas otras formas de hacer teatro, las tragedias lopescas, shakesperianas y, especialmente, lorquianas. Por otro lado, el eje radial sigue proporcionando al ser humano la principal, acaso única, fuente de recursos para objetivar formalmente la materialización del arte, a través del papel, por ejemplo, el lienzo, los productos derivados del petróleo, los materiales escultóricos o arquitectónicos, la construcción de instrumentos musicales, gráficos, informáticos, etc. Sin los materiales del eje radial, las morfologías constituyentes de las obras de arte serían imposibles e inexistentes.

3. El *eje angular* del espacio antropológico está constituido por las relaciones que el ser humano mantiene con lo numinoso, lo mitológico y lo teológico, es decir, con lo que en principio podría identificarse con una Religión, cuyos fundamentos causales siempre serán materiales, esto es, siempre habrán tenido una génesis terrenal y humana. No por casualidad lo numinoso siempre se proyecta sobre objetos físicos

¹ De aberrantes pueden considerarse, sin duda ninguna, las aportaciones de Gnisci a la Literatura Comparada. Vid. al respecto mis comentarios a su escritos en el capítulo 8 del tomo I de esta obra, en el epígrafe titulado «Interpretación de la Literatura Comparada como invención europea» (I, 8.3.4.1).

(fetiches, amuletos, anillos...), seres humanos (mesías, santos, caudillos...) o entidades metafísicas (ángeles, demonios, héroes ideales y justicieros...) Lo mismo cabe decir de una mitología, con frecuencia literaria, que está siempre destinada a poblar un mundo visible. Finalmente, la Teología no es sino una Filosofía confesional, es decir, una interpretación racional, pero idealista, de un mundo que carece de apoyaturas físicas, aunque haya nacido de la realidad más terrenal y humana. No por casualidad Dios es una realidad cuya estructura física y molecular es igual a cero. Dios es una experiencia psicológica y fideísta, mística incluso, para los creyentes, y una experiencia lógica y racional (pero de un racionalismo idealista), un concepto puro, para los Teólogos. No hay que confundir el racionalismo idealista, propio de la Teología cristiana, con el racionalismo materialista, propio de la Filosofía verdadera, la cual nada tiene que ver con la sofística de que tanto se abastecen los falsos «filósofos», como los posmodernos, quienes no practican otra cosa que una retórica idealista e irracional. El racionalismo idealista del Catolicismo nada tiene que ver con el «pensiero debole» de la posmodernidad y sus irracionalismos contemporáneos. La Iglesia Católica puede decir, con toda sinceridad, que nunca ha perdido la Razón². Las interpretaciones angulares de la literatura no dudarán en conceder al fantasma del padre de Hamlet el mismo estatuto de realidad que a William Shakespeare, confundiendo la existencia estructural (limitada a la inmanencia de la obra literaria) del personaje teatral con la existencia operatoria (efectiva y trascendente en el mundo real) del autor de la tragedia. No hay que confundir al feto con la madre que lo va a parir. El feto tiene existencia estructural, hasta que se convierte en persona, es decir, en alguien no unido umbilicalmente a otra persona, su madre. Y solo cuando se convierte en persona adquiere una existencia operatoria. El personaje literario es un feto —perdón por la comparación— que nunca puede alcanzar existencia operatoria en el mundo real, porque su existencia es solo operatoria en el mundo ficticio de la obra literaria, es decir, que, en el mundo real, su existencia es exclusivamente estructural (Maestro, 2006a).

A partir de estas premisas voy a exponer la Idea de Tragedia que es posible identificar en la literatura, y concretamente en el teatro, de Lope y de Shakespeare.

Adelanto la conclusión, que comienzo a explicar inmediatamente: en la comedia nueva de Lope de Vega, la materia trágica, sus conflictos y soluciones factibles, se plantean siempre en los ejes circular y angular del espacio antropológico, es decir, en el terreno político-social y desde el dominio teológico-religioso, mas nunca las cosas se solucionan dando rienda suelta a las pasiones o impulsos que brotan de la naturaleza humana más elemental. El eje radial, en el teatro lopesco, está subordinado al racionalismo político-social y al racionalismo teológico. Razón antropológica y razón teológica van unidas en la ordenación de los impulsos naturales y elementales. Lope no es Rousseau. Ni Lorca. Ni Shakespeare. En el teatro trágico del dramaturgo isabelino, a diferencia de Lope, el conflicto nace del individuo que proyecta sus pasiones personales sobre el orden político-social, con objeto de apoderarse de él, y

² Vid. al respecto el libro titulado *Dios salve la razón* (2008), así como los comentarios que al respecto le dedica Bueno (2009).

desde él controlar el Estado, desafiando de este modo a una suerte de orden moral trascendente, cuyo fundamento teológico se postula siempre, si bien al margen de un credo religioso definido como tal. La metafísica del teatro shakesperiano, lo que aquí denominaríamos el eje angular, es siempre aconfesional, adscribiéndose a una suerte de religión natural o teología sin credos definidos, y muy nutrida de elementos numinosos que se manifiestan sobre todo a través de los sueños de los personajes. Mas no por ello inexistente ni secular. Shakespeare no es Marx, es decir, su metafísica, aunque monista, no es ateísta. Ni tampoco Cervantes, cuya concepción metafísica, en su literatura, no es ni siquiera monista, sino dialéctica (Maestro, 2004a). Diré, en suma, que en Shakespeare la materia trágica se formaliza en los tres ejes del espacio antropológico: en el circular o político-social, que constituye el objeto de depredación de un personaje, con frecuencia nihilista, como es el caso de Ricardo III, Edmundo en *King Lear*, o lady Macbeth, los asesinos de Julio Cesar...; en el eje radial o de los impulsos más elementales, pasionales e instintivos del ser humano, del que brota la ambición, la envidia, el odio, el amor, los celos..., siempre de forma extrema o incluso patológica; y en el eje angular, dentro del cual lo numinoso, lo mitológico y en ocasiones lo teológico adquiere un papel formal y funcionalmente muy incisivo, con la presencia de fantasmas, espectros, brujas, sueños premonitorios, augurios a los que se concede un valor efectivo, intervenciones de chamanes, premoniciones oníricas, etc.

En Lope, el individuo está en función del Estado y del orden político, y estas son sus exigencias: servir al uno y al otro. El teatro de Lope castiga a quien desarrolla formas de conducta ajenas al orden político y subversivas con el Estado, sea quien sea quien las protagonice, noble o villano. En Shakespeare, por su parte, el individuo que ha de servir al Estado y al orden político, también expresión de un orden moral trascendente, se resiste a comportarse normativamente, tal como se le exige y se esperaría de él. En su lugar, el yo de los personajes shakesperianos no actúa en función de los imperativos del Estado, es decir, según el racionalismo político, sino en función de su propio racionalismo, egoísta, instintivo, impulsivo, personalista. Los personajes shakesperianos no sirven al Estado, sino que se sirven del Estado en beneficio propio, según su racionalismo más instintivo, pasional y personalista. Y en tal pretensión fracasan, porque una suerte de orden moral trascendente se impone a lo que, finalmente, resulta condenado como una aberración ególatra.

Pensemos ahora en Calderón, por ejemplo, cuyas tragedias —principalmente *El médico de su honra*— son esencialmente circulares y angulares, esto es, políticas y teológicas. Pareja posición a la de Lope de Vega, en obras como *El castigo sin venganza*. Por su parte, Cervantes se limita en su tragedia *Numancia* al eje circular o político de forma decisiva. *Numancia* es una tragedia deicida: no hay dioses. Nada teológico hay en ella. Nada cosmológico tampoco. Solos numantinos y romanos, y entre ellos la lucha por un orden político violentamente disputado: la libertad, y la lucha por el poder para defenderla. Sin dioses, sin númenes, sin teologías. Cervantes sustituye la metafísica por la historia, es decir, la mitología por la política, la teología por la antropología³.

³ Remito a este respecto a mis trabajos sobre la tragedia y Cervantes (Maestro, 1999, 2004, 2004a, 2005, 2006).

El teatro griego clásico sitúa la tragedia en los ejes circular o político y angular o religioso. Especialmente Sófocles. Autores como Esquilo y Eurípides se distancian de los dioses mucho más de lo debido para su tiempo. Estos autores plantean la tragedia como un hecho desafortunado, capaz de desencadenar una serie de acontecimientos que el ser humano no puede ni evitar ni contrarrestar. Se trata de una serie de acontecimientos que rebasan las posibilidades ya no solo de la acción humana, sino incluso de su razón. El Hombre no puede prever el hecho trágico, ni por consiguiente tampoco evitarlo. Esquilo y Eurípides sitúan la causa de lo trágico en el eje circular, en los complejos conflictos políticos del ser humano, cuya maquinaria estatal acaba por generar una serie de hechos que destruyen todo cuanto encuentran a su paso. Por su parte, Sófocles emplaza la causa de lo trágico en el eje angular, especialmente en tragedias como *Edipo*, donde son los dioses quienes disponen del destino humano, sin que los mortales, incluso poseyendo el poder del aparato estatal y político, puedan hacer nada por evitarlo. También la dimensión política (eje circular) —muy marcada en el teatro de Corneille—, junto con la religiosa de orden jansenista (eje angular) —más específica de la idea de lo trágico en Racine—, está en las tragedias del teatro clásico francés. Shakespeare, en las suyas, concita las tres dimensiones del espacio antropológico: la realidad política, objetivada en la lucha por el poder estatal; la pulsión natural, explicitada en la fuerza de los celos, la pasión sexual, el amor, la ambición, la ira, la envidia, la misantropía, el odio...; y la impronta metafísica, determinada por la presencia de fantasmas, espectros, brujas, maleficios, chamanes, augures, artes mágicas...

Sin embargo, en obras como *La Celestina*, de Fernando de Rojas, por ejemplo, la dimensión trágica discurre fielmente por el eje circular, social o político, y por completo al margen de fuerzas cósmicas o trascendentes, incluso de signo religioso o metafísico. Melibea se suicida contra todo Dios (cristiano, hebreo o musulmán). Y ante su propio padre. El llanto de Pleberio es una afirmación definitiva de nihilismo materialista (Maestro, 2001). Como se ha dicho, en la misma línea —afín al racionalismo materialista y ateísta de Spinoza— se encuentra Cervantes con su *Numancia*, y ya en el Romanticismo europeo un autor como Georg Büchner con su *Woyzeck* (1837), tragedia que tiene además en común con la *Numancia* cervantina el hecho de convertir a plebeyos en protagonistas exclusivos del hecho trágico, subrogando de este modo el papel que la tragedia clásica otorgaba a príncipes y aristócratas. Es esta una conquista que las tragedias lorquianas encuentran ya servida y a su disposición. Ni Yerma, ni Bernarda, ni el Leonardo de *Bodas de sangre* son de sangre azul. En el seno de la literatura italiana postilustrada, las tragedias de Vittorio Alfieri, que en realidad se desenvuelven más como melodramas que como tragedias propiamente dichas, discurren igualmente por el eje circular o político, en el que se tratan de objetivar ideales dialécticos tipificados por el Romanticismo: Estado y Libertad, Poder y Rebeldía, Individuo y Sociedad, etc... Los pasajes trágicos que pueden hallarse en el teatro valleincliniano han de situarse igualmente en el terreno de lo político y lo social, muy al margen de cualesquiera implicaciones religiosas y por supuesto naturalistas. El siglo XX habrá de esperar a los años de posguerra mundial para ver crecer un teatro que, afín a la estética de la tragedia, busque de nuevo una cita con el eje angular, religioso o teológico, si bien desde una indefinición suprema, como es el caso de *En*

attendant Godot (1952), *Actes sans paroles* (1956 y 1959) o *Breath* (1969), de Samuel Beckett, un teatro en el que la nada se convierte en el nombre que los nostálgicos de lo absoluto dan a su dios.

Tómense como ejemplo las tragedias de Lorca, y se comprobará cómo en ellas el conflicto se explicita siempre en el eje radial del espacio antropológico, esto es, en el eje de la naturaleza, o ámbito de lo cosmológico. No se desenvuelven ni se explican los hechos en el eje circular o político del espacio antropológico, ni mucho menos en el eje religioso o angular. Lorca no ofrece soluciones políticas a los conflictos teatrales que propone, ni menos aún soluciones religiosas. La suya no es ni una razón antropológica ni una razón teológica. La suya es una razón pasional y natural, instintiva, nietzscheana, diríamos, ajena al racionalismo político y antropológico, y más ajena aún al racionalismo religioso o teológico. Lo que mueve a Yerma es el deseo de parir, dignificado en figuras como la de la maternidad, con toda su retórica. Como lo que mueve a las hijas de Bernarda es la ansiedad de copular con un hombre. Del mismo modo, el deseo que impulsa a los amantes de *Bodas de sangre* es unirse, no solo al margen de las leyes sociales, sino precisamente contra ellas, porque es en esta unión antimatrimonial, contraria al racionalismo político y religioso del matrimonio, donde la pérdida de la propia vida alcanza dignidad trágica, fundiéndose en una naturaleza cósmica, trascendente y, por supuesto, metafísica, del amor. El amor de los amantes de *Bodas de sangre* no encuentra lugar ni en el mundo social y político de los seres humanos ni en el mundo teológico o religioso de las creencias confesionales. Su lugar es el espacio de una naturaleza mítica. Solo una sociedad que renuncie al uso de la razón política, o que carezca de ella, percibirá como justificable que una mujer asesine a su marido por ser, o por actuar, como un estéril o un impotente. Del mismo modo que solo una sociedad donde el racionalismo dogmático de una madre que ha perdido de vista la realidad, y que no sabe cómo organizar de forma adecuada la vida de sus hijas, opta por reprimir el ejercicio sexual que toda mujer necesita para vivir normalmente, en lugar de buscar soluciones compatibles con el mundo en que le toca vivir. ¿Cómo calificar, entonces, de feminista una obra, como la lorquiana, donde las mujeres se matan por acostarse con un hombre? No cabe más exaltación de la figura del hombre y de lo masculino, sobre todo en sus posibilidades sexuales, pasionales y eróticas, como la que nos ofrece Lorca. Solo una sociedad que carezca de ley de divorcio —es decir, solo una sociedad no suficientemente civilizada— puede asumir como «normal» un desenlace vengativo y cruel, y por ende trágico, como el que se da en *Bodas de sangre*, obra que recupera el mito del amor auténtico como amor ilegítimo, como amor adúltero, desde el momento en que el matrimonio resulta objeto de imposición y conveniencias ajenas a sus cónyuges (Francesca e Paolo, Tristán e Isolda...) El teatro de Lorca es, pues, un teatro en el que la tragedia se plantea en el eje radial o de la naturaleza, eje dentro del cual no caben soluciones ni políticas ni religiosas, es decir, ni antropológicas ni teológicas. La «justicia» corresponde a la Luna, al Bosque, a la Noche, etc., figuras simbólicas, alegóricas y mitológicas propias de un mundo numinoso y metafísico, que se sustrae a la razón de hombres organizados políticamente y dioses codificados por una teología, de hechura y fabricación esta última indudablemente humana. El código lorquiano es el código de las pasiones humanas en su estado más natural y elemental, es decir, en su estado más roussonian y nietzscheano. En una palabra, en su estado

más *irracional*. La tragedia lorquiana es una tragedia de pasiones naturales, que se sustraen deliberadamente al racionalismo antropológico y al racionalismo teológico. Es la de Lorca una tragedia nietzscheana por excelencia.

LA TRAGEDIA EN EL ESPACIO ONTOLÓGICO

El espacio ontológico es el espacio del Ser, el cual, o es material, o no es. Quiere decirse con esto que lo que la Filosofía, sobre todo la Metafísica, denomina tradicionalmente Ser es lo que el Materialismo Filosófico llama, con toda razón, Materia.

La Materia, el Espacio Ontológico o, si se prefiere, en términos ordinarios, el Mundo, puede considerarse en dos dimensiones: general y especial. La materia general, u ontología general, designa todo cuanto es y está, todo cuanto existe, incluso aquello que no conocemos, aquello que ignoramos e ignoraremos (lo que hay más allá de un agujero negro, la curación de una enfermedad hoy incurable, etc.) La materia especial, u ontología especial, designa la materia conocida: esto es, la materia interpretada y clasificada o categorizada por las ciencias y por el uso de la razón científica y crítica. A la materia especial u ontología especial la llamaremos, como la llama Bueno (1972), Mundo Interpretado (M_i). Por su parte, a la materia general —en la que se incluye, amén de lo conocido e interpretado por las ciencias, también lo desconocido— la llamaremos Mundo (M)⁴.

La materia interpretada, u ontología especial, esto es, el Mundo Interpretado (M_i), se organiza en tres órdenes fundamentales y omnipresentes, e irreducibles entre sí, que se corresponden con los tres sectores o ejes del espacio ontológico al que me voy a referir a continuación, y desde el que procedo a interpretar la tragedia en el teatro lopesco y shakeriano:

1. *Materia Física o primogénica* (M_1): es el primer género de materialidad, constituido por los contenidos de la materia física, así como por una interpretación fiscalista de la materia. Comprende materialidades físicas, de orden objetivo, dadas en el espacio y en el tiempo (agua, mares, tierra, rocas, bombas atómicas, mesas, árboles, etc.).

2. *Materia Psíquica, fenomenológica o segundogénica* (M_2): es el segundo género de materialidad, es decir, los contenidos de la materia psíquica y fenomenológica, así como toda interpretación psicologista de la materia. Comprende materialidades psicológicas, esto es, los fenómenos de la «vida interior» o subjetividad, pero explicados siempre por sus causas y consecuencias materiales (celos, amor, ambición, odio, paz, orgullo, solidaridad, izquierda o derecha ideológicas, nacionalismos, misticismo, miedo, etc.). Designa todos los fenómenos y conflictos que «habitan» en la conciencia humana. Es el mundo de las experiencias psicológicas.

⁴ Estoy exponiendo la ontología materialista de Gustavo Bueno (1972), en la que me apoyo como referencia fundamental de la interpretación de la realidad literaria.

3. *Materia Lógica, conceptual o terciogenérica* (M_3): es el tercer género de materialidad, es decir, los contenidos de la materia lógica y conceptual, constituido por las diferentes interpretaciones científicas y críticas de la materia. A este género pertenecen los objetos lógicos, abstractos, teóricos, conceptuales, desde los números primos hasta la métrica, pasando por la fórmula química del agua o el imperativo categórico kantiano. Es, en suma, el mundo de las ideas críticas y de los conceptos científicos.

En suma, el Mundo interpretado (M_1) es la conjunción de los tres géneros de materialidad, como consecuencia de la intervención de la razón humana en el Mundo (M), de modo que

$$M_1 = M_1, M_2, M_3$$

Pongamos un ejemplo burdo pero eficaz: el agua en el mar pertenece al mundo físico (M_1); el agua, en la psicología objetivada en la poesía lorquiana, esto es, en el mundo psicológico del poeta (M_2), puede significar impotencia o esterilidad (agua estancada) o fertilidad (agua fluyente); finalmente, el agua, en el campo categorial de la Química, esto es, en su mundo lógico (M_3), será H_2O .

Definido el espacio ontológico, estamos en condiciones de hacernos la siguiente pregunta: ¿cómo interpretar ontológicamente la tragedia en Lope y en Shakespeare? Dicho de otro modo, ¿en cuál de los tres géneros de materialidad plantean estos autores fundamental o recurrentemente el conflicto trágico? La respuesta es clara: en el terreno lógico, conceptual o terciogenérico (M_3)⁵. La tragedia, tanto en Lope de Vega como en Shakespeare, es, ante todo, una tragedia de Ideas. Eso sí, tales Ideas constantemente se presentan envueltas y amalgamadas en un formato pasional de primer orden, pero semejante formato es solo su cobertura fenomenológica, su apariencia geométrica o arquitectónica, la consistencia o armadura de la fábula, cuyo fundamento y realidad son, siempre e inequívocamente, conceptuales, lógicas terciogenéricas (M_3). Tanto en Lope como en Shakespeare los personajes luchan y se abren camino, se matan incluso, por Ideas. En el teatro de estos autores, los impulsos psicológicos no se imponen por sí solos, ni son por sí mismos el móvil de los actos de un Ricardo III o de un don Luis, duque de Ferrara. El personaje shakesperiano actúa con el fin de apropiarse del Estado, del que *de facto* se apodera algo más que momentáneamente, y el personaje loopesco obra al servicio mismo del Estado, si bien para hacer cumplir, incluso contra sus propias voliciones de padre, el orden político y teológico exigido por el orden moral trascendente. Tanto en Lope como en Shakespeare, la solución del conflicto no

⁵ Algunos autores consideran que la tragedia psicológica es un imposible, porque en realidad no cabe hablar en este punto de tragedia, sino de drama. Estos autores postulan que la tragedia solo es posible en M_3 , es decir, en aquellas obras literarias que planteen conflictos de ideas, dadas no solo psicológicamente, sino lógicamente, y de forma casi exclusiva, como sucede —según ellos— en la obra de los tres trágicos griegos. Se incurre así en un reduccionismo terciogenérico de la idea de tragedia, reduccionismo frente al cual declaro mis máximas distancias, como se desprende de la teoría de lo trágico que aquí expongo. Lo que ofrecen es, realmente, una «jibarización» de la idea de tragedia, al incurrir en un reduccionismo terciogenérico científicamente intolerable.

está en la psicología ni en la evasión que proporcionan hechos imaginarios. Más bien al contrario: el problema, en ambos dramaturgos, nace de la mente y de la vivencia psicológica de figuras que pretenden actuar al margen del racionalismo político-teológico —caso de Federico y Casandra en *El castigo sin venganza*—, o incluso contra él, subvirtiéndolo o adulterándolo, para así adueñarse de un Estado o sociedad política en nombre de una egolatría patológica y resentida —caso del duque de Gloucester—.

Al comienzo de este trabajo he dado una definición de tragedia que conviene retomar de nuevo: la tragedia es una desgracia o infortunio muy grave que afecta de forma imprevisible e irreversible al ser humano, y cuyas causas y consecuencias ningún individuo o sujeto operatorio puede respectivamente ni prever, ni controlar, ni restaurar. La esencia de lo trágico está en la imprevisión y en el descontrol, porque el hecho trágico pone de manifiesto ante todo la impotencia y limitación del ser humano a la hora de enfrentarse a la desgracia, que integrada en la maquinaria del Estado (eje circular o político), en los impulsos más naturales e instintivos (eje radial o de la naturaleza), y en las fuerzas e ideales religiosos (eje angular), rebasa cualquier forma de acción humana que pretenda contrarrestarla o incluso explicarla apriorísticamente⁶.

El espacio ontológico nos permitirá saber de qué ámbito o sector proceden las causas del hecho trágico, y hacia qué ámbito o sector asestan el golpe sus consecuencias. No todos los tragediógrafos sitúan por igual las causas y consecuencias de la tragedia en lo físico, lo psicológico o lo lógico. Por otro lado, el Materialismo Filosófico, que considera al ser humano como el sujeto operatorio por excelencia —el único que puede manipular y transformar la materia de forma racional y teleológica—, ha de dar cuenta de cómo este sujeto operatorio no puede dominar libremente la materia trágica, porque esta le sobrepasa. La tragedia no es previsible, ni sus consecuencias son controlables, ni reversibles. No se ve en el futuro, no se controla en el presente, y no se restaura el pasado, porque no se supera intactamente una vez sufrida. Lo trágico es siempre algo imprevisible, indómito e irreparable. Por eso limita la omnipotencia de la razón humana. Por eso también la muerte, en sí misma, no es trágica, pues aunque sea algo irreparable no siempre es necesariamente imprevisible. La tragedia tiene más que ver con lo evitable en su imprevisión que con lo previsible inevitable. Pero, ¿qué o quién puede evitar lo imprevisible? Solo la casualidad. Porque lo que la Razón no percibe solo puede evitarlo la Fortuna.

Sin embargo, no todos los dramaturgos consideran, como Cervantes, por ejemplo, que la razón es exclusivamente humana, y no metafísica: «Cada cual se fabrica su destino / no tiene aquí Fortuna alguna parte» (*La Numancia*, I, 157-158). Para otros,

⁶ No cabe, pues, reducir racionalmente la tragedia a los conflictos de una situación política compleja, porque no toda lucha política es núcleo de hechos trágicos, como ocurre en la tragedia griega clásica. Del mismo modo, tampoco es posible reducir racionalmente la tragedia a uno de los tres ejes del espacio ontológico, y afirmar que lo trágico solo puede explicitarse en términos lógicos (M_3), porque también es posible hablar de tragedia en el terreno psicológico (M_2), como acredita el teatro de Lorca, y por supuesto también en el ámbito de lo estrictamente físico (M_1), como acreditan los hechos históricos, desde las guerras mundiales hasta los cataclismos naturales. Esta «jibarización» de lo trágico solo puede darse desde la ignorancia de lo que la tragedia es en el ámbito de la literatura, y, sobre todo, en el campo categorial de la Literatura Comparada.

como Calderón, la razón es Dios (*No hay más fortuna que Dios*, dirá en 1653). Y para otros, como Lorca, la razón es la naturaleza instintiva. Pertenece al eje radial. El Hombre y Dios solo son criaturas represoras de esa razón natural, roussoniana, nietzscheana. En el polo opuesto se sitúan Lope y Shakespeare, para quienes la razón se sitúa y opera en los ejes circular y angular del espacio antropológico, es decir, en el orden político-social o Estado, y en el orden religioso-teológico, la Iglesia, en el caso de Lope, frente a una suerte de *religión natural* u orden moral trascendente, en la obra de Shakespeare. Entremos en detalles.

Consideremos, en primer lugar, la tragedia dada en el terreno de lo físico o primogénico. En M_1 , lo trágico solo es posible en la Historia, no en la Literatura. Cuando la tragedia acontece físicamente, sea bajo la forma de un cataclismo de la naturaleza, como un terremoto o un maremoto (eje radial), sea debido a un error humano, como un choque de trenes o un accidente aéreo, sea por un conflicto entre sociedades políticas, como una guerra o un genocidio, por ejemplo (eje circular), lo trágico forma parte de la Historia. Ha de quedar claro, pues, que lo trágico solo puede integrarse en la literatura y el arte como materia segundogénica (M_2) o terciogénica (M_3). Dicho de otro modo, si lo trágico solo tiene existencia estructural, es porque forma parte de creaciones y construcciones estéticas, es decir, posee una existencia ficcional; sin embargo, cuando lo trágico tiene causas y consecuencias operatorias, entonces es porque no se trata de una ficción, sino que su existencia es efectivamente *operativa* y *realmente* demoledora en M_1 .

Esta argumentación solo deja dos espacios posibles para la expresión de la idea de lo trágico en el mundo del arte: bien como expresión de experiencias psicológicas, bien como expresión de ideas lógicas. En el formato del teatro, esta expresión está determinada por la dialéctica de las modalidades desajustadas (querer, saber, poder *hacer*), de modo que una persona quiere y puede hacer algo, pero no sabe, y desde tales posiciones se enfrenta a otra que sabe y puede actuar, pero no quiere, etc. En suma, la pregunta ha de hacerse de forma directa: ¿cómo plantean Shakespeare y Lope los conflictos trágicos, psicológicamente o conceptualmente? Dicho de otro modo, ¿dónde hacen explícita la tragedia estos dramaturgos, en M_2 o en M_3 ? Mi respuesta es inequívoca: en M_3 , esto es, conceptualmente. ¿Quiere decir esto que Shakespeare y Lope renuncian a plantear el conflicto trágico como un conflicto psicológico? Desde el punto de vista de las posibles soluciones, sí; pero desde el punto de vista de las causas, no, ¿por qué? Porque tanto para Lope como para Shakespeare las causas de lo trágico están en los impulsos irracionales y patológicos de la naturaleza humana (celos, ambición, miedo, odio, envidia, lujuria, avaricia, etc...), mientras que sus soluciones están en la aplicación y cumplimiento de las *normas* sobre las que se fundamentan los órdenes político-social y teológico-religioso.

Bernarda no razona. Yerma, tampoco. Pero Ricardo III sí. Y el duque de Ferrara, también. Piensan mucho, y bien, antes de actuar. Los novios de *Bodas de sangre* eluden la razón. Estos últimos huyen hacia la nada, se evaden de una sociedad política que los persigue y injusticia tribalmente, al margen incluso de tribunales normativos de justicia, y buscan un espacio mítico, retórico, ideal, metafísico, que los destruye. Yerma se desespera hasta el homicidio. Pero el duque de Gloucester calcula bien sus crímenes. Bernarda cree que puede reprimir el impulso sexual de un grupo de mujeres

jóvenes. Pero el duque de Ferrara, lejos de pretender cualquier represión de los deseos eróticos de su esposa, Casandra, o de su hijo natural, el conde Federico, los deja a solas por largas temporadas. Es más, Bernarda, por su parte, cree que puede encerrar a las mujeres en un mundo en el que la realidad del hombre no existe. Nada más próximo a lo que pretenden muchas corrientes del feminismo posmoderno. La lectura de Lorca está clara: un mundo sin hombres solo puede acabar trágicamente para las mujeres. No cabe mayor exaltación de la masculinidad.

Lope está en los antípodas de este planteamiento lorquiano: porque para el autor de *El castigo sin venganza* el ser humano dispone de libertad para actuar, y solo si obra contra el racionalismo político y teológico será castigado. Pero en Lope, como en Shakespeare, el ser humano no está condenado a la impotencia, como sí sucede en el teatro de Lorca, donde la mujer está condenada a querer copular con un hombre y no poder, a querer tener hijos y no poder, o a querer casarse con la persona amada y no poder. Lo grave es que Lorca en el siglo XX no da ninguna solución socio-política (circular): ni ley divorcio, ni razones (quejarse no es razonar) para la emancipación femenina (porque quien reprime, Bernarda, es mujer, y no hombre), ni normas de adopción de niños, ni nada de nada. Lope plantea conflictos y amenaza en su teatro con soluciones, indudablemente drásticas, pues, ¿es que había otro tipo de soluciones en el siglo XVII? ¿Acaso son más democráticas o liberales las soluciones ofertadas en el teatro shakesperiano, en que la casi totalidad de los protagonistas implicados en los conflictos dramáticos acaban decapitados, ajusticiados o simplemente asesinados a manos de sicarios, rufianes o autoridades regias? El racionalismo de los protagonistas lorquianos es mínimo: en lugar de pensar, dejan actuar libérrimamente, irracionalmente, sus impulsos más elementales. El resultado es nefasto.

A su vez, el racionalismo de los personajes lopescos y shakesperianos es máximo, y si el resultado es trágico lo será porque, o bien falla el racionalismo antropológico —caso de Ricardo III— frente un racionalismo moral trascendente, de orden superior y más poderoso, o bien falla el racionalismo antropológico limitado exclusivamente a los instintos pasionales y personales más elementales —caso de Casandra y Federico—, frente al racionalismo igualmente antropológico, del duque de Ferrara, don Luis, pero fundamentado sobre una razón superior a la razón natural, impulsiva, psicológica, es decir, fundamentado sobre la lógica de la razón política y teológica. Obrar de espaldas a la razón conduce inevitablemente a una tragedia cuyas motivaciones son psicológicas, no conceptuales o lógicas: imponer la represión sexual como consecuencia de negarse a razonar y a buscar una solución a los problemas sexuales de unas hijas que desean disfrutar de un hombre implica optar por la fuerza en lugar de la maña. Abandonar a una mujer con la que, sin amarla, se ha contraído matrimonio, para irse con una recién casada que ha hecho otro tanto con su cónyuge, más tiene de afrenta inconsecuente e irracional que de solución a ningún conflicto. Algo así solo puede hacerlo alguien que ignore —y que desprecie— por completo las normas de un mundo al margen de las cuales normas ese mundo resulta inhabitable.

Pero Lorca no es el primer dramaturgo que sitúa la experiencia trágica en el terreno de la psicología y de los impulsos psíquicos que tratan de sobrevivir eludiendo o eclipsando la razón. Calderón hace lo mismo en *El médico de su honra*: don Gutierre mata a doña Mencía solo porque sospecha de ella. Y porque la sola sospecha justifica

el uxoricidio. Calderón tiene suerte de no ser leído por las autoridades políticas de lo políticamente correcto, porque si estas autoridades leyeran obras como *El médico de su honra* sin duda la prohibirían, acaso impidiendo la impresión del texto y las representaciones del drama, como los ilustrados hicieron, de hecho, con los autos sacramentales. Don Gutierre mata por razones únicamente psicológicas, no reales. Pero mata en nombre de una ley positiva, real y efectivamente existente. El adulterio posible de doña Mencía solo ha tenido lugar en la psicología, en la conciencia, en el mundo subjetivo, de don Gutierre. El público sabe que doña Mencía es inocente. Pero el público no forma parte de la obra, sino de su representación. Para don Gutierre, la apariencia es la única realidad. La situación, aunque pueda resultar parecida, no es la misma que plantea Lope en *El castigo sin venganza*. Son las de Lope y Calderón tragedias psicológicas, mas solo en apariencia, pues la solución de los conflictos está sancionada en su teatro por las normas sociales del eje circular (la política aurisecular) y las normas religiosas del eje angular (la teología cristiana). Lo mismo cabe decir del teatro de Shakespeare.

Por su parte, la de Lorca, siendo una tragedia igualmente psicológica, está determinada por la inferencia del eje radial, es decir, de los impulsos naturales. Los protagonistas lorquianos, como he indicado, no están movidos ni por la política, que desprecian o ignoran, ni por la religión, a la que igualmente ignoran y desprecian máximamente. Los personajes lorquianos se mueven por la fuerza instintiva y elemental de la naturaleza, con la que pretenden comulgar e identificarse, sin pretender nada más que la satisfacción de sus deseos más primarios. Nada más lejos del personaje shakesperiano. Al duque de Gloucester le importa un bledo el amor de la duquesa Ana, la viuda del asesinado rey Enrique VI, al igual que el amor de la hija de la reina Isabel, a la que pretende al final de la tragedia. Los personajes lorquianos se mueven por pasiones, sí, pero pasiones *hedonistas*. Se mueven, en suma, por el placer. Los personajes shakesperianos, entre ellos Ricardo III, no se conducen por impulsos hedónicos, no quieren codificar ese tipo de pasiones. Encarnan impulsos de mayor envergadura política, como son la ambición de dominar egóticamente un Estado, sacrificándolo todo a su paso, y de utilizar ese poder político para sus propios fines, que resultarán cada vez más irracionales, a medida que se desarrollan hacia un ejercicio de la libertad que no conduce a nada. El teatro de Lorca es una protesta, más que una denuncia, pues no ofrece alternativas, contra los límites que se imponen al placer humano en tanto que impulso elemental y egoísta. El teatro de Shakespeare es una denuncia contra impulsos humanos de dominio irracional. El poder es a Shakespeare lo que el placer es a Lorca.

El ejemplo más sobresaliente de tragedia dada en el mundo conceptual o lógico es el que constituyen los autores griegos —Esquilo, Sófocles y Eurípides—, Cervantes en su *Numancia* (Maestro, 2004a) y Shakespeare en todas sus tragedias sin excepción (Maestro, 2001). Lorca no pertenece a este grupo. Prefirió la psicomauia a la logomauia. El impulso, a la razón. Lope, por su parte, adopta la razón política, como más adelante hará Calderón con la razón teológica, como modelo de organización y desarrollo de cualesquiera tipo de pasiones o impulsos humanos.

En Lope, en Calderón y en Shakespeare, la psicología (M_2) del personaje teatral se ve violentamente enfrentada con la lógica (M_3) del Estado y del orden político.

Sin embargo, mientras que los personajes lopescos y calderonianos actúan desde sus posibilidades operatorias mostrando la fragilidad humana de individuos que obran para sostener, frente a quienes tratan de destruirlo, incluso desde la sola apariencia, el orden moral, estatal y político, que para ellos es un único orden, los personajes shakesperianos fingen esa actuación, porque en ellos el impulso personalista, su yo, su M_2 , trata constantemente de imponerse al M_3 del Estado, no para perfeccionar o mejorar el orden político, y aún menos teológico, contra el que con frecuencia se rebelan, sino para preservar, perseverar, incrementar, sus poderes y ansias más personales. El protagonista shakesperiano no defiende la razón del Estado, sino que se sirven de ella para hacer más poderosas y efectivas sus razones personalistas. Lope en *El castigo sin venganza*—y también Calderón en obras como *El médico de su honra*— crea personajes que desembocan en la tragedia por sostener el orden racional de un Estado, mientras que Shakespeare construye personajes que provocan la tragedia precisamente al querer poner a disposición de sus impulsos y racionalismos personales la realidad implicada en el orden político y objetivada en el racionalismo del Estado. En Lope y Calderón el sujeto sufre la tragedia para mantener el orden estatal. En Shakespeare el personaje precipita la tragedia al pretender apoderarse del orden estatal con el fin de satisfacer sus propios impulsos y de imponer su egolatría. Shakespeare presenta una lucha entre el impulso y el poder del yo, egoísta y autológico, frente al poder y el orden estatal, moral, político, que pretende ser engullido y manipulado por un individuo particular.

Lope y Calderón presentan una lucha entre un ser humano y una fuerza, igualmente humana, que amenaza la estabilidad del orden y del racionalismo político. El ser humano que defiende el orden político, moral y estatal, revela su valor enfrentándose a una situación extrema, en términos políticos y psicológicos, la cual ha sido provocada por otro ser humano cuyo comportamiento, o bien ha quebrantado las normas del orden moral, o bien simula haberlas quebrantado, o estar en condiciones de hacerlo. Finalmente triunfa el «bien», es decir, el racionalismo estatal que estaba amenazado por la conducta impropia, indecorosa o ilegal, del personaje que sufre finalmente el castigo. Pero la tragedia sobreviene cuando el héroe restaurador ha de ajusticiar a su propia esposa (don Gutierre), a su propio hijo (don Luis, duque de Ferrara) o a su propio padre (Segismundo), para asegurar de este modo la permanencia del orden político y del racionalismo estatal.

El personaje de Shakespeare es siempre un personaje luterano, kantiano, al que mueve su propio imperativo categórico, su racionalismo más personal y autológico, y al que la realidad acaba triturando. A los personajes de Lope y de Calderón les obliga a actuar el imperativo dictado por el Estado, no por su conciencia personal. Esta es, también, la diferencia entre la Reforma y la Contrarreforma, es decir, entre el racionalismo de Trento y el psicologismo de Lutero.

LA TRAGEDIA EN EL ESPACIO ESTÉTICO

El espacio estético es el espacio en el que se construyen, codifican, interpretan y valoran los materiales estéticos, es decir, las obras de arte. En el espacio estético es posible distinguir tres ejes esenciales: sintáctico, semántico y pragmático.

1. El *eje sintáctico* hace referencia a los *medios, modos y objetos* o *finés* de formalización y construcción de una obra de arte. Por el *medio* de construcción, los materiales estéticos se dividen en géneros artísticos (literatura, cine, teatro, música, arquitectura, pintura...), según se sirvan de las palabras, el registro de imágenes en movimiento, la semiología del cuerpo, la combinación estética de sonidos, la proyección y construcción de edificios, los colores y las formas materializados en un lienzo...) Por el *modo* de construcción, los géneros, a su vez, se subdividirán en especies (tragedia, comedia, entremés, novela de aventuras, poema épico, soneto, comedia lacrimosa, teatro del absurdo, cine negro, pintura flamenca, cubismo, etc...) Una vez afirmada la innegable materialidad de los objetos artísticos cabría distinguir en ellos distintas finalidades, entre ellas no solo la intención de su artífice (*finis operantis*), sino también las consecuencias por las que discurre la obra una vez que sale de manos de su autor (*finis operis*). El arte es una actividad humana y como tal es impensable que no se den en ella significaciones e intencionalidades prolépticas. La obra de arte obedecería a una *poiesis*, y como toda actividad humana posee un *télos*. En este sentido, no cabe duda de que *El castigo sin venganza* y *Richard III*, son obras que, por sus medios de construcción, pertenecen a la literatura; por sus modos, al género de la tragedia; y por su objeto, a la tragedia de Ideas, conceptual o lógica, explicitada en M_3 , desde un punto de vista ontológico, y desde el punto de vista antropológico, a la tragedia dada en los ejes circular (político) y angular (teológico, en el caso de Lope, y numinoso, en el caso de Shakespeare), como se ha indicado.

2. El *eje semántico* del espacio estético apela a las dimensiones *mecánica* (M_1), *genial* (M_2) y *lógica* (M_3) de los materiales estéticos, según se analicen, respectivamente, desde el punto de vista de la semántica de su composición física o artesanal (como estructuración y elaboración de sus partes formales), de su expresión psicológica o subjetiva (como resultado de la genialidad de su autor, o de la psicología de los personajes), o de su constitución conceptual o lógica (como sistema de ideas formalmente objetivadas en los materiales estéticos). Cuando Aristóteles estudia en su *Poética* la tragedia, lo hace atendiendo a estas tres dimensiones, y subrayando notablemente la dimensión tecnológica o mecanicista (*téchnee*) de su composición, cuya lógica habrá de dar cuenta estructural de sus partes fundamentales, que él llamó cualitativas⁷: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, música y espectáculo. Advértase, por ejemplo, que la reproducción mecánica de obras de arte da lugar al *Kitsch*, algo de lo que el propio Lope de Vega estaba muy cerca, al escribir cientos —dicen que miles— de comedias que, en su mayoría, y en apariencia, responden al mismo formato, estructura y planteamiento. Piénsese que, frente a la producción lopesca, Shakespeare compone unas cuarenta obras, y que de Lorca apenas podemos hablar —con cierta solvencia— de algo más que de tres tragedias.

⁷ Frente a las cuantitativas: prólogo, episodio y coral (párido, extásimo y éxodo) (*Poética*, 12, 1452b 14-27).

3. El *eje pragmático* del espacio estético resulta esencial en la interpretación de la tragedia. En él se distinguen tres sectores, relativos a los *autologismos*, los *dialogismos* y las *normas*. En primer lugar, las interpretaciones estéticas autológicas son las que se fundan en las razones, o en los argumentos —no siempre racionales—, del *yo*, esto es, del artista mismo, o del crítico individualista. En segundo lugar, las interpretaciones estéticas dialógicas son las que se fundamentan en el gremio o grupo, es decir, en el *nosotros*, sea de artistas, sea de intérpretes. Se trata con frecuencia de tendencias estéticas que se difunden a través de escuelas, movimientos, tendencias, generaciones o movimientos artísticos específicos. Las interpretaciones dialógicas también germinan de forma especial en ámbitos académicos, seminarios, grupos de investigación, fundaciones, etc., a veces constituidos con la única finalidad de exaltar la figura o la obra de un autor o artista. Por último, en tercer lugar, las interpretaciones estéticas normativas son las que se fundamentan en un sistema de normas objetivadas, es decir, son las que generan una preceptiva, y con frecuencia, también un Canon. En el fondo, es a lo que aspira todo artista: a convertirse en canon para los demás. Pero el camino que recorrer es largo, comienza siempre en el autologismo, requiere el apoyo gremial de las interpretaciones dialógicas y, siempre al cabo de la evolución histórica, muy pocos autores son artífices de obras que resulten efectivamente canónicas. De hecho, muy pocos son reconocidos como tales. En nuestro tiempo, una pretensión muy característica de todo artista y crítico posmodernos es imponer un «canon gremial», es decir, hacer de las *normas del grupo* (dialogismo) las *normas del arte* (canon). Es como hacer un *mapamundi* de una sola ciudad.

El concepto de canon no puede entenderse al margen de los conceptos de prototipo y paradigma (Maestro, 2008). El *prototipo* designa la interpretación literaria hecha por una persona (Borges sobre Dante en *Nueve ensayos dantescos*, Unamuno sobre el *Quijote* en *Vida de don Quijote y Sancho*, etc...) El *paradigma* está constituido a partir de la interpretación hecha por un grupo de personas, es decir, por un gremio (grupos institucionales o académicos de investigación, grupos feministas, nacionalistas, religiosos, eclesiásticos, políticos, ideológicos, etc.). Frente al prototipo como interpretación propia de un *yo*, y frente al paradigma como interpretación propia de un *nosotros*, el canon es la interpretación construida normativamente, institucionalmente, potestativamente, por los organismos y entidades políticos de un Estado o incluso de un Imperio. Tal es el canon occidental, que brota de las concepciones políticas, culturales, científicas e institucionales de la civilización llamada occidental. El canon es, pues, la interpretación de una Norma, de una Preceptiva, de un Estado, de un Imperio, de una Civilización, es decir, de algo que rebasa, y anula, si hace falta, la interpretación personal o gremial de aquellos individuos o grupos que resultan trascendidos por el racionalismo canónico. No todas las civilizaciones se han preocupado de construir cánones literarios. De hecho, solo las civilizaciones llamadas occidentales, europeas o europeístas, se han ocupado de construir cánones literarios. A imitación de este canon literario, que es occidental, surgen otros, no europeos, pero curiosamente sí constituidos desde Europa o desde Occidente. De todo tipo: geográfico (canon oriental: ¿cuál es?; canon ártico o antártico: ¿cuál sería?), sexual

(«canon feminista»: esto no es un canon, sino un paradigma, porque es interpretación gremial, no normativa, es la interpretación dada por un grupo feminista, pues no hay un «Estado feminista», capaz de imponer legalmente semejantes «normas» gregarias y discriminatorias), nacionalista (canon español, francés, turco, catalán, gijonés, azteca, esquimal, khoisánido o capoide, etc.: de nuevo incurrimos en un paradigma, la interpretación gremial, ahora no de orden sexual, sino culturalista o sociológico). Por otro lado, hay que constatar el hecho de que esos movimientos ideológicos, con frecuencia autopropagandísticos («nosotros somos el canon»), se sirven de los términos de la denominada cultura dominante para justificarse como independientes de ella, como si las ramas del árbol fueran independientes de las raíces que las hacen posibles. ¿Por qué usan entonces la palabra canon, europea y europeísta? ¿Por qué no usan un término propio de su gremio, de su cultura, de su geografía, equivalente a nuestro término «canon»? ¿Por qué no? Porque no lo tienen. Si muchas culturas pueden interpretar lo que son, si pueden interpretarse a sí mismas, es porque se sirven de términos de origen europeo para interpretarse, tanto en sus supuestas particularidades (culturales) como en su evidente universalismo (humano)⁸.

Sucede, en consecuencia, que el arte solo es legible cuando es normativo. De hecho, el arte solo es arte cuando resulta interpretable, es decir, cuando *de facto* se interpreta. Entre otras cosas, porque un arte ininteligible no es ni siquiera arte: no se sabe lo que es. Una obra de arte que solo resulte interpretable por un gremio y para un «nosotros» no puede ser nunca un arte canónico, apto para todos los públicos. Un arte que no es para todos no es ontológicamente una obra de arte, por muy selecta que sea la «minoría selecta» (Ortega, 1925) que lo codicie, codifique o institucionalice como tal *para sí*, esto es, para su propio y gregario solaz. El fin del arte no es esa falacia de la «finalidad sin fin», de corte kantiano, idealista e irreal. El fin del arte es la interpretación humana y normativa, es decir, la interpretación que llevan a cabo seres humanos de acuerdo con un sistema de normas que es igual para todos, y cuyo aprendizaje requiere una formación y una educación universales, esto es, nunca privatizables en nombre de la economía, la clase social, la etnia, la raza, el sexo, el mito de la cultura, etc. No se puede interpretar a Mahler o a Falla sin haber estudiado música. Y no se puede interpretar el significado de las tragedias lorquianas sin antes haber aprendido a leer y a escribir correctamente (y a algo bastante más complejo que a leer y escribir con acierto). El arte que no sirve para nada no es arte, sino, en el mejor de los casos, una suerte de fetiche que los museos, con frecuencia posmodernos, exponen absurdamente ante la mirada atónita de gentes que simulan admiración por temor a ser llamados ignorantes. Nada más teatral. Ni más irónico.

⁸ Póngase un ejemplo musical. Desde la escala de doce tonos, la occidental, por así decirlo, se puede interpretar piezas musicales de cinco tonos, propias de la música china, por ejemplo. Pero desde una escala musical de cinco tonos (escala pentatónica) no se puede interpretar piezas musicales dodecatonales. Dicho de otro modo, en términos literarios: desde el canon llamado occidental se pueden explicar otras literaturas no occidentales, pero no a la inversa. Porque el canon explica el paradigma, pero el paradigma no explica el canon. La norma explica al grupo y al individuo, pero un individuo, un único grupo, no agota las posibilidades canónicas de la norma.

Es lo que son buena parte de las exposiciones «artísticas» contemporáneas: un cervantino retablo de las maravillas.

Ahora bien, ¿cómo es, desde el punto de vista del eje pragmático del espacio estético, la tragedia lorquiana, por ejemplo, frente a la tragedia lopesca y shakesperiana? Diré que es muy poco normativa, escasamente dialógica, y bastante autológica. Todo lo contrario sucede con Shakespeare y con Lope. Y voy a explicarme.

La tragedia ha sido uno de los géneros literarios más enérgicamente preceptuados que han existido jamás, prácticamente desde sus orígenes en la Grecia antigua hasta bien entrado el Romanticismo. Sin embargo, ya desde el Renacimiento, la mayor parte de las tragedias más importantes e influyentes, por su contribución al canon literario —ese que los posmodernos dicen (tan graciosamente) que es discutible, cuando en realidad al margen de él no existe la Literatura— no ha sido apenas normativa. Si la *Numancia* es original, lo es, entre otras muchas cosas, porque no es ni clasicista ni aristotélica (Maestro, 2004a). Shakespeare no necesitó la preceptiva jamás. Lope y Calderón, tampoco. Büchner escribe su *Woyzeck* al margen de toda consciencia normativa. La adscripción a las normas clásicas hizo de las tragedias de Vittorio Alfieri una forma de melodrama romántico. La observancia aristotélica de Corneille y Racine convirtió su teatro trágico en un dialogismo exclusivo del siglo XVII francés y su feudo neoclasicista, sin descendencia posterior alguna. Una vez más se confirma que el precio de la autonomía es la esterilidad.

Piénsese, por ejemplo, en este contexto, en la preocupación que Lope de Vega tenía por las normas teatrales. ¿Qué supusieron para el teatro barroco las ideas de Lope de Vega expuestas en su *Arte nuevo* (1609)? Supusieron la entrada del teatro barroco en el mundo de la preceptiva literaria. Hasta el *Arte nuevo* de Lope la *comedia nueva* es un género literario y teatral que carece de legitimidad normativa, esto es, carece carta de reconocimiento en el mundo de la poética. En el Siglo de Oro una carencia así era muy grave: entonces no se podía hacer arte al margen de las normas. El arte debía estar justificado normativamente. La situación era por completo opuesta a la de hoy día, en que el arte parece buscar el triunfo a través del autologismo, si bien industrial, comercial, mercantil, más que propiamente estético. Entonces, en los siglos XVI y XVII, y en realidad hasta el Romanticismo, el valor del arte era el valor de las *normas*, reconocidas como tales, a través de las cuales ese arte se manifestaba objetivamente, esto es, se materializaba formalmente en obras concretas. Se consideraba entonces que tales normas reproducían estéticamente los valores de la naturaleza. En este punto, Lope está reconvirtiendo los principios aristotélicos. Lope y Aristóteles son lo mismo (Maestro, 1998). Incluso podría decirse que el arte de Lope está más cerca de la realidad del mundo, desde el momento en que no aísla ni material ni formalmente lo trágico de lo cómico, ni insulariza los hechos en torno a una acción única, ni objetiva la complejidad de la vida y sus situaciones en una forma exclusiva, sino en varias (soneto, redondilla, romance, décima, lira...), etc. Hoy día el arte se valora en la medida en que no es normativo, sino individualista (autologismo) y gregario (dialogismo). Las normas del arte las pone el *yo* del artista, o el *nosotros* del gremio (los amigos del artista). En realidad, como en tiempos de Lope, las normas del arte las pone el mercado. Lope es el primer dramaturgo que escribe para el mercado, algo que, sin embargo, no le impidió hacer de su obra, la *comedia nueva*, un canon literario.

*EL CASTIGO SIN VENGANZA DE LOPE DE VEGA*⁹

Del personaje clave de esta obra, el duque don Luis, Felipe Pedraza ha afirmado que «no es un monstruo de maldad» (Pedraza, 1999: 43). Y, en contra de toda apariencia, tiene razón. Por un lado, su inveterada soltería parece estar justificada por su particular modo de vida, que se desenvuelve al margen de los compromisos matrimoniales. Por otro lado, hacia su hijo natural, el bastardo Federico, siente el duque una inconmensurable pasión paternal, que resultará traicionada, a los ojos de su progenitor, como consecuencia de las pretensiones amorosas del hijo frente a su propia madrastra. Pedraza advierte, y no por azar ni causalidad, que este personaje, al que califica de «bastardo ambicioso y resentido», «es mirado con simpatía» (Pedraza, 1999: 44). Y lo cierto es que el juicio de la mayor parte de la crítica que se ha ocupado de esta obra así lo acredita¹⁰.

En ocasiones, la relación amorosa entre Federico y Casandra, su madrastra, se ha interpretado de forma dubitativa, o incluso se ha cuestionado. Este último es el caso de Amado Alonso, cuando afirma que «no. No se creen enamorados. Solo consideran con pena —y por separado— que las leyes del mundo no les permiten enamorarse» (A. Alonso, 1952/1962: 207). Lo cierto es que ambos están mutuamente enamorados, y que saben, positivamente, que las leyes del mundo no les permiten ejecutar su amor, es decir, pasar a mayores.

Casandra traiciona a su marido, quien por otra parte le ha mostrado reiteradamente muy escasa consideración. Pero Casandra traiciona a su marido precisamente con el hijo de este. La relación marital transgeneracional —dada la diferencia de edad entre el duque y su esposa— no justifica de ningún modo la «legitimidad» natural del amor entre Casandra y su hijastro, amor que, desde el punto de vista lógico del espacio ontológico en virtud del cual se interpreta el mundo en los siglos XVI y XVII, y desde los puntos de vista político y teológico (ejes circular y angular del espacio antropológico), está completamente proscrito. A su vez, el propio don Luis interpreta el desenlace de todos estos hechos conforme a la justificación de un orden moral trascendente, dado en términos teológicos (eje angular) y objetivado en términos políticos y sociales (eje circular), de modo que todo cuanto acontece se considera como castigo desencadenado por el comportamiento inaceptable que el duque ha mantenido impunemente durante buena parte de su vida:

⁹ No está demás recordar que esta tragedia se estrenó en 1631, pero solo se representó durante un día. Al parecer, tuvo problemas administrativos derivados de una demanda interpuesta por Pellicer (Rozas, 1987: 187). Con objeto de superar estos inconvenientes, Lope consigue imprimirla en Barcelona, en 1634, gracias al editor Pedro de Lacavallería.

¹⁰ «Normalmente, en la comedia española o en la tragedia isabelina un bastardo que exprese con tanta crudeza sus ambiciones se convierte de inmediato en el polo negativo de una confrontación maniquea. Recuérdese como ejemplo paradigmático el Edmund de *El rey Lear* shakesperiano, un personaje tan perverso y tan simple al mismo tiempo, que es una pura caricatura» (Pedraza, 1999: 44).

El vicioso proceder
de las mocedades mías
trujo el castigo...
(El duque don Luis, vv. 2516-2518)

El personaje asume, de este modo, al igual que todo personaje propio de tragedia griega, y muy a diferencia de los personajes nihilistas de la tragedia shakesperiana, el destino imperativo, la voluntad trascendente, de un orden moral superior al humano, incapaz incluso de ser previsto y, por supuesto, absolutamente superior a las ingenierías y artificios de la razón humana, que se ve por completo impotente para detener las concausas de la tragedia o para resolver sus desenlaces. El personaje nihilista shakesperiano, por su parte, actuará movido por la convicción de que puede manipular, organizar y controlar el desenlace de unos acontecimientos, no solo desafiando a un orden moral superior, sino incluso negando sus posibilidades de acción y de existencia operatoria sobre los seres humanos, como es el caso de Ricardo III, en la tragedia homónima, o de Edmund, en *King Lear*.

En *El castigo sin venganza* el duque don Luis tiene que enfrentarse a unos hechos muy conflictivos, impulsado por dos fuerzas inderogables: en primer lugar, sus impulsos psicológicos (M_2), en los que cabría objetivar el deseo personal de venganza, frente a su hijo bastardo —a quien por otro lado ama incommensurablemente, lo que hace aún más dura la decisión vengativa o justiciera— y a su esposa legítima, y, en segundo lugar, las exigencias políticas y teológicas de preservación incólume del orden moral, político y religioso (M_3), al que se le reconoce una naturaleza imperativa y trascendente sobre los deseos o preferencias del propio individuo.

El duque don Luis opta por asumir el papel del personaje que ha de reestablecer el orden moral destruido o amenazado por otros, precisamente cuando esos otros son aquellas personas a las que más ama y en quienes más confía. La tragedia, en este caso, es la del «héroe» que ha de renunciar a sus propios objetivos vitales, a sus más personales deseos, incluido el del perdón, porque el orden moral, político y teológico que ha de preservar le exige actuar por encima de sus voliciones individuales. En la comedia española del Siglo de Oro, la norma está por encima del yo, por lo que el individuo que quebranta la ley, sea quien fuere, ha de ser castigado, a diferencia del teatro isabelino inglés, en el que es precisamente el yo del sujeto individual el que, al modo de Ricardo III o Macbeth, por ejemplo, pretende hacerse con el control y el poder de la institución teológico-política por excelencia en esos momentos —el Estado—, y no para que la sociedad política funcione mejor, sino para que esa sociedad política o Estado funcione bajo su personal disposición y volición. El desenlace, también en el teatro y la tragedia shakesperianas, será el de fracaso, porque la lección dada se objetiva en una suerte de moraleja trágica: el ser humano individual no puede disponer de forma absoluta de ningún poder, y, cuando así lo pretende, los hechos le demuestran que ni su razón puede prevenir el desastre, ni controlar o atenuar su propia derrota, del mismo modo que ni su lógica más personal será capaz de sobreponerse impunemente a las consecuencias.

Ahora bien, el desenlace por el que opta el duque, con perdón de la expresión, le permite «matar dos pájaros de un tiro»: me refiero a que, en primer lugar, castiga

públicamente a los culpables, pero no por sus «delitos reales», sino por sus supuestos «delitos secretos», y, en segundo lugar, salvaguarda y preserva intacta su propia honra y la de su esposa, ya que legítimamente el único homicida es el conde Federico, el bastardo, y por motivos de ambición económica, que no de honra social. Barrocamente, la apariencia se impone sobre la realidad, reemplazándola de forma oficial a los ojos del resto de los personajes de la obra dramática, pero no a los ojos del público o espectador. Aunque las cuentas cuadren, y la honra salga triunfante e intacta, no hay que olvidar que el receptor sabe que tal logro tiene un precio: la mentira.

El hecho trágico, en la comedia española aurisecular, exige que las iniciativas del personaje, sean psicológicas (M_2) o de cualquier otro tipo, solo prosperen satisfactoriamente si se canalizan conforme a los imperativos político-teológicos del orden moral trascendente (M_3), y que fracasen, incluso de forma muy trágica, en caso contrario. Esta es la razón por la cual, si el duque don Luis quiere restaurar el orden subvertido o amenazado por su hijo y su mujer, debe ajusticiarlos sin delación de la causa real, anunciando, en su lugar, una razón que, siendo falaz, pero verosímil, desemboque en la ejecución de lo que se dictamina como justo. La pasión del duque se ejecuta según la razón política y la razón teológica (M_3), no según su impulso personal, inmediato e individualista (M_2). La justicia poética, para lograr su triunfo, busca una alianza explícita con la justicia política y con la justicia teológica, esto es, con los ejes circular y angular del espacio antropológico, mas no con el eje radial o de los impulsos naturales o psicológicos, ajenos al racionalismo antropológico y teológico, esto es, la única forma autorizada de racionalismo.

Convendrá ahora considerar *El castigo sin venganza* como tragedia emplazada en el espacio antropológico y sus ejes circular (político), radial (natural) y angular (religioso).

1. *Eje circular o político-social*. Desde el primer momento, Batín, el gracioso, advierte a su amo, el conde Federico, con una precisión clarividente, de que lo más racional sería que Casandra contrajera matrimonio con él, y no con su padre el duque don Luis. Pero lo más importante de esta advertencia del racionalista y, francamente, poco gracioso Batín es que contra esta coherencia están ahora mismo «las leyes del mundo», esto es, lo que llamaríamos el orden político y social, dado en el eje circular del espacio antropológico:

¿No era mejor para ti
esta clavellina fresca,
esta naranja en azar,
toda de pimpollos hecha,
esta alcorza de ámbar y oro,
esta Venus, esta Elena?
¡Pesía las leyes del mundo!
(Batín al conde Federico, I, vv. 638-644)¹¹.

¹¹ Diálogo parejo al que mantienen aquí Federico y Batín acaba de tener lugar entre Casandra y Lucrecia, quien advierte a su señora en los mismos términos: «... que más dichosa fueras / si

Esta idea percutirá de nuevo, con mayor explicitud, al final de la primera jornada, una vez más por boca del racionalista y atenuado gracioso Batín:

Bien puedes, con presupuesto
de que era mejor Casandra
para ti.
(Batín al conde Federico, I, vv. 989-991).

En efecto, cuando todos los personajes de la tragedia, o los más de ellos, piensan que el duque Federico aguarda celosamente la herencia de su padre natural, lo que realmente ambiciona este bastardo no es el dinero, sino la esposa, de su padre: «...llego / a estar envidioso de él» (vv. 887-888).

La solución racional, dictada por el orden político y social, exigiría que Federico se casara con Aurora, de quien anduvo libremente enamorado, y quien lo solicita a su padre natural, el duque don Luis, para contraer matrimonio. Dicho de otro modo, Aurora se ofrece convictamente como solución racional:

Si le casas conmigo, estás seguro
de que no se entristezca
de que Casandra sucesión te ofrezca,
sirviendo yo de tu defensa y muro.
Mira si en este medio
promete mi consejo tu remedio.
(Aurora al duque don Luis, I, vv. 730-735).

Sin embargo, la lógica (M_3) de este posible desenlace no llega a producirse. Federico, enamorado de Casandra, rechaza el matrimonio con Aurora, quien, inmediatamente, se convertirá en delatora de los proscritos sentimientos de amor entre su pretendido y su madrastra. Aurora es artífice de la delación que desencadena la tragedia.

2. *El eje radial o de los impulsos de la naturaleza.* Casandra, por su parte, queda muy pronto convertida en la bella mal maridada. Su figura y su papel son los de la mujer mal casada, insatisfecha en su matrimonio, en el que falta la atención y el amor de su marido. Ni ella parece sentir pasión por el duque don Luis, ni este le muestra en verdad la menor consideración marital. En todo caso, el único sentimiento de que es sujeto Casandra remite al ansia de hacerle pagar su desatención:

Vamos, Lucrecia, que si no me engaño,
de este desdén le pesará algún día.
(Casandra, II, vv. 1136-1137).

se trocara la suerte». Lo que su ama, enamorada ya de Federico, confirma: «Aciertas, Lucrecia, y yerra / mi fortuna, mas ya es hecho» (I, 589-592). Con todo, no será Fortuna quien yerre —la Fortuna nunca se equivoca ni pierde las cartas que juega en la rueda de la vida—, sino Casandra y Federico, cuya indiscreción, cuya pasión irracional ante las exigencias político-teológicas, los abocará a un desenlace violentamente trágico, es decir, imprevisible e irreversible.

La pasión de Casandra por su marido desemboca en odio. Los impulsos naturales de los personajes que provocan la tragedia, esto es, los enamorados Casandra y Federico, constituyen deseos no autorizados por el orden político y teológico imperante¹². No se puede sentir lo que ellos sienten, porque su materialización racional es imposible: está proscrita por todo tipo de leyes positivas y efectivas. El M_3 (la razón política y teológica) no autoriza el M_2 (los impulsos y sentimientos naturales) de los protagonistas.

[...] que es mi mal de condición
que no cabe en mi razón
sino solo en mi sentido.
(Federico a Batín, II, vv. 1237-1239).

Casandra y Federico sostienen numerosos diálogos en los que, a través del doble sentido con el que usan las palabras, se declaran su amor y sus pasiones:

CASANDRA: ¿Sabes ya lo que te quiero?
FEDERICO: El haberlo adivinado
el alma lo dijo al pecho,
el pecho al rostro, causando
el sentimiento que miras [...]
CASANDRA: Dile tu amor, sea quien fuere [...]
habla y no mueras callando.
FEDERICO: Mis pensamientos, que son
hijos de mi amor, que guardo
en el nido del silencio,
se están, señora, abrasando.
(II, 1304-1517).

Y más adelante, de forma aún mucho más explícita:

Casandra: Si es cosa que yo la puedo
remediar, fía de mí;
que en amor tu amor excedo.
Federico: Mucho fiara de ti,
pero no me deja el miedo [...]
Casandra: No niegues, conde, que yo
he visto lo mismo en ti. [...]
Federico: Pues, señora, yo he llegado,
perdido a Dios el temor,
y al duque, a tan triste estado [...]
Y por si no lo entendéis,
haré sobre estas razones

¹² Es clave para la comprensión de la obra el soliloquio de Casandra en II, vv. 1532-1591, en el que trata de justificar y disponer racionalmente su adulterio, al considerar que sus impulsos naturales y pasionales (M_2) están por encima de todo orden moral trascendente (M_3).

un discurso en que podréis
conocer de mis pasiones
la culpa que vos tenéis.
(II, 1871-1925).

Cassandra declara la verdad del amor de ambos, y Federico la confirma y la acepta. Uno y otra desafían con su pasión efectiva la legitimidad del orden moral trascendente, tanto humano y político como divino y teológico.

Los personajes sienten lo que no deben. Su amor es un amor proscrito, incestuoso —para la época— y adúltero. Con todo, un amor así es sincero y auténtico, aunque ilegal, pues las leyes humanas y divinas, la razón política y la razón teológica, lo proscriben, impiden y castigan. Esta obra de Lope podría inscribirse en los testimonios de la literatura y del arte que presentan al amor adúltero como el real y efectivamente legítimo, frente al matrimonio como institución política y teológica¹³.

3. *El eje angular o religioso (teológico, pero no numinoso ni mitológico)*. Lo hemos dicho ya: Lope plantea el conflicto trágico como un problema dado y soluble en los ejes circular (político) y angular (teológico) del espacio antropológico:

Conde, cuando yo imagino
a Dios y al duque, confieso
que tiemblo, porque adivino
juntos para tanto exceso
poder humano y divino
(Cassandra a Federico, vv. 1978-1980)

Dios y el duque, he aquí las dos figuras en que se objetivan respectivamente el orden político-social (eje circular) y el orden teológico (eje angular). He aquí lo que Cassandra, pese a su temor, desafía de forma efectiva. La fuerza del amor, la pasión erótica, es más poderosa que la fuerza moral del orden trascendente que se impone sobre los impulsos individuales.

¹³ «No sé si de verdad cree la gente que la felicidad se halla en el amor, y que el supremo símbolo de la dicha humana es la pareja que se encierra en un dormitorio, cuando no hace lecho del Universo entero, pero es el caso que desde Ruth y Booz, desde Dafnis y Cloé, los tiros van hacia esa parte, y mucho antes ya el lector de la *Odisea* cerraba el libro muy satisfecho porque, después de tanta desventura, Ulises entraba finalmente al tálamo con su Penélope. Casi toda la literatura, la más leída sobre todo, la más significativa también, está montada sobre ese mito de la aventura o desventura de la pareja, y debemos a la cultura céltica la introducción en el cotarro del amor ilegal, del adulterio, entendido precisamente como verdadero amor: Tristán e Isolda, Lanzarote y Ginebra, preludiaron a Emma Bovary. Es cierto que el respeto a los prejuicios, quién sabe si el temor a la ley, impidió a estos amantes ilegales alcanzar la cima del amor tranquilo, al modo como la lograron Flores y Blancafor y otros enamorados conformistas; pero no deja de ser sospechoso que, desde el principio, la literatura narre y describa los trámites que conducen a la felicidad, no la felicidad misma» (Torrente Ballester, 1982/1998: 218).

En este contexto social, político y teológico, Aurora delata los amores proscritos de Casandra y Federico¹⁴. Aurora, despechada, actúa vengativamente. Por su forma de obrar, es uno de los personajes más shakesperianos de esta tragedia de Lope. Por otro lado, nadie interviene contra ella, lo que le permite actuar sin ningún tipo de reserva ni oposición, y de este modo poner a los espurios amantes a merced de la justicia humana y divina:

[...] si no es que primero el cielo
sus libertades castigue
y por gigantes de infamia
con vivos rayos fulmine...
(Aurora al marqués Gonzaga, III, vv. 2131-2134).

Otro aspecto fundamental que se revela ante la intervención imperativa del orden moral trascendente es la fragilidad de Federico. El conde es el más flojo y vacilante de los personajes de la tragedia. Cuando su padre torna a casa, medroso de su presencia, decide abandonar a Casandra y volver con Aurora, ya conchabada con el marqués de Gonzaga en la delación y desencadenamiento de los hechos trágicos¹⁵.

El duque don Luis interpreta el adulterio de su mujer con su hijo natural como un castigo del orden moral trascendente por la vida licenciosa que llevó prácticamente hasta su tardío matrimonio con Casandra. Una y otra vez la razón teológica, dada en el eje angular, resulta dominante, indiscutida e inmutable¹⁶. Y con objeto de cumplir con este orden político-teológico, dictado circular y angularmente, según la nomenclatura de que me sirvo en esta interpretación, el duque don Luis tratará de justificar su justiciera venganza, desde el formato de la Justicia legalmente reconocida y objetivada en el ordenamiento que, en la época, representa el código del honor. Así, dictaminará que «Castigarle no es vengarme» (III, 2546). Y una vez constatada la declaración del amor adúltero¹⁷, que él mismo ve y oye desde un espacio en acecho, espionando a Casandra y a Federico, el duque don Luis, testigo directo y oculto de la infamia obrada y delatada contra su persona, decide ejecutar y justificar su venganza (M₂) como un castigo dado conforme a los dictámenes del orden político y teológico (M₃).

¹⁴ He aquí el texto de la epístola delatora dirigida al duque don Luis: «Señor, mirad por vuestra casa atento; / que el conde y la duquesa en vuestra ausencia / ... / ofenden con infame atrevimiento / vuestra cama y honor...» (III, vv. 2484-2489).

¹⁵ Así, Federico, acobardado, declara: «Quiero fingir desde agora / que sirvo y que quiero a Aurora, / y aun pedirla por mujer» (III, 2270-2272). Y no se le ocurre sino decírselo a la propia Casandra, quien, mucho más valiente, se enfrenta a él: «Quíteme el duque mil vidas; / pero no te has de casar» (III, vv. 2287-2288).

¹⁶ «El vicioso proceder / de las mocedades mías / trujo el castigo y los días / de mi tormento...» (III, 2516-2519).

¹⁷ Esta declaración está en boca de Casandra, sin duda mucho más valiente y pasional que Federico, a quien la cobardía, la fragilidad de carácter y el miedo, hacen vacilar una y otra vez. Casandra cree posible desafiar de modo impune al orden moral. Evidentemente, yerra: «Pues no hay amor imposible. / Tuya he sido y tuya soy; / no ha de faltar invención / para vernos cada día» (Casandra a Federico, III, 2766-2769).

No es menester más testigo:
confesaron de una vez;
prevenid, pues sois juez,
honra, sentencia y castigo;
pero de tal suerte sea,
que no se infame mi nombre.
(Aparte del duque don Luis, III, 2744-2749).

Y en tales términos el duque justifica su proceder —«el derecho del castigo» (III, 2898)—, de modo que obrará conforme a Justicia (M_3), esto es, a razón, y no conforme a venganza, es decir, a un simple impulso pasional o psicológico (M_2). Lo cierto es que, pese a la apariencia, el duque no se engaña necesariamente a sí mismo ni al espectador: obra de acuerdo con las posibilidades del racionalismo político y teológico de su tiempo¹⁸. Los que actúan fuera de él, es decir, irracionalmente, pasionalmente, son Casandra y Federico. El mensaje de la tragedia lopesca, como en general sucede en la comedia nueva aurisecular, expresa que no se puede triunfar ni sobrevivir al margen del racionalismo político (circular) y teológico (angular). Las pasiones naturales (eje radial), irracionalmente conducidas, desembocan en el fracaso y en la tragedia. He aquí, pues, a lo político y a lo teológico unidos en el ejercicio de la Justicia humana y divina:

Esto disponen las leyes
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta
con que se doble mi infamia [...].
Déjame, amor, que castigue
a quien las leyes sagradas
contra su padre desprecia [...]
La ley de Dios, cuando menos,
es quien la culpa relata,
su conciencia quien la escribe
(Soliloquio del duque don Luis, III, 2850-2912).

Adviértase finalmente que no cabe apelar aquí a la isovalencia de las razones planteadas en el conflicto trágico. Hegel advirtió, de forma que resultó muy célebre para muchos intérpretes de la tragedia griega, que las partes en ella enfrentadas dialécticamente disponían, cada una por su lado, de razones bien fundamentadas. Con todo, ha de insistirse en que no todos los racionalismos son iguales y que no todas las razones poseen iguales fundamentos. Nunca hay isovalencia entre las razones enfrentadas trágicamente. Por audaz que parezca reconocerlo y afirmarlo, no es lo mismo matar en nombre de los impulsos naturales (odio, celos, ambición, etc.), tal como actúan Edipo ante Layo o Ricardo III, Macbeth y Edmund respecto a quienes les

¹⁸ Como señala en este punto Felipe Pedraza (1999: 199), «el duque mantiene que se trata de un castigo de origen divino y confía en que el cielo le perdone la violencia (*el rigor*) por la moderación (*la templanza*) con que va a aplicar la justicia, dejando a un lado el odio personal y renunciando a matar a los ofensores con sus propias manos».

rodean), que matar en nombre de la leyes codificadas en el ordenamiento jurídico de un Estado (Eteocles frente a Polinices, Creonte frente Antígona, el duque de Ferrara ante Casandra y Federico, don Gutierre ante a doña Mencía, Pedro Crespo ante el violador de su hija, etc.).

EL PODER EN *RICHARD III* DE SHAKESPEARE

El duque de Gloucester, futuro Ricardo III, es uno de los prototipos literarios fundamentales del personaje nihilista, es decir, del personaje que *niega toda validez ontológica a un orden moral trascendente*, tanto desde un punto de vista moral como epistemológico, de modo que no será posible el conocimiento del bien y del mal, ya que uno y otro no son sino preferencias sociales o psicológicas (Maestro, 2001). Dicho de otro modo, no cabe hablar de moral ni de posibilidad alguna relativa a su interpretación.

Dos son, pues, los objetivos fundamentales de este doble imperativo de negación: la moral y el conocimiento humanos, es decir, el comportamiento individual del Hombre dentro de la sociedad política en que ha de vivir, enfrentado a otros seres humanos, y las posibilidades de interpretación de esta conducta moral. El personaje nihilista niega la existencia de cualquier realidad operatoria trascendente a la realidad humana, de modo que nada ni nadie —ni siquiera la Razón humana— están autorizados a imponerle a él, como individuo, lo que ha de hacer y cómo ha de actuar para conseguir sus propósitos. Solo reconoce la posibilidad de acción que llevan a cabo los seres humanos entre sí, y confía en que esta está determinada por la lucha por el poder para dominar a los demás. Tal es su concepción de la libertad humana. Y tal es su idea de la vida, una idea dialéctica, no dialógica, pues nada se consigue hablando o dialogando, sino luchando y usando arteramente el poder y la fuerza. El poder no se cede ni se comparte, sino que se disputa y se arrebat. El poder compartido, expresión oximorónica por excelencia, será un poder ilusorio o democrático. El poder es resultado de aglutinaciones, síntesis dialécticas y violentas, fuerzas centrípetas, y cuanto remita a su fragmentación, distribución, separación, provocará la disolución de todo poder supuestamente efectivo. Este es el límite de la democracia, en tanto que esta desaparece cuando el poder factible está delegado en individuos (caciques, mecenas, autoridades, mesías o figuras carismáticas, etc.) o en grupos de individuos (gremios empresariales, nacionalistas, étnicos, sexuales, etc.) que adoptan dentro del Estado un comportamiento depredador de otros grupos o individuos.

Ahora bien, ¿qué es el poder? El poder es la capacidad de vencer obstáculos para ejercer la libertad. Esta capacidad de superación de limitaciones exige disponer, de forma duradera y sostenida, de facultades y de potencias. Perdidas estas, el poder desaparece. En este contexto, la ambición se manifiesta como la ansiedad de poder. Una ansiedad, con frecuencia, patológica. La lucha por el poder es inherente al ser humano, pues solo desde ella se puede ejercer la libertad. Sin embargo, esta lucha por el poder puede resultar patológica si se convierte en una ansiedad que no resulta satisfecha ante nada, porque quien es víctima de ella siempre se siente psicológicamente inferior a aquellos a quienes pretende dominar. La ansiedad de poder, que en términos nietzscheanos ha

sido identificada con la voluntad misma de poder, resultará patológica siempre que se sustraiga al uso de la razón, que no de la astucia (no hay que confundir a la una con la otra), y siempre que se convierta en una insatisfacción permanente, porque, como he indicado, el afán insaciable de poder remite en definitiva a la imposibilidad de adquirirlo de forma realmente efectiva, debido a que este tipo de sujetos viven siendo presa constante de patologías psicológicas como los celos, la envidia, el odio, la suspicacia, la inferioridad y, en suma, la insatisfacción, auténticas hemorragias por las que el racionalismo humano acaba por disolverse. No por casualidad el afán por el poder es casi siempre una pretensión de personas mediocres, incapaces e impotentes de explicitarse en otros ámbitos de la realidad humana, como la creación artística o intelectual, el éxito amoroso o económico, la estabilidad familiar o personal, etc. El poder puede servir para conseguir todas estas cosas, y muchas más, pero cuando no ha habido ninguna otra forma natural o normal —esto es, reconocida por las *normas* asumidas por la mayoría— de conseguirlas, es decir, cuando no ha sido posible alcanzarlas convencionalmente, el deseo de obtenerlas se convierte en una ambición patológica. Ricardo III es el compendio de todas estas pulsiones. Todo lo que en el guión de su vida se le ha negado, por razones políticas, naturales o familiares, él tratará de conseguirlo de forma fraudulenta y homicida.

Este personaje shakesperiano no se mueve por placer, no se casa por amor; no disputa por ideas políticas, de las que carece y descrece; no se engaña a sí mismo, pues sabe muy bien cuáles son sus enormes limitaciones, y de cuántas cosas la naturaleza le ha privado; no tiene ningún concepto de Estado, institución que es incapaz de gobernar de forma solvente, porque solo posee ansias para conseguir el poder estatal, con astucia pero sin ideas, merced a una ansiedad que prospera al estar rodeado de personajes menos vitalistas y astutos que él, hasta la intervención de Richmond, quien finalmente lo destruye; no conoce más sentimientos que los de su obstinación por el asesinato, como única forma de resolver los problemas, cometiendo crímenes que a partir de un momento dado solo se suceden de forma arbitraria, a fin de suprimir todo obstáculo, real o imaginario, a sus pretensiones; no siente ningún amor por su madre ni hermanos, y aún menos por cualesquiera otros familiares; carece de toda creencia religiosa, si bien se sirve del credo oficial y teológico para afirmar y condecorar su poder, con la explícita complicidad de los estamentos eclesiásticos, a los que Shakespeare no regatea ninguna reticencia a la hora de adherirse a la más alta forma de poder efectivo, el estatal¹⁹. En suma, Ricardo III es el prototipo del ser humano a quien su mediocridad hace incurrir en una ambición patológica e irracional en ansias de un poder nunca satisfactorio. Nada como la mediocridad empuja tan enérgicamente al ser humano hacia la ambición patológica de poder, es decir, a no saber ejercer la libertad racionalmente, sino patológicamente, es decir, mediante la destrucción irracional de todo cuando se interpone en su camino, incluyendo precisamente aquello que la razón humana no le permitirá destruir nunca de forma definitiva: los demás.

¹⁹ «Un breviario vuestra mano ostente, / Y un clérigo traed a cada lado» (Buckingham a Ricardo, III, 7, p. 130): «And look you get a prayer-book in your hand / And stand between two churchmen, good my lord» (Shakespeare, 1597/1993: III, 7, vv. 47-48, p. 585).

De hecho, el modelo político que triunfa tras la muerte violenta de Ricardo III es el del pacifismo armonista, un tanto estoico y fabuloso, cuyos referentes se sitúan en ideales humanistas propios de un Renacimiento apacible y cortesano. Así, en palabras de Antonio Ballesteros, en la tragedia shakesperiana que nos ocupa, «resultará vencedor el modelo del cortesano renacentista, el gobernante cristiano que todo lo fía a la voluntad de Dios y a la misericordia de un futuro común y sin traumas vengativos para sus súbditos» (Ballesteros, 1999: 18). Triunfa, diríamos, el idealismo erasmista frente a la realidad maquiavélica.

Con todo, *Richard III*, al igual que el teatro lopesco y calderoniano, y que el resto de las obras de Shakespeare, presenta un desenlace donde las normas de la razón antropológica (eje circular: lo político-social) y de la razón teológica (eje angular: lo religioso) se imponen a las terribles libertades homicidas que se toma el personaje protagonista, el duque de Gloucester, inducido por el irracionalismo de unas pasiones individuales (eje radial: pulsiones naturales) enfrentadas contra las normas políticas y religiosas del resto de los seres humanos que lo rodean. Al final de la tragedia, Richmond vindica para su causa, de forma concluyente y racional, el apoyo político y teológico: «Dios y nuestro derecho nos protegen» (V, 3, p. 188)²⁰, contra el que Ricardo ha actuado acaso desde su nacimiento. Adviértase que, para Gloucester, las normas de la política y de la religión no son sino éter que se disuelve en la conciencia —«Palabra nada más es la conciencia / Que emplean los cobardes²¹ (V, 3, p. 191)—, es decir, son referentes inútiles, cuya existencia o realidad ontológica es igual a cero, porque nada valen. Tal es el credo y el imperativo del personaje nihilista en él encarnado.

²⁰ «God and our good cause fight upon our side» (Shakespeare, 1597/1993: V, 3, v. 259, p. 599).

²¹ «For conscience is a word that cowards use» (Shakespeare, 1597/1993: V, 3, v. 331, p. 600).

4.10. SENSIBILIDAD ILUSTRADA Y RACIONALISMO ROMÁNTICO: SHELLEY, NOVALIS, FOSCOLO, KEATS, LAUTRÉAMONT

La expresión mística es un estímulo más del pensamiento. Toda verdad es antiqüísima.

NOVALIS, *Aforismos políticos*, 3, 1798.

En su ensayo sobre *La deshumanización del arte*, Ortega dijo con precisión que «de pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas» (Ortega, 1925/1983: 41). Pero ese paso no lo dieron las Vanguardias del siglo XX —quienes ya lo recibieron dado—: ese paso lo dio el Romanticismo¹. Este movimiento se propuso una de las mayores exigencias a las que históricamente se haya enfrentado el racionalismo: la superación de la sensibilidad ilustrada mediante el diseño de una nueva idea del arte y de la literatura.

La sofisticación literaria del Romanticismo tuvo consecuencias decisivas e irreversibles, que hoy en día aún no han sido estéticamente superadas. Pero los autores románticos no actuaban solos: sin la experiencia y la sensibilidad de la Ilustración, el Romanticismo no habría podido acceder a ese racionalismo decisivo que le permitió llevar a cabo una de las revoluciones artísticas más sofisticadas e insuperables de los últimos siglos. El racionalismo romántico fue esencial en la consolidación y expansión contemporánea de la Literatura sofisticada o reconstructivista, como se tratará de justificar a continuación.

La Literatura sofisticada o reconstructivista se origina siempre que dos o más términos ideales o imaginarios se relacionan entre sí de forma realista, es decir, pretendiendo o simulando en la ficción literaria una operatoriedad equivalente a la que es factible en el mundo real. Dos términos son reales cuando existen como tales en el mundo real, empírico y efectivamente existente (una mesa, un ser humano, una bomba atómica, el mar, la luz, un temblor de tierra, una violación de derechos, etc...), y son ideales o imaginarios cuando no existen operatoriamente en el mundo (un fantasma, un unicornio, una sirena, Júpiter tonante, un horizonte cuadrado² o un decaedro regular...). Una relación entre dos términos (reales o ideales) es realista cuando es operatoria y da lugar a consecuencias pragmáticas y empíricas (un cuerpo se relaciona con otro cuerpo en determinadas condiciones de gravitación, tiempo y masa, un sonido se relaciona con otro sonido a través de una distancia denominada intervalo musical, un golpe en un muslo produce un moratón, etc...), y son ideales cuando los vínculos que se postulan entre dos términos no son operatorios en el mundo real y efectivamente existente (un ser humano [término A] que se arroja al vacío [término B] desde la cima de un rascacielos no puede sobrevivir al impacto de la caída [Relación

¹ Lo que sí hicieron los artistas de las vanguardias históricas —como se ha indicado a propósito de Huidobro y el creacionismo— fue celebrar ese triunfo sirviéndose de formas nuevas y originales, en realidad, a través de formas singularmente *sofisticadas*.

² Vicente Huidobro, *Horizon Carré* (1917).

A-B], de modo que sería de un idealismo inverosímil que resultara ileso). La Literatura sofisticada o reconstructivista lo es precisamente porque se dispone siempre sobre el diseño combinatorio entre *términos ideales* y *relaciones realistas*, es decir, que exige al idealismo consecuencias reales. Toda utopía debe mucho a esta fórmula esencial de la sofisticada.

Ocurre además que en la Literatura sofisticada o reconstructivista el idealismo de los términos de referencia circula por un mundo formalmente *real*, aunque operatoriamente imposible: Gargantúa da a luz a su hijo Gargantúa por una de sus orejas —la izquierda—, tras haber devorado una ingente cantidad de callos; los protagonistas de los libros de caballerías actúan como términos ideales de una sociedad inverosímil; Cipión y Berganza son un can indefinido y un alano que hablan muy racionalmente de las más crudas realidades del Siglo de Oro español en *El coloquio de los perros*; Hamlet dialoga con un fantasma a quien los demás personajes solo pueden ver, pero no hablar ni oír; Gregor Samsa cuenta su metamorfosis en insecto sin perder en absoluto su racionalismo humano; la más modernista lírica de Rubén Darío nos conduce a través de un mundo hermosamente imposible; Augusto Pérez se enfrenta pirandellianamente, mucho antes de 1921, al autor real de su novela, en la *niebla* de su existencia; el lector de *Continuidad en los parques* acaba siendo asesinado por su propio narrador (es en cierto modo una variante de la novela unamuniana); Funes, el memorioso o hipermnésico, es capaz de recordar con absoluta plenitud cada segundo que ha vivido... Todos ellos son figuras o personajes ideales, términos imposibles, que habitan o circulan *ficcionalmente* un mundo real en el que las relaciones son también reales. No por casualidad la Literatura sofisticada o reconstructivista está en la base de toda literatura fantástica. La utopía, también. Pero esta última se sitúa en el extremo opuesto de la operatoriedad. La utopía parte de términos reales y exige términos y relaciones ideales. Su referente poético es la Literatura programática o imperativa. La literatura fantástica, por su parte, tiene como premisa términos ideales sobre los que impone y proyecta relaciones *ficcionalmente* realistas. Es un imposible que perfora la realidad humana —y sus posibilidades racionales— atravesándola o instalándose en ella. Lo único que diferencia la literatura fantástica de la utopía es que la primera se escribe y se lee como una ficción, mientras que la segunda se escribe para que sea leída como un código civil de obligatorio y necesario cumplimiento.

Si se presta atención a la operatoriedad estructural, es decir, la operatoriedad que se establece formal o estructuralmente en las obras literarias —en la ficción de los materiales literarios—, se observa con toda nitidez que los Términos (reales o ideales) coordinados con las Relaciones (igualmente reales o ideales) confirman la Genealogía de la Literatura que se expone en este libro. En consecuencia, la Literatura crítica o indicativa se basa en la coordinación de términos reales con relaciones reales, incidiendo siempre en la *realidad* de un mundo respecto al que se disiente y critica (*Lazarillo de Tormes*, 1554). La Literatura sofisticada o reconstructivista promueve la conexión de términos ideales en relaciones reales, con objeto de citar a lo imposible en la operatoriedad de la vida cotidiana, con fines lúdicos, escapistas o incluso críticos (*Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, 1726). La Literatura primitiva o dogmática se construye sobre la alianza de términos ideales y relaciones igualmente ideales, protagonizadas por dioses, héroes extraordinarios,

figuras maravillosas o acontecimientos sobrenaturales, mágicos y mitológicos (*Viejo Testamento*). Finalmente, la Literatura programática o imperativa postulará siempre la expansión de términos reales hacia relaciones ideales, lo que explica también su orientación inmanente hacia la utopía y, en suma, hacia el idealismo acrítico que en última instancia la caracteriza (*Emilio, o de la educación* de Rousseau, 1762).

| Operatoriedad estructural o ficticia de los términos y relaciones objetivados formalmente en los materiales literarios | | Términos | |
|---|-----------------------------|--|---|
| | | Reales u operatorios | Ideales o no operatorios |
| Relaciones | Reales u operatorias | <i>Literatura Crítica o Indicativa</i> | <i>Lit. Sofisticada o Reconstructivista</i> |
| | Ideales o no operatorias | <i>Lit. Programática o Imperativa</i> | <i>Literatura Primitiva o Dogmática</i> |

El todopoderoso racionalismo de la Ilustración europea destruyó la operatoriedad de los mitos, desmitificó la magia del mundo antiguo y derogó innumerables creencias religiosas y supersticiosas. Dicho de otro modo: incrementó la sofisticación de la literatura y potenció sus capacidades reconstructivistas, al desterrar del mundo real la operatoriedad de la ficción artística. En consecuencia, el mito, la magia, la fe numinosa, e infinitos credos populares e institucionales, anclados en un escenario hasta entonces no intervenido por la razón, dejaron de ser reales, efectivos y operatorios, para ser, simplemente, ficciones. Mitos, magias y credulidades se refugiaron a partir del siglo XVIII en dos ámbitos fundamentales: por un lado, el tercer mundo semántico (*dóxico*) de la ignorancia científica y, por otro lado, el dominio, cada vez más sofisticado y seductor, de la Poética de la Literatura —y de la pintura— como prototipo de las artes en general. El Romanticismo surgió entonces como un movimiento absolutamente convicto y decisivo en este empeño fundamental: la sofisticación poética, estética y retórica de los materiales literarios y de la creación artística, destinada a superar, desde un racionalismo formalista, pero muy seductor, esto es, desde un *racionalismo poético*, las limitaciones que esa forma cientifista de razonar, mecanicista e ilustrada, había impuesto a la operatoriedad de la imaginación en el mundo real. La ficción literaria no sucumbe a la razón: la fagocita. Los materiales literarios se desarrollan y desenvuelven en clara alianza con el racionalismo científico y filosófico, y lo hacen reaccionando contra sus formas más chatas y deficientes, pero con el objetivo de exigirles una mayor afinación allí donde el logos mecanicista y cientifista deja de lado

o sin respuesta los interrogantes planteados por el racionalismo que ofrece e ilumina la creación literaria. La Poética jamás ha dado la espalda a la Razón. Todo lo contrario: es tan exigente ante ella como pueden serlo en sus respectivos campos categoriales la Medicina, la Termodinámica o la Física. Pero desde el Romanticismo la Literatura ha disimulado —de forma muy sofisticada, e incluso cínica y perversa— su relación de alianza con el racionalismo, y con frecuencia ha fingido rechazar la razón de la que se alimentan tanto sus más preciadas creaciones artísticas como sus más célebres poetas. No es la Literatura una realidad que no tenga nada que decir ni que exigir a la Razón, sino que son algunos de sus intérpretes, críticos o filólogos, quienes, por ignorancia, comodidad o incompetencia, no saben razonar ante los hechos y materiales literarios, los cuales, por su propia complejidad estética, les resultan ininteligibles. No hay literatura irracional o ininteligible, sino críticos incompetentes. La Literatura es una construcción humana, y como tal brota del racionalismo humano, al que desafía en sus obras de arte una y otra vez. Jamás la Literatura ha sido una negación de la razón, más bien lo son algunos de sus pretendidos críticos o intérpretes. Antes bien, la Literatura es una realidad inteligible —y desafiante en su exigencia de hacerse comprender, por eso requiere intérpretes intelectualmente muy preparados en diferentes ámbitos categoriales o científicos—, de modo que el fin de la Teoría de la Literatura y de la Crítica de la Literatura es demostrar con claridad académica y con rigor científico que los materiales literarios, por compleja y conflictiva que resulte su elaboración y comunicación, son racionalmente interpretables y humanamente inteligibles. Cualquier otra forma de proceder es un modo sofista de ofuscar y confundir al lector, así como de disimular perversamente la impotencia o la ignorancia del supuesto crítico o intérprete.

Del Romanticismo brotó, gracias a la sensibilidad ilustrada, un racionalismo destinado a preservar solidariamente la sofisticación de las formas estéticas y la reconstrucción de los contenidos materiales del arte y la literatura. El Romanticismo aseguró al arte un santuario en el que diseñar y desarrollar, bajo una lógica propia, coherente y normativa, una imaginación poética racionalmente conformada, aunque voluntariamente imperceptible en su pretensión de disimular —e incluso de ocultar— todo su racionalismo inmanente y poderoso. En el Romanticismo, el racionalismo *va por dentro*. La poética romántica fingió perder la razón, una razón de la que jamás se desprendió ni formal ni materialmente en todas y cada una de sus creaciones literarias, a fin de superar el racionalismo cientifista, mecanicista y chato de una Ilustración diseñada exclusivamente para satisfacer las necesidades de un materialismo grosero y primogénico, es decir, de un materialismo desde el cual toda la realidad del Mundo interpretado (M_1) quedaba formalmente reducida a una estructura mecanicista puramente física (M_1). En contrapartida, esta situación generó una reacción contraria de consecuencias nefastas para la interpretación e inteligibilidad de los materiales literarios —no así para su concepción y su construcción estéticas, que nunca dejaron de estar asesoradas por la razón humana, de la que proceden, aunque formalmente sus autores hayan fingido actuar contra ella—: esta reacción contraria fue el idealismo trascendental kantiano, en virtud del cual la realidad del Mundo interpretado (M_1) queda ahora reducida formalmente a puro psicologismo y absoluta fenomenología (M_2), de modo que la vida real resulta acorralada en la conciencia del sujeto, es decir,

en la idea que cada *yo* experimenta emocionalmente de sus efectos sensibles. En la supremacía de esta jibarización emotiva —a veces casi mística entre los pietistas— del mundo dentro de la conciencia del yo, el arte quedaba desposeído de utilidad, reducido a la mera contemplación, y exento de poseer, expresar o contener, sistemas de ideas que exigieran una interpretación conceptual, científica o categorial. Dicho de otro modo: el idealismo trascendental kantiano niega en última instancia la posibilidad de emitir sobre el arte y la literatura interpretaciones científicas, esto es, juicios conceptuales y lógicos, dados en M_3 . Y esta es una tesis sobre la cual la posmodernidad y la deconstrucción han desplegado todo su relativismo, su irracionalismo nihilista y su embaucadora sofística.

Isaiah Berlin ha señalado con claridad, en su libro *The Roots of Romanticism* (1999), cómo muchos fenómenos de la Edad Contemporánea se han visto profundamente afectados por el Romanticismo: nacionalismo, existencialismo, totalitarismos políticos, admiración caudillista por determinadas figuras de la historia, por instituciones impersonales, como la democracia, el republicanismo, etc. El Romanticismo es el más relevante de los movimientos recientes destinado a transformar el pensamiento y la vida de la civilización occidental. Las causas que contribuyeron a su configuración y expansión se desarrollan especialmente entre 1760 y 1830. Durante estos años nacen y escriben poetas como Novalis (1772-1801), Ugo Foscolo (1778-1827), Percy Bysshe Shelley (1792-1822) y John Keats (1795-1821). A ellos en particular me voy a referir inmediatamente como figuras singulares en las que se combinan de forma irrepetible la sensibilidad ilustrada —de la que proceden, incluso para discutirla— y el racionalismo romántico —en el que desembocan, como forma de superación y trascendencia del racionalismo ilustrado—.

La Ilustración había venido a confirmar, desde campos categoriales ajenos a las Humanidades —particularmente desde la Física de Newton—, las pretensiones más racionalistas y menos fideístas de la civilización occidental. Pero la Ilustración cometió un sonoro y decisivo error del que los románticos se percataron inmediatamente: su Idea de Razón estaba determinada, delimitada y reducida a su Idea de Ciencia, y desde esta concepción exclusivamente cientifista trató de imponerse sobre la totalidad de la vida humana un concepto de logros que resultó, desde muchos de los ámbitos de la experiencia artística y literaria, no solo muy deficiente, sino sobre todo ciegamente incompleto, imperceptiblemente inconcluso. No nos engañemos, la Ilustración fue obra de las Ciencias, no de las Artes; la obra de las Artes fue el Romanticismo. Este fue el movimiento que, de hecho, constituyó la «Ilustración» y renovación de los materiales estéticos. Y precisamente a través del Romanticismo el mundo del arte y de la literatura toma conciencia de lo que fue el racionalismo ilustrado. La reacción constructivista, y también complementariamente dialéctica, del Arte y de las Humanidades, a partir del camino abierto por el racionalismo de la Ilustración, fue por entero romántica. De hecho, el Romanticismo pretendió ser, de forma tan explosiva como dialéctica, el complemento racionalista que no llegó a desarrollar en su plenitud la Ilustración europea. La dialéctica romántica contra la Ilustración fue más un revulsivo y un auxilio que una interrupción o una frustración de los logros del racionalismo dieciochesco. El Romanticismo no abolió la Ilustración, sino que la hizo histórica y filosóficamente mucho más poderosa. El Romanticismo fue la caja de resonancia de la Ilustración. La

razón no experimenta regresiones ni involuciones irreversibles durante el siglo XIX —algo que no puede decirse del mismo modo respecto a los años 1914-1918 y 1933-1945 del siglo XX—. El racionalismo romántico no sofoca el racionalismo ilustrado, antes al contrario: lo socorre de sus extravíos absolutistas y mecanicistas. Y lo perfecciona hasta la sublimación de la Edad Contemporánea. Identificar la Ilustración con la Razón y el Romanticismo con el irracionalismo es algo completamente infantil. Y sin embargo se trata de un discurso que por inercia acrítica y comodidad estereotipada leemos constantemente en la mayoría de los críticos que se han ocupado de este período. ¿Cómo es posible que el irracionalismo, que carece de sentido, tenga tantos intérpretes y tan afamados exégetas en el mundo académico? Los hijos de Freud son innúmeros. Es lastimoso pasarse la vida leyendo obras literarias —y supuestamente explicando su sentido a los demás— para desembocar en la insipiencia que proclama, posmodernamente, la ininteligibilidad de los textos. «Ruin sea quien por ruin se tiene» (*Quijote*, I, 21).

Por su parte, la posmodernidad ha viciado y corrompido la crítica que el Romanticismo hizo a la razón ilustrada: ha convertido esa crítica al cientifismo en un relativismo gnoseológico absoluto, desde el que se propugna un escepticismo irracional y una retórica nihilista; ha hecho de la heterodoxia del conocimiento y de la libertad de interpretación una valoración completamente idealista y subjetiva, negando toda posibilidad de objetivar normativamente el ejercicio de la crítica y reduciendo la Ciencia y la Filosofía a una suerte de discurso dóxico; ha sustituido la virtud socrática y pragmática —operatoria— del conocimiento crítico por la exigencia de respeto a todo tipo de actos de habla atribuidos a un yo, imbuido de derechos, o a una cultura, mitificada por una legislación tan naturalista e idealista como indefinida y opiácea (el mito de las culturas); ha sometido la razón a la creencia, y lo ha hecho en nombre de una libertad imaginaria, idealista, de raíces agustinas y luteranas, es decir, una «libertad de conciencia», cuyos límites son los límites de la conciencia de yo —el corralito de la imaginación—, que no las leyes de un Estado de Derecho, lo que en suma equivale a imponer la supremacía del *ego* sobre la totalidad de las cosas (Yo valgo más que la Ley); ha negado los valores absolutos para afirmar la relatividad de todo cuanto el ser humano pretende comprender, imponiendo una ontología equivocista en la que todo es igual a todo (isovalencia absoluta: todas las culturas son iguales, y no se distingue entre barbarie y civilización) y nada está relacionado con nada (atomismo absoluto: cada cultura es única y como tal debe preservarse, tanto las primitivas y retrógradas como las demás), de manera que los valores ya no se interpretan, sino que se crean y recrean, en nombre de cada individuo (el *yo*: autologismo) o de cada gremio o camarilla social (el *nosotros*: dialogismo), etc. Así es como la posmodernidad ha dado a la relatividad un valor absoluto, y así es como ha hecho una interpretación aberrante de los logros que el Romanticismo conquistó en Occidente a partir del racionalismo ilustrado, y no contra él. No cabe culpar al Romanticismo de las aberraciones de la posmodernidad. Porque el Romanticismo no sofocó la razón ilustrada, sino que la socorrió dialécticamente de sus más ciegos extravíos, desde la nefanda esclavitud humana hasta la implantación de un Estado donde la libertad no se limitaba simplemente a una libertad —acorralada— de conciencia religiosa. Sin el Romanticismo, el racionalismo ilustrado no habría llegado a conquistar el poder político de los Estados contemporáneos. Dicho de otro modo: el

Romanticismo es la razón práctica de la razón teórica que diseñó la Ilustración europea. Lo que el racionalismo de la Ilustración supo idear y proyectar solo el Romanticismo fue capaz de ejecutarlo y de llevarlo a la práctica en circunstancias sorprendentes, muy audaces, e incluso extremas. Sin sensibilidad ilustrada no cabe hablar de racionalismo romántico. Gracias al Romanticismo, un irracionalista ilustrado como Rousseau puede verse hoy enaltecido como una comadrona de la posmodernidad.

En la segunda mitad del siglo XVIII se consideraba que lo que había conseguido Newton en el campo de la física podía, con seguridad, aplicarse y conseguirse también en el dominio de la ética y de la política, que en aquel entonces se encontraban sumidas en un desorden y en una confusión bastante considerables. Igual que hoy, a decir verdad. Nada, pues, menos novedoso. Newton había conseguido hacer del caos un cosmos, y se pretendía utilizar los mismos procedimientos para ordenar el mundo de la ética, de la política, de la estética, de la sociología, de la literatura, etc... Este fue uno de los grandes ideales de la Ilustración. Y una de sus más insólitas aberraciones.

Por su parte, entre los precursores de la crítica dialéctica contra la Ilustración se encuentran algunos pensadores muy racionalistas, como Giambattista Vico (1668-1744), y destacados ilustrados, de un racionalismo exacerbadamente idealista —que en más de un caso desembocaba en irracionalismo explícito—, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)³, Johann Georg Hamann (1730-1788), Johann Gottfried von Herder (1744-1803) y William Blake (1757-1827). La influencia de autores alemanes como Hamann y Herder, primero, y Fichte, después, es decisiva. Berlin (1999) ha insistido en que a fines del siglo XVII, y durante la primera mitad del XVIII, Alemania constituía un territorio muy retrasado en relación a otros países europeos como Francia e Inglaterra. La Guerra de los Treinta Años dejó a la población alemana dañada, aislada y desorientada, algo que inevitablemente tuvo consecuencias en la vida política y cultural. Estos hechos imponen en la sociedad germana una sensación personal de humillación, de repliegue individualista, de intimismo, incluso de melancolía. Así se advierte en la literatura alemana de fines del siglo XVII: lírica popular, baladas melancólicas, poemas intimistas, recreación imaginaria de todo tipo de hechos, refugio fideísta y aislamiento religioso... Los más importantes pensadores alemanes tuvieron un origen socialmente muy humilde y desasistido, al igual que el ginebrino Rousseau: Lessing, Kant, Herder, Fichte, Hegel, Schelling, Schiller, Hölderlin... Podrían señalarse quizá las excepciones de Kleist y Novalis. Debido a estas circunstancias, el movimiento pietista —en realidad la raíz del Romanticismo alemán, según Berlin—, quedó muy arraigado y gozó de gran expansión a partir de núcleos como Leipzig, Berleburg, Berlín, Ausburgo, Halle y Wurtemberg. El pietismo —esa suerte de hipersofisticación del luteranismo debida a Philipp Jakob Spener (1635-1705)— radicaliza la experiencia subjetiva e intimista del protestantismo, y en pleno siglo XVIII considera que los métodos racionales exaltados por la Ilustración no sirven para explicar y comprender la verdadera complejidad

³ Sobre Rousseau debe verse el reciente libro de Teresa González Cortes titulado *El espejismo de Rousseau* (2012), donde se da cumplida cuenta del irracionalismo y de la sofística sobre las que se fundamenta el pensamiento de este individuo. Rousseau —lo he dicho ya— es una suerte de comadrona de la posmodernidad. De sus polvos, estos lodos.

de los sentimientos, emociones y «vida interior» del ser humano. El pietismo es en este sentido una de las raíces del Romanticismo alemán. El *corralito* de la conciencia religiosa y de sus «libertades» místicas. En este contexto, Berlin (1999) distingue a tres pensadores a los que en cierto modo considera «románticos moderados»: Kant, Schiller y Fichte. Y, siguiendo a Friedrich Schlegel, señala los tres factores que estima más influyentes en el Romanticismo: la epistemología de Fichte (1794), la Revolución Francesa y la novela de Goethe *Wilhelm Meister* (1796).

A continuación voy a referirme de forma muy puntual a cuatro autores que se encuentran históricamente emplazados entre la sensibilidad ilustrada y el racionalismo romántico, y en quienes se objetiva con singular luminosidad cuando aquí se está exponiendo —Novalis (1772-1801), Ugo Foscolo (1778-1827), Shelley (1792-1822) y John Keats (1795-1821)—, para concluir finalmente este apartado con algunas observaciones sobre la Literatura sofisticada y reconstructivista de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont (1846-1870), en particular *Les chants de Maldoror* (1869). Todos estos autores se caracterizan por hacer un uso reconstructivista o sofisticado de los materiales literarios, al tomar como premisa términos ideales o imaginarios relacionados de forma pretendidamente real u operatoria. Estos términos reales o imaginarios que protagonizan sus creaciones literarias suelen proceder de la mitología, la magia y la religión numinosa de un mundo idealizadamente antiguo, fantástico o incluso prehistórico o abiertamente imposible. Tras estos autores se desplegará con posterioridad toda la creación de una Literatura sofisticada y reconstructivista de la mano de Heinrich von Kleist, Hölderlin (*La muerte de Empédocles*, 1798-1799), Víctor Hugo (*La Légende des Siècles*, 1859-1883), Mallarmé (*Les Dieux antiques*, 1879), Rimbaud (*Les Illuminations*, 1886), Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, 1857), Strindberg (*Till Damaskus*, 1898-1904), las narraciones de Kafka, el esperpento de Valle-Inclán, la novela y el teatro intelectuales de Unamuno, Pérez de Ayala, Pirandello, Borges, Cortázar, toda la literatura fantástica del siglo XX, y toda la literatura experimental desde el *Ulysses* (1922) de Joyce hasta *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa. La lista es interminable.

Con todo, en este contexto precursor hay una obra clave: *Defensa de la Poesía* (*A Defence of Poetry*) de Shelley, un ensayo de poética romántica redactado en 1821 y publicado en 1840. En él pueden señalarse dos fines inmediatos: reinterpretar los pasajes de la *República* de Platón en los que se habla de la inconveniencia de la poesía y responder a la obra de Thomas L. Peacock, *Las cuatro edades de la poesía* (*The Four Ages of Poetry*, 1820), cuyo autor cuestionaba la utilidad de la literatura en una época racionalista y positivista. Shelley sigue de cerca el modelo de Sydney en *Defensa de la poesía* (*An Apology for Poetry*, 1581)⁴, obra de inspiración horaciana donde la Literatura está al servicio del placer emocional y de la instrucción intelectual, frente a la interdicción platónica según la cual la poesía es una construcción falaz e irracional. Heredero de Sydney, Shelley trata de hacer valer en la interpretación romántica de la literatura un racionalismo no siempre reconocido por la tradición occidental. Sin embargo, el propio Shelley recae una y otra vez en el tópico —anti-newtoniano y anti-

⁴ Concluida su redacción posiblemente en 1581, la obra se publicó en 1595.

ilustrado— de enfrentarse desde la crítica de la razón literaria a la crítica de la razón científica, cuando ambas críticas se diferencian más por sus contenidos materiales que por sus procedimientos formales. En este contexto Shelley disocia razón e imaginación, al considerarlas conceptos dialécticos, cuando en realidad el propio Romanticismo se sirvió de ellas siempre como conceptos conjugados o solidarios. Esta relación de solidaridad mutua entre racionalismo literario e imaginación creativa solo sería reconocida con la irrupción de las vanguardias históricas, particularmente por el creacionismo de Vicente Huidobro, como se ha tenido ocasión de comprobar páginas atrás. Desde una perspectiva netamente romántica, Shelley postula una estrecha alianza entre literatura, bondad moral, imaginación y amor⁵; elogia la invención rítmica frente a las limitaciones de la métrica normativa; y tras una interpretación histórica del concepto de «utilidad» aplicado a la literatura, a través de Grecia, Roma, el Cristianismo primitivo, el Renacimiento y la Modernidad, propone suprimir toda diferencia entre poesía y filosofía, proclamando una suerte de isonomía e isovalencia entre el racionalismo de ambas actividades humanas⁶.

Como todos los románticos, Shelley se enfrenta con un problema capital: las limitaciones de la teoría literaria clasicista para enfrentarse a la interpretación de los nuevos materiales y formas de la Literatura. Dicho de otro modo: la Literatura que está concibiendo y elaborando la sensibilidad ilustrada y el racionalismo romántico es muy superior a las posibilidades de intelección e interpretación que ofrecía la poética de la literatura hasta entonces vigente, de corte clasicista, aristotélico y mimético, concebida y diseñada para la inteligibilidad de un mundo antiguo y ya inexistente. La célebre *querelle des anciens et de modernes* salda este conflicto con el triunfo del arte romántico, cuya ontología es previa a su gnoseología, es decir, solo tras su concepción, expansión y desarrollo fue posible objetivar sus normas y valorar sus consecuencias estéticas. El Romanticismo interpreta sus más primigenias creaciones desde los mínimos recursos que tiene a su disposición, hijos de un racionalismo aristotélico y, en la segunda mitad del siglo XVIII, ya francamente periclitado. Hasta el nacimiento de la Escuela Morfológica Alemana, a fines del siglo XIX, y la irrupción en Europa Occidental del Formalismo Ruso, acaecida una o dos décadas después, la crítica literaria vivió ahogada por un racionalismo cientifista y por un positivismo histórico muy poderosos, que limitaron enormemente la comprensión de los materiales literarios en general y de la obra literaria en particular. Piénsese que en su *Defensa de la poesía* Shelley

⁵ «Las funciones de la facultad poética son dos: de un lado crea nuevos materiales de conocimiento, de fuerza y de placer; de otro, engendra en el ánimo deseo de reproducirlos y arreglarlos con sujeción a cierto ritmo y orden que pueden llamarse belleza y bien» (Shelley, 1840/1986: 57-58).

⁶ «La Poesía es verdaderamente algo divino. Es a un mismo tiempo el centro y la circunferencia del saber: es lo que comprende toda ciencia, y a ella debe toda ciencia referirse. Es a un tiempo la raíz y la flor de todos los demás órdenes de ideas [...]. Nos impulsa a sentir lo que percibimos, y a imaginar lo que conocemos...» (Shelley, 1840/1986: 58 y 62). Con anterioridad había señalado, respecto a la poesía, que «su lenguaje es vitalmente metafórico: esto es, señala las relaciones antes no percibidas de las cosas, y perpetúa su percepción, hasta que las palabras que las representan llegan a ser, andando los tiempos, signos de fragmentos o clases de pensamientos en vez de imágenes de pensamientos completos» (Shelley, 1840/1986: 26).

consideraba que la Razón era una suerte de «espíritu» que contemplaba las relaciones existentes entre un pensamiento y otro, mientras que la Imaginación era el «espíritu» que obraba sobre pensamientos previamente identificados⁷. Ante tales mecanismos conceptuales de interpretación poética, los resultados se aproximan más a una mística de la literatura que a una crítica de la razón literaria⁸. Pero nada resultaba agotador para el Romanticismo, porque nada era en sí mismo suficientemente misterioso —ni estaba definitivamente oculto— a la mirada, el examen, la atención, sin duda racionalistas, de la epistemología romántica. Nada pudo resistir el escrutinio del racionalismo romántico.

Los esfuerzos de Locke, Hume, Gibbon, Voltaire, Rousseau y de sus discípulos, en favor de la oprimida y engañada humanidad, merecen gratitud de ella. Sin embargo, es fácil calcular el grado de adelanto intelectual y moral que el mundo hubiera alcanzado, aunque ellos nunca hubiesen existido. Unas cuantas cosas más, sin sentido, se hubiesen dicho durante uno o dos siglos; y acaso unos pocos más hombres, mujeres y niños hubiesen sido quemados como herejes. No podríamos en este momento felicitarnos por la abolición de la Inquisición en España. Pero excede a toda imaginación el concebir lo que hubiera sido la condición moral del mundo si nunca hubiesen existido ni Dante, ni Petrarca, ni Boccaccio, ni Chaucer, ni Shakespeare, ni Calderón, ni Lord Bacon, ni Milton; si no hubiesen nacido Rafael y Miguel Ángel; si la poesía hebrea no se hubiese traducido jamás; si nunca hubiese tenido lugar un renacimiento en el estudio de la literatura griega; si no hubiesen llegado hasta nosotros los monumentos de la cultura antigua; y si la poesía de la religión del mundo antiguo se hubiese extinguido al mismo tiempo que sus creencias. El espíritu humano jamás hubiese podido, a no ser por la intervención de estos grandes excitadores, despertar a la imaginación de las ciencias más groseras, ni a esa aplicación del razonamiento analítico a las aberraciones de la sociedad, que ahora se intenta exaltar sobre la expresión directa de la facultad inventiva y aun de la creadora (Shelley, 1840/1986: 56).

En un contexto histórico de tales características brota la obra de Friedrich von Hardenberg (1772-1801), llamado Novalis, quien vivió apenas 29 años, y cuya vida pareció estar muy determinada por la idea de la muerte. El fallecimiento en 1797, a los quince años de edad, de su amada Sophie von Kühn, se señala como uno de los hechos fundamentales que motivaron su obra *Hymnen an die Nacht* (*Himnos a la noche*, 1800). Tan poderoso y singular nocturno constituye un punto de inflexión

⁷ «Y ser poeta es percibir la verdad y la belleza, en una palabra, el bien que existe en la relación, subsistente primero en la existencia y la percepción y después entre la percepción y la expresión» (Shelley, 1840/1986: 27). Y añade poco después: «... los poetas, o sea aquellos que imaginan y expresan este orden indestructible».

⁸ «Cuando la composición empieza, la inspiración está ya declinando, y la más gloriosa Poesía que se haya jamás comunicado al mundo, no es probablemente sino débil sombra de las concepciones originales del poeta [...]. El trabajo y la detención recomendados por los críticos, podemos pensar en justicia que solo significan una cuidadosa observación de los momentos inspirados y una conexión artificial de los intervalos entre sus sugerencias, por medio del entretejimiento de expresiones convencionales» (Shelley, 1840/1986: 59).

decisivo en la historia de este género literario, cuya genealogía se encontraba en las piezas musicales del siglo XVIII destinadas a interpretarse durante la noche, si bien en su origen musical este tipo de composiciones carecía de sentido elegíaco. La pieza de Novalis dispone el nacimiento de la elegía moderna, como planto romántico a la muerte de un ser amado —Sophie von Kühn—, en una línea a la que se incorporará años después Lamartine en Francia, en composiciones como «Le lac» (*Méditations*, 1820). Novalis sostiene en su originalísimo nocturno, constituido por seis partes en las que se amalgama el verso y la prosa, que lo real, lo auténtico, lo genuino, no es la vigilia, sino el sueño; no el día, sino la noche; no la vida, sino la muerte: «fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la noche – El sueño dura eternamente» (Novalis, II, 1800/1998: 67). Este poema elegíaco objetiva una intensa expresión de misticismo a través del cual el poeta simula o reconstruye verbalmente un encuentro con su amada muerta, cita que parece tener lugar en el canto III. Esa escena de los *Himnos a la noche* recrea la célebre situación que —mencionada con frecuencia— el propio Novalis había descrito en su diario con fecha de 13 de mayo de 1797, apenas dos meses después del fallecimiento de su amada Sophie:

Empecé a leer a Shakespeare —me adentré no poco en su lectura. Al atardecer me fui con Sophie. Allí experimenté una felicidad indecible —momentos de entusiasmo como relámpagos— vi cómo la tumba se disolvía ante mí como una nube de polvo —siglos como momentos— sentía la proximidad de ella —me parecía que iba a aparecer de un momento a otro⁹.

Novalis compone esta obra sobre la pugna dialéctica entre la sensibilidad ilustrada y la pretensión de un racionalismo romántico¹⁰ que busca imponer su propio logos frente al cientifismo newtoniano, destructor de la «realidad» del mundo antiguo. Por esa razón Novalis exclamará, dolidamente, que «quien amó con piedad el mundo pasado / no sabrá ya qué hacer en este mundo» (VI, vv. 17-18, p. 79). El poeta se sitúa así, deliberadamente, fuera de la Historia, en un espacio y un tiempo míticos, irreales, metafísicos, esto es, en la recuperación romántica de ideales imposibles. Estamos ante una literatura que impone formalmente la utopía y la ucronía en sus ideas y contenidos: «Un día tu reloj marcará el fin de los tiempos» (IV, p. 71). Novalis gusta de situarse en los extremos, en el alfa o en el omega de la vida y de la historia, en el Génesis y en el Apocalipsis de un cosmos nocturno, místico y dramático: «La poesía cantó nuestra tristeza / ... / el grave signo de un poder lejano» (V, p. 73). La fuerza reconstructivista de este tipo de literatura, formalmente tan sofisticada, es inagotable. Es una poética que lleva a cabo, en plena Edad Contemporánea, una recuperación física de la metafísica, es decir, una reconstrucción estética de cuanto rebasa la Historia y perfora la Razón. A Cristo le bastaba *contar* a sus oyentes y evangelistas cómo era el «Más allá»; Dante simplemente hubo de *poetizarlo* según la creencia y el racionalismo escolásticos; Blake, Novalis, Keats, Hölderlin, Shelley, Foscolo, Hugo, Ducasse..., tuvieron que

⁹ *Apud* Eustaquio Barjau, en Novalis (1800/1998: 21).

¹⁰ Con frecuencia se ha insistido en que «no siempre es fácil deslindar en este autor los ingredientes ilustrados de los románticos» (Barjau, *apud* Novalis, 1800/1998: 9).

reconstruirlo con materiales formalmente inéditos, después de que la razón ilustrada lo hiciera definitivamente pedazos: «Huyeron los dioses, con todo su séquito – Sola y sin vida estaba la Naturaleza [...]. Había huido la fe que conjura y la compañera de los dioses, la que todo lo muda, la que todo lo hermana, la Fantasía» (V, p. 74).

El Romanticismo se comporta de este modo como un movimiento artístico que, sin haber perdido la cordura, finge haber perdido la razón. Y acusará literariamente de esta pérdida a la Ilustración europea. Lo cierto es, sin embargo, que el curso de los hechos demuestra que los románticos se comportaron muy racionalmente en todo momento al construir, recrear y reconstruir, una y otra vez, y de forma cada vez más original y sofisticada, todo tipo de mitos, creencias, magias y fabulaciones atribuidas a un mundo genesiaco o incluso apocalíptico y, por supuesto, siempre fantástico y extraordinariamente idealizado. Toda esa labor requiere una ingeniería racional de poca monta y consecuencia. Hubo, con todo, románticos, incluso alemanes, como Georg Büchner, que no formaron parte de los Novalis, Fnord, Hölderlin o Kleist, sino que ejercieron una obra literaria absolutamente crítica e indicativa –política (jacobina) y estética (prevanguardista)—, la cual, no por casualidad, resultó ilegible e ininterpretable hasta casi un siglo después de su muerte, como ocurrió con el estreno de *Woyzeck*, tragedia escrita en el otoño de 1836 e inédita hasta que en 1913, en los años previos al desarrollo del expresionismo europeo, llega a los escenarios vanguardistas alemanes.

Uno de los pasajes más expresivos de los *Himnos a la noche*, por lo que se refiere a la reconstrucción o recreación de un mundo genesiaco, es el que corresponde al comienzo del himno V, en el que Novalis evoca poéticamente el mito, idealista y sofisticado, de la Edad de Oro:

Sobre los amplios linajes del hombre reinaba, hace siglos, con mudo poder, un destino de hierro. Pesada, oscura venda envolvía su alma temerosa – La tierra era infinita – morada y patria de los dioses. Desde la eternidad estuvo en pie su misteriosa arquitectura. Sobre los rojos montes de Oriente, en el sagrado seno de la mar, moraba el sol, la luz viva que todo lo inflama. Un viejo gigante llevaba en sus hombros el mundo feliz. Encerrados bajo las montañas, yacían los hijos primeros de la madre Tierra. Impotentes en su furor destructor contra la nueva y magnífica estirpe de los dioses y la de sus allegados, los hombres alegres. La sima oscura y verde del mar era el seno de una diosa. En las grutas cristalinas retozaba un pueblo próspero y feliz. Ríos y árboles, animales y flores, tenían sentido humano. Dulce era el vino, servido por la juventud, visible en su auge – un dios en las uvas – una diosa, amante y maternal, creciendo hacia el cielo en la plenitud y el oro de las espigas – la sagrada ebriedad del amor, un dulce culto a la más bella de las diosas – eterna, polícroma fiesta de los hijos del cielo y de los moradores de la tierra, pasaba, rumorosa, la vida, como una primavera, a través de los siglos. Todas las generaciones veneraban con fervor infantil la tierna llama, la llama de mil formas, como lo supremo del mundo (Novalis, *Himnos a la noche*, V, 1800/1998: 72-73).

La imaginación poética del romántico Novalis atribuye al origen del cosmos un estado acrítico, estoico y fabuloso, de felicidad ideal. El contenido racionalista del himno V debe su consistencia a la mitología griega –su logos es heleno–, configurada según el pensamiento presocrático, anterior a la filosofía académica y basado en el monismo axiomático de la sustancia, de manera que todo depende de un elemento

único, fundamental y dominante. Se reivindica lo misterioso, siempre afincado en el eje radial, donde late una naturaleza extraordinariamente sensible, y por supuesto indómita y pacífica, indescifrable y seductora. Lo cierto es que en un mundo así, poblado de criaturas fabulosas, gigantescas, titánicas, de una flora divinizada y de una fauna no menos numinosa y mitológica, no hay lugar propiamente para el ser humano, quien se manifiesta ante todo como sujeto político, social y racional. El Romanticismo decora y embellece literariamente una involución hacia la magia, el mito y la religión numinosa. Las más de las formas y poéticas románticas harían las delicias de un ilustrado como Rousseau. El Romanticismo es de hecho una rehabilitación de la Literatura primitiva o dogmática llevada a cabo desde el racionalismo sofisticado y reconstructivista que brota de la Ilustración europea y de sus efectos sensibles.

Pero en los románticos formados durante los años finales de la Ilustración, toda sensibilidad es de un exacerbado espiritualismo. Y la obra de Novalis es, en este punto, de las más expresivas. Impregnado del pensamiento naturalista de Rousseau y profundamente seducido por una libérrima y muy subjetiva interpretación de la obra de Schelling *Ideas para una filosofía de la naturaleza* (1797), Novalis llega a plantear un pensamiento propio basado en lo que él mismo denomina «idealismo mágico», una suerte de misticismo que, emanado de lecturas consideradas más emocional que intelectualmente —entre ellas la obra del espiritualista holandés Frans Hemsterhuis¹¹—, concibe el Universo como una fuerza armónica y espiritual que se manifiesta en la materia y que solo resulta legible a la conciencia moral del ser humano. Los escritos de Novalis sobre el «idealismo mágico» se encuentran dispersos en obras como su novela de aprendizaje *Enrique de Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1795-1796) y también en sus notas sueltas —aunque muy abundantes— denominadas *Aus dem Allgemeinen Brouillon* (1798-1799), destinadas a constituir una «enciclopedia» alternativa a la de los ilustrados franceses. En su *Bildungsroman*, Novalis escribió una novela que quedó inacabada como consecuencia de su prematura muerte, y en la que disiente del modelo ilustrado que sirvió de referencia a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796) de Goethe. En *Aus dem Allgemeinen Brouillon* Novalis sostiene ideas y declaraciones irracionales, o simplemente extraviadas, conceptualizadas en ocasiones a través de sinestesias absurdas, en las que apela a una «física espiritual», una «música química», una «fisiología poética», etc.

Novalis busca la unidad más allá de la diversidad y complejidad de la historia, la naturaleza, el conocimiento, etc... En realidad es un poeta que se encuentra perdido en el pensamiento racionalista de la Ilustración avanzada, que ha separado los Hechos de los Valores (Langbaum, 1957), y busca la unidad de los valores en la dialéctica de los hechos. En esta confusión de ideas, conceptos y sensibilidades, Novalis llega incluso a proponer una teoría política de corte romántico, idealista y utópico, en obras breves, y francamente inmaduras, como *Fe y amor o el rey y la reina* (*Politische Aphorismen*,

¹¹ *Lettre sur l'homme et ses rapports* (1772) y *Alexis, ou sur l'âge d'or* (1787) son las obras de Frans Hemsterhuis a las que Novalis prestó más atención. Consta que las manejó en su edición francesa (Diosdado, 1996).

1798), o *Europa o la Cristiandad (Die Christenheit oder Europa, 1799)*¹², en la que se muestra nostálgico de la Europa feliz y unida anterior al cisma luterano. Hay que tener en cuenta que la mayor parte de la obra literaria de Novalis quedó interrumpida por su temprana muerte, sin duda causa fundamental de que sus escritos nos hayan llegado en un estado que es más propio de un proceso que de un resultado, por lo que no es procedente juzgarlos con carácter definitivo. Así ocurre en sus *Geistliche Lieder (Cantos espirituales, 1802)*, piezas en las que Novalis lleva al formato de la literatura sus creencias e idearios religiosos. Se trata de una obra compuesta por quince poemas cuyo contenido se inscribe en la tradición de los *Gesangbücher* o libro de cánticos, en este caso de la liturgia protestante, algunos de los cuales —los números 5, 6, 7, 9 y 11— fueron musicalizados por Franz Schubert años después.

Con todo, entre los escritos más representativos de la poética literaria de Novalis se encuentran su *Monólogo* y *Diálogos*, escritos todos ellos en 1798 —según se desprende de la carta a Friedrich Schlegel del 11 de mayo de ese año (Novalis, 1798)—, a excepción del último diálogo (en total son seis). Al parecer pensaba publicarlos en la revista *Athenäum*, que editaban los Schlegel entre 1798 y 1800. El género del diálogo era habitual en el siglo XVIII europeo. Concretamente en Alemania Lessing escribe sus diálogos para masones *Ernst und Falk* entre 1778 y 1780, y el propio August Wilhelm Schlegel publica en *Athenäum* un célebre diálogo sobre *Die Sprache* (1800). Por su parte, Novalis considera el diálogo como aquella forma de pensar en que se produce y expresa el intercambio dialéctico (Novalis, 1798; Caner, 1995). En todos ellos aplica claramente las teorías de los Schlegel a la práctica poética. A Friedrich Schlegel corresponde la creación del término *Symphilosophieren* para designar esa actitud filosófica, característica del Romanticismo, basada precisamente en el diálogo como amalgama e interacción de las posibilidades expresivas de varios individuos o subjetividades. No por casualidad la obra de Novalis está muy influida por la primera publicación de la *Wissenschaftslehre* de Fichte en 1794 (la segunda edición fue en 1797)¹³.

¹² Esta obra se publicó en 1826, es decir, veinticinco años después de la muerte de su autor. Conocido es el arbitraje de Goethe en 1800 ante los románticos de Jena desautorizando su publicación.

¹³ Novalis pretende, como todo poeta romántico alemán, la unidad del ser en la conciencia del sujeto: toda exterioridad cambia, y con sus transformaciones pone a prueba la unidad existencial del sujeto. En este sentido habla, en la carta primera, del «*espíritu único* que hay en mí. Pero así como mi espíritu debe transformarse en cien y en millones de espíritus, también mi mujer en tantas mujeres como existen. Cada humano es transformable más allá de toda medida» (Novalis, 1798/1996: 160). Concibe el discurso literario como la expansión y movimiento de cualidades que permiten la perceptibilidad de la diferencia: «En un ser como la literatura [...] no se trata de la expansión y el movimiento de cantidades, sino de una *Variación* (distincionamiento) [*Verschiedenung*] que perfecciona y ennoblece cualidades, cuya suma denominamos naturaleza. Uno de esos factores variables lo llamaremos la facultad sensible —organibilidad [*Organibilität*]— la facultad que anima, en la que se halla incluida la variabilidad. Otro es la energía, el orden y la diversidad de las fuerzas causantes [...]. Con la simplicidad crece la riqueza, con la armonía la sonoridad, la autonomía e integridad de la parte crecen con la del todo, y la unidad interior crece con la diversidad exterior» (165 y 167).

Del *Monólogo* de Novalis no se conservan manuscritos. En sus obras completas actuales se ha publicado la versión que recoge von Bülow en la primera edición de 1846¹⁴. En este monólogo Novalis anticipa, en primer lugar, futuras concepciones sobre el lenguaje poético, basadas en presupuestos formalistas, que serían desarrolladas posteriormente en la teoría literaria por tendencias como la Escuela Morfológica Alemana, el Formalismo Ruso, las diversas estilísticas, o el estructuralismo europeo de la segunda mitad del siglo XX. En segundo lugar, ofrece además una síntesis de su propia filosofía del lenguaje, al discriminar entre lenguaje y subjetividad de forma diferente a como hacía Fichte en su doctrina de la ciencia. Fichte consideraba que el lenguaje era un instrumento al servicio de la subjetividad; Novalis postula que el lenguaje es lo que dota a la subjetividad de existencia, de modo que solo a través del lenguaje la experiencia subjetiva puede constituirse como tal, y en consecuencia adquirir forma objetiva y comunicable entre los seres humanos. Y en tercer lugar, Novalis marca una etapa importante en la tradición del pensamiento sobre el lenguaje, al subvertir y descentrar el lugar que la subjetividad ocupa en la lengua, y plantear de este modo una nueva forma de pensar el *sujeto* (subjetividad) en el *lenguaje* (discurso)¹⁵.

Ugo Foscolo (1778-1827) es otro de estos poetas en quienes la sensibilidad ilustrada constituye el fundamento de su racionalismo romántico. Su literatura se sitúa en el himen que une y separa Ilustración y Romanticismo. Una de sus obras más emblemáticas e influyentes, cuyos rasgos alcanzan y atraviesan el modernismo hispánico, es la titulada *Dei sepolcri* (*De los sepulcros*), un poema compuesto por 295 endecasílabos sueltos y escrito durante el otoño de 1806. Desde sus más tempranas interpretaciones se ha insistido en el contenido filosófico de este poema, de cuyos versos se ha dicho que no describen, sino que razonan. Es conocido el debate con Pindemonte, y la decepción histórica y política frente a los idealismos jacobinos y revolucionarios que prometía

¹⁴ Los *Diálogos* y el *Monólogo* se encuentran en el volumen aparecido en 1981, perteneciente a sus obras completas (Novalis, 1960), dedicado a su obra filosófica, en las páginas 661-673.

¹⁵ Novalis sostiene en este monólogo algunas consideraciones muy importantes acerca de la estética literaria: 1) Presenta una concepción formalista y lúdica de la literatura («el verdadero diálogo —escribe— es un mero juego de palabras»), que puede ponerse en relación con las corrientes formales, estilísticas y estructurales del fenómeno literario; 2) Ironiza acerca del conocimiento y sus posibilidades de comunicación («es de admirar el ridículo error de que la gente crea que habla para decir las cosas»); 3) Considera que el lenguaje construye y hace posible la subjetividad, y no a la inversa (Fichte). Reconoce en el lenguaje una legalidad immanente, un proceso de significación al margen del sujeto: «el lenguaje, que solo se preocupa de sí mismo [...]. El lenguaje es como las fórmulas matemáticas —constituyen un mundo en sí— solo juegan consigo mismas, no expresan otra cosa que su maravillosa naturaleza, y precisamente por eso son tan expresivas»; y 4) Novalis da su propia definición o concepción del lenguaje de la poesía: «Lo mismo sucede con el lenguaje —quien posea un fino sentido de su digitación, su compás, su espíritu musical, quien perciba el delicado efecto de su naturaleza interior, y mueva según estos su lengua o su mano, llegará a ser un profeta, por el contrario quien lo sepa, pero no tenga oído ni sentido suficiente, escribirá verdades como esta, pero el lenguaje mismo lo engañará y los hombres se burlarán de él [...], con ello creo haber indicado de la forma más clara la esencia y la función de la poesía». Novalis, en suma, se está anticipando en su *Monólogo* al teoreticismo característico de las poéticas formales y funcionales que, en torno al mensaje, comenzarán a desarrollarse sobre todo durante la primera mitad del siglo XX.

un Napoleón, entregado finalmente al reparto de Italia entre Francia y Austria, bajo la máxima decepción e impotencia de escritores como Foscolo. Pero *Dei sepolcri* rebasa las motivaciones históricas y políticas que hayan podido propiciar su composición, para instituir una concepción racionalmente romántica de la idea de la muerte, como preservación y recuerdo de la vida de seres humanos que, habiéndonos precedido, por sus méritos y obras merecen perpetuarse en el recuerdo de sus tumbas. Pero esta subsistencia *post mortem* —y aquí reside la originalidad del racionalismo romántico foscoliano— no será teológica ni religiosa, sino política y civil. *Dei sepolcri* de Foscolo es una de las primeras, si no la más genuina, de las elegías civiles de la literatura europea, que en este punto es tanto como decir de la literatura universal. El poema no dispone para los héroes difuntos un más allá religioso, ni siquiera numinoso ni mitológico, sino político y civil. En este sentido, es una pieza literaria completamente napoleónica, pese a las enormes diferencias que ya separaban a Foscolo de aquel derrotado invasor de Italia. Los númenes y los mitos que pueblan el poema son siempre y absolutamente paganos, y el enfoque del ritual religioso regresa literariamente hacia las formas de las religiones secundarias, es decir, las articuladas a través de una mitología pagana, de linaje sin duda ilustrado y neoclásico. El poema está saturado de imploraciones a las «sacras musas», a los Lares, al Oráculo, al «nuevo Olimpo», a las Ninfas y a las Parcas, y a un sinnúmero de divinidades griegas y romanas, de Ausonia a Jove y de Argos a Febo, entre otros tantos héroes históricos y figuras homéricas.

Desde la primera de sus estrofas reproduce un motivo romántico de dilatada tradición literaria posterior, especialmente en la lírica modernista de Rubén y Juan Ramón: la sensibilidad *post mortem*:

¿Del ciprés a la sombra, en rica urna
Bañada por el llanto, es menos duro
El sueño de la muerte? Cuando yazga
Yo de la tumba en el helado seno,
Y no contemple más del sol la lumbre
Dorar las mieses, fecundar la tierra,
Y de yerbas cubrirla y de animales,
Y cuando bellas, de ilusión henchidas,
No pasen ya mis fugitivas horas, (161)
Ni, dulce amigo, tu cantar escuche
Que en armonía lúgubre resuena;
Ni en mi pecho el amor, ni arda en mi mente
El puro aliento de las sacras Musas,
¿Bastará a consolarme yerto mármol
Que mis huesos distinga entre infinitos
Que en la tierra y el mar siembra la Muerte?¹⁶

¹⁶ Sigo la traducción española del poema de Foscolo según la versión de los *Estudios poéticos* de Marcelino Menéndez Pelayo, publicada en Madrid en 1906, y que puede consultarse aquí: <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=1433>> (03.09.2012). Para el original italiano de Ugo Foscolo, sigo la versión que ofrece la Biblioteca Telematica, en los *Classici della Letteratura Italiana*, en el siguiente enlace: <<http://bepi1949.altervista.org/sepolcri/sepolcri.html>> (03.09.2012): «All'ombra de' cipressi e dentro l'urne / confortate di pianto è forse

Foscolo incurre en el tópico de la recreación imaginaria de la propia muerte, como si el mundo interpretable pudiera contemplarse desde un «más allá» dramático y sensible. La decoración funeraria alcanza la máxima intensidad a lo largo de todo el poema, desde su mismo título y contenido. Sin embargo, en ningún momento los versos expresan un sentido religioso y teológico, sino intimista y civil. La única divinización factible se proyecta sobre ideas completamente paganas y precristianas. En realidad, los muertos sobreviven en el recuerdo colectivo, esto es, político, de las sociedades de las que formaron parte heroica o meritoriamente. No hay una reducción subjetiva de los difuntos al intimismo o la memoria personales, sino una objetivación de lo que fueron sus vidas en el recuerdo histórico y civil de la sociedad política que sus obras hicieron posible. Foscolo sustituye la religión por la política y la metafísica por la historia. Su obra es una elegía civil y social de formato romántico y ascendencia ilustrada. Los motivos literarios en *Dei sepolcri* se mueven entre la esperanza política de los vivos y el recuerdo histórico de los difuntos. El poema es, en suma, una plegaria secular propia de un *officium defunctorum*.

Esta elegía civil y social reproduce formalmente la poética del nocturno —«¡Oh sacra musa de la oscura Noche...!»—, en dos escenarios fundamentales, el paganismo de la mitología clásica y el vacío teísmo de las religiones secundarias¹⁷. Ambas escenografías imponen una regresión hacia valores pretéritos, solo recuperables formalmente a través de la poética de una Literatura sofisticada o reconstructivista como la que reproduce Foscolo en *Dei sepolcri*. En ambos casos —clasicismo pagano y mitología religiosa— se excluye toda referencia y fundamento teológicos, algo que en suma hace desembocar al poema en una suerte de ateísmo contemporáneo, frente a un mundo que el curso de la historia ha convertido en una nostálgica y esbelta ruina:

Tal religión que con diversos ritos
La virtud patria y la piedad unía,
Fue por largas edades continuada¹⁸.

il sonno / della morte men duro? Ove piú il Sole / per me alla terra non fecondi questa / bella
d'erbe famiglia e d'animali, / e quando vaghe di lusinghe innanzi / a me non danzeran l'ore future,
/ né da te, dolce amico, udrò piú il verso / e la mesta armonia che lo governa, / né piú nel cor
mi parlerà lo spirto / delle vergini Muse e dell'amore, / unico spirto a mia vita raminga, / qual
fia ristoro a' dí perduti un sasso / che distingue le mie dalle infinite / ossa che in terra e in mar
semina morte?»

¹⁷ Sobre el contenido mitológico de las religiones secundarias, frente a las primarias o numinosas y a las terciarias o teológicos, vid. Bueno, *El animal divino* (1985).

¹⁸ «Religión che con diversi riti / le virtù patrie e la pietà congiunta / tradussero per lungo ordine d'anni» (*Ibid.*). El pasaje permite recordar, con nitidez, el ritual funerario —igualmente pagano— a la memoria de Meliso, que el «sacerdote» Telesio lleva a cabo en el libro VI de *La Galatea* (1585) cervantina: «Y, en diciendo esto, se llegó [Telesio] a un ciprés de aquellos, y, cortando algunas ramas, hizo dellas una funesta guirnalda con que coronó sus blancas y veneradas sienes, haciendo señal a los demás que lo mesmo hiciesen; de cuyo ejemplo movidos todos, en un momento se coronaron de las tristes ramas, y, guiados de Telesio, llegaron a la sepultura, donde lo primero que Telesio hizo fue inclinar las rodillas y besar la dura piedra del sepulcro. Hicieron todos lo mesmo, y algunos hubo que, tiernos con la memoria de Meliso, dejaban regado con lágrimas el blanco

[...]
 En otra edad los cedros, los cipreses,
 De efluvios puros impregnando el aire,
 Hojas tendían en memoria eterna
 Sobre la urna, y en corintios vasos
 Derramadas las lágrimas votivas,
 Una antorcha encendían los amigos,
 Para alumbrar la subterránea noche,
 Porque los ojos moribundos buscan
 La luz del sol, y el último suspiro
 Todos los pechos a su luz exhalan.
 Las fuentes derramando aguas lustrales,
 Amarantos regaban y violas
 En el fúnebre cerco, do si alguno
 A libar leche y a contar sus penas
 A los caros finados se acercaba,
 Sentía en torno una fragancia pura
 Como las auras del Elíseo prado¹⁹.

Como es bien sabido, las disposiciones napoleónicas habían exigido el emplazamiento de los cementerios extramuros de las poblaciones urbanas. El contenido de la literatura de Foscolo es, sin duda, indisociable de la sociedad política a la que pertenece su autor, una sociedad netamente posnapoleónica. La valoración estética y poética de la muerte se impone como descanso memorable de la vida, sin castigos ni premios religiosos, sin dioses ni ángeles custodios: «Ven, dulce muerte, reposado albergue / Do la fortuna sus venganzas cesa»²⁰. De la muerte solo quedan el recuerdo y los sepulcros. La evocación y elogio de Dante, así como el de Alfieri, con el que arranca la segunda mitad del poema, impregna de nacionalismo y política el desenlace final, que concluye casi en tono de recreativa y regresiva profecía, invocadora de un pasado idealista y pagano, heleno y mitológico: «Entonces gemirán los hondos antros / Y

mármol que besaban. Hecho esto, mandó Telesio encender el sacro fuego, y en un momento, alrededor de la sepultura, se hicieron muchas, aunque pequeñas, hogueras, en las cuales solas ramas de ciprés se quemaban; y el venerable Telesio, con graves y sosegados pasos, comenzó a rodear la pira y a echar en todos los ardientes fuegos alguna cantidad de sacro y oloroso incienso, diciendo cada vez que lo esparcía alguna breve y devota oración, a rogar por el alma de Meliso encaminada, al fin de la cual levantaba la tremante voz, y todos los circunstantes, con triste y piadoso acento, respondían: “Amén, amén”» (Cervantes, 1585/1996: 361).

¹⁹ [...] Ma cipressi e cedri / di puri effluri i zefiri impregnando / perenne verde protendean su l'urne / per memoria perenne, e preziosi / vasi accogliean le lagrime votive. / Rapían gli amici una favilla al Sole / a illuminar la sotterranea notte, / perché gli occhi dell'uom cercan morendo / il Sole; e tutti l'ultimo sospiro / mandano i petti alla fuggente luce. / Le fontane versando acque lustrali / amaranti educavano e viole / su la funebre zolla; e chi sedea / a libar latte o a raccontar sue pene / ai cari estinti, una fragranza intorno / sentía qual d'aura de' beati Elisi» (*ibid.*).

²⁰ «A noi / morte apparecchi riposato albergo, / ove una volta la fortuna cessi / dalle vendette» (*ibid.*).

narrarán las tumbas el destino / De Ilión, dos veces en el polvo hundida / Y dos tornada a alzar con gloria nueva / Para adornar el último trofeo / Del Pélide fatal...»²¹

Foscolo no busca ni canta la eternidad metafísica, ni el consuelo religioso o teológico de la vida terrena. Tampoco pretende una existencia humana eviterna, con nacimiento pero sin final en la fatiga. La muerte es la sublimación de la vida en el recuerdo que las sociedades políticas tributan a sus héroes. Thomas Carlyle no tardará en consagrar su prosa al testigo que toma de la poesía de Foscolo. La inmortalidad humana y la eternidad religiosa son más temibles que la propia muerte.

Con todo, la mayor parte de los poetas románticos cantaron a una naturaleza viva y poderosa. Animismo y sobrenaturalismo son en todos ellos impulsos literarios de primera magnitud. Los románticos no sofocan los mitos, no los destruyen ni desmitifican, ni mucho menos los adulteran en ideologías absurdas, sino que los estimulan psicológicamente a través de sus construcciones literarias. A su vez, la magia del mundo antiguo, lejos de distorsionarse en pseudociencias, se recupera a través del racionalismo idealista encarnado en lo sobrenatural, a menudo proyectado sobre la vida humana, la supervivencia física y corpórea más allá de la muerte, la existencia fantasmagórica, lo imposible verosímil, lo fantástico en todas sus formas y operaciones... Igualmente, los románticos rehabilitan la numinosidad de las religiones antiguas no desde la teología, sino desde una filosofía idealista y animista que se proyecta ante todo sobre las realidades radiales de la naturaleza, en bosques animados, orografías y geografías extraordinarias, nocturnos de extremado lirismo, antropomorfización de todo tipo de fenómenos naturales y, por supuesto, personalización de las estaciones. Psicologismo, sobrenaturalismo y animismo, son cualidades esenciales de la Literatura sofisticada o reconstructivista. En su oda «Al Otoño» (1820), John Keats (1795-1821) formaliza, precisamente con sus más elaborados versos, las consecuencias que la materia equinoccial impone y ejerce en sus últimos meses sobre la naturaleza viva (eje radial), dentro de la cual el ser humano (eje circular) resulta subsumido, al ser tan solo uno más de los copiosos elementos sensibles y esenciales que forman parte de ella. Esta oda de Keats es una esbelta pastoral que impone a la naturaleza un pletórico animismo. El otoño no se retrata en su caída, sino precisamente en la plenitud de su abundancia y riqueza radiales, naturales y también humanas. Para Keats el ser humano brota de la naturaleza, y el racionalismo humano es genuinamente el racionalismo estacional de los ciclos naturales. El espacio antropológico de Keats es, como ocurre con los románticos en general, y con los poetas visionarios de forma particular, completamente unidimensional: todo se reduce al eje radial o de la naturaleza, dentro del cual la experiencia humana cobra sentido pleno. Para el Romanticismo, el ser humano se degrada y se deturpa en la medida en que abandona la Naturaleza o, por su maldad, resulta segregado o desterrado de ella. En la Naturaleza, en sus ciclos y rituales estacionales, reside la numinosidad angular (la fuerza religiosa) y la antropología circular (la esencia de lo humano). Este es un otoño pletórico, fértil, luminoso, dorado, duradero, casi eterno. No conduce a un final, ni a una muerte, ni a

²¹ «Gemeranno gli antri / secreti, e tutta narrerà la tomba / Ilio raso due volte e due risorto / splendidamente su le mute vie / per far piú bello l'ultimo trofeo / ai fatati Pelidi» (*ibid.*).

una senectud agónica. Este otoño es el canto de una Edad de Oro en la Tierra, donde el trabajo humano da sus frutos y donde la vida se goza como una simbiosis natural con los fenómenos terrenales, florales y fáunicos. El otoño adquiere supremacía frente a la exultante primavera, ante la que el poeta se distancia desde el motivo del *ubi est?* —«¿Dónde están las canciones de primavera? ¡Ah! ¿Dónde?»—. La belleza romántica reside en el esplendor de la sombras penetrando la luz.

AL OTOÑO²²

I

Estación de la bruma y la dulce abundancia,
gran amiga del sol que todo lo madura,
tú que con él planeas cómo dar carga y gozo
de frutos a la vid, bajo el pajizo alero;
cómo doblar los árboles musgosos de las chozas,
con peso de manzanas, y sazonar los frutos,
y henchir la calabaza y rellenar de un dulce
grano las avellanas: cómo abrir más y más
flores tardías para las abejas, y en tanto
crean ya que los cálidos días no acaban nunca,
pues les colmó el estío sus pegajosas celdas.

II

¿Quién, entre tu abundancia, no te ha visto con frecuencia²³?
A veces, el que busque fuera, podrá encontrarte
sentado en un granero, en el suelo, al descuido,
el pelo suavemente alzado por la brisa
algo viva; o dormido, en un surco que en ciernes²⁴
segaron, al aliento de las adormideras,
mientras tu hoz respeta trigo próximo y flores
enlazadas. Y a veces, como una espigadora,
enhiesta la cargada cabeza, un riachuelo
cruzas; o junto a alguna prensa de cidras, velas
pacientemente el último fluir, horas y horas.

²² No he encontrado de este poema de John Keats una traducción española que me resulte más poética, coherente y valiosa que la que aquí presento, y que reproduzco literalmente, con las solas dos alteraciones que señalo en sendas notas siguientes, según figura en esta página de Internet, en la que no se hace constar —en el momento de mi consulta— el nombre de la persona que lo ha traducido: <http://es.wikisource.org/wiki/Al_oto%C3%B1o> (26.08.2012).

²³ «A menudo» en lugar de «con frecuencia» en la traducción española original y anónima que tomo como referencia. Alteración mía.

²⁴ «A medias» en la traducción original, en lugar de «en ciernes», que propongo.

III

¿Dónde están las canciones de primavera? ¡Ah! ¿Dónde?
Ni pienses más en ellas, pues ya tienes tu música,
cuando estriadas nubes florecen el suave
morir del día y tiñen de rosa los rastrojos;
entonces el doliente coro de los mosquitos
entre sauces del río se lamenta, elevándose
o bajando, según el soplar de la brisa;
y balan los crecidos corderos en los montes;
canta el grillo en el seto; y ya, con trino blando,
en el jardín cercado, el petirrojo silba
y únense golondrinas, gorjeando, en el cielo²⁵.

Si comparamos el poema de Keats con el del mismo motivo, e incluso título, compuesto por Rilke, observamos que una entidad trascendente envuelve y manipula —con sus propias manos— el fluir de la estación otoñal, cuya *caída detiene entre sus manos*. La poesía de Rilke postula y presupone casi siempre un espectador trascendental que parece intervenir como sujeto operatorio en la fábula del poema. En Rilke el otoño discurre circular y radialmente, esto es, antropológica y estacionalmente, con una naturalidad propia e inalterable, en un poema del que parece brotar, creacionistamente, un ser superior en cuya obra quedan envueltos —en su lírica molición— el Hombre, la Tierra, el Cosmos mismo, y la consumación plenaria del Otoño. Keats se ubica en la Naturaleza; Rilke, en el Cosmos. La pastoral animista del poeta inglés se convierte en los versos del checo en el postulado de una poesía metafísica que descansa sobre un lírico teísmo. Al final de la caída habita y obra un dulce dios.

²⁵ «TO AUTUMN. // I / SEASON of mists and mellow fruitfulness, / Close bosom-friend of the maturing sun; / Conspiring with him how to load and bless / With fruit the vines that round the thatch-eves run; / To bend with apples the moss'd cottage-trees, / And fill all fruit with ripeness to the core; / To swell the gourd, and plump the hazel shells / With a sweet kernel; to set budding more, / And still more, later flowers for the bees, / Until they think warm days will never cease, / For Summer has o'er-brimm'd their clammy cells. // II / Who hath not seen thee oft amid thy store? / Sometimes whoever seeks abroad may find / Thee sitting careless on a granary floor, / Thy hair soft-lifted by the winnowing wind; / Or on a half-reap'd furrow sound asleep, / Drowsed with the fume of poppies, while thy hook / Spares the next swath and all its twined flowers: / And sometimes like a gleaner thou dost keep / Steady thy laden head across a brook; / Or by a cyder-press, with patient look, / Thou watchest the last oozings hours by hours. // III / Where are the songs of Spring? Ay, where are they? / Think not of them, thou hast thy music too, / While barred clouds bloom the soft-dying day, / And touch the stubble-plains with rosy hue; / Then in a wailful choir the small gnats mourn / Among the river shallows, borne aloft / Or sinking as the light wind lives or dies; / And full-grown lambs loud bleat from hilly bourn; / Hedge-crickets sing; and now with treble soft / The red-breast whistles from a garden-croft; / And gathering swallows twitter in the skies» (Keats, 1820/2009: 132-134).

OTOÑO

Las hojas caen, como desprendidas desde lejos,
como si en los cielos se marchitaran jardines lejanos,
abatidas con rostro renuente a la caída.

Y en las noches se derrumba con pesadumbre la Tierra,
de la suma de las estrellas a la soledad.

Todos caemos. Cae aquella mano.
Mirad las demás manos: en todas está la caída.

Y sin embargo hay alguien, quien, con su infinita
dulzura, detiene esta caída entre sus manos²⁶.

Nada más lejos, sin embargo, del dios del Rilke que el dios de Lautréamont (1846-1870). La obra de Isidore Ducasse (1846-1870) *Les chants de Maldoror* (*Cantos de Maldoror*, 1869) es un escrito posromántico tan racional y sofisticadamente diseñado en sus ideas como formalmente irracional en la presentación de sus formas literarias. Desde el siglo XIX, los *cantos* preludian y determinan infinidad de obras e intertextos literarios, desde la lírica de Vicente Aleixandre —*Espadas como labios* (1932), *La destrucción o el amor* (1935) y *Sombra del Paraíso* (1944)— hasta *Oficio de tinieblas 5* (1973) de Camilo José Cela, atravesando, decisivamente, una novela como *El innombrable* (1953) de Samuel Beckett.

Pero esta obra del conde de Lautréamont resulta especialmente atractiva para los críticos que, por épocas y modas, emergen al terreno de la interpretación literaria como apologistas de la sinrazón o idólatras del irracionalismo. Sus aportaciones van siempre en la misma dirección: Isidore Ducasse expresa la verdad interior de la conciencia humana y se rebela frente a la razón opresora y represora. Pero, ¿cuál es la «verdad interior de la conciencia humana»? Para Agustín de Hipona, es Dios; para Lutero, la fe en Dios; para Montaigne, un vago teísmo; para Rousseau, el estado de la naturaleza incívica; para Nietzsche, una violenta voluntad de poder; para Freud, el Inconsciente, es decir, el almacén de los deseos sexuales, todos ellos siempre bien insatisfechos y muy mal alimentados; para Heidegger, el *Dasein*; para Derrida, el texto; para Foucault, de nuevo la razón represora investida de poder y de cordura, etc... Para el Materialismo Filosófico, la «verdad interior de la conciencia humana» es una experiencia psicológica que —al margen del conocimiento crítico y científico— puede comenzar en la inocencia

²⁶ Rainer María Rilke, «Otoño», *El libro de las imágenes* (1902-1906), trad. esp. De Maxi Pauser y Jesús G. Maestro, en *La Décima Musa*, <<http://www.academiaeditorial.com/web/rainer-maria-rilke/>> (27.08.2012). Rilke fecha este poema en París, el 11 de setiembre de 1902: «HERBST. Die Blätter fallen, fallen wie von weit, / als welkten in den Himmeln ferne Gärten; / sie fallen mit verneinender Gebärde. // Und in den Nächten fällt die schwere Erde / aus allen Sternen in die Einsamkeit. // Wir alle fallen. Diese Hand da fällt. / Und sieh dir andre an: es ist in allen. // Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen / unendlich sanft in seinen Händen hält» (*Das Buch der Bilder*, 1902-1906).

de un tercer mundo semántico —como la infancia— y terminar en una patología que —como la barbarie— ninguna vivencia mística, ideológica o religiosa, podrá dignificar ni subsanar. Frente a la tesis tan acriticamente difundida, e incuestionada, de Foucault, simple heredera de Freud, no es la razón quien ha ejercido el poder y la represión en Occidente, sino la sinrazón y el irracionalismo. Este último ha sido —y sigue siendo— la principal causa e instrumento de represión, involución e interdicción en la historia de la humanidad. No cabe culpar a la razón ni al poder político de los desastres humanos, sino al irracionalismo que, como consecuencia de la ignorancia y de la barbarie, es decir, de la preservación y regreso de valores primitivos e incívicos, se impone una y otra vez en numerosas formas de vida contemporánea, las cuales registran a menudo una recurrente nostalgia de barbarie. No hay nada más absurdo y más falaz que afirmar que la razón reprime: lo único que reprime y ha reprimido siempre al ser humano es el irracionalismo y el uso solidario de la sinrazón y de la ignorancia, exacerbadas e incluso idolatradas con el fin de preservar deficiencias inherentes a la naturaleza humana, así como de impedir el progreso científico, económico y político de los Estados. Acudir a la literatura en busca de argumentos, obras, autores —o cualesquiera otros materiales y formas poéticas— susceptibles de ser manipulados a fin de exhibirlos como confirmación de que la Literatura es irracional constituye uno de los deportes más comunes de los sofistas de todos los tiempos, que, ignorantes e incapaces de ejercer el conocimiento científico de los materiales literarios, buscan en la crítica de la literatura una forma de vida ajena a la razón de la que solo ellos carecen. La Literatura no es un sanatorio psiquiátrico ni un tercer mundo semántico. No es un enfermo que necesite las curas de un médico —tan discutible para la Medicina— como lo fue Freud, ni de un ideólogo social, en funciones de terapeuta de masas neonitzscheano, como lo fue Foucault. La Literatura es un sistema de ideas formalmente objetivadas en un conjunto de materiales estéticos, los cuales exigen una interpretación científica —esto es, sistemática, causal y lógica— que dé cuenta de la razón, indudablemente humana, de la cual proceden y desde la cual es posible su comunicación y su comprensión.

Les chants de Maldoror es una obra constituida por seis libérrimos monólogos que, dirigidos a un destinatario inmanente, objetivan para la literatura —y antes que Nietzsche (1844-1900)— un conjunto de ideas plenamente nietzscheanas, en las que se consolidan muchas de las características de la posteriormente denominada «literatura maldita» (Baudelaire, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Poe, Nerval, Artaud...). Ducasse no hizo del mal una vergüenza, sino una expresión literaria, una jactancia incluso, y hasta una virtud: «No soy lo bastante hipócrita como ocultar mis vicios [...]. Mis cantos serán una imponente prueba de poder, al despreciar así las opiniones consagradas» (IV, 221-222) —dirá nietzscheanamente Maldoror—.

No por casualidad en el primero de los cantos el narrador afirma que «existe un poder más fuerte que la voluntad» (Lautréamont, 1869/1998: I, 85). Ese poder es, indudablemente, el deseo, esa estrategia humana que ninguna prevención puede detener. El germen de la obra de Nietzsche, de Freud, y de los imitadores de estos últimos, está plenamente formulado en la Literatura mucho antes que en la Filosofía. Con anterioridad y con frecuencia he sostenido esta tesis: el racionalismo literario siempre es anterior al racionalismo filosófico. Spinoza está ya en la narrativa de Cervantes, Berkeley en las tragedias de Shakespeare, Nietzsche en la prosa literaria de Isidore

Ducasse, Bergson en las *Méditations* de Larmartine..., solo Dante, excepcionalmente, es posterior a la monumentalidad escolástica. La obra de Lautréamont persigue además un desmantelamiento de la mitología moral de su tiempo, a fin de revertir las ideas entonces vigentes sobre el bien y el mal. De *Los cantos de Maldoror* se desprende que la bondad siempre ha buscado una forma segura de alianza con el mal, movida por un objetivo prioritario: sobrevivir dignamente. Bondad y maldad son testimonios de sendas impotencias humanas (I, 90). No cabe interpretar la obra como una apología del Mal, ni nada parecido, sino como un reconocimiento —lúdicamente recreado a través del arte, y resentidamente sublimado también, a título personal— de la utilidad de la maldad frente a la esterilidad del Bien. Maldoror define el Mal precisamente como aquello cuyas consecuencias dañinas son irreversibles, porque no pueden contrarrestarse ni subsanarse. El Mal es aquello que causa un daño irreparable, un deterioro que no es posible restaurar, una lesión, en suma, mortal. Toda maldad contiene, pues, un componente trágico, que hace imposible —por irreversible— una solución restauradora. El Mal impone siempre consecuencias definitivas. En este punto, las páginas de Ducasse se acercan desmitificadoramente a la Literatura crítica o indicativa: «Solo el más astuto y el más fuerte obtiene la victoria sobre sus semejantes [...]. Los medios virtuosos y bonachones no llevan a parte alguna [...]. El fin justifica el medio. Lo primero, para hacerse célebre, es tener dinero. Pero, como no lo tienes, deberás asesinar para obtenerlo; y como no tienes fuerza bastante para manejar el puñal, hazte ladrón a la espera de que tus miembros se desarrollen» (II, 139-140).

Maldoror tiene esbeltas y muy racionales palabras para la acrítica democracia de la muerte. Ningún sentido ni interpretación religiosa ilumina estas palabras, ni cualesquiera otras de los cantos. La Iglesia, que ha jerarquizado la vida y democratizado la muerte, resulta eclipsada aquí por un laicismo crítico palmario, cuyo portavoz, Maldoror, es una suerte de numen terrestre, infernal, mítico, es decir, un término ideal cuyo racionalismo describe relaciones imaginarias que, en el seno de una realidad tan verosímil, resultan una amenaza incluso desde su sola naturaleza ficcional:

He visto alinearse, bajo las banderas de la muerte, al que fue bello; al que, tras su vida, no se ha afeado; al hombre, a la mujer, al mendigo, a los hijos de los reyes; las ilusiones de la juventud; los esqueletos de los ancianos; el talento, la locura; la pereza, su contrario; al que fue falso, al que fue veraz; la máscara del orgulloso, la modestia del humilde; el vicio coronado de flores y la inocencia traicionada (I, 118).

Los cantos constituyen un intertexto literario fundamental en la historia del ángel caído y maldito, desde el Satán de Milton hasta el último Donjuán byroniano. La intimidación de lo grotesco y de lo fantástico se convierte en uno de sus rasgos más distintivos y también universales de este Gran Hermano que es el Mal: «No te fíes de él cuando vuelve la espalda, pues te mira; no te fíes de él cuando cierra los ojos, pues sigue mirándote» (II, 126). Asimismo, la obra está plagada de declaraciones amenazantes, de furioso resentimiento y airada animadversión, interpretadas con frecuencia como resultado de la vida personal, socialmente hostigada y maltratada, del propio Ducasse: «Manejando las terribles ironías, con mano firme y fría, te advierto que mi corazón contendrá bastantes para atacarte hasta el fin de mi existencia» (II,

130). La misantropía, incluso de fundamento metafísico, es una de las cualidades más furibundas del narrador y protagonista contra la especie humana, revestida grotescamente esta actitud de propiedades poéticas:

¡Raza estúpida e idiota! Te arrepentirás de comportarte así. Soy yo quien te lo dice. ¡Te arrepentirás de ello, sí!, te arrepentirás. Mi poesía consistirá, solo, en atacar por todos los medios al hombre, esa bestia salvaje, y al Creador, que no hubiera debido engendrar semejante basura. Los volúmenes se amontonarán sobre los volúmenes, hasta el fin de mi vida y, sin embargo, solo se encontrará en ella esta única idea, siempre presente en mi conciencia (II, 134).

Semejante misantropía desemboca en la declamación épico-lírica de una romántica guerra imaginaria contra la Humanidad: «Pues bien, ¡sea!, que mi guerra contra el hombre se eternice, ya que cada uno reconoce en el otro su propia degradación..., ya que ambos son enemigos mortales. Obtenga una victoria desastrosa o sucumba, el combate será hermoso: yo solo contra la humanidad [...]. El hombre, ese sublime simio...» (IV, 217)²⁷.

La visión o contemplación de Dios no puede resultar más envilecida, en un trono áureo de excrementos humanos. Todo un despliegue de referentes putrefactos determinan la forma de esta divinidad dantesca, creadora y exterminadora de seres humanos, envuelta en una fauna numinosa, viva y degradada. El siguiente párrafo no es un relato irracional, es la idea de Dios que el autor sostiene y profesa, un dios feroz, cruel y depredador, un dios injusto y estéril, un dios absurdo y animalado, como una bestia a la que fatigan sus propios horrores, como la vida misma de los seres humanos en numerosos momentos de la historia y en incontables lugares del planeta:

Cierto día, pues, cansado de hollar con mis pies el abrupto sendero del viaje terrestre, y de alejarme titubeando como un hombre ebrio, por entre las oscuras catacumbas de la vida, levanté con lentitud mis ojos esplínicos²⁸, rodeados por un gran círculo azulado, hasta la concavidad del firmamento, y me atreví a penetrar, yo, tan joven, los misterios del cielo. No hallando lo que buscaba, levanté mis párpados asustado más arriba, más arriba aún, hasta descubrir un trono, hecho de oro y excrementos humanos, en el que se sentaba, con idiota orgullo y el cuerpo cubierto por un sudario hecho con las sábanas sin lavar del hospital, aquel que se llama a sí mismo el Creador. Tenía en la mano el pútrido tronco de un hombre muerto y se lo llevaba, alternativamente, de los ojos a la nariz y de la nariz a la boca; bien se adivinaba lo que con él hacía una vez en la boca. Sus pies se hundían en un gran charco de sangre en ebullición, en cuya superficie aparecían de pronto, como tenías entre el contenido de un orinal, dos o tres prudentes cabezas que se volvían a sumergir de inmediato, con la rapidez de la flecha: un puntapié, bien aplicado en el hueso de la nariz, era la conocida

²⁷ Ajeno a todo lo humano, Maldoror se identifica inhumanamente con los agelastos, con los que no ríen: «Yo no sé reír. Nunca pude reír, aunque a veces intenté hacerlo. Es muy difícil aprender a reír. O, mejor, creo que un sentimiento de repugnancia ante tal monstruosidad es un rasgo esencial de mi carácter» (IV, 219).

²⁸ De naturaleza maligna o maldita, y en clara relación intertextual con la serie de poemas de Baudelaire titulados *Spleen*, término del que Ducasse hace derivar el aglicismo «esplínico».

recompensa por la infracción del reglamento, provocada por la necesidad de respirar en otro medio; ipues, al fin y al cabo, aquellos hombres no eran peces! Anfibios como máximo, nadaban entre dos aguas en aquel líquido inmundo... Hasta que, no teniendo ya nada en la mano, el Creador, con las dos primeras garras del pie, asía por el cuello a otro de los nadadores, como con unas tenazas, y lo levantaba en el aire, fuera del limo rojizo, ¡exquisita salsa! Hacía con este lo mismo que con el otro. Le devoraba, primero, la cabeza, luego las piernas y los brazos y, por fin, el tronco, hasta que no quedaba nada: pues les hincaba el diente incluso a los huesos. Y así sucesivamente, durante las demás horas de su eternidad. De vez en cuando, gritaba: «Os he creado; tengo, pues, derecho a hacer con vosotros lo que quiera. No me habéis hecho nada, no digo lo contrario. Os hago sufrir por puro placer» (Lautréamont, 1869/1998: II, 145-146).

Nada hay de irracional en las ideas de Ducasse, aunque sí lo haya en las formas literarias que hacen posible la construcción de este dios bestial y pestífero que se alimenta recreativamente de seres humanos por él creados. Ducasse podría haber hablado o escrito como un filósofo o como una persona vulgar que afirmara respectivamente que «Dios es un Leviatán» o que «Dios es un cabrón». No es lo mismo, como bien se echa de ver. Pero no optó ni por la ordinariez ni por la filosofía, sino por la literatura, de modo que lo que escribió, para expresar un conjunto amplio y crítico de ideas acerca de Dios, rebasa, desde la poética de los materiales literarios, todo lo que la filosofía y la teología —y por supuesto la trivialidad de la blasfemia— pueden ofrecer y significar²⁹.

En más de una ocasión Ducasse pone en boca de Maldoror «su objetivo de perseguir, con el escalpelo del análisis, las fugitivas apariciones de la verdad hasta en sus últimos reductos» (IV, 226). ¿Por qué la mayor parte de la crítica literaria acude a los textos de Ducasse para afirmar sin fundamento que *Los cantos de Maldoror* son una obra irracional e incomprensible, cuando su propio autor escribe de forma explícita en contra del irracionalismo de los seres humanos?: «Los propios seres humanos han rechazado, hasta tan indescriptible punto, el imperio de la razón, para no dejar subsistir, en el lugar de esta reina destronada, sino una huraña venganza» (IV, 229). No es posible convertir a Isidore Ducasse, sin más, en un ídolo del irracionalismo romántico, porque algo así es un espejismo y una falacia. Ducasse plantea en su obra un racionalismo crítico y romántico perfectamente legible, en el formato de una Literatura sofisticada o reconstructivista que inviste de imaginación y de idealismo una racionalidad perfectamente estructurada. «La razón —advierte Maldoror— no tarda en recuperar su poder» (II, 142). De hecho, qué sentido tiene escribir, como ha hecho la crítica desde hace casi siglo y medio, cientos y cientos de páginas sobre

²⁹ Esta imagen de Dios como una hiperbestia, como un «animal divino», fiero y monstruoso, es recurrente en Ducasse —«el Todopoderoso se me aparece revestido con sus instrumentos de tortura, en toda la resplandeciente aureola de su horror» (III, 188)—, y está muy presente en las tesis de Bueno (1985) sobre el origen de la religión: si un dios puede percibirse como un numen vivo y envolvente —sostiene Bueno—, con capacidad de interacción sobre los seres humanos, es porque zoológicamente puede también percibirse como una suerte de animal terrible, como un súper-animal, diríamos, más que como un súper-hombre. Por esta razón una filosofía materialista de la religión considera que *los seres humanos crearon a los dioses a imagen y semejanza de los animales* (Bueno, 1985: 170).

una obra literaria para concluir con simpleza sofista o insipiente que los cantos de Lautréamont son un texto incomprensible. ¿Es posible imaginar a un músico, un primer violín o una mezzosoprano, ante la partitura de *Das Lied von der Erde* de Mahler, afirmando que semejante escritura y notación musical es incomprensible y por lo tanto ininterpretable? ¿Cabe suponer que un médico, ante el diagnóstico de una enfermedad humana, sostenga que es inexplicable lo que se produce en ese organismo y dé carpetazo al asunto? ¿Se puede concebir que un ingeniero o un arquitecto no sepan qué hacer en medio de una orografía sobre la cual deben elevar un edificio o construir un aeropuerto? Resultaría completamente ridículo. ¿Por qué entonces quienes dicen dedicarse a la interpretación literaria escriben textos, calificados de críticos, para afirmar que determinados materiales literarios —como *Los cantos de Maldoror*— son ininterpretables o carecen de sentido? Cuando la crítica y la teoría de la literatura se basan en tesis y declaraciones de este tipo están incurriendo en una suerte de narcisismo de la irracionalidad o exhibicionismo de la propia nesciencia, que, muy lejos de ser un valor o un mérito, constituye una desvergonzada deslegitimación institucional, profesional y académica de toda actividad docente e investigadora.

Las tendencias que acampan en los textos poéticos para reclamar desde esta fraudulenta ocupación una interpretación nihilista o simplemente irracional de los materiales literarios son muy comunes y cuentan con toda clase de adeptos. En su edición de *Los cantos de Maldoror*, Serrat Crespo se adhiere a este grupo, y desde el comienzo ofrece al lector las palabras de Le Clézio en su prólogo a la edición de la obra de Lautréamont publicada en Gallimard: «¿Es necesario entrar en el juego de los adultos y buscar alimentos que satisfagan ese horrendo deseo de comprender?»³⁰. La respuesta es que la comprensión, como la interpretación, no es un juego, sino un conocimiento racional y humano. Sin duda es posible reducir el arte a lo meramente sensible, y suprimir en él todo lo inteligible, pero entonces nada permitirá distinguir un poema lírico de un código de barras. Si lo que pretende Le Clézio —y Serrat Crespo, al citar sus palabras— es retrotraernos a un primer mundo sensible y a un tercer mundo semántico, pueden declararlo abiertamente, pero la obra de Ducasse no les servirá de pretexto ante quienes sean capaces de racionalizarla, pues bastará leer al propio conde de Lautréamont, cuando escribe: «Quisiera desarrollar mis razonamientos y mis comparaciones lentamente y con mucha magnificencia (¿pero quién dispone de tiempo?), para que todos comprendieran mejor, si no mi espanto, sí al menos mi estupefacción» (IV, 240). El arte —y el arte romántico de forma muy sofisticada— es un desafío a la inteligencia y al racionalismo humanos, y no una invitación a la ignorancia ni a la nesciencia. No hay ningún acierto en la cita de Le Clézio. Ni tampoco cuando más adelante Serrat Crespo exclama que «¡El árbol de la razón puede dar extraños frutos!»³¹ ¿A qué «frutos» se refiere? Los únicos «frutos extraños» de la razón son sus patologías, es decir, los irracionalismos de quienes se sirven de la razón para traicionar los fines humanos de esta facultad. El ser humano no puede vivir de espaldas a la

³⁰ *Apud* Serrat Crespo (Lautréamont, 1869/1998: 11).

³¹ *Ibid.*, 17.

razón, salvo en un lugar como Auschwitz. Me pregunto seriamente qué quiere decir Serrat Crespo cuando escribe lo siguiente:

Los Cantos de Maldoror son una obra irreductible e ininterpretable, una corriente de lava hecha Verbo que «solo» dice lo que está diciendo y frente a (¿o contra?) la que es superfluo el intento de amontonar palabras. Me permitiré recordar, por lo tanto, antes de seguir adelante y de acuerdo con Heidegger, la inutilidad de cualquier comentario literario ante la «pura afirmación del poema»³².

Por mi parte —y citando una de las declaraciones más racionalistas de Isidore Ducasse, en funciones de Lautréamont: «No me parece lógico y natural decir lo que no pienso» (1869/1988: II, 164)—, tengo algunas preguntas muy obvias respecto al párrafo citado de Serrat. Si *Los cantos de Maldoror* son «una obra irreductible e ininterpretable», ¿cómo es posible que se hayan vertido sobre ella tantas interpretaciones? En los programas de oposición a puestos universitarios de literatura francesa, por ejemplo, los concursantes, ¿resuelven el tema correspondiente a la obra de Ducasse con la afirmación de que los *Cantos* son una obra incomprensible y ya está? ¿Es de veras *inútil* «cualquier comentario» destinado a la interpretación literaria? ¿Qué es «una corriente de lava hecha Verbo que «solo» dice lo que está diciendo»? ¿Es posible reducir la obra de Ducasse a una afirmación tropológica de este tipo? ¿Qué es la «pura afirmación del poema» de la que habla Serrat? ¿Cómo sabe Serrat que es un poema? ¿Cómo sabe que es literatura? ¿Cómo, sin criterios, se puede identificar —y por tanto distinguir— un material literario de un hipopótamo o de un consolador? Tómese el pelo a quien se deje burlar. La Literatura exige una interpretación, y afirmaciones deconstructivistas, nihilistas o de relativismo absolutista no pueden tomarse en serio, porque en tal caso habría que clausurar, de inmediato, todas las Facultades de Letras de todas las Universidades, algo que, de hecho, y precisamente gracias a la labor de deconstructivistas y destructores de los materiales literarios, estamos cada vez más cerca de ultimar. Solo me queda responder con palabras del propio Ducasse, muy posiblemente pensadas para lectores irracionales —valga el oxímoron—: «A fuerza de atención, su inteligencia se desarrollaría y tal vez pudieran comprendernos» (III, 191).

³² *Ibid.*, 56.

4.9. EL PERSONAJE NIHILISTA EN LA TRAGEDIA DE SHAKESPEARE: *KING LEAR* Y *TIMON OF ATHENS*

Como resulta frecuente en los dramas históricos shakesperianos, *King Lear* (1608) representa la pérdida de un poder inicial que, tras una etapa de violento desorden, se restaura al final —y como consecuencia— de una experiencia trágica. El curso de los acontecimientos descubre los aspectos más negativos de la naturaleza humana, así como su incapacidad para modificarlos. Un proceso de negación, que brota de lo más íntimo de la perversión del hombre, encarnada especialmente en el personaje de Edmund, recorre toda la obra.

Hay en esta tragedia dos percepciones del orden natural, que resultan moralmente enfrentadas. Por una parte, los personajes que, simplemente por su adecuada integración en un orden moral vigente, podríamos calificar de *buenos*, Lear, Gloucester, Kent, Edgard, Cornelia..., viven sumidos en una concepción estática e inmutable de una naturaleza idealizada, como esencia de orden y armonía en todos los aspectos de la existencia (la persona, la familia, la política, el orden cósmico...) Resulta paradójico que precisamente sean estos personajes, que identificaríamos con la justicia, la honradez y la verdad, los que han de renunciar a su auténtica personalidad para sobrevivir, y hayan de alcanzar de este modo expresiones grotescas, como es el caso de Kent y Edgar a través de sus respectivos disfraces, de Gloucester en su intento de suicidio, o del propio Lear en su connivencia solitaria con el bufón.

Los personajes *malvados*, es decir, enfrentados a una determinada idea de bondad moral, reconocida en el orden ético vigente, mantienen una concepción dinámica y mutable de la naturaleza, en la que albergan posibilidades humanas de transformar la vida individual al margen de los imperativos del orden moral establecido, si bien solo a través de la perversión y de la subversión personal de valores comúnmente admitidos. Gonerill y Regan, y muy especialmente Edmund, representan la actitud de quienes están absolutamente convencidos, ante cualquier moralidad superior, de la legalidad inmanente de sus propios deseos. Esto explica que tales personajes desarrollen su acción basándose exclusivamente en el impulso de sus instintos, y que en consecuencia sus palabras y sus obras constituyan una negación, formal y funcionalmente muy intensa, de un orden moral trascendente que, entonces como hoy, estaba destinado a salvaguardar una determinada forma de poder y de relación familiar, social y política. No hay que olvidar la contribución decisiva del pensamiento maquiavélico en la Edad Moderna, desde el que se advierte que toda experiencia humana puede conducirse mediante conclusiones lógicas hacia formas de conducta que se justifican por sí mismas. Sin duda la difusión de tales idearios encuentra en la política europea posterior al Renacimiento una intensa demanda.

Sin embargo, debe advertirse que en el liberalismo del drama shakesperiano el personaje nihilista no logra triunfar, y criaturas como Edmund desembocarán en una muerte trágica y violenta, como consecuencia *lógica* de sus formas de conducta. Se observa que el impulso de negación moral de este tipo de personajes fracasa habitualmente en la literatura de la Edad Moderna —no sucederá lo mismo desde el Romanticismo—, pero evidentemente su discurso habla con claridad manifiesta, y expresa rotundamente una desavenencia insalvable entre el orden moral vigente, cuya

inmutabilidad comienza a discutirse, y los impulsos vitales de individuos que exigen el reconocimiento público de sus propias alternativas, así como de sus ideas y deseos más personales. Parece que toda forma de protesta contra la moral establecida debe desacreditarse, incubando en el sujeto que se rebela atributos criminales e instintos de perversión. Estos personajes, que en *King Lear* podríamos calificar de *malvados*, Edmund, Gonerill, Regan..., son identificados con frecuencia con apelativos y alusiones de animales, a través de los que se refleja y se subraya su pérdida de sensatez y sentido humano en los hechos crueles que cometen, así como su abandono a los instintos más bajos. Una suerte de maniqueísmo, que las tradiciones hebrea y cristiana contribuyeron a difundir, nos obliga a identificar con la maldad a quienes se rebelan contra imperativos morales trascendentes e inamovibles, a la par que nos induce a ver con buenos ojos a quienes decorosamente consienten en *sufrir* las órdenes, justas o no, de una moral superior. ¿Acaso Edmund en su forma de pensar —que no en su modo de actuar— no dispone de razones que la Edad Contemporánea ha reconocido tras duros ejercicios de liberalismo? ¿Acaso un bastardo cortesano del siglo XVII tenía alguna posibilidad de hacer comprensible socialmente un discurso en el que exigiera derechos de igualdad con su hermano de sangre? La Edad Contemporánea, y particularmente el desarrollo de las democracias occidentales, tratarán de demostrar, por desgracia no siempre con éxito, que la subversión no es el único medio de transformar la inflexibilidad del orden moral vigente, aunque las más de las veces los únicos cambios sustanciales se hayan obtenido mediante acciones revolucionarias y, por supuesto, subversivas.

Como Celestina, como Don Juan, como el mismo Don Quijote, como tantos personajes de la literatura, Lear espera que los hechos transcurran tal como él dispone, de modo que las personas que les rodean se comporten conforme a sus exigencias, según su concepción metafísica de la naturaleza y de la moral humana. Sus errores de interpretación tienen consecuencias más graves que los de un súbdito. El rasgo característico de Lear es la *ira*, y bien claro nos queda desde el principio; en el Renacimiento se consideraba que la manifestación extrema de la ira era la locura¹. Con todo, una suerte de estoicismo subyace sin duda en la actitud que adopta Lear como consecuencia del rechazo al que le someten sus hijas Gonerill y Regan. Sumido precisamente en la ira y en la desesperación, Lear invoca a la Naturaleza para que disponga terribles castigos contra su hija Gonerill. El rey sin trono exige al Cosmos que cumpla con el orden moral que él mismo, desde su impotencia presente, no puede restablecer. Es un grito de venganza que exige destrucción y desea esterilidad:

¹ Se observará que los signos recurrentes en la construcción de los personajes remiten, con gran poder simbólico, a los dominios de la *naturaleza*, el *mundo animal*, la *desnudez*, la *ceguera* y la *locura*. El rasgo dominante de Gloucester es la *concupiscencia*, de la que resulta el nacimiento de su hijo bastardo Edmund; en el Renacimiento se solía atribuir popularmente la ceguera a una forma de castigo a causa de una vida concupiscente. El epicureísmo está relacionado con la actitud que adopta Gloucester como consecuencia de la exculación y las penalidades posteriores a las que se ve sometido. El bufón, por su parte, parece aglutinar todos los dominios apuntados: dice en frases de aparente sinsentido la verdad ausente de los discursos lógicos; construye juegos de palabras y frases absurdas, que reflejan en su lenguaje la inversión de los valores que la realidad del mundo acepta como lógicos.

... Hark, nature, hear:
Dear goddess, suspend thy purpose if
Thou didst intend to make this creature fruitful.
Into her womb convey sterility.
Dry up in her the organs of increase,
And from her derogate body never spring
A babe to honour her. If she must teem,
Create her child of spleen, that it may live
And be a thwart disnatured torment to her².

El uso público del lenguaje, especialmente a través del diálogo, contribuye a ocultar la verdadera naturaleza de los personajes, que solo revelan la auténtica intencionalidad de sus actos verbales en el soliloquio³. En este sentido, el soliloquio de Edmund con el que se abre la escena segunda del acto primero constituye un discurso singularmente importante: el personaje niega enérgicamente, en nombre de sus propios impulsos personales, toda inferencia metafísica en el desarrollo de la vida humana y en el ejercicio de su voluntad.

Thou, nature, art my goddess. To thy law
My services are bound. Wherefore should I
Stand in the plague of custom and permit
The curiosity of nations to deprive me
For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of a brother? Why 'bastard'? Wherefore 'base',
When my dimensions are as well compact,
My mind as generous, and my shape as true
As honest madam's issue?
Why brand they us with 'base, base bastardy',
Who in the lusty stealth of nature take
More composition and fierce quality
Than doth within a stale, dull-eyed bed go
To the creating a whole tribe of fops
Got 'tween a sleep and wake? [...].

This is the excellent foppery of the world: that when we are sick in fortune —often the surfeit of our own behaviour— we make guilty of our disasters the sun, the moon, ad the stars, as if we were villains by necessity, fools by heavenly compulsion, knaves, thieves, and treacherers by spherical

² Shakespeare, *The History of King Lear* [1608], en Stanley Wells and Gary Taylor (eds.), *The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pág. 917; acto I, escena 4, vs. 268-276. Trad. esp. de Manuel Ángel Conejero, Vicente Forés, Juan Vicente Martínez Luciano, Jenaro Talens (Instituto Shakespeare), *El rey Lear*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 110: «Escucha, Naturaleza, diosa venerada, ¡oyeme! / Revoca tu propósito, si era tu intención / hacer fecunda a esta criatura. / Llena su útero de esterilidad, / deja yermo su vientre, / que de su cuerpo degradado nunca surja / un fruto que la honre. Y si ha de concebir, / sea un hijo del odio, que viva para ella / como un tormento perverso y desnaturalizado».

³ De especial importancia son, en este contexto, los estudios de R. Langbaum (1957), que señalamos en la bibliografía metodológica, sobre el soliloquio y la poesía de la experiencia en el teatro de Shakespeare.

predominance, drunkards, liars, and adulterers by an enforced obedience of planetary influence, and all that we are evil in by a divine thrusting on. An admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition to the charge of stars! My father compounded with my mother under the Dragon's tail and my nativity was under Ursa major, so that it follows I am rough and lecherous. Fut! I should have been that I am had the maidenliest star of the firmament twinkled on my bastardy...⁴

El hijo natural de Gloucester se niega radicalmente a aceptar el orden moral establecido que lo ha hecho bastardo. Puede inscribirse este parlamento en el intertexto literario de los personajes nihilistas, negadores de órdenes y principios fundamentales de convivencia, heredados para una interpretación y percepción del mundo antiguo, y que sucumben, de la mano de personajes como Edmund, en la crisis de la Edad Moderna. Se constituye así un personaje maquiavélico, que trata de demostrar cómo la experiencia humana puede conducirse, mediante conclusiones lógicas, hacia formas de conducta que se legitiman por sí solas, desafiando o negando incluso los fundamentos de cualquier orden moral vigente más allá del propio individualismo. Sus soliloquios lo definen expresivamente:

A credulous father, and a brother noble,
Whose nature is so far from doing harms
That he suspects none; on whose foolish honesty
My practices ride easy. I see the business.
Let me, if not by birth, have lands by wit.
All with me's meet that I can fashion fit⁵.

⁴ Shakespeare, *The History of King Lear*, en *op. cit.*, 1994, pág. 913-914; acto I, escena 2, vs. 1-15 y 108-121. Trad. esp. en *op. cit.*, 1995, págs. 83 y 89: «¡Naturaleza, eres mi diosa! A tu ley mis servicios / se consagran. ¿Por qué habría yo de soportar el yugo / de la costumbre y permitir que el mundo / con su arbitrariedad me desherede, y solo por tener / doce o catorce lunas menos que mi hermano? / ¿Por qué innoble o bastardo, cuando mis proporciones / son armoniosas, noble mi intención, legítima mi forma / como si fuese el hijo de una mujer honrada? / ¿Por qué se nos señala como innobles o viles? / ¿Por qué como bastardos? ¿Por qué como ilegítimos / a quienes obtuvimos de la furtiva lascivia de la Naturaleza / más gallardía e ímpetu que el que en un lecho insípido, / tedioso y duro sirve para procrear / una tribu de necios, engendrados / entre sueño y vigilia? [...]. / Es la suprema estupidez del mundo que cuando enfermos de fortuna, muy a menudo por los excesos de nuestra conducta, culpemos de nuestras desgracias al sol, la luna y las estrellas; como si fuéramos malvados por necesidad; necios por existencia de los cielos; truhanes, ladrones y traidores por el influjo de las esferas; borrachos, embusteros y adúlteros por obediencia forzosa a la influencia planetaria, y cuanto hay de mal en nosotros fuese una imposición divina. Qué admirable la excusa del hombre putañero, poner su sátira disposición a cuenta de los astros. Mi padre holgaba con mi madre bajo la cola del Dragón y fui a nacer bajo la Osa Mayor, de lo que se deduce que soy violento y lujurioso, ¡bah! habría sido el que soy, aunque la estrella más virginal del firmamento hubiera centelleado mientras me hacían bastardo...»

⁵ Shakespeare, *The History of King Lear*, en *op. cit.*, 1994, pág. 915; acto I, escena 2, vs. 166-171. Trad. esp. en *op. cit.*, 1995, págs. 92: «Un padre crédulo y un noble hermano, / cuya naturaleza está tan lejos de hacer mal / que no sospecha nada, y sobre cuya necia honestidad / cabalgan mis intrigas libremente. Ya veo la jugada; / obtenga tierras yo por el ingenio, que no por nacimiento; / todo bueno será si puedo conformarlo a mi deseo».

Edmund es, en suma, un personaje cuya acción personal no se somete a la voluntad de un orden moral trascendente, como sucede con el protagonista del drama y la literatura antiguos, quien acostumbraba a explicar y justificar su papel en el mundo no desde un punto de vista propio, sino desde las exigencias de una realidad trascendente e inmutable. Edmund —muy lejos de ser un Edipo— se rebela ante los imperativos de esta metafísica, cuya legitimidad niega con palabras (*lexis*) y con hechos (*fábula*).

Por su parte, *Timon of Athens* (1608) constituye otra obra de referencia desde el punto de vista de la expresión trágica del personaje nihilista. En este caso, la misantropía⁶ del protagonista es tal que el cosmos todo se convierte en objeto de violento anatema: ni una sola acción queda sin ser dolorosamente castigada, cualquier impulso noble es objeto de burla y escarnio, todo acto constituyente de existencia humana —nacimiento, continuidad de la especie, educación intelectual...— es interpretado como una provocación absurda que conduce a una vida miserable y estéril. Los personajes nihilistas alcanzan en Shakespeare un punto de inflexión determinante en su evolución hacia la Edad Contemporánea, a partir del mundo católico medieval, sumido en un desordenado vitalismo, como sucede en *The Canterbury Tales*, o en una trágica represión, como hemos visto en *La Celestina*.

El Timón shakespeareano representa ante todo la experiencia trágica de la misantropía en la Edad Moderna. Lejos estamos de la cómica fábula de Menandro, en la que el viejo misántropo, en el fondo del pozo del que ha de sacarlo su futuro yerno, se convierte a la filantropía y a la práctica de la generosidad más extrema. El modelo molieresco, al que nos referiremos en el apartado siguiente, igualmente cómico, está destinado a iluminar la hipocresía y vacuidad del mundo burgués como prototipo de las formas modernas de la sociedad humana. Menandro convierte al misántropo en un hombre finalmente generoso, al que su vejez y su debilidad le han hecho cambiar el modo de tratar a los demás. Molière desenmascara ante todo la hipocresía que se disfraza de filantropía —de «solidaridad», dirían hoy aquellos a quienes el propio Molière habría parodiado con gusto—; pero Alceste no niega nada de cuanto existe a su alrededor, sino que simplemente convive y soporta las costumbres que censura en los demás: habla casi sin parar, pero al fin y al cabo, apenas actúa eficazmente contra los vicios que él mismo censura. Shakespeare, por su parte, crea un personaje que se toma verdaderamente en serio el odio al género humano, hasta el punto de pronunciar los discursos más intensamente nihilistas que pueden hallarse en el teatro de la Edad Moderna europea. Una vez más se comprueba que el protagonista de la comedia se burla de la realidad que critica, pero la deja intacta, pues solo actúa sobre ella verbalmente; sin embargo, el protagonista de la experiencia trágica se enfrenta verbal y ejecutivamente contra aquello que se le resiste, arriesgando por completo su vida y su persona. Aunque el orden moral persista indolentemente, la amenaza trágica que emana de la experiencia humana resulta imborrable.

⁶ La figura del misántropo aparece en la cultura inglesa a lo largo del siglo XVI en varias colecciones de relatos, especialmente en la de Painter, *The Palace of Pleasure*, una de las fuentes manejadas por Shakespeare. Con anterioridad a este dramaturgo, aparece en un pasaje de la antigua comedia titulada *Jack Drum's Entertainment*.

El tratamiento que del misántropo hacen Menandro, Shakespeare y Molière se diferencia ante todo en que solo en el autor griego el protagonista constituye un ejemplo de personaje censurable por su conducta misantrópica: ninguno de los personajes que rodea a Cnemón hace nada especialmente digno de ser rechazado individual o socialmente. Cnemón es un misántropo en sí y por sí, un misántropo sin causa y sin razones, y precisamente por eso al final de la comedia deja de serlo, pues comprende la imposibilidad de vivir al margen de una sociedad que nada ha hecho para expulsarlo de la vida colectiva, experiencia —la de ser expulsado o marginado del grupo— que para el mundo griego constituía un terrible anatema⁷. Alceste y Timón, pese a sus diferencias, sobre todo frente a Cnemón, tienen en común el hecho innegable de vivir en una sociedad que no es inocente, y que no desea serlo. El misántropo molieresco, y también el shakespeareano, viven en un mundo en el que socialmente triunfan la farsa y la mentira, y triunfan precisamente en la medida en que los sujetos que las practican las encubren de aparente bondad y decorosa justicia. Alceste y Timón pretenden ser consecuentes con un ideario de virtud que el funcionamiento real de la sociedad humana desmiente por completo, a la vez que lo convierte en un imposible verosímil. El mismo hipócrita que con su comportamiento deteriora la honradez social admite secretamente lo fraudulentos que son sus actos —de lo contrario no sería capaz de disimularlos—, si bien en público siempre justificará tales formas de conducta como decorosamente necesarias. El tratamiento que adquiere la misantropía en el teatro de la Edad Moderna advierte sin ambages que la sociedad no es inocente, y que sus miembros no están en condiciones de asumir públicamente la responsabilidad que les corresponde, simplemente porque no tienen ningún interés en hacerlo. Basta disimular la maldad con el embuste para hacer de ambos impulsos conductas posibles y legítimas en el desarrollo de la vida social. La más útil de las propiedades de la calumnia es que socialmente no necesita pruebas. El resultado, en suma, es que la configuración moderna del misántropo, lejos de poner en evidencia la patología de un prototipo humano caracterizado aparente o tradicionalmente por el odio a la humanidad, expresa ante todo un mensaje definitivo: la imposibilidad de vivir y triunfar honestamente, conforme a unos ideales de bondad, verdad y justicia, en el seno de las sociedades modernas, que, paradójicamente, y sin cesar, no dejan de hablar de tales ideales como único medio de acceso al éxito individual y colectivo.

Si leemos atentamente el *Timon* shakespeareano observamos que la mayor parte de las imprecaciones del protagonista contra el género humano responde a las motivaciones que acabamos de señalar. Así lo confirman también, con mayor calma si cabe, buena parte de los personajes secundarios, como los criados de Timón⁸, el

⁷ Desde los tiempos reflejados en los poemas homéricos, era frecuente que quienes se veían involucrados en un homicidio hubiesen de abandonar sus patrias y hogares. En la literatura homérica siguen este imperativo Etolo y Teoclímeneo en la *Odisea* (XIV y XV), y Medonte, Licofrón y Patroclo en la *Iliada* (XIII, XV y XXIII). Mucho más conocidos son, quizás, los mitos de Edipo y Orestes, en la experiencia trágica, o Caín, por ejemplo, en la tradición hebrea.

⁸ Flavio es uno de los criados de Timón que más afecto muestra hacia su amo. En el aparte de la escena segunda del acto I muestra claramente nobleza de carácter frente a su señor, y allí mismo trata de disuadir a Timón de los excesos de la generosidad y el altruismo, sin que su amo

pintor⁹, o su primitivo amigo Alcibiades¹⁰. «Yo soy misántropo y odio al género humano»—, así se despacha Timón, sintetizando expresivamente su ideario, ante la visita del desterrado general ateniense: «I am Misanthropos, and hate mankind» (IV, 3, v. 53).

Sin embargo, en el caso de Timón de Atenas, Shakespeare hace recorrer al personaje un camino completamente diferente al Cnemón de Menandro: el dramaturgo renuncia a la expresión cómica para construir una tragedia, y el protagonista se convierte a la misantropía más violenta después de haber sido traicionado por quienes se decían sus amigos, abusadores *ad aeternam* de su generosidad¹¹. Timón se convierte en misántropo como consecuencia del abandono y la humillación de que ha sido objeto por su excesivo altruismo, o más bien por su «equivocada» generosidad; en ningún caso llega a la misantropía *ex nihilo*. Hay, pues, en Timón una voluntad de resentimiento que clama venganza contra el mundo. A su lado, el Alceste molieresco es un misántropo sin causa aparente —salvo la irritación que le produce la hipocresía de sus conciudadanos—, sin razones específicamente personales para odiar al mundo. Semejante actitud estimula, en la obra de Molière, la tendencia hacia un prototipo naturalmente cómico.

La misantropía de Timón se ve confirmada y contrastada en todo momento por Apemanto, un personaje clave en la tragedia, con su carácter también misantrópico, desgarrado, bufonesco, violento. Apemanto advierte desde los primeros momentos sobre la perversidad y la vanidad de la naturaleza humana, sobre todo cuando el individuo actúa bajo la cobertura del grupo social (I, 2). El contrapunto y contraste que

le preste entonces la atención necesaria. Flavio introduce además importantes reflexiones sobre la vanidad y la futilidad de la vida humana: «El mundo —dirá— no es más que una palabra» (II, 1). Los criados se muestran comprensivos con su amo incluso cuando han de ir a pedir dinero prestado a Sempronio, uno de los supuestos amigos de Timón. Servilio impreca así a Sempronio, por su cinismo y su ingratitud: «Vuestra señoría es un canalla bajo la máscara de hombre virtuoso» (III, 3).

⁹ El pintor es uno de los personajes cuyas declaraciones se suman al pesimismo y decepción que, respecto al género humano, dominan en el mensaje de la obra: «Salvo en las jerarquías del sencillo y franco pueblo, hacer lo que se dice está completamente pasado de moda» (V, 1).

¹⁰ Las palabras de Alcibiades frente al senado ateniense en favor de Timón constituyen un magnífico discurso en favor de la energía y la pasión como cualidades principales del temperamento humano. Su discurso le cuesta a Alcibiades ser desterrado de Atenas, uno de los castigos más indecorosos que podían infligirse en aquella sociedad. Poco después Alcibiades reprochará al senado ateniense su vejez y su chochez, que los senadores consideran venerable ancianidad: «Sé que vuestras edades respetables aman la seguridad [...]. ¡Me desterráis! ¡Desterrad vuestra chochez! ¡Desterrad la usura que cubre al Senado de ignominia!» (III, 3).

¹¹ Una serie de atributos configuran inicialmente el carácter de Timón: a) confía en el pragmatismo y el progreso: «Fundar su fortuna, porque esa es una obligación de los hombres» (I, 1); b) desenmascara la hipocresía: «Son hermosos defectos los que tienen por principio la generosidad» (I, 2); c) desmitifica los fastos y la apariencia de los prestigios humanos: «Las ceremonias fueron inventadas en su origen para dar lustre a las acciones hipócritas, a las bienvenidas falaces, a la generosidad poco decidida que se arrepiente antes de mostrarse; pero allí donde existe verdadera amistad, no hay necesidad de ceremonias» (I, 2); d) admite al fin que ha sido incontroladamente generoso: «He dado locamente, pero no innoblemente» (II, 1).

manifiesta Apemanto frente a determinados personajes permite ridiculizar en unos casos, desenmascarar en otros, las actitudes de ingenuidad (el Timón altruista de la primera etapa), de cinismo e hipocresía (los falsos amigos de Timón), o de rabiosa y resentida misantropía (la conducta de Timón en la segunda etapa de la tragedia). Apemanto permite conocer mejor a los demás personajes de la tragedia por el contraste que establece con ellos: «Si me dejase también corromper —dice a Timón—, no quedaría nadie para ridiculizarte, y entonces pecarías más que aprisa» (I, 2).

Muy a diferencia de la cultura antigua, una de las consecuencias de la misantropía en la modernidad es el nihilismo. La negación absoluta de la alteridad, y un deseo de destrucción de todo lo diferente y ajeno, en lo que inevitablemente ha de perecer también lo propio, es sin duda una suerte de nihilismo al que se accede desde los últimos estadios de una misantropía radical. Tal es el pensamiento final, trágico, de Timón respecto al género humano.

... All's oblique;
There's nothing level in our cursed natures
But direct villainy. Therefore be abhorred
All feasts, societies, and throngs of men.
His semblable, yea, himself, Timon disdains.
Destruction fang mankind...¹²

En la misma línea, desde el punto de vista de la misantropía y el nihilismo, pueden leerse los parlamentos de Timón en el acto IV de la tragedia, que constituyen verbalmente la violación y la inversión de todos los órdenes morales de la vida, así como una rabiosa exaltación aniquilacionista del género humano.

Let me look back upon thee. O thou wall
That girdles in those wolves, dive in the earth,
And fence not Athens! Matrons, turn incontinent!
Obedience fail in children! Slaves and fools,
Pluck the grave wrinkled senate from the bench
And minister in their steads! To general filths
Convert o'th' instant, green virginity!
Do't in your parents' eyes. Bankrupts, hold fast!
Rather than render back, out with your knives,
And cut your trusters' throats. Bound servants, stead!
Large-handed robbers your grave masters are,
And pill by law. Maid, to thy master's bed!
Thy mistress is o'th' brothel. Son of sixteen,
Pluck the lined crutch from thy old limping sire;

¹² Shakespeare, *Timon of Athens* [1608], en Stanley Wells and Gary Taylor (eds.), *The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, pág. 899; acto IV, escena 3, vs. 18-23. Trad. esp. de Luis Astrana Marín, *Timón de Atenas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pág. 177: «Todo es oblicuo; nada está nivelado en nuestras naturalezas malditas, sino la recta infamia. En consecuencia, ¡que los hombres sean aborrecidos en sus fiestas, sus sociedades, sus muchedumbres! Sí, Timón desprecia a su semejante; sí, se desprecia a sí mismo. ¡Que la destrucción se trague al género humano!».

With it beat out his brains! Piety and fear,
 Religion to the gods, peace, justice, truth,
 Domestic awe, night rest, and neighbourhood,
 Instruction, manners, mysteries, and trades,
 Degrees, observances, customs, and laws,
 Decline to your confounding contraries,
 And let confusion live! Plagues incident to men,
 Your potent and infectious fevers heap
 On Athens, ripe for stroke! Thou cold sciatica,
 Cripple our senators, that, their limbs may halt
 As lamely as their manners! Lust and liberty,
 Creep in the minds and marrows of our youth,
 That 'gainst the stream of virtue they may strive
 And drown themselves in riot! Itches, blains,
 Sow all th'Athenian bosoms, and their crop
 Be general leprosy! Breath infect breath,
 That their society, as their friendship, may
 Be merely poison! Nothing I'll bear from thee
 But nakedness, thou detestable town;
 Take thou that too, with multipling bans.
 Timon will to the woods, where he shall find
 Th'unkindest beast more kinder than mankind.
 The gods confound —hear me you gods all—
 Th'Athenians, both within and out that wall;
 And grant, as Timon grows, his hate may grow
 To the whole race of mankind, high and low.
 Amen¹³.

¹³ Shakespeare, *Timon of Athens*, IV, 1, vs. 1-41, *op. cit.*, pág. 898. Trad. esp., *op. cit.*, págs. 173-174: «Déjame que te mire todavía! ¡Oh tú, muralla que rodeas a estos lobos, húndete en la tierra y no protejas más a Atenas! ¡Matronas, volveos impúdicas! ¡Padres, que se cambien vuestros hijos en desobedientes! ¡Esclavos y payasos, arrancad de sus asientos a los graves senadores de arrugas venerables y gobernad en su puesto! ¡Banqueros en quiebra, manteneos firmes, y antes que pagar vuestras deudas, sacad vuestros cuchillos y cortad las gargantas de vuestros prestatarios! ¡Criados de confianza, robad! ¡Vuestros sesudos amos son los ladrones de mangas anchas que saquean con la autoridad de la ley! ¡Corred a los lupanares públicos, jóvenes vírgenes, y hacedlo a la vista de vuestros padres! ¡Sirvienta, entra en el lecho de tu amo; tu ama pertenece al burdel! ¡Niño de dieciséis años, despoja al viejo cojitranco de tu padre de su muleta aforrada y sírvete de ella para saltarle los sesos! ¡Que la piedad, el temor, la religión hacia los dioses, la paz, la justicia, la verdad, el respeto de la familia, el descanso de las noches, las relaciones de vecindad, la instrucción y los modales, los cultos, los oficios, las jerarquías, las tradiciones, las costumbres y las leyes se desvíen en las contrarias anarquías y reine la confusión! ¡Plagas que atacáis a la humanidad, amontonad vuestros contagios potentes e infecciosos sobre Atenas, madura para vuestras pestes! ¡Fría ciática, tulle a nuestros senadores, a fin de que sus piernas cojeen tan fuertemente como cojean sus costumbres! ¡Licencia y lubricidad, deslizaos en las almas y en las médulas de nuestros jóvenes, con objeto de que puedan luchar contra la ola de la virtud y ahogarse en el libertinaje! ¡Sarnas, úlceras, esparcíos sobre todos los senos atenienses y llevad a ellos la siembra de una lepra general! ¡Que el aliento infecte el aliento, para que su sociedad como su amistad no sea más que veneno! ¡No me llevaré nada tuyo, sino la desnudez, ciudad detestable, que pese también sobre ti con mil y mil maldiciones! Timón se va a los bosques, donde encontrará a la más salvaje de las bestias más tierna que el género humano. ¡Que los dioses confundan —oh dioses buenos, escuchadme todos— a los atenienses en su ciudad y fuera de su ciudad, y concedan a Timón el que

La deuda que la tradición literaria tiene con Shakespeare en la configuración del personaje nihilista es, sin duda, innegable. Vemos en las últimas palabras de Timón la confirmación de los atributos nihilistas más contemporáneos: el deseo de suprimir el lenguaje humano; la negación de toda causalidad y finalidad lógicas en el curso de los hechos de la Naturaleza, que han de desembocar inevitablemente en un vacío inerte; y la incitación al exterminio de cuanto existe o posee alguna forma de vitalidad, proclamando una suerte de discurso aniquilacionista cada vez más semejante al que sugiere —sin ejecutarlo nunca— el Mefistófeles goetheano. Es el de Timón un discurso febril, propio de un sujeto que, digámoslo paradójicamente, idolatra los atributos destructivos de la nada.

And nothing brings me all things [...].
Lips, let four words go by, and language end.
What is amiss, plague and infection mend.
Graves only be men's works, and death their gain¹⁴.

se incrementa cada vez más su odio hacia la especie humana toda, grandes y pequeños, a medida que avanza en edad! ¡Amén!».

¹⁴ Shakespeare, *Timon of Athens*, V, 2, vs. 73 y 105-107, *op. cit.*, pág. 906. Trad. esp., *op. cit.*, págs. 201-202: «La nada me lleva hacia todas las cosas [...]. ¡Que mi lenguaje se extinga; lo que es malo, que la peste y la infección lo remedien! ¡Las únicas obras de los hombres son sus tumbas y su sola ganancia la muerte!».

4.11. LA POÉTICA DE LA EXPERIENCIA TRÁGICA EN *WOYZECK* DE GEORG BÜCHNER¹. HACIA EL NIHILISMO DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

MARIE: Was sagst du?

WOYZECK: Nix².

Los escritores anteriores, e incluso coetáneos, a Georg Büchner³ profesaban un concepto de literatura que pretendía mejorar al hombre a través de la educación, con frecuencia desde planteamientos idealistas, orientados a la perfección del sistema político y social, mediante diversas sugerencias y programas de reforma que muchos de los intelectuales de la Ilustración habían propuesto a las clases dirigentes y a los poderes públicos. La obra de Büchner no se incorpora a esta tendencia⁴, sino que directamente expresa y denuncia la situación real del pueblo alemán, con el fin de despertar su conciencia ante la necesidad de instaurar un liberalismo entonces inexistente en la Europa posnapoleónica.

¹ En nuestras citas de los textos de Georg Büchner seguiremos la edición de W. R. Lehmann: G. Büchner, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, en Werner R. Lehmann (ed.), Hamburg, 1967 (2 vols.) En esta edición se basan las ediciones posteriores de las obras de Büchner llevadas a cabo por Carl Hanser (*Münchner Ausgabe*, München · Viena, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980; reeds. en 1988 y 1999, a cargo de Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm y Edda Ziegler). Citamos el texto alemán según la reimposición de 1999, y transcribimos la trad. esp. que ofrecen K. Forssmann y J. Jané —sin duda una de las mejores que existen en castellano de los textos de Büchner—, en *Obras completas* de Georg Büchner, Madrid, Editorial Trotta, 1992.

² Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 20, pág. 253. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 203: «Marie: ¿Qué estás diciendo? Woyzeck: Nada».

³ Georg Büchner nació en Goddelau, Darmstadt, en 1813, y murió de tífus en Zúrich, el 19 de febrero de 1837. Su vida y su obra están estrechamente relacionadas con la influencia de las ideas jacobinas en Alemania durante el período europeo de la Restauración posnapoleónica.

⁴ Tal actitud la encontramos en una carta de Büchner a su amigo Karl Gutzkow, crítico literario que facilitó la edición de su drama *Dantons Tod*: «Die Gesellschaft mittelst der *Idee*, von der *gebildeten Klasse* aus reformieren? Unmöglich! Unsere Zeit ist rein *materiell* [...]. Ich habe mich überzeugt, die gebildete und wohlhabende Minorität, so viel Konzessionen sie auch von der Gewalt für sich begehrt, wird nie ihr spitzes Verhältnis zur großen Klasse aufgeben wollen. Und die große Klasse selbst? Für die gibt es nur zwei Hebel, materielles Elend und *religiöser Fanatismus*. Jede Partei welche diese Heel anzusetzen versteht, wird siegen. Unsre Zeit braucht Eisen und Brod — und dann ein *Kreuz* oder sonst so was» [Estrasburgo, principios de junio (?) de 1836], cfr. G. Büchner, «Briefe» [An Gutzkow. <Straßburg, Anfang Juni (?) 1836>], en *op. cit.*, 1999, págs. 319. Trad. esp.: «Cartas» [A Gutzkow. <Estrasburgo, principios de junio (?) de 1836>], en *op. cit.*, 1992, págs. 262: «¿Reformar la sociedad mediante la *idea* y por iniciativa de la clase *culta*? ¡Imposible! Nuestra época es puramente *material* [...]. Yo me he convencido de que la minoría culta y acomodada, por muchas concesiones que pretenda arrancarle al poder, jamás dejará de tener esa posición ambigua frente a la gran masa. ¿Y la gran masa? Para ella solo existen dos palancas, la miseria material y el *fanatismo religioso*. El partido que sepa mover tales palancas ganará siempre. Nuestra época necesita hierro y pan; y luego una *cruz* o algo semejante».

Como dramaturgo Büchner supera todos los horizontes de expectativas de su época; en realidad, es un auténtico precursor de las principales formas de renovación teatral del siglo XX, del teatro expresionista al drama poético, del surrealismo al absurdo, del teatro épico al realismo social. Sin embargo, Büchner no escribió a lo largo de su breve vida ningún tratado de estética literaria, en el que hubiera podido reflexionar sobre la función que pretendía conferir a la literatura; solo a partir de la lectura de su obra literaria y de sus epistolarios es posible conformar lo que ha podido ser su pensamiento acerca de una poética de la literatura. Al igual que Cervantes, Büchner era también un idealista, pero a diferencia del escritor español, los escritos del joven alemán resultan de un idealismo más dogmático, y confieren al lector una conciencia negativa y pesimista de las acciones humanas. En su obra se advierten contenidos e implicaciones de naturaleza social, política, antropológica y fisiológica, y entre sus temas principales se encuentran los referidos a la libertad del hombre, la dignidad de la vida humana, y la crítica de todos aquellos aspectos que pueden impedir el desarrollo pleno del individuo.

Woyzeck constituye, dentro de este contexto al que nos referimos, su obra literaria sin duda más relevante y expresiva⁵. Nos hallamos posiblemente ante la primera tragedia de la Edad Contemporánea que, en su compleja reflexión sobre la condición humana, se desarrolla desde una doble perspectiva filosófico-existencial e histórico-social⁶.

Büchner se convierte, con *Woyzeck*, en uno de los precursores de la vanguardia europea, al dar forma objetiva en su dramaturgia a numerosos procedimientos característicos de la renovación teatral de principios del siglo XX, mediante a) el abandono de la forma tradicional del drama, dividido en cinco actos, que había sido respetado con rigor por dramaturgos admirados por Büchner, como Shakespeare, y los representantes del *Sturm und Drang*; b) innovaciones en el discurso lingüístico y

⁵ Büchner trabaja en la redacción *Woyzeck* desde el otoño de 1836, durante su exilio, primero en Estrasburgo y luego en Zúrich. Cuando se produce su muerte, en febrero de 1837, deja cuatro esbozos de esta tragedia, en cierto modo diferentes y complementarios entre sí. La sucesión de las diferentes escenas no quedó fijada explícitamente por Büchner, por lo que solo a través de la ecdótica y de la especulación filológica ha llegado a establecerse póstumamente una disposición coherente. Solo desde la rigurosa edición histórica y crítica de Werner R. Lehmann en 1967 —por la que citamos—, se ha llegado a disponer de una versión en la que se reconocen plausiblemente las intenciones del autor. La edición de Lehmann se compone de 27 escenas, que se suceden sin un nexo riguroso de causalidad, tal como debió concebirla intencionadamente Büchner, con el fin de quebrantar toda concepción aristotélica del drama, desde la lógica de la causalidad hasta el principio de mimesis o imitación, como recurso generador del arte. *Woyzeck* fue estrenado en 1913, en los años previos al desarrollo del expresionismo europeo, y casi un siglo después de su composición.

⁶ Como han escrito a este respecto Knut Forssmann y Jordi Jané (1992: 33), *Woyzeck* trata de explicar «¿qué es o en qué se convierte el hombre bajo determinadas condiciones sociales? Y esta cuestión es planteada con una agresividad inaudita, sin parangón hasta entonces en el teatro alemán. Con *Woyzeck* surge el primer drama social, realmente importante, de la literatura en lengua alemana, una obra *sui generis*, que no ha sido superada ni por el Naturalismo ni por el Expresionismo, movimientos posteriores en los que ha ejercido una influencia innegable».

literario, cuyas imágenes, metáforas, procedimientos retóricos, etc., no se apreciarán completamente hasta bien entrado el siglo XX; c) la sucesión poco o nada rigurosa de las diferentes escenas del drama, que hace pensar en una ruptura de los principios lógicos de sucesión cronológica y causalidad actancial, que décadas después encontraremos en los dramas de A. Strindberg⁷ (*Stationendrama*); d) diálogos de gran expresividad y densidad verbal, capaces de formar en sí mismos secuencias doctrinalmente autónomas, como conjuntos de dichos y expresiones sentenciosas; e) la recreación de un material histórico auténtico, como referente literario de la expresividad dramática⁸; y f) la verosimilitud —condición fundamental de sus textos teatrales y de su poética literaria—, que no excluye ni la provocación moral ni la fuerza extraordinaria de experiencias trágicas o líricas.

Diremos, en consecuencia, que la poética literaria de G. Büchner se caracteriza por la combinación estética de dos conceptos que, a lo largo de su obra, se encuentran en perfecto contrapunto: anti-idealismo y verosimilitud. Existen al menos tres momentos en la obra de G. Büchner en los que el autor, a través de interlocutores diversos, hace consideraciones fundamentales sobre poética literaria. Cronológicamente, estos fragmentos corresponden a la escena tercera del acto II de *Dantons Tod* (1835), a una carta a su familia —con fecha de 28 de julio de 1835— sobre la recepción crítica de este drama, y a una secuencia del relato lírico titulado *Lenz* (1837).

El primero de estos discursos de poética literaria nos remite a la lectura de *Dantons Tod*, donde Büchner pone en boca de Camille, la amante de Danton, una declaración acerca del arte y la estética que conviene tener en cuenta a la hora de confeccionar la *Kunsttheorie* del autor de *Woyzeck*. Para Büchner, el arte debe expresar esencialmente las cualidades y los impulsos genuinos de la vida humana, atributos que se encuentran, claro está, en el desarrollo vital y existencial del ser humano, y que la historia y su conocimiento permiten registrar para uso del artista. Por esta última razón, Büchner considera —como Aristóteles— que la poesía es superior a la historia, a la vez que estima a la dramaturgia como una de las formas más expresivas e impetuosas de la poesía. Las palabras de Camille constituyen un alegato en contra de la artificialidad y el convencionalismo del arte, que en los momentos del posromanticismo europeo se prestaba con frecuencia a la recreación de manidos estereotipos, que el mismo Büchner parodiará en obras como *Leonce und Lena*.

⁷ Las escenas se suceden sin un nexo fijo, y no se corresponden con unidades precisas, integradas en diálogos perfectamente estables o coherentes, como era habitual hasta entonces. Solo en el drama histórico de Goethe *Götz von Berlichingen* (1771) es posible hallar algunas de estas características, si bien no tan intensamente desarrolladas como en la obra de Büchner.

⁸ No obstante, Büchner no se atiene literalmente al detalle de sus fuentes históricas; sus obras constituyen ante todo una expresión y una reflexión literarias, a través de la tragedia y del drama, de las diferentes posibilidades de acción de la libertad humana a partir de un hecho histórico concreto. Como él mismo dejó escrito a propósito de *La muerte de Danton*, esta tragedia histórica «solo cumple con su intención a través de una fiel reproducción de lo realmente ocurrido». La expresión literaria de este acontecimiento solo persigue, pues, el cumplimiento de un objetivo esencial en su poética: la verosimilitud.

Ich sage Euch, wenn sie nicht Alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt Einer eine Marionette, wo man der Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welch ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich 3 Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt — ein Ideal! Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüt wiedergibt wie eine Tonpfeife mit Wasser die Nachtigall — ach die Kunst! Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit! Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. Sie gehen in's Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich! Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen⁹.

En segundo lugar, hemos de acudir a su correspondencia. En una carta dirigida a su familia, fechada en Estrasburgo, el 28 de julio de 1835, Büchner reflexiona inquisitivamente sobre las primeras observaciones críticas que se han hecho de su drama sobre Danton, y precisamente en este contexto, en el que se amalgaman los conceptos de historia, drama y verosimilitud, el joven autor alemán considera que el dramaturgo debe comportarse como una especie de historiador de rango superior. Esta afinidad entre la historia y el drama implica sin duda una concepción realista del personaje, primordialmente, y de todos aquellos elementos que en el teatro contribuyen a su expresión. Büchner concibe el drama como una reconstrucción, expresiva y verosímil, de la complejidad de la vida real, y mostrará de este modo la autenticidad de la experiencia humana, así como sus posibilidades de percepción, a través de la expresividad de personajes y formas dramáticas.

⁹ Büchner, *Dantons Tod*, en *op. cit.*, 1999, págs. 95-96; acto II, esc. 3. Trad. esp.: *La muerte de Danton*, en *op. cit.*, 1992, págs. 102-103: «Os digo que si no se les da todo en insípidas copias, provistas de sus etiquetas: «Teatros», «Conciertos», «Exposiciones artísticas», no tienen ni ojos ni oídos para ello. Si alguien construye una marioneta en la que se ve cómo cuelgan los cordones que la mueven, y cuyos brazos y pies crujen a cada paso en yambos de cinco pies: ¡qué carácter, qué lógica! Si uno coge un poco de sentimiento, una sentencia, un concepto, y lo viste de levita y pantalón, le pone manos y pies, le colorea el rostro y deja que esa criatura se arrastre penosamente a lo largo de tres actos hasta que al final se casa o se pega un tiro: ¡ideal! Si alguien toca mal una ópera que reproduce las depresiones y exaltaciones del alma humana como un silbato de agua reproduce el canto del ruiseñor: ¡oh, el arte! Sacad a la gente del teatro y ponedla en la calle: ¡oh, la triste realidad! Olvidan al Dios Creador a causa de sus malos copistas. De la Creación que, ardiente, impetuosa y brillante, se regenera a cada instante en torno a ellos, ni oyen ni ven nada. Van al teatro, leen poesías y novelas, imitan los visajes de las caretas que allí encuentran y dicen a las criaturas de Dios: ¡qué vulgaridad! Los griegos sabían lo que decían cuando contaban que la estatua de Pigmalión había cobrado vida pero no había tenido hijos».

Der dramatische Dichter ist in meinen Auge nichts, als ein Geschichtschreiber, steht aber über Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder *sittlicher* noch *unsittlicher* sein, als die *Geschichte selbst*; aber die Geschichte ist vom lieben Herrgott nicht zu einer Lektüre für junge Frauenzimmer geschaffen worden, und da ist es mir auch nicht übel zu nehmen, wenn mein Drama ebensowenig dazu geeignet ist. Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen! Wenn ich ihre Liederlichkeit schildern wollte, so mußte ich sie eben liederlich sein, wenn ich ihre Gottlosigkeit zeigen wollte, so mußte ich sie eben wie Atheisten sprechen lassen. Wenn einige unanständige Ausdrücke vorkommen, so denke man an die weltbekannte, obszöne Sprache der damaligen Zeit, wovon das, was ich meine Leute sagen lasse, nur ein schwacher Abriß ist. Man könnte mir nur noch vorwerfen, daß ich einen solchen Stoff gewählt hätte. Aber der Einwurf ist längst widerlegt. Wollte man ihn gelten lassen, so müßten die größten Meisterwerke der Poesie verworfen werden. Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht. Wenn man so wollte, dürfte man keine Geschichte studieren, weil sehr viele unmoralische Dinge darin erzählt werden, müßte mit verbundenen Augen über die Gasse gehen, weil man sonst Unanständigkeiten sehen könnte, und müßte über einen Gott Zeter schreien, der eine Welt erschaffen, worauf so viele Liederlichkeiten vorfallen. Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sein solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Morionetten mit himmelblauen Nassen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freunde mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakespeare, aber sehr wenig an Schiller. Daß übrigens noch die ungünstigsten Kritiken erscheinen werden, versteht sich von selbst; denn die Regierungen müssen dich durch ihre bezahlten Schreiber beweisen lassen, daß ihre Gegner Dummköpfe oder unsittliche Menschen sind¹⁰.

¹⁰ Büchner, «Briefe» [An die Familie. Straßburg, 28. Juli 1835], en *op. cit.*, 1999, págs. 305-306. Trad. esp.: «Cartas» [A la familia. Estrasburgo, 28 de julio de 1835], en *op. cit.*, 1992, págs. 249-250: «El dramaturgo para mí no es otra cosa que un historiador, pero *superior* a este por cuanto recrea otra vez la historia para nosotros y, en lugar de ofrecernos una seca narración, nos introduce en seguida, de manera inmediata, en la vida de una época, ofreciéndonos, en lugar de características, caracteres, y en lugar de descripciones, personajes. Su tarea principal consiste en acercarse lo más posible a la historia tal y como fue en la realidad. Su libro no puede ser ni *más moral* ni *más inmoral* que la *historia misma*, pero la historia no fue creada por Dios para ser leída por jovencitas, y por eso a mí tampoco tiene que reprocharme nadie que mi drama no sea una lectura de ese género. ¡Yo no puedo hacer de Danton y de los bandidos de la Revolución héroes virtuosos! Si yo quería presentar su vida licenciosa, por fuerza tenía que hacerlos licenciosos; si quería mostrar su ateísmo, tenía por fuerza que hacerlos hablar como ateos. Si aparecen algunas expresiones obscenas, que se piense en el lenguaje de aquella época, famoso en el mundo entero por su obscenidad, y lo que yo pongo en boca de mis personajes es solo un débil trasunto de ese

En tercer lugar, debe considerarse el fragmento que Büchner ofrece en *Lenz*, una de las más expresivas declaraciones de su teoría estética en contra del idealismo en el arte, al que identifica como una tendencia que formalmente estrangula el vitalismo de la realidad humana y los impulsos más genuinos de su existencia.

Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins [...]; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen. Die Leute können auch keinen Hundstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel [...]. Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht. Kaufmann warf ihm vor, daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde. Was liegt daran, versetzte er, ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr tot, wenn ich in mir arbeite, kann ich auch wohl was dabei fühlen, aber ich tue das Beste daran. Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich¹¹.

lenguaje. Lo único que se me podría reprochar es haber elegido un tema de esa índole. Pero esa objeción hace tiempo que ya está refutada. Si fuera válida, habría que rechazar las mayores obras maestras de la literatura. El escritor no es un profesor de moral; él intenta, él crea personajes y hace renacer tiempos pasados: y que la gente aprenda con él lo mismo que aprende estudiando la historia y observando lo que sucede a su alrededor. Si *así fuera*, no estaría permitido estudiar la historia, pues allí se cuentan muchas cosas inmorales, se tendría que ir por la calle con los ojos tapados, porque se podrían ver muchas indecencias y habría que lanzar gritos al cielo contra un Dios que ha creado un mundo tan inmoral. Y si alguien me dice que el escritor no tiene que mostrar el mundo como es sino como debería ser, le replicaré que yo no quiero enmendarle la plana a Dios, quien seguramente ha hecho el mundo como debe ser. En cuanto a los llamados escritores idealistas, opino que casi no ofrecen otra cosa que marionetas con narices azul-cielo y un patetismo afectado, pero no personas de carne y hueso, cuyo dolor y cuya alegría me contagian y cuya forma de obrar me inspira repugnancia o admiración. En una palabra, tengo en mucho a Goethe y a Shakespeare, pero en muy poco a Schiller. Por lo demás, es evidente que se publicarán las críticas más desfavorables; pues los gobiernos tienen que probar con sus escritores a sueldo que sus adversarios son gente estúpida o inmoral».

¹¹ Büchner, *Lenz*, en *op. cit.*, 1999, págs. 144-145. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, págs. 143-144: «Yo exijo vida en todo, posibilidad de existir [...]; no nos compete preguntar si es hermoso o feo, la sensación de que lo que se ha creado tiene vida está por encima de esos otros dos aspectos y es el único criterio en materia de arte. Un criterio, por cierto, que nos sale al encuentro raras veces, lo hallamos en Shakespeare, y en las canciones populares se nos presenta en su totalidad, en Goethe a veces. Todo el resto se puede arrojar al fuego. Esas gentes ni siquiera saben dibujar la caseta de un perro. Ellos quieren crear personajes idealistas pero todo lo que yo he visto son

Büchner menciona con frecuencia a Shakespeare, menos a Goethe y muy poco —apenas para rechazarlo— a Schiller. Que sepamos, Büchner no cita a Cervantes en toda su obra —ni a ningún otro literato español, dicho sea de paso—, pese a mostrar con el autor de la *Numancia* sorprendentes analogías en lo que se refiere a un fondo de verosimilitud en la poética literaria y a una concepción formalmente heterodoxa —frente a sus contemporáneos— de la construcción dramática.

Desde la perspectiva de la poética literaria occidental, y al igual que en cierto modo hizo Cervantes en la *Numancia*, Büchner introduce en el arte —sobre todo en el arte trágico— la existencia verosímil del hombre común. Su *Kunsttheorie* constituye, como se observará fácilmente, un paso más en el camino hacia el existencialismo moderno¹², y a través de él, hacia el nihilismo del teatro contemporáneo.

La existencialización de los hechos y personajes de la tragedia, tal como Büchner dispone a lo largo de su desarrollo, confiere al dramaturgo una posición claramente anti-idealista, siempre en los márgenes de una expresiva y provocativa verosimilitud. La presencia de animales como el mono amaestrado, el caballo astronómico o el gato, del que se dice que «carece de todo instinto científico», constituye una referencia a la animalización de las personas del drama, y de sátira amarga de muchos comportamientos humanos. El pregonero, en su barraca de feria, expone a los paseantes las virtudes de sus animales, identificando en las bestias meritorias cualidades humanas, como la educación o la capacidad de progreso. El resultado es un discurso caricaturesco y subversivo, que identifica a lo más excelso de la persona con el servilismo animal más embrutecido.

monigotes de madera. Ese idealismo es el más ignominioso desprecio de la naturaleza humana. Que se haga la prueba, que alguien se sumerja en la vida del ser más humilde y que lo reproduzca con las convulsiones, las insinuaciones, con todo el sutil y apenas perceptible juego mímico [...]. Hay que amar a la humanidad para penetrar en el ser propio de cada uno, a nadie debemos tener por demasiado humilde, por demasiado feo, solo entonces podremos comprenderlos; el rostro más insignificante causa una impresión más honda que la mera sensación de lo bello, y es posible hacer salir a las formas de sí mismas sin introducir en ellas nada copiado del exterior, donde no se siente vibrar ni palpar ninguna vida, ningún músculo, ningún pulso. Kaufmann objetó que en la vida real él no encontraría los modelos para un Apolo de Belvedere o una Madonna de Rafael. “¡Qué importa!”, replicó él, “ he de confesar que yo me siento muy muerto ante esas obras; cuando trabajo en mí mismo, quizá pueda sentir también algo, pero lo mejor lo pongo yo. El poeta y el artista que yo prefiero es el que me da la naturaleza del modo más real, de suerte que yo, ante su creación, sienta algo, todo lo demás me hastía”».

¹² Büchner, *Lenz*, en *op. cit.*, 1999, págs. 158. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, págs. 155: Recordemos las últimas palabras del narrador de la historia de Lenz: «Sein Dasein war ihm eine notwendige Last. So lebte er hin» [«Su existencia le era una inevitable carga. Así transcurrió su vida»]. En la secuencia 17 de la tragedia homónima, el protagonista Woyzeck se presenta a sí mismo, grotescamente, ante un interlocutor, Andrés. Su declaración precisa con toda exactitud la duración de su existencia vital: «Friedrich Johann Franz Woyzeck, geschwornen Füsilier im 2. Regiment, 2. Bataillon, 4. Kompagnie, geboren Mariä Verkündigung, ich bin heut, den 20. Juli, alt 30 Jahr, 7 Monat und 12 Tage». Cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 17, pág. 250. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 201: «Friedrich Johann Franz Woyzeck, fusilero jurado del segundo regimiento, segundo batallón, cuarta compañía, nacido el día de la Anunciación, tengo hoy, [20 de julio,] treinta años de edad, siete meses y doce días».

Meine Herren. Meine Herren! Sehn Sie die Kreatur, wie sie Gott gemacht, nix, gar nix. Sehen Sie jetzt die Kunst, geht aufrecht, hat Rock und Hosen, hat ein Säbel! Ho! Mach Kompliment! So bist brav. Gib Kuß! (*Er trompetet.*) Michl ist musikalisch. Meine Herren, meine Damen, hier sind zu sehn das astronomische Pferd und die kleine Kanaillevegele, sind Liebling von alle Potentate Europas und Mitglied von alle gelehrte Sozietät; weissage de Leute Alles, wie alt, wieviel Kinder, was für Krankheit, schießt Pistol los, stellt sich auf ei Bein. Alles Erziehung, haben eine viehische Vernunft, oder vielmehr eine ganze vernünftige Viehigkeit, ist kei viehdummes Individuum wie viel Person, das verehrliche Publikum abgerechnet. Herein. Es wird sein die räpräsentation, das commencement vom commencement wird sogleich nehm sein Anfang. Sehn Sie die Fortschritte der Zivilisation. Alles schreitet fort, ei Pferd, ei Aff, ei Kanaillevegel. Der Aff ist schon ei Soldat, s'ist noch nit viel, unterst Stuf von menschliche Geschlecht! Die räpräsentation anfangen!¹³

Sin embargo, este discurso, que echa por tierra todos los prestigios humanos, no ha hecho más que empezar. En el transcurso de esa absurda representación, el titiritero, que estimula bufonescamente al animal, proclama un grotesco y revelador parlamento destinado a desmitificar el artificio social de las dignidades y presunciones humanas:

Zeig dein Talent! Zeig dein viehische Vernünftigkeit! Bschäme die menschlich Sozietät! Mei Herre, dies Tier, was Sie da sehn, Schwanz am Lieb, auf sei vier Hufe, ist Mitglied von alle gelehrte Sozietät, ist Professor an unsre Universität, wo die Studente bei ihm reiten und schlage lernen [...]. Das ist Viehsionomik. ja das ist kei viehdummes Individuum, das ist ein Person! Ei Mensch, ei tierische Mensch und doch ei Vieh, ei bête. (*Das Pferd führt sich ungebührlich auf.*) So bschäm die Société. Sehn Sie, das Vieh ist noch Natur, unverdorbe Natur! Lern Sie bei ihm. Das hat geheiß, Mensch sei natürlich, du bist geschaffe Staub, Sand, Dreck. Willst du mehr sein als Staub, Sand, Dreck? Sehn Sie, was Vernunft, es kann rechnen und kann doch nit an de Finger herzählen, warum? Kann sich nur nit ausdrücke, nur nit explizern, ist ein verwandter Mensch!¹⁴

¹³ Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 3, pág. 237. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 189: «¡Señoras! ¡Caballeros! Vean ustedes la criatura tal y como Dios la formó: nada, nada de nada. Vean ahora el arte: anda derecho, lleva levita y pantalón, lleva un sable. ¡Así! ¡Haz una reverencia! Así se hace. ¡Echa un beso! (*Toca la trompeta.*) Michel entiende de música. Señoras y caballeros, vean aquí presentes al caballo astronómico y esos bonitos canarios cantores: son los favoritos de todos los patentados de Europa y miembros de todas las sociedades científicas. Le leen el porvenir a todo el mundo, cuántos años tiene uno, cuántos hijos, qué enfermedades; sabe disparar con pistola y andar a la pata coja. Educación, solo educación; tienen un raciocinio animal o más bien una animalidad dotada de raciocinio. No es una bestia irracional, como tantas personas, a excepción del distinguido público. ¡Pasen, señores! ¡Empieza la función, el comienzo del comienzo va a dar comienzo inmediatamente! Vean los adelantos de la civilización. Todo progresa, el caballo, el mono, el canario. El mono ya es un soldado, todavía no es mucho, el escalón más bajo del género humano. Principia la representación».

¹⁴ Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 3, pág. 238. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 190: «¡Muestra tu talento! ¡Muestra tu raciocinio animal! ¡Avergüenza a la sociedad humana! Caballeros, este animal que ven ustedes aquí, con su cola y sus cuatro pezuñas, es miembro de todas las sociedades científicas, es profesor de nuestra universidad, donde los estudiantes aprenden con él a montar a caballo y a manejar la fusta [...]. ¡Esto se llama equinosofía! Sí, no es una bestia sin inteligencia, es una persona. Un ser humano, un ser humano animal y sin embargo

En este largo proceso de animalización al que se somete al ser humano, las palabras del Doctor, como representante de los progresos de la investigación científica, resultan sumamente expresivas. El valor de la vida humana, y en consecuencia el individuo en sí, son objeto del mayor desprecio por parte del médico: «Behüte wer wird sich über einen Menschen ärgern, ein Menschen! Wenn es noch ein Proteus wäre, der einem kriecht!»¹⁵.

Todos los personajes se comportan en cierto modo como marionetas, y de alguna manera el discurso de muchos de ellos es heredero del lenguaje de los bufones shakesperianos. Karl, el idiota, el loco en suma, en su proximidad con Woyzeck, intensifica la percepción de la locura del protagonista. Los tipos caracterizados en el capitán, el tambor mayor y el médico, se configuran como representantes genuinos de determinadas funciones sociales, expresiones simbólicas del comportamiento inhumano por antonomasia, frecuentes en sociedades degradadas y moralmente contradictorias: el capitán, superior estúpido que presume de su moral; el tambor mayor, macho arrogante y fanfarrón; y el médico, cual bestia erudita.

Por otra parte, Büchner representa, desde el punto de vista de la relación interpersonal entre Woyzeck, de un lado, y el Capitán y el Doctor, de otro, el conflicto social de la Alemania de la Restauración (1815-1848)¹⁶. Nos referimos al contraste que

un bruto, una bestia. (*El caballo se comporta indecorosamente.*) Y ahora estás avergonzando al docto público. Vean ustedes, este bruto sigue siendo naturaleza, naturaleza en estado puro. Aprendan de él [...]. Se ha dicho: hombre, sé natural, estás hecho de polvo, arena, cieno. ¿Y tú quieres ser más que polvo, arena, cieno? Vean ustedes qué raciocinio, sabe hacer cuentas y sin embargo no contar con los dedos, ¿por qué? Simplemente, no sabe expresarse, ni explicarse, es un ser humano metamorfoseado».

¹⁵ Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 8, pág. 243. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 194: «Dios me libre de excitarme a causa de un ser humano. ¡Si al menos fuese una salamandra lo que se le muere a uno!».

¹⁶ No hay que olvidar que el período histórico y el orden social en el que Büchner escribe su obra es el de la restauración del absolutismo en la política europea, una vez superada la expansión napoleónica. Es pertinente en este contexto mencionar *Der hessische Landbote* [El Mensajero de Hesse] (1834), panfleto de ocho páginas que adopta como consigna el lema que identificaba a los jacobinos durante la Revolución Francesa: ¡«Paz a las chozas, guerra a los palacios!»!. Constituye un escrito político dirigido al pueblo llano, en que se describe y denuncia el gasto de los impuestos recaudados a los ciudadanos del ducado de Hesse, que los poderes públicos destinan al mantenimiento de ejércitos represivos, al bienestar privilegiado de las clases aristocráticas, y al anquilosamiento de un funcionariado inútil y de una administración pública igualmente estéril. Desde el punto de vista del conjunto de su obra, una de las principales características de este escrito radica en estar dirigido a un grupo de personas caracterizado precisamente por la humildad de su condición humana, exento de toda distinción aristocrática, burguesa o institucional, y que llega a convertirse en el protagonista más genuino y expresivo de la creación literaria de G. Büchner, hasta el punto de constituir un prototipo estético que, desde la obra de este autor alemán, se introduce explícitamente en la tradición literaria de la Edad Contemporánea. Frente al hombre humilde, la crítica se concentra en el aristócrata represivo y ocioso: «Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag, sie wohnen in schönen Häusern, die tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigne Sprache [...]; ihre Weisheit ist Trug, ihre Gerechtigkeit ist Schinderei» (Büchner, «Der Hessische Landbote» [Erste Botschaft, im Juli 1834], en *op. cit.*, 1999, págs. 40 y 52. Trad. esp. de «El mensajero de Hesse» [Primer mensaje, en julio de 1834],

se establece, por un parte, entre la inactividad y el capricho de los grupos sociales que poseen el poder y la fuerza, limitan el acceso a la educación y desarrollan su vida en buenas condiciones materiales, y las clases empobrecidas, por otra parte, sometidas a la ignorancia, que se expresan en un alemán dialectal, y sobre las cuales se mantiene un duro ejercicio de represión.

Woyzeck es sobre todo la tragedia de los seres humildes, víctimas de circunstancias adversas de las que no son culpables. En este sentido, *Woyzeck* es, en la historia de la literatura alemana, el primer protagonista de una tragedia que no pertenece a un estamento noble o aristocrático, sino que, muy al contrario, es un hombre socialmente común¹⁷. En efecto, la experiencia trágica confiere en Büchner un protagonismo a personajes de condición humilde, frente a lo que sucedía en la tragedia clásica, donde el papel relevante correspondía exclusivamente a la aristocracia o a personajes nobles. Un antecedente manifiesto de esta concepción dramática en la literatura europea está presente en la *Numancia* de Cervantes, donde los protagonistas de la experiencia trágica son seres igualmente humildes e inocentes¹⁸. Lo mismo sucede con los protagonistas

en *op. cit.*, 1992, págs. 65 y 70: «La vida de los poderosos es un largo domingo; viven en bellas mansiones, llevan hermosos vestidos, tienen rostros relucientes y hablan un lenguaje propio [...]; su sabiduría es engaño, su justicia, opresión»). Como han escrito a este respecto Knut Forssmann y Jordi Jané (1992: 17), «el *Mensajero* habla al pueblo sin censurar las creencias populares ni ignorarlas aristocráticamente y, en lugar de utilizar conceptos elevados, como la honra y la libertad de la nación, las constituciones, los derechos humanos o la libertad de prensa —conceptos usuales en los panfletos mencionados, que los campesinos no entendían ni se interesaban por ellos—, les presenta sus propios problemas en su propia lengua, las causas reales de su miseria y la manera de superarla, evidenciando que los intereses materiales básicos de la gran mayoría de la población eran el motivo fundamental de la revolución, haciéndola necesaria».

¹⁷ A lo largo del siglo XIX se desarrollan numerosos dramas naturalistas, de fondo social, y de orden mesiánico, desde los que trata de anunciarse el ideal de un «hombre nuevo», piezas dramáticas que se han denominado *Mitleidsdramen*. Tres rasgos al menos permiten excluir a *Woyzeck* de este tipo de obras: a) Motivación extremadamente sutil y original del proceso dramático; b) Lenguaje muy expresivo, que potencia diferentes áreas y percepciones de la realidad mediante momentos visionarios, podríamos decir expresionistas, surrealistas, absurdos...; c) Nueva concepción en la construcción del personaje, que se caracteriza como a una caricatura, con rasgos expresionistas, propios de un teatro satírico y grotesco, tal como más adelante sucederá en obras de Strindberg, Valle-Inclán, Sternheim o Dürrenmatt. Esta forma de construcción del personaje teatral se desarrolló más en la comedia que en el drama social.

¹⁸ Nunca se insistirá demasiado en señalar los precedentes cervantinos de esta tendencia. La presentación literaria de personajes humildes como protagonistas de experiencias y episodios trágicos, los hallamos efectivamente en autores como Cervantes, cuya tragedia *Numancia* puede considerarse como un ejemplo precursor, en el seno de la Edad Moderna europea, de la inusitada tentativa, en absoluto aristotélica, de convertir a seres plebeyos en protagonistas exclusivos de hechos trágicos. La tradición literaria de la Antigüedad había emplazado a los seres humildes en los estrechos límites del formato de la comedia, para solaz y deleite —lejos de toda crítica— de un público supuestamente feliz y satisfecho de todas sus condiciones sociales, estamentales y políticas. El protagonismo recae, en la obra de Büchner, en seres a los que, hasta entonces, la literatura tradicional —salvo ciertas excepciones como la *Numancia* cervantina— no había tomado *en serio*, ni como objeto de nada *serio*. En los seres humildes no se reconocía experiencia trágica posible. En otro lugar nos hemos ocupado más por extenso de este aspecto de la originalidad del

de *Woyzeck*, también seres inocentes, pues en absoluto intervienen en la causalidad de unos hechos adversos que han dado lugar a las desafortunadas circunstancias que les toca vivir. No se advierte de ningún modo el orden o la causalidad moral de una realidad trascendente; todo se debe al azar y, en todo caso, a los imperativos y exigencias que emanan de las condiciones más elementales de la vida material. Así lo reconoce Marie, en uno de sus diálogos con Woyzeck, a lo largo de una desesperada declaración que desemboca en el desprecio definitivo de todo lo humano.

MARIE: Unserens hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel, und doch hab' ich einen so roten Mund als die großen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Händ küssen; ich bin nur ein arm Weibsbild [...].

WOYZECK: Wir arme Leut! [...].

MARIE: Ach! Was Welt? Geht doch Alles zum Teufel, Mann und Weib¹⁹.

Del mismo modo, en sus diálogos con el capitán, Woyzeck insistirá en las condiciones de pobreza y humildad que determinan su forma de vida, aproximándose con frecuencia a una concepción existencialista y materialista del ser humano: «Wir arme Leut [...]. Wer kein Geld hat, Da setz eimal einer seinsgleichen auf die Moral in die Welt. Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unseins ist doch eimal unselig»²⁰. *Ich bin ein armer Teufel* —«soy un pobre diablo»—, repetirá con frecuencia en diferentes momentos de la obra. Woyzeck continúa su diálogo con el capitán. El soldado desmitifica poco después la idea de *moral* vigente en las clases dominantes, una suerte de idealización prestigiosa de la conducta humana, ideada para salvaguardar los privilegios sociales de una clase dirigente, que encubre de este modo su ociosidad y su petulancia; en este sentido, semejante virtud —*Tugend*— resultaría inasequible a las clases humildes, cuyo conocimiento de la realidad desmitifica toda visión artificialmente decorosa de los prestigios humanos. Paralelamente, Büchner parece confirmar, por boca de Woyzeck, que la dignidad moral del individuo depende con frecuencia de sus condiciones materiales de vida.

teatro de Miguel de Cervantes, sobre todo en lo referido a la experiencia trágica. Vid. al respecto el cap. 2 de nuestro trabajo sobre la *Poética del teatro de Miguel de Cervantes* (Frankfurt, Vervuert, 2000), donde nos referimos precisamente a la modernidad de la poética de la tragedia cervantina.

¹⁹ Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 4, pág. 239. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 191: «Marie: Los pobres solo tenemos un rinconcito en el mundo y un trocito de espejo, y sin embargo, yo tengo una boca tan grana como las señoronas, con esos espejos donde se ven de arriba abajo y con esos caballeros tan guapos que les besan la mano; yo soy solo una pobre mujer [...]. Woyzeck: ¡Pobres que somos! [...]. Marie: ¡Bah! ¿Qué importa el mundo? Todo acaba marchándose al diablo, el hombre y la mujer».

²⁰ Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 5, pág. 240. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 192: «Pobres que somos [...]. Quien no tiene dinero... Que uno haya de traer al mundo a otro de su misma condición pensando en la moralidad. Uno es también de carne y hueso. Los pobres siempre somos desgraciados».

Ja Herr Hauptmann, die Tugend! ich hab's noch nicht so aus. Sehn Sie, wir gemeinen leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine Anglaise, und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft sein. Es muß was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl²¹.

Woyzeck posee una serie de atributos que preludian la configuración nihilista del personaje del teatro contemporáneo. La exclusión social, los impulsos irracionales, la soledad, la incomunicación, la locura, el silencio..., son algunas de las cualidades que los personajes beckettianos llevarán a extremos insospechados. Recuérdense las palabras de Woyzeck a Andrés, en el comienzo mismo de la obra, insistiendo en la amplitud cósmica del silencio y la muerte: «Still, Alles Still, als wär die Welt tot»²². No es Woyzeck un personaje nihilista por sus palabras o sus hechos —como el bulero de la peregrinación a Canterbury, Edmund ante el orden moral que impera en *King Lear*, Don Juan interrogado por Sganarelle, o Mefistófeles en su discurso de presentación ante Fausto—; Woyzeck es un personaje nihilista en la medida en que vive —e introduce al espectador— en un mundo nihilista, en el que la autoridad de los valores morales ha desaparecido, la referencia a un orden trascendente no significa nada, y la causalidad de los hechos humanos no es perceptible, ni responde a una lógica que pueda comprenderse (aquí reside la génesis del *Stationendrama*), de modo que el personaje disuelve su relación con el mundo exterior a través de la pérdida de sus atributos tradicionales: los impulsos del mundo subjetivo crecen subversivamente como alternativa al sinsentido del mundo objetivo (locura, onirismo, expresionismo psicológico...); la expresión verbal del personaje se convierte en un monólogo grotesco, macabro incluso, en el que pulula un visionismo crítico y aniquilacionista (el cuento de la abuela a la niña, por ejemplo, en la escena 19 de la tragedia); y los diálogos, cuando existen, desembocan en enfrentamientos verbales entrecortados, estrangulados en anacolutos violentos, en bruscos enmudecimientos, signos en suma de impotencia expresiva (*Sprachlosigkeit*) que dejan al personaje en una situación emocionalmente atónita y existencialmente cercenada.

El Mefistófeles de Goethe es, al lado del Woyzeck de Büchner, un nihilista meramente formal. Sorprende pensar que uno y otro personaje sean creaciones literarias no solo contemporáneas, sino incluso conterráneas, pues proceden de autores que comparten un mismo ámbito cultural, la Alemania posilustrada y romántica.

Woyzeck es, pues, un punto de inflexión decisivo en la configuración del personaje nihilista del teatro contemporáneo. Sus atributos no niegan el orden moral, sino

²¹ Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 5, pág. 241. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 192: «¡Sí, mi capitán, la virtud! Yo aún no sé lo que es eso. Mire usted, la gente común como yo no tiene virtud, a uno le viene la naturaleza así, sin más; pero si yo fuese un caballero y tuviera sombrero y reloj y una levita inglesa y hablara como los señoritos, sí que me gustaría entonces ser virtuoso. Tiene que ser bien lindo eso de la virtud, mi capitán. Pero yo soy un hombre pobre».

²² Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 1, pág. 235. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 187: «Silencio, todo está en silencio, como si el mundo hubiera muerto».

que van incluso mucho más lejos: confirman su disolución. La percepción que nos transmite de una realidad humana en condiciones cada vez más intensas de soledad, incomunicación y silencio no dejan lugar a dudas. En paralelo discurre, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la filosofía de Nietzsche. La percepción es la misma: la disolución irremediable de una moral objetivamente irrepresentable.

El mal que daña el mundo del hombre no viene en esta tragedia de un más allá trascendente, sino que procede de una realidad meramente humana e inmediata, representada en unas condiciones de vida humilde y adversa, que degradan progresivamente al individuo, y cuya causalidad emana de las exigencias de poder y ambición característicos de las clases altas. La adversidad no es aquí metafísica, sino humana, demasiado humana. Hay, pues, un vacío, una nada, que anula y disuelve por completo el fundamento metafísico de las acciones que tienen lugar en *Woyzeck*²³. Con toda probabilidad estamos ante la primera tragedia de la Edad Contemporánea en la que se registra formal y funcionalmente una disolución de la metafísica como referente último de la experiencia trágica²⁴.

En este contexto es sumamente expresivo el cuento que el personaje de la Abuela relata en la escena 19 a una de las niñas que cantan en el corro; un cuento breve, ciertamente macabro para la mente de un niño, y de indudable trasfondo nihilista, en el que al final solamente dominan la soledad, el silencio y la muerte.

Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater und kei Mutter, war Alles tot und war Niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingangen und hat gerrt Tag und Nacht. Und wie auf der Erd Niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gangen und wie's zur Sonn kam, war's ein verwelkt Sonneblum und wie's zu den Sterne kam warn's klei golde Mücke, die warn angesteckt wie der Neuntöter sie auf die Schlehe steckt, und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und gerrt und da sitzt es noch und ist ganz allein²⁵.

²³ Burla burlando, en la feria, el pregonero, en su espectáculo con los animales, sentenciará: «Sehn Sie die Kreatur, wie sie Gott gemacht, nix, gar nix» (Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 3, pág. 237. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 189: «Vean ustedes la criatura tal y como Dios la formó: nada, nada de nada»).

²⁴ Insistimos en que Cervantes había expresado algo muy semejante en la *Numancia*, al negar la influencia de un mundo numinoso o suprasensible en la evolución trágica de los acontecimientos humanos.

²⁵ Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 19, pág. 252. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 202: «Érase una vez un pobre niño que no tenía padre ni madre, todos se habían muerto y ya no quedaba nadie en el mundo. Se habían muerto todos. Y él fue y se puso a llorar día y noche. Y como ya no había nadie en la tierra, quiso ir al cielo, y la luna le miraba tan risueña, y cuando llegó por fin a la luna, era un trozo de madera podrida, y entonces se fue al sol y cuando llegó al sol, era un girasol seco, y cuando llegó a las estrellas, eran mosquitos de oro pequeñitos, que estaban prendidos como los prende el alfaneque en el endrino, y cuando quiso volver a la tierra, la tierra era una olla del revés, y estaba completamente solo, y entonces se sentó y empezó a llorar y todavía sigue sentado y está completamente solo».

Diremos, finalmente, que la expresión nihilista no se limita moralmente a *Woyzeck*. En *Dantons Tod*²⁶ (1935), Büchner presenta a un protagonista que, desengañado de sí mismo y decepcionado de la Revolución, hace a Camille, momentos antes de ser juzgado por el tribunal revolucionario, la siguiente declaración:

Im Nichts. Versenke dich in was Ruhigers, als das Nichts und wenn die höchste Ruhe Gott ist, is nicht das Nichts Gott? [...]. Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt ist das Grab worin es fault. Das lautet verrückt, es ist aber doch was Wahres daran²⁷.

Nihilismo y perversión moral suelen estar fatalmente unidos. Danton y Robespierre dialogan. Danton ha dejado de creen en la utilidad de tanto crimen para justificar la Revolución. Robespierre aprovecha esta circunstancia para acusar a Danton de contrarrevolucionario, y quitarlo de este modo de en medio para incrementar así su propio poder. Danton lo sabe, y desmitificando su propio yo, trata de desenmascarar a su interlocutor. Pero en la Edad Contemporánea la perversión humana ya no se declara ni ante la propia conciencia, simplemente se ejecuta: la represión de la conciencia del Robespierre recreado por Büchner es tan poderosa como intensa la maldad del personaje que representa.

DANTON: Ist denn nichts in dir, was dir nicht manchmal ganz leise, heimlich sagte, du lügst, du lügst!

ROBESPIERRE: (*Allein.*) (*Nach einer Pause.*) Ich weiß nicht, was in mir das Andere belügt²⁸.

²⁶ El tema de esta obra no es otro que el de la libertad, el de alcanzar una Humanidad libre, en el ejercicio del pensamiento, de la religión, y de la vida social y política. Como en Cervantes, el concepto de libertad es una de las palabras clave de los escritos de Büchner.

²⁷ Büchner, *Dantons Tod*, en *op. cit.*, 1999, pág. 119; acto IV, esc. 7. Trad. esp.: *La muerte de Danton*, en *op. cit.*, 1992, págs. 122: «En la nada. Sumérgete en algo más sosegado que la nada y si el máximo sosiego es Dios, ¿no es la nada Dios? [...]. La nada se ha suicidado, la creación es la herida, nosotros somos las gotas de sangre, el mundo es la tumba donde se pudre. Suena a disparate, pero algo de verdad hay en ello».

²⁸ Büchner, *Dantons Tod*, en *op. cit.*, 1999, págs. 86-87; acto I, esc. 6. Trad. esp.: *La muerte de Danton*, en *op. cit.*, 1992, págs. 94-95: «Danton: ¿No hay nada en ti que a veces te diga muy quedamente, muy secretamente: Estás mintiendo, estás mintiendo? Robespierre: (*Solo.*) (*Tras una pausa.*) Yo no sé lo que en mí mente a lo otro...»

4.12. LA POESÍA COMO PROVOCACIÓN DE LA RELIGIÓN: *TERESA (1924) DE UNAMUNO*

¿Por qué y para qué es todo nada?

Miguel de UNAMUNO, *Teresa* (Rima 7, v. 15).

Si el martirio puede considerarse como la única forma de suicidio autorizada por las religiones, no es menos cierto que la guerra es una de las formas de homicidio legalizada por las democracias. *Teresa*, un libro de rimas y poemas publicado por Unamuno en 1924¹, está atribuido a un suicida: el poeta Rafael, un *alter-ego*, casi un heterónimo, del autor. Salvo en las ediciones de las obras completas de Afrodisio-Aguado² y Escelicer³, por Manuel García Blanco, y en Alianza, por Ana Suárez Miramón⁴, nunca ha vuelto a ser editado. Es uno de esos libros respecto a los cuales la crítica, clásica o posmoderna, canónica o revolucionaria, machista o feminista, nunca ha prestado demasiada atención, más allá de decir que se trata de un librito de poemas que imita el estilo becqueriano y pseudorromántico⁵. La crítica literaria, como casi todo lo que se hace para un público, espectador o consumista, tiende a rendir culto a la moda, y por consiguiente imita más que crea. Ni siquiera los estudiosos de la lírica como discurso dialéctico, pragmático o dialógico, se han fijado en esta obra como fuente prodigiosa de posibilidades expresivas e interpretativas⁶.

¹ *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*, Madrid, Renacimiento, 1924.

² *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*, en M. García Blanco (ed.), *Obras completas*, Madrid, Afrodisio-Aguado, 1958, XIV (253-466).

³ *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*, en M. García Blanco (ed.), *Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1969, VI (551-669).

⁴ *Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*, en A. Suárez Miramón (ed.), *Poesía completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, II (101-250).

⁵ Alarcos Llorach, «Variantes a una poesía de Unamuno» [1952], *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976 (119-126); A. Van Beysterueldt, «Algunas notas sobre el sentimiento del amor en Unamuno», *Punta Europa*, 50 1960 (78-90); A. Esclasans, «Teresa, 1924», *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, Editorial Juventud, 1952 (182-188); A.R. Fernández, «Teresa», *Unamuno en su espejo*, Valencia, Editorial Bello, 1976 (180-186); M. García Blanco, «Nota a 'Variantes de una poesía de Unamuno'», *Archivum*, 3, 1953 (233-235); M. García Blanco «Notas de estética unamuniana. (A propósito de su libro de rimas Teresa(1924))», *Revista de Ideas Estéticas*, 49, 1955 (3-26); G.J. Godoy, «Bécquer en Unamuno», *Duquesne Hispanic Review*, 9, 1970 (106-133); E. González López, «La poesía de Unamuno: el relato poético Teresa», *La Torre*, 66, 1969 (84-89); R. Gullón, «Teresa, novela de amor», *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1864 (218-245); L.G. Manegat, «De nuestro cercado. Miguel de Unamuno», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 11 de setiembre de 1924; J. Marías, *Miguel de Unamuno* [1943], Madrid, Espasa-Calpe, 1980; R.L. Nicholas, «Teresa», *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987 (88-93); M. De Semprún Donahue, «El amor como tema de la eternidad en las rimas de Teresa de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 22, 1972 (23-32).

⁶ Sorprende (o tal vez no...) que en su afán y exhaustividad dialógicos sobre la obra de Unamuno Iris Zavala no haga ninguna alusión a este poemario en su trabajo *Unamuno y el pensamiento*

TERESA

Teresa es una obra decisiva y central en la evolución del pensamiento poético de Miguel de Unamuno. No es casualidad que ocupe el centro cronológico en la historia de sus obras líricas: *Poesías* (1907), *Rosario de sonetos líricos* (1911), *El Cristo de Velázquez* (1920), *Rimas de dentro* (1923), *Teresa* (1924), *De Fuerteventura a París* (1925), *Romancero del destierro* (1928) y el *Cancionero* (1936). Unamuno presenta en este poemario una nueva concepción de sujeto lírico, plural, dialógico y complementario⁷, en torno a una cuestión eternamente debatida, el amor y la muerte, y dentro de un marco de referencias profundamente religioso y poético. Unamuno es aquí antecedente y paralelo de uno de los grandes temas de la lírica del siglo XX: el fenómeno del doble. Presente en la poesía de Juan Ramón, Pessoa, Borges y Octavio Paz, la lírica de Unamuno enfoca el problema de un modo revolucionario, y que sin embargo ha pasado por completo desapercibido.

La creación poética de Unamuno madura en un momento histórico (1920-1930) en el que se agudizan los conflictos de la poesía moderna, especialmente porque comienzan a cuestionarse los discursos anteriores acerca de la creación e interpretación de la lírica. Unamuno, como Pessoa, como Borges, no escribe solo para lectores de poesía, para poetas, sino también para pensadores, para filósofos. Entre los recursos más recurrentes de su lírica se encuentran dos principales que queremos convocar aquí: 1) la expresión de la dispersión, de la otredad, de la multiplicidad..., ya no puede ser expresada a través del *yo* romántico; y 2) la poesía puede interpretarse como una ficción, una mentira, que se construye con las realidades, las más verdaderas realidades, de la existencia humana: el amor y la muerte.

Al igual que Pessoa, Unamuno, en lugar de crear personajes, crea *poetas*. La trama de *Teresa* se articula en torno al manuscrito redactado por un joven poeta, llamado Rafael, y los versos escritos a su amada Teresa, recientemente fallecida. La fragmentación del *yo*, característica de la literatura del siglo XX, y sobre todo de la lírica de las primeras décadas, supone la destrucción del *sujeto* romántico, el soporte en el que se amparaba la subjetividad y las potencias del poeta. El Modernismo prefirió los mundos de la ilusión a los mundos de la realidad; en este contexto, Unamuno procede de la tradición simbolista de Baudelaire, y de la fábula amorosa becqueriana, precisamente para confirmar las más contrarias consecuencias: la des-romantización de la poesía moderna.

dialógico. Miguel de Unamuno y Mijail Bajtin, Barcelona, Anthropos, 1991. Vid. los trabajos de I. Mizrahi, *La poética dialógica de Bécquer*, Amsterdam · Atlanta, Rodopi, 1988; P. Ballart, *El contorn del poema*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998; J.M. Trabado Cabado, *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*, Universidad de León, 2002.

⁷ Vid. al respecto: «El discurso intercalado en la lírica de Miguel de Unamuno. Diálogo y dialogismo en la rima LI de Teresa», en C. Guillén (ed.), *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March y Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992 (141-152); y especialmente la monografía sobre *La expresión dialógica en el discurso lírico de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, Kassel, Reichenberger, 1994.

En *Teresa* de Unamuno aparece con frecuencia el motivo de la religión, como escenario que confirma la presencia de un más allá y la constancia de un deseo genuinamente humano de supervivencia. Sin embargo, nada confirma la subsistencia de un dios: todo pasa, todo fluye entre la vida, el amor y la muerte, y solo permanece el ritmo de la alteración. La religión es en cierto modo un laberinto, donde el poeta es simplemente un transeúnte más, atrapado entre la nostalgia de un padre eterno que no se manifiesta jamás, el miedo a la muerte física, y la incertidumbre frente un posible mundo ultraterreno. El poeta necesita la compañía de lo metafísico. Es la exigencia de una realidad suplementaria, de una doble naturaleza existencial y poética⁸.

Voy a hacer a continuación algunas observaciones que pueden ayudar a comprender mejor ciertos aspectos de la lírica unamuniana desde el punto de vista de sus implicaciones religiosas, tan eternamente debatidas.

MAGIA, LITERATURA Y RELIGIÓN

Estoy convencido de que la literatura es lo que nos queda de la magia del mundo antiguo. Los seres humanos ven el mundo desde una perspectiva finita. La literatura representa una oportunidad fabulosa por trascender esos límites. Lo poético es en cierto modo un conjunto de sueños artificiales contra las amenazas y límites de la vida real.

Crear en la magia es confiar en el poder de la palabra. Nada más. Esta confianza en las palabras permite construir referentes, es decir, mundos de ficción, que, al margen del lenguaje, son inasequibles en la realidad. Esa es la génesis de todo discurso: suplantar con el lenguaje las carencias de la realidad humana. Y tal es específicamente el origen del discurso literario, del religioso sobre todo, y del científico incluso, la búsqueda de una ficción, una creencia o una explicación convincentes y, a ser posible, absolutas.

Diferentes tendencias, instituciones, grupos, ideologías, han tratado de apropiarse de la verdad, de su interpretación y sus posibilidades de conocimiento. Desde la más remota Antigüedad, el acceso a la verdad fue disputado por la filosofía, la religión y la poesía, es decir, se planteaba una interpretación moral, metafísica y poética de la verdad. Con la llegada de la Edad Moderna, a esta disputa por el conocimiento de lo verdadero se incorpora la Ciencia, con todos sus atributos y recursos técnicos.

Desde esta perspectiva me atrevería a distinguir entre ficciones «abiertas» y «cerradas». Serían «ficciones abiertas» aquellas formas de discurso que reflexionan abiertamente sobre sí mismas y sus referentes, sobre sus métodos y posibilidades de

⁸ «Debe ser terrible verse como por completo desdoblado, en figura y en voz, contemplar su rostro como ajeno y oír como ajena su propia voz. Y por eso nuestro mejor espejo es cada uno de nuestros prójimos. Y es mucho mejor buscar nuestro pensamiento a través del pensamiento de los otros que buscarlo zahondando en nuestra conciencia. Un hombre obligado a vivir años y más años solo, enteramente solo, empezaría por pensar en voz alta, hablando a solas consigo mismo, pero acabaría por quedar sordo para sí, después mudo, y al cabo por no pensar, lo que se llama pensar humanamente», M. de Unamuno, «Aprender haciendo. Conversación» [1913], en M. García Blanco (ed.), *Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1966-1971, 7 (856-861); pág. cit. 861.

desarrollo, mediante la integración y experimentación de cambios y transformaciones sucesivas. Serían *ficciones abiertas* la Literatura, las Artes y las Ciencias. Las Ciencias, además de *ficciones abiertas*, son también *ficciones explicativas*. Por el contrario, son «ficciones cerradas» aquellas formas de discurso renuentes —o que simplemente se niegan por completo— a discutir sus fundamentos normativos esenciales. Son formas de discurso que rechazan la crítica, censuran la heterodoxia, renuncian a transformaciones decisivas, y niegan en definitiva cualquier forma de cambio o diferencia sustancial. Son *ficciones cerradas* casi todas las ideologías, la mayor parte de los sistemas morales y la totalidad de las religiones. Este tipo de discurso cerrado dispone al menos de tres atributos o perspectivas esenciales: un afán de totalidad que empuja a expresar lo absoluto, a dar cuenta de todos los límites de una vida posible; la posesión de textos canónicos, entregados o identificados con la figura de un fundador; la afirmación a ultranza de una ortodoxia de ideas y fundamentos rectores, con toda suerte de ideologías, palabras, gestos, disciplinas, formalismos y rigores. Nada que se mitifica es verdadero. La verdad no se basa en mitos, sino en discursos incesantemente críticos. Frente a las *ficciones cerradas*, los discursos abiertos, igualmente ficticios, discuten la norma y sus dogmas. Y cuando el dogma se discute, se seculariza. En este proceso de secularización de las normas, la literatura constituye sin duda el discurso más importante que ha existido nunca. Es, por excelencia, un discurso de libertad, frente a las normas del arte (preceptiva), de la sociedad (política) y de la moral (religión).

LITERATURA Y METAFÍSICA

El ser humano es el único ser vivo dotado de una capacidad de trascendencia, es decir, de una facultad para desear, generar e interpretar Significados Trascendentes. ¿Por qué? ¿Por qué y para qué se sirve el ser humano de esta capacidad? Diferentes poderes hacen de esta facultad humana su campo de batalla primordial. De todos ellos, el más importante es el poder que ejercen los *intérpretes* del lenguaje, del conocimiento, de la creencia, de los libros, de la escritura...; los intérpretes, es decir, los *intermediarios*. Desde la elección del sexo de los seres humanos, hasta la clonación de las más variadas criaturas, sin olvidar la elaboración de alimentos transgénicos, o las formas de investigación interplanetaria o biogenética, una de las características primordiales de los nuevos tiempos será sin duda la mediación, es decir, la intervención humana que, en cualquiera de sus facetas, tiene como fin la alteración controlada del curso previsto —acaso natural— de determinados hechos y acontecimientos. El azar tiene cada vez menos posibilidades de movimiento. En una época y en una cultura determinadas por tales características, la visión (literaria) sin intermediarios no es posible. El profesor, el crítico, el editor, el periodista por supuesto, etc., disputan por dominar el acceso a los textos, a la escritura, es decir, al sentido, al Significado Trascendente, en el valor más amplio de la palabra, y ofrecer de este modo al lector una literatura, un sentido, un discurso, una religión, una política, un conocimiento, una sociedad, un cosmos..., previamente valorado y definitivamente interpretado.

El chamán, el hechicero, el sacerdote, el crítico literario, cada *intermediario* en suma, cree, o finge creer ante la comunidad, con toda la fuerza de su retórica, que hay algo en lo que decimos. La poética, y sobre todo la pragmática, se encarga inevitablemente de discutirlo. Toda forma de lenguaje es una ficción. El lenguaje científico es una ficción explicativa, el lenguaje literario una ficción lúdica, el lenguaje religioso una ficción moral, y el lenguaje periodístico una ficción vulgar, y con frecuencia simplificadora, de la realidad; y así podríamos seguir sucesivamente...

Toda ficción es siempre una suerte de referencia metafísica. Contiene una alusión a un más allá imposible y definido. Subrayo estas palabras: *imposible*, pero *definido*. Las ficciones son formas sensibles que remiten o expresan una especie de realidad metafísica, cuyo significado inevitablemente adquiere cierta trascendencia más allá de lo meramente sensible. En las referencias metafísicas de determinados discursos, como el literario, está contenido y postulado un Significado Trascendente. La ficción es la única alternativa a la realidad. La metafísica también. Lo es la literatura, y lo es por supuesto la religión. La mejor de las ficciones es precisamente aquella que no resulta nunca plenamente verificable; es el caso de la literatura. Lo mismo podríamos decir de la religión, que además incorpora un imperativo moral determinado por una inquietud universal ante la muerte.

El discurso científico defrauda porque es verificable, y al fin y al cabo resulta decepcionante. El literario no, se mantiene siempre como tal. Incluso sobrevive a los discursos críticos y secundarios que se transcriben sobre él. La literatura sobrevive a todas sus interpretaciones. Sin embargo, el fin de todo discurso crítico o interpretativo es la obsolescencia. El significado de la literatura no se basa en la verificación, sino en la verosimilitud, es decir, en la *convicción*.

La literatura crea una *metafísica fabulosa*, y no solo por *placer emocional y sensorial*, en cuya fundación los antiguos griegos desempeñaron un papel decisivo, al reconocer en la sensibilidad una excelente supremacía de los valores humanos. Por su parte, la Religión crea una *metafísica normativa*, basada en una *ley moral*, que el judaísmo supo fundar y salvaguardar sólidamente, y que la teología cristiana se encargó de universalizar con toda clase de alianzas. Los discursos morales se han servido con frecuencia de esta *metafísica normativa* para someter la sensibilidad (humana) a la moral (divina). Diremos, además, que la Ciencia, en nombre de la técnica, ha destruido la metafísica tradicional, y ha dispuesto las condiciones adecuadas para un mundo nihilista. La técnica no tiene conciencia alguna de metafísica (y muy probablemente de ninguna otra facultad humana). En realidad, la técnica carece de toda consciencia. Es el *no-yo* fichteano que, paradójicamente, adquiere en su propio desarrollo una legalidad inmanente.

El mundo griego crece destinado a fundamentar la metafísica desde la ficción literaria (*poiesis*) y desde la ficción filosófica (*episteme*). Y en este proceso el arte verbal precedió a cualesquiera otras formas de reflexión y pensamiento. El mundo árabe y judío, por el contrario, fundamentó su metafísica en el desarrollo de un discurso normativo. En este contexto disciplinado nace para el cristianismo la teología. Las religiones fortalecen su credo en el canon, en la norma, en la disciplina. Curiosamente, cuando el arte quiere justificarse normativamente, muere. El destino del canon en el mundo de la creación estética no es otro que la obsolescencia. El arte literario existe sin

preceptiva o contra ella, tal es su fuerza. Los credos, sin embargo, ansían sistematizarse en un Credo común y uniforme, totalizador y católico.

La literatura trata siempre de estimular, liberándolos, nuestros deseos de trascendencia, experiencia que desemboca sin duda en múltiples heterodoxias. Una de las más antiguas fue la magia. Por su parte, las religiones, cualquier forma de religión o creencia normativa y subordinante, han tratado siempre de monopolizar nuestros pasos por el mundo de lo trascendente y metafísico. Para los griegos, la religión era un conjunto de sueños, una mitología; para los judíos, la religión es ya una disciplina, un libro de leyes. El cristianismo ha dado a esta legalidad judaica pretensiones universales y absolutistas. Frente a la creencia normativa y a la interpretación reglada, proveniente de la religión, de la preceptiva clasicista o del canon posmoderno, la literatura sigue postulando un mundo de libertad fabuloso y metafísico.

Crear en un dios es confiar en el poder del que carecemos. Unamuno fue muy consciente de esta carencia, y toda su poesía, y en conjunto su obra literaria, es una vasta reflexión acerca de las posibilidades de superarla y sublimarla. «Crear en Dios es querer que Dios exista», escribió en diferentes lugares de *El sentimiento trágico de la vida*. Unamuno hizo de casi toda su poesía una oración, un rezo. Convirtió a un dios en su principal destinatario. Basta citar *El Cristo de Velázquez*, basta leer poemas como el que sigue, incluido en *Teresa* para confirmar esta declaración de trascendencia y metafísica:

¡Ave María! El sol se acuesta en tierra...

¡Ave María!

El verdor de su yerba está ya en sombra...

¡Ave María!

Por mí y por ella, por nosotros, ruega,

Santa María,

ahora y en la hora en que nos juntes,

Santa María,

Con tus manos de rosa celestiales,

¡Ave María!

en un puñado amasa nuestras tierras,

¡Ave María!

un pan de amor para la eterna vida...

¡Ave María!

Sobre su blanco pecho, hoy tierra santa,

¡Ave María!

Cuentas de su rosario están rezando,

avemarías...

¡Ave María!⁹

⁹ Rima 14 de *Teresa*, ed. cit., a cargo de A. Suárez Miramón, Madrid, Alianza, 1987, págs. 147-148.

Y sin embargo, la inquietud religiosa de Unamuno, como la de toda religión, subsiste al paso del tiempo exclusivamente en la *escritura*. ¡Cuántas páginas ha dedicado Unamuno a la descripción y expresión de su propia idea de dios! Observamos en la lectura de sus textos cómo es propio de los dioses mostrar la fuerza de su poder, de su ira o su misericordia, de su capacidad de sacrificio incluso, pero muy pocas veces nos dan muestras de su inteligencia. Sobrevivientes en la nada, desde una soledad eterna y poderosa, dominan el todo. A veces, algunos de sus súbditos primigenios, los ángeles por ejemplo, traicionan incomprensiblemente su magnificencia; el hombre y la mujer por él creados no tardan en engañarle y mostrarse desagradecidos...; como consecuencia de ello disponen un mundo deliberadamente imperfecto, cuyo resultado es el caos más irremediable. ¿Es esta una labor de la que se deba estar especialmente orgulloso? Los dioses, pues, hacen alarde de su poder, pero pocas veces de su inteligencia. Todo se reduce para ellos a una cuestión moral. No entienden, diríamos, de epistemología. Solo de ética. De una ética que descarta, por supuesto, cualquier experiencia cómica. Por el uso de la inteligencia los dioses se asemejan a los seres humanos; y por una ambición desmesurada los propios seres humanos acaban por creerse, fraudulentamente, semejantes a un dios. Los númenes no ofrecen pruebas de inteligencia, sino simplemente de poder o de sacrificio, según pretendan deslumbrarnos o seducirnos. Sus obras son obras de fuerza, no de sabiduría. No en vano la inteligencia se orienta esencialmente hacia la persuasión y la crítica, actividades sin duda mucho más humanas que divinas. La inteligencia hace al ser humano; la ficción, a los dioses. Sin embargo, ambos están unidos, por el deseo, en una relación trágica. Ansiedad humana de trascendencia y deseo divino de posesión y dominio sobre lo terrenal. Todos los dioses necesitan hacer milagros para revestirse periódicamente de cierta autoridad, pero solo los seres humanos son capaces de contar esos milagros. Los númenes necesitan de profetas y narradores para articular su propio discurso. ¿Quizá la modestia les impide hablar de sí mismos? Lo cierto es que los dioses necesitan la escritura. El fruto de la más humana de las invenciones: dar nombre y sentido a las cosas. He aquí la acción primigenia y adánica de ese primer hombre. Los dioses que no están en los libros, que no están en las escrituras, no existen. En consecuencia, residen en la lectura, y se confirman en la experiencia trágica —y espectacular—, para sublimarse en ella ante los ojos mortales. Los dioses son fugitivos y persistentes visitantes de la literatura. Toda su mitología está destinada a poblar un mundo visible, que la ficción poética ha hecho muchas veces comprensible y verosímil en su fuerza y sensorialidad. Sin embargo, la poética no es la casa de los dioses, sino su laico camposanto, su cementerio civil. La literatura, discurso pagano y secular por excelencia, no habla su mismo lenguaje, normativo y moralista, sino que instituye una voz de libertad y laicismo, de heterodoxia y desmitificación, que ha hecho de los númenes su principal osamenta. La poética ha convertido a todos los dioses en el osario de la literatura. Sin duda un enriquecido tesoro de influencias trascendentes.

La visión unamuniana del cristianismo no solo es heterodoxa por su afinidad hacia lo protestante, por su distancia frente al catolicismo, o por su reacción ante el dogma hebreo. Unamuno ve a Dios como una consecuencia de su deseo de inmortalidad, no como una causa —y quizás ni siquiera como un imperativo— de verdad, de paz o de justicia.

4.13. EL DIOS DE LOS POETAS.

¿POR QUÉ «DIOS ESTÁ AZUL» EN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ?

Dios está azul...

Juan Ramón JIMÉNEZ

Los poetas han ignorado con frecuencia la filosofía a la hora de escribir la literatura de sus poemas. Siguiendo su ejemplo, los malos intérpretes de los materiales literarios también han ignorado con frecuencia lo que la filosofía es, jactándose incluso de pertenecer a una presunta tradición —cuyo origen pretenden platónico— en la que la filosofía y la literatura se menosprecian mutuamente. Pero que algunos poetas, en realidad los más ignorantes, no tengan en cuenta lo que la filosofía es y exige, no significa que los intérpretes de la poesía en particular, y de la literatura en general, deban asumir de forma acrítica el mismo imperativo. Porque la Literatura, como la totalidad de cuanto existe, exige ser interpretada. Como hecho que brota de la razón humana, exige una interpretación racional, normativa y conceptual del sistema de ideas formalmente objetivado en sus materiales literarios. Todos los hechos exigen una interpretación, y los materiales literarios no constituyen filosóficamente una excepción. El fin del arte es su interpretación humana y normativa. En este sentido, la Literatura, como obra de arte, como sistema de ideas formalmente objetivadas en materiales literarios, es un permanente desafío a la inteligencia humana.

De forma inequívoca Platón consideraba, al igual que muchas personas hoy día, que la Literatura —que toda la Literatura— es un discurso incapaz de objetivar sistemas críticos de ideas. Lo cual no ha de sorprendernos, sobre todo si se tiene en cuenta la imagen pública que se da de la Literatura, incluso, y sobre todo, en las instituciones académicas y universitarias, donde con frecuencia la explicación de los materiales literarios se limita a contar los argumentos de las novelas. Para Platón, Retórica, Poética y Literatura son relativamente lo mismo: un discurso —un conjunto de palabras— solo sensible, pero no inteligible. Se trata de *algo* que suena bien, pero que no dice nada. Platón, como Aristóteles, como Spinoza, y como muchos otros filósofos racionalistas, no pueden comprender —ni aceptar acríticamente— el sentido de versos como estos, en los que Juan Ramón Jiménez, en su modernista balada de la «Mañana de la cruz», habla de un Dios azul:

Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la cruz de primavera.

Ningún filósofo antiguo ni escolástico, ningún pensador racionalista del siglo XVII, ningún científico positivista decimonónico, y acaso ningún lector anterior al simbolismo, podría comprender fácilmente que Dios sea susceptible de recibir en su substancia un atributo o un accidente «azul», porque si algo así tuviera la más pequeña posibilidad de llevarse a cabo, la más limitada potencia de actualizarse, Dios no sería Dios. Platón, Aristóteles, Plotino, Descartes, Spinoza, Hume, etc., jamás ha-

brían comprendido semejante sinestesia, y aún menos verbalizada en la forma —tan española— que ontológicamente implica el verbo *estar*, identificando en una causa primera y esencial nada menos que un estado existencial, y además cromático, dado en la inconmensurable inmutabilidad de una divinidad teológica. Pero el Dios de los poetas no es el Dios de los teólogos, el cual, es además, en buena medida, el Dios de los filósofos. Dicho con más precisión, y atendiendo a la Genealogía de la Literatura que se expone en este libro: el Dios de la Literatura sofisticada o reconstructivista —el de la poesía modernista juanramoniana, por ejemplo— no es el Dios de la Literatura primitiva o dogmática —el Yahvéh del *Antiguo Testamento*—, ni el Dios de la Literatura crítica o indicativa —desde ese Dios inoperante e inhabilitado, tan propio de la novela y el teatro cervantinos, hasta ese trono vacío de toda divinidad, tan patente en tragedias contemporáneas y ateístas como *En attendant Godot*—. Ahora bien, a la Literatura sofisticada o reconstructivista solo se llega *genealógicamente* cuando la metafísica —con todos sus dioses e imperativos teológicos— se ha desvanecido por completo, porque se ha convertido en un juego, en una retórica, en una poética, o en un cromatismo de emociones y sensaciones verbalmente muy apetecibles. Solo así Dios puede estar *azul*.

En suma, Platón no podría concebir —ni aceptar— de ninguna manera que Dios esté azul, porque en su Filosofía no cabe la *Literatura sofisticada o reconstructivista*, sino que solamente cabe, y reducida a la mínima expresión estatalista y política, una *Literatura programática o imperativa*. La *Literatura crítica o indicativa* no se tolera en la República platónica, y ya no por literaria o poética —esto es, por mimética—, sino por crítica o heterodoxa —es decir, por disidente—. Por otro lado, ha de advertirse que el mundo antiguo y las culturas arcaicas no consideraban como literarios ni poéticos muchos de los materiales y formas antropológicos que aquí sí reconocemos en la genealogía de la Literatura primitiva o dogmática, porque la interpretación histórica posterior los ha incorporado al corpus de obras estéticas. El pueblo hebreo anterior a Cristo no podría haber admitido, bajo ningún concepto, que el *Génesis* era una obra literaria: el *Génesis*, como todos los demás libros del *Viejo Testamento*, es una Escritura Sagrada, no una ficción poética o una fábula literaria. Nada más lejos, pues, de algo tan profano, y al cabo vulgar, mundanal y frívolo, como la Literatura.

Consideraré ahora un poema de Juan Ramón Jiménez en el que se objetivan versos claves y definitorios de una Literatura sofisticada o reconstructivista. Me refiero al titulado «Balada de la mañana de la cruz», que abre su libro *Baladas de primavera*, de 1907, y cuya versión definitiva es la siguiente¹:

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

¹ Juan Ramón Jiménez corrigió meticulosamente a lo largo de toda su vida la mayor parte de sus poemas. Sobre el cuidado y la exigencia de tales correcciones, vid. entre otros los estudios, muy recientes, de Gómez Trueba (2012), Silvera (2008, 2010, 2012) y Varo Zafra (2011).

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

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

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

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

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

Flauta y tambor sollozarán de amores,
la mariposa vendrá con su ilusión...
¡Ella será la virgen de las flores
y me querrá con todo el corazón!²

Este es un poema que pertenece a su etapa decadentista de Moguer, que se sitúa entre los años 1905 y 1912, hasta que en diciembre de este último año Juan Ramón regresa de nuevo a Madrid —donde vive de rentas familiares³— para instalarse en la capital española hasta agosto de 1936, fecha en que se exilia a Estados Unidos con un pasaporte diplomático.

La metáfora esencialista, que identifica a Dios con lo azul como atributo o accidente, es de ascendencia simbolista y, por supuesto, modernista. Y como recurso modernista lo utiliza Juan Ramón Jiménez no solo en este poema inicial de *Baladas de primavera* —y también en el último⁴—, sino además en varias composiciones de

² Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 681), «Balada de la mañana de la cruz», *Baladas de primavera* (1907).

³ En una carta sin fecha conocida, pero supuestamente de 1912, Juan Ramón Jiménez escribe a Martínez Sierra desde Moguer: «Necesito salir de aquí cuanto antes [...], todo esto en un pueblo pequeño [...], sin una sola persona —¡ni una!— que se interese por las cosas de arte [...]. Estoy vendiendo las fincas que aquí me quedan [...] para irme a Madrid del todo. He calculado y puedo disponer de 40 duros mensuales durante unos cuantos años» (*apud* Gullón, 1961: 109-110).

⁴ Se trata del poema XXVI, titulado «Balada del prado con verbena», en la que de nuevo, lúcidamente, «¡Dios está azul, la vida está serena, / todo se ríe de luz y de ilusión!» (Jiménez, 2005: I, 706). El poema gira en torno al apelativo «Blanca», onomástica tras la que seguramente se oculta el nombre propio de quien se supone fue su primera novia, Blanca Hernández-Pinzón, cuñada de Victoria, hermana de Juan Ramón Jiménez (vid. al respecto Blasco, 2005: 666). Pero

su primera etapa poética, anterior a la composición del *Diario de un poeta recién casado* (1917), y de su segunda etapa, en la que el modernismo cede el paso a una poesía pura o desnuda. En la lírica juanramoniana lo azul será siempre un atributo o cualidad que remite de forma inequívoca a la esencia de una plenitud emocional y psicológica, en ocasiones incluso pseudomística. El resto de los términos, referentes y relaciones del poema pertenecen a una Literatura sofisticada o reconstructivista mucho menos audaz y expresiva que la contenida en una afirmación como «Dios está azul». Se trata de una valoración estética e ideal de lo popular, que recrea, por un parte, de forma muy estilizada, un incipiente diálogo o autodiálogo entre enamorados, como figuras invisibles, pero audibles, que brotan de un *locus amoenus* rural y bucólico⁵, y que, por otra parte, reconstruyen sofisticadamente, en forma de balada, una escena folclórica y costumbrista, musical y poética⁶, vinculada a los rituales festivos de la primavera⁷.

Entre los poemas de su etapa modernista donde lo azul hace acto de presencia figura «Tarde azul y fría» (*Las hojas verdes*, 1906), en el que el poeta se sitúa «Sobre esta sombra azul, en la belleza / de oro de la tarde dolorosa...»⁸, sumido en un estado de ánimo de infeliz quietud; y la elegía xcvi, que comienza «¡Mujer, abismo en flor,

lo importante aquí es subrayar el intertexto de apertura y de clausura del poemario, en torno a ese «Dios está azul», como expresión pletórica de plenitud y satisfacción emocionales en consonancia con la naturaleza como espacio absoluto. En palabras de Blasco, «evidentemente, esta coincidencia no es casual, sino que responde a una voluntad de ajustar la totalidad del poemario a una estructura circular, que, por otro lado, es la predominante [...] en la composición de un número importante de los poemas de este libro» (Blasco, 2005: 667).

⁵ Tras el interés que suscita la naturaleza en muchos de los autores literarios de la denominada Edad de Plata está el krausismo. Su culto a lo popular, a la cultura terruñera, al folclore rural y naturalista, al «espíritu» y al «alma» de los hombres y mujeres del campo, con todo el idealismo que acompaña semejante valoración estética de lo tradicional y casticista, es determinante. Sobre todo en quienes no trabajaron nunca el campo con el sudor de su frente. Otra será la interpretación que la denominada «poesía social» hará de los mismos hechos.

⁶ Javier Blasco ha explicado con mucho acierto la importancia que en *Baladas de primavera* adquiere la canción —con las estructuras populares y tradicionales de la glosa, el villancico o el zéjel— para la lírica juanramoniana, así como sus efectos concretos, entre ellos el «consciente y decidido esfuerzo por adelgazar el poema» (Blasco, 2005: 669). No es este un hecho baladí, sino un paso más hacia lo que desde *Estío* (1916) —y sobre todo *Diario de un poeta recién casado* (1917)— será la *poesía pura* o *desnuda*. La musicalidad, como el interés por el cromatismo poético —azul, verde, rosa, blanco, oro...—, es un recurso de visibles influencias impresionistas. El krausismo fue pedagógico pero no revolucionario.

⁷ «El día de la Cruz de mayo (primer domingo de ese mes), como la Noche de San Juan, son fechas claves de la primavera. El Domingo de la Cruz se celebra fiesta en Moguer y el poeta canta esta fecha en algún otro poema; por ejemplo véase el que en *Pastorales* comienza «El tambor llama a la flauta», donde la compañera del poeta parece ser María Almonte, la hija del médico Rafael Almonte. La vinculación del romero con este tipo de celebraciones se encuentra ya en Lope de Vega. Varias baladas tendrán como tema diversos motivos de la vegetación y del mundo natural (flores y pájaros, sobre todo), temática que viene a coincidir con la de un libro inédito de prosa en el que Juan Ramón trabajaba en este mismo momento (*Flores de Moguer*)» (nota de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, *apud* Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, 2005: I, 717).

⁸ Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 615).

maldita seas! Rosa...», donde se canta una vivencia psicológica, exultante y pletórica, sin duda más imaginaria que real, cuya protagonista es un prototipo de mujer amante y lírica: «¡Yo iba cantando, un día, por la pradera de oro, / Dios azulaba el mundo y yo era alegre y fuerte; / tú estabas en la hierba, me abriste tu tesoro, / y yo caí en tus rosas y yo caí en la muerte!» (*Elegías*, 1908)⁹. Una pieza clave más de esta intertextualidad de lo azul es el fragmento cxxx del *Diario de un poeta recién casado* (1917), compuesto en Nueva York el 3 de mayo, y titulado precisamente «Me siento azul», esto es, en términos de poética juanramoniana, «me siento plenamente feliz».

¡Qué gusto poderlo decir sin que a nadie le extrañe, aunque le fastidie! Azul, sí... Antes de saber que el rubio y seco inglés lo decía de este modo, ya yo, que como el que lo dice y el que no lo dice, me había sentido azul muchas veces —no tantas quizá como supone Fitzmaurice-Kelly que, en su lamentable *The Oxford Book of Spanish Verse*, me ha bautizado en azul de cromo y a su gusto cuatro poesías—, lo había dicho y escrito: *Dios está azul*... Porque no se trata de decir cosas chocantes, como puede creer cualquier poeta del Ateneo de Madrid o del Club de Autores de New York, sino de decir la verdad sencillamente, la mayor verdad y del modo más claro posible y más directo. Sí. ¡Qué gusto! «Me siento azul». «¡Qué azul estás!» «Tengo los azules en el cuerpo»...

Pero no para matarlos, como quiere ese anuncio del tranvía, en que un cazador —periódico de chistes— mata, rojo en fondo amarillo, a dos «azules» atados, en forma de demonios, a un árbol seco.

No, no hay que matar la pasión de ánimo, mala o buena que sea. Hay que dejarla libre, hasta que ella quiera, ¡que ya querrá!, como yo me dejo hoy, azul, estar y nombrarme azul en esta New York verde, con agua y flores de mayo¹⁰.

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

De la noche ha saltado. Y yo le digo
«Te cojeré, sabré de ti».

Y doy un salto
tras ello.

Nuestras sombras

⁹ Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 559).

¹⁰ Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 144-145), «Me siento azul», *Diario de un poeta recién casado* (1917).

hinchidas, plenas, exaltadas,
se enlazan o se esquivan,
pasando su quizás entre las rosas,
cojidas de facción por una estrella,
perdiéndose, ya a punto, con el agua.

«Sí, sí eras tú», me dice.

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

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

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

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

Y todo queda ante mi vista chico,
cerrado muro de azul yerto,
iel azul relativo, el pobre azul,
plano, lo mismo, como ayer, como antes!¹¹

El poema no es extraño en absoluto. Es, simplemente, un autodiálogo resultante del desdoblamiento retórico del propio yo. Se trata de un recurso muy característico de la Literatura sofisticada o reconstructivista, desarrollado especialmente a lo largo de la lírica del siglo XX. Como he demostrado en otro lugar, alcanza sus demostraciones más singulares y primigenias en la poesía de Unamuno, Pessoa y Borges (Maestro, 1994, 2000), que numerosos poetas españoles de la generación de 1950 y de los llamados *novísimos* imitarán con notorio artificio. Lo azul es en este poema de Juan Ramón una plenitud formalmente escindida y, por ende, relativa. El propio poeta juega, esquizofrénicamente, con el tópico del yo escindido, disociado, fragmentado, huidizo. Unamuno hablará en este contexto de su propio *yo-exfuturo*, el que pudo haber sido y no fue. Juan Ramón dedicará varios poemas a la explotación retórica y poética de este motivo, en especial en su etapa más avanzada, sofisticada y purista¹².

¹¹ Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 920), «El azul relativo», *La Estación total con las Canciones de la nueva luz* (1923-1936).

¹² Ejemplo palmario de ello lo constituye el poema titulado «El presente», de su libro —inédito hasta 1983—, *La realidad invisible*, que recoge composiciones redactadas entre 1917 y 1924: «¡Cómo me siguen / en fila interminable / todos los yos que he sido! / ¡Cómo se abre el ante mí /

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

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

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

Alma y cuerpo entre cielo y agua.
¡Todo vivo en entera luz!
¡Este es el fin y fue el principio!
¡El agua azul, huir azul!¹³

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

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

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

en infinita fila / para todos los yos que voy a ser! / ¡Y qué poco, qué nada soy yo / este yo, de hoy / que casi es de ayer, / que va a ser todo de mañana!» (Jiménez, 1989: 336).

¹³ Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 956-957), «Huir azul», *La Estación total con las Canciones de la nueva luz* (1923-1936).

Y sé que le da más luz
este amor a esta inquietud
que me consume; y lo quiero
porque subiendo en su fuego
pueden mis llamas llegar
a la alta profundidad¹⁴.

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

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

Mi cuerpo estará amarillo,
y por la abierta ventana
entrará una brisa fresca
preguntando por mi alma¹⁵.

Es tema muy modernista —y romántico— la contemplación del propio entierro, de la propia muerte, envuelto todo ello en una decoración funeraria íntima y nocturna, solitaria y también enfermiza. Es el mismo tópico con el que el lector se encontrará en «El viaje definitivo» (*Poemas agrestes*, 1910-1911), si bien en este último ejemplo la morbidez neorromántica desaparece ante un escenario posmortuoriamente luminoso, apacible y sereno: «...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros / cantando»¹⁶.

La lectura de la obra poética de Juan Ramón Jiménez nos sitúa, en primer lugar, ante un neorromántico, que nace a la luz del modernismo, con *Ninfeas* y *Almas de violeta*, ambos poemarios de 1900, y, en último lugar, ante un místico —en realidad un pseudomístico, un superferolítico—, que desemboca en la exultación formalista de su propia subjetividad, en obras como *Animal de fondo* (1949) o *Espacio* (1954). Su poesía es de un formalismo fenomenológico centrípetamente orientado, a lo largo de su trayectoria histórica y biográfica, hacia la más absoluta expresión de su propia subjetividad. «Lo que siempre me tienta —escribió Juan Ramón— es la sensación

¹⁴ Juan Ramón Jiménez, «El ausente», *En el otro costado* (1936-1942/1974: 862).

¹⁵ Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 203, vv. 1-8), «Nocturnos», XXVI, *Arias tristes* (1903).

¹⁶ Juan Ramón Jiménez, *Antología poética* (1980: 96), «El viaje definitivo», *Poemas agrestes* (1910-1911).

que un fenómeno me produce»¹⁷. En esta situación de individualismo, soledad y neurastenia¹⁸, nace, líricamente hablando, la *poesía pura* en la creación verbal de Juan Ramón Jiménez, como una de las más singulares y logradas expresiones de lo que es la Literatura sofisticada o reconstructivista. Es cierto que hay un hecho fundamental que distingue y disocia el modernismo poético de Juan Ramón del modernismo ortodoxo y genuino de Rubén. Y pocos lo han expresado mejor que Vicente Gaos, cuando escribe:

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

Se ha dicho también, respecto al subjetivismo poético de Juan Ramón, que, a diferencia del de los románticos del XIX, no consistió en la «exhibición autobiográfica», o en la «exhibición del yo» (Gaos, *ib.*, 39). Seamos francos: ¿puede compararse la vida de Juan Ramón Jiménez con la de cualquiera de los románticos del XIX? El poeta de Moguer fue un hombre emocionalmente enfermizo e hipersensible, completamente retirado de la vida aventurera e incluso activa. No trabajó jamás: vivió de rentas familiares. Se me dirá que impartió cursos, lecciones o seminarios en su etapa de exiliado dorado y nobelado (si bien de este premio, otorgado el 25 de octubre de 1956, apenas disfrutó durante poco más de un año y pico, pues, asolado por la muerte de Zenobia, fallece el 26 de mayo de 1958), pero me refiero al trabajo de verdad, al que se hace solo por dinero y necesidad, y que este poeta no se vio obligado a ejecutar en ningún momento de su acomodada vida en la tierra. Juan Ramón Jiménez abandonó España un mes después del estallido de la guerra civil, y lo hizo con un pasaporte diplomático gestionado directamente por Manuel Azaña. Evidentemente, reconcentrado centripetamente sobre sí mismo, jamás prestó atención a nada relacionado ni con la política ni con la poesía social. Antonio Machado fue seguramente uno de los primeros poetas que objetó, con sumo cuidado, a Juan Ramón Jiménez, su actitud de absoluta despreocupación e indiferencia —indolencia, deberíamos decir—

¹⁷ *Apud* Juan Ramón Jiménez, *Antología poética* (1980: 36). Cita aducida por Vicente Gaos en su introducción a la edición de los poemas juanramonianos.

¹⁸ Hoy en día sigue sin haber estudios solventes acerca de la salud mental de Juan Ramón Jiménez. Pocos detalles conocemos al respecto, pues la vida y obra del poeta siempre ha estado históricamente, hasta años muy recientes, en manos de intérpretes entregados a darnos una imagen de él más idealista y proteccionista de lo que la realidad biográfica y científica exige. Hay alusiones y referencias a su enfermedad nerviosa, sus presuntas depresiones, sus neurastenias, etc., pero sin entrar en detalles. Juan Ramón no lo ocultaba en sus epistolarios, y no dudaba en hablar a sus íntimos de «mi hipocondría, mi maldita idea fija» (Jiménez, 1962: 37), como atestigua en una de sus cartas a Rubén Darío fechada en 1903, a sus 22 años de edad.

frente a su entorno social y real. En un escrito referente a *Arias tristes* (1903), Machado hace referencia a la acusación que se lanza contra los jóvenes poetas, los modernistas e incipientes vanguardistas, de ser unos «egoístas soñolientos». Se les reprochaba igualmente ser ilusionistas y narcisistas, ajenos a las inquietudes sociales del resto de los seres humanos, así como de vivir entregados al cuidado de su propio yo poético y verbal: «Lejos de mi ánimo —escribe prudentemente, y con preterición indisimulada, Antonio Machado en 1904 (*apud* Gullón, 1959: 50)— el señalar en los demás lo que veo en mí, pero me atrevo a aconsejar a Juan R. Jiménez esta labor de autoinspección». Nunca será posible imaginar a Juan Ramón entregado a tales menesteres sociales o políticos. Su poesía, en clara sintonía con los imperativos de *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega —obra cuyos versos preludian—, es extremadamente *autológica*, de modo que todo en ella brota de la conciencia del *yo* (psicologismo absoluto), y deliberadamente *dialógica* (sociologismo minimalista), pues está dirigida de forma exclusiva y excluyente a la «inmensa minoría» selecta postulada por el autor de *La rebelión de las masas* (1930). En la lírica juanramoniana, la *norma* es el yo del poeta, y su público una supuesta *minoría selecta* y no menos ideal. Diríase que en su poesía, el eje pragmático del espacio gnoseológico —y también estético— es bidimensional, desde el momento en que se limita a los sectores autológico (el *yo*) y dialógico (la *minoría selecta*)¹⁹. Las normas quedan embebidas en el yo más subjetivo (como bien sabemos, Juan Ramón optó por «imponer» en su poesía la grafía *j* al fonema fricativo velar sordo, así como reemplazar la grafía *x* por la correspondiente al fonema fricativo alveolar sordo /s/).

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

En 1916 [...] vi [...] que la lírica latina, neoclasicismo grecorromano total, no es [...] lo mío; que siempre he preferido, en una forma u otra, la lírica de los nortes, concentrada, natural y diaria [...], los versos de Edwin Arlington Robinson, de William Butler Yeats, de Robert Frost, de A. E., de Francis Thompson, unidos a los anteriores de Whitman, Gerard Manely Hopkins, Emily Dickinson, Robert Browning me parecieron más directos, más libres, más modernos, unos en su

¹⁹ Sobre el concepto de espacio gnoseológico, vid. Bueno (1972, 1992). Sobre el concepto de espacio estético, directamente inspirado en la antemencionada obra de Bueno, vid. Maestro (2007).

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

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

No sin razón Vicente Gaos puede afirmar que «Juan Ramón pasa del impresionismo sentimental a un impresionismo intelectual»²⁰, es decir, en términos de Materialismo Filosófico, regresa de una fenomenología del M_2 a una fenomenología del M_3 , dicho de otro modo, de la expresión poética del yo ante el mundo interpretado psicológicamente (emociones, suspiros, estados de ánimo decadentes o exultantes, erotismo contenido, impulsos florales, figuras femeninas que se esfuman...) a la expresión poética de un yo hipersensible y superferolítico —y solitario— ante un mundo cuya interpretación se reduce a un formalismo terciogenérico: la *poesía pura*.

Sobre la poesía pura o poesía desnuda, reducida a la supuesta emoción de la reducción formal y conceptual de sus propios e inéditos referentes, se han escrito muchas simplezas, e incluso tonterías, algunas de ellas atribuidas sin fundamento a poetas y críticos de renombre. Al propio Vicente Huidobro, que en numerosos fragmentos de sus múltiples manifiestos subrayaba, frente al surrealismo y el futurismo, la alianza que el creacionismo reconocía entre poesía y razón, se le atribuye vulgarmente, y sin apenas razones que lo justifiquen, la afirmación de que «un poema no debe significar, sino ser», lo cual constituye gnoseológicamente hablando un completo absurdo, porque todo aquello que tiene una presencia óptica, y por lo tanto *es* y *está*, necesariamente es susceptible de una presencia semántica, porque lo que *es* y *está* siempre *significa*. El ser humano es un animal semiótico, diríamos, parafraseando a Aristóteles. Es un sujeto corpóreo y operatorio, y, como agente de acciones, todo lo que hace es siempre objeto de una semiótica, es decir, posee un significado que exige ser interpretado racionalmente. Solo un poeta, artífice de Literatura sofisticada o reconstructivista, como lo es superlativamente la poesía creacionista de Huidobro, puede permitirse lúcidamente una *boutade*, tan retórica como poética —pero nada filosófica, ni por lo tanto racional—, de tales dimensiones. De un modo u otro, la pureza poética propugnada por algunas corrientes de Vanguardia reducía la poesía

²⁰ Vid. su introducción a la *Antología poética* de Juan Ramón Jiménez (1980: 50).

a una suerte de lógica simbólica, a través de la cual se pretendía hacer legible y sensible la psicología del yo ante la materia del mundo. No es de extrañar, pues, que la lírica de Juan Ramón Jiménez hubiera de desembocar en una especie de misticismo materialista, que un poeta como Vicente Aleixandre exhibe absolutamente y sin reservas como cualidad distintiva de su propia obra: «Fácil es explicar mi amor por la naturaleza, mi sensibilidad para el placer de los sentidos: vista, oído, etc.; mi adoración por la hermosura visible, y hasta *la mística de la materia que indudablemente hay en mí* (Aleixandre, 1940/1977: 646-647)²¹.

Como bien sabemos, la poesía pura es una forma literaria completamente acrítica, lúdica incluso, y en la que el racionalismo poético se disfraza de todas las formas posibles de irracionalismo —*Dios está azul*—. Es una poesía que solo se dirige a la realidad para jugar formal y fenomenológicamente con ella *ante el lector*. Pero la realidad no está hecha de palabras, y es bastante insensible a ellas, por decirlo discretamente. La poesía pura, en suma, no se enfrenta a la realidad, sino que es una contemplación yoísta y egoísta, acrítica y lúdica, y por supuesto pseudointelectual, de una realidad que el poeta insiste en presentar de modo superlativamente sensible, ilusionante y seductor. Desde la década de 1930 la denominada *poesía desnuda* fue perdiendo público y actualidad. La irrupción de la «revolucionaria» poesía social —un nuevo y poderoso mito, más acorde con las turbias circunstancias políticas—, comienza a abrirse camino de la mano de Rafael Alberti (*El poeta en la calle, 1931-1935*) y de Pablo Neruda (*Residencia en la tierra, 1935*)²². Según Gaos, autores como Luis Felipe Vivanco objetaron a los puristas del «peligro de caer en un formalismo de la conciencia»²³. Sea como fuere, en términos de Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la denominada poesía pura, característica de una parte esencial de la obra literaria de Juan Ramón Jiménez, particularmente posterior a *Estío* (1916) y *Diario de un poeta recién casado* (1917), se concibe como una *poética de conceptos autológicos*, cuya consecuencia final en *Animal de fondo* (1949) y *Espacio* (1954) es la mística —o pseudomística— de un idealismo materialista. En 1923 Juan Ramón había escrito: «Leo menos cada vez porque cada

²¹ Cursiva mía. Vicente Aleixandre hace esta declaración en una carta dirigida a Dámaso Alonso el 19 de setiembre de 1940. Con razón, Luis Cernuda consideró muy tempranamente que la supuesta «mística de la materia» a la que apela la lírica de Aleixandre, en su pretendida unión panteísta con el cosmos, a través del amor como fuerza y experiencia unitiva, era, en realidad, una suerte de eufemismo encubridor, bien por pudor, bien por impotencia o imposibilidad, de un deseo erótico, o incluso sexual, de inasequible satisfacción: «No sé hasta qué punto quiere el poeta, ya sea por pudor, ya sea por creerlo imposible, velar con reticencia el pensamiento que supongo en él: el de la unión física de los amantes como medio de penetración, de identificación con el mundo [...]. Es decir, que en el caso de Aleixandre su obra es el resultado de una sublimación del instinto posesivo de origen sexual» (Cernuda, 1955/1970: 227).

²² Una de las obras más tempranas en el terreno de la denominada poesía social es la «Elegía cívica», subtítulo del poema de Rafael Alberti «Con los zapatos puestos tengo que morir», composición fechada el 1 de enero de 1930 y perteneciente a su libro *Poesía (1924-1930)*.

²³ Del mismo modo, atribuye a Díaz-Plaja la consideración de la poesía pura como «un conceptismo cuya dificultad estriba en poseer una clave personal» (Vicente Gaos, *apud* Jiménez, 1980: 52-52).

día entiendo menos lo que no sea mío»²⁴. Semejante declaración nos sitúa ante un poeta cercado por su propio autologismo, creciente e irrefrenable. Acaso patológico. Lo grave no es que el silencio sea siempre el disfraz de un monólogo interior, sino que todo solipsismo acaba por imponer la negación de un mundo compartido. Dicho de otro modo: si nos dices que *Dios está azul*, te trataremos como a un poeta cuya obra se inscribe en una Literatura sofisticada o reconstructivista; pero si de veras crees que *Dios está azul*, entonces necesitas un psiquiatra.

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

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

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

¡Si yo fuese —inefable—,
olor, frescura, música, revuelo
en la infinita primavera pura
de tu interior totalidad sin fin!²⁵

El poeta dirige su autologismo nada menos que a la eternidad, es decir, a esa hipóstasis permanente del presente, concepto teológico por excelencia, figura retórica de las más amplias posibilidades en todo ejercicio místico y poético. Belleza absoluta, infinita inefabilidad y éxtasis subjetivo resultan formalmente objetivados en un poema que es prototipo antológico de una poesía pura y de una explícita Literatura sofisticada o reconstructivista. Los ejemplos de esta naturaleza se multiplican en la lírica juanramoniana desde la segunda mitad de la década de 1910 hasta sus últimas

²⁴ *Apud* Gaos, en Jiménez (1980: 53).

²⁵ Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 537), CXVII, *Piedra y Cielo* (1917-1918).

composiciones poéticas, próximas a su muerte en 1958. Su literatura se convierte en la placenta de un misticismo irreversible y centrípeto, en el que poeta y dios parecen converger, coincidir e identificarse. Esta identidad no debe sorprender en absoluto, pues Vicente Huidobro la había explicitado imperativamente en su más sumario y poético manifiesto creacionista: «El poeta es un pequeño Dios»²⁶.

Esta tendencia hacia el misticismo poético se intensificó en sus obras finales, sobre todo en *Animal de fondo* (1949), posteriormente retitulado *Dios deseado y deseante*, y en *Espacio* (1954). La crítica juanramoniana ha interpretado este pseudomisticismo con mucha retórica y mucha vacuidad. Incluso intérpretes de reconocido nombre no han ido más allá de palabras como «panteísmo» (término mundanamente muy socorrido), de apelaciones a los «orígenes hindúes» de Zenobia Camprubí, y a la reiterada recitación de párrafos como el siguiente, francamente vacío de contenido y de rigor: «El dios de Juan Ramón no es un dios creador del mundo, sino un dios que está *dentro*, solo dentro de él y en la naturaleza, un dios puramente inmanente» (Sánchez Barbudo, 1986: 77). El propio Juan Ramón Jiménez contribuyó a alimentar esta retórica vacua con afirmaciones tales como la siguiente: «Yo, como he dicho tantas veces, creo, y he creído siempre, en un dios en inmanencia, y nada más»²⁷. Con toda franqueza, una afirmación de esta naturaleza es simplemente una declaración de principios sin ningún contenido solvente, desde criterios racionales, filosóficos o científicos, de modo que solo cabe entenderla como una afirmación libérrima, que no solo no explica en sí misma nada, sino que exige una explicación, capaz al menos de salvar su procedencia «poética», la cual solo puede darse apelando a una suerte de mística infusa o un no menos difuso teísmo, propio de un poeta que, fuera de sus versos, se mete en camisas de once varas. La crítica literaria debería interpretar estas afirmaciones como lo que son, una ocurrencia espontánea o una improvisación retórica sin fundamento racional alguno. Dar importancia o resonancia a estas declaraciones hace un flaco favor a la sapiencia del poeta, y contribuye a ahondar estérilmente en el eterno y ñoño debate sobre el divorcio platónico (*República*, X) entre poesía y filosofía, como si aquella fuera una creación insipiente y esta un discurso crítico, cuando una y otra son construcciones racionales explícitas, bien a través de la poética como forma de racionalismo que se expresa mediante un discurso ficcional, bien a través de un sistema racional de ideas que se articula a partir de uno o varios sistemas conceptuales de conocimientos científicos previamente dados.

El pseudomisticismo juanramoniano se ve además interferido en su obra poética por un formalismo animista y sobrenaturalista que se proyecta no solo sobre términos del eje angular o religioso (Dios como criatura numinosa, no mitológica ni teológica), sino sobre términos y referentes del eje radial (las realidades de la naturaleza), como ocurre en su poema «Nube que me abrazas», donde el autor, en una muy audaz demostración de Literatura sofisticada o reconstructivista, habla con una nube. Es evidente que, en nuestros días, la lectura de este poema en prosa exige cuidado y atención, y sobre todo

²⁶ Vicente Huidobro (1989: 3), «Arte poética», *El espejo de agua* (1916).

²⁷ *Apud* Saz-Orozco (1963/1966: 148). Sobre la cuestión de Dios en Juan Ramón Jiménez, vid. Santos-Escudero (1975) y más recientemente Garfías (2002).

una concentración del lector capaz de respetar su contexto de composición original. Hablar con dios, o con otros conceptos y referentes imaginarios del eje angular o religioso, puede ser un camino hacia la mística, pero hablar con las nubes, u otros términos y referentes reales del eje radial o de la naturaleza, puede resultar un camino bien hacia lo cómico, si en el tránsito nos sigue algún lector desaprensivo, bien hacia una patología mental —ya apuntada por Platón en el *Ion* (534b-c)—, si quien lo hace no está seguro de ser un poeta y de ser —además— leído como tal:

¿Yo fui siempre feliz al despertar? ¿Fui siempre, al despertar, el niñodios?
¿Qué es ser el niñodios, qué es ser feliz, qué es ser aurora, nube? ¿Soy feliz? ¿Lo eres, nube, tú? ¿Lo soy porque tú, nube, me sonríes? ¿Lo soy porque me colmas de esperanza, mientras llega lo hondo azul, la noche?²⁸

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

Dios del venir, te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.

Yo nada tengo que purgar.
Toda mi impedimenta

²⁸ Juan Ramón Jiménez, «Nube que me abrazas», *Una colina meridiana* (1942-1950/2003: 155).

no es sino fundación para este hoy
en que, al fin, te deseo;
porque estás ya a mi lado,
en mi eléctrica zona,
como está en el amor el amor lleno.

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia
y la de otro, la de todos,
con forma suma de conciencia;
que la esencia es lo sumo,
es la forma suprema conseguible,
y tu esencia está en mí, como mi forma.

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

Eres la gracia libre,
la gloria del gustar, la eterna simpatía,
el gozo del temblor, la luminaria
del clariver, el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada;
la transparencia, dios, la transparencia,
el uno al fin, dios ahora sólito en lo uno mío,
en el mundo que yo por ti y para ti he creado²⁹.

El dios de este poema es una especie de ontología general (M), diríamos en términos de Materialismo Filosófico, que en la medida en que se formaliza en las palabras del poema se manifiesta a través de una reducción formalista de naturaleza segundogenérica, esto es, por completo psicologista (M₂), de modo que M (ontología general) se reduce a M₂ (ontología especial) alcanzando un idealismo galopante, el cual se explicita de forma rotunda e inequívoca —Juan Ramón no me dejará mentir— en el verso 17 del poeta: «Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia». Kant no lo habría expresado mejor. Hablar de panteísmo en este contexto, como hace prácticamente sin excepción la crítica literaria que se ha ocupado de este y otros poemas y poetas, constituye un error manifiesto —un error filosófico, para ser precisos—, porque el panteísmo implicaría una reducción formalista de naturaleza primogenérica, de modo que M, como materia ontológico-general quedaría convertido en M₁, en una ontología especial de tipo monista y materialista, en el sentido más grosero de la expresión —e incompatible con el Materialismo Filosófico—, esto es, reducida a un único género de

²⁹ Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 1145), «La transparencia, dios, la transparencia», *Animal de fondo* (1949).

materia, el primero (M_1), lo cual es imposible y absurdo³⁰. El Dios de la poesía de Juan Ramón Jiménez no es nunca un dios filosófico, ni tampoco teológico (si no es lo primero no puede ser lo segundo), no es una causa primera ni un motor perpetuo, más o menos popularizada o teologizada, ni es tampoco una criatura anímica ni sobrenatural, un espíritu incorpóreo o un numen celeste o terrestre, capaz de competencia operatoria, ni siquiera idealmente, no, el Dios de este poeta no es nada de esto. El Dios de Juan Ramón es una reducción formalista segundogenérica ($M > M_2$), es decir, es un puro psicologismo, un epifenómeno poético de la conciencia personal, subjetiva, autológica, y muy insularizada, de su autor: «Los dioses —escribe en el «Fragmento primero» de *Espacio* (1954)— no tuvieron más sustancia que la que tengo yo». De hecho, ese *dios* puede llamarse en otros casos *conciencia*, porque uno y otra son diferentes recursos formales y retóricos de apelar al mismo referente conceptual de su poesía (conciencia, dios, yo, emoción, pensamiento, éxtasis, etc...):

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

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

³⁰ Esta es la Idea de Materia que mundanamente se tiene, incluso —y sobre todo— entre filólogos y críticos de la literatura, particularmente entre los llamados teóricos de la literatura, cuya formación filosófica, salvo excepciones poco visibles, está eclipsada por un idealismo absoluto, por supuesto de manufactura alemana (Lutero, Kant, Fichte, Herder, Schiller, Nietzsche, Freud, Cassirer, Heidegger, Gadamer, Jauss, Habermas...). Sobre la Idea de Materia, vid. Bueno (1972, 1990).

4.14. «EL VIAJE DEFINITIVO» DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN LA VERSIÓN MUSICAL DE FEDERICO MOMPOU

Juan Ramón Jiménez ocupa un lugar fundamental en todo lo relacionado con la Literatura sofisticada o reconstructivista. Si además se establecen relaciones y comparaciones críticas entre la poesía juanramoniana y la música, en particular la música de las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX, la originalidad de esta especie literaria resulta singularmente relevante. A este respecto hay que advertir que, no por casualidad, la obra de Federico Mompou se concibe en un momento histórico en el que la música española desarrolla todo su romanticismo —inédito e inexpressado durante el siglo XIX— en el formato de la estética vanguardista¹. A continuación voy a exponer, desde los presupuestos de una teoría de la música basada en el Materialismo Filosófico (Bueno, 2007), una interpretación de la versión musical que en 1947 Federico Mompou hizo del poema de Juan Ramón Jiménez «El viaje definitivo» (*Poemas agrestes*, 1910-1911), como uno de los ejemplos más vivos de conjunción entre Música de vanguardia y Literatura sofisticada o reconstructivista.

MÚSICA Y MATERIALISMO FILOSÓFICO²

La ciencia es posible porque los fenómenos pueden interpretarse conceptualmente. Dicho de otro modo: la fenomenología conceptualizada hace posible la interpretación científica de los hechos sometidos a nuestro análisis, esto es, la ciencia.

Los fenómenos musicales son realidades muy diversas y heterogéneas, dadas en muy diferentes posibilidades de conceptualización, y siempre referidas a hechos reales y efectivamente existentes. Los *fenómenos* musicales son los sonidos —los sonidos estéticos—, esto es, lo que suena según una serie de normas de composición, ejecución e interpretación, y sus referentes son los agentes que intervienen en tales procesos compositivos, ejecutantes y analíticos. Los fenómenos musicales, en consecuencia, pueden conceptualizarse o interpretarse de formas muy distintas. El llamado acorde «Tristán» de Wagner, puede interpretarse como expresión de impulsividad, lo cual es una declaración de psicologismo absoluto, o como un anuncio del atonalismo de Schönberg, por ejemplo. Lo primero nos sitúa en el ámbito de la experiencia psicológica; lo segundo, en el terreno de las interpretaciones lógicas o doctrinales de la teoría de la música.

¹ Con claridad lo señala Federico Sopena (1958: 122): «Albéniz, y hasta cierto punto Granados, resumen con retraso la música romántica que España no había tenido». En los mismos términos se expresa Clara Janés (1987: 118): «Nada había favorecido la evolución del arte de los sonidos durante el siglo XIX, pues no había contado ni con el apoyo político ni con el intelectual. España no había participado del Romanticismo musical europeo».

² Sigo aquí a Bueno (2007) en sus lecciones sobre música y Materialismo Filosófico: <http://www.fgbueno.es/act/acto21.htm>

En los procesos de conceptualización fenomenológica, es necesario distinguir al menos cinco estratos circulares e integradores, articulados en las siguientes figuras gnoseológicas: fenómenos, conceptos, ideas, teorías y doctrinas. Los fenómenos son hechos que, siendo iguales para todos, tendrán un impacto psicológico diferente en cada persona que los recibe y percibe. Los *fenómenos* adquieren en la recepción personal una transducción convencionalmente psicológica o vivencial (M_2). Por su parte, los *conceptos* son realidades categoriales que poseen un referente material, es decir, interpretaciones científicas (no psicológicas) de fenómenos que se interpretan no desde criterios personales o psicologistas, sino normativos, sistemáticos, formales, científicos, en suma, conceptuales (M_3). A su vez, las *ideas* son realidades trascendentales que poseen un referente material, es decir, interpretaciones filosóficas, críticas y dialécticas, construidas sobre la realidad de las investigaciones y los conceptos científicos. La Filosofía no se puede desarrollar de espaldas a la realidad de la ciencia: hay que filosofar sobre la realidad, sobre lo que existe, no sobre lo que no existe. Finalmente, las *teorías* son el resultado de la combinación lógica y sistemática de *conceptos científicos*, mientras que las *doctrinas* son construcciones resultantes de la articulación igualmente lógica y racional de *ideas filosóficas*. Desde todos estos criterios, habrá que delimitar qué es en Música lo fenomenológico, lo conceptual, lo teórico, lo doctrinal, etc..., según el tipo de interpretación que se pretenda alcanzar.

Desde el Materialismo Filosófico se parte del postulado de que los fenómenos musicales hay que concebirlos siempre como referencias, es decir, como lo que son: sonidos estéticos, esto es, como fenómenos acústicos formalmente conceptualizados según la teoría de la música. Los sonidos musicales son, pues, sonidos estéticos o referentes cuyo significado se conceptualiza en los términos de la teoría musical (Do sostenido, Si bemol, etc.) Los referentes, esto es, los sonidos, son los hechos físicos sin los cuales la música no existe. No hay sonidos mentales.

No cabe reducir el sonido musical a *lo sensible* y segregar o separar de él *lo inteligible*, porque lo sensible y lo inteligible, es decir, lo fenoménico y lo conceptual, son elementos conjugados e inseparables del hecho o referente musical. Los sonidos musicales, en tanto que fenómenos, suponen ya la posibilidad de su conceptualización.

La reducción del sonido a lo sensible, al margen de su posible conceptualización, es la causa de la que se deriva la idea de la música como sentimiento, o como expresión del sentimiento: la música como lenguaje de lo sensible, de lo que se oye, de lo que se siente. Pero una cosa es el *sentimiento* y otra muy diferente es la *idea del sentimiento*. Los sentimientos no los ejecuta la música, sino la psicología del sujeto receptor. En realidad, los sentimientos es el nombre que reciben, en la Edad Contemporánea, lo que hasta entonces, en las edades anteriores, especialmente en el pensamiento aristotélico y cartesiano, se denominaba *afectos*. La música como expresión de sentimientos es una atribución que adquiere una enorme difusión desde los escritos de Nietzsche, quien, desde el psicologismo de su retórica, una de las formas más groseras de psicologismo, ciertamente, identifica, mediante metáforas de lo más ilógicas, la música con lo dionisiaco, lo irracional o lo impulsivo de la mente humana.

Los fenómenos musicales presuponen ya el concepto. Desde el principio, los fenómenos (musicales) están conceptualizados (en la teoría de la música). Si no se dispone del concepto, no se puede captar el fenómeno. Sin concepto (musical o

literario) no es legible, ni audible, el fenómeno (*Lied* sinfónico o poema modernista). Porque lo inteligible no solo no es ajeno a lo sensible, sino que lo sensible, por el hecho de serlo, objetiva lo inteligible. Dicho de otro modo: en lo sensible está lo inteligible. Como se ha dicho, los sonidos son la materia fenomenológica de la música, y como tales sonidos musicales nacen ya conceptualizados. El sonido del La bemol es el concepto de un fenómeno musical homónimo, concepto al que, como referente, el fenómeno *hace* referencia, al convertirlo en *referencia* de sí.

Paralelamente, los fenómenos musicales exigen ser distinguidos y discriminados conceptualmente de los fenómenos acústicos no musicales. En este sentido, la llamada «música natural», en alusión a la sonoridad del canto de los pájaros, el fluir de los ríos, etc., será solamente una expresión metafórica para designar la similitud de sonidos de la naturaleza con sonidos instrumentales de manufactura humana. La supuesta «música natural» recibirá esta denominación no porque inspire a la música interpretada por instrumentos antrópicos e instrumentistas humanos, sino precisamente al revés, esto es, por lo contrario: porque a los sonidos de la naturaleza se les aplica conceptualmente el racionalismo musical humano. Los sonidos naturales serán musicales en tanto se perciban como fenómenos musicales semejantes o análogos a los elaborados por la instrumentación humana. La naturaleza es musical en tanto que el racionalismo musical antropológico la hace conceptualmente audible en términos conceptuales. Solo el racionalismo musical humano puede conceptualizar estéticamente los fenómenos acústicos, sean naturales (eje radial), sean artificiales o instrumentales (eje circular).

Los fenómenos musicales, así como los conceptos que los formalizan, están siempre ligados a referentes múltiples, que convendrá organizar, clasificar e interpretar, como términos del campo categorial de la Música (sopranos, barítonos...; tonalidades, armaduras...; géneros y formas musicales...; aires, intervalos, figuras musicales, matices, grupetos, mordentes, trinos, fusas, compases, ritmos, calderones, reguladores, silencios, becuadros, bemoles, sostenidos, etc.) Más allá de los fenómenos y de los conceptos surgen las ideas, como resultado de la comparación de conceptos que no solo son diferentes entre sí, sino que incluso proceden de categorías o campos categoriales también diferentes entre sí. Es el caso de la Idea de la Música Barroca, que exigirá interpretar la música compuesta en una determinada época con conceptos procedentes de otros campos o categorías del arte, como la arquitectura, la pintura o la literatura *barrocas*, por ejemplo.

Las categorías artísticas se definen y delimitan por su propia independencia, aunque con frecuencia unas y otras puedan estar involucradas o interconectadas compartiendo términos, fenómenos o conceptos. Es evidente que hay un límite categorial entre las artes, pues, de no darse tal delimitación, nada estaría claro ni definido, y no sería posible desarrollar ningún tipo de operación ni de interpretación. Así pues, las teorías son siempre categoriales: interpretan fenómenos que se conceptualizan de forma sistemática. A la organización sistemática de conceptos la denominaremos teoría (científica), del mismo modo que llamaremos doctrina a la organización racional, sistemática y lógica de ideas (filosóficas). La teoría o ciencia de la música surge, pues, como la sistematización de los conceptos que permiten interpretar los fenómenos musicales, como términos dados en el campo categorial del arte de la música. Toda teoría es un saber conceptual o científico. Y así mismo, las doctrinas o filosofías sobre

la música se constituyen, en consecuencia, como la organización de las ideas que permiten interpretar los conceptos musicales elaborados por la teoría musical. Toda doctrina es, en suma, un saber crítico o filosófico, que no puede articularse de espaldas a un sistema de saberes teóricos sobre los que necesariamente ha de desenvolverse. No se puede filosofar a partir de un conjunto nulo de premisas. Sin criterios efectivos no hay crítica posible.

Atendiendo al uso de los conceptos categoriales, las teorías de la música puede ser de dos tipos: intra-categoriales y extra-categoriales. Las primeras son aquellas que explican los fenómenos musicales a partir de conceptos exclusivamente musicales o inmanentes a su campo categorial. Las segundas explican los hechos musicales tomando como referencia conceptos procedentes de otros ámbitos categoriales, como pueden serlo por ejemplo la literatura, la pintura, la psicología, la metafísica, la naturaleza, la religión, etc.

A su vez, las ideas filosóficas sobre la música se formulan desde doctrinas constituidas a partir de reflexiones sobre ideas trascendentes, y en consecuencia pertenecientes a diferentes ámbitos categoriales. Por desgracia, algunas ideas sobre la música carecen de este fundamento categorial trascendental, y su apoyo material suele ser la retórica, la psicología libérrima o la metafísica armonista. Es el caso, por ejemplo, de las ideas estéticas de Adorno (1970) sobre la música, que carecen de todo fundamento doctrinal (Bueno, 2007). También el de Trías, cuando en su libro *El canto de la sirenas* (2007) se refiere a la música de Mahler desde la idea de metafísica armonista propia de un cosmos trascendental, el cual se revelaría o desvelaría a través de los sonidos del compositor bohemio.

Ha de discutirse, en consecuencia, la interpretación de la ontología de la música desde la manida metáfora de la «música como lenguaje». He insistido con frecuencia en que las interpretaciones han de ser gnoseológicas, no tropológicas. La ciencia no es un tropo. La ciencia ha de ser una explicación de la realidad, no una realidad que exija a su vez ser explicada mediante figuras retóricas. El estructuralismo dejó entre sus legados la exigencia de que las llamadas ciencias de la cultura asumieran como un imperativo el hecho de interpretarlo todo como lenguaje. Esta tendencia fue convertida por los diferentes posestructuralismos en una auténtica patología de la interpretación cultural. Todo era texto. Todo era lenguaje: el inconsciente, la matemática, la guerra civil española, la música y la geometría, la química y la medicina, y, por supuesto, los códigos de barras de los productos comerciales... Todo tiene que ser texto para ser algo. El abuso de este término no conoce límites.

Concebida bajo tales imperativos, la música es objeto de posiciones extremas, según las cuales, o es lenguaje, como sostienen los partidarios del expresionismo (la música es un lenguaje que expresa sentimientos), o no es lenguaje, como afirman los representantes del formalismo (la música no es lenguaje, sino estructura de sonidos, cuyo fin no es expresar sensaciones anímicas). Desde un contexto parejo, los absolutistas, partidarios de la sustantividad de la música, niegan toda referencialidad lingüística en ella, y afirman que no hay que entenderla como un lenguaje de sentimientos, sino como una morfología de fenómenos acústicos y estéticos. Tal es la tesis de Hanslik (1865), frente a los referencialistas, representantes de una idea adjetiva de la música, como soporte de lenguajes diversos, y en consecuencia también como expresión de los más variados sentimientos.

Platón, por su parte, fue sin duda el primero en distinguir, en el *Cratilo*, la música y el lenguaje. En esas páginas está —según Bueno (2007)— el principio de una Filosofía de la Música. Platón discrimina entre lenguaje, música y pintura. Advierte que la imitación onomatopéyica es imitación, pero no lenguaje. Este último habla de referentes que no suenan, por lo que de ninguna manera es posible imitarlos mediante el sonido. En consecuencia, el onomatólogo, el artesano del lenguaje, no imitará sonidos, sino que nombrará mediante sonidos. La tesis de Platón es sin duda naturalista, y se sitúa en los antípodas de todo espiritualismo, contexto en el que queda atrapada la doctrina lingüística de Saussure. Rousseau, por su parte, sostendrá —cabe esperar de él— una tesis irracional y sofista: no es que la música sea lenguaje, es que el lenguaje es música. El habla, en consecuencia, es melodía, es monodía, es lenguaje individual y natural. Por el contrario, la polifonía será una suerte de lengua bárbara, un hablar todos a la vez —glosa Bueno—, un artificio del lenguaje, que destruye su naturaleza esencial. La polifonía será para Rousseau una forma aberrante de expresión musical³. La mayor parte de los analistas de la música se han servido del lenguaje verbal como modelo de interpretación gramatical de los sonidos como hechos estéticos. Los ejemplos que pueden citarse son innumerables. Sussane Langer, en su libro *Philosophy in a New Key* (1942), sostiene, siguiendo la filosofía del formalismo simbolista de su maestro Cassirer, la tesis de que la música revela, desvela o descubre sentimientos inefables. Esta es una tesis que identifica la música con una semántica de la mística. Es una postura que, en definitiva, anula toda posibilidad de interpretación.

El Materialismo Filosófico considera que música y lenguaje son realidades diferentes y disociadas, hechos que, incluso por separables, como tales se perciben e interpretan. De hecho, ¿estamos diciendo algo cuando decimos que la música es un lenguaje? ¿Un lenguaje de qué? ¿De sentimientos? ¿De qué sentimientos? ¿Qué quiere decir representar un sentimiento mediante la música? Nada. Hablar en términos tales equivale a no decir nada. La música no puede ser una teúrgia destinada a disolverse en sentimientos cuyo fin sea suscitar tal o cual forma de conducta o entretener a la gente en su aburrimiento, ociosidad o consumo crónico. Por otro lado, negar que la música tenga significados resulta igualmente un error, pues, ¿cómo sería posible entonces entender, ejecutar o interpretar un significante que no tiene significado? Sería algo absurdo. La música tiene significado, sin duda, pero no fundamentable en el sentimiento, sino en la razón. La música es un sistema racional de relaciones operatorias entre sonidos.

ONTOLOGÍA DE LA MÚSICA:

FORMA, SENTIDO Y REFERENCIA EN LA SEMÁNTICA MUSICAL

La mayor parte de los intérpretes de la semántica musical parecen estar empeñados en atribuir a la música un referente verbal, es decir, en interpretar el significado de

³ Frente a Rousseau, el Materialismo Filosófico considera que el artificio es siempre superior a lo natural, y que por lo tanto el arte, y lo que no es arte también, supera siempre a la naturaleza. Un combate con armas de fuego siempre será más potente que una lucha a puñetazos, que sería sin duda mucho más «natural» (Bueno, 2007).

los sonidos desde coordenadas lingüísticas. Semejante forma de proceder es un error que remite una y otra vez a un recurrente fracaso. Como trataré de demostrar, desde un criterio gnoseológico, la materia musical, esto es, el sonido estético, no tiene un referente extra-acústico, sino que él es, como materialización estética de una combinación de sonidos, el referente de una formalización o conceptualización objetivada en la notación o escritura musical. Esto no quiere decir que la música no signifique nada, sino que el significado de la música habrá que buscarlo, y por lo tanto interpretarlo, allí donde reside, esto es, en las formas de la materia sonora, teniendo en cuenta que forma y materia son, gnoseológicamente, conceptos conjugados, de modo que una y otra resultan inconcebibles e imposibles por separado.

La música, al igual que la matemática, con la que mantiene numerosísimas analogías, carece de referentes verbales externos. ¿Cuál es referente de la raíz cúbica de 289,67? Pues la operación algebraica que ejecuta su resultado. Del mismo modo, ¿cuál es el referente de la armadura tonal de Sol menor? Pues aquella que contiene dos bemoles en la armadura (Si, Mi) y que reproduce la escala menor de Sol (es decir, Sol, La, Si bemol, Do, Re, Mi bemol, Fa y Sol). Ahora bien, ¿qué significado verbal contienen la raíz cúbica de 289,67 o la tonalidad de Sol menor? No nos engañemos: ninguno. La música, como la matemática, es irreductible, por ajena, a la expresión verbal. La música no es soluble en palabras. Su referente no es el verbo, sino el sonido.

La música, como la matemática, se sustrae al verbo, pero no a la razón. El racionalismo musical está dado a una escala diferente del racionalismo lingüístico. Y es insoluble en él.

En todo este debate acerca de la referencia y la semántica de la música ha habido dos posturas enfrentadas. A un lado están los denominados *referencialistas*, quienes identifican en la música una semántica que puede interpretarse de forma verbal y referencial. La música es para ellos un discurso que, en última instancia, podría traducirse a lenguaje verbal, es decir, capaz de reproducir semánticamente una realidad expresable también con palabras. Esta tesis postula, *in extremis*, la isovalencia entre lenguaje verbal y lenguaje musical. Al otro lado se encuentran los *absolutistas*, que afirman la imposibilidad de leer en la música un significado referencial extraacústico. Para estos últimos el significado de la música sería de naturaleza morfológica o estructural, de modo que se vería limitado en exclusiva a la inmanencia de los términos formalmente musicales. Este punto de vista, sin duda el más aceptado contemporáneamente, adquiere especial relevancia en la estética musical de Hanslick, Schönberg, Varèse o Stravinski, entre otros muchos.

Lo cierto es, sin embargo, que tanto una como otra postura, la referencialista y la absolutista, adolecen de un reduccionismo ontológico que conviene criticar e impugnar. Los referencialistas postulan un significado metamusical cuyo fundamento es la psicología del oyente, es decir, la fenomenología de la conciencia del yo que escucha⁴. Por su parte, los absolutistas niegan la posibilidad de toda trascendencia

⁴ Es el criterio que sostiene Imberty, y que representa el triunfo contemporáneo del psicologismo en la interpretación estética de la música: «No hay, en música, relaciones directas entre signos y hechos, objetos, seres, ideas. Solamente hay, según la expresión de É. Souriau, «síntomas» que

semántica de carácter verbal en la obra musical, y afirman que el significado de la música se sustantiva en la morfología misma de la notación musical en que se objetiva y formaliza la materia sonora⁵. Los primeros reducen la interpretación musical a una experiencia psicológica o emotiva, expresable mediante palabras o signos verbales; los segundos, a una fórmula lógica soluble en una morfología normativa dada en la teoría de la música. Dicho de otro modo, los referencialistas reducen la música a una semántica verbal de las emociones del yo, mientras que los absolutistas hacen lo propio limitándola a una sintaxis compositiva de la notación musical. Ninguna de las dos posturas puede sostenerse dadas las reducciones en que incurren.

En realidad, unos y otros recaen en un idealismo hipostático. Los referencialistas hipostasían los materiales sonoros, de los que ofrecen una libérrima y psicologista traducción verbal, que postulan como isovalente de la materia sonora, en que se apoyan como un medio para desembocar en la exaltación emocional y personal (o colectiva) de experiencias psicológicas, aproximando la música a lo que sería un arte adjetivo, es decir, aquel que sirve de soporte a determinadas formas o pautas de conducta social, nacional, sexual (música militar, poema feminista, espectáculo religioso, fiesta nacionalista...) A su vez, los absolutistas hipostasían la forma musical, al considerar que el significado de la música reside de forma esencial o exclusiva en la morfología de la notación, como si esta pudiera sonar por sí misma, al margen de los sonidos a los que hace referencia. Unos y otros incurren de este modo en la falacia adecuacionista, que consiste en tratar la materia y la forma como si fueran entidades separables y disociables, de modo que hipostasían por separado la materia (referencialistas) y la forma (absolutistas) musicales para después coordinarlas, yuxtaponerlas o adecuarlas como sea posible en la interpretación (ejecución musical) o en la escucha (audición musical).

guían hacia una *interpretación posible*, y es esta interpretación la que los individuos buscan con sus *respuestas*» (Imberty, 1975: 94). Lo cierto es que una afirmación de este tipo no nos dice absolutamente nada. Afirmar que la música no permite establecer relaciones con nada equivale a hipostasiar absolutamente todo hecho o material musical, adoptando una perspectiva megárica, propia de una ontología univocista, en la que nada está relacionado con nada. Si, tras una afirmación de ese tipo, se añade que solo cabe una «interpretación posible», que es la que da cada individuo con sus respuestas, entonces se *abre* la interpretación musical, luteranamente, podríamos decir, a que cada cual interprete lo que quiera, con una suerte de «libertad» necesariamente psicologista, y que será más de «conciencia» que de «inteligencia». Las declaraciones de Barthes sobre la música me parecen, y lo diré sin reservas, de una simpleza y un absurdo intolerables incluso metafóricamente: «En la música, campo de significación y no sistema de signos, el referente es inolvidable, porque el referente, aquí, es el cuerpo» (Barthes, 1982: 273). La frase es una *boutade*, como tantas otras de Barthes, autor de encantadoras e inútiles metáforas, y carece de todo sentido, ni dentro ni fuera de ningún contexto. De vez en cuando, conviene dejar claro que el emperador va desnudo. Si la música no es un sistema de signos, no sé qué objetiva entonces la escritura musical, ni para qué sirve el pentagrama con toda su notación y sus figuras.

⁵ Es la postura que Hanslick define y defiende explícitamente: «La representación de un sentimiento o afecto determinado no está comprendida en las posibilidades propias de la música [...]. A la pregunta de lo que ha de expresarse con este material de sonidos, cabe responder: ideas musicales» (Hanslick, 1865/1947: 26 y 48).

El problema de la referencia o significado de la música ha de interpretarse en relación con la ontología de la música, es decir, con lo que llamaré el Espacio Ontológico de la Música, en el cual es posible distinguir, conforme al Materialismo Filosófico, tres géneros de materialidad (Bueno, 1972):

1. *Materia primogenérica* (M_1) o estrictamente física: el sonido.
2. *Materia secundogenérica* (M_2) o fenomenológica: la experiencia psicológica del compositor, el intérprete o el oyente.
3. *Materia terciogenérica* (M_3) o lógica: la teoría de la música, que hace posible la composición y la ejecución musicales, así como la interpretación científica de esos materiales y su formalización conceptual.

Este esquema permite hacer legible la Ontología de la Música tal como la concibe el Materialismo Filosófico, desde sus fundamentos semiológicos y gnoseológicos. Se observará, desde la obviedad, que el emisor es aquí el sujeto operatorio que, como compositor, es artífice de la obra musical, la cual recibe en primer lugar el intérprete, es decir, aquel sujeto operatorio capaz de interpretarla musicalmente, de ejecutarla, diríamos, como transductor o ejecutante intermedio (instrumentista, director de orquesta, intérprete coral, etc.), postulado, tanto en la música como en el teatro (director de escena, actores, etc.), como uno de los términos inherentes al proceso mismo de comunicación dramática o musical. Preguntémosnos ahora por la forma, el sentido y la referencia de la semántica musical, que según el Materialismo Filosófico se explicitan en los tres géneros de materialidad de la ontología especial, o Mundo Interpretado ($M_i = M_1, M_2, M_3$), antemencionados. En primer lugar, el objeto o *Referente* de la música está constituido por el sonido, y se explicita en el primer género de materialidad (M_1) o materia prima estrictamente física. En segundo lugar, el *Sentido* de la música está representado por la experiencia psicológica o fenomenológica (M_2) desde la que el compositor, el intérprete o el oyente llevan a cabo sus respectivas operaciones de construcción, ejecución y audición musicales. En tercer lugar, la *Forma* de la música se explicita y objetiva en la notación o escritura musical, en la que se conceptualiza como tal la interpretación de toda obra musical, según los términos lógicos constituyentes de la teoría de la música (M_3). El error más común en el que incurrir una y otra vez todas las teorías que han tratado de interpretar la semántica musical desde premisas lingüísticas, gramaticales o verbales, consiste, en primer lugar, en confundir Forma (M_3) y Referente (M_1) musicales, al considerar que el Sentido (M_2) de la música está indefectiblemente contenido o encerrado en alguna de estas dos entidades, sea la forma (absolutistas o formalistas), sea el referente (descriptivistas o referencialistas), de modo exclusivo y excluyente; en segundo lugar, el segundo error consiste en hacer corresponder el objeto o Referente (M_1) de la música, esto es, el sonido estético, con algún tipo de realidad extramusical (una montaña, un volcán, un mar, una batalla, un animal, una divinidad, etc.), nunca denotada ni connotada de ningún modo por ningún tipo de término, fenómeno o concepto, estrictamente musical, sino solo promovida por la imaginación o fenomenología del ser humano (M_2), especialmente en funciones de oyente; y en tercer lugar, el último error consiste en postular interpretaciones de forma arbitraria y puramente psicologista, ya sea afirmando una relación de identidad o correspondencia de determinadas formas y conceptos musicales (M_3) con realidades

extramusicales nunca objetivables en términos y conceptos musicales (dominio, poder, democracia, libertad, supuestamente dados en la música tonal, determinada por escalas articuladas en sonidos tónicos, dominantes y subdominantes, etc.), ya sea negando toda relación de posible identidad o correspondencia entre las formas musicales y referentes extramusicales (atonalismo, serialismo, docecafonia, etc.). La música es insoluble en una gramática verbal. Si hemos de poner cada cosa en su sitio, diremos, muy sintéticamente, que la Forma (M_3) de la música está en el pentagrama; su Referente (M_1), en los sonidos —interpretados estéticamente—; y su Sentido (M_2), en la mente o experiencia psicológica de los seres humanos, en tanto que compositores, intérpretes y oyentes, de la obra de arte musical. Tratar de ponerle verbo al sonido no es componer música, sino —en el mejor de los casos— escribir poesía. A su vez, expresar con palabras el Sentido de la música no es describirla, sino describirnos a nosotros mismos o a nuestra propia conciencia, tomando a la música como pretexto, es decir, haciendo del Referente (el sonido) una experiencia psicológica o una aventura emocional. La música posee su propio verbo —insoluble en palabras—: la notación musical objetivada en el pentagrama.

Acabo de enunciar algunas expresiones de reduccionismo formalista de la materia musical. En realidad, todo este conjunto de reducciones formalistas se limitan a tres fundamentales. En primer lugar, cabe hablar de un reduccionismo primogénico (M_1), según el cual todo es materia acústica, todo es sonido, todo es música, incluyendo incluso el ruido. El lenguaje verbal sería música, como lo sería igualmente el canto de los pájaros, el rumor del mar, los sonidos de la noche. Estamos ante una concepción mecanicista de la materia acústica, de fundamento panteísta y naturalista. Es la tesis de Rousseau. En segundo lugar, cabe hablar de un reduccionismo secundogénico (M_2), de modo que toda materia acústica resulta ilegible en términos conceptuales o lógicos, y solo resulta consumible como experiencia psicológica o fenomenológica, de modo que la obra de arte musical se convierte en un modelo ortodoxo de arte adjetivo, cuya interpretación y audición sirve de soporte a otras manifestaciones de la cultura, la ideología o los rituales humanos (música tribal, militar, religiosa, feminista, nacionalista, infantil, danzas para atraer la lluvia o calmar la ira de los dioses, etc.). Es la tesis de Nietzsche. Por último, cabe hablar de un reduccionismo terciogénico (M_3), que limitaría ontología de la música a la escritura musical, exclusivamente, en una suerte de límite de la postura que sostienen los absolutistas, como si un pentagrama fuera capaz por sí solo de auto-interpretarse en términos sonoros. Esta tendencia se identificaría con el concepto neoplatónico de la música de las esferas, música celestial o, en suma, música metafísica. Se trataría, como no puede ser de otro modo, de una música inaudible.

Como se ha demostrado desde el punto de vista del espacio ontológico musical, los referencialistas reducen la música a M_2 , mientras que los absolutistas la reducen a M_3 . La música, sin embargo, comprende de forma irreductible e inseparable, aunque disociable, los tres géneros de materialidad, constituyentes del espacio ontológico musical y constituidos desde él.

El referente de la música no es, pues, la palabra, como podrían sostener los referencialistas, ni tampoco en exclusiva su propia morfología, como afirman los absolutistas, sino el sonido: el *sonido formalizado estéticamente*, es decir, según

un sistema conceptual de normas de composición, de ejecución y de interpretación. La música no tiene significado (verbal) *en sí*, pero esto no quiere decir que no tenga significado, y aún menos que no tenga *significado racional*, esto es, un significado racionalmente explicable en términos lingüísticos y conceptuales: lo que todo esto quiere decir es que la música *no tiene significado alguno al margen del sonido* y que, cuando adquiere algún significado, lo adquiere porque su semántica *está en el sonido*, y no en las palabras o signos verbales (materia no musical formalizada verbalmente) ni en la estructura o notación musical como signos gráficos no verbales (forma musical sin materia acústica). Traducir, transducir o convertir sonidos musicales en palabras no es ejecutar una obra de arte musical, porque los signos verbales y los signos musicales no son isovalentes (los primeros se refieren a sonidos y los segundos a objetos, ideas o conceptos del mundo interpretado), sino comunicar, bien la experiencia personal de su recepción (M_2), bien la interpretación normativa de su ejecución musical (M_3). En consecuencia, ¿cuál es, pues, el referente de un sonido musical? (M_1): en términos lógicos, la partitura, es decir, la notación musical que lo objetiva y formaliza como material acústico (M_3); y en términos psicológicos, los que le son atribuidos por la conciencia del compositor, del intérprete o del oyente, quienes vierten sobre los sonidos musicales todo cuanto forma o puede formar parte de la fenomenología de su conciencia (M_2). Pero esta fenomenología no tiene valor científico ni conceptual, y con frecuencia ni siquiera posee lógica alguna. Semejante experiencia psicológica o fenomenológica solo es prueba de que la obra de arte musical ha sido construida por el ser humano, y que solo por un ser humano puede ser ejecutada, interpretada y escuchada.

En consecuencia, la interpretación musical, esto es, del sonido estético (M_1), exigirá siempre la relación conjugada de la lógica de la teoría de la música (M_3), objetivada en las normas de composición y de ejecución musicales, formalizadas en la notación gráfica, y la psicología de compositores, intérpretes y oyentes (M_2). La música no es solo ni exclusivamente valoración emotiva (en la psique del ser humano) u objetivación normativa (en la notación musical), porque es ambas cosas. La atribución psicológica del ser humano (compositor, intérprete, oyente), sin que sea concebible evitarlo, dota ilusoriamente de sentido verbal y referencial a una materia, el sonido musical, que *per se* carece de todo sentido y de toda referencia verbales. Porque la música, inseparable de la lógica que la hace posible, es igualmente inseparable de la psicología que la hace sensible. El significado de la música es, pues, el significado de los sonidos en que esta se sustantiva (M_1), es decir, una semántica construida solidaria o conjugadamente por la música como teoría lógica (M_3) y como experiencia psicológica (M_2). Se puede negar la primera (como hacen los referencialistas) o la segunda (como hacen los absolutistas), pero la realidad de la experiencia musical demuestra que tanto la lógica como la psicología son por completo inderogables de las operaciones de composición, interpretación y audición musicales.

Es inaceptable, en consecuencia, afirmar, como hace Lévi-Strauss (1993), que «la música es lenguaje sin significado» (*La musique, c'est langage moins le sens*). Si eso fuera cierto, toda partitura sería algo ilegible e ininterpretable. La música significa lo que significan sus sonidos, lógica y psicológicamente. De hecho, la música solo carece de significado para quien carece de conocimientos musicales (M_3) y para quien está

desposeído de una conciencia facultada para su audición (M₂). Del mismo modo que la literatura solo carece de significado y de sentido para quien ignora la escritura, no sabe leer o, simplemente, no está, ni desea estar, en condiciones de convertirla en una parte de su experiencia psicológica o fenomenológica.

A partir de estos criterios, voy a interpretar un célebre poema lírico de Juan Ramón Jiménez musicalizado en 1947, de forma completamente sofisticada o reconstructivista, por el compositor Federico Mompou.

«EL VIAJE DEFINITIVO» DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

«El viaje definitivo» de Juan Ramón Jiménez, perteneciente a su obra *Poemas agrestes* (1910-1911), permaneció inédito durante la vida de su autor, lo que no impidió su musicalización en 1947 por parte de Federico Mompou. Antes de adentrarnos en la interpretación musical, voy a examinar el poema juanramoniano desde los criterios metodológicos que ofrecen tres espacios fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura: el espacio antropológico, el espacio ontológico y el espacio estético⁶.

... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco.

Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.

Se morirán aquellos que me amaron;
y el pueblo se hará nuevo cada año;
y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
mi espíritu errará, nostálgico...

Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol verde,
sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando⁷.

⁶ Sobre el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento, es inexcusable la obra de su fundador, el filósofo Gustavo Bueno (1972, 1978, 1992, 1995, y en relación con la música, especialmente, 2007). Sobre el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, vid. mi obra *Crítica de la Razón Literaria* (Maestro, 2006-2009). En relación con los tres espacios antemencionados, vid. concretamente el vol. 2 de la serie, titulado *¿Qué es la literatura? Y como se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura* (2009).

⁷ Juan Ramón Jiménez, *Antología poética* (1980: 96), «El viaje definitivo», *Poemas agrestes* (1910-1911).

El espacio antropológico permite identificar las relaciones que el ser humano, en este caso el sujeto poético, mantiene con los materiales antropológicos, los cuales pueden organizarse según tres ejes (Bueno, 1978; Maestro, 2009): circular o humano, radial o de la naturaleza, y angular o religioso. El primero de estos ejes —circular o humano— designa las relaciones del individuo respecto a los demás individuos, en el contexto de una sociedad humana, sea natural, sea política, sea gentilicia. El mundo juanramoniano convocado en el poema remite a un distanciamiento *post mortem* sumamente expresivo, que arranca de una situación existencial presente, desde la que se recrea, de forma narcisista y esteticista, la propia muerte del autor. Extrañamiento, distanciamiento e incluso misantropía contemplativa parecen determinar la relación del poeta —plácidamente solitaria— con su entorno humano, el cual, por otro lado, resulta más muerto que vivo en la visión que de él se ofrece. El único ser humano presente, de forma absoluta y exclusiva, es el autor. La idea de abandono, imperativamente planteado —«yo me iré»—, y de victimismo —«solo», «sin hogar», «sin árbol», «sin pozo», «sin cielo...»—, se reitera y se subraya de forma permanente como signo de soledad y acaso destierro. Solo las campanas del campanario exigen la presencia operatoria de un tañedor imperceptible. A su vez, el eje radial hace referencia a las relaciones entre los seres humanos y los elementos de la naturaleza. Estos últimos son los únicos a los que parece hacer referencia el poeta: la permanencia de los pájaros, ajenos en su canto a la muerte del poeta, el huerto florido, el árbol verde, el pozo blanco, el cielo azul... El espíritu nostálgico, errante, del poeta «sin hogar», deshumanizado, solo parece estar en consonancia sensorial con estos u otros elementos naturales, de inspiración y ascendencia krausistas. Los versos se adentran así en el tercero de los ejes señalados, el angular o religioso. No hay dios alguno, ni referentes míticos tampoco. Hay solamente la presencia numinosa de un espíritu, que, de nuevo narcisistamente, sigue siendo el del propio poeta y autor, quien contempla, más allá de la propia vida, el mundo sensorial como una naturaleza insensible en su supuesta vitalidad, porque ningún ser humano opera en ese mundo espiritualmente contemplado. El numen no es dios, ni el mito clásico o modernista: el numen es el Yo del poeta.

El espacio ontológico (Bueno, 1972; Maestro, 2009) del poema remite a tres géneros de materialidad, que se organizan e interpretan, de acuerdo con la ontología materialista, con arreglo a la siguiente formulación:

$$M / M_i = M_1, M_2, M_3$$

El primer género de materialidad (M_1) está constituido por los *objetos físicos*; comprende materialidades físicas, de orden objetivo (las dadas en el espacio y en el tiempo). El poema está repleto de este tipo de materialidades, invocadas de forma impresionista, y desde la sensorialidad más expresiva. No hay que olvidar que toda numinosidad está destinada a poblar un mundo visible y perceptible por la totalidad de los sentidos humanos. El poema explicita la experiencia sensible del poeta en un posible «más allá», si bien esta experiencia sensorial se expresa en los versos desde este mundo interpretado, terrenal y humano. El poema es un pretexto para recrearse narcisistamente en una sensibilidad humana *post mortem*, en la que la propia muerte no será, en ningún caso, el fin del futuro, ni el término de una actividad operatoria. No

hay aquí una dimensión trágica, sino simplemente una suerte de divertimento lírico ante la proyección futura de la propia muerte. El ego del poeta goza en el «más allá» de la sensibilidad contemplativa propia del mundo interpretado en el «más acá». Juan Ramón convierte la metafísica en una realidad estéticamente hipersensible.

El segundo género de materialidad (M_2) está constituido por todos los *fenómenos de la vida interior* (etológica, psicológica, histórica...) *explicados materialmente* (celos, miedo, orgullo, fe, amor, solidaridad, paz...), es decir, atendiendo a sus causas y a sus consecuencias materiales; comprende materialidades de orden subjetivo (las dadas antes en una dimensión temporal que espacial), cuya relevancia reside ante todo en los hechos que los provocan y generan, así como en los hechos a que dan lugar, como contenidos psicológicos y fenomenológicos que impulsan las formas de la conducta humana (agresividad, ambición, impotencia, depredación, etc...). En este género de materialidad segundogenérico el poema alcanza su mayor expresión: todo es imaginación y atribución fenomenológica, impresionista, sobre objetos, referentes y hechos. La materia es ante todo apoyatura y formalización de experiencias psicológicas. Es más: el poeta, en última instancia, se presenta como una forma incorpórea —«mi espíritu errará»—, pero hipersensible: «nostálgico».

El tercer género de materialidad (M_3) está constituido por los *objetos lógicos*, abstractos, teóricos; comprende materialidades de orden lógico (las que no se sitúan en un lugar o tiempo propios). En sentido estricto, la lógica del argumento general del poema es insostenible: no es posible gozar de sensibilidad más allá de la vida terrenal y humana. Sin embargo, este es el postulado idealista y esteticista que exige el poema en su interpretación literaria. La sensibilidad narcisista en el ámbito de los muertos, ante un mundo cuya evolución y desarrollo se siguen atentamente desde un más allá «nostálgico». En términos de Materialismo Filosófico, diríamos que el poeta se sitúa en un Mundo (M) o materia ontológico-general, por su propia naturaleza insensible y carente tanto de forma como de interpretación posible, desde el que contempla, por supuesto ficticiamente, el Mundo interpretado (M_i) o materia ontológico-especial, organizada, formalizada o interpretada desde criterios físicos (M_1), psicológicos o fenomenológicos (M_2), y conceptuales o lógicos (M_3).

El espacio estético es aquel dentro del cual el ser humano, como sujeto operador, lleva a cabo la autoría, manipulación y recepción de un material estético, es decir, el espacio en el que el ser humano ejecuta materialmente la construcción, codificación e interpretación de una obra de arte. Se trata, pues, de un lugar ontológico constituido por materiales artísticos, dentro de los cuales los materiales literarios constituyen un género específico. En el caso de la literatura, el espacio estético es el espacio en el que se sitúan 1) el *autor* —o artífice de las Ideas objetivadas formalmente en un texto—; 2) el *lector* —el ser humano real, no implícito ni ideal, que lee e interpreta *para sí* tales Ideas— con el fin de examinar gnoseológicamente, es decir, desde criterios lógico-materiales, un conjunto de materiales literarios que toman como contexto determinante una o varias obras literarias concretas; y 3) el *intérprete* o *transductor* —que es el ser humano que lee una obra literaria y la interpreta *para los demás*, es decir, que, a diferencia del lector, que lee e interpreta para sí, el transductor lee e interpreta para imponer a los demás una interpretación determinada—. El transductor es siempre un intérprete o mediador de los materiales literarios con facultades y potestades

suficientemente desarrolladas como para hacer efectiva y operatoria la imposición de una interpretación que no será personal o individual (*prototipo*), sino bien gremial o gregaria (*paradigma*), bien estatal o normativa (*canon*). El transductor es, en suma, un lector dotado de poderes gremiales o estatales (profesores, periodistas, editores, directores de compañías teatrales, políticos, grupos financieros, iglesias y organismos religiosos, etc.).

El espacio estético es un lugar físico, efectivamente existente, y no metafísico o metafórico, cuya ontología literaria es susceptible de una interpretación semiológica, dada en tres ejes: sintáctico, semántico y pragmático.

Desde esta perspectiva, siguiendo el pensamiento de Bueno (1992), el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura distingue tres ejes en el espacio estético: 1) sintácticamente, al hacer referencia a los *modos*, *medios* y *objetos* o *fin*es de la formalización, elaboración o construcción de los materiales estéticos⁸; 2) semánticamente, al generar los significados de acuerdo con los tres géneros de materialidad propios de la ontología especial (*mecanicismo*, M₁; *genialidad*, M₂; y *logicidad*, M₃); y 3) pragmáticamente, al ejercer los procesos semióticos de construcción, comunicación e interpretación de los materiales estéticos, los cuales pueden determinarse de acuerdo con *autologismos*, *dialogismos* y *normas*.

Llegados a este punto conviene delimitar una cuestión de máxima importancia. ¿Qué es un material estético? Con frecuencia se ha definido la literatura, desde el punto de vista de las poéticas de la recepción, como aquel discurso que una determinada sociedad, en tal o cual época histórica, considera «literario». Igualmente se ha reconocido, en este sentido, que el valor de lo literario es un fenómeno socialmente cambiante e históricamente variable. Semejantes afirmaciones no son sino tesis de psicología social. Como si la literatura dependiera de las decisiones numéricas de una social democracia. El Materialismo Filosófico considera que solo son estéticos aquellos materiales que son resultado de una gnoseología, es decir, de un análisis científico que los conceptúa como estéticos. Del mismo modo sucede con la literatura. Son literarios aquellos materiales que son resultado de una gnoseología literaria, es decir, de un análisis científico y categorial que los conceptualiza, desde criterios lógicos y materiales, como *materiales literarios*. Decir que algo es literario porque así lo decide un público determinado, social o históricamente dado, es una

⁸ Tomo de Aristóteles los conceptos de *modo*, *medio* y *objeto* o *fin*, siguiendo los planteamientos que este filósofo expone en su *Poética* en relación con la definición de tragedia desde el punto de vista de la teoría de la mimesis como principio generador del arte (*Poética*, 6, 1449b 24-28), si bien aquí los utilizo para reinterpretados desde los criterios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Los criterios de *mecanicismo* (M₁), *genialidad* (M₂) y *logicidad* (M₃) que propongo hacen referencia al concepto de espacio ontológico de Gustavo Bueno —en el que se inspiran—, expuesto en sus *Ensayos materialistas* (1972) y en su *Teoría del Cierre Categorial* (1992), del mismo modo que las nociones de *autologismo*, *dialogismo* y *norma*, que aquí asumo como procedentes del espacio gnoseológico enunciado por el mismo Bueno en las obras antemencionadas. Agradezco a la Fundación Gustavo Bueno la posibilidad que en 2009 me ofreció de exponer y debatir estos conceptos en un seminario sobre Materialismo Filosófico y Literatura, cuyos contenidos pueden verse en internet: <http://www.fgbueno.es/act/acto29.htm> (30 abril 2009).

vulgaridad extraordinaria. El público, sin más, no dispone de competencias para determinar qué es literario y qué no es literario. Ni le interesa saberlo. El público no selecciona ni escoge: recibe lo que le dan, y lo consume. El público aporta a la literatura una dimensión espectacular y social, de consecuencias desbordantes en múltiples campos, de naturaleza económica, política, ideológica, demográfica, lingüística, religiosa, etc., pero no confiere por sí solo ninguna *literariedad* a ningún tipo de material. Quienes hacen de una *obra* una *obra de arte literaria* —nos guste o nos disguste admitirlo— son las universidades y las instituciones académicas destinadas a su estudio, interpretación y difusión, así como a la formación de nuevos lectores, estudiosos e intérpretes de los materiales literarios. Son las instituciones académicas las que convierten unos materiales determinados en materiales literarios definidos. Incluso puede afirmarse que fuera de las instituciones académicas y universitarias la literatura no existe como tal. Existen libros y lectores, pero no necesariamente literarios, ni de obras de arte literarias. El canon literario comienza cuando determinadas instituciones políticas —y la Universidad es una de ellas (no hay universidades sin Estado, sean públicas o privadas)— canonizan una serie de obras literarias y disponen e implantan determinados códigos de lectura. Los autores de la denominada «literatura de consumo» saben muy bien que para triunfar, es decir, para vender sus productos, han de llegar a una serie de cohortes: los periodistas que hacen las veces de publicistas de las editoriales a las que sirven sus periódicos o medios de información, las editoriales comerciales que sirven a su vez a determinadas opciones e intereses políticos, y, en última instancia, los profesores de universidad que, atraídos por la ideología de los autores y por los intereses políticos personales, incorporan en sus programas académicos obras pseudoliterarias para consumo universitario de sus discentes⁹. Así se explica que algunos de nuestros colegas se atrevan en 2003 a impartir un curso sobre la historia de la novela española en el siglo XXI, ignorantes de que solo es objeto de conocimiento histórico aquello que ha dado lugar a consecuencias históricas, y especialmente a consecuencias históricamente relevantes. En suma, la literatura es una realidad ontológica que no existe al margen de un lector científicamente preparado para leerla como tal. La literatura puede percibirse fenomenológicamente en su dimensión primogénica o física (M_1), como lenguaje verbal, oral o escrito, como libro impreso, o simple recitativo de palabras, y también como depósito de experiencias psicológicas (M_2), aventuras, sueños, indagaciones en las «profundidades del alma humana», y otras figuras no menos retóricas, que solo explican la deficiencia emocional y cognoscitiva de quien las profiere. Para una persona inculta el *Quijote* será siempre un libro muy largo que tiene como protagonista a un chiflado. Nada más. Pero la literatura no es solo física y psicología. La literatura exige ser interpretada como sistema de ideas (M_3), desde el momento mismo en que tales

⁹ Vid. a este respecto la valiosa obra del hispanista alemán Gero Arnscheidt (2005), en la que desmitifica el éxito de la narrativa de un autor como Muñoz Molina, así como justifica la propagación de su obra como resultado de la industria editorial de grupos económicos y financieros muy poderosos, que hacen de las obras escritas por este autor productos comerciales de rentabilidad internacional.

ideas están formalmente objetivadas en los materiales literarios. En consecuencia, la literatura exige lectores capaces de interpretar esas ideas desde criterios científicos, categoriales y lógicos. El lector literario solo adquiere operativamente este estatuto después de haber recibido una formación, es decir, una educación científica, que lo capacita para ejercer sus funciones críticas frente a los materiales literarios. Y solo las instituciones universitarias y académicas pueden reunir competencias apropiadas para dar a los seres humanos una formación de este tipo: porque la prensa diaria no forma lectores, sino criaturas ideológicamente activas (o pasivas); porque las instituciones religiosas no educan para leer obras literarias, sino para multiplicar el número de fieles, cuyas mentes viven limitadas en la fenomenología de la fe y en el idealismo teológico (M_2); y porque las grandes empresas comerciales no se dedican a la difusión y comercialización de las obras literarias, sino de las *obras literarias comerciales*, que con frecuencia son una invención del mercado, de los medios de información de masas, o de los premios de la política nacional o internacional. En consecuencia, no es, pues, el público, o la sociedad en general, quien determina la literariedad de los materiales literarios, sino la Academia.

La estética juanramoniana de la denominada «poesía pura», de la que este poema modernista es en cierto modo premisa, guarda una estrecha relación con el mito poético del *arte por el arte*. Y en este punto conviene ser muy críticos. La expresión kantiana que concibe el arte como una finalidad sin fin aglutina una triplicidad de sofismas, relativos a 1) la falacia del *argumentum ad verecundiam* o falacia de la autoridad, de tal modo que el contenido de una afirmación se fundamenta en el respeto debido a la persona que lo enuncia, o a quien se atribuye su enunciación, en este caso, la figura del propio Kant; 2) la falacia del *razonamiento circular*, en tanto que *petitio principii* (petición de principio) o declaración de fe de origen, desde el momento en que la proposición que ha de ser demostrada (el fin de una obra de arte) es una implicatura de la premisa de partida (porque el fin del arte es el arte mismo); y 3) la falacia del *argumentum ad consequentiam*, sofisma típicamente kantiano, determinado por el psicologismo inherente a todo discurso idealista, que afirma una premisa dirigida contra sus propias consecuencias, con objeto de hacer prevalecer los contenidos de la premisa, con frecuencia falsos y siempre fenomenológicos, desacreditando todas cuantas consecuencias resulten alternativas a aquella en que se fundamenta la premisa fraudulenta. Dicho de otro modo: se trata de sostener un argumento según el cual una creencia (premisas) es verdadera o falsa si conduce respectivamente a una experiencia (consecuencia) benigna o indeseable para el interlocutor que la formula. Es sofisma porque basar la verdad de una afirmación en las consecuencias morales, esto es, en las normas de cohesión de una sociedad humana —lo que llamaríamos el «consenso»—, no solo no asegura que el contenido de la premisa sea verdadero, sino que ni siquiera garantiza que sea real. Esta es sobre todo falacia propia de idealistas. Y sobre todo de posmodernos, que llevan a la retórica del «consenso» o del «diálogo» la solución verbal de problemas que solo pueden resolverse ontológicamente, esto es, no con palabras, sino con hechos. Asimismo, categorizar las consecuencias como benignas o indeseables es intrínsecamente una acción de un subjetivismo radical, dada tanto en el *yo* del individuo (autologismo) como en el *nosotros* del gremio (dialogismo): «El arte ha de tener una finalidad sin fin, porque si tiene un fin fuera de sí mismo, entonces no

es arte». He aquí la preceptiva sofista de la estética idealista del arte contemporáneo y posmoderno, confitada por la retórica de la antanacsis, la geminación y la cohabitación oximorónica: «el arte es una finalidad sin fin». Kant está excluyendo de la teleología estética nada menos que a la hermenéutica, y, en general, a toda teoría de la interpretación. Kant está reduciendo el arte a puro psicologismo. Porque el fin del arte, entre otros muchos fines, es el de ser interpretado lógicamente. El arte lo es, ante todo, porque es inteligible. Una «obra de arte» incomprendible *no es*, ni puede ser, una obra de arte.

LA VERSIÓN MUSICAL DE FEDERICO MOMPOU

Vamos a considerar ahora el espacio gnoseológico como instrumento de interpretación comparatista entre Música y Literatura, al referirnos a la versión musical que Federico Mompou compuso para el poema de Juan Ramón Jiménez «El viaje definitivo».

Mompou dedicó una muy estimable parte de su obra a musicalizar composiciones poéticas, entre ellas tres poemas juanramonianos (*Llueve sobre el río*, 1945; *Pastoral*, 1945 y *El viaje definitivo*), uno de Juan de la Cruz (*Cantar del alma*, 1951) y otros de Bécquer (*Becquerianas*, 1971), además del celeberrimo «Damunt de tu nomès les flors», perteneciente al poemario *Combat del somni* (1942-1950) de su amigo el poeta y editor Josep Janés¹⁰. La pieza a la que aquí me refiero, *El viaje definitivo*, está fechada

¹⁰ La obra musical de Federico Mompou puede organizarse según sus formas instrumentales. Composiciones para piano solo: *Impresiones íntimas* (1911-1914); *Scènes d'enfants* (1915-1918); *Pessebres* (1914-1917); *Suburbis* (1916-1917); *Cants màgics* (1917-1919); *Fêtes lointaines* (1920); *Trois variations* (1921); *Charmes* (1920-1921); *Dialogues I-II* (1923); *Préludes 1-4* (1927-1928); *Prélude 5-6* (1930); *Prélude 7* (1951); *Prélude 8* (1943-1944); *Souvenirs de l'Exposition* (1937); *Variations sur un thème de Chopin* (1938-1957); *Cançons i danses 1-4* (1918-1928); *Cançons i danses 5-8* (1942-1946); *Cançons i danses 9-12* (1948-1962); *Cançons i danses 14* (1948-1962); *Paisajes* (1942-1960); *Canción de cuna* (1951); *Música Callada (Primer cuaderno - 1959, Segundo cuaderno - 1962, Tercer cuaderno - 1965, Cuarto cuaderno - 1967)*. Una composición para órgano: *Pastoral* (1972). Tres composiciones para guitarra: *Suite Compostelana* (1962), dedicada a Andrés Segovia; *Cançons i danses 13* (1972) y transcripción de A. Díaz para guitarra de la *Cançon i danse 6*. Composiciones para voz y piano: *L'hora grisa* (1915); *Quatre melodies* (1925); *Cançoneta incerta* (1926); *Le nuage* (1928); *Comptines 1-3* (1926); *Comptines 4-6* (1943); *Combat del somni* (1942-1950); *Llueve sobre el río* (1945) y *Pastoral* (1945), sobre poemas de Juan Ramón Jiménez; *Cantar del alma* (1951), sobre poema de Juan de la Cruz; *Cançó de la Fira* (1949); *Aureana do Sil* (1951); *Sant Martí* (1962); *Primeros pasos* (1964) y *Becquerianas* (1971). Composiciones para coro mixto: *Dos Cantigas de Alfonso X el Sabio* (1953); *Ave María* (1958); *Ultreia* (1962); *Vida interior* (1966); *Propis del Temps d'Advent* (1973) y *La Vaca Cega* (1978). Una composición para coro y orquesta: *Los Improperios* (1963). Tres composiciones para escena: *House of Birds* (1954), *Perlimpinada* (1955) y la cantata infantil *L'Ocell daurat* (1970). Una composición para voz sola, que constituye el objeto de este trabajo: «El viaje definitivo» de Juan Ramón Jiménez, que no figura en el catálogo de obras –uno de los más completos– de Clara Janés (1987: 478-481). Según se recoge en el estudio de Starkie (1958), del que se hace eco Janés (1987: 186), «el mismo Federico Mompou ha considerado que su obra se puede dividir en tres grupos, en el primera entrarían aquellas piezas donde de un modo subjetivo se describe

el 26 de marzo de 1947, y como puede verse en la partitura autógrafa que se adjunta, su mujer, Carmen [Bravo], es la dedicataria¹¹.

El análisis comparatista entre una obra musical y una obra literaria nos sitúa en el contexto interdisciplinar de dos ciencias categoriales —la Teoría de la Música y la Teoría de la Literatura— y en el espacio estético de sendos campos artísticos, como son la Música y la Literatura. Será necesario, pues, disponer un espacio gnoseológico, es decir, un espacio de interpretación teórica —basado en Conceptos categoriales o científicos— y crítica —con capacidad para trascender esos conceptos y adentrarse en la interpretación filosófica de Ideas—, que haga posible y factible una relación de análisis y de síntesis entre los materiales formalizados en uno y otro campo, el de la pieza musical y el de la obra literaria. Este campo es el espacio gnoseológico (Bueno, 1992), y en él es posible distinguir semiológicamente tres ejes fundamentales, que permitirán proceder al ejercicio de la interpretación comparatista interdisciplinar e interartística: eje sintáctico, eje semántico y eje pragmático.

1. El eje sintáctico del espacio gnoseológico está constituido por *términos*, *relaciones* y *operaciones*. Los *términos* son aquellos elementos materiales que pueden formalizarse, esto es, identificarse, como partes constituyentes de una determinada categoría, sea la Música (notas y sonidos musicales, figuras, compases, armaduras, tonalidades, etc.), sea la Literatura (personaje literario, novela, poema, entremés, endecasílabo, etc.). Las *relaciones* son las conexiones racionales y lógicas que se establecen entre los términos de un determinado campo categorial (relaciones entre autores, textos, géneros literarios; relaciones entre sonidos, figuras, notas musicales, etc.) Finalmente, las *operaciones* designan las actividades compositivas, comunicativas o interpretativas que puedan ejecutar los artífices y los destinatarios de las obras de arte musicales y literarias.

Ha de advertirse que los operadores establecen operaciones (a partir de relaciones entre términos); el operador por excelencia es el *ser humano*, como sujeto operatorio fundamental. Así mismo, los relatores establecen relaciones (entre términos); el relator por excelencia es el *instrumento* —los múltiples instrumentos (termómetro, balanza, cronómetro, métrica, así como la totalidad de los instrumentos musicales...)— que utiliza y construye el ser humano para ejecutar con rigor las relaciones entre los términos del campo categorial o científico (el oboe, por ejemplo, convertirá un concepto musical transcrito en un pentagrama, el Mi bemol, en un sonido musical). A su vez,

la esencia y la atmósfera del paisaje rural catalán, en contraste con la agitada vida de la ciudad: *Suburbios*, *Escenas de niños*, *Fiestas lejanas*; en el segundo, las que se inspiran en el oculto misterio de la naturaleza: *Charmes*, *Cants Màgics*, *Música Callada*; y en el tercero, aquellas vinculadas directamente al folklore catalán: las *Canciones y danzas*». En realidad, se observará que tal clasificación es enteramente subjetiva, y nos informa más sobre la intención de Mompou que sobre la naturaleza estrictamente musical de su propia obra.

¹¹ Debo a Cristina Luna Segalà el hecho de haber conseguido una copia de esta partitura autógrafa, de la que no se conoce edición impresa en el momento de redactar estas líneas. Cristina Luna Segalà accedió a este documento en la Fundación Federico Mompou, a quien agradecemos desde aquí la gentil generosidad con la que nos ha permitido consultarla.

los determinantes establecen términos, es decir, permiten identificar los términos o materiales primogénicos (esto es, físicamente, en M_1 : el *sonido* del Do sostenido) que, interpretados terciogénicamente (esto es, lógicamente, en M_3 : el *concepto* del Do sostenido), constituyen, componen e integran, el campo de investigación científico; la *definición* es, por excelencia, la figura del determinante, ya que permite definir, establecer o identificar términos categoriales, esto es, codificarlos conceptual o científicamente, a partir de términos que no son necesariamente científicos ni conceptuales, sino ordinarios, mundanos o comunes (el agua es un término mundano que se convierte en un término del campo categorial de la Química cuando se interpreta como H_2O ; del mismo modo que un determinado sonido se convierte en un término del campo categorial de la Música cuando tal sonido se interpreta conceptualmente como un Fa sostenido, por ejemplo).

Lo primero que observa el comparatista de una obra literaria y una pieza musical es que, desde el punto de vista del eje sintáctico del espacio gnoseológico, se ve obligado a trabajar con términos constituyentes de dos campos categoriales diferentes entre sí, es decir, con términos musicales y con términos literarios, pertenecientes a dominios artísticos mutuamente insolubles. Dicho de otro modo, no es posible establecer criterios de relación isovalente entre unos y otros términos, porque un pentasílabo adónico no corresponde a ninguna tonalidad musical, y porque el término literario objetivado en un personaje teatral o narrativo, en un entremés o en una metonimia, no es traducible conceptualmente de ningún modo al formato de los términos ni de las categorías musicales. Quiere decir esto que las relaciones y las operaciones gnoseológicas que se establezcan entre una obra literaria y una obra musical no podrán fundamentarse entre los términos dados respectivamente en cada uno de estos campos conceptuales o categoriales, porque *de facto* es imposible, al no haber entre ellos relación de isovalencia. Las definiciones que permiten identificar o determinar los términos musicales y los términos literarios confirman que no es posible establecer entre ellos relaciones ni operaciones, porque no hay relatores ni operadores, es decir, no hay instrumentos musicales que puedan reproducir el sonido de un soneto o de una novela bizantina, ni hay tampoco instrumentos de interpretación literaria desde los cuales sea posible ejecutar un movimiento sinfónico, dar cuenta musical de una pieza para cuarteto de cuerdas, o hallar el referente literario de Sol bemol. Los operadores, es decir, los seres humanos que se propongan interpretar comparativamente una obra de arte literaria y una obra de arte musical, deberán establecer las operaciones de comparación, esto es, las relaciones, no entre términos, dada su heterovalencia e insolubilidad mutuas, sino entre interpretaciones construidas sobre cada uno de sus respectivos campos categoriales, es decir, interpretaciones críticas entre Ideas musicales e Ideas literarias, formalizadas respectivamente en una obra musical, en este caso la composición de Mompou, y una obra literaria, «El viaje definitivo», de Juan Ramón Jiménez.

Los *términos* que han de tomarse como referencia en esta composición de Mompou son las notas constituyentes de la escala modal de Re, sobre la que se articulan las figuras musicales de la obra, en las que se objetiva la expresión formal de su sonoridad material. Estamos ante un *recitativo* con reminiscencias de *canto llano* (gregoriano). En consecuencia, la composición no está en escala tonal, sino en escala modal (primer

modo o modo dórico) o escala de Re (según el esquema de tono-semitono-tono-tono-tono-semitono-tono, es decir, 1, 1/2, 3, 1/2, 1, frente a la escala menor convencional, que respondería a la secuencia de tono-semitono-tono-tono-semitono-tono-tono, o sea, 1, 1/2, 2, 1/2, 2). Una visión superficial puede hacernos pensar en una pieza determinada por la subdominante Re, pero no es así, pues, como se ha dicho, se trata de una escala modal, no tonal, y la función armónica de la dominante, como bien se sabe, solo es pertinente en la música tonal, que no en la modal. Las escalas modales, presentes en la música griega y en la música medieval, también se utilizaron como recurso frecuente en las composiciones de los músicos impresionistas de comienzos del siglo XX, lo que explica su presencia en la obra de Mompou.

La *relación* entre los *términos*, esto es, entre los sonidos materiales objetivados formalmente en la notación musical, constituye la melodía de *El viaje definitivo*, que es predominantemente diatónica, como exige la escala modal dórica de Re. La estructura de los intervalos es sumamente equilibrada, mediante segundas mayores y menores, muy puntualmente terceras mayores y menores, y mínimamente alguna cuarta justa. El modo dórico es en suma una escala diatónica formada sobre la octava de Re. De hecho, puede componerse a partir de una escala mayor ejecutada desde el sonido correspondiente al de un tono superior al de la tónica, es decir, desde su segundo grado, que en la tonalidad de Do Mayor sería el Re. La escala resultante provoca, sin embargo, el efecto psicológico de una tonalidad menor, marcado sobre todo por el intervalo de tercera menor entre Re y Fa. Así, el modo dórico sobre Re contiene las mismas notas que la escala de Do Mayor, comenzando por la nota Re, tal como se objetiva formalmente en la musicalización de *El viaje definitivo* de Mompou.

Las *operaciones* de esta obra remiten a su ejecución musical, es decir, a la presencia de un ejecutante intermedio, en este caso la voz de la mezzosoprano, que habrá de tener muy presentes los fundamentos prácticos de la teoría musical de Mompou, fuertemente determinada por el autologismo, al que me he referido al hablar del espacio estético, y sobre el que volveré más adelante a propósito del eje pragmático del espacio gnoseológico.

2. El eje semántico del espacio gnoseológico, tanto en música como en literatura, se dispone en tres sectores fundamentales: fisicalista, fenomenológico y esencial (Bueno, 1992), lo que permite hablar, en el terreno de la Música y de la Literatura de referentes, fenómenos y esencias (Maestro, 2007a). Cada uno de estos sectores se corresponde respectivamente con uno de los tres géneros de materialidad de la ontología especial, o Mundo Interpretado (M_1), y de los que se ha dado cuenta a propósito de la música como forma (M_3), sentido (M_2) y referencia (M_1), esto es, de la música como concepto (M_3), como experiencia psicológica o fenomenológica (M_2) y como sonido o materia acústica primogenérica en sentido estricto (M_1). Lo mismo cabe afirmar respecto a la literatura. De este modo, se distingue en el eje semántico del espacio gnoseológico entre *referentes*, o hechos dados en el mundo físico (M_1), como el sonido, en el caso de la música, o la realidad extralingüística denotada o connotada por el lenguaje literario (M_1); *fenómenos*, como conjunto de representaciones subjetivas o experiencias personales diversas que adquiere un objeto o referente físicamente dado en cada individuo que lo recibe (M_2); y *esencias*, constituidas, en formas ya conceptuales y lógicas, como estructuras

que son necesariamente esenciales en la construcción, codificación e interpretación de los materiales literarios o musicales (M_3). Un mismo referente físico, el cielo, por ejemplo, será subjetivado, es decir, representado fenoménicamente de forma distinta por cada individuo que lo contemple, imagine o recree en su imaginación, a partir de sus propias vivencias, o mediante una determinada experiencia musical, literaria, coral, poética, etc.; pero esto no impedirá que el mismo cielo, el mismo referente (M_1), pueda ser interpretado en términos científicos o conceptuales (M_3), mas ya no imaginariamente, por un astrónomo o un meteorólogo, por un músico, o por un poeta, quienes compondrán, respectivamente, un tratado de astronomía o un pronóstico meteorológico, un *recitativo* o un poema modernista, usando, por supuesto, cada uno en su caso, conceptos científicos (astronómicos, meteorológicos), conceptos musicales (sonidos, intervalos, tonalidades...) y conceptos literarios (versos, tropos, rimas...).

Una obra musical que sonoriza estéticamente un texto literario previamente dado recibe de este una semantización que determina enormemente la interpretación de sus referentes físicos (pájaros que cantan, pozo blanco, cielo azul y plácido, huerto florido, verde árbol...) y de la totalidad de los fenómenos verbalmente convocados (espíritu errante, nostalgia, soledad, silencio, contemplación, narcisismo...), hasta el punto de conceptualizarlos como esencias de un sistema de ideas formalmente objetivado en el discurso verbal que se musicaliza (la visión narcisista de un mundo *post mortem*).

Hay en Mompou, como en el protagonista del poema juanramoniano, una acusada inclinación hacia la soledad y la misantropía, si bien en el músico se desestima toda posible contemplación narcisista. No por casualidad la composición está concebida para voz sola, voz de mezzosoprano, sin presencia alguna de instrumentación. La expresión de soledad y aislamiento es en este sentido absoluta, a la par que resulta extraordinariamente minimizada.

Desde un punto de vista que solo cabe calificar de exclusivamente retórico, Mompou fundamenta su poética musical en una suerte de explicación mística, muy en la línea de la retórica de la poesía pura juanramoniana, y naturalmente en consonancia con el ambiente interpretativo de las vanguardias de comienzos del siglo XX. En numerosas ocasiones Mompou ofrece explicaciones retóricas, en absoluto críticas, y menos científicas, de los fundamentos de su teoría musical. Tales explicaciones informan más sobre Mompou que sobre su poética musical propiamente dicha. Como intérprete de su propia teoría musical, Mompou —y así sucede siempre con la mayoría de los artistas— se comporta más como un místico que como un crítico racionalista: «la inspiración —escribe— es un don que se recibe y que difícilmente podemos alcanzar por nosotros mismos» (*apud* Janés, 1987: 106). Por desgracia, la mayor parte de los intérpretes de la música de Mompou, lejos de poner coto a tal andadura mística, la han estimulado. Así, Clara Janés, añade:

Hasta entonces había huido [Mompou] de todo proceso racional, cerebral, ahora, con ese nuevo afán de pureza iba más allá, llegaría hasta los mismos orígenes de la música, neta expresión del instinto del hombre en su absoluta soledad, medio de comunicación con el misterio (Janés, 1987: 106).

Ha de advertirse que no hay nada más impropio que una afirmación como la que antecede, acriticamente roussoniana e irracionalista. Nada hay nunca de irracional

en el arte, y menos aún en el arte musical, que obedece a una atenta y auténtica matemática del sonido, o en el arte verbal, donde las palabras no pueden desposeerse jamás de una semiología relativamente precisa y siempre deliberadamente ambigua. El supuesto sinsentido es siempre una sofisticada y pensada reconstrucción racionalista. Por otro lado, hablar de «absoluta soledad» es imponer, metafóricamente, un concepto radical de idealismo metafísico, cuya culminación, no menos retórica o tropológica, es el «misterio», que apunta Janés, con toda su poética, propia de una psicología de la seducción.

En esta exaltación mística de la teoría musical, Mompou invoca una genealogía del arte completamente mitológica y tropológica: «El arte es un retorno a lo primitivo. No, no es un retorno, es un «recomenzar». ¡Recomenzar con todo lo que ya sabemos» (*apud* Janés, 1987: 107). He aquí lo que en este libro se denomina un arte —una Literatura— sofisticado o reestructurista. Recomenzar, reconstruir, sofisticadamente lo primitivo; he aquí la esencia del arte vanguardista y de su pertenencia a una de las más poderosas genealogías de la literatura, la que mejor y más fluidamente combina el pseudoirracionalismo estético con la crítica de las ideas. En realidad, el único fundamento racionalista y verdaderamente teórico-musical de estas afirmaciones de Clara Janés y del propio Mompou remite a la idea de alcanzar la máxima expresividad estética con un mínimo de recursos musicales. Es decir, en la línea de los denominados impresionistas, como había pretendido Debussy, Mompou pretende alcanzar la máxima expresión musical con un mínimo de medios. Mompou se convierte así en el Azorín de la música española.

En su minimalismo, Mompou siempre se mostró partidario de la brevedad de la obra musical, con objeto de propiciar la máxima expresión con los mínimos recursos sonoros:

Yo no creo que las obras tengan que ser breves. Yo solo pienso que la extensión es siempre difícil de sostener al mismo nivel de interés, y sobre todo siento que nosotros (preparadores de primeras materias) no nos podemos ocupar de la construcción, a menos de contentarnos con hacer casitas de belenes, pero con nuestras piedras, la Catedral la harán los nietos de nuestra música...¹²

La teoría musical de Mompou exige al intérprete un proceso de subjetivación muy poderoso. El instrumento musical, con frecuencia el piano, por lo que atañe a sus composiciones, pierde objetividad en manos del intérprete. Toda la teoría musical de Mompou está destinada a reducir la objetividad del instrumento y a otorgar al ejecutante, al instrumentista, la mayor subjetividad posible:

En la enseñanza nueva es la organización del intérprete lo que se considera como el auténtico instrumento musical. El piano en sí mismo solamente se considera como un espejo que permite... conocerse a sí mismo, e incluso, cosa aún preferible, perfeccionarse¹³.

¹² Vid. Carta a Blancafort, fechada el 26 de abril de 1926, y citada por Janés (1987: 149).

¹³ *Apud*. Janés (1987: 163).

Pero este hecho ya nos conduce al primero de los sectores del eje pragmático del espacio gnoseológico: el autologismo.

3. El *eje pragmático* del espacio gnoseológico permite organizar los materiales literarios y musicales en tres sectores fundamentales, denominados *autologismos*, *dialogismos* y *normas*.

Los *autologismos* designan aquí las operaciones del sujeto gnoseológico individual, operaciones que son necesarias e imprescindibles para leer una obra literaria o escuchar una pieza musical, es decir, para proceder a la interpretación de los materiales literarios o musicales. Los autologismos implican no solo las Ideas del sujeto, sino también los procesos psicológicos –y lógicos– que intervienen en todos los procesos operatorios. Como sujeto operatorio que es, el ser humano se comporta como un sujeto gnoseológico, es decir, como un sujeto dotado de capacidad interpretativa. La obra de arte supera siempre la interpretación autológica, requiere y exige siempre más de un intérprete. Requiere y exige una relación dialógica entre intérpretes.

Poética musical de Federico Mompou presenta valiosos autologismos, entre los cuales pueden señalarse el *acorde metálico*, al que Mompou denominó «barri de platja» (barrio de playa), inspirado en los sonidos de la fundición de campanas, que pudo oír en la fábrica de su abuelo, como él mismo confiesa. Mompou escribiría a propósito del «barri de platja»: «Este acorde es toda mi música» (*Cuaderno de pensamientos*, apud Janés, 1987: 48); el recurso de la *unión de los contrarios*, con el que el compositor pretende expresar una ausencia de modulaciones definitivas, y por consiguiente una ambigüedad tonal (Méeus, 1967), y por supuesto la *nota desplazada*: «Expresar es desplazar cada nota sensible a su lugar metronómico: movimiento flotante sobre el rigor del compás y obedeciendo a nuestra sensibilidad» (trad. de Janés, 1987: 78).

Los ejemplos de dialogismos musicales en Mompou no son menos numerosos, si bien suelen adscribirse puntualmente a determinadas tendencias del impresionismo musical, como puede ser el caso de ausencia de líneas divisorias en el pentagrama. La obra musical de Mompou presenta numerosos materiales propios del denominado impresionismo musical. Sin embargo, como ha advertido Gilbert Chase:

Muchos de los nuevos procedimientos que parecían invención de los impresionistas eran corrientes en la música popular española, como la tendencia a las armonías y melodías modales, la ambigüedad tonal, resultado del empleo frecuente de falsas relaciones y cadencias rotas, el uso sistemático de quintas sucesivas, las apoyaturas no resueltas, la complejidad métrica por cambios frecuentes de compas, y la simultaneidad de rítmica diferente¹⁴.

También podrían citarse como ejemplo de dialogismo musical el uso de *acordes ambiguos*, que impiden la definición de su propia tonalidad, tan recurrentes en la obra de Mompou, y las composiciones de *desarrollo modulante*, con cambio de tonalidad dentro de una misma pieza musical, con frecuencia sin advertencia en la armadura.

¹⁴ Vid. Chase (1943), apud Janés (1987: 203).

Con todo, ha de advertirse que no es el recurso más frecuente de Mompou, si bien lo utiliza con brillantez singular en *Damunt de tu nomès les flors*.

De hecho, son *dialogismos* aquellas operaciones gnoseológicas llevadas a cabo por sujetos gnoseológicos numéricamente diferentes. Y también cualitativamente, pues no hay dos intérpretes iguales ni isovalentes. Los dialogismos exigen la existencia de una *comunidad científica*, en el seno de la cual se expresan, comparten, difunden y critican los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por los distintos sujetos operatorios y gnoseológicos. Los dialogismos implican la existencia de múltiples interpretaciones realizadas sobre los mismos materiales literarios o musicales, interpretaciones que siempre hay que tener en cuenta, para criticarlas, para reiterarlas, para perfeccionarlas... Pero los seres humanos no pueden interpretar al margen de un sistema de normas de interpretación, sistema que habrá de hacer del arte una realidad legible y comunicable.

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

Desde el punto de vista del eje pragmático del espacio gnoseológico, la obra musical de Mompou se distingue por estar fundamentada en una concepción de la interpretación musical profundamente autológica, de la que el propio compositor dio cuenta en sus textos sobre teoría de la música, denominados inicialmente *Estudi del sentiment*, paratexto que finalmente tachó para sustituirlo por el más simple y preciso título de *L'expressio*. Estas notas escritas a máquina, y nutridas de correcciones a mano, constituyen su más personal o autológica teoría de la música. Así, en sus observaciones destinadas a la interpretación pianística, Mompou considera que el objetivo fundamental es la sonoridad, cuya ejecución depende esencialmente no de cada nota en particular, sino de la relación de intermediación sonora entre una nota y la siguiente en el conjunto de la frase musical. La sensibilidad del pianista ha de ser en este punto muy cuidadosa. Mompou llega a considerar el picado musical como algo en cierto modo ajeno al buen gusto, y se muestra por completo partidario del ligado. Toda sonoridad —afirma— ha de ejecutarse siempre ligadamente. Para conseguir el efecto pleno de la sonoridad de la frase y del ligado, Mompou introduce la noción de *nota retrasada* o *nota retardada*, que identifica a aquella nota destinada a intensificar singularmente la expresión de la sensibilidad sonora de la obra musical.

En este contexto, Mompou interpreta el *ppp* no como signo de debilidad, por oposición al *forte* y al *fortissimo* (*ff*, *fff*), sino como expresión de delicadeza. El *ff* expresaría grandiosidad, antes que sonoridad. Los reguladores de intensidad creciente y decreciente solo resultarán estimables en largos períodos de fraseo, y nunca en períodos cortos, y menos si se transcriben súbitamente contrapuestos.

A partir de observaciones musicales muy específicas, la teoría de Mompou se desenvuelve muy pronto en el terreno del psicologismo más personalista, hacia el que trata de inducir sin reservas al intérprete. Mompou postula un «sentimiento de pureza» en toda obra, marcado en la escritura musical por un segmento superior que ha de identificar en el pentagrama los «punts d'emoció» de la interpretación. Igualmente postula una «frase de pasión», señalada por dos líneas que forman ángulo obtuso con vértice en el punto de unión superior. Tres momentos articulan la ejecución sonora de una «frase de passió», cuyo orden sensible sería el siguiente: punto inicial, punto cenital y punto de reposo o final.

Pero la música de Mompou no se resuelve ni concluye en el autologismo de su más personal poética de la música. Mompou consigue muy tempranamente como compositor concitar el dialogismo de público, intérpretes, discípulos y críticos musicales. Léase lo que escribe a este respecto, en plena comunión con la estética orteguiana y juanramoniana de las vanguardias, anhelante de justificar un arte para minorías, el crítico Irving Schwerke:

La música de Frederic Mompou no es para la gente vulgar. No está hecha de un material que intrigue a millones de personas. No puede provocar la admiración principal de las multitudes, pues jamás emplea nada parecido a los barbarismos donde les gusta hincar el diente. Ofensiva para oídos no educados, su elegante simplicidad cautiva y seduce a aquellos de gusto superior y diferenciado.

Debemos a Clara Janés (1987: 369) la aportación de este artículo, que, procedente de la documentación personal de Mompou, se publica, en fecha que no se detalla, en el periódico neoyorquino *The Chicago Tribune*. La declaración de Schwerke es una síntesis de la estética orteguiana para minorías —el arte como dialogismo— que se asume de forma plena en la idea de poesía pura juanramoniana. No es, pues, casualidad, que la música de Mompou ilumine con nitidez el verso de este poeta, y que junto a su poesía constituya una sobresaliente y excepcional manifestación de arte musical y de Literatura sofisticada o reconstructivista.

4.15. EL TEATRO MODERNISTA DE LORCA COMO NEGACIÓN DE LA SOCIEDAD POLÍTICA

*All things that are,
Are with more spirit chased than enjoy'd.*

Shakespeare, *The Merchant of Venice* (II, 6, vv. 13-14)¹.

Cuando García Lorca comienza a escribir y estrenar sus obras teatrales, la escena española está determinada por la presencia de autores como Benavente, Dicenta, Muñoz Seca, Linares Rivas, Marquina y los Álvarez Quintero. Arniches representa más bien limitado al sainete madrileño, los Machado tiene una presencia testimonial, Gómez de la Serna se entrega a formas experimentales que apenas se difunden más allá de grupos minoritarios, y Valle-Inclán, cual Cervantes del siglo XX, se entrega a la composición y difusión de un teatro leído antes que representado. Los géneros dramáticos se codifican en la alta comedia, el drama rural y el social, el teatro modernista, el sainete y el astracán. La impronta del naturalismo decimonónico resulta aún dominante en los primeros años del XX, y la renovación del teatro español está por hacer en esos momentos, si bien no tarda en llegar de la mano de Valle y Lorca. El primero de ellos da lugar a un teatro modernista, farsesco y mítico, cuya expresión evolutiva más original será el esperpento. El segundo, a partir de obras inicial y tardíamente modernistas, líricas y poéticas (*El maleficio de la mariposa*, *Mariana Pineda*, *Doña Rosita la soltera...*), hará posible un teatro de farsa y títeres (*Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*, *Retablillo de don Cristóbal*, *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín...*), que evolucionará hacia la renovación de la tragedia en la literatura española (*Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*) y hacia la exultación del surrealismo (*El público*, *Así que pasen cinco años...*)². El teatro lorquiano ilumina, junto con Valle-Inclán, toda la vanguardia española³, desde las cenizas del naturalismo decimonónico hasta la demolición que supuso, en todos los órdenes de la vida, la Guerra Civil.

El teatro lorquiano contribuyó además de forma decisiva a la renovación dramática⁴ del siglo XX gracias a la importancia y desarrollo que adquiere en esos años la tecnología de la dramaturgia, junto con una serie de fenómenos sociales y pragmáticos que dejarán su impronta en los procesos de composición, interpretación

¹ W. Shakespeare, ed. esp. de Manuel Ángel Conejero, *El mercader de Venecia*, Madrid, Cátedra, 1998 (p. 91): «Todo lo que hacemos / lo hacemos con más anhelo que deleite».

² Vid. al respecto el monográfico sobre *Federico García Lorca y el teatro*. *Theatralia* 11, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

³ Elzbieta Kunicka, «La recuperación del guñol en la dramaturgia moderna española: Valle-Inclán y García Lorca», en Jesús G. Maestro (ed.), *Federico García Lorca y el teatro*, *Theatralia*, 11, op. cit. (185-196).

⁴ Cfr. al respecto Ana María Gómez Torres, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Editorial Argual, 1995, y *Una teoría teatral de la ruptura: Lorca y la España de anteguerra*, Málaga, 1996.

y transducción teatrales⁵, como las nuevas valoraciones y posibilidades en el uso de los sistemas de signos no verbales⁶; la influencia de las investigaciones filosóficas y de las motivaciones sociológicas y psicológicas del espectáculo teatral (surrealismo, expresionismo, evasión, absurdo, simbolismo); el estudio de los medios de producción, captación y transformación del sentido (fenómenos luminotécnicos y cibernéticos, comunicación, lingüística, semiosis, luz, música, etc...); la importancia que adquiere el director de escena, cuyo estatuto se caracteriza desde ahora por su autonomía frente a la actividad del actor y del empresario; la intervención y mediación de la prensa periódica, cada vez más poderosa desde comienzos del siglo XX; así como la influencia del cine, especialmente entonces en cuanto a la estética y sentido realistas⁷.

A continuación voy a referirme a dos obras teatrales de Lorca, propias de su estética modernista y simbolista, y muy distantes cronológicamente. Podría decirse que en cierto modo señalan un alfa y un omega en la expresión las formas simbólicas de su materia dramática, envoltentes históricamente de las tres señeras tragedias (*La casa*, *Bodas*, *Yerma*), de su teatro farsesco y guiñolesco (la serie de los retablos y piezas de figuras como don Perlimplín, Cristóbal, la zapatera...), y su experimentalismo surrealista (*El público*, *Así que pasen cinco años*...). Me refiero a *El maleficio de la mariposa*, de 1920, y a *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, de 1935.

EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA (1920) O LA NEGACIÓN DE LA SOCIEDAD POLÍTICA

En *El maleficio de la mariposa* Lorca lleva al teatro el tratamiento de dos temas eternos: el amor y la muerte. La novedad, en esta ocasión, reside en objetivar su interpretación teatral en un espacio antropológico que excluye las exigencias e imperativos de una sociedad humana políticamente organizada. Los protagonistas son insectos, es decir, animales, que, lejos de seguir las pautas de la literatura de fábulas y moralinas, adoptan el formato de la lírica, el simbolismo y el naturalismo. El deseo y sus imperativos están por encima de cualesquiera indicaciones racionales.

Como en Aleixandre (*La destrucción o el amor*, 1935), Lorca aproxima el amor a la muerte, si bien, a diferencia de aquel, el dramaturgo confiere a estas experiencias un sentido trágico y numinoso que no está presente en el poeta malagueño:

¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor! [...] Parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuencas vacías de su calavera. ¡En cuántas antiguas

⁵ Sobre el concepto de transducción en el teatro, vid. mis trabajos *Pragmática y transducción*, Kassel, Reichenberger, 1994, y «Lingüística y poética de la transducción teatral», en Jesús G. Maestro (ed.), *El signo teatral: texto y representación. Theatralia*, 1, 1996 (175-211).

⁶ Vid. Tadeusz Kowzan, «Le signe au théâtre», *Diogenes*, 61, 1968 (59-90). Trad. esp. de C. Bobes Naves y Jesús G. Maestro: «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en C. Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (121-153).

⁷ Cfr. Carmen Becerra (ed.), *Teatro y Cine. Lecturas: Imágenes*, 6, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

historietas, una flor, un beso o una mirada hacen el terrible oficio de puñal! (García Lorca, «Prólogo», *El maleficio de la mariposa*, 1920/1997: 168).

Sin embargo, al final del mismo prólogo a *El maleficio de la mariposa*, Lorca parece coincidir con el aparente panteísmo amoroso presente en la lírica de Aleixandre, en virtud del cual la Naturaleza toda quedaría reducida a una fuerza matriz, auténtico monismo axiomático de la sustancia, que sería el amor:

Di, poeta, a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría las repite con el mismo tono el mar: dile al hombre que sea humilde, itodo es igual en la Naturaleza!» (García Lorca, «Prólogo», *El maleficio de la mariposa*, 1920/1997: 169).

Esta propiedad, tendente a situar la esencia de la vida en la naturaleza, incluso por encima del papel del ser humano en su terrenal mundo social, estará también muy presente en la obra poética de Aleixandre, especialmente desde *Pasión de la Tierra* (1935) hasta *Historia del corazón* (1954).

El espacio antropológico que presenta Lorca en *El maleficio de la mariposa* es bidimensional, al quedar reducido a los ejes radial y angular, es decir, a la naturaleza y a lo animal y numinoso. El ser humano, como expresión de la sociedad política, está excluido del espacio antropológico que instituye e inspira la obra. Los protagonistas son animales, si bien revestidos de cualidades antropológicas, y lejos del moralismo de la fabula como género literario que pueda servir de precedente intertextual. En consecuencia, y tras derogar toda operatividad del eje circular o humano (sociedad política), el dramaturgo se limita al eje radial o de la naturaleza y al eje angular, al que confiere un valor exclusivamente numinoso, nunca mitológico ni teológico (hadas, nigromantes, «los secretos del agua y de las flores», «los dulces profetas ruisñores», «yo soy el espíritu / de la seda», etc., serán las figuras que pueblen la flora y la fauna de esta pieza lírica, simbólica y modernista).

La obra exalta el goce y el placer —en un ideario afín al *Carpe diem*—, amenazado por el paso fugaz del tiempo, y por la frustración y muerte finales:

Desechad tristeza y melancolías;
La vida es amable, tiene pocos días,
Y tan solo ahora la hemos de gozar
(p. 173).

Y subraya de forma recurrente y obsesiva el mismo impulso que todo el teatro lorquiano: el amor sexual insatisfecho, explicitado, en este caso como en Doña rosita la soltera, en el matrimonio como demostración de consumación de aquel:

| | |
|-------------------|---|
| CURIANITA SILVIA: | Me queda Mucho tiempo que llorar. Yo me enterraré en la arena A ver si un amante bueno Con su amor me desentierra [...] |
|-------------------|---|

| | |
|-------------------|---|
| DOÑA CURIANA: | Se cuenta De una curiana muy santa Que permaneció soltera Y vivió seis años. Yo Dos meses tengo y soy vieja. ¡Todo por casarme! ¡Ay! [...] |
| CURIANITA SILVIA: | ¡Amor, quién te conociera! (pp. 176-177) |

A su vez, la mariposa blanca, herida, numinosa, sedosa, simboliza la pureza mayor y la más poderosa carencia de amor, supremamente anhelado: «No sé lo que es amor, / ni lo sabré jamás» (p. 206). La obra es una tragedia simbolista, materializada en la forma de una fábula amorosa cuya protagonista muere, provocando el llanto o planto final de su enamorado. La escena VII y última constituye un monólogo elegíaco de intenso lirismo, protagonizado por el amante, y al que solo responde el silencio trágico de la muerte de su amada.

DOÑA ROSITA LA SOLTERA (1935) O LA NOSTALGIA DEL MODERNISMO

Pese a ser un drama de fecha tan avanzada como es 1935, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* recupera en todos sus actos un ambiente modernista y decadente innegable⁸, donde el lirismo simbolista de las metáforas y presencias florales resulta omnipresente («pero como tierna flor / sus pétalos encendidos / se fueron cayendo heridos / por el beso del amor», I, p. 541). Asimismo, la decoración funeraria, igualmente propia del modernismo, impregna de forma constante la totalidad de la obra: «Pero el veneno que vierte / amor, sobre el alma sola / tejerá, con tierra y ola / el vestido de mi muerte» (I, p. 542). Se sostiene en este contexto la idea de un amor preservado de todo placer, un deseo intacto y crudo, una vida abocada a la soledad del célibe donde ante todo permanece el complejo de una sexualidad nunca satisfecha. Son temas omnipresentes tanto en la obra lorquiana como en la obra de los exégetas de Lorca, que, no nos engañemos, desde hace décadas vienen repitiendo casi lo mismo, confitado con la radioactividad del psicoanálisis⁹.

Ha de subrayarse en esta pieza teatral la recurrencia del verso, de la expresión lírica, del lenguaje floral y modernista al servicio de la expresión del deseo insatisfecho: «Mil flores dicen mil cosas / para mil enamoradas, / y la fuente está contando / lo que el ruiseñor se calla» (II, p. 558). Los personajes se convierten en figuras poéticas, simbólicas, que recitan sus propios papeles en un esgrima de celos,

⁸ La plenitud decadentista, con la que la obra concluye, hace que resulte inevitable pensar en el Chejov de *El jardín de los cerezos* (1904).

⁹ Uno de los trabajos más respetables sobre psicoanálisis en el teatro lorquiano puede leerse en Inés Marful, *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Kassel, Reichenberger, 1991.

deseos, soledades y anhelos cruzados, en este «Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile», tal como reza el subtítulo o paratexto de la obra.

Como es habitual en Lorca, los personajes representan esencialmente impulsos psicológicos. Su forma consiste en otorgar funcionalidad poética al deseo. Todo cuanto les rodea está en función de sus pulsiones psíquicas, y de la forma emotiva de expresarlas. Así se explica que el personaje quede reducido a una alegoría del deseo. Se trata de figuras planas, guiñolescas en cierto modo, habitantes de un mundo en el que todo, excepto el valor social y personal de vivir en pareja, es anecdótico.

Los pretendientes de Rosita son personajes formal y funcionalmente ridículos. Es el caso del grotesco y pedante Señor X, cuyo lenguaje artificial y académico lo aparta del mundo normal. Incluso los personajes que rodean a la familia protagonista asumen funciones alegóricas y corales saturadas de ridiculez y formalismos grotescos. Así sucede con la madre y las tres hijas solteras, empobrecidas y engreídas, cuyos nombres son Amor, Caridad y Clemencia¹⁰. Lo mismo cabe decir de las sucesivas visitas, protagonizadas por las llamadas Niñas de Aloya, que «vienen con la moda exagerada de la época», si bien, frente a las tres cursis solteronas y su madre, «ricamente vestidas» (II, p. 555).

De un modo u otro, ni uno solo de los personajes de este drama hace absolutamente nada por evitar cuanto sucede. Ni Rosita, ni sus tíos, ni su ama, ni nadie, actúan frente a la soltería de la protagonista, que tanto les amarga la existencia. El mundo se descompone ante ellos en todos los aspectos. Ante tal perspectiva, el objetivo del drama no parece ser otro que el de retratar estéticamente una carencia, una insatisfacción, un deseo frustrado, y pretender emocionar al espectador con su contemplación. Cuanto más ruinoso es el mundo, más fascinante resulta atesorar un deseo frustrado. Lorca no ofrece soluciones a los conflictos dramáticos que plantean sus obras. En su parlamento final, Rosita se muestra consciente de su estado social y anímico, y lo asume desde una actitud poética, emotiva, retórica y francamente teatral y metafórica. Sus palabras son casi de un estoicismo fabuloso y místico¹¹: «Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen, sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca» (III, 574). La protagonista se acredita finalmente como un personaje dotado de razón teórica, pero despreocupado de toda razón práctica. Poco o nada ha hecho por casarse, por buscar otro hombre posible y factible, por encontrar un amor nuevo que le permitiera organizar su vida al margen del amor inasequible del hombre al que —no se olvide— inducen a que la abandone. Rosita está concebida —en

¹⁰ «Las tres Solteronas vienen con inmensos sombreros de plumas malas, trajes exageradísimos, guantes hasta el codo con pulseras encima y abanicos pendientes de largas cadenas. La Madre viste de negro pardo con un sombrero de viejas cintas morada», Federico García Lorca, *Obras completas*, en ed. de Miguel Gracia-Posada, Madrid, Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, II (p. 552).

¹¹ «Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas, y si las hubiera, nadie entendería su significado», *op. cit.*, III (p. 575).

manos del dramaturgo Lorca— para ser una víctima relativamente voluntaria de sus propios anhelos, una figura alegórica del deseo, al que el autor del drama solo permite existir en tanto que portadora de un deseo insatisfecho. Lorca no quiere soluciones prácticas a la infelicidad. Lorca es un explotador literario de la insatisfacción sexual. No quiere deseos cumplidos. Le fascinan los deseos extraviados, no su solución.

Ya soy vieja. Ayer le oí decir al Ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y... con quien quiero. Todo está acabado... y sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto, y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía (¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?). Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretara sus dientes por última vez (*Doña Rosita la soltera*, 1935/1997, III, p. 575).

La belleza verbal de estas palabras conclusivas de Rosita no debe eclipsar el racionalismo que exige su comprensión. Lorca hace que la soltera protagonista imponga sus sentimientos amorosos hacia una persona concreta por encima de todo lo demás, incluidos el resto de los posibles personajes de los que podría haberse enamorado. Este es el procedimiento más eficaz para no sobrevivir a los propósitos personales. Es hacer de la experiencia amorosa frustrada una obstinación permanente. El camino más corto para llegar al fracaso. Sin duda es un tema bonito para el arte... Y sobre todo para una literatura y un teatro que ante todo evitan soluciones, porque ni buscan ni pretenden racionalizar las causas de los problemas que explotan artísticamente. Una vez más, en Lorca triunfa lo sensible frente a lo inteligible.

El tiempo y su paso introducen el lirismo metafórico y el idealismo formalista de la obra en el realismo del deseo humano insatisfecho. En un principio, al personaje protagonista y a su entorno parece objetársele, por boca del ama, que «no se da cuenta de cómo pasa el tiempo» (II, p. 547). De hecho, Rosita, consciente del imperativo temporal, pretende imponerse a él, al menos en los primeros momentos, mediante la evasión o incluso la negación: «Pero es que en la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placea. No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo» (II, p. 552).

Entre el primer y segundo acto se sugiere un lapso de tiempo de quince años¹², mientras que entre el segundo y el tercero «han pasado diez años», según reza la acotación inicial. Todo en el último acto es signo y símbolo de vejez esplendente: personajes, figuras, declaraciones, objetos, escenario, decoración, bienes e inmuebles... Desde el punto de vista humano, uno de los personajes más expresivos en este sentido es Martín, «un viejo con el pelo rojo. Lleva una muleta con la que sostiene una pierna encogida. Tipo noble, de gran dignidad, con un aire de tristeza definitiva» (III, p. 568). Esta figura representa ante todo el paso del tiempo, la fragilidad física y la impotencia

¹² «Ayola 2^a: A mí, Rosita y su novio me enseñaban las letras B-C-D-... ¿Cuánto tiempo hace esto? / Tía: ¡Quince años!», *op. cit.*, II (p. 557).

práctica (esta última, común a todos los personajes). Simboliza un mundo académico incapaz de contener la degradación de un alumnado que se burla de forma tan cruenta como ridícula de sus docentes. Es personaje que simboliza formalmente el fracaso con el que de modo convencional se identifican soñadores, genios o figuras fascinantes a las que un mundo malvado margina pese a todos sus supuestos valores: «¡Qué mundo! Yo soñaba siempre ser poeta. Me dieron una flor natural y escribí un drama que nunca se pudo representar» (III, p. 569). Su conversación con la tía de Rosita expresa la inanidad de un diálogo propio de quien no desempeñan en la realidad de este mundo ninguna función esencialmente operativa. Es innegable que Lorca deprecia de esta manera todo lo relacionado con el mundo y la vida académicos, tomando en este caso como referencia un contexto escolar: «Son los niños de los ricos y, como pagan, no se les puede castigar» (III, pp. 568-569)¹³. Es indudable que Lorca se refiere a gentes de su propia clase social, no conviene olvidarlo. Pero la devaluación torna de nuevo al personaje de Martín al subrayarse su soltería involuntaria:

Ama: [...] ¿Por qué no se casó, hombre de Dios? ¡No estaría tan solo en esta vida!
Martín: ¡No me han querido! (III, p. 571)

Doña Rosita la soltera presenta, pues, el celibato como una experiencia forzada e indeseada, que hace de la vida del ser humano, particularmente de la mujer, una existencia marcada por la penuria. Ciertamente, esta obra lorquiana, lejos de suavizar la ansiedad por el hecho de estar soltera, la agrava explícitamente, mediante todo tipo punzadas contra el celibato femenino involuntario y forzoso.

Ayola 1ª: [...] En cuanto yo pueda me caso.
Tía: ¡Niña!
Ayola 1ª: [...] Las mujeres sin novio están pochás, recocidas y todas ellas...
(*Al ver a las Solteronas.*) bueno, todas no, algunas de ellas... En fin, itodas están rabiadas! [...]
Solterona 1ª: Hay muchas que no se casan porque no quieren.
Ayola 2ª: Eso no lo creo yo (II, p. 557).

Hay una explícita devaluación de la mujer soltera. Y también de la mujer viuda. La ausencia de varón instaura una forma de vida sufrida, castigada por las circunstancias, primero sexuales, después económicas. La madre viuda de las tres solteronas cursis lamenta la muerte de su esposo por la situación de pobreza a la que se ven abocadas¹⁴. La tía de Rosita se ve obligada a vender su casa y su hacienda por las deudas que sobrevienen tras la muerte de su cónyuge: «Desde que murió mi marido está la casa tan vacía que parece el doble de grande» (III, p. 565).

¹³ Esta maldición de los ricos no es casual, sino recurrente, en Lorca: «Por eso siempre diré: ¡Malditos, malditos sean los ricos! ¡No quede de ellos ni las uñas de las manos!», *op. cit.*, III (p. 572). No sabemos qué habría dicho Lorca de los pobres, de haber sido uno de ellos.

¹⁴ «¡Gusto no me falta, lo que me falta es dinero! [...] No nos oye nadie. Pero usted lo sabe muy bien: desde que faltó mi pobre marido hago verdaderos milagros para administrar la pensión que nos queda», *op. cit.*, II (553-554).

Esta pieza lorquiana de teatro poético hace de la soltería femenina un drama insoportable. El dramaturgo no regatea incluso vejaciones a la protagonista, Rosita, la soltera: «Porque, ¿quién quiere ya a esta mujer? ¡Ya está pasada!» (III, p. 566). En el tercer acto aparece de hecho demacrada, y acusando físicamente el paso del tiempo («Está muy avejentada», III, 567). Así se presentan los hechos al descubrirse que su prometido lleva en América ocho años casado. De un modo u otro, desde tales planteamientos formales y funcionales, es manifiesto que esta obra, lejos de ayudar a superar o a solucionar los complejos sociales de la soltería femenina, tanto en su época como en la nuestra, contribuye a intensificarlos.

LORCA, ¿DRAMATURGO CRÍTICO?

Con frecuencia se ha insistido en que el teatro de Lorca es crítico con la realidad, la autoridad, la represión, etc.

Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes; pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rocas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido (García Lorca, «Charla sobre teatro») ¹⁵.

Sin embargo, el teatro de Lorca está plagado de símbolos, metáforas y tropos que, lejos de denunciar nada, intensifican incluso la pena, el dolor y el fracaso. Lejos de aportar soluciones o ideas, su teatro expresa, desnudamente, y con frecuencia también de forma impotente, pasiones y ansiedades que, con pretensiones deliberadas, optan por despreciar todo respeto o consideración por cualquier tipo de sociedad política o Estado. Y ha de advertirse que, al margen del Estado, no hay nada que denunciar, porque no hay dónde ni cómo hacer efectiva una denuncia. La Naturaleza, a la que habla Lorca, no dispone de tribunales de Justicia. Negar la sociedad política, como sucede en última instancia en *El maleficio de la mariposa*, o sustraerse a ella, desde un sentimentalismo psicologista y estetizante, como de hecho ocurre en *Doña Rosita la soltera*, tiene como consecuencia la imposibilidad de ejercer toda forma efectiva de crítica, para acogerse finalmente a una suerte de renuncia sin derecho ni amparo o resignación inofensiva.

Lorca tiene mucho en común con tres grandes dramaturgos: Cervantes, Lope y Calderón ¹⁶. Pero todas las analogías observables, a las que me refiero a continuación,

¹⁵ *Apud.* García-Posada, «El teatro de Federico García Lorca», introducción a *Obra completa*, *op. cit.*, 1997 (p. 15).

¹⁶ Tampoco han de descartarse los paralelismos señalados por García-Posada (1997) entre Lorca y Shakespeare, que conviene entender en su justa medida, pues no es difícil establecer paralelismos con un dramaturgo que, como el isabelino inglés, contiene en sus obras todo cuanto es posible codificar en un teatro universal.

son cuestiones formales e incluso fenomenológicas, mas no de ideas ni de conceptos. La analogía de Lorca con los clásicos deja intacta toda posible crítica de ideas.

Como Calderón, Lorca explicita en el teatro la «grandeza» de lo trascendente, la incommensurabilidad de lo que rebasa la razón humana, las fuerzas de una naturaleza —el único dios, irracional por más señas, en el que cree Lorca— que el ser humano no puede controlar, ni dominar, ni siquiera conocer. Lo sobrenatural y la irrealidad presente en *El público* y *Así que pasen cinco años* remite sin duda a una concepción teatral netamente calderoniana, en la que lo imposible y lo misterioso de un «auto sacramental sin sacramento» —en palabras de García-Posada¹⁷— resultan determinantes para la interpretación del simbolismo y la alegoría. Lo Absoluto, en Lorca, no es el Dios teológico de Calderón, evidentemente, sino una naturaleza instintiva, impulsiva, inconsciente incluso, muy a propósito de lo que el siglo XX, desde la inventiva literatura freudiana, dará en llamar precisamente así, lo inconsciente, esto es, el nombre que la centuria novecentista otorga a lo que los antiguos filósofos denominaban, concretamente, metafísica. Pero el inconsciente, es decir, la metafísica del siglo XX, no estará, como en el pasado, más allá de lo físico, sino *más acá*, es decir, en el interior del hombre (o de la mujer, ahora con rasgos psicológicos propios, desde la fantasía freudiana), en su psicología más personal, profunda y arcana. Es decir, el inconsciente no está en ningún lugar físico, como sí lo está de hecho el hígado, el pulmón o el tímpano. A la inventiva literaria de Freud sucederá la sofisticada retórica de Lacan, que acabará por instaurar definitivamente lo inconsciente en el lugar que desde siempre había ocupado la metafísica tradicional. Un lugar que salvaguarda de nuevo toda interpretación imaginaria —a la que no tarda en incorporarse la hermenéutica posmoderna— de hechos literarios, particularmente como los aducidos en el teatro lorquiano: pasiones, adulterios, impotencias, represiones, esterilidades insufribles, homosexualidad, frustraciones, imposibilidades sexuales, y toda una celeberrima gama de martirios y dolencias espectaculares.

Con Lope de Vega comparte Lorca la espontaneidad y naturalidad del canto, la lírica y el verso. La impronta musical adquiere por este camino su mayor desarrollo y expresividad. La elegía, el monólogo lírico, la rima aurisecular, el lenguaje grácil, el romance, el baile y el movimiento corales, el descriptivismo de la fábula lorquiana, lo legendario y lo mítico..., ofrecen desde el teatro de Lope un amplio campo de fuentes referenciales.

Cervantes, a su vez, brinda los modelos de la farsa y del títere, de lo grotesco y lo ridículo, del marido impotente y de la moza sexualmente fogosa, objetivados en entremeses como *El juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El retablo de las maravillas*, *El viejo celoso* o *La cueva de Salamanca*. Pero, se mire como se mire, en Lorca no hay la crítica social ni la incisión política que hay en Cervantes. El autor del *Quijote* parodia y critica en su teatro entremesil, cómico y trágico, una sociedad políticamente deficiente y sin posibilidades de desarrollo, cuyas grietas quedan al descubierto con discreta amargura; Lorca, por su parte, ofrece al lector y espectador un teatro de protesta más que de crítica, de llanto y queja más

¹⁷ *Op. cit.*, 1997 (p. 31).

que de soluciones y luchas, de heroínas que lamentan su suerte antes que de mujeres capaces de imponer un racionalismo que conduzca a la libertad política de su sociedad. Las heroínas de Cervantes son mucho más valientes y audaces que las lorquinas, cuyos prototipos se reducen básicamente a dos: la víctima y la verdugo. Yerma y Bernarda. Mujer contra mujer. Porque Bernarda —ha de subrayarse pese a su obvedad— es una mujer que maltrata a las de su sexo como ningún hombre se propone hacerlo en toda la literatura lorquiana.

Varios autores se han referido a la huella del teatro español del Siglo de Oro en algunas piezas dramáticas de Lorca, como por ejemplo *La zapatera prodigiosa*¹⁸. Desde este punto de vista, es posible identificar en algunas obras dramáticas de Lorca la influencia de una tradición teatral peninsular, adscrita al entremés aurisecular¹⁹ y también afín al esperpento valleinclanesco²⁰.

Con motivo de la representación de *Peribáñez* de Lope, Lorca elogió «el ritmo, la sabiduría, la gracia totalmente modernos del entremés de don Miguel de Cervantes»²¹. Según testimonia Francisco García Lorca, Federico habría definido los entremeses cervantinos como «trama y lenguaje de farsa humana eterna»²². Además, en el repertorio de representaciones de la compañía de teatro de La Barraca, se escenifican tres entremeses cervantinos: *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa* y *El retablo de las maravillas*²³. Parece que el resto de los entremeses cervantinos se

¹⁸ Vid. en este sentido especialmente Canavaggio (1985/2000: 175-185), y la edición de Joaquín Forradellas a *La zapatera prodigiosa* de Lorca (Salamanca, Almar, 1978). Sobre la huella en Lorca del teatro del Siglo de Oro, vid. entre otros F. Olmos García, «García Lorca y el teatro clásico», *Les Langues Néolatines*, 54, 1960 (36-67); C. Ramos-Gil, «Hacia una revisión del teatro lorquiano», *Revista de Literatura*, 42, 1960 (140-146). Sobre la labor de Lorca en La Barraca, vid. Estelle Trépanier, «García Lorca et La Barraca», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 18, 1966 (163-181); Ferruccio Masini, *Federico García Lorca e La Barraca*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1966 (especialmente pp. 58-65); Marie Laffranque (1967), *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques, 1967 (esp. pp. 284-295); Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca: Teatro Universitario*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976. Desde una perspectiva más amplia, vid. Edwin Honing (1964), «Reality and Realism in Cervantes and Lorca», *New Mexico Quarterly*, 34 (31-47), y Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981.

¹⁹ Javier Huerta Calvo, «La recuperación del entremés y de los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX», en Dru Dougherty y Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC · Fundación García Lorca · Tabacalera, 1992 (285-294).

²⁰ Cfr. a este respecto Antonio Buero Vallejo (1973), «García Lorca ante el esperpento», *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)*, Madrid, Alianza, 1973 (97-171).

²¹ Federico García Lorca, «Presentación de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, representado por el Club Teatral Anfistora», en Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, *op. cit.* (p. 492).

²² Texto recogido por su hermano, Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, *op. cit.* (p. 441).

²³ Federico García Lorca, *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1974, III (p. 951).

ensayaron, pero no llegaron a representarse ante el público, si tenemos en cuenta los documentos aducidos por E. Trépanier²⁴.

Canavaggio propone comparar los prólogos del teatro lorquiano con los prólogos de las obras cervantinas, en los que ve la misma subversión frente a los modos y cánones tradicionales de concebir los exordios de las obras dramáticas. Formalmente, es decir, estéticamente, sí: Lorca pudo haber sido tan heterodoxo en su tiempo histórico como Cervantes en el suyo; pero críticamente, no: la crítica de Lorca es más sensible que inteligible. Lorca no tiene la profundidad crítica de Cervantes. Lorca busca la expresión de la queja, no su solución.

Autores como J. Forradellas han señalado ciertas analogías entre los entremeses de Cervantes y el teatro menor de Lorca²⁵: uso recurrente de una gestualidad semejante; lenguaje pintoresco, lleno de invectivas, imprecaciones y «energía patética»; uso frecuente de recursos sonoros, entre ellos la música y el canto; presencia de bailes y otros elementos coreográficos; presencia, en el reparto de personajes de *La zapatera prodigiosa*, de figuras que se configuran a partir de la lectura y observación del teatro cervantino, antes de que resultaran tipificadas y mecanizadas por los posteriores cultivadores del entremés peninsular; el tema central de muchas piezas dramáticas lorquianas es idéntico a uno de los motivos más populares del entremés cervantino: el viejo casado con mujer moza. Canavaggio finalmente hace suyas las consideraciones de diferentes críticos que le han precedido en sus estudios comparativos entre Cervantes y Lorca, y concluye en que «*La zapatera prodigiosa* nos parece ser creación genuina, pero estimulada, entre otros alicientes, por una libre interpretación de los ocho entremeses, cuyo contrapunto tanto se percibe en ‘en color de la obra’, como en lo esencial, su tema, su ‘sustancia’ [...]. En un momento clave en que se iniciaba una nueva etapa en la trayectoria dramática lorquiana, *La zapatera prodigiosa* no podía seguir los derroteros de la estética valleinclanesca. Otro camino fue el que eligió [Lorca] para regenerar a su modo la escena española: aquel que abrieron, más de tres siglos antes, los muñecos del compadre Miguel»²⁶.

²⁴ Estelle Trépanier, «García Lorca et La Barraca», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 18, 1966 (163-181), p. cit. 171.

²⁵ Cfr. la edición de Joaquín Forradellas a *La zapatera prodigiosa* de Lorca (Salamanca, Almar, 1978).

²⁶ Jean Canavaggio, «García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa*», *El teatro menor en España*, Anejo 4 de *Segismundo*, Madrid, CSIC, 1985 (141-153). Reed. en *Cervantes entre vida y creación*, Madrid, CEC, 2000 (175-185), pp. cits. 183-184. La misma idea la había expresado anteriormente, Bruce W. Wardropper, «Ambiguity in *El viejo celoso*», *Cervantes*, 1981, 1 (19-27).

4.16. LORCA Y LA RENOVACIÓN DE LA TRAGEDIA EN EL SIGLO XX. PIRANDELLO. IONESCO. BECKETT

La tragedia es una desgracia o infortunio muy grave que afecta de forma imprevisible e irreversible al ser humano, y cuyas causas y consecuencias ningún individuo o sujeto operatorio puede respectivamente ni prever, ni controlar, ni restaurar. A partir de esta definición filosófica de tragedia voy a explicar el teatro trágico lorquiano, según los criterios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, como una demostración de Literatura sofisticada o reconstructivista.

Lo que primero que observa cualquiera que se acerque al estudio de la tragedia en la literatura y el teatro es que cada cual que escribe acerca de lo trágico impone o propone su propia idea de lo que es la tragedia. Y con frecuencia sin argumentos ni premisas, más allá de unas cuantas citas y referencias, más o menos eruditas y retóricas, que siempre suelen comenzar con la *Poética* de Aristóteles y terminar con una rapsodia existencialista, la cual, necesariamente, pasa por Heidegger y otros amigos de lo oscuro posmoderno. Voy a examinar la tragedia, y en concreto la tragedia lorquiana, desde los espacios interpretativos del Materialismo Filosófico. Trataré de ofrecer desde tales argumentaciones una crítica de la Idea de Tragedia, para desembocar finalmente en una delimitación de lo que la tragedia es conceptualmente para la Teoría de la Literatura y, en concreto, en la literatura dramática compuesta por Federico García Lorca. De la interpretación que aquí se ofrece se desprende que la tragedia lorquiana no objetiva una crítica política ni religiosa, sino una afirmación, ciertamente muy poco racional, en favor de los impulsos humanos más inmediatos. En consecuencia, Lorca propone una renovación de la tragedia que atraviesa el terreno de una Literatura sofisticada o reconstructivista que nunca llega a convertirse, ni lo pretende, en una Literatura crítica o indicativa. Para demostrar esta tesis, expondré una interpretación del teatro trágico lorquiano desde los espacios antropológico, ontológico y estético.

LA TRAGEDIA EN EL ESPACIO ANTROPOLÓGICO

En primer lugar, el *espacio antropológico*, como bien sabemos, es el lugar en el que se construyen e interpretan los materiales antropológicos, es decir, aquellos materiales que hacen posible y efectiva la vida de los seres humanos¹. Se trata de un espacio físico, no imaginario, ni simbólico, ni metafórico, sino real y efectivamente existente, un espacio al margen del cual la vida humana no es posible. El espacio antropológico se articula u organiza en tres sectores o ejes (Bueno, 1978): circular o político-social, radial o de la naturaleza, y angular o religioso.

1. El *eje circular* está constituido por las relaciones sociales y sobre todo políticas que establecen los seres humanos entre sí. El Hombre alcanza en este espacio su

¹ Sobre el concepto de espacio antropológico, vid. necesariamente a Bueno (1978), y en sus aplicaciones a la literatura, vid. el tomo I de esta obra, capítulo 2.

máxima dimensión como animal político, específicamente dentro de la configuración de un Estado, suprema expresión de la sociedad política y del eje circular. La literatura no existe, ni es concebible, al margen del eje circular, pues su misma dimensión pragmática la exige y postula como realidad inexcusable a través de cuatro términos o materiales fundamentales: el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor. Estos son los cuatro elementos al margen de los cuales la literatura no puede existir. Si falta uno de ellos, no hay literatura (Maestro, 2007b). Subrayo el hecho fundamental de que la literatura no existe al margen de una institución política —la Universidad, la Academia, etc.— que reconozca oficialmente su realidad, es decir, su existencia, como materia que es objeto de codificación, análisis e interpretación crítica, por parte de personas a quienes se otorga y reconoce no solo una licencia o autoridad formal para interpretarla, sino el poder efectivo de hacerlo, mediante la publicación de libros, reseñas, estudios, y, sobre todo, a través del ejercicio crítico y docente, es decir, en la práctica de la transducción literaria. Al margen de la interpretación crítica y científica, la literatura, la obra literaria, no se distingue de un código de barras. Por esa razón, para la posmodernidad, todo es isovalente y equivalente, todo es uno y lo mismo. Es lo que tiene interpretar sin criterios: que todo es igual. En este sentido, el mejor y más irónico logro de la posmodernidad se da en la Literatura Comparada: porque si todas las literaturas son iguales, entonces, no hay nada que comparar².

2. El *eje radial* designa las relaciones de los seres humanos con entidades materiales no humanas, como son los elementos y referentes de la naturaleza, el cosmos, las fuentes y recursos de energía, etc. El eje radial, o eje de la naturaleza, constituyó durante siglos el referente supremo de los valores del arte, cuya imitación se consideraba como el principio generador de la creación estética. La mimesis como teoría estética explicativa del arte decae no tanto con el triunfo de la estética romántica, cuando con los avances científicos que demuestran newtonianamente que la Idea de Naturaleza no puede ser ya, a partir de la Ilustración, la Idea aristotélica de Naturaleza. Pero ha de advertirse lo siguiente: que la Naturaleza haya dejado de ser un referente mimético del arte, en un sentido ontológico, o literal, por así decirlo, no significa que haya dejado de serlo en un sentido simbólico, o alegórico, como bien demuestran, entre muchas otras formas de hacer teatro, las tragedias lorquianas. Por otro lado, el eje radial sigue proporcionando al ser humano la principal, acaso única, fuente de recursos para objetivar formalmente la materialización del arte, a través del papel, por ejemplo, el lienzo, los productos derivados del petróleo, los materiales escultóricos o arquitectónicos, la construcción de instrumentos musicales, gráficos, informáticos, etc. Sin los materiales del eje radial, las morfologías constituyentes de las obras de arte serían imposibles e inexistentes.

3. El *eje angular* del espacio antropológico está constituido por las relaciones que el ser humano mantiene con lo numinoso, lo mitológico y lo teológico, es decir,

² De aberrantes pueden considerarse, sin duda ninguna, las aportaciones de Gnisci a la Literatura Comparada. Vid. al respecto mis comentarios a su escritos en esta misma obra, tomo I, capítulo 8, apartado 3.4.1).

con lo que en principio podría identificarse con una Religión, cuyos fundamentos causales siempre serán materiales, esto es, siempre habrán tenido una génesis terrenal y humana. No por casualidad lo numinoso siempre se proyecta sobre objetos físicos (fetiches, amuletos, anillos...), seres humanos (mesías, santos, caudillos...) o entidades metafísicas (ángeles, demonios, héroes ideales y justicieros...) Lo mismo cabe decir de una mitología, con frecuencia literaria, que está siempre destinada a poblar un mundo visible. Finalmente, la Teología no es sino una Filosofía confesional, es decir, una interpretación racional, pero idealista, de un mundo que carece de apoyaturas físicas, aunque haya nacido de la realidad más terrenal y humana. No por casualidad Dios es una realidad cuya estructura física y molecular es igual a cero. Dios es una experiencia psicológica y fideísta, mística incluso, para los creyentes, y una experiencia lógica y racional (pero de un racionalismo idealista), un concepto puro, para los Teólogos. No hay que confundir el racionalismo idealista, propio de la Teología cristiana, con el racionalismo materialista, propio de la Filosofía verdadera, la cual nada tiene que ver con la sofística de que tanto se abastecen los falsos «filósofos», como los posmodernos, quienes no practican otra cosa que una retórica idealista e irracional. El racionalismo idealista del Catolicismo nada tiene que ver con el «pensiero debole» de la posmodernidad y sus irracionalismos contemporáneos. La Iglesia Católica puede decir, con toda sinceridad, que nunca ha perdido la Razón³. Las interpretaciones angulares de la literatura no dudarán en conceder al fantasma del padre de Hamlet el mismo estatuto de realidad que a William Shakespeare, confundiendo la existencia estructural (limitada a la inmanencia de la obra literaria) del personaje teatral con la existencia operatoria (efectiva y trascendente en el mundo real) del autor de la tragedia. No hay que confundir al feto con la madre que lo va a parir. El feto tiene existencia estructural, hasta que se convierte en persona, es decir, en alguien no unido umbilicalmente a otra persona, su madre. Y solo cuando se convierte en persona adquiere una existencia operatoria. El personaje literario es un feto —perdón por la comparación— que nunca puede alcanzar existencia operatoria en el mundo real, porque su existencia es solo operatoria en el mundo ficticio de la obra literaria, es decir, solo posee existencia estructural en el mundo real (Maestro, 2006a).

A partir de estas premisas, voy a exponer la Idea de Tragedia que es posible identificar en la literatura, y concretamente en el teatro de Lorca.

Adelanto la conclusión, que comienzo a explicar inmediatamente: las tragedias de Lorca se dan en el eje radial del espacio antropológico, esto es, en el eje de la naturaleza, o ámbito de lo cosmológico. No se desenvuelven ni se explican en el eje circular o político del espacio antropológico, ni mucho menos en el eje religioso o angular. Lorca no ofrece soluciones políticas a los conflictos teatrales que propone, ni menos aún soluciones religiosas. La suya no es ni una razón antropológica ni una razón teológica. La suya es una razón pasional y natural, instintiva, nietzscheana, diríamos, ajena al racionalismo político y antropológico, y más ajena aún al racionalismo religioso o teológico. Lo que mueve a Yerma es el deseo de parir,

³ Vid. al respecto el libro titulado *Dios salve la razón* (2008), así como los comentarios que al respecto le dedica Bueno (2009).

dignificado en figuras como la de la maternidad, con toda su retórica. Como lo que mueve a las hijas de Bernarda es la ansiedad de copular con un hombre. Del mismo modo, el deseo que impulsa a los amantes de *Bodas de sangre* es unirse, no solo al margen de las leyes sociales, sino precisamente contra ellas, porque es en esta unión antimatrimonial, contraria al racionalismo político y religioso del matrimonio, donde la pérdida de la propia vida alcanza dignidad trágica, fundiéndose en una naturaleza cósmica, trascendente y, por supuesto, metafísica, del amor. El amor de los amantes de *Bodas de sangre* no encuentra lugar ni en el mundo social y político de los seres humanos ni en el mundo teológico o religioso de las creencias confesionales. Su lugar es el espacio de una naturaleza mítica. Solo una sociedad que renuncie al uso de la razón política, o que carezca de ella, percibirá como justificable que una mujer asesine a su marido por ser, o por actuar, como un estéril o un impotente. Del mismo modo que solo una sociedad donde el racionalismo dogmático de una madre que ha perdido de vista la realidad, y que no sabe cómo organizar de forma adecuada la vida de sus hijas, opta por reprimir el ejercicio sexual que toda mujer necesita para vivir normalmente, en lugar de buscar soluciones compatibles con el mundo en que le toca vivir. ¿Cómo calificar, entonces, de feminista una obra, como la lorquiana, donde las mujeres se matan por acostarse con un hombre? No cabe más exaltación de la figura del hombre y de lo masculino, sobre todo en sus posibilidades sexuales, pasionales y eróticas, como la que ofrece Lorca. Solo una sociedad que carezca de ley de divorcio —es decir, solo una sociedad no suficientemente civilizada— puede asumir como «normal» un desenlace vengativo y cruel, y por ende trágico, como el que se da en *Bodas de sangre*, obra que recupera el mito del amor auténtico como amor ilegítimo, como amor adúltero, desde el momento en que el matrimonio resulta objeto de imposición y conveniencias ajenas a sus cónyuges (Francesca e Paolo, Tristán e Isolda...) El teatro de Lorca es, pues, un teatro en el que la tragedia se plantea en el eje radial o de la naturaleza, eje dentro del cual no caben soluciones ni políticas ni religiosas, es decir, ni antropológicas ni teológicas. La «justicia» corresponde a la Luna, al Bosque, a la Noche, etc., figuras simbólicas, alegóricas y mitológicas propias de un mundo numinoso y metafísico, que se sustrae a la razón de seres humanos organizados políticamente y dioses codificados por una teología, de hechura y fabricación esta última indudablemente humana. El código lorquiano es el código de las pasiones humanas en su estado más natural y elemental, es decir, en su estado más roussoniano y nietzscheano. En una palabra, en su estado más *irracional*. La tragedia lorquiana es una tragedia de pasiones naturales, que se sustraen deliberadamente al racionalismo antropológico y al racionalismo teológico. Es la de Lorca una tragedia nietzscheana por excelencia.

Todo lo contrario a Lorca en este punto es Calderón, cuyas tragedias —principalmente *El médico de su honra*— son esencialmente circulares y angulares, esto es, políticas y teológicas. Pareja posición manifiesta Lope de Vega, en obras como *El castigo sin venganza*. Por su parte, Cervantes se limita en su tragedia *Numancia* al eje circular o político de forma decisiva. *Numancia* es una tragedia deicida: no hay dioses. Nada teológico hay en ella. Nada cosmológico tampoco. Numantinos y romanos, y entre ellos la lucha por un orden político violentamente disputado: la libertad, y la lucha por el poder para defenderla. Sin dioses, sin númenes, sin teologías. Cervantes

sustituye la metafísica por la historia, es decir, la mitología por la política, la teología por la antropología⁴.

El teatro griego clásico sitúa la tragedia en los ejes circular o político y angular o religioso. Especialmente Sófocles. Autores como Esquilo y Eurípides se distancian de los dioses mucho más de lo debido para su tiempo. Estos autores plantean la tragedia como un hecho desafortunado capaz de desencadenar una serie de acontecimientos que el ser humano no puede ni evitar ni contrarrestar. Se trata de una serie de hechos que rebasan las posibilidades ya no solo de la acción humana, sino incluso de su razón. El Hombre no puede prever el hecho trágico, ni por consiguiente tampoco evitarlo. Esquilo y Eurípides sitúan la causa de lo trágico en el eje circular, en los complejos conflictos políticos del ser humano, cuya maquinaria estatal acaba por generar una serie de hechos que destruyen todo cuanto encuentran a su paso. Por su parte, Sófocles emplaza la causa de lo trágico en el eje angular, especialmente en tragedias como *Edipo*, donde son los dioses quienes disponen del destino humano, sin que los mortales, incluso poseyendo el poder del aparato estatal y político, puedan hacer nada por evitarlo. También la dimensión política (eje circular) —muy marcada en el teatro de Corneille—, junto con la religiosa de orden jansenista (eje angular) —más específica de la idea de lo trágico en Racine—, está en las tragedias del teatro clásico francés. Shakespeare, en sus tragedias, concita las tres dimensiones del espacio antropológico: la realidad política, objetivada en la lucha por el poder estatal; la pulsión natural, explicitada en la fuerza de los celos, la pasión sexual, el amor, la ambición, la ira, la envidia, la misantropía, el odio...; y la impronta metafísica, determinada por la presencia de fantasmas, espectros, brujas, maleficios, chamanes, augures, artes mágicas...

Sin embargo, en obras como *La Celestina*, de Fernando de Rojas, por ejemplo, la dimensión trágica discurre fielmente por el eje circular, social o político, y por completo al margen de fuerzas cósmicas o trascendentes, incluso de signo religioso o metafísico. Melibea se suicida contra todo Dios (cristiano, hebreo o musulmán). Y ante su propio padre. El llanto de Pleberio es una afirmación definitiva de nihilismo materialista (Maestro, 2001). Como se ha dicho, en la misma línea —afin al racionalismo materialista y ateísta de Spinoza— se encuentra Cervantes con su *Numancia*, y ya en el Romanticismo europeo un autor como Georg Büchner con su *Woyzeck* (1837), tragedia que tiene además en común con la *Numancia* cervantina el hecho de convertir a plebeyos en protagonistas exclusivos del hecho trágico, subrogando de este modo el papel que la tragedia clásica otorgaba a príncipes y aristócratas. Es esta una conquista que las tragedias lorquianas encuentran ya servida y a su disposición. Ni Yerma, ni Bernarda, ni el Leonardo de *Bodas de sangre* son de sangre azul. En el seno de la literatura italiana posilustrada, las tragedias de Vittorio Alfieri, que en realidad se desenvuelven más como melodramas que como tragedias propiamente dichas, discurren igualmente por el eje circular o político, en el que se tratan de objetivar ideales dialécticos tipificados por el Romanticismo: Estado y Libertad, Poder y Rebeldía, Individuo y Sociedad, etc... Los pasajes trágicos que pueden hallarse en el

⁴ Remito a este respecto a mis trabajos sobre la tragedia y Cervantes (Maestro, 1999, 2004, 2005, 2006b).

teatro valleinclaniano han de situarse igualmente en el terreno de lo político y lo social, muy al margen de cualesquiera implicaciones religiosas y por supuesto naturalistas. El siglo XX habrá de esperar a los años de posguerra mundial para ver crecer un teatro que, afin a la estética de la tragedia, busque de nuevo una cita con el eje angular, religioso o teológico, si bien desde una indefinición suprema, como es el caso de *En attendant Godot* (1952), *Actes sans paroles* (1956 y 1959) o *Breath* (1969), de Samuel Beckett, un teatro en el que la nada se convierte en el nombre que los nostálgicos de lo absoluto dan a su dios.

LA TRAGEDIA EN EL ESPACIO ONTOLÓGICO

En segundo lugar, el *espacio ontológico* es el espacio del Ser, el cual, o es material, o no es. Quiere decirse con esto que lo que la Filosofía, sobre todo la Metafísica, denomina tradicionalmente Ser es lo que el Materialismo Filosófico llama, con toda razón, Materia⁵. El Mundo interpretado (M_i) es la conjunción de los tres géneros de materialidad, como consecuencia de la intervención de la razón humana en el Mundo (M), de modo que

⁵ La Materia, el Espacio Ontológico o, si se prefiere, en términos ordinarios, el Mundo, puede considerarse en dos dimensiones: general y especial. La materia general, u ontología general, designa todo cuanto es y está, todo cuanto existe, incluso aquello que no conocemos, aquello que ignoramos e ignoraremos (lo que hay más allá de un agujero negro, la curación de una enfermedad hoy incurable, etc.) La materia especial, u ontología especial, designa la materia conocida: esto es, la materia interpretada y clasificada o categorizada por las ciencias y por el uso de la razón científica y crítica. A la materia especial u ontología especial la llamaremos, como la llama Bueno (1972), Mundo Interpretado (M_i). Por su parte, a la materia general —en la que se incluye, amén de lo conocido e interpretado por las ciencias, también lo desconocido— la llamaremos Mundo (M). La materia interpretada, u ontología especial, esto es, el Mundo Interpretado (M_i), se organiza en tres órdenes fundamentales y omnipresentes, tres géneros de materia irreductibles entre sí, que se corresponden con los tres sectores o ejes del espacio ontológico al que me voy a referir a continuación, y desde los que interpretaré la tragedia en el teatro lorquiano: 1) *Materia Física o primogenérica* (M₁): es el mundo interpretado desde el primer género de materialidad, es decir, por los contenidos de la materia física, así como por una interpretación fiscalista de la materia. Comprende materialidades físicas, de orden objetivo, dadas en el espacio y en el tiempo (agua, mares, tierra, rocas, bombas atómicas, mesas, árboles, etc.); 2) *Materia Psíquica, fenomenológica o segundogenérica* (M₂): es el mundo interpretado desde el segundo género de materialidad, es decir, por los contenidos de la materia psíquica y fenomenológica. Comprende materialidades psicológicas, esto es, los fenómenos de la «vida interior» o subjetividad, pero explicados siempre por sus causas y consecuencias materiales (celos, amor, ambición, odio, paz, orgullo, solidaridad, izquierda o derecha ideológicas, nacionalismos, misticismo, miedo, etc.). Designa todos los fenómenos y conflictos que «habitan» en la conciencia humana. Es el mundo de las experiencias psicológicas; y 3) *Materia Lógica, conceptual o terciogenérica* (M₃): es el mundo interpretado desde el tercer género de materialidad, es decir, según los contenidos de la materia lógica y conceptual, desde una explicación científica y crítica de la materia. A este tipo de mundo pertenecen los objetos lógicos, abstractos, teóricos, conceptuales, desde los números primos hasta la métrica, pasando por la fórmula química del agua o el imperativo categórico kantiano. Es, en suma, el mundo de las ideas críticas y de los conceptos científicos.

$$M_1 = M_1, M_2, M_3$$

Pongamos un ejemplo burdo pero eficaz: el agua en el mar pertenece al mundo físico (M_1); el agua, en la psicología objetivada en la poesía lorquiana, esto es, en el mundo psicológico del poeta (M_2), puede significar impotencia o esterilidad (agua estancada) o fertilidad (agua fluyente); finalmente, el agua, en el campo categorial de la Química, esto es, en su mundo lógico (M_3), será H_2O .

Definido el espacio ontológico, estamos en condiciones de hacernos la siguiente pregunta: ¿cómo interpretar ontológicamente la tragedia lorquiana? Dicho de otro modo, ¿en cuál de los tres géneros de materialidad plantea Lorca fundamental o recurrentemente el conflicto trágico? La respuesta es clara: en el mundo psicológico, fenomenológico o segundogenérico (M_2). La tragedia lorquiana es, ante todo, una tragedia psicológica. Algunos autores consideran que la tragedia psicológica es un imposible, porque en realidad no cabe hablar en este punto de tragedia, sino de drama. Estos autores postulan que la tragedia solo es posible en M_3 , es decir, en aquellas obras literarias que plateen conflictos de ideas, dadas no solo psicológicamente, sino lógicamente, y de forma casi exclusiva, como sucede en la obra de los tres trágicos griegos. Se incurre así en un reduccionismo terciogenérico de la idea de tragedia, reduccionismo frente al cual declaro mis máximas distancias, como se desprende de la teoría de lo trágico que aquí expongo.

Al comienzo de este trabajo he dado una definición de tragedia que conviene retomar de nuevo: la tragedia es una desgracia o infortunio muy grave que afecta de forma imprevisible e irreversible al ser humano, y cuyas causas y consecuencias ningún individuo o sujeto operatorio puede respectivamente ni prever, ni controlar, ni restaurar. La esencia de lo trágico está en la imprevisión y en el descontrol, porque el hecho trágico pone de manifiesto ante todo la impotencia y limitación del ser humano a la hora de enfrentarse a la desgracia, que integrada en la maquinaria del Estado (eje circular o político), en los impulsos más naturales e instintivos (eje radial o de la naturaleza), y en las fuerzas e ideales religiosos (eje angular), rebasa cualquier forma de acción humana que pretenda contrarrestarla o incluso explicarla apriorísticamente. No cabe, pues, reducir racionalmente la tragedia a los conflictos de una situación política compleja, porque no toda lucha política es núcleo de hechos trágicos, como ocurre en la tragedia griega clásica. Del mismo modo, tampoco es posible reducir racionalmente la tragedia a uno de los tres ejes del espacio ontológico, afirmando que lo trágico únicamente puede explicitarse en términos lógicos (M_3), porque también es posible hablar de tragedia en el terreno psicológico (M_2), como acredita el teatro de Lorca, y por supuesto también en el ámbito de lo estrictamente físico (M_1), como demuestran los hechos históricos, desde las guerras mundiales hasta los cataclismos naturales. Esta «jibarización» de lo trágico no es aceptable.

El espacio ontológico permitirá saber de qué ámbito o sector proceden las causas del hecho trágico, y hacia qué ámbito o sector asestan el golpe sus consecuencias. No todos los tragediógrafos sitúan por igual las causas y consecuencias de la tragedia en lo físico, lo psicológico o lo lógico. Por otro lado, el Materialismo Filosófico, que considera al ser humano como el sujeto operatorio por excelencia —el único que puede manipular y transformar la materia de forma racional y teleológica—, ha de

dar cuenta de cómo este sujeto operatorio no puede dominar libremente la materia trágica, porque esta le sobrepasa. La tragedia no es previsible, ni sus consecuencias son controlables. No se ve en el futuro, no se controla en el presente, y no se restaura el pasado, porque no se supera intactamente una vez sufrida. Lo trágico es siempre algo imprevisible, indómito e irreparable. Por eso limita la onnipotencia de la razón humana. Por eso también la muerte, en sí misma, no es trágica, pues aunque sea algo irreparable no siempre es necesariamente imprevisible. La tragedia tiene más que ver con lo evitable en su imprevisión que con lo previsible inevitable. Pero, ¿qué o quién puede evitar lo imprevisible? Solo la casualidad. Porque lo que la Razón no percibe solo puede evitarlo la Fortuna.

Sin embargo, no todos los dramaturgos consideran, como Cervantes, por ejemplo, que la razón es exclusivamente humana, y no metafísica: «Cada cual se fabrica su destino / no tiene aquí Fortuna alguna parte» (*La Numancia*, I, 157-158). Para otros, como Calderón, la razón es Dios (*No hay más fortuna que Dios*, dirá en 1653). Y para otros, como Lorca, la razón es la naturaleza instintiva. Pertenece al eje radial. El Hombre y Dios solo son criaturas represoras de esa razón natural, roussoniana, nietzscheana, freudiana. Entremos en detalles.

Consideremos, en primer lugar, la tragedia dada en el terreno de lo físico o primogénico. En M_1 , lo trágico solo es posible en la Historia, no en la Literatura. Cuando la tragedia acontece físicamente, sea bajo la forma de un cataclismo de la naturaleza, como un terremoto o un maremoto (eje radial), sea debido a un error humano, como un choque de trenes o un accidente aéreo, sea por un conflicto entre sociedades políticas, como una guerra o un genocidio, por ejemplo (eje circular), lo trágico forma parte de la Historia. Ha de quedar claro, pues, que lo trágico solo puede integrarse en la literatura y el arte como materia segundogénica (M_2) o terciogénica (M_3). Dicho de otro modo, si lo trágico solo tiene existencia estructural, es porque forma parte de creaciones y construcciones estéticas, es decir, posee una existencia ficcional; sin embargo, cuando lo trágico tiene causas y consecuencias operatorias, entonces es porque no se trata de una ficción, sino que su existencia es efectivamente *operativa* y *realmente* demoledora en M_1 .

Esta argumentación solo deja dos espacios posibles para la expresión de la idea de lo trágico en el mundo del arte: bien como expresión de experiencias psicológicas, bien como expresión de ideas lógicas. En el formato del teatro, esta expresión está determinada por la dialéctica de las modalidades desajustadas (querer, saber, poder *hacer*), de modo que una persona quiere y puede hacer algo, pero no sabe, y desde tales posiciones se enfrenta a otra que sabe y puede actuar, pero no quiere, etc. En suma, la pregunta ha de hacerse de forma directa: ¿cómo plantea Lorca los conflictos trágicos, psicológicamente o conceptualmente? Dicho de otro modo, ¿dónde plantea Lorca la tragedia, en M_2 o en M_3 ? Mi respuesta es inequívoca: en M_2 , esto es, psicológicamente. ¿Quiere decir esto que Lorca renuncia a plantear el conflicto trágico como un conflicto de ideas? Desde el punto de vista de las posibles soluciones, sí⁶. Bernarda

⁶ Entiendo que esta misma opinión es la que sostienen autores que incurrir en el reduccionismo terciogénico al que antes he aludido, de modo que solo conciben la tragedia en M_3 . Para ellos,

no razona. Yerma, tampoco. Los novios de *Bodas de sangre* eluden la razón. Estos últimos huyen hacia la nada, se evaden de una sociedad política que los persigue y ajusticia tribalmente, al margen incluso de tribunales normativos de justicia, y buscan un espacio mítico, retórico, ideal, metafísico, que los destruye. Yerma se desespera hasta el homicidio. Bernarda cree que puede reprimir el impulso sexual de un grupo de mujeres jóvenes. Es más, cree que puede encerrar a las mujeres en un mundo en el que la realidad del hombre no existe. Nada más próximo a lo que pretenden muchas corrientes del feminismo posmoderno, y que consiste en aislar colectiva y gremialmente a las mujeres. La lectura de Lorca está clara: un mundo sin hombres solo puede acabar trágicamente para las mujeres. No cabe mayor exaltación de la masculinidad. El racionalismo de estos protagonistas lorquianos es mínimo: en lugar de pensar, dejan actuar libérrimamente, irracionalmente, sus impulsos más elementales. El resultado es nefasto. Obrar de espaldas a la razón conduce inevitablemente a una tragedia cuyas motivaciones son psicológicas, no conceptuales o lógicas: imponer la represión sexual como consecuencia de negarse a razonar y a buscar una solución a los problemas sexuales de unas hijas que desean disfrutar de un hombre implica optar por la fuerza en lugar de la maña. Abandonar a una mujer con la que, sin amarla, se ha contraído matrimonio, para irse con una recién casada que ha hecho otro tanto con su cónyuge, más tiene de afrenta inconsecuente e irracional que de solución a ningún conflicto. Algo así solo puede hacerlo alguien que ignore —y que desprecie— por completo las normas de un mundo al margen de las cuales normas ese mundo resulta inhabitable.

Pero Lorca no es el primer dramaturgo que sitúa la experiencia trágica en el terreno de la psicología y de los impulsos psíquicos que tratan de sobrevivir eludiendo o eclipsando la razón. Calderón hace lo mismo en *El médico de su honra*: don Gutierre mata a doña Mencía solo porque sospecha de ella. Y porque la sola sospecha justifica el uxoricidio. Calderón tiene suerte de no ser leído por las autoridades políticas de lo políticamente correcto, porque si estas autoridades leyeran obras como *El médico de su honra* sin duda la prohibirían, acaso impidiendo la impresión del texto y las representaciones del drama, como los ilustrados hicieron, de hecho, con los autos sacramentales. Don Gutierre mata por razones únicamente psicológicas, no reales. El adulterio posible de doña Mencía solo ha tenido lugar en la psicología, en la conciencia, en el mundo subjetivo, de don Gutierre. El público sabe que doña Mencía es inocente. Pero el público no forma parte de la obra, sino de su representación. Para don Gutierre, la apariencia es la única realidad. La situación es muy semejante a la que plantea Lope en *El castigo sin venganza*, por ejemplo. Son las de Lope y Calderón tragedias psicológicas, sancionadas por las normas sociales del eje circular (la política aurisecular) y las normas religiosas del eje angular (la teología cristiana). Por su parte, la de Lorca, siendo una tragedia igualmente psicológica, está determinada por la inferencia del eje radial, es decir, de los impulsos naturales. Los protagonistas lorquianos, como he indicado, no están movidos ni por la política, que desprecian o ignoran, ni por la religión, a la que igualmente ignoran y desprecian máximamente. Los

la tragedia que plantea conflictos psicológicos no es tragedia, sino drama. Es un juicio demasiado rígido, un juicio que la complejidad y pluralidad de la literatura trágica no suscribe.

personajes lorquianos se mueven por la fuerza instintiva y elemental de la naturaleza, con la que pretenden comulgar e identificarse.

Diré, en conclusión, que el ejemplo más sobresaliente de tragedia dada en el mundo conceptual o lógico es el que constituyen los autores griegos —Esquilo, Sófocles y Eurípides—, Cervantes en su *Numancia* (Maestro, 2004) y Shakespeare en algunas de sus tragedias (Maestro, 2001). Lorca no pertenece a este grupo. Prefirió la psicomauia a la logomaquia. El impulso, a la razón.

LA TRAGEDIA EN EL ESPACIO ESTÉTICO

En tercer lugar, el espacio estético es el espacio en el que se construyen, codifican, interpretan y valoran los materiales estéticos, es decir, las obras de arte⁷. En el espacio estético es posible distinguir, siguiendo la gnoseología de Gustavo Bueno (1992), tres ejes esenciales: sintáctico, semántico y pragmático.

1. El *eje sintáctico* hace referencia a los *medios, modos y objetos* o *finés* de formalización y construcción de una obra de arte⁸. Por el *medio* de construcción, los materiales estéticos se dividen en géneros artísticos (literatura, cine, teatro, música, arquitectura, pintura...), según se sirvan de las palabras, el registro de imágenes en movimiento, la semiología del cuerpo, la combinación estética de sonidos, la proyección y construcción de edificios, los colores y las formas materializados en un lienzo...) Por el *modo* de construcción, los géneros, a su vez, se subdividirán en especies (tragedia, comedia, entremés, novela de aventuras, poema épico, soneto, comedia lacrimosa, teatro del absurdo, cine negro, pintura flamenca, cubismo, etc...) Una vez afirmada la innegable materialidad de los objetos artísticos cabría distinguir en ellos distintas finalidades, entre ellas no solo la intención de su artífice (*finis operantis*), sino también las consecuencias por las que discurre la obra una vez que sale de manos de su autor (*finis operis*). Los estructuralistas hablarían aquí del potencial semántico y de la autonomía de la obra de arte literaria o teatral. Este potencial semántico del texto artístico no se limita a su inmanencia, sino que se amplía a las relaciones pragmáticas que la obra adquiere a lo largo del espacio y del tiempo, es decir, a través de la historia y la geografía literarias, la sociedad, la influencia de sus lecturas e interpretaciones, las posibilidades de su relación, en suma, dialéctica —también teleológica y proléptica—, con sus diferentes entornos y contornos. En este sentido, no cabe duda de que *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma* y *Bodas de sangre*, son obras que, por sus medios de construcción, pertenecen a la literatura; por sus modos, al género de la tragedia;

⁷ Sobre el espacio estético, vid. el tomo I de esta misma obra, capítulo 4.3.3. Para una teoría de la Estética del Materialismo Filosófico, remito a igualmente al tomo I, capítulo 7.3, pero sobre todo remito a este mismo tomo II, capítulo 5.5.3.

⁸ Tomo esta distinción tripartita de Aristóteles, quien la propone en su *Poética* en relación a los medios, modos y fines de la mimesis o imitación como principio generador del arte (Aristóteles, *Poética*, 6, 1449b 24-28).

y por su objeto, a la tragedia psicológica, explicitada en M_2 , desde un punto de vista ontológico, y desde el punto de vista antropológico, a la tragedia dada en el eje radial o de los impulsos naturales, como se ha indicado.

2. El *eje semántico* del espacio estético apela a las dimensiones *mecánica* (M_1), *genial* (M_2) y *lógica* (M_3) de los materiales estéticos⁹, según se analicen, respectivamente, desde el punto de vista de la semántica de su composición física o artesanal (como estructuración y elaboración de sus partes formales), de su expresión psicológica o subjetiva (como resultado de la genialidad de su autor, o de la psicología de los personajes), o de su constitución conceptual o lógica (como sistema de ideas formalmente objetivadas en los materiales estéticos). Cuando Aristóteles estudia en su *Poética* la tragedia, lo hace atendiendo a estas tres dimensiones, y subrayando notablemente la dimensión tecnológica o mecanicista (*téchnee*) de su composición, cuya lógica habrá de dar cuenta estructural de sus partes fundamentales, que él llamó cualitativas¹⁰: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, música y espectáculo. Adviértase, por ejemplo, que la reproducción mecánica de obras de arte da lugar al *Kitsch*, algo de lo que el propio Lope de Vega estaba muy cerca, al escribir cientos —dicen que miles— de comedias que, en su mayoría, responden al mismo formato, estructura y planteamiento. Piénsese que, frente a la producción lopesca, Shakespeare compone poco más de una treintena de obras, y que de Lorca apenas podemos hablar —con cierta solvencia— de algo más que de tres tragedias.

3. El *eje pragmático* del espacio estético resulta esencial en la interpretación de la tragedia. En él se distinguen tres sectores, relativos a los *autologismos*, los *dialogismos* y las *normas*¹¹. En primer lugar, las interpretaciones estéticas autológicas son las que se fundan en las razones, o en los argumentos —no siempre racionales—, del *yo*, esto es, del artista mismo, o del crítico individualista. En segundo lugar, las interpretaciones estéticas dialógicas son las que se fundamentan en el gremio o grupo, es decir, en el *nosotros*, sea de artistas, sea de intérpretes. Se trata con frecuencia de tendencias estéticas que se difunden a través de escuelas, movimientos, tendencias, generaciones o movimientos artísticos específicos. Las interpretaciones dialógicas también germinan de forma especial en ámbitos académicos, seminarios, grupos de investigación, fundaciones, etc., a veces constituidos con la única finalidad de exaltar la figura o la obra de un autor o artista. Por último, en tercer lugar, las interpretaciones estéticas normativas son las que se fundamentan en un sistema de normas objetivadas, es decir, son las que generan una preceptiva, y con frecuencia, también un Canon. En

⁹ Estas denominaciones, como observará el lector formado en el Materialismo Filosófico, se inspiran en los contenidos de los tres géneros de materia propuestos por Gustavo Bueno en su *Ontología* (Bueno, 1972).

¹⁰ Frente a las cuantitativas: prólogo, episodio y coral (párido, extásimo y éxodo) (*Poética*, 12, 1452b 14-27).

¹¹ Autologismos, dialogismos y normas son los tres sectores del eje pragmático del espacio gnoseológico, tal como lo concibe Bueno (1992) en su *Teoría del Cierre Categorial*.

el fondo, es a lo que aspira todo artista: a convertirse en canon para los demás. Pero el camino que recorrer es largo, comienza siempre en el autologismo, requiere el apoyo gremial de las interpretaciones dialógicas y, siempre al cabo de la evolución histórica, muy pocos autores son artífices de obras que resulten efectivamente canónicas. De hecho, muy pocos son reconocidos como tales. En nuestro tiempo, una pretensión muy característica de todo artista y crítico posmodernos es imponer un «canon gremial», es decir, hacer de las *normas del grupo* (dialogismo) las *normas del arte* (canon). Es como hacer un *mapamundi* de Colloto o de Porriño... El canon —piensan los gremios posmodernos— «somos nosotros». El canon es «cosa nostra». Y en esa ilusión viven, jugando imaginariamente —si bien muchas veces con subvenciones públicas— a ser uno de los infinitos ombliguitos del mundo, muchos gremios de artistas y de intérpretes.

Sucede, sin embargo, que el arte solo es legible cuando es normativo. De hecho, el arte solo es arte cuando resulta interpretable, es decir, cuando *de facto* se interpreta. Entre otras cosas, porque un arte ininterpretable no es ni siquiera arte: no se sabe lo que es. Una obra de arte que solo resulte interpretable por un gremio y para un «nosotros» no puede ser nunca un arte canónico, apto para todos los públicos. Un arte que no es para todos no es ontológicamente una obra de arte, por muy selecta que sea la «minoría selecta» (Ortega, 1925) que lo codicie, codifique o institucionalice como tal *para sí*, esto es, para su propio y gregario solaz. El fin del arte no es esa falacia de la «finalidad sin fin», de corte kantiano, idealista e irreal. El fin del arte es la interpretación humana y normativa, es decir, la interpretación que llevan a cabo seres humanos de acuerdo con un sistema de normas que es igual para todos, y cuyo aprendizaje requiere una formación y una educación racionales. No se puede interpretar a Mahler o a Falla sin haber estudiado música. Y no se puede interpretar el significado de las tragedias lorquianas sin antes haber aprendido a leer y a escribir correctamente (y a algo bastante más complejo que a leer y escribir con acierto). El arte que no sirve para nada no es arte, sino, en el mejor de los casos, una suerte de fetiche que los museos, con frecuencia posmodernos, exponen absurdamente ante la mirada atónita de gentes que simulan admiración por temor a ser llamados ignorantes. Nada más teatral. Ni más irónico. Es lo que son buena parte de las exposiciones «artísticas» contemporáneas: un cervantino retablo de las maravillas.

Ahora bien, ¿cómo es, desde el punto de vista del eje pragmático del espacio estético, la tragedia lorquiana? Diré que es muy poco normativa, escasamente dialógica, y bastante autológica. Y voy a explicarme.

La tragedia ha sido uno de los géneros literarios más enérgicamente preceptuados que han existido jamás, prácticamente desde sus orígenes en la Grecia antigua hasta bien entrado el Romanticismo. Sin embargo, ya desde el Renacimiento, la mayor parte de las tragedias más importantes e influyentes, por su contribución al canon literario —ese que los posmodernos dicen (tan graciosamente) que es discutible, cuando en realidad al margen de él no existe la Literatura— no ha sido apenas normativa. Si la *Numancia* es original, lo es, entre otras muchas cosas, porque no es ni clasicista ni aristotélica (Maestro, 2004). Shakespeare no necesitó la preceptiva jamás. Lope y Calderón, tampoco. Büchner escribe su *Woyzeck* al margen de toda consciencia normativa. La adscripción a las normas clásicas hizo de las tragedias de Vittorio Alfieri una forma de melodrama romántico. La observancia aristotélica de Corneille y Racine

convirtió su teatro trágico en un dialogismo exclusivo del siglo XVII francés y su feudo neoclasicista, sin descendencia posterior alguna. Una vez más se confirma que el precio de la autonomía es la esterilidad.

Piénsese, por ejemplo, en este contexto, en la preocupación que Lope de Vega tenía por las normas teatrales. ¿Qué supusieron para el teatro barroco las ideas de Lope de Vega expuestas en su *Arte nuevo* (1609)? Supusieron la entrada del teatro barroco en el mundo de la preceptiva literaria. Hasta el *Arte nuevo* de Lope la *comedia nueva* es un género literario y teatral que carece de legitimidad normativa, esto es, carece de carta de reconocimiento en el mundo de la poética. En el Siglo de Oro una carencia así era muy grave: entonces no se podía hacer arte al margen de las normas. El arte debía estar justificado normativamente. La situación era por completo opuesta a la de hoy día, en que el arte parece buscar el triunfo a través del autologismo, si bien industrial, comercial, mercantil, más que propiamente estético. Entonces, en los siglos XVI y XVII, y en realidad hasta el Romanticismo, el valor del arte era el valor de las *normas*, reconocidas como tales, a través de las cuales ese arte se manifestaba objetivamente, esto es, se materializaba formalmente en obras concretas. Se consideraba entonces que tales normas reproducían estéticamente los valores de la naturaleza. En este punto, Lope está reconvirtiendo los principios aristotélicos. Lope y Aristóteles son lo mismo (Maestro, 1998). Incluso podría decirse que el arte de Lope está más cerca de la realidad del mundo, desde el momento en que no aísla ni material ni formalmente lo trágico de lo cómico, ni insulariza los hechos en torno a una acción única, ni objetiva la complejidad de la vida y sus situaciones en una forma exclusiva, sino en varias (soneto, redondilla, romance, décima, lira...), etc. Hoy día el arte se valora en la medida en que no es normativo, sino individualista (autologismo) y gregario (dialogismo). Las normas del arte las pone el *yo* del artista, o el *nosotros* del gremio (los amigos del artista). En realidad, como en tiempos de Lope, las normas del arte las pone el mercado. Lope es el primer dramaturgo que escribe para el mercado, del mismo modo que hoy hacen un poeta y un novelista de cuyos nombres no quiero acordarme con sus poesías y sus prosas respectivamente. Lope, sin embargo, hizo de su obra, la comedia nueva, un canon literario. Los escritores posmodernos, a su vez, hacen de sus obras, simplemente, dinero¹².

En suma, y para cerrar este apartado, cabe afirmar que la tragedia lorquiana no se inspira en ningún sistema normativo precedente. Ver la mano de Aristóteles en los brazos de Bernarda, de Yerma o de Leonardo, es algo peor que un espejismo. Es una aberración. Ver, sin embargo, el irracionalismo instintivo que pretende instaurar Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* (1871) es, evidentemente, aproximarse a los fundamentos de la estética lorquiana. Nietzsche y Lorca pertenecen al mismo dialogismo, es decir, comparten gremio (Maestro, 2008i). Un gremio en cuyo entorno, sin duda, prolifera mucho posmoderno (en busca de autor... que interpretar... y que representar).

¹² Respecto a la supuesta literatura escrita para el mercado, vid. el decisivo libro del hispanista alemán Gero Arnscheidt (2005).

TRAGEDIA Y SIGLO XX

La mayor parte de las interpretaciones que sobre la tragedia se han dado a lo largo del siglo XX, y lo mismo cabe decir de los últimos diez años, han sido de corte psicologista y metafísico, es decir, se han dado en los ejes segundogenérico y angular de los espacios ontológico y antropológico, respectivamente. Y han sido, además, por lo que al espacio estético se refiere, autológicas, al tener más que ver con la mente del autor o del crítico de turno que con un sistema de normas debidamente objetivadas. En este sentido, hemos llegado incluso a una situación tal en la que tragedia es lo que a cualquiera se le ocurre que sea. Lo trágico goza hoy día de una dignidad de la que todo el mundo desea participar. Incluso cristianos y judíos, que también pretenden incorporar en sus culturas, y en las interpretaciones de sus autores y literaturas, la estética de la tragedia. Olvidan que en hebreo ni siquiera existe una palabra que designe lo que los griegos, primero, y los romanos, después, denominaron tragedia. En el pensamiento cristiano la tragedia está desterrada por completo, hasta que las filosofías —más bien psicologías, habría que decir— existencialistas pretenden apropiársela y reintroducirla místicamente. El existencialismo es la forma más vergonzosa de metafísica que puede practicar un supuesto ateo. Equivale a negar la Idea de Dios para vivir permanentemente en la nostalgia de lo absoluto.

Desde este punto de vista se afirma de modo acrítico que el ser humano se expresa artísticamente porque sabe que tiene que morir; que una de las principales consecuencias trágicas de la muerte es que transforma la vida en un destino; que, creamos o no en ese destino, no podemos vivir sin interpretar la vida humana como una experiencia determinada por su final, la muerte, un secreto cuyo significado no nos pertenece; que solo el arte y la religión pueden dialogar eternamente con ese secreto; y que por lo tanto la tragedia es una de las formas que usa el arte para interpretar el enigma de la vida. Todo esto es entretenida y amena retórica, en que se sustantivan las interpretaciones psicologistas sobre la tragedia clásica, moderna o contemporánea.

El teatro es uno de los géneros literarios y espectaculares que más intensamente ha reflexionado sobre la experiencia trágica. Sin embargo, la experiencia trágica que comunica el arte clásico, y concretamente el teatro antiguo, tiene muy poco que ver con la experiencia trágica que está presente en el teatro y en la literatura contemporáneos. El teatro de la Antigüedad presenta una tragedia cuyos protagonistas son nobles, pertenecen a clases sociales elevadas, son poderosos; hablan correctamente un lenguaje aristocrático, viven y piensan como reyes, sufren inquietudes trascendentes, y desconocen el anonimato, el dolor del trabajo, y los sufrimientos de la vida doméstica. Son héroes que, además, no poseen la experiencia de la risa. Ajenos a la comedia, se comportan acaso como agelastos o catagelofóbicos. Por el contrario, la literatura y el teatro contemporáneos hablan de una experiencia trágica protagonizada por la soledad de seres humanos comunes, vulgares, insignificantes, idénticos a nosotros mismos, completamente antiheroicos. Los mitos de la tragedia contemporánea somos nosotros. Nuestra mitología de seres infelices e insatisfechos —poseídos por fuerzas que no podemos controlar (Lorca), y que conducen con frecuencia a la destrucción— se ha convertido en el principal protagonista de la tragedia contemporánea. A los críticos que no tienen nada que decir les encanta hacernos «sentir» esa «ausencia de lo absoluto»

en la vulgaridad de nuestra existencia. Desde su nacimiento en la Grecia clásica hasta su desarrollo en nuestros días, la tragedia no ha muerto ni se ha desintegrado, como a veces han propuesto autores tan citados como George Steiner (*The Death of the Tragedy*, 1961). La tragedia, simplemente, se ha transformado. No ha muerto, sino que ha escapado a muchas de las posibilidades contemporáneas de interpretación, la mayor parte de ellas ancladas en la psicología del yo (autologismo), en el eje radial («las fuerzas naturales trascendentes!», que nos persiguen como fantasmas que solo el psicoanálisis freudiano o lacaniano puede exorcizar), o en el eje angular (la tragedia como exploración de un mundo metafísico, profundo, secreto, oculto, en el que habitan, entre figuras francamente fantasmagóricas, el *dasein* heideggeriano, el *logos* gadameriano, u otros mitos filosóficos, hermenéuticos o lingüísticos, por el estilo, tan hechizantes para nuestros colegas del siglo XX). Lo cierto es que la realidad de las cosas es acaso menos compleja, y sin duda mucho menos metafórica. La tragedia ha evolucionado desde el Mito (clásico) hasta la Desmitificación (contemporánea). Veamos sumariamente cómo¹³.

Son varios los autores que han influido en esta evolución de la tragedia, que va del mito a la existencia, de la metafísica a la desmitificación, del heroísmo al nihilismo. Son decisivos los nombres del alemán Georg Büchner, con su obra *Woyzeck* (tan contemporánea que, a pesar de haber sido escrita en 1837, fue estrenada por vez primera en la Alemania de 1910); Valle-Inclán, con su expresión esperpéntica de una tragedia grotesca y moderna; Luigi Pirandello, en la configuración de una tragedia existencial y nihilista, en sus *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921); Federico García Lorca, con sus tres tragedias rurales, sus farsas trágicas, y su obra póstuma titulada *El público* (1930). Naturalmente la lista es mucho más amplia, y contiene nombres como Eugène Ionesco, Samuel Beckett o Fernando Arrabal, por citar solo algunos más.

En la literatura española del siglo XX, Federico García Lorca es uno de los autores que mejor han sabido expresar psicológicamente las posibilidades trágicas del mundo contemporáneo. *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* son, junto con *El público* y algunas farsas de su teatro breve, una serie de obras que, a través de la literatura española contemporánea, han integrado la experiencia trágica de la modernidad en la estética del teatro y en la poética de la literatura de nuestro tiempo. Una serie de célebres dramaturgos, entre ellos Eliot, Sartre, Claudel, Yeats, Cocteau y Gide, intentaron volver a escribir los mitos y las tragedias antiguas. Fracasaron al admitir tácitamente que no disponían de una mitología capaz de hacer visible y consistente una fábula trágica, o por lo menos de una mitología que pudiera haberles conducido a un sentido nuevo de la tragedia. En realidad, de lo que no dispusieron fue de capacidad, porque lo que son mitos, nunca han dejado de existir. Lorca, por su parte, sí descubrió esa veta mitológica que hizo posible una renovación de la experiencia trágica en la Edad Contemporánea, y la descubrió en las posibilidades de la psicología individual (*autologismo*) y de los impulsos humanos más naturales y elementales (*eje radial*), identificados, de forma simbólica y alegórica, con figuras de la naturaleza.

¹³ Para una interpretación más detenida de esta cuestión, vid. mi trabajo al respecto (Maestro, 2004c).

La luna homicida que habla en *Bodas de sangre*, y que se declara alegóricamente mortal, confirma que la mitología de la tragedia está destinada a poblar un mundo visible, un mundo humano, absorbido por la naturaleza. Lorca sustituye la Metafísica de la tragedia antigua por una Poética de la naturaleza y de las pasiones humanas más ajenas a la razón. En un mundo hostil, la luna se convierte en una suerte de espíritu viviente, de numen andromorfo, un espectro mortal que niega el amor, la vida, e incluso la legalidad pasional de todo cuanto existe. La luna, que simboliza la muerte, habla y advierte que las pasiones humanas son causa de tragedia y de acabamiento. Nadie puede escapar a la muerte:

Cisne redondo en el río,
Ojo de las catedrales,
Alba fingida en las hojas
Soy; ¡no podrán escaparse!
¿Quién se oculta? ¿Quién solloza
por la maleza del valle?
La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre...¹⁴

La inquietud trágica persiste en una obra como *El público*, característica del teatro vanguardista y experimental de García Lorca. Allí encontramos un diálogo entre dos personajes que, tras experimentar a lo largo del drama sucesivas transformaciones, ejemplifican alegóricamente el amor conflictivo en el Hombre 1 (Figura de Pámpanos) y el Director de escena (Figura de Cascabeles). En la escena titulada «Ruina romana», los protagonistas se muestran dispuestos a cambiar su identidad por amor, a lo largo de un diálogo frustrado por la presencia del Emperador y el Centurión, como símbolos del poder que destruye. Es la representación de un conflicto psicológico, de una axiomaquia, cuyas armas, antes que las ideas, son las metáforas, las alegorías, los símbolos, es decir, las formas de un mundo onírico, psicologista, tropológico, idealista, pseudoirracional, sofisticado y reconstructivista.

Figura de Cascabeles: ¿Y si yo me convirtiera en nube?
Figura de Pámpanos: Yo me convertiría en ojo.
Figura de Cascabeles: ¿Y si yo me convirtiera en caca?
Figura de Pámpanos: Yo me convertiría en mosca.
Figura de Cascabeles: ¿Y si yo me convirtiera en manzana?
Figura de Pámpanos: Yo me convertiría en beso.
Figura de Cascabeles: ¿Y si yo me convirtiera en pecho?
Figura de Pámpanos: Yo me convertiría en sábana blanca.
... ..
Figura de Cascabeles (Tímidamente): ¿Y si yo me convirtiera en hormiga?
Figura de Pámpanos (Enérgico): Yo me convertiría en tierra.
Figura de Cascabeles (Más fuerte): ¿Y si yo me convirtiera en tierra?

¹⁴ *Bodas de sangre* (III, 1) (García Lorca, 1933/1998: 144).

Figura de Pámpanos (Más débil): Yo me convertiría en agua.
Figura de Cascabeles (Vibrante): ¿Y si yo me convirtiera en agua?
Figura de Pámpanos (Desfallecido): Yo me convertiría en pez luna.
Figura de Cascabeles (Tembloso): ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?
Figura de Pámpanos (Levantándose): Yo me convertiría en cuchillo.
 En un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras.

Figura de Pámpanos: ¡El Emperador! [...] ¡El Emperador! Ya no hay remedio.

Centurión: El Emperador busca a uno.
Figura de Pámpanos: Uno soy yo.
Figura de Cascabeles: Uno soy yo.
Centurión: ¿Cuál de los dos?
Figura de Pámpanos: Yo.
Figura de Cascabeles: Yo¹⁵.

Los dos seres han de permanecer siempre separados, frustrando la unión perfecta y deseada entre ellos. La declaración de ser «uno» es una declaración de utopía, una formulación imposible. En el drama surrealista, la esencia del individuo se anula en la variedad infinita de sus metamorfosis. El surrealismo se expresa a través de metáforas. Así, el ser humano es un ser poliédrico, sometido a la mutabilidad del tiempo. La destrucción de la linealidad temporal, de la sucesión cronológica, hace que el personaje se fragmente en una constelación de imágenes pasadas, presentes y posibles. La vida se convierte en una cuestión de forma, de máscara, como signo que anula y reprime toda tentativa de libertad. Incluso la liberación de la máscara no supone una liberación de la conciencia. Pero toda esta tropología no deja de ser una descripción psicologista de la realidad. Esta es la esencia de la tragedia moderna, interpretada en términos psicológicos y fenomenológicos (M_2), la esencia de la tragedia lorquiana, una tragedia de «hechos de conciencia». Una conciencia que no lleva a ningún tipo de liberación, sino a vivir en la desesperanza y en la falta de soluciones a los problemas más urgentes. Los conflictos psicológicos aducidos no se resuelven en ningún planteamiento de ideas.

Esta dimensión psicologista y metafísica de lo trágico ha determinado, y sigue aún hoy determinando, el concepto de tragedia para la crítica y la teoría literarias contemporáneas. Los existencialistas encontraron aquí su mejor retórica, abonada por el psicoanálisis, la mitocrítica y la poética de lo imaginario, así como por toda la suerte de teorías literarias idealistas y metafísicas que se han desarrollado con la posmodernidad. Se habla sin tregua de la experiencia trágica del ser humano, debilitado por una modernidad que no siempre es sinónimo de progreso, destruido por fuerzas metafísicamente superiores, de modo que estas son las características del mundo contemporáneo, y del arte teatral que trata de expresarlo. Con frecuencia, los problemas del lenguaje, la comunicación de la experiencia, las posibilidades de comprensión de la vivencia, se plantean en estrecha relación con la existencia individual. Lorca no es un caso aislado. Parejas inquietudes están en Pirandello, en sus

¹⁵ *El público* (García Lorca, 1930/1991: 131-137).

Sei personaggi in cerca d'autore (1921). Se preludian aquí los problemas de la tragedia en el teatro del absurdo: el lenguaje no sirve para comunicarse.

IL PADRE: Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre qui le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai! Guardi... (Pirandello, 1921/1993: 38)¹⁶.

El existencialismo reduce —y al mismo tiempo abre a la retórica— la esencia del ser humano a su existencia: el ser humano es un hacerse a lo largo del tiempo, y su trayectoria vital es un despliegue de vivencias que, procedentes de un único ser, adquieren múltiples realizaciones, de identidad y diferencia. He aquí el título decisivo del anciano —y ya depurado por su implicación en el Nazismo— Martin Heidegger, *Identität und Differenz* (1957). El ser humano se convierte en un sujeto disociado en varias facetas, en varias vidas. La Filosofía se torna con Heidegger más retórica —y menos poética— que con Nietzsche (que ya es decir). En la poesía trágica de Pessoa el poeta creará numerosos heterónimos. La tragedia plantea la cuestión shakesperiana en nuevos términos: ser o no ser la máscara o el rostro. Es el problema de los personajes lorquianos de *El público*, y es el problema también de los personajes pirandellianos que buscan un autor, un padre, un fundamento que les proporcione seguridad, protección, identidad. Es, en suma, el arte de una Literatura sofisticada o reconstructivista.

IL PADRE: Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi —veda— si crede «uno» ma non è vero: è «tanti», signore, «tanti», secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: «uno» con questo, «uno» con quello —diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'esser sempre «uno per tutti», e sempre «quest'uno» che si crediamo, in ogni nostro atto. Non è vero! Non è vero! (Pirandello, 1921/1993: 45)¹⁷.

La misma inquietud lorquiana de una visión psicológica, existencial y tropológica de la tragedia humana puede encontrarse en el teatro de Eugène Ionesco. El diálogo que mantienen Jean y Bérenguer en el acto primero de *Rhinocéros* (1960) reproduce en este sentido el enfrentamiento entre dos tipos de personajes: el racionalista Jean, cartesiano y seguro de sí mismo, que acabará convirtiéndose en rinoceronte, como todos los demás personajes, y el dubitativo y discreto Bérenguer, el único que conservará su personalidad frente a la alienación absoluta.

¹⁶ «EL PADRE: Pero si ahí está el mal precisamente: en las palabras. Cada uno llevamos dentro un mundo diferente. ¿Cómo vamos a poder entendernos, señores, si a las palabras que yo pronuncio les doy el valor y el sentido que tienen para mí, mientras el que escucha, invariablemente, las entiende con el sentido y el valor que tienen para él? Por eso no nos comprendemos nunca» (Pirandello, 1921/1965: 34).

¹⁷ «EL PADRE: Para mí, todo el drama está en mi convencimiento de que cada uno de nosotros cree ser siempre el mismo. Y somos uno distinto con cada persona. Nos hacemos la ilusión de ser siempre el que creemos ser. Nos equivocamos» (Pirandello, 1921/1965: 40).

BÉRENGUER: Je n'aime pas tellement l'alcool. Et pourtant si je ne bois pas, ça ne va pas. C'est comme si j'avais peur, alors je bois pour ne plus avoir peur.

JEAN: Peur de quoi?

BÉRENGUER: Je ne sais pas trop. Des angoisses difficiles à définir. Je me sens mal à l'aise dans l'existence, parmi les gens, alors je prends un verre. Cela me calme, cela me détend, j'oublie.

JEAN: Vous vous oubliez!

BÉRENGUER: Je suis fatigué, depuis des années fatigué. J'ai du mal à porter le poids de mon propre corps...

JEAN: C'est de la neurasthénie alcoolique, la mélancolie du buveur de vin...

BÉRENGUER (*continuando*): Je sens à chaque instant mon corps, comme s'il était de plomb, ou comme si je portais un autre homme sur le dos. Je ne me suis pas habitué à moi-même. Je ne sais pas si je suis moi. Dès que je bois un peu, le fardeau disparaît, et je me reconnais, je deviens moi¹⁸.

La dualidad de los personajes de Lorca, *Figura de Pámpanos* y *Figura de Cascabeles*, se convierte ahora en la dualidad del personaje cartesiano y racionalista frente al personaje trágico, alegórico y existencialista. El final de este diálogo refleja claramente el contraste entre ambos personajes, y lo que representa cada uno de ellos. Por un lado, Jean obedece al principio de unidad, característico del teatro tradicional; por otro lado, Bérenguer representa la retórica del sujeto escindido, problemático, fragmentado, distanciado de sí mismo, prototipo del personaje cuya construcción resulta de la renovación teatral que se atribuye el siglo XX. Bérenguer, no nos engañemos, es un yo retórico¹⁹.

¹⁸ «BERENGUER: No me gusta tanto el alcohol, pero si no bebo, no me encuentro bien. Es como si tuviera miedo, y entonces bebo, para no tener más miedo. JEAN: ¿Miedo de qué? BERENGUER: No lo sé exactamente. Es una angustia difícil de definir. No me siento completamente seguro en mi existencia, entre la gente, y entonces decido tomarme una cerveza. Me calma, me tranquiliza, me hace olvidar. JEAN: ¡Te hace olvidar! BERENGUER: Estoy cansado, desde hace años estoy cansado. Me incomoda mi propio cuerpo... JEAN: Eso es neurastenia alcohólica, melancolía de bebedor de vino... BERENGUER (*que continúa*): Siento, por momentos, como si mi cuerpo fuera de plomo, como si llevara otro hombre a la espalda. No me habitué a mí mismo. No sé si yo soy yo. En cuanto bebo, este peso desaparece, me reencuentro conmigo mismo, y vuelvo a ser yo» (Ionesco, *Rhinocéros* 1960/1991: 66-68).

¹⁹ La retórica de la identidad, la alteridad, el doble, la dualidad, el espejo, el yo, el otro, etc., es el cuento de nunca acabar. Cuando autores y teóricos de la literatura se encenagan en la rapsodia de las metáforas del yo es porque con frecuencia ya no tienen nada más que decir. Y si no lo creen, lean estas declaraciones de Ionesco (*Arts y Victimes du devoir*, 1954): «Pas de caractères, des personnages sans identité: ils deviennent, à tout instant, le contraire d'eux-mêmes; ils prennent la place des autres et *vice versa*» (*Arts*, 1953). [«Nada de caracteres; personajes sin identidad: han de convertirse, incesantemente, en lo contrario de sí mismos; han de ocupar el lugar de los demás, y *vice versa*»]. «Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique [...]. Nous en sommes pas nous-mêmes [...]. La personnalité n'existe pas. Il n'y a en nous que des forces contradictoires ou non-contradictoires [...]. Les caractères perdent leur forme dans l'informe du devenir. Chaque personnage est moins lui-même que l'autre» (*Victimes du devoir*, 1954). [«Abandonaremos el principio de identidad y de unidad de los caracteres, en favor del movimiento, de una psicología dinámica [...]. Nosotros no somos nosotros [...]. La personalidad no existe. En nosotros no hay más que fuerzas contradictorias o no-contradictorias [...]. Los personajes pierden su forma en

BÉRENGUER: Je me demande moi-même si j'existe!

JEAN (à Bérenger): Vous n'existez pas, mon cher, parce que vous ne pensez pas! Pensez, et vous serez²⁰.

Un grado más en el proceso trágico de desintegración del personaje en el teatro del siglo XX, que con tanta expresividad se manifiesta en Lorca, lo constituye la obra de Samuel Beckett. Los ecos de Lorca son visibles. Concretamente, su pieza titulada *Breath*, estrenada en New York en 1969 con el subtítulo de *Farsa en cinco actos (treinta segundos de duración)*, insiste, como otros movimientos de vanguardia del siglo XX —principalmente formas teatrales como el surrealismo, el absurdo o el «pánico»—, en considerar el lenguaje no como un medio de expresión, sino como una forma privilegiada de actividad mental. He aquí un singular testimonio de devaluación o anulación del personaje, del ser humano, en la acción teatral.

Breath

CURTAIN

1. Faint light on stage littered with miscellaneous rubbish. Hold about five seconds.
2. Faint brief cry and immediately inspiration and slow increase of light together reaching maximum together in about ten seconds. Silence and hold about five seconds.
3. Expiration and slow decrease of light together reaching minimum together (light as in 1) in about ten seconds and immediately cry as before. Silence and hold about five seconds.

CURTAIN

Rubbish. No verticals, all scattered and lying.

Cry. Instant of recorded vagitus. Important that two cries be identical, switching on and off strictly synchronized light and breath.

Breath. Amplified recording.

Maximum light. Not bright. If 0 = dark and 10 = bright, light should move from about 3 or 6 and back²¹.

la devaluación formal de su desarrollo. Cada personaje, antes que él mismo, es otro, es una alteridad»]. Todo esto es vana retórica: no dice nada.

²⁰ «BERENGUER ¡Me pregunto si yo mismo existo! JEAN (*a Berenguer*): No existe, mi querido amigo, porque usted no piensa. Piense, y existirá» (Ionesco, *Rhinocéros* 1960/1991: 69).

²¹ Beckett (*Breath*, 1969/1986: 369). Vid. la trad. esp. de C. Oliva y F. Torres Monreal (1990), de esta «farsa en cinco actos», de treinta segundos de duración, en su *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 395: «Se alza el telón sobre una oscuridad casi total: unos instantes de negro. De repente, una iluminación muy débil deja ver una especie de descampado cubierto de basuras y deshechos diversos. La luz permanece fija durante cinco segundos de silencio. Se oye una breve fracción del vagido de un recién nacido, seguida de una inspiración humana amplificada, que dura diez segundos, durante los cuales la luz va aumentando progresivamente. El máximo de luz coincide con el final de la inspiración. Siguen luego cinco segundos de silencio y de iluminación estable. Se oye después una espiración amplificada que dura diez segundos,

Confirma el teatro de Samuel Beckett algo que ya estaba presente en algunas páginas del teatro de Lorca, especialmente en *El público*: el descenso del lenguaje verbal a las funciones más secundarias. El lenguaje se convierte en un juego, el personaje acaba desintegrado en el silencio, la voluntad del ser humano se convierte en impotencia, y la visión trágica permite ver con claridad el vacío de un mundo nihilista. En otra de sus obras, *Actes sans paroles*, el autor se sirve del lenguaje para la composición del drama, pero el personaje renuncia al uso de la palabra por imposición del dramaturgo. Las frases nominales evitan responsabilidades de predicación en sujetos concretos, y todo intento de configuración o gestación de un personaje se encamina hacia la soledad y el silencio. Con Beckett el drama queda sofisticadamente reducido a una larga acotación. La tragedia, también.

durante los cuales la luz va subiendo. El máximo de la luz coincide con el final de la espiración. La iluminación coincide con el final de la espiración y es seguida inmediatamente de una fracción de vagido idéntica a la anterior en longitud y volumen. Cinco segundos de silencio y luz fija. La iluminación débil se apaga de súbito. Tras unos instantes de oscuridad absoluta cae el telón». Esta pieza teatral de S. Beckett fue estrenada en New York en 1969, con el título de *Breath*, a instancias de Kenneth Tynan, quien había solicitado al dramaturgo una contribución para su revista *Oh! Calcutta!* Sin embargo, el texto original se publicó en la revista *Gambit* (vol.4, núm. 16, 1970). Estrenada en el *Eden Theatre* de New York, el 16 de junio de 1969, esta obra fue representada posteriormente en Inglaterra, en el *Close Theatre Club* de Glasgow, en octubre del mismo año.

4.17. VICENTE ALEIXANDRE, POETA DEL MATERIALISMO FILOSÓFICO

*Todo es materia: tiempo,
espacio; carne y obra.
Materia sola, inmensa...*

... no hay sino la materia, la encarnizada materia...

Vicente ALEIXANDRE, *En un vasto dominio*, «Materia única» (1962).

LA POESÍA DE ALEIXANDRE Y LA FILOSOFÍA

Con mucha frecuencia se acude a la Filosofía para interpretar desde ella el pensamiento de los poetas. Sin embargo, muy pocas veces, en realidad casi nunca, se concibe en estos contextos la Filosofía como lo que realmente es, una organización lógica y racional de ideas, es decir, de referentes universales fundamentados en realidades efectivamente existentes. Lo que sucede comúnmente es que la Filosofía se usa como una retórica destinada a interpretar la retórica de la poesía. Pero la Filosofía no es una retórica. A pesar de sofistas como Rousseau, Derrida o Vattimo, o de tropoturjos como Nietzsche, Freud o Foucault. No hay que confundir las figuras gnoseológicas con las figuras retóricas. Los axiomas no son metáforas. La gnoseología no es una tropología. Que Nietzsche haya reducido la Filosofía a un Refranero no quiere decir que cualquiera pueda seguir haciéndolo con la misma fortuna de que dispuso este tropoturjo alemán.

Por todo ello resulta muy arriesgado identificar retóricamente sistemas de pensamiento, sean presocráticos, sean posmodernos (en el caso de que haya sistemas de pensamiento posmoderno), en una obra lírica como la de Vicente Aleixandre, entre otras cuestiones esenciales porque, como acabo de indicar, no se puede interpretar la Filosofía como si fuera una retórica, pues hacer algo así equivale a incurrir en sofística —al adular lo que la Filosofía es efectivamente—, o en insipiencia —al ignorarlo—.

Expreso mis máximas reservas frente a interpretaciones que críticos como Duque Amusco (1978), Puccini (1979) o Depretis (1994), entre otros, han vertido sobre la lírica de Aleixandre, viendo en ella influencias del pensamiento de Heráclito, Parménides, Nietzsche, Unamuno, Valéry o Freud¹.

¹ «Acertadamente, Alejandro Duque Amusco (1978: 16), e incluso el propio poeta (Depretis, 1994: 48), habían hablado de una notable influencia del pensamiento presocrático en el sustrato de su poética, aunque Darío Puccini (1979: 84) ya ha demostrado sobradamente la decisiva influencia, también, de otros autores mucho más cercanos como Nietzsche, Unamuno, Valéry y Freud en cuanto al sustrato literario de esa configuración imaginativa de la «mujer-agua». Pero sobre todo —como sí confirmó la gran mayoría de la crítica— existían directas resonancias de Heráclito, para quien el universo no tenía permanencia estable, sino que se hallaba en un constante proceso de transformación o flujo. Igualmente, constan ecos de Parménides, cuando opinaba que esta movilidad y constante transformación del mundo físico solo nos mostraba la apariencia de las

No cabe, tampoco, apelar a la Filosofía, que es una organización e interpretación racional y lógica de Ideas, para justificar el irracionalismo, aparente y retórico, de toda una obra poética. La lírica de Aleixandre no se sitúa en un mundo irracional ni en un espacio «no domesticado por la razón» (Arlandis, 2004: 106). La cordura es siempre una experiencia más libertaria y mucho más liberal que la locura. La libertad, o es racional, o no es. Porque no hay ninguna libertad, ni nada hay de libertario, en soñar imposibilidades o en imaginar utopías o ucronías. Las realidades inviábiles solo pueden desencadenar tragedias irreversibles. Son los sueños del irracionalismo los que producen monstruosidades reales. La razón no sueña, piensa. La lírica de Aleixandre no es obra de un sueño, aunque sus materiales sean oníricos, sino producto de la razón del poeta, es decir, de la razón literaria de su autor, por más que la apariencia de su realidad humana nos propugne, y nos imponga, una fusión con el cosmos, que siempre será más metafórica que literal, y más racional que inconsecuente, aunque su racionalismo sea idealista y su inconsecuencia imposible.

Arlandis, autor de una de las mejores y más completas monografías que existen sobre la lírica de Aleixandre, interpreta el poema «La dicha» como una crítica del poeta a la razón humana, como represora o destructora de los impulsos humanos elementales y más auténticos. Creo que esta interpretación es acertada si se limita a una crítica de la razón social, convencional, política incluso, de un momento específico. Aleixandre no censura la razón, sino la vulgarización social de ella.

Porque todo lo que el hombre ha logrado mediante el imperativo argumento de la razón ha ido destruyendo progresivamente la elementalidad de sus actos y su pureza: «Tu mentira catarata de números, / catarata de manos de mujer con sortijas, / catarata de dijes donde pelos se guardan» (Arlandis, 2004: 111).

No. Aleixandre no censura la razón, sino —y muy velada y puntualmente— los usos social y convencionalmente degenerados o fraudulentos de ella.

DE LA SÍNTESIS DE LA DIALÉCTICA HACIA EL MONISMO DE LA SUSTANCIA

Tengo una visión unitaria de la vida, combatido yo en una doble corriente.

Vicente ALEIXANDRE, «De una carta publicada a Dámaso Alonso».
Miraflores, 19 de setiembre de 1940.

La poesía de Aleixandre se fundamenta sobre lo que puede identificarse con el monismo de la sustancia, o monismo metafísico: una suerte de ontología univocista en la que todo está relacionado con el Amor cósmico, esto es, el amor como fuerza

cosas, pero no la verdadera realidad. De tal modo que resultaba evidente que solo podía haber un conocimiento verdadero de lo que no cambiaba, de lo estable que, para Aleixandre, siempre era el amor (Arlandis, 2004: 106)». Todas esas aseveraciones resultan muy cuestionables. Léase al respecto *La metafísica presocrática* (1974) de Gustavo Bueno.

—diríase que física— unitiva de todos los elementos que constituyen no solo el Mundo Interpretado (M_i), sino también el Mundo (M) no interpretado o no intervenido por la razón.

Si un pensamiento central implícito existe en la obra del poeta (y puede algún lector haberlo visto considerado en alguna otra página), acaso sea el de la unidad del mundo. Mundo que bajo las formas diversas con que se nos aparece a los ojos (mares, montes, ríos, selva, fauna), está reducido a una sustancia única que el poeta llama amor. En esta poética, todo aspira, hasta los seres inanimados, a un enlazamiento, más exactamente, a una integración amorosa. A una consumación amante general en que destrucción o amor, unificadores, tienen una sola significación (Aleixandre, 1951/1977: 650).

Sin embargo, este monismo de la sustancia parece ser siempre el resultado de una dialéctica, síntesis incesante de destrucción y amor. Diferentes intérpretes de la poesía de Aleixandre han incurrido con frecuencia en este tipo de observaciones. Quiero destacar en este sentido la precisión de las palabras de Leopoldo de Luis:

Es posible interpretar desde la poesía de Aleixandre que, en el universo, se debaten la cohesión o fuerza amorosa, y un elemento destructivo. La síntesis acaso sea la conciencia humana de ese amor y de esa muerte. De ahí que la creación poética aleixandrina pase de las fuerzas ocultas y caóticas (*Pasión de la tierra*) a las apasionadamente eróticas (*La destrucción o el amor*), a la naturaleza pura (*Sombra del paraíso*), a la tierra como madre unitiva (*Nacimiento último*) y a la peripecia humana (*Historia del corazón*). Luego, constata la identificación de la materia que emerge como vida del hombre, física, social e históricamente considerada (*En un vasto dominio*) y, por fin, contempla la consunción de la propia conciencia, con el agotamiento físico (*Poemas de la consumación*) (Leopoldo de Luis, 1976: 16-17).

La idea de una poesía en expresión y comunión con lo absoluto, es decir, basada en el monismo de la sustancia, incluso metafísica, siempre amorosa y siempre litigante, se reitera en 1949 en su discurso de ingreso en la Academia:

Sí: un intento de comunión con lo absoluto: esto será ciegamente el amor en el hombre. Cada amador oscuramente lo incorpora, cuando no luminosamente lo intuye. Y la fiel poesía nos lo sirve, a costa del manifiesto poeta, del que un latido de verdadera vida estaremos dolorosamente apresando (Aleixandre, 1949/1977: 422).

De la lectura de la lírica de Aleixandre se desprende un postulado supuestamente panteísta de comunión o integración de lo humano y lo cosmológico, es decir, de lo que, en términos de Materialismo Filosófico, denominaríamos el eje circular o humano y el eje radial o cósmico del espacio antropológico². Queda, sin embargo, ausente o acaso derogado, el eje angular o religioso. Es la suya la lírica de una deidad ausente o inexistente. Si esto es así, acaso habría que hablar entonces de un postulado ateaísta,

² Sobre el panteísmo en la lírica de Aleixandre, vid. Leopoldo de Luis (1970).

más que panteísta. El dios que está en todas partes no está en ninguna. Cuando algo es todo, el todo es igual a cero. La religión en la poesía de Vicente Aleixandre remite a una casilla vacía.

Esta poesía comporta una moral: la de sentirse integrado en un mundo común, la de reconocerse en los demás, en una libertad hacia lo unitario. Supone también un sentido religioso (de una religiosidad que proviene de la moral, y no a la inversa), aunque el dios de estos poemas es la fuerza cósmica en la que el hombre se sumerge definitivamente, y allí encuentra vida (Leopoldo de Luis, 1976: 21).

Si dios es todo, el todo es igual a nada. El panteísmo materialista es la forma más explícita del ateísmo racionalista.

Luis Cernuda, en referencia a un fragmento perteneciente a la carta que con fecha de 19 de setiembre de 1940 escribe Aleixandre a Dámaso Alonso, y que más tarde se publicaría en el número 5-6 de la revista *Corcel*, escribe lo siguiente:

En las palabras citadas³ suponemos una especie de panteísmo (aunque luego, en dicho fragmento, el poeta hable de «la mística de la materia que indudablemente hay en mí», me parece que el de panteísmo es término más exacto para dar nombre a su actitud frente al mundo), dotando a las cosas de una existencia personal por virtud del amor con que el poeta las anima al mirarlas (Cernuda, 1955/1970: 226-227).

DE LA «MÍSTICA DE LA MATERIA» A LA MATERIA DEL AMOR

Y hasta la mística de la materia que indudablemente hay en mí...
Vicente ALEIXANDRE, «De una carta publicada a Dámaso Alonso».
Miraflores, 19 de setiembre de 1940.

Luis Cernuda consideró, muy tempranamente, que la supuesta «mística de la materia» a la que apela la lírica de Aleixandre, en su pretendida unión panteísta con el cosmos, a través del amor como fuerza y experiencia unitiva, era, en realidad, una suerte de eufemismo encubridor, bien por pudor, bien por impotencia o imposibilidad, de un deseo erótico, o incluso sexual, de inasequible satisfacción.

No sé hasta qué punto quiere el poeta, ya sea por pudor, ya sea por creerlo imposible, velar con reticencia el pensamiento que supongo en él: el de la unión física de los amantes como medio de penetración, de identificación con el

³ La cita a la que se refiere Cernuda es la siguiente: «Soy el poeta o uno de los poetas en quienes más influye la vida. Siento en mí una especie de leonina fuerza inaplicada, un amor del mundo, que a mí, hombre en reposo, me hace sufrir o me exalta [...]. Los límites corporales que me aprisionan se rompen, se superan en esa suprema unificación o entrega, en que, destruida ya mi propia conciencia, se convierte en el éxtasis de la naturaleza toda» (Cernuda, 1955/1970: 226).

mundo [...]. Es decir, que en el caso de Aleixandre su obra es el resultado de una sublimación del instinto posesivo de origen sexual (Cernuda, 1955/1970: 227).

En este sentido habla Cernuda de la «adoración de la hermosura material e imposibilidad de su posesión física como acicate de dicho lirismo», características de la poesía de Vicente Aleixandre⁴.

LA CUESTIÓN DEL SURREALISMO EN LA POESÍA DE ALEIXANDRE

Unánimemente se ha declarado: el surrealismo de Aleixandre no es ortodoxo en absoluto, ni en su intención ni en sus consecuencias. Puede incluso decirse más: la supuesta falta de lógica o de racionalismo en su poesía más surrealista es pura apariencia. La esencia de su lírica es, incluso en sus poemas más afines a la estética del onirismo, profundamente racionalista. Uno de los primeros poetas y críticos en advertirlo fue Luis Cernuda:

A la dificultad u oscuridad expresiva y conceptual [suceden] la incoherencia y la falta de lógica *aparentes*. Pero Aleixandre no fue un adepto más del superrealismo, sino que fue el superrealismo el que se adapta a su visión y a su expresión poéticas [...]; de ahí que el superrealismo le atrajese de una parte, como técnica para expresar todo aquello que yacía en la subconsciencia, y de otra parte, porque su misteriosa manera de decir le permitía al mismo tiempo eludir la comprensión ajena de las verdades íntimas (Cernuda, 1955/1970: 229-230).

En la segunda edición de *Pasión de la Tierra* (Madrid, Adonais, 1946), Aleixandre escribe lo siguiente:

La técnica con que entrañadamente nació este libro le hace un favor y un grave desfavor. Hoy puedo verlo así porque ha pasado el suficiente número de años. La búsqueda que no se contenta con la realidad superficial persigue la «hiperrealidad» (el término es de Dámaso Alonso), que aquí es el zahondar, el alumbrar la última realidad, más real que la solo aparente de la superficie. Mediante inesperadas y rompedoras aproximaciones, acaecidas por la vía de la intuición —en una posible clarividencia en que estalla la lógica discursiva—, se intenta la superación de los límites consentidos. Mi poesía, mejor dicho, el mundo poético en ella creado ha supuesto siempre (o casi siempre) la lucha contra las formas o límites de las cosas, en la búsqueda de la unidad que no los consiente y los asume (Aleixandre, 1946: 13/1977: 528-529).

Sin embargo, no debe identificarse el hecho de luchar «contra las formas o límites de las cosas» con el uso de la sinrazón, y menos aún con la pérdida de la razón, ni de las facultades y potencias racionales. Aleixandre nunca pierde el juicio. Y siempre que

⁴ Vid. a este respecto el discurso de ingreso de Vicente Aleixandre en la Academia Española de la Lengua (Aleixandre, 1949/1977: esp. 406-408). Data de 1949, y este es su título: «En la vida del poeta: el amor y la poesía» (Aleixandre, 1949/1977: II, 397-423).

alguien ha apuntado la implicación del poeta en el movimiento surrealista, la glosa racionalista no se ha dejado esperar:

Leí, en general, la plana mayor del superrealismo. No me consideré entonces, nunca, en aquellos años, uno de ellos. Después de descubrir el superrealismo francés y los manifiestos de Breton siempre dije: yo no soy un poeta superrealista porque no creo que uno de los dogmas del superrealismo, que es la escritura automática. Y la ruptura o abolición de la conciencia artística. Yo nunca he prescindido de la selección de los materiales, de modo que no me he considerado superrealista puro. Nunca, por esa razón. Porque he tenido siempre un filtro racional que ha seleccionado, en el momento del amanecimiento de los materiales poéticos, los que le parecían inoperantes para el poema. Y según el dogma bretoniano, la escritura automática es la que dicta el poema y así sale (Alexandre, en Depretis, 1994: 42).

No en vano se ha reconocido, unánimemente, que el surrealismo en España se caracterizó por ignorar la preceptiva bretoniana de la escuela francesa y el mito de la «escritura automática». Con todo, hay una serie de referentes, imágenes y elementos que, señalados entre otros, con franca precisión, por autores como Yolanda Novo (1980), sitúan a Aleixandre en el espacio de la poesía surrealista, enlazando mitos, tropos y psique: evasión de lo histórico o lo científico, que resulta reemplazado por el mito como explicación o fundamento del origen de lo humano; sustracción de los principios lógicos, subrogados por asociaciones libérrimas, aparentemente arbitrarias o incluso creacionistas, aunque nunca por completo irracionales; rechazo de la retórica ornamental y del esteticismo de la «poesía pura»; presencia de elementos naturales como fuente y fusión de vida, entre el ser humano, la materia inerte, la fauna y la flora efectivamente existentes, es decir, nunca míticos (tierra, mar, fuego, planetas, estrellas, aves, etc..., pero no unicornios, ni sirenas, ni otras criaturas fantásticas o maravillosas).

La década de 1930 representa para la poesía española una superación de la «poesía pura». La obra poética de Aleixandre lo revela de forma especialmente expresiva. En palabras de Arlandis: «se pasaba del poeta orfebre al poeta *médium* —de signo romántico— mediante el cual se manifestaban esas fuerzas interiores no explicables, aunque latentes» (Arlandis, 2004: 57). La estética y el lenguaje del surrealismo propician en la lírica de Aleixandre esta superación de la «poesía pura» en tránsito hacia una rehumanización de los materiales y las formas de lo poético.

Cuando se habla de surrealismo en poesía, y especialmente cuando se hace a propósito de la poesía de Aleixandre, se insiste sobremanera en las «fuerzas interiores» del ser humano, en su «mundo subconsciente» o «inconsciente», en sus impulsos irracionales, etc... Se apela al surrealismo para designar un mundo subjetivo capaz de sustraerse a la razón. Sin embargo, tales intentos, destinados a eludir y evitar el uso de la razón, resultan bastante míticos, cuando no irónicos. Porque nada más irónico que expresar lo irracional a través de un instrumento tan formalmente racional como es el lenguaje, y a través de una criatura tan poderosamente facultada por la razón como es el ser humano. El supuesto irracionalismo de la poética surrealista es ante todo un simulacro, muy racional, por otra parte, de una idea, profusamente sofisticada y artificial, de Razón subjetiva. Dicho de otro modo: la poética surrealista es la expresión

de la Razón del Yo. El sujeto articula su racionalismo (*autológico*), a través del discurso lírico, en contra del racionalismo normativo de los grupos dominantes (*razón dialógica*) o de los poderes preceptivos (*razón normativa*). La estética surrealista ha de considerarse desde el punto de vista de sus relaciones dialécticas con una idea tradicional, o precedente, de Razón, a la cual se enfrenta desde el uso autológico o subjetivo de un racionalismo propio, personalista, yoísta, si se nos permite esta expresión. He aquí «la vuelta del *yo* al centro mismo de la poesía —escribe Arlandis (2004: 59)—, promulgada por el romanticismo», y recuperada por el surrealismo vanguardista.

Obligatoria es aquí la cita del siguiente fragmento de la célebre carta de Aleixandre a Dámaso Alonso, del 19 de setiembre de 1940.

Tú que me conoces bien, sabes que soy el poeta o uno de los poetas en quienes más influye la vida. Siento en mí una especie de leonina fuerza inaplicada, un amor del mundo, que a mí, hombre en reposo, me hace sufrir o me exalta. Tengo una visión unitaria de la vida, combatido yo en una doble corriente⁵. De un lado, un egocentrismo que me hace traer a mí el mundo exterior y asimilármelo; y de otro, un poder de destrucción en mí en un acto de amor por el mundo creado, ante el que me aniquilo. En el fondo es absolutamente lo mismo. Los límites corporales que me aprisionan, se rompen, se superan, en esa suprema unificación o entrega, en que, destruida ya mi propia conciencia, se convierte en el éxtasis de la naturaleza toda.

Por eso el amor personal, es decir, individual, en mí trasciende siempre en imágenes a un amor derramado hacia la vida, la tierra, el mundo. ¡Cuántas veces confundo a la amante con la amorosa tierra que nos sustenta a los dos! En el fondo no es más que el ansia de unificación, de la cual el amor es como un simulacro, el único posible en la vida, porque su cabal logro no está más que en la verdadera destrucción amorosa: en la muerte. Todo esto de mí lo sabes tú bien, aunque te lo he formulado con tanta concreción. La conciencia de ello la tengo desde hace varios años. Sabiéndolo, fácil es explicar mi amor por la naturaleza, mi sensibilidad para el placer de los sentidos: vista, oído, etc.; mi adoración por la hermosura visible, y hasta la mística de la materia que indudablemente hay en mí (Aleixandre, 1940/1977: 646-647).

Soñamos lo que no podemos hacer. Nuestros sueños son el código de nuestras impotencias. Es un error suponer que el mundo de los sueños no tiene límites. Todo lo contrario: nada hay más limitado que un sueño. El sueño expresa ante todo nuestras limitaciones e impotencias. Dime qué sueñas, y te diré de qué careces.

En muchos aspectos, el surrealismo ha servido a interpretaciones que desembocan en el *mito del conocimiento irracional*, es decir, en la creencia de que el auténtico conocimiento humano reside en el inconsciente, en el irracionalismo o en la inocencia, como sucedáneo o eufemismo de la insipiente. Se trata de un mito que oculta otro aún mucho más grave: la *nostalgia por la barbarie*⁶. O en su versión incauta, uno más pueril: la *nostalgia por la inocencia*.

⁵ Adviértase la concepción monista, dialéctica y sintética.

⁶ Vid. al respecto la obra de Bueno titulada *Etnología y utopía* (1971).

Disiento de la siguiente afirmación, pues equivale a exaltar una suerte de apoteosis de la ignorancia, de desconocimiento, y también de deshumanización:

El conocimiento de la auténtica naturaleza humana no debe buscarse en los mecanismos distorsionadores de la razón, sino en la maraña interior que forma el mundo subconsciente, el instinto primario que nos invita a ser partícipes de ese fluido cósmico llamado amor (Arlandis, 2004: 110).

Esto no es cierto. Al margen de la razón no se puede identificar ningún «mundo interior», y aún menos se puede calificar de «maraña». Los conceptos de «interior» y «exterior» son conceptos racionales, como lo es también el de «maraña». Quiere esto decir que no es posible usar la razón para demostrar la irracionalidad del mundo racional y, como consecuencia racional, vivir racionalmente en un mundo irracional. Algo así solo es concebible como trabalenguas, o como una forma de conducta cínica y sofista.

Tampoco cabe calificar a la lógica de «meridiana mediocridad» del «pensamiento más superficial» del ser humano, porque la lógica es una de las cualidades fundamentales del lenguaje, y de forma especialmente singular y sofisticada del lenguaje poético, es decir, la cualidad esencial que hace posible su interpretación crítica y normativa. La condena de la razón solo se salda con la apoteosis del analfabetismo y la animalización o cosificación del ser humano. Si esto es lo que se desea, adelante, pero que conste que en ese submundo no podrá habitar la literatura, como tampoco lo harán sus autores ni sus intérpretes.

No puede atacarse a la razón de este modo:

El hombre —piensa Aleixandre— es ignorante porque desconoce la verdad auténtica de la vida y, además, se ha creído todas las mentiras que la razón ha ido creando (Arlandis, 2004: 115).

Lo cierto es que la razón no crea mentiras, sino que las destruye. Solo el racionalismo idealista y demagógico de los sofistas puede construir racionalmente mentiras. La razón crítica, articuladora de un racionalismo no idealista, sino materialista, es decir, basado en ideas y en conceptos que se fundamentan en realidades físicas, psicológicas y lógicas material y efectivamente existentes, no construye mentiras, sino interpretaciones y transformaciones del mundo habitado e interpretado por el ser humano.

CONSIDERACIONES SOBRE REALISMO E IDEALISMO EN POESÍA. LA TRAYECTORIA POÉTICA DE ALEIXANDRE

Concebida como un todo, como una totalidad histórica y uniformemente desarrollada, la poesía de Vicente Aleixandre es un holema que ha sido objeto de estructuraciones y clasificaciones diversas. Una de las más citadas, acaso por ser de las más tempranas, y no de las más frágilmente justificadas, es la de Carlos Bousoño, planteada por vez primera en 1950, y ampliada de forma sucesiva en los años 1956, 1978 y 1977. Bousoño articula la trayectoria poética aleixandrina en dos

cosmovisiones, que en cierto modo dispone de forma dialéctica, y una síntesis, en la que hasta cierto punto parecen resolverse de modo armónico y reflexivo. Así, cabría hablar de una «cosmovisión simbólica» para identificar el conjunto de obras comprendidas entre *Pasión de la tierra* (1935, aunque redactada entre 1928 y 1929) y *Nacimiento último* (1953); de una «cosmovisión realista» a la que corresponderían los títulos comprendidos entre *Historia del corazón* (1954, si bien redactada entre 1945 y 1953) y *Retratos con nombre* (1965); por último, tendría lugar una etapa sintética, por así llamarla, representada por *Poemas de la consumación* (1968) y *Diálogos del conocimiento* (1974). Se observará, sin duda, que se trata de una propuesta de clasificación que obedece a criterios más bien fenomenológicos, y, en todo caso, cronológicos.

La crítica ha discutido con frecuencia sobre diferentes posibilidades de clasificar en etapas la obra poética de Aleixandre. Por mi parte, considero que la interpretación más acertada en este punto compete a Leopoldo de Luis, quien concibe la obra de este poeta en términos realmente afines a la idea de holema que he apuntado anteriormente:

Aleixandre, si bien se mira, no cambia de formas ni de ideas, y desde luego, no hay en él, ni coexistentes ni sucesivas, varias personalidades. Toda la obra de Aleixandre es coherente y sus aparienciales aspectos disímiles muéstranse, en rigor, solidarios. Las épocas o zonas que se han señalado en sus libros tienen razón de ser solo como conveniencia crítica y los cambios registrados por sus exegetas se imponen para el análisis estilístico. Ahora bien, el desarrollo perfecto y unitario de esta obra poética se nos muestra, vista en su conjunto, con impresionante convicción. Vicente no ha cambiado de *Pasión de la tierra* a *Sombra del paraíso* o de este a *Historia del corazón* como quien abandona un traje para vestir otro distinto. Aleixandre ha desarrollado, en su totalidad, una visión del mundo (Leopoldo de Luis, *apud* Arlandis, 2004: 124-125).

Desde Carlos Bousoño (1977), la crítica aleixandrina ha considerado ampliamente que *Historia del corazón* (1954) abre un ciclo poético de «signo realista», al que se incorporan poemarios como *En un vasto dominio* (1962) y *Retratos con nombre* (1965), así como la obra en prosa titulada *Los encuentros* (1958). Conviene, en este contexto, considerar qué cabe entender por «realismo» e «idealismo».

Distinguiré en este punto entre Determinantes, Relatores y Operadores. Esta distinción se construye a partir de los tres sectores dados en el eje sintáctico del espacio gnoseológico: términos, relaciones y operaciones.

Los Operadores establecen operaciones (a partir de relaciones entre términos); el operador por excelencia es el *ser humano*, como sujeto operatorio fundamental.

Los Relatores establecen relaciones (entre términos); el relator por excelencia es el *instrumento* —los múltiples instrumentos (termómetro, balanza, cronómetro, métrica...)— que utiliza y construye el ser humano para ejecutar con rigor las relaciones entre los términos del campo categorial o científico.

Los Determinantes establecen términos, es decir, permiten identificar los términos o materiales primogénicos (esto es, físicamente, en M_1) que, interpretados terciogénicamente (esto es, lógicamente, en M_3), constituyen, componen e integran, el campo de investigación científico; la *definición* es, por excelencia, la figura del determinante, ya que permite definir, establecer o identificar términos categoriales,

esto es, codificarlos conceptual o científicamente, a partir de términos que no son necesariamente científicos ni conceptuales, sino ordinarios, mundanos o comunes (el agua es un término mundano que se convierte en un término del campo categorial de la Química cuando se interpreta como H₂O).

Por lo que se refiere a la poética y a la estética de la literatura, hablaré de realismo solo cuando las relaciones entre términos sean posibles y verosímiles desde el punto de vista de su ejecución u operatividad. Es decir, cuando puedan llevarse a cabo *realmente*. En consecuencia, se hablará de idealismo siempre que tales relaciones entre términos resulten físicamente imposibles, aunque puedan presentarse psicológicamente como verosímiles. Es ideal toda relación entre términos que carece de posibilidad operatoria efectiva. Lo ideal solo existe como hecho de conciencia, es decir, como producto de la psicología, individual o colectiva. Cuando el ideal se racionaliza más allá de la experiencia psicológica del individuo, se convierte en un idealismo trascendental, cuyo referente físico es igual a cero. Nos adentramos de este modo en el terreno del racionalismo idealista, de la Teología, del Idealismo trascendental kantiano, del marxismo socialista, del holismo armónico, del monismo de la sustancia, etc. No es el caso del mito, de la mística, o de las experiencias paranormales, pues todo este tipo de hechos son idealismos, pero no necesariamente racionales.

Defino, por lo tanto, el *realismo* como la expresión de relaciones factibles dadas entre términos efectivamente existentes, y en consecuencia ejecutables ordinariamente por un sujeto operatorio. A su vez, entiendo por *idealismo* toda expresión o presentación de relaciones físicamente imposibles entre términos —términos que siempre serán efectivamente existentes o que habrán sido contruidos a partir de términos efectivamente existentes—, de modo que tales relaciones solo pueden existir como hecho de conciencia, es decir, de modo psicológico o imaginario en la mente de quien las relata, esto es, de quien las *relaciona* de forma irreal o ideal.

Realismo e idealismo se diferenciarán esencialmente por el modo de relación, es decir, por la manera —real o ideal— de relatar las conexiones de unos términos con otros. La Historia pretende relatar o relacionar los hechos que constituyen los términos de su campo de investigación apelando a la realidad de tales hechos, y no a formas ideales de conexión entre ellos. El Mito, por su parte, excluye la lógica y la razón como modos de establecer relaciones entre términos, y las sustituye por esquemas ideales, explicaciones imaginarias o prácticas psicológicas sin fundamento científico. Atlas no sostiene con la fuerza de sus brazos la gravitación cosmológica del planeta Tierra. Y esto lo sabe muy bien Aleixandre, quien no canta nunca a los númenes, ni a los Atlantes, sino a los hombres y a sus terrenales pasiones.

EL ESPACIO ANTROPOLÓGICO EN LA LÍRICA DE ALEIXANDRE

Prácticamente hasta la publicación de *Historia del corazón* (1954), el espacio antropológico de la poesía de Aleixandre es unidimensional, al centrarse y concentrarse en el eje radial, representado por la Naturaleza, donde el ser humano se disuelve conforme a una idea y experiencia de amor solo allí objetivada. No hay eje angular, y el eje circular se diluye en el radial.

Ahora bien, la disolución o integración del ser humano en la Naturaleza, es decir, del eje circular en el eje radial, no se produce de cualquier manera, y desde luego no tiene lugar de modo irracional, sino a través de formas muy consecuentes, racionales y lógicas. Hay que advertir, indudablemente, que la razón poética, que la razón literaria, en suma, es una razón dada a una escala diferente de la razón científica. Y hay que subrayar que esta diferencia no admite ni implica ninguna invitación al irracionalismo. Porque la razón poética nunca está ni más allá ni más acá, es decir, nunca rebasa el pensamiento racional humano, ni se sitúa fuera de él, esto es, fuera de su espacio antropológico, en el que cabe distinguir tres ejes: circular o humano (político-social), radial o de la naturaleza (entidades materiales no humanas ni vivientes), angular o religioso (entidades no humanas, pero sí vivientes, a las que nuclearmente se les profesa un valor numinoso, mitológico o teológico).

EL EJE CIRCULAR DEL ESPACIO ANTROPOLÓGICO EN LA LÍRICA DE ALEIXANDRE

Son muy numerosos los poemas de la segunda etapa de la poesía alexandrina que se desenvuelven y apelan al eje circular o humano del espacio antropológico. De referencia es, en este punto, el titulado «Al hombre» (*Sombra del Paraíso*, 1944/1990: 170-171). A su vez, en «No existe el hombre» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 427-428), el eje circular del espacio antropológico resulta esterilizado por un eje radial yermo, por una naturaleza muerta, dominada y presidida por la figura literaria de la Luna. Es un mundo nihilista, comparable a tragedias teatrales de Beckett como *Actes sans paroles* (1956) o *Breath* (1969). La sección tercera de *Mundo a solas* se inicia con una insistencia en la expresión de un mundo nihilista, en el que la figura del ser humano resulta desterrada. Es el caso del poema titulado «Mundo inhumano» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 455-456). La Luna, expresión máxima de la esterilidad de la naturaleza y el eje radial, domina la realidad: «Allí no existe el hombre». Es un mundo inhabitable para el hombre: «No hay una voz que clama». Este poema es la expresión de una tragedia absoluta. No hay esperanza posible. «Nadie» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 464-465) es un poema que, no por casualidad, figura situado entre «Luna caída» y «Los cielos». Sus versos expresan la supremacía de la desaparición humana constatable en *Mundo a solas*. Es la desintegración del hombre en una naturaleza muerta. Es, de nuevo, una tragedia nihilista. Sin embargo, el ser humano resurge de las cenizas de ese mundo. Así, en el poema titulado «Diversidad temporal» (*Retratos con nombre*, 1965/2005: 933-934), Aleixandre sostiene que el Mundo Interpretado es obra de la acción y de la razón humanas:

El orden voluntario, pues hijo es él del hombre.
Como unas olas rompen y abren: playa, historia.
Lo que él hizo está hecho y lo que quiso puede.

En otros contextos, sin embargo, el ser humano había sido incluso una criatura «discordante» (Leopoldo de Luis, 1976: 41). Es el caso del poema «El fuego», de

Sombra del paraíso (1944), que concluye con la feroz exclamación, imperativa y negativa, «¡Humano; nunca nazcas!». Comenta al respecto Leopoldo de Luis (1976: 41) que «el hombre nació, y no supuso un beneficio para el mundo vivo natural, sino una perturbación demoledora».

El eje circular adquiere un poderoso protagonismo en el poemario titulado *En un vasto dominio* (1962). El hombre posee aquí una razón civilizada y constructiva, armónica y concordante con la Naturaleza. El espacio antropológico es en este poemario armónicamente bidimensional en sus ejes radial y circular, el Hombre y la Naturaleza. No hay conciencia, ni deseo, ni nostalgia, de ningún dios, numen o mito.

EL EJE RADIAL DEL ESPACIO ANTROPOLÓGICO EN LA LÍRICA DE ALEIXANDRE

El secreto del poeta estaba en su comunión con los elementos naturales, entre los que «parecía uno de ellos».

Vicente ALEIXANDRE, «Poesía, moral, público» (1950/1977: 660).

El eje radial, o eje de la naturaleza, es por excelencia el espacio fundamental de la primera etapa de la lírica de Aleixandre. «El árbol», en *Mundo a solas* (1950/2005: 429-430) es signo y símbolo de naturaleza muerta, es expresión viva y solitaria de la muerte, testigo de la descomposición humana. La naturaleza muestra una absoluta indiferencia hacia lo humano, una tremenda insensibilidad, acaso trágica incluso. La naturaleza es ajena al hombre. Insensible a él y al resto de las criaturas. Las concomitancias con la lírica de Tomas Hardy son en este punto de una intertextualidad innegable⁷. Es una naturaleza insolidaria. Nada más ajeno a las ideas presentes en otros poemarios de Aleixandre, exaltadores de una naturaleza armónica, holista, radiante, solidaria. Nada de eso hay aquí: el árbol es una criatura aislada, solitaria, insular, insolidaria, insensible, pétreo, inerte. Todos los intentos por dotar a la naturaleza de cualidades humanas fracasan. El mundo carece de vida.

⁷ Thomas Hardy (1840-1928), en el poemario traducido al español bajo el título de *El gamo ante la casa solitaria*, ofrece un poema titulado «Old Furniture» («Muebles viejos»), sobre la presencia del pasado en los objetos que, semantizados por el poeta, sobreviven al hombre (Th. Hardy, 1952/1999: 178-181). El tema es comparable, en definitiva, al desarrollado por Unamuno, Borges y Pessoa, en varios de sus poemas, si bien en la lírica de Hardy hallamos nuevas condiciones en este proceso de semantización literaria. Este poeta inglés ha dedicado la mayor parte de sus páginas a la descripción de una naturaleza impasible ante el dolor humano. Es un poeta de la naturaleza, sí, pero quizás de una naturaleza inerte o insensible a la inquietud del hombre, desposeído del misticismo que se advierte en románticos como Wordsworth o Novalis. Atento a los pequeños seres y objetos que pueblan la realidad humana más inmediata, Th. Hardy presenta una naturaleza que ni exalta ni sobrecoge a quien la habita, y cuya mirada se sostiene impasible y exterior a toda forma de existencia y percepción humanas, como demuestran, entre otros, los versos del poema «The Darkling Thrush» («El tordo en el crepúsculo»): «The land's sharp features seemed to be / The Century's corpse outleant...» (Hardy, 1952/1999: 42-43).

En «Pájaros sin descenso» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 433), el hombre aparece puntualmente, desconectado de la naturaleza, ignorado incluso por ella. Los pájaros no tocan la tierra, no descienden a ella. El hombre es testigo abatido de una naturaleza que contempla como ajena: «Tirado allá después en el duro camino. / Tirado más allá, en la enorme montaña, / un hombre ignora el verde piadoso de los mares, / ignora su vaivén melodioso y vacío / y desconoce el canon eterno de su espuma». «Humo y tierra» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 449-450): a eso ha quedado reducido el mundo, a humo, a tierra, quemada, a naturaleza muerta. Podría decirse que el poema «Luna caída» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 462-463) reconstruye el motivo ovidiano que apela a la destrucción y consumación de las ruinas («hasta las ruinas perecerán un día»). La Luna, símbolo nihilista por antonomasia en este poemario, signo de la nada consumida, cae, perece, desaparece. Cae la Luna, cae el telón en un *Mundo a solas*. La nada es, ahora, absoluta. No por casualidad a este poema le sigue el titulado «Nadie», penúltimo de la obra, que, sin embargo, deja abierta una esperanza a «Los cielos» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 466-467), en su sentido menos religioso y más materialista. Los cielos son ante todo inhumanos, indiferentes al hombre, y, desde luego, ajenos a toda divinidad, a toda mitología, a toda numinosidad. Son cielos ateos, y también insensibles a lo humano. Cielos vacíos —«no se mueven, no penden, no pesan, no gravitan»—, cielos nihilistas, en los que nada habita, y en los que no se registra ni siquiera la existencia de una tierra, de un suelo o de un subsuelo tangible por nadie: «Oh cielo gradual donde nadie ha vivido». «Nadie» era también el título del poema precedente. En el poema titulado «Diversidad temporal» (*Retratos con nombre*, 1965/2005: 933-934), Aleixandre niega una y otra vez cualquier implicación de lo divino en el mundo humano, y a la inversa, rechaza toda pretensión de divinización humana. Ni lo teológico cabe en el mundo antropológico, ni lo divino o numinoso puede ser nunca admitido como cualidad o atributo humano. Toda divinidad es ajena al mundo del Hombre.

Las playas diviniza el hombre, y él, ¿divino?
Humano, sí. ¿Infinito? Real. ¡Luz a sus límites!

El eje radial es un espacio fundamental de la poesía de Vicente Aleixandre, especialmente hasta la composición de *Historia del corazón* (1954). El suyo es un discurso lírico de afloración y expresión de deseos cercenados por la realidad del eje circular, por la razón social imperante, por las convenciones políticas, civilizadoras, humanas. Aleixandre busca la libertad de esos deseos, genuinamente humanos, en el mundo de la Naturaleza, en el eje radial, porque este es un lugar en el que los impulsos humanos no hallan la resistencia de la civilización, sino la libertad de un estado francamente espontáneo, instintivo, de impulsos no morales —porque no hay sociedad política—, ni éticos —porque la muerte es armonía y amor, es destrucción y consumación erótica—. No hay, ni cabe hablar de ella, una nostalgia por la barbarie, un afán de destrucción de la civilización, no: hay un regreso de la civilización a la naturaleza que no deroga el uso de la razón, hay un retorno desde el conocimiento social del hombre hacia su integración, tan racional como impulsiva, en un espacio determinado por las fuerzas civilizadoras de la naturaleza. El cosmos de la poesía

de Aleixandre no es un mundo bárbaro, exterminador, inútilmente mortal, no, ni siquiera es un mundo incívico: es un cosmos civilizado por el impulso y la fuerza de la naturaleza. Es una naturaleza antropomorfa, racionalista y civilizadora de sí misma. El ser humano es una criatura ansiosa por integrarse en ese mundo, armónico, sexual, amoroso, eróticamente pacificado en el racionalismo de la consumación amorosa.

El eje radial domina sin lugar a dudas en poemarios como *Sombra del paraíso* (1944), donde la naturaleza efectivamente inanimada e inhumana adquiere un protagonismo anímico y antropomorfo. Leopoldo de Luis lo ha subrayado con explicitud: «Las voces más abundantes proceden de lo que podríamos llamar —sin mucha propiedad— naturaleza inanimada: minerales, accidentes geográficos y cuerpos sidéreos [...]: lo telúrico (montañas, ríos, mar, piedras...) y lo cósmico (cielo, sol, astros...), seguida de la menor presencia de la vida vegetal y relativamente pequeña presencial animal» (Leopoldo de Luis, 1976: 41).

Por otro lado, la incursión, disolución o integración del ser humano en la naturaleza, es decir, la convergencia del eje circular en el eje radial, no es ingenua, ni inocente, ni ignorante —ni mucho menos irracional—: es, ante todo, sofisticada, racional y eficaz. El ser humano busca la satisfacción de la experiencia amorosa, en su plenitud, en la Naturaleza (eje radial), y no en la sociedad política o convencional (eje circular), ni mucho menos en la creencia religiosa (eje angular). Y en esta búsqueda de la experiencia amorosa satisfactoria, el ser humano ideado y concebido por Aleixandre, el que penetra en la Naturaleza pretendiendo en ella disolverse y hacerse soluble, en la destrucción y en el amor, lo hace con las armas y la fuerza, con los recursos y los poderes, que ha adquirido en la sociedad humana desde la que regresa al mundo de la Naturaleza, es decir, lo hace desde la civilización, que le ha dotado de lenguaje sensible y de razón escrutadora, esto es, lo hace como poeta. El *regressus* de la civilización a la naturaleza, del mundo de los fenómenos al mundo de las ideas, no lo hace el ser humano aleixandrino al margen de razón, sino desde los instrumentos del racionalismo, entre los cuales el lenguaje de la poesía es el más sobresaliente y poderoso. Al margen del lenguaje poético no hay experiencia amorosa. La poesía es la forma que permite penetrar en la materia de la naturaleza y la única que hace posible su gozosa interpretación.

EL EJE ANGULAR DEL ESPACIO ANTROPOLÓGICO EN LA LÍRICA DE ALEIXANDRE

El eje angular, o ámbito de los referentes religiosos, ocupa en la lírica de Aleixandre un conjunto vacío. Son numerosos los poemas que así lo acreditan. No hay referentes teológicos, las figuras míticas están muy limitadas, y las realidades numinosas son mínimas. Apenas un «Arcángel de las tinieblas» (*Sombra del Paraíso*, 1944/1990: 101-102). En poemas como «No basta» (*Sombra del paraíso*, 1944/2005: 577-579) Aleixandre revela su negación de la metafísica. Arlandis (2004: 123) interpreta que en este poema el autor «solicita la rápida intervención de la divinidad para poner fin al problema del presente». Gonzalo Sobejano (1970: 380) habla en este sentido de «Nostalgia de un Dios». Leopoldo de Luis, sin embargo, se ha mostrado más racionalista

que otros críticos: «Con el poema «No basta», el poeta está a punto de hacer trascender su paraíso de tierra al paraíso divino que algunos hallan dentro de sí —Unamuno, por ejemplo— cuando no lo encuentra fuera. Es actitud romántico y egocéntrica de creador de su propio Dios. Pero Aleixandre no pasa a ese estadio, abandonando en ese punto el romanticismo para atender a la concepción de las otras vidas (*Historia del corazón*) y a la concepción de la materia única (*En un vasto dominio*)».

«Bajo la tierra» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 434-435) es uno de los pocos poemas de la lírica aleixandrina que contiene referencias a Dios. La apelación se objetiva aquí en el contexto de un vago teísmo: «Yo sé que existe un cielo. Acaso un Dios que sueña». Pero un Dios que sueña no es un Dios que vigila, no es un Dios consciente de su cosmos. El teísmo del verso puede hacernos pensar en una religión terciaria o teológica, pero nada de ello confirma el poema. Y todo se fundamenta en un incierto «acaso...» El hecho es que la única realidad efectiva confirma una amarga verdad: «Bajo tierra se vive». La vida humana desciende en estos versos hasta la esterilidad más dura y nada efímera. Es una vida en el subsuelo. Un infierno sin mitología. No hay numen posible ni factible. Se produce aquí una huida muy expresiva de toda religiosidad primaria o numinosa. El hombre está absolutamente solo: «Entrañas que se abrasan de soledad sin numen». El poema titulado «En un cementerio» (*Mundo a solas*, 1950/2005: 436) refleja una idea trágica y nihilista: el mundo todo es un cementerio. Todo es muerte y desolación. Pese a ello, el poeta, el hombre, aún vive: «Aún vivo, sí. Aún vivo y busco tierra, / tierra en mis brazos, mientras todo el aire / se puebla de sus pájaros oscuros». El hombre busca una esperanza posible. Pero no la busca en los cielos, entre dioses, sino en la tierra, acaso entre hombres, en los que nunca parece haber encontrado razones para confiar demasiado. La esperanza no está en Dios.

Son aquí decisivas las siguientes palabras de Aleixandre a José Luis Cano:

Me siento tan pagano como cristiano, y no creo en el milagro de la resurrección de la carne [...]. No espero encontrar ningún cielo, ningún paraíso, a mi muerte. No hay más paraíso, ni más infierno, que los que vivimos en la Tierra (Aleixandre, 1986: 39).

Donde hay vida, hay de todo. Incluso su poema «La muerte», con el que concluye *La destrucción o el amor*, es un poema de vitalidad suprema. Aleixandre disuelve en el amor todo dolo o pena: «como un amor que con la muerte acaba». Es decir, no se trata de un amor que acaba en muerte, sino de un amor que acaba con la muerte, que la destruye, y se sobrepone a ella o tras ella renace, esto es, que el poder del amor es más fuerte que el poder de la mismísima muerte. Es la idea de Quevedo: «polvo será, más polvo enamorado», en un ideal real de amor más allá de la muerte, a la que se niega toda posibilidad efectiva de aniquilar la vida. Nada menos nihilista que Aleixandre. Nada menos teísta, también. Porque no hay dioses. Nunca: «fuego destructor de mi vida sin numen». Para el amor, no hay dioses: no hay normas ajenas al racionalismo amoroso. Un racionalismo amoroso completamente materialista.

Aleixandre sitúa la geografía del amor objetivada en sus poemas en los espacios de la Naturaleza —eje radial— (excepto en obras como *Historia del corazón*), y no en los espacios de las sociedades humanas —eje circular—, sean civilizadas, sean bárbaras,

así como tampoco en los espacios de la creencia o de la experiencia religiosa —eje angular—, sea numinosa (religiones primarias), sea mitológica (religiones secundarias), sea teológica (religiones terciarias). Como ha señalado muy oportunamente Arlandis, en Aleixandre «se produce una notoria y evidente desdivinización de la creación: no forma parte del armonioso plan de un ser superior y espiritual, sino de una realidad puramente material, cuya única ley regidora es el amor» (Arlandis, 2004: 108).

EN UN VASTO DOMINIO:
LA POESÍA DEL MATERIALISMO FILOSÓFICO

Leopoldo de Luis (1970) califica a este libro —*En un vasto dominio* (1962)— de materialista. En realidad, toda la poesía de Vicente Aleixandre es de un materialismo absoluto. Con todo, el poema inicial del libro, «Para quién escribo», no deja, en el paralelismo de sus dedicatorias, lugar a dudas. El poeta escribe «para toda la materia del mundo», y, explícitamente, al final, «para ti, hombre sin deificación». Hombre, al cabo, sin Dios. No puede negarse, la poesía de Aleixandre es la afirmación acaso sin precedentes de un ateísmo materialista tan singular como discretamente expresado. Es una poesía para el Hombre que, civilizado y racional, se integra y funde, sin Dios, en una Naturaleza holista, monista y armónica.

Es clave en este libro el poema «Materia humana» (*En un vasto dominio*, 1950/2005: 777-778), en el que se objetiva la ontología de la lírica de Vicente Aleixandre: el Hombre como sujeto agente u operatorio del Mundo Interpretado. El ser humano como materia que manipula la materia, de forma inteligente, racional, lógica y, por lo tanto, sensible. El Hombre, que brota de la materia y que con ella se perpetúa constructivamente, para bien y para mal.

Onda de la materia pura en la que inmerso te hallas, que por ti existe también y
que desde lejísimos te ha alcanzado. [...]
Toda esa materia que viene del fondo del existir,
que un momento se detiene en ti y sigue tras ti, propagándote y heredándote y
por la que tú significativamente sucedes. [...]
Onda única en extensión que empieza en el tiempo, y sigue y no tiene edad.
O la tiene, sí, como el Hombre.

Ha de advertirse en este poema el escenario civil: la ciudad. La Naturaleza cede aquí el paso a la Civilización explícita y sana. El eje radial cede escenario al eje circular. El Hombre constituye un vasto dominio. Es como si el ser humano dominara ahora civilizada y civilizadoramente la Naturaleza.

El ser humano constituye el principal referente semántico de la lírica de Vicente Aleixandre. Sus manifestaciones fenoménicas son múltiples, y siempre se proyectan sobre la Naturaleza (eje radial) más que sobre la sociedad civil y política de la que forma parte históricamente (eje circular). Para Aleixandre la esencia del ser humano, incluso pese al poder de su raciocinio, está en la Naturaleza, esto es, en el eje radial, antes que en el eje circular. Con todo, la idea de ser humano aleixandrina, inmersa y confundida en lo más elemental de la Naturaleza, no renuncia nunca a la razón adquirida en el

mundo intervenido por el eje circular, histórico, social, político. Evita el mundo político, no la razón humana. El referente es el hombre y la amada, la fenomenología es la naturaleza, y la esencia es la razón interpretadora de un cosmos armónico, holista y humanizado. No hay lugar para Dios.

Aleixandre parece ir señalando en el poemario las partes del cuerpo humano, partes que identifica simbólicamente esenciales para la vida, sin idealismos, en una exaltación materialista de la vida misma: el vientre, el brazo, la cabeza, el sexo, las pisadas humanas... El lector asiste a un acto creador. Sin dioses. Es el triunfo del antropomorfismo. Y del racionalismo. La obra humana es ahora una obra racional y armónica. Y por supuesto material.

El brazo así completo nació y puso
su peso mineral sobre la tierra.
Movió el agua, plantó el árbol, quebró el cerco
de la masa uniforme; el mundo inerte.
Hizo el fuero, tejió el lino imprevisto,
forjó el hierro, fundó la rosa viva.
Izó la rosa viva, el faro vivo.
Rasgó la tierra y derramó los trigos
como un océano verde sobre el mundo.

Se alzó, en su fin la mano, y otra mano
desde el confín llegó, estrechó: cercaban
la redondez entera del planeta.
¡Dos manos estrechadas, con su brazo,
rodeándola,
eran límite vivo de la tierra!

La sangre, incluso, no es ahora la sangre derramada, trágica, bélica, dolorosa, no, la sangre es ahora vida, optimismo y también inteligencia. Es el fruto del organismo humano y la matriz de su saber racional: «¡Sangre cargada de la ciencia humana!» En los poemas iniciales el poeta habla como un testigo, dotado de poder confirmador sobre la realidad humana que constata. Así, en el poema «El sexo», el placer de la relación sexual —y procreadora— de los seres humanos se confirma sin la participación del poeta, que no es ahora amante protagonista, sino narrador que acredita la verdad de sus palabras.

Misterio entonces del ocaso ardiente
cuando como en caricia el rayo ingrese
en la sima voraz y se haga noche:
noche perfecta de los dos amantes.

Sucede a este poema el dedicado a la matriz, con el título de «Vientre creador», donde se apela al feto humano bajo la metáfora pura de «galaxia íntima». «La cabeza», para Aleixandre, nueva metáfora pura de la inteligencia y la razón humanas, es aquí «el laberinto más noble de la materia». «La oreja - La palabra» confirma la interpretación humana y normativa por encima de cualquier otro tipo de razón o entidad trascendente, metafísica, inexistente:

[...] Y son los hombres
los que traducen luego con su signo o palabras
la respuesta a la Vida.

Son ideas confirmadas una y otra vez a lo largo de todo el poemario. Así, en «El interior del brazo», el Hombre se erige en construcción inteligente del Mundo Interpretado (Mi):

El mundo, hijo del brazo;
consecuente verdad. Tú, padre: el hombre.

Esta idea del Hombre como sujeto operatorio fundamental, constructor material de un mundo inteligente, alcanza expresiones supremas en el poema titulado «La mano».

Ved esa mano que abre cinco dedos.
O que separa tierra y mar, y avanza el dique.
[...]
Es la mano que alza
con la palanca el mundo,
y yergue torres, como un deseo infinito,
[...] que levantó esa cúpula, y ahí brilla.
[...]
La que botó esa nave, sin más que empujar suavemente,
la que con los dos brazos sujetó catedrales [...]
Esa que luego cogió con fuerza ese arado y labró duramente,
tenazmente esa tierra, su hija mucho más que su madre.
La que desvió el río o expulsó el mar
o asedió el fuego huido [...]
y la materia irguiose dominada y distinta.

La segunda parte del libro responde a un título tomado del tercero de los poemas en ella contenidos: «El pueblo está en la ladera». El pueblo es Miraflores de la Sierra, lugar de veraneo del poeta. La poesía de Vicente Aleixandre se sitúa en estos versos en un espacio real, social, geográfico, definido. Una visión acaso ideal de la naturaleza ha dado lugar a una concepción descriptivista de una sociedad humana real. La sociedad de seres humanos es aquí una sociedad rural, con todos los atributos de la estética de lo popular y de la dramática de lo social. Domina el descriptivismo, sí, pero con tintes sociales nada disimulados, si bien discretos. «Pastor hacia el puerto» es un poema descriptivo, acaso costumbrista, muy noventayochista sin duda, como casi todos los de esta sección del libro. Su protagonista es un pastor que cuida de sus ovejas. El protagonista es el hombre. El sujeto humano domina los animales y su naturaleza, con la que convive. El poema «Félix» identifica en un nombre propio el que funciona como común de un personaje prototípico, hijo de la tierra, labrador pobre y sufrido, de su niñez a su muerte. «La madre joven», otro de los personajes del poemario, exalta la maternidad juvenil —lozana, fértil—, el hijo en brazos de una lugareña feliz. Hay una

interpretación estética y dramática de lo popular: el chicuelo «En la era», «El tonto» o deficiente, de tristísima vida, que sacan sus padres al sol del estío..., la «Figura del leñador», las «Cabezas dormidas» velazqueñas...

«Tabla y mano», poema consagrado a la semántica de los objetos, en este caso la mesa sobre la que hombres comen, beben o juegan sus naipes. La mesa y la mano del hombre son criaturas solidarias. «En el cementerio» es poema que ha de compararse con el de casi idéntico título, presente en *Mundo a solas*, «En un cementerio». En este último, el mundo todo era un cementerio, un cosmos asolado por la muerte violenta, el dolor humano superlativo, la guerra inmencionada. «En el cementerio» yacente *En un vasto dominio* el escenario es la sala de estar de los que ya no están, contemplados sus nombres, sus lápidas, sus inscripciones, por la mirada de un poeta tan humano como ajeno, que sin embargo tiene valor para reprochar a las jerarquías, «extintas», su insistencia *post mortem*. «Sol duro» es un poema que podría calificarse de «social». Los seres humanos, de su niñez a su vejez, son combustible de un infinito trabajo que los consume: «lo que duerme y aún respira / es ceniza».

La tercera parte del poemario se adentra con ironía, lúdicamente en ocasiones, en formas de conducta y ceremonias típicamente urbanas. La ciudad es ahora el protagonista. El eje radial domina los versos: «El entierro», «El profesor», la estancia en la ópera, la dialéctica entre «Ciudad viva, ciudad muerta».

Las partes cuarta y quinta llevan el mismo título, subdividido, «Incorporación temporal» (I y II), dirimidas por un «Intermedio» titulado «La pareja». Los poemas se suceden como semblanzas, casi como relatos líricos en verso libre. El eje radial, dominado por el ser humano, crece sobresalientemente en este poemario: «Humano esfuerzo, no naturaleza», reza un endecasílabo crucial en el poema dedicado a la joven labradora «Juana Marín». Los escenarios resultan profusamente noventayochistas, azorinianos, velazqueños, estampas líricas y narrativas: Esquivias, la Casa de Lope, «Los borrachos». El poema titulado «Hijo de la mar» hace pensar inevitablemente en el de pareja cabecera, perteneciente a *La destrucción o el amor*, «Hija de la mar». En este último emerge luminosa, brotada de la naturaleza, la figura humana y humanizada de la mujer, la belleza, la juventud, la inocencia, amada y amante. Por su parte, *En un vasto dominio* representa la figura acaso mítica, próxima a ciertos poemas de Borges incluso, del hombre bélico, enaltecido por la visión épica del pretérito. El «Hijo de la mar» no brota de la naturaleza, sino la de la Historia mitificada, de la epopeya del pasado y acaso también de una sociedad laboriosa y presente, procedente de aquella: «[...] cuando los Flavios, en un barco ligero / cargado de tesoros...» Pero el poema desmitifica a todos los dioses, incluidos los paganos y gentiles:

Oh, fuego sin cenizas bajo la mar, sin dioses.
Y los que allí bajaron, rompiendo el muro
Del mar, luego emergieron con el precioso resto
Intacto: la piedra bella en orden. La forma: el dios vacío.

Es la de Aleixandre una lírica deicida, una poética sin dioses. La perspectiva mítica se había iniciado ya en el poema precedente, dedicado a las ruinas de Numancia, «A una ciudad resistente».

La sexta parte, «Retratos anónimos», se construye mediante poemas dispuestos a modo de dípticos, referidos a obras pictóricas velazqueñas. El epílogo está constituido por el poema titulado «Materia única», uno de los más expresivos y representativos de la obra poética global de Vicente Aleixandre, en virtud de la cual «Todo es materia: tiempo, / espacio; carne y obra. / Materia sola, inmensa».

4.18. *PASIÓN DE LA TIERRA* DE VICENTE ALEIXANDRE Y *DAS LIED VON DER ERDE* DE GUSTAV MAHLER: MÚSICA Y LITERATURA

*Cuando acerco mis labios a esa música incierta ...
del ardor de la tierra que canta...*

Vicente ALEIXANDRE, «A ti, viva» (1933).

*La Tierra, en cuanto sede del hombre, no por dejar de ser el centro astronómico
del universo ha dejado de ser el centro metafísico de la Humanidad.*

G. W. F. HEGEL

PASIÓN DE LA TIERRA Y DAS LIED VON DER ERDE

El poemario en prosa de Vicente Aleixandre *Pasión de la Tierra* (1928-1929, impresa en 1935) merece un estudio de literatura comparada, en su más amplio sentido, con la canción sinfónica *Das Lied von der Erde* (1908-1909), de Gustav Mahler. Estas páginas tratarán de ser un discreta introducción a ese posible estudio. Una y otra obra tienen en común un hecho estético fundamental, un nexo artístico de referencia: la subversión formal del arte como medio de interpretación de la realidad del mundo.

Apenas veinte años de distancia separan la composición de ambas obras. Cuando *Pasión de la Tierra* se publica, en 1935, el surrealismo y las vanguardias han pasado de moda: la poesía se orienta a convivir con una conflagración bélica de consecuencias devastadoras, que dejará una posguerra exigente de realismo social. Cuando *Das Lied von der Erde* se compone, Gustav Mahler está relativamente próximo a su muerte, que acaecerá apenas dos años después, en 1911. Se trata esta última de una obra de arte sinfónica y coral de máxima madurez, compuesta entre su octava y novena sinfonías, y ante una décima que resultó inconclusa.

Pasión de la Tierra se compone de veintisiete poemas en prosa, concebidos desde la estética literaria de un surrealismo posvanguardista. Por su parte, *Das Lied von der Erde* constituye una canción sinfónica en seis movimientos, para voz de tenor y contralto con acompañamiento de gran orquesta. Se trata de una composición instrumental y coral inspirada en *La flauta china* de Hans Bethge. El texto de los poemas, puntualmente adaptados y transducidos por Mahler¹, pertenecen a los poetas chinos Li Tai-Po (*Das Trinklied vom Jammer der Erde, Von der Jugend, Von der Schönheit* y *Der Trunkene im Frühling*), Chang Tsi (*Der Einsame im Herbst*), Mong Kao-Yen y Wang Wei (*Der Abschied*).

¹ Sobre el concepto de transducción en literatura, vid. Maestro (1994, 1996, 2007), así como el tomo I de esta obra, capítulo 4.4.4.

Un impulso de afirmación telúrica y una estética formalmente heterodoxa definen y delimitan la originalidad de cada una de estas obras de arte en sus respectivos campos categoriales, la música y la literatura. La Tierra, como sujeto operatorio de las más poderosas pulsiones humanas, se convierte en la figura protagonista de estas obras de arte, que, pese a su aparente irracionalismo, brotan de la más enérgica —y a veces enfurecida— razón humana. En el prólogo a la edición en España, en 1946, de *Pasión de la Tierra*, Aleixandre escribe algo que, si bien es más psicologista que conceptual, permite ilustrar con nitidez el contenido tanto de su propio poemario como el del mahleriano poema sinfónico *Das Lied von der Erde*:

El impulso que mueve a este libro es el de la angustia del hombre elementalmente y esencialmente situado en medio del caos de las fuerzas brutales, de las que —si hostilmente le derriban— no se siente distinto. Es la angustia del hombre físicamente desnudo, desamparado, absorto. Un hombre con las pasiones del hombre y con los pies en la tierra que sostiene a los hombres. Pero este impulso que agita aquí a un hombre, no en sus terminales refinamientos civiles, sino en zonas básicas en que lo telúrico le reconoce y en que los demás pueden reconocerle, se ha visto expresado y servido por una técnica y por un lenguaje que le hacen incommunicable, por hoy al menos, con una buena parte de esa masa general de los hombres, a la que está haciendo su llamamiento (Aleixandre, 1946/1977: 529-530).

MÚSICA Y MATERIALISMO FILOSÓFICO²

La ciencia es posible porque los fenómenos pueden interpretarse conceptualmente. Dicho de otro modo: la fenomenología conceptualizada hace posible la interpretación científica de los hechos sometidos a nuestro análisis, esto es, la ciencia.

Los fenómenos musicales son realidades muy diversas y heterogéneas, dadas en muy diferentes posibilidades de conceptualización, y siempre referidas a hechos reales y efectivamente existentes. Los *fenómenos* musicales son los sonidos —los sonidos estéticos—, esto es, lo que suena según una serie de normas de composición, ejecución e interpretación, y sus referentes son los agentes que intervienen en tales procesos compositivos, ejecutantes y analíticos. Los fenómenos musicales, en consecuencia, pueden conceptualizarse o interpretarse de formas muy distintas. El llamado acorde «Tristán» de Wagner, puede interpretarse como expresión de impulsividad, lo cual es una declaración de psicologismo absoluto, o como un anuncio del atonalismo de Schönberg, por ejemplo. Lo primero nos sitúa en el ámbito de la experiencia psicológica; lo segundo, en el terreno de las interpretaciones lógicas o doctrinales de la teoría de la música.

En los procesos de conceptualización fenomenológica, es necesario distinguir al menos cinco estratos circulares e integradores, articulados en las siguientes figuras gnoseológicas: fenómenos, conceptos, ideas, teorías y doctrinas. Los fenómenos son

² Sigo aquí a Bueno (2007) en sus lecciones sobre música y Materialismo Filosófico.

hechos que, siendo iguales para todos, tendrán un impacto psicológico diferente en cada persona que los recibe y percibe. Los *fenómenos* adquieren en la recepción personal una transducción convencionalmente psicológica o vivencial (M_2). Por su parte, los *conceptos* son realidades categoriales que poseen un referente material, es decir, interpretaciones científicas (no psicológicas) de fenómenos que se interpretan no desde criterios personales o psicólogos, sino normativos, sistemáticos, formales, científicos, en suma, conceptuales (M_3). A su vez, las *ideas* son realidades trascendentales que poseen un referente material, es decir, interpretaciones filosóficas, críticas y dialécticas, construidas sobre la realidad de las investigaciones y los conceptos científicos. La Filosofía no se puede desarrollar de espaldas a la realidad de la ciencia: hay que filosofar sobre la realidad, sobre lo que existe, no sobre lo que no existe. Finalmente, las *teorías* son el resultado de la combinación lógica y sistemática de *conceptos científicos*, mientras que las *doctrinas* son construcciones resultantes de la articulación igualmente lógica y racional de *ideas filosóficas*. Desde todos estos criterios, habrá que delimitar qué es en Música lo fenomenológico, lo conceptual, lo teórico, lo doctrinal, etc..., según el tipo de interpretación que se pretenda alcanzar.

Desde el Materialismo Filosófico se parte del postulado de que los fenómenos musicales hay que concebirlos siempre como referencias, es decir, como lo que son: sonidos estéticos, esto es, como fenómenos acústicos formalmente conceptualizados según la teoría de la música. Los sonidos musicales son, pues, sonidos estéticos o referentes cuyo significado se conceptualiza en los términos de la teoría musical (Do sostenido, Si bemol, etc.) Los referentes, esto es, los sonidos, son los hechos físicos sin los cuales la música no existe. No hay sonidos mentales.

No cabe reducir el sonido musical a *lo sensible* y segregar o separar de él *lo inteligible*, porque lo sensible y lo inteligible, es decir, lo fenoménico y lo conceptual, son elementos conjugados e inseparables del hecho o referente musical. Los sonidos musicales, en tanto que fenómenos, suponen ya la posibilidad de su conceptualización.

La reducción del sonido a lo sensible, al margen de su posible conceptualización, es la causa de la que se deriva la idea de la música como sentimiento, o como expresión del sentimiento: la música como lenguaje de lo sensible, de lo que se oye, de lo que se siente. Pero una cosa es el *sentimiento* y otra muy diferente es la *idea del sentimiento*. Los sentimientos no los ejecuta la música, sino la psicología del sujeto receptor. En realidad, los sentimientos es el nombre que reciben, en la Edad Contemporánea, lo que hasta entonces, en las edades anteriores, especialmente en el pensamiento aristotélico y cartesiano, se denominaba *afectos*. La música como expresión de sentimientos es una atribución que adquiere una enorme difusión desde los escritos de Nietzsche, quien, desde el psicologismo de su retórica, una de las formas más groseras de psicologismo, ciertamente, identifica, mediante metáforas de lo más ilógicas, la música con lo dionisiaco, lo irracional o lo impulsivo de la mente humana.

Los fenómenos musicales presuponen ya el concepto. Desde el principio, los fenómenos (musicales) están conceptualizados (en la teoría de la música). Si no se dispone del concepto, no se puede captar el fenómeno. Sin concepto (musical o literario) no es legible, ni audible, el fenómeno (*Lied* sinfónico o poema surrealista). Porque lo inteligible no solo no es ajeno a lo sensible, sino que lo sensible, por el hecho de serlo, objetiva lo inteligible. Dicho de otro modo: en lo sensible está lo inteligible.

Como se ha dicho, los sonidos son la materia fenomenológica de la música, y como tales sonidos musicales nacen ya conceptualizados. El sonido del La bemol es el concepto de un fenómeno musical homónimo, concepto al que, como referente, el fenómeno *hace* referencia, al convertirlo en *referencia* de sí.

Paralelamente, los fenómenos musicales exigen ser distinguidos y discriminados conceptualmente de los fenómenos acústicos no musicales. En este sentido, la llamada «música natural», en alusión a la sonoridad del canto de los pájaros, el fluir de los ríos, etc., será solamente una expresión metafórica para designar la similitud de sonidos de la naturaleza con sonidos instrumentales de manufactura humana. Dicho de otro modo: la supuesta «música natural» recibirá esta denominación no porque inspire a la música interpretada por instrumentos antrópicos e instrumentistas humanos, sino precisamente al revés, esto es, por lo contrario: porque a los sonidos de la naturaleza se les aplica conceptualmente el racionalismo musical humano. Los sonidos naturales serán musicales en tanto se perciban como fenómenos musicales semejantes o análogos a los elaborados por la instrumentación humana. La naturaleza es musical en tanto que el racionalismo musical antropológico la hace conceptualmente audible en términos conceptuales. Solo el racionalismo musical humano puede conceptualizar estéticamente los fenómenos acústicos, sean naturales, sean artificiales o instrumentales.

Los fenómenos musicales, así como los conceptos que los formalizan, están siempre ligados a referentes múltiples, que convendrá organizar, clasificar e interpretar, como términos del campo categorial de la Música (sopranos, barítonos...; tonalidades, armaduras...; géneros y formas musicales...; aires, intervalos, figuras musicales, matices, grupetos, mordentes, trinos, fusas, compases, ritmos, calderones, reguladores, silencios, becuadros, bemoles, sostenidos, etc.) Más allá de los fenómenos y de los conceptos surgen las ideas, como resultado de la comparación de conceptos que no solo son diferentes entre sí, sino que incluso proceden de categorías o campos categoriales diferentes entre sí. Es el caso de la Idea de la Música Barroca, que exigirá interpretar la música compuesta en una determinada época con conceptos procedentes de otros campos o categorías del arte, como la arquitectura, la pintura o la literatura, por ejemplo.

Las categorías artísticas se definen y delimitan por su propia independencia, aunque con frecuencia unas y otras puedan estar involucradas o interconectadas compartiendo términos, fenómenos o conceptos. Es evidente que hay un límite categorial entre las artes, pues, de no darse tal delimitación, nada estaría claro ni definido, y no sería posible desarrollar ningún tipo de operación ni de interpretación. Así pues, las teorías son siempre categoriales: interpretan fenómenos que se conceptualizan de forma sistemática. A la organización sistemática de conceptos la denominaremos teoría (científica), del mismo modo que llamaremos doctrina a la organización racional, sistemática y lógica de ideas (filosóficas). La teoría o ciencia de la música surge, pues, como la sistematización de los conceptos que permiten interpretar los fenómenos musicales, como términos dados en el campo categorial del arte de la música. Toda teoría es un saber conceptual o científico. Y así mismo, las doctrinas o filosofías sobre la música se constituyen, en consecuencia, como la organización de las ideas que permiten interpretar los conceptos musicales elaborados por la teoría musical. Toda doctrina es, en suma, un saber crítico o filosófico, que no puede articularse de espaldas

a un sistema de saberes teóricos sobre los que necesariamente ha de desenvolverse. No se puede filosofar a partir de un conjunto nulo de premisas. Sin criterios efectivos no hay crítica posible.

Atendiendo al uso de los conceptos categoriales, las teorías de la música puede ser de dos tipos: intra-categoriales y extra-categoriales. Las primeras son aquellas que explican los fenómenos musicales a partir de conceptos exclusivamente musicales o immanentes a su campo categorial. Las segundas explican los hechos musicales tomando como referencia conceptos procedentes de otros ámbitos categoriales, como pueden serlo por ejemplo la literatura, la pintura, la psicología, la metafísica, la naturaleza, la religión, etc.

A su vez, las ideas filosóficas sobre la música se formulan desde doctrinas constituidas a partir de reflexiones sobre ideas trascendentes, y en consecuencia pertenecientes a diferentes ámbitos categoriales. Por desgracia, algunas ideas sobre la música carecen de este fundamento categorial trascendental, y su apoyo material suele ser la retórica, la psicología libérrima o la metafísica armonista. Es el caso, por ejemplo, de las ideas estéticas de Adorno (1970) sobre la música, que carecen de todo fundamento doctrinal (Bueno, 2007). También el de Trías, cuando en su libro *El canto de la sirenas* (2007) se refiere a la música de Mahler desde la idea de metafísica armonista propia de un cosmos trascendental, el cual se revelaría o desvelaría a través de los sonidos del compositor bohemio.

Ha de discutirse, en consecuencia, la interpretación de la ontología de la música desde la manida metáfora de la «música como lenguaje». He insistido con frecuencia en que las interpretaciones han de ser gnoseológicas, no tropológicas. La ciencia no es un tropo. La ciencia ha de ser una explicación de la realidad, no una realidad que exija a su vez ser explicada mediante figuras retóricas. El estructuralismo dejó entre sus legados la exigencia de que las llamadas ciencias de la cultura asumieran como un imperativo el hecho de interpretarlo todo como lenguaje. Esta tendencia fue convertida por los diferentes posestructuralismos en una auténtica patología de la interpretación cultural. Todo era texto. Todo era lenguaje: el inconsciente, la matemática, la guerra civil española, la música y la geometría, la química y la medicina, y, por supuesto, los códigos de barras de los productos comerciales... Todo tiene que ser texto para ser algo. El abuso de este término no conoce límites.

Concebida bajo tales imperativos, la música es objeto de posiciones extremas, según las cuales, o es lenguaje, como sostienen los partidarios del expresionismo (la música es un lenguaje que expresa sentimientos), o no es lenguaje, como afirman los representantes del formalismo (la música no es lenguaje, sino estructura de sonidos, cuyo fin no es expresar sensaciones anímicas). Desde un contexto parejo, los absolutistas, partidarios de la sustantividad de la música, niegan toda referencialidad lingüística en ella, y afirman que no hay que entenderla como un lenguaje de sentimientos, sino como una morfología de fenómenos acústicos y estéticos. Tal es la tesis de Hanslik (1865), frente a los referencialistas, representantes de una idea adjetiva de la música, como soporte de lenguajes diversos, y en consecuencia también como expresión de los más variados sentimientos.

Platón, por su parte, fue sin duda el primero en distinguir, en el *Cratilo*, la música y el lenguaje. En esas páginas está el principio de una Filosofía de la Música. Platón

discrimina entre lenguaje, música y pintura. Advierte que la imitación onomatopéyica es imitación, pero no lenguaje. Este último habla de referentes que no suenan, por lo que de ninguna manera es posible imitarlos mediante el sonido. En consecuencia, el onomatólogo, el artesano del lenguaje, no imitará sonidos, sino que nombrará mediante sonidos. La tesis de Platón es sin duda naturalista, y se sitúa en los antípodas de todo espiritualismo, contexto en el que queda atrapada la doctrina lingüística de Saussure.

Rousseau, por su parte, sostendrá —cabe esperar de él— una tesis irracional y sofisticada: no es que la música sea lenguaje, es que el lenguaje es música. El habla, en consecuencia, es melodía, es monodía, es lenguaje individual y natural. Por el contrario, la polifonía será una suerte de lengua bárbara, un hablar todos a la vez, un artificio del lenguaje, que destruye su naturaleza esencial. La polifonía será para Rousseau una forma aberrante de expresión musical³.

La mayor parte de los analistas de la música se han servido del lenguaje verbal como modelo de interpretación gramatical de los sonidos como hechos estéticos. Los ejemplos que pueden citarse son innumerables. Sussane Langer, en su libro *Philosophy in a New Key* (1942), sostiene, siguiendo la filosofía del formalismo simbolista de su maestro Cassirer, la tesis de que la música revela, desvela o descubre sentimientos inefables. Esta es una tesis que identifica la música con una semántica de la mística. Es un postura que, en definitiva, anula toda posibilidad de interpretación.

El Materialismo Filosófico considera que música y lenguaje son realidades diferentes y disociadas, hechos que, incluso por separables, como tales se perciben e interpretan. De hecho, ¿estamos diciendo algo cuando decimos que la música es un lenguaje? ¿Un lenguaje de qué? ¿De sentimientos? ¿De qué sentimientos? ¿Qué quiere decir representar un sentimiento mediante la música? Nada. Hablar en términos tales equivale a no decir nada. La música no puede ser una teurgia destinada a disolverse en sentimientos cuyo fin sea suscitar tal o cual forma de conducta o entretener a la gente en su aburrimiento, ociosidad o consumo crónico. Por otro lado, negar que la música tenga significados resulta igualmente un error, pues, ¿cómo sería posible entonces entender, ejecutar o interpretar un significante que no tiene significado? Sería algo absurdo. La música tiene significado, sin duda, pero no fundamentado en el sentimiento, sino en la razón. La música es un sistema racional de relaciones operatorias entre sonidos.

ONTOLOGÍA DE LA MÚSICA:

FORMA, SENTIDO Y REFERENCIA EN LA SEMÁNTICA MUSICAL

La mayor parte de los intérpretes de la semántica musical parecen estar empeñados en atribuir a la música un referente verbal, es decir, en interpretar el significado de

³ Frente a Rousseau, el Materialismo Filosófico considera que el artificio es siempre superior a lo natural, y que por lo tanto el arte, y lo que no es arte también, supera siempre a la naturaleza. Un combate con armas de fuego siempre será más potente que una lucha a puñetazos, que sería sin duda mucho más «natural».

los sonidos desde coordenadas lingüísticas. Semejante forma de proceder es un error que remite una y otra vez a un recurrente fracaso. Como trataré de demostrar, desde un criterio gnoseológico, la materia musical, esto es, el sonido estético, no tiene un referente extra-acústico, sino que él es, como materialización estética de una combinación de sonidos, el referente de una formalización o conceptualización objetivada en la notación o escritura musical. Esto no quiere decir que la música no signifique nada, sino que el significado de la música habrá que buscarlo, y por lo tanto interpretarlo, allí donde reside, esto es, en las formas de la materia sonora, teniendo en cuenta que forma y materia son, gnoseológicamente, conceptos conjugados, de modo que una y otra resultan inconcebibles e imposibles por separado.

La música, al igual que la matemática, con la que mantiene numerosísimas analogías, carece de referentes verbales externos. ¿Cuál es referente de la raíz cúbica de 289,67? Pues la operación algebraica que ejecuta su resultado. Del mismo modo, ¿cuál es el referente de la armadura tonal de Sol menor? Pues aquella que contiene dos bemoles en la armadura (Si, Mi) y que reproduce la escala menor de Sol (es decir, Sol, La, Si bemol, Do, Re, Mi bemol, Fa y Sol). Ahora bien, ¿qué significado verbal contienen la raíz cúbica de 289,67 o la tonalidad de Sol menor? No nos engañemos: ninguno. La música, como la matemática, es irreductible, por ajena, a la expresión verbal. La música no es soluble en palabras. Su referente no es el verbo, sino el sonido.

La música, como la matemática, se sustrae al verbo, pero no a la razón. El racionalismo musical está dado a una escala diferente del racionalismo lingüístico. Y es insoluble en él.

En todo este debate acerca de la referencia y la semántica de la música ha habido dos posturas enfrentadas. A un lado están los denominados *referencialistas*, quienes identifican en la música una semántica que puede interpretarse de forma verbal y referencial. La música es para ellos un discurso que, en última instancia, podría traducirse a lenguaje verbal, es decir, capaz de reproducir semánticamente una realidad expresable también con palabras. Esta tesis postula, *in extremis*, la isovalencia entre lenguaje verbal y lenguaje musical. Al otro lado se encuentran los *absolutistas*, que afirman la imposibilidad de leer en la música un significado referencial extra-acústico. Para estos últimos el significado de la música sería de naturaleza morfológica o estructural, de modo que se vería limitado en exclusiva a la inmanencia de los términos formalmente musicales. Este punto de vista, sin duda el más aceptado contemporáneamente, adquiere especial relevancia en la estética musical de Hanslick, Schönberg, Varèse o Stravinski, entre otros muchos.

Lo cierto es, sin embargo, que tanto una como otra postura, la referencialista y la absolutista, adolecen de un reduccionismo ontológico que conviene criticar e impugnar. Los referencialistas postulan un significado metamusical cuyo fundamento es la psicología del oyente, es decir, la fenomenología de la conciencia del yo que escucha⁴. Por su parte, los absolutistas niegan la posibilidad de toda trascendencia

⁴ Es el criterio que sostiene Imberty, y que representa el triunfo contemporáneo del psicologismo en la interpretación estética de la música: «No hay, en música, relaciones directas entre signos y hechos, objetos, seres, ideas. Solamente hay, según la expresión de Sorieau, «síntomas» que

semántica de carácter verbal en la obra musical, y afirman que el significado de la música se sustantiva en la morfología misma de la notación musical en que se objetiva y formaliza la materia sonora⁵. Los primeros reducen la interpretación musical a una experiencia psicológica o emotiva, expresable mediante palabras o signos verbales; los segundos, a una fórmula lógica soluble en una morfología normativa dada en la teoría de la música. Dicho de otro modo, los referencialistas reducen la música a una semántica verbal de las emociones del yo, mientras que los absolutistas hacen lo propio limitándola a una sintaxis compositiva de la notación musical. Ninguna de las dos posturas puede sostenerse dadas las reducciones en que incurren.

En realidad, unos y otros incurren en un idealismo hipostático. Los referencialistas hipostasían los materiales sonoros, de los que ofrecen una libérrima y psicologista traducción verbal, que postulan como isovalente de la materia sonora, en que se apoyan como un medio para desembocar en la exaltación emocional y personal (o colectiva) de experiencias psicológicas, aproximando la música a lo que sería un arte adjetivo, es decir, aquel que sirve de soporte a determinadas formas o pautas de conducta social, nacional, sexual (música militar, poema feminista, espectáculo religioso, fiesta nacionalista...) A su vez, los absolutistas hipostasían la forma musical, al considerar que el significado de la música reside de forma esencial o exclusiva en la morfología de la notación, como si esta pudiera sonar por sí misma, al margen de los sonidos a los que hace referencia. Unos y otros incurren de este modo en la falacia adecuacionista, que consiste en tratar la materia y la forma como si fueran entidades separables y disociables, de modo que hipostasían por separado la materia (referencialistas) y la forma (absolutistas) musicales para después coordinarlas, yuxtaponerlas o adecuarlas como sea posible en la interpretación (ejecución musical) o en la escucha (audición musical).

El problema de la referencia o significado de la música ha de interpretarse en relación con la ontología de la música, es decir, con lo que llamaré el Espacio Ontológico

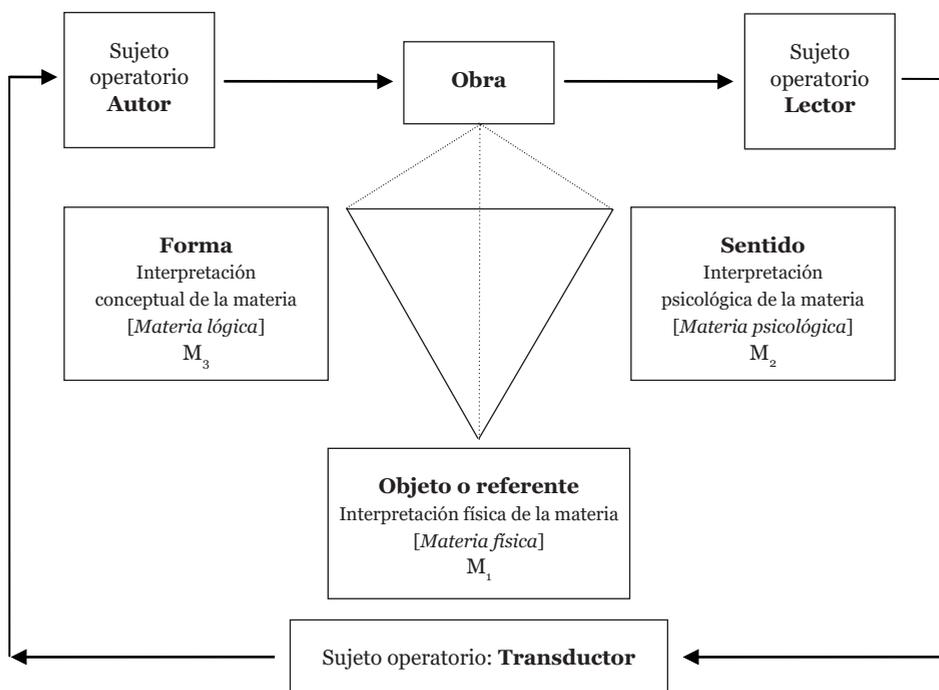
guían hacia una *interpretación posible*, y es esta interpretación la que los individuos buscan con sus *respuestas*» (Imberty, 1975: 94). Lo cierto es que una afirmación de este tipo no nos dice absolutamente nada. Afirmer que la música no permite establecer relaciones con nada equivale a hipostasiar absolutamente hecho o material musical, adoptando una perspectiva megárica, propia de una ontología univocista, en la que nada está relacionado con nada. Si, tras una afirmación de ese tipo, se añade que solo cabe una «interpretación posible», que es la que da cada individuo con sus respuestas, entonces se *abre* la interpretación musical, luteranamente, podríamos decir, a que cada cual interprete lo que quiera, con una suerte de «libertad» necesariamente psicologista, y que será más de «conciencia» que de «inteligencia». Las declaraciones de Barthes sobre la música me parecen, y lo diré sin reservas, de una simpleza y un absurdo intolerables incluso metafóricamente: «En la música, campo de significación y no sistema de signos, el referente es inolvidable, porque el referente, aquí, es el cuerpo» (Barthes, 1982: 273). La frase es una *boutade*, como tantas otras de Barthes, autor de encantadoras e inútiles metáforas, y carece de todo sentido, ni dentro ni fuera de ningún contexto. De vez en cuando, conviene dejar claro que el emperador va desnudo.

⁵ Es la postura que Hanslick define y defiende explícitamente: «La representación de un sentimiento o afecto determinado no está comprendida en las posibilidades propias de la música [...]. A la pregunta de lo que ha de expresarse con este material de sonidos, cabe responder: ideas musicales» (Hanslick, 1865/1947: 26 y 48).

de la Música, en el cual es posible distinguir, conforme al Materialismo Filosófico, tres géneros de materialidad (Bueno, 1972):

1. *Materia primogenérica* (M_1) o estrictamente física: el sonido.
2. *Materia secundogenérica* (M_2) o fenomenológica: la experiencia psicológica del compositor, el intérprete o el oyente.
3. *Materia terciogenérica* (M_3) o lógica: la teoría de la música, que hace posible la composición y la ejecución musicales, así como la interpretación científica de esos materiales y su formalización conceptual.

INTERPRETACIÓN DE LA ONTOLOGÍA LITERARIA
 DESDE LA SEMIOLOGÍA Y LA GNOSEOLOGÍA MATERIALISTAS



Este esquema permite hacer legible la Ontología de la Música tal como la concibe el Materialismo Filosófico, desde sus fundamentos semiológicos y gnoseológicos. Se observará, desde la obviedad, que el emisor es aquí el sujeto operatorio que, como compositor, es artífice de la obra musical, la cual recibe en primer lugar el intérprete, es decir, aquel sujeto operatorio capaz de interpretarla musicalmente, de ejecutarla, diríamos, como transductor o ejecutante intermedio (instrumentista, director de

orquesta, intérprete coral, etc.), postulado, tanto en la música como en el teatro (director de escena, actores, etc.), como uno de los términos inherentes al proceso mismo de comunicación dramática o musical. Preguntémosnos ahora por la forma, el sentido y la referencia de la semántica musical, que según el Materialismo Filosófico se explicitan en los tres géneros de materialidad de la ontología especial, o Mundo Interpretado ($M_1 = M_1, M_2, M_3$), antemencionados. En primer lugar, el objeto o *Referente* de la música está constituido por el sonido, y se explicita en el primer género de materialidad (M_1) o materia prima estrictamente física. En segundo lugar, el *Sentido* de la música está representado por la experiencia psicológica o fenomenológica (M_2) desde la que el compositor, el intérprete o el oyente llevan a cabo sus respectivas operaciones de construcción, ejecución y audición musicales. En tercer lugar, la *Forma* de la música se explicita y objetiva en la notación o escritura musical, en la que se conceptualiza como tal la interpretación de toda obra musical, según los términos lógicos constituyentes de la teoría de la música (M_3). El error más común en el que incurren una y otra vez todas las teorías que han tratado de interpretar la semántica musical desde premisas lingüísticas, gramaticales o verbales, consiste, en primer lugar, en confundir Forma (M_3) y Referente (M_1) musicales, al considerar que el Sentido (M_2) de la música está indefectiblemente contenido o encerrado en alguna de estas dos entidades, sea la forma (absolutistas o formalistas), sea el referente (descriptivistas o referencialistas), de modo exclusiva y excluyente; en segundo lugar, en hacer corresponder el objeto o Referente (M_1) de la música, esto es, el sonido estético, con algún tipo de realidad extra-musical (una montaña, un volcán, un mar, una batalla, un animal, una divinidad, etc.), nunca denotada ni connotada de ningún modo por ningún tipo de término, fenómeno o concepto, estrictamente musical, sino solo promovida por la imaginación o fenomenología del ser humano (M_2), especialmente en funciones de oyente; y en tercer lugar, en postular de forma arbitraria y puramente psicologista, ya sea afirmando una relación de identidad o correspondencia de determinadas formas y conceptos musicales (M_3) con realidades extra-musicales nunca objetivables en términos y conceptos musicales (dominio, poder, democracia, libertad, supuestamente dados en la música tonal, determinada por escalas articuladas en sonidos tónicos, dominantes y subdominantes, etc.), ya sea negando toda relación de posible identidad o correspondencia entre las formas musicales y referentes extra-musicales (atonalismo, serialismo, dodecafonismo, etc.). La música es insoluble en una gramática verbal. Si hemos de poner cada cosa en su sitio, diremos, muy sintéticamente, que la Forma (M_3) de la música está en el pentagrama; su Referente (M_1), en los sonidos —interpretados estéticamente—; y su Sentido (M_2), en la mente o experiencia psicológica de los seres humanos, en tanto que compositores, intérpretes y oyentes, de la obra de arte musical. Tratar de ponerle verbo al sonido no es componer música, sino —en el mejor de los casos— escribir poesía. A su vez, expresar con palabras el Sentido de la música no es describirla, sino describirnos a nosotros mismos o a nuestra propia conciencia, tomando a la música como pretexto, es decir, haciendo del Referente (el sonido) una experiencia psicológica o una aventura emocional. La música posee su propio verbo, insoluble en palabras: la notación musical objetivada en el pentagrama.

Acabo de enunciar algunas expresiones de reduccionismo formalista de la materia musical. En realidad, todo este conjunto de reduccionismos formalistas pueden

reducirse a tres fundamentales. En primer lugar, cabe hablar de un reduccionismo primogenérico, según el cual todo es materia acústica, todo es sonido, todo es música, incluyendo incluso el ruido. El lenguaje verbal sería música, como lo sería igualmente el canto de los pájaros, el rumor del mar, los sonidos de la noche. Estamos ante una concepción mecanicista de la materia acústica, de fundamento panteísta y naturalista. Es la tesis de Rousseau. En segundo lugar, cabe hablar de un reduccionismo segundogenérico, de modo que toda materia acústica resulta ilegible en términos conceptuales o lógicos, y solo resulta consumible como experiencia psicológica o fenomenológica, de modo que la obra de arte musical se convierte en un modelo ortodoxo de arte adjetivo, cuya interpretación y audición sirve de soporte a otras manifestaciones de la cultura, la ideología o los rituales humanos (música tribal, militar, religiosa, feminista, nacionalista, infantil, danzas para atraer la lluvia o calmar la ira de los dioses, etc.). Es la tesis de Nietzsche. Por último, cabe hablar de un reduccionismo terciogenérico, que limitaría ontología de la música a la escritura musical, exclusivamente, en una suerte de límite de la postura que sostienen los absolutistas, como si un pentagrama fuera capaz por sí solo de auto-interpretarse en términos sonoros. Esta tendencia se identificaría con el concepto neoplatónico de la música de las esferas, música celestial o, en suma, música metafísica. Se trataría, como no puede ser de otro modo, de una música inaudible.

Como se verá desde el punto de vista del espacio ontológico musical, los referencialistas reducen la música a M_2 , mientras que los absolutistas la reducen a M_3 . La música, sin embargo, comprende de forma irreductible e inseparable, aunque disociable, los tres géneros de materialidad, constituyentes del espacio ontológico musical y constituidos desde él.

El referente de la música no es, pues, la palabra, como podrían sostener los referencialistas, ni tampoco en exclusiva su propia morfología, como afirman los absolutistas, sino el sonido: el *sonido formalizado estéticamente*, es decir, según un sistema conceptual de normas de composición, de ejecución y de interpretación. La música no tiene significado (verbal) *en sí*, pero esto no quiere decir que no tenga significado, y aún menos que no tenga *significado racional*, esto es, un significado racionalmente explicable en términos lingüísticos y conceptuales: lo que todo esto quiere decir es que la música *no tiene significado alguno al margen del sonido* y que, cuando adquiere algún significado, lo adquiere porque su semántica *está en el sonido*, y no en las palabras o signos verbales (materia no musical formalizada verbalmente) ni en la estructura o notación musical como signos gráficos no verbales (forma musical sin materia acústica). Traducir, transducir o convertir sonidos musicales en palabras no es ejecutar una obra de arte musical, porque los signos verbales y los signos musicales no son isovalentes (los primeros se refieren a sonidos y los segundos a objetos, ideas o conceptos del mundo interpretado), sino comunicar, bien la experiencia personal de su recepción (M_2), bien la interpretación normativa de su ejecución musical (M_3). En consecuencia, ¿cuál es, pues, el referente de un sonido musical? (M_1): en términos lógicos, la partitura, es decir, la notación musical que lo objetiva y formaliza como material acústico (M_3); y en términos psicológicos, los que le son atribuidos por la conciencia del compositor, del intérprete o del oyente, quienes vierten sobre los sonidos musicales todo cuanto forma o puede formar parte de la fenomenología de

su conciencia (M_2). Pero esta fenomenología no tiene valor científico ni conceptual, y con frecuencia ni siquiera posee lógica alguna. Semejante experiencia psicológica o fenomenológica solo es prueba de que la obra de arte musical ha sido construida por el ser humano, y que solo por un ser humano puede ser ejecutada, interpretada y escuchada.

En consecuencia, la interpretación musical, esto es, del sonido estético (M_1), exigirá siempre la relación conjugada de la lógica de la teoría de la música (M_3), objetivada en las normas de composición y de ejecución musicales, formalizadas en la notación gráfica, y la psicología de compositores, intérpretes y oyentes (M_2). La música no es solo ni exclusivamente valoración emotiva (en la psique del ser humano) u objetivación normativa (en la notación musical), porque es ambas cosas. La atribución psicológica del ser humano (compositor, intérprete, oyente), sin que sea concebible evitarlo, dota ilusoriamente de sentido verbal y referencial a una materia, el sonido musical, que *per se* carece de todo sentido y de toda referencia verbales. Porque la música, inseparable de la lógica que la hace posible, es igualmente inseparable de la psicología que la hace sensible. El significado de la música es, pues, el significado de los sonidos en que esta se sustantiva (M_1), es decir, una semántica construida solidaria o conjugadamente por la música como teoría lógica (M_3) y como experiencia psicológica (M_2). Se puede negar la primera (como hacen los referencialistas) o la segunda (como hacen los absolutistas), pero la realidad de la experiencia musical demuestra que tanto la lógica como la psicología son por completo inderogables de las operaciones de composición, interpretación y audición musicales.

Es inaceptable, en consecuencia, afirmar, como hace Lévi-Strauss (1993), que «la música es lenguaje sin significado» (*La musique, c'est langage moins le sens*). Si eso fuera cierto, toda partitura sería algo ilegible e ininterpretable. La música significa lo que significan sus sonidos, lógica y psicológicamente. De hecho, la música solo carece de significado para quien carece de conocimientos musicales (M_3) y quien está desposeído de una conciencia facultada para su audición (M_2). Del mismo modo que la literatura solo carece de significado y de sentido para quien ignora la escritura, no sabe leer o, simplemente, no está, ni desea estar, en condiciones de convertirla en una parte de su experiencia psicológica o fenomenológica.

EL ESPACIO GNOSEOLÓGICO COMO INSTRUMENTO DE INTERPRETACIÓN COMPARATISTA ENTRE MÚSICA Y LITERATURA

El análisis comparatista entre una obra musical y una obra literaria nos sitúa en el contexto interdisciplinar de dos ciencias categoriales —la Teoría de la Música y la Teoría de la Literatura— y en el espacio estético de sendos campos artísticos, como son la Música y la Literatura. Será necesario, pues, disponer un espacio gnoseológico, es decir, de un espacio de interpretación teórica —basado en Conceptos categoriales o científicos— y crítica —con capacidad para trascender esos conceptos y adentrarse en la interpretación filosófica de Ideas—, que haga posible y factible una relación de análisis y de síntesis entre los materiales formalizados en uno y otro campo, el de la pieza musical y el de la obra literaria. A este campo lo denominamos espacio gnoseológico, y

en él es posible distinguir semiológicamente tres ejes fundamentales, que permitirán proceder al ejercicio de la interpretación comparatista interdisciplinar e interartística: eje sintáctico, eje semántico y eje pragmático.

EJE SINTÁCTICO: TÉRMINOS, RELACIONES Y OPERACIONES

El eje sintáctico del espacio gnoseológico está constituido por *términos*, *relaciones* y *operaciones*. Los *términos* son aquellos elementos materiales que pueden formalizarse, esto es, identificarse, como partes constituyentes de una determinada categoría, sea la Música (notas y sonidos musicales, figuras, compases, armaduras, tonalidades, etc.), sea la Literatura (personaje literario, novela, poema, entremés, endecasílabo, etc.). Las *relaciones* son las conexiones racionales y lógicas que se establecen entre los términos de un determinado campo categorial (relaciones entre autores, textos, géneros literarios; relaciones entre sonidos, figuras, notas musicales, etc.) Finalmente, las *operaciones* designan las actividades compositivas, comunicativas o interpretativas que puedan ejecutar los artífices y los destinatarios de las obras de arte musicales y literarias.

Ha de advertirse que los operadores establecen operaciones (a partir de relaciones entre términos); el operador por excelencia es el *ser humano*, como sujeto operatorio fundamental. Así mismo, los relatores establecen relaciones (entre términos); el relator por excelencia es el *instrumento* —los múltiples instrumentos (termómetro, balanza, cronómetro, métrica, así como la totalidad de los instrumentos musicales...)— que utiliza y construye el ser humano para ejecutar con rigor las relaciones entre los términos del campo categorial o científico (el oboe, por ejemplo, convertirá un concepto musical transcrito en un pentagrama, el Mi bemol, en un sonido musical). A su vez, los determinantes establecen términos, es decir, permiten identificar los términos o materiales primogénicos (esto es, físicamente, en M_1 : el *sonido* del Do sostenido) que, interpretados terciogénicamente (esto es, lógicamente, en M_3 : el *concepto* del Do sostenido), constituyen, componen e integran, el campo de investigación científico; la *definición* es, por excelencia, la figura del determinante, ya que permite definir, establecer o identificar términos categoriales, esto es, codificarlos conceptual o científicamente, a partir de términos que no son necesariamente científicos ni conceptuales, sino ordinarios, mundanos o comunes (el agua es un término mundano que se convierte en un término del campo categorial de la Química cuando se interpreta como H_2O ; del mismo modo que un determinado sonido se convierte en un término del campo categorial de la Música cuando tal sonido se interpreta conceptualmente como un Fa sostenido, por ejemplo).

Lo primero que observa el comparatista de una obra literaria y una pieza musical es que, desde el punto de vista del eje sintáctico del espacio gnoseológico, se ve obligado a trabajar con términos constituyentes de dos campos categoriales diferentes entre sí, es decir, con términos musicales y con términos literarios, pertenecientes a dominios artísticos mutuamente insolubles. Dicho de otro modo, no es posible establecer criterios de relación isovalente entre unos y otros términos, porque un pentasílabo adónico no corresponde a ninguna tonalidad musical, y porque el término literario objetivado en

un personaje teatral o narrativo, en un entremés o en una metonimia, no es traducible conceptualmente de ningún modo al formato de los términos ni de las categorías musicales. Quiere decir esto que las relaciones y las operaciones gnoseológicas que se establezcan entre una obra literaria y una obra musical no podrán fundamentarse entre los términos dados respectivamente en cada uno de estos campos conceptuales o categoriales, porque *de facto* es imposible, al no haber entre ellos relación de isovalencia. Las definiciones que nos permiten identificar o determinar los términos musicales y los términos literarios confirman que no es posible establecer entre ellos relaciones ni operaciones, porque no hay relatores ni operadores, es decir, no hay instrumentos musicales que puedan reproducir el sonido de un soneto o de una novela bizantina, ni hay tampoco instrumentos de interpretación literaria desde los cuales sea posible ejecutar un movimiento sinfónico, dar cuenta musical de una pieza para cuarteto de cuerdas, o hallar el referente literario de Sol bemol. Los operadores, es decir, los seres humanos que se propongan interpretar comparativamente una obra de arte literaria y una obra de arte musical, deberán establecer las operaciones de comparación, esto es, las relaciones, no entre términos, dada su heterovalencia e insolubilidad mutuas, sino entre interpretaciones construidas sobre cada uno de sus respectivos campos categoriales, es decir, interpretaciones críticas entre Ideas musicales e Ideas literarias, formalizadas respectivamente en una obra musical, *Das Lied von der Erde*, de Gustav Mahler, y una obra literaria, *Pasión de la Tierra*, de Vicente Aleixandre, por ejemplo.

Así se explica, indudablemente, que los términos musicales de *Pasión de la Tierra* no ayuden especialmente a interpretar pasajes de *Das Lied von der Erde*, sino metafórica o incluso arbitrariamente: «La abrazó como a música. Le silbaban los oídos. Ecos, sueños de melodía se detenían, vacilaban en las gargantas como un agua muy triste» (99); «[...] que los canarios flautas puedan amarme» (99); «Y la pura anatomía de los sonidos» (107); «[...] cuando un piano se ahoga, o cuando se escucha la extinguida nota del beso» (109); «Me desenrede de tu cintura rápidamente, y qué bonito trompo luminoso, vertical, con música. Te amo, perinola: canta. Todo el pasaje, monocorde, lírico [...]. Pero si tú pretendes servirme la cena se callarán todos los ruiseñores. Porque su plumaje es de música y se quedarán hechos calderón de silencio» (121); «Nombres en do sobregado. Con voz de falsete, no puedo» (122); «Después de todo, yo no soy más que una evidencia. Pero con un compás muy lento [...]. Yo no soy una luz en la cima, ni una senda a deshora, ni siquiera esa sonata que se escucha en las raíces más tiernas» (125-126); «la música callada» (129); «Acaricio una melodía: qué hermosísimo muslo» (139); «Amadme. Este pedal oculto repite siempre la nota do, do mío. Hermoso cuerpo...» (141); «Un poco de música subiendo como el nivel respirado me enfría con su agua sedeña la piel quietísima» (162). El impacto de la temática musical alcanza su mayor expresividad en «Fábula que no duele», como un artificio explicativo del significado de la música en la poesía surrealista de esta obra tan particular de Aleixandre, una idea de música identificada con el sonido estético de la naturaleza fáunica y floral de la Tierra como prototipo de la naturaleza humana:

Tienes una cadencia tan fina, que ensordecen los pétalos de doloroso esfuerzo para conservar sus colores. Tienes tú, en cambio, un color en los ojos, que la luz no me duele, a pesar del cariño tan tierno con que tus dedos vuelan por el

perfume. Ámame. Ámame. El pájaro sonreía ocultando la gracia de su pico, con todas las palpitaciones temblando en las puntas de sus alas. Flor, flor, flor. Tu caramelo agreste es la reina de las hadas que olvida su túnica, para envolver con su desnudez la armoniosa música de los troncos pulsados. Flor, recórreme con tu escala de sonrisa, llegando al rojo, al amarillo, al decisivo «sí» que emerge de su delgadez cimera, sintiendo en su cúspide la esbelta savia olvidadiza del barro que sube por la garganta (151).

EJE SEMÁNTICO: REFERENTES, FENÓMENOS Y ESENCIAS

El eje semántico del espacio gnoseológico, tanto en música como en literatura, se dispone en tres sectores fundamentales: fisicalista, fenomenológico y esencial. Cada uno de estos sectores se corresponde respectivamente con uno de los tres géneros de materialidad de la ontología especial, o Mundo Interpretado (M_1), y de los que se ha dado cuenta a propósito de la música como forma (M_3), sentido (M_2) y referencia (M_1), esto es, de la música como concepto (M_3), como experiencia psicológica o fenomenológica (M_2) y como sonido o materia acústica primogenérica en sentido estricto (M_1). Lo mismo cabe afirmar respecto a la literatura. De este modo, se distingue en el eje semántico del espacio gnoseológico entre *referentes*, o hechos dados en el mundo físico (M_1), como el sonido, en el caso de la música, o la realidad extralingüística denotada o connotada por el lenguaje literario (M_1); *fenómenos*, como conjunto de representaciones subjetivas o experiencias personales diversas que adquiere un objeto o referente físicamente dado en cada individuo que lo recibe (M_2); y *esencias*, constituidas, en formas ya conceptuales y lógicas, como estructuras que son necesariamente esenciales en la construcción, codificación e interpretación de los materiales literarios o musicales (M_3). Un mismo referente físico, la Tierra, por ejemplo, será subjetivado, es decir, representado fenoménicamente de forma distinta por cada individuo que lo contemple, imagine o recree en su imaginación, a partir de sus propias vivencias, o mediante una determinada experiencia musical, literaria, coral, poética, etc; pero esto no impedirá que la misma Tierra, el mismo referente (M_1), pueda ser interpretado en términos científicos o conceptuales (M_3), mas ya no imaginariamente, por un astrónomo o un ingeniero de minas, por un músico, o por un poeta, quienes compondrán, respectivamente, un tratado de cosmología o de geología, un *lied* sinfónico o un poema surrealista, usando, por supuesto, cada uno en su caso, conceptos científicos (geológicos, cosmológicos), conceptos musicales y conceptos literarios.

Das Lied von der Erde de Mahler y *Pasión de la Tierra* de Aleixandre postulan una misma y única *referencia* dominante —la Tierra—, una analogía *fenomenológica* formalmente compartida —las fuerzas de la naturaleza telúrica como prototipo de los impulsos de la naturaleza humana—, y una estructura o *esencia conceptualizada* estéticamente a través de formas muy diferentes —en términos musicales, la primera, y en términos literarios, la segunda—. En consecuencia, ambas obras apelan a un mismo referente, la Tierra, del que se apoderan formalmente, y ambas comparten una fenomenología común, si bien explicitada en medios estéticos diferentes: la palabra poética y el sonido musical. Solo difieren en los *términos* —palabra / sonido— de

expresión sintáctica. Se trata de lo que el espacio estético (Maestro, 2009) distinguirá como *medios* de expresión artística, según los materiales utilizados en las diferentes artes (palabra, color, volumen, sonido, movimiento, etc...) ⁶ Su semántica, soluble en una fenomenología compartida —las fuerzas de la naturaleza como portavoces de las realidades e impulsos humanos—, y unificada en un referente inequívoco, como es la figura operatoria de la Tierra, auténtico obrador de las acciones humanas más naturales y espontáneas, se ilumina mutuamente en la interpretación comparada, construida sobre el análisis conceptual de la lectura del poema alexandrino y de la escucha del *lied* sinfónico mahleriano.

Por muy surrealista y onírico que se nos presente el poema de Aleixandre, y por muy psicologista e imaginativa que se ofrezca esta canción sinfónica de Mahler, todos los referentes convocados en una y otra obra de arte pertenecen al mundo real. No porque estemos hechos de la materia de los sueños, diríase shakesperianamente, sino porque los sueños humanos están hechos de la materia de la vigilia, esto es, de la vida real y realmente vivida. No se sueña con lo que no existe, con referentes inexistentes, sino con referentes reales relacionados de forma irreal e ideal. La ficción de los sueños, como la ficción de la denominada literatura surrealista, como la supuesta a-referencialidad de la música, no radica en que sueños, música y poesía se construyan sobre hechos inexistentes o imposibles, sino sobre relaciones idealistas y extraordinarias concebidas entre hechos reales y ordinarios y a partir de ellos. El arte es legible y convincente porque apela a hechos dados en la realidad, y en ella implantados, si bien se refiere a ellos formalizándolos estéticamente de un modo imposible de asumir desde la crudeza racionalista del mundo real.

El principal y dominante *referente* común entre *Das Lied von der Erde* de Mahler y *Pasión de la Tierra* de Aleixandre es la naturaleza, encarnada en la figura todopoderosa de la Tierra, con todos sus atributos radiales: la fuerza, el instinto, los impulsos básicos (y no tan básicos), impregnados todos ellos de antropomorfismo que simula actuar al margen de la razón de la que brota el concepto mismo de antropomorfismo. Las figuras dominantes serán siempre figuras radiales o de la naturaleza, encarnadas en la Tierra, como sujeto de pasiones, sentimientos, e incluso voz y existencia humanas: agua, viento, mar, estrellas, cielos, fuego, luz, colores, vegetación, animales de todo tipo... Y todo ello como sujeto de experiencias dramáticas de orden antropológico. Poemario y canción sinfónica son una expresión estética de panteísmo trágico. El ser humano se disuelve en la naturaleza, dotándola de atributos y expresividad antropológicos. El eje circular, o eje del orden político y social, se disuelve en el eje radial o eje de la naturaleza. Simultáneamente, el eje angular o religioso, en sus tres dimensiones (numinosa, mitológica y teológica), resulta subsumido en el eje radial de los impulsos naturales, donde numerosas criaturas y entidades adoptan una manifestación numinosa, y acaso mítica, más nunca teológica o religioso-confesional. El espacio antropológico representado en

⁶ En el eje sintáctico del espacio estético las obras de arte se distinguen según los *medios*, *modos* y *objetos* o fines de su construcción lógico-formal y lógico-material. Sobre el concepto de espacio estético, vid. el tomo I de esta obra, capítulo 2.2.4.

Pasión de la Tierra y en *Das Lied von der Erde* es unidimensional, y se concentra en el eje radial de la naturaleza, desde el título mismo de ambas obras de arte, en su afirmación y contención telúricas. De este modo, la Tierra adquiere un uso racional y operatorio, como sujeto de potencias y facultades que, aun presentándose como propias, son genuinamente humanas. El dramatismo de la Tierra es un legado Humano. El Hombre solo puede expresar el sentimiento trágico de la vida acudiendo a figuras radiales, naturales, telúricas, porque la civilización, la sociedad, la política, la razón antropológica, ya no es referencia de nada, y en su lugar ha de hablar o expresarse dramáticamente la razón natural. La sociedad política y sus referencias circulares no permiten la interpretación de la tragedia humana, que sin embargo consuman repetidas veces a lo largo de la primera mitad del siglo XX, a través de conflagraciones mundiales de consecuencias devastadoras. El poeta y el músico acuden, pues, al eje radial y a las posibilidades de la Naturaleza como forma efectiva y operatoria de la representación trágica y dramática. Semejante propuesta deja en evidencia, de forma palmaria, que el eje angular, teológico y religioso, no ofrece, incluso por debajo del eje circular o político-social, ninguna solución, ni esperanza, ni consistencia. Dios ni siquiera es un mito para Aleixandre. Tampoco lo es para Mahler. Su conversión al catolicismo fue un modo de acceder a la dirección orquestal de la Ópera Estatal de Viena (*Wiener Staatsoper*) en 1897, rabiosamente antisemita⁷. Ningún contenido fideísta ni religioso intervino en esta decisión.

Tanto en la composición sinfónica y coral de Gustav Mahler *Das Lied von der Erde* como en el poemario de Vicente Aleixandre *Pasión de la Tierra*, la Tierra, afirmada como escenario y protagonista fundamental, ocupa el centro de todos los espacios, desde el antropológico (ejes circular, radial y angular) y el ontológico (M_1 , M_2 , M_3) hasta el gnoseológico y el estético (ejes sintáctico, semántico y pragmático, dados en estos dos últimos espacios)⁸. Nada existe al margen de la Tierra, sujeto de operaciones, pasiones y canciones a las que el verso y la música otorgan la máxima expresividad y las mayores posibilidades representativas e interpretativas.

Uno y otro autor, el músico y el poeta, Mahler y Aleixandre, confieren a la Tierra un protagonismo y una acción que eclipsan la figura misma del ser humano, quien resulta convertido en extraviada criatura, desterrada y ajena, sobre una Tierra que se le ofrece como extraña habitación. La lírica de Aleixandre es, al menos hasta la composición de *Historia del corazón* (1954), una canción a la Naturaleza, al eje radial, diremos, del espacio antropológico. Coincide en este aspecto, plenamente, con Gustav Mahler. La naturaleza contiene una vitalidad de la que el ser humano se ha desviado, y frente a él, la Tierra, como expresión fundamental de una naturaleza genuina, se hace operatoriamente presente, y se hace valer sin intermediarios, superponiéndose a la figura extraviada del Hombre, a quien parece haber abandonado la razón social,

⁷ Mahler consigue este puesto con el apoyo y la mediación de la cantante de *lieder* Rosa Papier y de Eduard Wlassack, alto funcionario de los teatros de corte (De la Grange, 2000).

⁸ Para un estudio detenido de los cuatro espacios del Materialismo Filosófico como método de interpretación literaria, vid. tomo I de esta obra, capítulo 2.2.

la razón política (racionalismo antropológico) y también la razón religiosa y fideísta (racionalismo teológico). Todo es soledad.

El ser humano resulta devaluado en su eje circular, social, político, frente al crecido y muy poderoso eje radial de la naturaleza, dotado de voz y de acción, y frente al inexistente eje angular, metafísico, religioso o teológico, cuya presencia, referencia o intervención son nulas, tanto en Mahler como en Aleixandre. Lo mítico y lo numinoso, de existir, brotan siempre de la tierra, no del cielo. No hay mitos celestes. Los númenes, en caso de invocarse —si bien difícilmente se manifiestan—, son siempre terrestres.

La lectura de *Pasión de la Tierra* revela ante todo la lectura de una obra profundamente pesimista, donde el dolor y la insatisfacción son experiencias constantes. El poema inicial, «Vida», remite de forma precisa a este tipo de referentes, mediante imágenes que expresan de modo onírico realidades vivas únicamente en el mundo doloroso de la vigilia. Lo onírico no será una solución, sino un refugio, por otro lado siempre momentáneo, pues todo ser humano vivo está siempre condenado a despertarse y a enfrentarse a la vida real como a una pesadilla que no cesa:

Una rosa sentida, un pétalo de carne, colgaba de su cuello y se ahogaba en el agua morada, mientras la frente arriba, ensombrecida de alas palpitantes, se cargaba de sueño, de muerte joven, de esperanza sin hierba, bajo el aire sin aire. Los ojos no morían (Aleixandre, 1935/2000: 94).

Los sentidos viven, son conscientes de todo, porque en el fondo la razón no nos abandona ni durante el sueño: los ojos no mueren, sino que contemplan el dolor. Los ojos, símbolo y expresión suprema de la vigilia. En este poemario, el poeta hablará desde su cara oculta: «Soy lo que soy. Mi nombre escondido» (95). Se objetiva así en el lenguaje una realidad no aparente, no convencionalmente manifiesta, no mostrada ni representada según códigos racionales al uso. El racionalismo de *Pasión de la Tierra* se objetiva en una escala diferente del racionalismo ordinario. La razón misma se convoca, incluso, como una figura retórica que opera sin vida sobre la Tierra: «Yo soy la razón muerta que ha amanecido esta mañana por Oriente, despidiéndose de unos brazos de nieve que representaban la noche resplandeciente» (140). Pero el poeta sabe que la vida no es posible al margen de la razón, ni al margen de la vigilia, porque en el sueño no es posible la supervivencia, sino la evasión: «Cuando tú solo eres un tronco mutilado donde tu pensamiento falta, decapitado por el hacha de aquel suspiro tenue que te rozó sin que tú lo supieras» (152).

Es también *Pasión de la Tierra* un poemario de amor. De amor no hallado, pero deseado. De amor no consumado, pero pretendido. De amor de pasiones intactas:

Hoy te quiero declarar mi amor [...]. Tu compañía es un abecedario. Me acabaré sin oírte [...]. Los truenos están bajo tierra [...]. Tus dientes blancos están en el centro de la tierra [...]. Tierra y fuego en tus labios saben a muerte perdida [...]. ¿Dónde estás, que mi soledad no es morada? (96-97).

El poeta busca un amor aún no concretado. Un amor que se implora: «Oh amor, ¿por qué no existes más que en forma de trapecio?» (112). Busca lo que no tiene, la experiencia del amor, objeto y sentido de la vida, que impetra sin cesar: «Dónde

encontrarte, oh sentido de la vida, si ya no hay tiempo» (100). Es motivo que vuelve a reiterarse en el poema titulado «Hacia el amor sin destino». En otras ocasiones, el protagonista de esta atormentada experiencia lírica desea construirse al margen de cuanto le ofrece el mundo racional, pero siempre a través de elementos tomados del mundo racional, pues es la única forma de hacerse sensible y legible. La razón no se identifica con la mentira, pero sí se advierte que la falacia resulta más sofisticada en el mundo del racionalismo humano, del que el poeta quiere sustraerse en este punto: «Sabré vestirme rindiendo tributo a la materia fingida» (108). El poema «Víspera de mí» concluye con una manifiesta evasión de la Tierra, en este momento identificada con el racionalismo humano: «Si me vuelvo loco, que no me encierren. Que me permitan soñar con las nubes» (108). De cualquier modo, la idea de una sociedad humana, civil, política, racional, como forma suprema de la mentira, resulta evidenciada de forma frecuente: «Hemos mentido. Hemos una y otra vez mentido siempre [...]. Todo es mentira. Soy mentira yo mismo» (132).

En otro de los poemas, el titulado «El silencio», el yo lírico busca refugio precisamente en la negación de toda experiencia acústica, identificada incluso con la renuncia a la consciencia, a la razón, al conocimiento. Podría hablarse con seguridad del postulado del silencio como representación racional del inconsciente: «Lo ignoro todo. No quiero saber...» (109). Pero semejante afirmación nihilista es consecuencia de una esperanza frustrada, es resultado de un clamor inaudible, un drama que nadie escucha ni parece compartir: «¿Por qué abres tu boca reciente, para que yo sienta sobre mi cabeza que la noche no ama más que mi esperanza, porque espera verla convertida en deseo?» (109).

En efecto, no faltan en *Pasión de la Tierra* las referencias nihilistas, que son siempre mucho más retóricas que ontológicas, es decir, más poéticas que efectivas. Así sucede en el poema titulado «Del color de la nada», donde esta última se delimita en los siguientes términos: «La nada es un cuento de infancia que se pone blanco cuando le falta el respiro» (131). Esta «nada» se construye retóricamente sobre el silencio irrevocable de una sociedad humana a la que ni el sufrimiento ni el dolor hacen prorrumpir una sola palabra: «Ni un grito. Ni una lluvia de ceniza. Ni tan solo un dedo de Dios para saber que está frío» (131). Es, diríamos, una sociedad muerta. He aquí también una de las mínimas ocasiones en que se menciona la figura de un Dios, si bien como expresión negativa, por inexistente, a quien se implora como algo o alguien capaz de sentimientos humanos, sensible al frío de esta supuesta Humanidad inerte.

Puntualmente aparecen en ambas otras figuras humanas de cierta consonancia o intertextualidad, siempre proyectas sobre el eje radial o de la naturaleza, como figuras que brotan de elementos constituyentes de la Tierra o en ella implantados. Es el caso de ocasionales figuras femeninas, conjuntas, doncellas, identificadas en el caso de Alexandre con un arroyo como cuerpo fluyente y vivo: «Todo estaba en el fondo del aire con la misma serenidad con que las muchachas vestidas andan tendidas por el suelo imitando graciosamente el arroyo» (129). He aquí la imagen del poema sinfónico de Mahler formalizada a partir de los versos de Li-Tai-Po:

Unas muchachas recogen flores
de loto en la orilla del río.

Sentadas entre matorrales y follaje,
recogen flores en su seno
e intercambian bromas⁹.

Los momentos de felicidad y dicha son escasos en *Pasión de la Tierra*, y apenas afloran en los poemas finales, como sucede en «El alma bajo el agua»:

¡Qué hermosa, ¿no es cierto?, una verdad entre las manos! ¡Qué hermoso poder sonreír al eco largo, en cinta que pasa cerca, cerca, sin tocarnos, mientras el calor, el latir, se ha hecho justo en el hueco, en este aire que yo acabo de respirar, y en él mueve sus alas como espejos, excitando la sonrisa templada en que amanezco! [...]. ¡Oh hermosura del cielo! Mástiles duros, altos, me sonríen. Velas del cierzo quieren, no pueden arribarme. ¿Entonces? Una cabeza fina, entera, dueña, vuela de gris a gris, bajo la nube nueva y cae en forma de silencio, mojándome los ojos con su roce, callándose su forma decisiva (162-163).

La pasiones humanas se encuentran sistemáticamente proyectadas como fuerzas telúricas, como impulsos que brotan de la Tierra y que solo el Hombre puede hacer sensibles e inteligibles: «Con tal que, cuando señaléis al horizonte en redondo, no sintáis el latido de la tierra que os va subiendo a vuestra frente» (105). Así también en «Lino en el soplo»: «La raíz de la tierra te está contando su secreto» (125). Y finalmente, en «El amor padecido»: «Hay quien pretende haber tocado un día los límites de la tierra, esa terrible herida que lleva uno ignorada en el costado» (167).

EJE PRAGMÁTICO: AUTOLOGISMOS, DIALOGISMOS Y NORMAS

El *eje pragmático* del espacio gnoseológico permite organizar los materiales literarios y musicales en tres sectores fundamentales, denominados *autologismos*, *dialogismos* y *normas*.

Los *autologismos* designan aquí las operaciones del sujeto gnoseológico individual, operaciones que son necesarias e imprescindibles para leer una obra literaria o escuchar una pieza musical, es decir, para proceder a la interpretación de los materiales literarios o musicales. Los autologismos implican no solo las Ideas del sujeto, sino también los procesos psicológicos que intervienen en todos los procesos operatorios. Como sujeto operatorio que es, el ser humano se comporta como un sujeto gnoseológico, es decir, como un sujeto dotado de capacidad interpretativa. La obra de arte supera siempre la interpretación autológica, requiere y exige siempre más de un intérprete. Requiere y exige una relación dialógica entre intérpretes. De hecho, son *dialogismos* aquellas operaciones cognoscitivas llevadas a cabo por sujetos gnoseológicos numéricamente diferentes. Y también cualitativamente, pues

⁹ «Junge Mädchen pflücken Blumen, / Pflücken Lotosblumen an dem Uferande. / Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie, / Sammeln Blüten in den Schoß und rufen / Sich einander Neckereien zu». Sigo el texto alemán y la traducción española según se recogen en <<http://www.kareol.info/obras/cancionesmahler/terra/texto.htm>> (8.12.2016).

no hay dos intérpretes iguales ni isovalentes. Los dialogismos exigen la existencia de una *comunidad científica*, en el seno de la cual se expresan, comparten, difunden y critican los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por los distintos sujetos operatorios y gnoseológicos.

Los dialogismos implican la existencia de múltiples interpretaciones realizadas sobre los mismos materiales literarios o musicales, interpretaciones que siempre hay que tener en cuenta, para criticarlas, para reiterarlas, para perfeccionarlas... Pero los seres humanos no pueden interpretar al margen de un sistema de normas de interpretación, sistema que habrá de hacer del arte una realidad legible y comunicable.

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

Consideraré, en primer lugar, la cuestión autológica. No por casualidad Vicente Aleixandre concibió *Pasión de la Tierra* como un dramático autodiálogo, es decir, como un autologismo al que el lenguaje poético trata de dar forma objetiva y racional. En «Lino en el sople» el autor lo confiesa sin reservas: «Aquí tú y yo sentados, alma, vamos a jugar nos la existencia sin prisa» (125). La soledad, al igual que en *Das Lied von der Erde* de Mahler —recuérdese el pasaje del segundo movimiento, «Der Einsame im Herbst» («El solitario en otoño»)—, es una de las notas más recurrentes, agudas y dramáticas de *Pasión de la Tierra*. El poema «La forma y no el infinito» constituye una secuencia de un intenso y solitario lirismo, donde el autologismo concluye en el reconocimiento del propio abandono: «Pero los brazos no llegan y el saludo es de uno, de mí, de mí. No de la materia sabida, ni siquiera de su insobornable belleza. Que dimite» (115). La soledad siempre está enfrentada, o es consecuencia, «Del engaño y renuncia»: «Magnífica soledad de mi cuerpo aterido sobre la base recia de la pulimentada realidad, de la impenetrable tirantez de la luna pasajera» (153).

En este contexto autológico, el protagonismo de *Pasión de la Tierra* se ha identificado con frecuencia con el de un ser adánico, prototipo de lo puro, elemental, instintivo, inocente o inconsciente incluso, enfrentado o contrastado con una realidad determinada por la civilización, en su expresión más negativa. Es como si la civilización hubiera supuesto una ruptura o una destrucción de la armonía cósmica. Con todo, la interpretación crítica de muchos hermeneutas de la lírica de Aleixandre se toma aquí muchas libertades. En unas ocasiones se sostiene que *Pasión de la*

Tierra, como otras obras surrealistas del poeta, representa el caos anterior a la constitución del cosmos. En otros casos, se aduce que se trata de un cosmos armónico anterior al caos de la civilización, artífice de falacias y racionalismos represores. De un modo u otro, lo cierto es que *Pasión de la Tierra* es una obra escrita frente a la concepción de la «poesía pura», y desde la proximidad de los referentes simbólicos y oníricos de una poesía surrealista, o muy afín a esta tendencia estética. Y, sobre todo, que es una obra construida desde la razón, mas no contra ella, por más que en su concepción poética y estética se objetive una crítica contra determinadas formas de racionalismo humano, que conducen al dolor y el sufrimiento colectivos. El *yo* condena el *nosotros*, mas no la razón que hace posible la interpretación de los impulsos humanos, encarnados prototípicamente en la figura de la Tierra como centro de todo espacio antropológico.

Consideraré, en segundo lugar, la cuestión relativa a los dialogismos. En este punto se hace presente el discurso de la crítica literaria y sus acercamientos a una obra tan *sui generis* como *Pasión de la Tierra*. ¿Qué ha dicho la crítica? Desde la publicación de esta obra, la crítica ha oscilado en torno a tres orientaciones: unos la consideran «imposible de descifrar»¹⁰, como si la literatura fuera un enigma y su autor una esfinge; otros la «juzgan» desde un simulado entusiasmo, que exhiben como quien ha comprendido y disfrutado del conocimiento de un poema en prosa, y supieran certeramente de qué habla, aunque no digan nada de nada en sus supuestas explicaciones¹¹; los menos han optado por interpretar *Pasión de la Tierra* desde criterios capaces de hacerla comprensible a la razón humana, de la que —no se olvide— brota explícitamente.

Pienso, sobre todo, al hablar de «los menos», en Luis Antonio de Villena (1976). Este crítico y poeta ha señalado dos orientaciones dominantes en la interpretación de este poemario en prosa, de las que se han hecho eco varios autores. Considero que esta tercera tendencia, a la que en cierto modo se aproxima Villena, es una propuesta de interpretación destinada a identificar y examinar las ideas objetivadas formalmente en los materiales que constituyen *Pasión de la Tierra*. Otra cuestión será concebir tal exigencia de interpretación como una propuesta de degustación, que toma como referencia el placer estético del lenguaje alejandrino sin más, esto es, algo así como disfrutar del significante sin comprender el significado, deleitarse psicológicamente en la recepción de una materia, a la que hemos de suponer estética, sin ser capaces de comprenderla —o incluso renunciando a hacerlo— en términos conceptuales o lógicos. Este último ejercicio, el conceptual o lógico, ha de ser el ejercicio de la teoría y crítica literarias, mientras que el anterior, el psicológico o escapista, equivale a

¹⁰ Así lo señala Morelli, al subrayar el «comportamiento general de incompreensión mostrado por la crítica frente a la obra, considerada demasiado oscura y difícil y, de todos modos, imposible de descifrar» (Morelli, 2000: 17).

¹¹ Es, francamente, el caso de Ricardo Gullón, cuando escribe exultante «¡Qué espléndida lección en esta *Pasión de la Tierra*, libro de oscuridad deslumbrante, caudaloso, juvenil y riquísimo!» (Gullón, 1946: 128).

servirse de la literatura como instrumento de placer, con frecuencia sin ideas, o desde criterios muy empobrecidos. Lo mismo sucede respecto a la experiencia musical.

El oyente de *Das Lied von der Erde* puede permitirse oír la pieza ignorando muchas cosas sobre Mahler y la estética musical posromántica. El intérprete musical, en tanto que instrumentista o ejecutante, no. El lector que acude a la literatura en busca de experiencias psicológicas, lisérgicas o alucinatorias, podrá hacer de la poesía el uso que le dé la gana. El crítico o intérprete, no. Este último debe cumplir con las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios y ofrecer de ellas una interpretación racional y solvente. La ciencia no es democrática, y aún menos autológica o personalista. El uso de las normas y de los conceptos nos exige el logro de una interpretación convincente, y por lo tanto sistemática. El fin del arte —y hablo de su *fin*, no de sus posibilidades— no es el placer gregario, ni la satisfacción egoísta, sino la interpretación humana y normativa. El arte exige ser interpretado. Es el ser humano ignorante de lo que el arte es, y de lo que el arte exige para su preservación como material estético, quien impone a las obras artísticas un uso destinado a satisfacer una de sus más elementales y egoístas ansiedades orgánicas, la que hace corresponder con el llamado «placer estético», y que acaba por reducir o jibarizar el arte a un instrumento puramente hedonista. No hay placer sin ideas, salvo, acaso, para los animales.

En palabras de Leopoldo de Luis (1976: 18), *Pasión de la tierra* rompe «toda amarra con la poesía tradicional», y ofrece al lector «una lírica caótica, una materia poética en ebullición, que tiene mucho que ver con residuos oníricos y con la liberación del subconsciente». La crítica ha acudido comúnmente a metáforas, que sin duda han de calificarse en muchos casos de «metafísicas», para tratar de explicar la tropología poética de una obra tan exigente como *Pasión de la Tierra*. Morelli (2000: 59) habla sin reparos de «un yo inmerso en un abismo interior que aflora violentamente con su sangre y dolor». El reputado Bousoño (1979: 67) va incluso «más allá», al afirmar nada menos que *Pasión de la Tierra* «no es un ‘más allá’ donde subsistan las personales diferencias, sino un sumergirse a través de la muerte en la honda materia, ella misma espíritu, gloria, vida», como si Aleixandre hubiera compuesto su poemario después de haber entrado en coma trascendental o éxtasis místico, o de haber protagonizado un viaje astral, o cosa parecida.

Entremos, en tercer lugar, en la cuestión normativa. Cuando un autor se sustrae a las normas es porque pretende ante todo sustraerse a la crítica. Es decir, a la crítica que se ejerce desde las normas a las que en el momento de composición de su obra pretende sustraerse. Si alguien escribe bajo el supuesto signo del irracionalismo, lo hará sobre todo para evitar el racionalismo de una crítica ante la que no desea manifestarse y desde la que, por supuesto, no quiere ser examinado. Cuando una Idea de Razón, imperante, resulta agresiva para un autor, este será el primero en proclamar un arte irracional, y en servirse de él como forma estética protectora y elusiva. Otra cosa es que ese supuesto arte irracional exija una razón juzgadora diferente de la convencionalmente impuesta en un momento dado de la historia del arte, es decir, exija o instaure, en términos jaussianos, un nuevo *horizonte de expectativas*, esto es, un nuevo sistema de normas objetivadas. En este punto, el poemario de Aleixandre exige un sistema interpretativo igualmente *sui generis*.

En primer lugar, *Pasión de la Tierra* supuso, entre otras muchas cosas, y además de la irrupción de la originalidad más acusada de la lírica alexandrina, la recuperación de la prosa para la poesía:

Con la *poesía pura*, el verso había sido considerado vehículo privilegiado o único de la poesía: sus juegos simétricos, su categoría rítmica, la capacidad sintética de sus imágenes, etc., lo elevaban sobre la prosa, vista como un instrumento funcional de simple comunicación. El surrealismo rompió también con este planteamiento, y devolvió a la prosa gran parte de su autonomía estética (Arlandis, 2004: 48).

De este modo, *Pasión de la Tierra* plantea un problema explícito de género literario: el poema en prosa. La prosa, que desplaza o sustituye al verso, se convierte aquí en una parte distintiva de la obra dada en el género, la poesía. A esta subversión genológica hay que añadir el hermetismo del poemario y su mitología surrealista.

Simultáneamente, desde la composición de *Pasión de la Tierra*, la lírica de Alexandre renuncia, como han señalado varios críticos, entre ellos Arlandis (2004: 63 ss), a dos aspectos muy característicos de una poética tradicional: la descripción mimética de un ideal de belleza, objetivado en un mundo exterior, fenomenológico y sensible, por un lado, y a la retórica ornamental, como artificio poético o exhibicionismo lírico, por otro. El poeta se distancia de una actitud social que identifica en la obra de arte un objeto exclusivamente decorativo, o incluso virtuosista. Paralelamente, el contenido ontológico de su poesía ya no será un ideal de belleza trascendente, fenoménico, sensorial, sino una Idea de Mundo en el que la belleza, en su realización y desenvolvimiento amoroso, sexual y erótico, será una de las fuerzas motrices y armónicas más poderosas y fundamentales. La poesía de Alexandre está al margen de lo social, en tanto que político, pero no de lo humano, en tanto que el ser humano está integrado en la naturaleza y de ella resulta como criatura. Dicho de otro modo, Alexandre construye un poética dada en el eje radial o de la Naturaleza, de la que el ser humano brota como su entidad materialmente más elaborada y poderosa, y muy al margen del eje circular o político-social, que en cierto modo —y solo *en cierto modo*— se presenta como un deterioro generado por el Hombre mismo frente a su propia especie.

Desde un punto de vista normativo, *Pasión de la Tierra* tiene una cita ineludible con el problema de las fuentes literarias y de nuevo con la cuestión surrealista.

Es un tópico de la crítica literaria interpretar *Pasión de la Tierra* de Vicente Alexandre como una muestra de «la adhesión del poeta a la experiencia irracionalista» y una «auténtica incursión de la literatura española en el surrealismo» (Morelli, 2000: 13), aún a sabiendas de que no hay nada más racional y sofisticado que el uso poético y retórico del lenguaje y de que la estética surrealista es una de las construcciones humanas más racionales que existen destinadas a la recreación y simulación de un supuesto mundo onírico. El surrealismo es ante todo la estética de la simulación racionalista de cuanto se considera ha de sustraerse a la razón. El artista puede considerar que ha de evadirse o escapar a la razón o el examen de ideas o sentimientos como la nostalgia, la libertad o el amor, pero nunca se le ocurrirá que han de sustraerse por igual al racionalismo humano operaciones quirúrgicas

relativas, por ejemplo, a un cólico nefrítico o a una tuberculosis renal, sin ir más lejos. Dicho de otro modo, el artista jugará con las formas de su arte, pero no con su vida, y aún menos con la materia de sus órganos vitales. El poeta se expondrá con palabras, pero no con su cuerpo.

Pasión de la Tierra dispone la exigencia de su interpretación no en unos referentes irracionales —pues los objetos y realidades convocadas existen como tales en el racional mundo del hombre—, sino en unos términos o referentes racionales que el poeta relaciona desde un aparente o supuesto irracionalismo, con objeto de sustraerse a exámenes e inquisiciones indeseadas, y de conservarse intacto en su semántica para entregarse así a un lector predilecto por el autor. La obra exige trascender la apariencia del irracionalismo para acceder al sentido racional y coherente de una forma de ser y de estar ante un mundo hostil, adverso y con frecuencia enemigo de la vida.

Morelli ha situado las fuentes posibles de *Pasión de la Tierra* en la tradición de una literatura visionaria, en cuya nómina española sitúa los nombres de Juan de Cruz, Luis de León, Bécquer, y en la europea los de Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, Freud y Joyce. Hay que advertir, con todo, que, por muy «visionaria» que se considere esta literatura, todas sus visiones están firmemente ancladas en la realidad más evidente y material. La mística era una de las pocas formas de evasión estética autorizada ya no por la poética española aurisecular, sino por la Teología a ella contemporánea. De modo parejo al arte de las vanguardias, que supo rescatarlo de un desdén secular, el culteranismo gongorino exigió una interpretación de la palabra poética de la que solo una minoría de lectores habían sido históricamente capaces. Una forma muy sutil, sin duda, la gongorina, de enaltecer al paganismo, ciclópeo y bucólico, en plena época contrarreformista. No faltarán quienes incluyan también a Calderón en esta suerte de «literatura visionaria». En este punto, no debería olvidarse que, si bien la vida puede imaginarse como un sueño, tal como proponía Segismundo, Calderón, en tanto que autor de *La vida es sueño*, presenta una teoría del Estado que nada tiene que ver con el onirismo y las libertades de una mente durmiente, sino con unas leyes políticas y teológicas —no precisamente de un racionalismo espinosista— cuyo rigor es aplastante y temible¹².

En el corazón de las vanguardias de comienzos del siglo XX, el surrealismo —conforme a la tesis que aquí sostendré— no solo no reproduce lo genuinamente onírico del ser humano, sino que lo que hace precisamente es construir, con frecuencia de forma lúdica, creacionista e incluso ultraísta, una idea racional y desde la más elaborada razón de cómo el ser humano desea, imagina o simplemente degusta, recrear un mundo onírico e irracional. El surrealismo ha sido uno de los simulacros históricamente más sobresalientes del supuesto y aparente irracionalismo humano, exhibido de forma artística y lúdica, como reconstrucción o imitación de lo onírico elaborada desde la más sofisticada razón antropológica, gnoseológica y estética. Nada más irónico —o cínico— que afirmar la elaboración de sofisticadas construcciones estéticas que

¹² Pienso en el racionalismo del *Tratado Teológico-Político* de Spinoza (1670), contemporáneo del onirismo de Calderón. Y de sus autos sacramentales, tan bellos a los ojos teológicos.

utilizan como instrumento de composición una relación tan obstinadamente racional y lógica como es el lenguaje. En este sentido, *Pasión de la Tierra*, como el resto de las obras surrealistas de Aleixandre, es un libro profundamente racional, por más que su apariencia estética y su imaginería onírica, junto con su tropología calculadamente ilógica, se complazca, o incluso se jacte, sobre todo en manos de la crítica, de sustraerse a la razón. Ninguna obra de arte brota de la sinrazón, y aún menos se afirma en ella. El arte, cuya finalidad constante es la exigencia renovada y permanente de una interpretación humana y normativa, constituye, junto con los discursos filosófico y científico, una de las realidades más poderosas y sobresalientes del racionalismo que singulariza al ser humano sobre cualesquiera otras formas de vida. Y este racionalismo al que hago constancia siempre fue subrayado por Aleixandre:

Tanto Federico como yo escribíamos siempre con la conciencia creadora despierta y no con el automatismo de los poetas franceses (Aleixandre, *apud* Cano, 1986: 210).

En cuanto a las fuentes del autor de *Pasión de la Tierra*, el propio Aleixandre las declaró a Depretis de forma explícita. Otra es la cuestión de si el poeta dice verdad o no:

Yo te puedo decir que, antes de conocer el surrealismo francés, conocí a los maestros de los surrealistas franceses. Conocí a Lautréamont. *Los Cantos de Maldoror* es un libro que los surrealistas tienen como un importante punto de referencia. Mis maestros fueron Lautréamont, Rimbaud, y un maestro en prosa de tipo irracionalista que es Joyce: mis primeros maestros en la nueva vía de mi poesía después de *Ámbito* [...]. Cuando estaba empezando a escribir *Pasión de la Tierra*, que escribí bajo la influencia de estos maestros, o, si quieres decirlo, por enseñanza de estos maestros, y en la forma incluso por Lautréamont y Rimbaud, que escribieron en prosa (Aleixandre, *apud* Depretis, 1984: 621).

La mencionada influencia de *Les Chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont sobre Aleixandre y, concretamente, sobre *Pasión de la Tierra*, ha invitado a hablar a los críticos de «la visión de un mundo primordial y regresivo: mundo del subconsciente y de lo elemental donde la idea vuelve a ser instinto, naturaleza, animalidad» (Morelli, 2000: 35). Lo cierto es que esta forma de hablar resulta poco clara y harto confusa, porque lo instintivo, lo natural y lo animal forman parte esencial del mundo desplegado, articulado y promovido por la razón y la consciencia, que, entre otras cosas, permite identificarlos como tales. Se ha llegado incluso a hablar de «estado cero de la conciencia» (Morelli, 2000: 40), como si la poesía y el lenguaje fueran posibles desde un encefalograma plano, o cosa parecida. El surrealismo, que tantos discursos estética y racionalmente admirables ha hecho posible en manos de escritores, poetas y artistas, ha sido nefasto en manos de los críticos, a quienes ha inducido a decir y escribir cientos de simplezas¹³. Todos y cada uno de los versículos que constituyen *Pasión de la Tierra* son oraciones gramaticales y construcciones tropológicas que están muy pensadas,

¹³ Se ha hablado de *Pasión de la Tierra* como de una «aventura humana en el inconsciente», «descenso abismal a los infiernos», «ascesis místico-telúrica»... Términos todos ellos que parecen

con objeto de simular, de la forma mejor y más sofisticada posible, la idea que del irracionalismo puede y quiere darnos la inteligencia racionalista de Vicente Aleixandre. Nada más irónico, lúdico o incluso ultraísta, que servirse del lenguaje —sin duda la más racional de las construcciones humanas— para hacer creer a los demás que estamos, ya no construyendo un mundo onírico, sino habitándolo. La mayor de las ironías, en este punto, es la que apela a la llamada «escritura automática», como si el poeta fuera una suerte de *médium*, o algo parecido. Nada que ver, algo así, con Aleixandre:

Es el libro mío [*Pasión de la Tierra*] más próximo al suprarrealismo, aunque quien lo escribiera no se haya sentido nunca poeta suprarrealista, porque no ha creído en lo estrictamente onírico, la escritura «automática», ni en la consiguiente abolición de la conciencia artística (Aleixandre, 1968: 1461).

DAS LIED VON DER ERDE DE MAHLER¹⁴ DESDE LA PERSPECTIVA DE PASIÓN DE LA TIERRA DE ALEIXANDRE

Si por algo temo morirme es porque ya nunca volveré a interpretar y oír «La Canción de la Tierra» de Gustav Mahler.

Jascha HORENSTEIN

Das Lied von der Erde parte del *Lied* romántico elevado singularmente por Mahler a categoría sinfónica. Ilustran esta obra musical seis canciones compuestas sobre antiquísimos poemas chinos, traducidos y adaptados al alemán —a partir de fuentes francesas— por Hans Bethge (1876-1946), en un librito titulado *Die Chinesische Flöte (La Flauta China)*, y puntualmente modificados por el propio Mahler. La obra se estrenó en 1911, seis meses después de la muerte del compositor, acaecida el 18 de mayo.

DAS TRINKLIED VOM JAMMER DER ERDE / CANTO BÁQUICO DEL DOLOR DE LA TIERRA

Se inicia la obra con un *allegro pesante*, en la tonalidad un tanto trágica en este contexto de *La menor*, con un compás de $\frac{3}{4}$, impulsado por la célebre corchea a contratiempo (Mi, La, Mi, Re, Mi, La, Mi...)¹⁵.

guardar más relación con una sesión espiritista que con una interpretación crítica de materiales literarios.

¹⁴ Sigo el texto alemán y la traducción española según se recogen en <http://www.kareol.info/obras/cancionesmahler/tierra/texto.htm> (8.12.2015). Se recomienda igualmente la consulta de la versión china e inglesa de los textos de *Das Lied von der Erde*, donde se señalan las alteraciones llevadas a cabo por Mahler en los versos de los poemas chinos: <<http://www.mahlerarchives.net/DLvDE/DLvDE.htm>> (18.08.2010)

¹⁵ Cfr. Mota Campos (2007).

Das Trinklied von Jammer der Erde
(Nach Li-Tai-Po)

Schon winkt der Wein im goldnen Pokale,
Doch trinkt noch nicht,
erst sing ich euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer
soll auflachend in die Seele euch klingen.
Wenn der Kummer naht,
liegen wüst die Gärten der Seele,
Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle
des goldenen Weins!
Hier, diese Laute nenn ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind die Dinge, die zusammenpassen!
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig, und die Erde
Wird lange fest stehn
und aufblüh'n im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lange lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tande dieser Erde!

Seht dort hinab!
Im Mondschein auf den Gräbern
Hockt eine wild-gespenstische Gestalt -
Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
Hinausgellt in den süßen Duft des Lebens!

Jetzt nehmt den Wein!
Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure goldnen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Canto báquico del dolor de la Tierra
(Según Li-Tai-Po)

El vino brilla en las copas de oro,
pero no bebáis todavía,
¡escuchad mi canto!
El canto de la pena sonará
en vuestras almas como una risa.
Cuando llega la pena,
el jardín del alma se torna yermo,
se apagan alegría y cantos.
Sombría es la vida y la muerte.

¡Señor de esta casa!
¡Tu bodega rebosa de vinos dorados!
¡He aquí el laúd, ahora es mío!
Tocar el laúd y vaciar las copas,
¡son cosas que se complementan!
¡Una copa de vino en su momento
es más preciada
que todos los reinos de la tierra!
Sombría es la vida y la muerte.

El firmamento será siempre azul
y la Tierra reverdecerá en primavera.
Pero tú, hombre, ¿cuánto vivirás?
¡No tienes ni un siglo para gozar
de todas las vanidades putrefactas
de esta Tierra!

¡Mirad allá! En el claro de luna,
sobre las tumbas, una figura
agachada, salvaje y espectral.
¡Es un mono! ¡Oíó cómo su gemido
se funde en el dulce aroma de la vida!

¡Ahora el vino!
¡Es el momento amigos!
¡Vacíad las copas áureas hasta el fin!
Sombría es la vida y la muerte.

DER EINSAME IM HERBST / EL SOLITARIO EN OTOÑO

Se ha dicho que Mahler pretende describir el estado psíquico de la soledad del ser humano en una estación que, como el otoño, está determinada por el ocaso (Mota Campos, 2007). Mahler se sirve en este movimiento de la orquesta como si fuera de cámara (corcheas de los violines, fragmentos melódicos muy líricos de la madera). El personaje de la canción se entrega a sus recuerdos personales enfrentado a la

desesperación y el abandono. La tonalidad dominante es la de Re menor, si bien hay innumerables cadencias en la tonalidad del relativo mayor, la de Fa¹⁶.

Der Einsame im Herbst
(Nach Tchang-Tsi)

Herbstnebel wallen bläulich überm See;
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
Man meint,
ein Künstler habe Staub von Jade.
Über die feinen Blüten ausgestreut.

Der süße Duft der Blumen ist verfliegen;
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten,
goldnen Blätter
Der Lotosblüten auf dem Wasser zieh'n.

Mein Herz ist müde.
Meine kleine Lampe
Erlosch mit Knistern,
es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh, ich hab Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten;
Der Herbst in meinem Herzen
währt zu lange;
Sonne der Liebe,
willst du nie mehr scheinen,
Um meine bittern Tränen
mild aufzutrocknen?

El solitario en otoño
(Según Tchang-Tsi)

La bruma otoñal azulea en el lago;
la gélida escarcha del amanecer
cubre la hierba;
como si un artista hubiera rociado
con polvo de jade las delicadas flores.

El dulce aroma de las flores se disipa;
y un viento helado vence sus tallos.
Pronto marchitos,
los dorados pétalos del loto
flotarán sobre el agua.

Mi corazón está cansado.
Mi candil que se apagó
en un último suspiro,
me lleva al sueño.
¡Me dirijo hacia ti, amada morada!
¡Sí, dame la paz que tanto necesito!

¡Lloro tanto en mi soledad!
El otoño en mi corazón
dura demasiado.
Sol de amor,
¿no brillarás nunca más,
para secar dulcemente
mis lágrimas amargas?

VON DER JUGEND / DE LA JUVENTUD

El pentatonismo impregna los movimientos centrales de esta obra. Las flautas, el flautín y el oboe confieren a este movimiento una atmósfera oriental, objetivada en motivos pentatónicos¹⁷.

¹⁶ Mota Campos (2007).

¹⁷ «La forma que tiene de ir desgranando su discurso nos transmite o da la impresión de que está prestando atención a los pájaros representados por el flautín. Al llegar al «Ich fulle mir den Becher neu» se produce un cambio en su timbre que nos indica que está de nuevo «pegándole al morapio» e incluso llega casi a transmitirnos, casi ya al final, que su borrachera ha llegado a su punto culminante» (Mota Campos, 2007).

Von der Jugend
(Nach Li-Tai-Po)

Mitten in dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern;
Manche schreiben Verse nieder.

Ihre seid'nen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seid'nen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde:

Alles auf dem Kopfe stehend
Im dem Pavillon aus grünem
Und aus weißen Porzellan.

Wie ein Halbmond steht die Brücke,
Umgekehrt der Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

De la juventud
(Según Li-Tai-Po)

En medio del pequeño estanque
hay un pabellón
de verde y blanca porcelana.

Como el dorso de un tigre
se comba el puente de jade
hacia el pabellón.

En la casita unos amigos sentados
bien vestidos, beben y charlan...
algunos escriben versos.

Sus mangas y gorros de seda
se deslizan hacia atrás
cayendo alegremente sobre la nuca.

En la superficie silenciosa
del pequeño estanque todo se refleja
maravillosamente como en un espejo:

Todo está cabeza abajo
en el pabellón
de verde y blanca porcelana.

El puente semeja una media luna,
con su arco invertido. Unos amigos,
bien vestidos, beben y charlan.

VON DER SCHÖNHEIT / DE LA BELLEZA

De nuevo el carácter chino cobra relieve en este movimiento mediante el uso de la escala pentatónica y el relieve orquestal en las cuerdas. El tempo de la pieza se acelera puntualmente al pretender describir la llegada de un grupo de jóvenes jinetes. Al fin, la música se va desvaneciendo lentamente con un pianísimo de flautas y violonchelo.

DER TRUNKENE IM FRÜHLING / EL BORRACHO EN PRIMAVERA

Irónica alegría la de este movimiento, en la tonalidad de La mayor.

Tal vez no fue probablemente el tema de la bebida lo que inspiró a Mahler el decantarse por este poema, sino más bien el de la llegada de la primavera todos los años. Así trata de simbolizarlo con el viento simulando a un pajarillo que anuncia al borracho que la primavera ha llegado. Pero el borracho le contesta: «Que me importa la primavera, déjame en paz con mi borrachera (Mota Campos, 2007).

Der Trunkene in Frühling
(Nach Li-Tao-Po)

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müh und Plag?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen lieben Tag!

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl' und Seele voll,
So tauml' ich bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!

Was hör ich beim Erwachen? Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag ihn, ob schon Frühling sei,
Mir ist als wie im Traum.

Der Vogel zwitschert: Ja!
Der Lenz ist da, sei kommen über Nacht!
Aus tiefstem Schauen lauscht ich auf,
Der Vogel singt und lacht!

Ich fülle mir den Becher neu
Und leer ihn bis zum Grund
Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Firmament!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf ich wieder ein,
Was geht mich denn der Frühling an?
Laßt mich betrunken sein!

El borracho en primavera
(Según Li-Tao-Po)

Si la vida no es más que sueño,
¿por qué tanta fatiga y pena?
¡Bebo a más no poder
el día entero!

Y cuando no puedo más,
cuerpo y alma colmados,
voy vacilando hasta mi puerta,
¡y duermo maravillosamente!

¿Qué es lo que oigo despertar? ¡Oíid!
Un pájaro canta en el árbol.
Le pregunto si ha llegado ya
la primavera, me parece un sueño.

¡El pájaro gorjea, sí!
¡La primavera llegó durante la noche!
Lo escucho con gran atención,
¡el pájaro canta y ríe!

Vuelvo a llenar mi vaso
y lo apuro hasta la última gota
y canto hasta que la luna resplandece
en el negro firmamento.

Y cuando ya no puedo cantar
vuelvo a dormir.
¿Qué tengo que ver con la primavera?
¡Dejadme estar ebrio!

DER ABSCHIED / EL ADIÓS

El último movimiento de la obra constituye una auténtica elegía. Es un ocaso absoluto, imperecedero, inextinguible. Su duración es casi equivalente a la totalidad de los cinco tiempos precedentes. Se ha hablado de trágica desolación contenida en este sexto y último movimiento sinfónico, de trágica despedida, desde una experiencia psicológica que remite sin reservas a la que objetiva formalmente Aleixandre en su poemario *Mundo a solas* (1950).

«El adiós» de Mahler se inicia con el gong. Le sigue el oboe en un compás de 4/4 con ese Do, Re, Do, Si, Do ligado con acompañamiento de trompa y violines. La soprano ha de comenzar su canto carente de expresión alguna, tal como lo exige Mahler: «El sol desaparece tras las montañas»... La flauta solista la acompaña en un solo.

Cada instrumento va interpretando su papel, es esta una parte del discurso musical extremadamente difícil de interpretar y peor dirigirlo. Es preciso hacer

interpretar a los músicos más allá de las notas para conseguir esa atmósfera de desolación que impregna casi la totalidad del movimiento. La marcha fúnebre que discurre ahora es como si la desolación, el desamparo, la desnudez, la soledad pudieran ser 'retratadas' en un pentagrama. Eso es lo que de forma irreplicable ha hecho Gustav Mahler en este interludio musical que dura algo más de 5 minutos y vale por toda la obra. Llegamos al final con un impactante gong y llamada lacerante de trompas y trombones, al trombón bajo le cabe el honor de rajar ese do grave de forma mayestática, dando por terminado el interludio orquestal. Mahler cambia de 'marcha' y mete el Do mayor para terminar su recitativo en forma algo triunfal, si es que puedo emplear semejante término. Pero es que cambia de la tonalidad menor a la mayor. Ahora el discurso es el del propio Compositor: «La tierra adorada florece por todas partes [...] el horizonte azul resplandecerá eternamente, eternamente...», y así siete veces, cada vez la voz extinguiéndose con acompañamiento de celesta (Mota Campos, 2007).

Der Abschied

(Nach Mong-Kao-Yen und Wang-Wei)

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.
O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
Der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Wehn
Hinter den dunklen Fichten!

Der Bach singt voller Wohllaut
durch das Dunkel.
Die Blumen blassen im Dämmerchein.
Die Erde atmet voll von Ruh und Schlaf.
Alle Sehnsucht will nun träumen,
Die müde Menschen gehn heimwärts,
Um im Schlaf vergess'nes Glück
Und Jugend neu zu lernen!
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein

Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes;
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.
Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du?
Du läßt mich lang allein!
Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
Auf Wegen,
die von weichem Grase schwellen.
O Schönheit!
O ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!

El adiós

(Según Mong-Kao-Yen y Wang-Wei)

El sol desaparece tras las montañas,
en cada valle cae la tarde
con sus sombras llenas de frescor.
¡Oh mirad! Como un barco de plata
flota la luna en el mar azul del cielo.
¡Siento el soplo de una sutil brisa
detrás de los pinos sombríos!

El arroyo canta armonioso
en la oscuridad.
En el crepúsculo las flores palidecen.
La tierra respira el silencio y el sueño.
Todos los deseos aspiran al sueño,
los hombres cansados vuelven a casa,
para volver a aprender
en la felicidad y juventud olvidadas.
Los pájaros se acurrucan en las ramas.
El mundo se duerme.

Sopla viento a la sombra de los pinos.
Estoy aquí a la espera de mis amigos;
les espero para un último adiós.
Deseo gozar a tu lado, amigo,
de la belleza de esta tarde.
¿Dónde estás?
¡Me dejas tanto tiempo solo!
Vago de una parte a otra con mi laúd,
por los caminos plenos
de tierna hierba. ¡Oh belleza!
¡Oh mundo ebrio
de eterno amor y vida!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm
Den Trunk des Abschieds dar.
Es fragte ihn, wohin er führe
Und auch warum es müßte sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort:
Du, mein Freund,
Mir war auf dieser Welt
das Glück nicht hold!
Wohin ich geh>?
Ich geh>, ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig blauen
licht die Fernen!
Ewig... ewig...

Bajó del caballo
y le dio la copa del adiós.
Le preguntó adónde iba
y por qué había de ser así.
Habló, tenía la voz velada:
Amigo mío, en esta tierra,
¡la suerte no me fue favorable!
¿Adónde voy?
Vago por los montes.
Mi corazón solitario busca la paz.
¡Vuelvo hacia mi patria, mi morada!
No habrá más horizontes lejanos.
Mi corazón tranquilo espera su hora.
¡De nuevo la tierra amada
florece y reverdece
por todas partes en primavera,
¡Por todas partes y eternamente
brillan luces azules en el horizonte!
Eternamente... eternamente...

4.19. VICENTE ALEIXANDRE: *NACIMIENTO ÚLTIMO Y RETRATOS CON NOMBRE*

Consideraré aquí la lírica de Aleixandre como un *holema* literario, es decir, como una totalidad poética que puede organizarse e interpretarse lógicamente de acuerdo con los cuatro espacios fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura: el *espacio antropológico*, el *espacio ontológico*, el *espacio gnoseológico* y el *espacio estético* (Maestro, 2006-2009). Cada uno de estos espacios permitirá formalizar críticamente los materiales literarios que constituyen, y desde los que se constituye, el conjunto de la producción estética de Vicente Aleixandre.

1. *Espacio antropológico*. Es el lugar, el territorio —diríamos, y no metafóricamente—, en el que está incluido el material antropológico, es decir, es el *campo* en el que se sitúan los *materiales antropológicos* (Bueno, 1978). La Literatura es una parte esencial de ese material antropológico, que puede organizarse en tres sectores o ejes: *circular*, determinado por las relaciones del ser humano con otros seres humanos; *radial*, que dispone las relaciones del ser humano con la naturaleza; y *angular*, en que se objetivan las relaciones del Hombre con todo tipo de entidades o referentes numinosos, mitológicos y teológicos. Desde el punto de vista del espacio antropológico, la poesía de Aleixandre se nos presentará como una forma suprema de racionalismo, la cual discurre uniformemente a lo largo de una trayectoria que comienza en la Naturaleza y desemboca en el Hombre, sin pretender en absoluto implicaciones ni apoyaturas religiosas de ningún tipo. Tres obras fundamentales constituyen los referentes literarios determinantes del espacio antropológico en la lírica aleixandrina: *Sombra del Paraíso* (1944), *Mundo a solas* (1950) y *Retratos con nombre* (1965). En la primera de ellas domina el eje radial o de la naturaleza, en la cual todo está vitalmente subsumido; en la segunda, se contiene una yuxtaposición o adecuación entre los ejes circular y radial, entre el ser humano y la naturaleza en que este habita como miembro de una sociedad política que ha de reconstruirse tras la desolación de atroces experiencias históricas; en la tercera, el eje circular o humano determina la formalización del conjunto poético, a través de figuras y personas reconocibles, con discretas implicaciones en ámbitos afines a la llamada «poesía social».

2. *Espacio ontológico*. La literatura en general, y la poesía de forma muy específica y particular, da cuenta de la materia del Mundo, es decir, *formaliza* estéticamente una *materia* real y efectivamente existente. El espacio ontológico de la literatura es el espacio en el que tiene lugar la formalización de la materia literaria o poética, es decir, el lugar en el que, desde la literatura y la estética de la literatura, se interpreta el Mundo. En consecuencia, diremos que la lírica de Aleixandre contiene y objetiva una interpretación del Mundo (M), esto es, un Mundo Interpretado (M_i)¹. Este último

¹ Conviene, pues, distinguir, en primer lugar, la Ontología General (M), como sustancia constitutiva del Mundo (M), y correspondiente a la Idea de Materia Ontológico General, definida como *pluralidad*, *exterioridad* e *indeterminación*. La Ontología General (M) es una pluralidad infinita, y desde ella el materialismo filosófico niega tanto el monismo metafísico (inherente al Cristianismo y al Marxismo) como el holismo armonista (propio de las ideologías panfilistas,

está constituido por tres géneros de materialidad, que se denominan respectivamente materia primogénica o física (M_1), materia segundogénica o psicológica (M_2), y materia terciogénica o conceptual (M_3)².

$$M_i = M_1, M_2, M_3$$

Desde el punto de vista de la lírica de Aleixandre, el espacio ontológico constituye a la poesía como formalización de la materia del mundo. Cuatro poemarios son en este sentido fundamentales: *Pasión de la Tierra* (1935), *Nacimiento último* (1953), *En un vasto dominio* (1962) y *Poemas de la consumación* (1968). Cada una de estas obras formaliza, de modo más poderoso y explícito que ninguna otra de Vicente Aleixandre, la materia del mundo al que se refiere el conjunto de su producción lírica, desde criterios físicos (M_1), psicológicos o fenomenológicos (M_2) y conceptuales y lógicos (M_3).

3. *Espacio gnoseológico*. Desde el punto de vista del espacio gnoseológico, la lírica de Aleixandre nos exige cumplir con un imperativo esencial: hacer inteligible e interpretable la poesía como conocimiento. En este sentido, se distinguirán en el espacio gnoseológico tres ejes o sectores (sintáctico, semántico y pragmático), desde los que se tratará de dar cuenta de una serie de *relaciones, términos y operaciones* (sintaxis) constituyentes de formas poéticas de conocimiento; asimismo, se examinará a continuación cómo se formalizan semánticamente los materiales poéticos, explicitados en el mundo físico (M_1), psicológico (M_2) o conceptual (M_3). Por último, se considerarán, desde criterios pragmáticos, los procedimientos autológicos, dialógicos y normativos utilizados por Aleixandre para comprender, expresar e interpretar su mundo poético y

entregadas al diálogo, el entendimiento y entretenimiento universales, la paz perpetua o la alianza de las civilizaciones). En segundo lugar, habrá que distinguir la Ontología Especial (M_1), como Mundo Interpretado (M_1), que es una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad, en que se organiza el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo conocido (M_1) (Bueno, 1972, 1992).

² El primer género de materialidad (M_1) está constituido por los *objetos del mundo físico* (rocas, organismos, satélites, bombas atómicas, mesas, sillas...); comprende materialidades físicas, de orden objetivo (las dadas en el espacio y en el tiempo). El segundo género de materialidad (M_2) está constituido por todos los *fenómenos de la vida interior* (etológica, psicológica, histórica...) *explicados materialmente* (celos, miedo, orgullo, fe, amor, solidaridad, paz...), es decir, atendiendo a sus causas y a sus consecuencias materiales; comprende materialidades de orden subjetivo (las dadas antes en una dimensión temporal que espacial), cuya relevancia reside ante todo en los hechos que los provocan y generan, y en los hechos a que dan lugar, como contenidos psicológicos y fenomenológicos que impulsan las formas de la conducta humana (agresividad, ambición, impotencia, depredación, etc...). El tercer género de materialidad (M_3) está constituido por los *objetos lógicos*, abstractos, teóricos (los números primos, la *langue* de Saussure, las teorías morales contenidas en el imperativo categórico de Kant, los referentes jurídicos, las leyes, las instituciones...); comprende materialidades de orden lógico (las que no se sitúan en un lugar o tiempo propios). Estos tres géneros de materialidad son heterogéneos e incommensurables entre sí (Bueno, 1990). Son también coexistentes, ninguno va antes que otro y ninguno se da sin el otro: se co-determinan de forma mutua y constante, y ninguno de ellos es reducible a los otros. Quiere esto decir que estos tres géneros de materialidad están dados y organizados en *symploké*.

las posibilidades de conocimiento en él contenidas. Dos son las principales obras que requieren atención desde el punto de vista del espacio gnoseológico: *Picasso* (1961) y *Diálogos del conocimiento* (1974).

4. *Espacio estético*. Es el espacio dentro del cual el ser humano, como sujeto operatorio, lleva a cabo la autoría, manipulación y recepción de un material estético, es decir, el espacio en el que el ser humano ejecuta materialmente la construcción, codificación e interpretación de una obra de arte. El espacio estético es un lugar ontológico constituido por materiales artísticos, dentro de los cuales los materiales literarios constituyen un género específico. En el caso de la literatura, el espacio estético es el espacio en el que se sitúan el autor —o artífice de las Ideas objetivadas formalmente en un texto— y el lector —el ser humano que lee e interpreta *para sí* tales Ideas³— con el fin de examinar gnoseológicamente, es decir, desde criterios lógicos y racionales (no idealistas), un conjunto de materiales literarios que toman como contexto determinante una o varias obras literarias concretas. El espacio estético es, pues, un lugar físico, efectivamente existente, y no metafísico o metafórico, cuya ontología literaria es susceptible de una interpretación semiológica, dada en tres ejes: sintáctico, semántico y pragmático. Desde esta perspectiva, el Materialismo Filosófico habla de materiales artísticos o materiales estéticos (*ars*), los cuales, a su vez, pueden considerarse en su desenvolvimiento en cada uno de los tres ejes del espacio estético: 1) sintácticamente, al hacer referencia a los *modos, medios y objetos* o *finés* de formalización, elaboración o construcción de los materiales estéticos; 2) semánticamente, al explicitar los significados y prolepsis de la producción artística, de acuerdo con los tres géneros de materialidad propios de la ontología especial (*mecanicismo*, M₁; *genialidad*, M₂; y *logicidad*, M₃); y 3) pragmáticamente, al referirse a la introducción y desarrollos de la obra de arte en contextos pragmáticos más amplios, como la praxis económica, social, comercial, institucional, política..., los cuales pueden determinarse de acuerdo con *autologismos, dialogismos* y *normas*. Cuatro poemarios de Vicente Aleixandre son fundamentales en este espacio estético: *Ámbito* (1928), en el que se objetiva su ideario inicial de poesía afín al «purismo»; *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1935), obras maestras determinadas por la expresión de una poética de amor sublimado y de sexo y estética surrealistas; y finalmente *Historia del corazón* (1954), donde se contiene, en ciertas afinidades con la «poesía social» o «realista», toda una poética de amor vivo y de sexo no menos vivo y realista. En consecuencia, desde el punto de vista del espacio estético, en la lírica de Aleixandre será posible distinguir históricamente al menos tres momentos, vinculados con el «purismo», el «surrealismo» y el «realismo», siempre de forma heterodoxa y particular, en modo alguno absoluta u homogénea.

Consideraré aquí solamente dos obras de la lírica aleixandrina: *Nacimiento último*, vinculado al espacio ontológico, y expresión de la poesía como formalización de la

³ El intérprete o transducción es quien interpreta esas Ideas no solo *para sí*, sino esencialmente *para los demás*. Sobre el concepto de transducción, vid. el tomo I de esta misma obra, capítulo 4.4.

materia del mundo; y *Retratos con nombre*, obra culminante del espacio antropológico y expresión manifiesta de la poesía como antropomorfización de la materia del mundo.

NACIMIENTO ÚLTIMO (1953):

LA POESÍA COMO FORMALIZACIÓN DE LA MATERIA DEL MUNDO

Este libro aglutina una diseminación muy ordenada. Es un poemario en el que, de un modo u otro, están presentes todos los poemas de Aleixandre. *Nacimiento último* constituye un poemario epítome de su holoema poético, un poemario en el que se refracta la totalidad de la obra lírica de su autor. El título es resultado del primer «conjunto solidario» de poemas —«Nacimiento último»—, que el poeta identifica metafóricamente con una muerte humana en la que se consuma una integración o identificación definitiva con la naturaleza, representada una vez más en la figura física de la Tierra. El segundo conjunto de poemas está constituido por una serie de «Retratos y dedicatorias», análogos en muchos aspectos a los contenidos en *Retratos con nombre*, y donde la evocación adquiere un papel preponderante. Un tercer conjunto de poemas definidos por su filiación común es el que constituyen los «Cinco poemas paradisiacos», explícitamente compuestos en el ámbito y período de *Sombra del Paraíso*. Finalmente, ha de hablarse de un cuarto grupo de poemas, diseminado cuidadosamente en el conjunto de la obra, «piezas distintas, de cuerpo separado», como las denomina el propio poeta (Aleixandre, 1953/2005: 585), compuestos entre *Sombra del Paraíso* e *Historia del Corazón*. En suma, *Nacimiento último* recoge poemas singulares, escritos en los momentos acaso más álgidos y pletóricos de la trayectoria creativa de Vicente Aleixandre, esto es, desde 1927 hasta 1952.

Junto con *Pasión de la Tierra* (1935), *En un vasto dominio* (1962) y *Poemas de la consumación* (1968), la obra que ahora nos ocupa, *Nacimiento último* (1953), constituye un poemario de referencia en que se objetiva el espacio ontológico de la lírica alexandrina, es decir, su idea y concepto de poesía como formalización de la materia del mundo ($M_1 = M_1, M_2, M_3$).

Leopoldo de Luis (1970) califica a este libro de *panteísta*. No es desacertado hablar así, en términos ordinarios o mundanos, pero tal atribución ha de explicarse y manejarse muy cuidadosamente en crítica literaria, porque el término *panteísmo* es un concepto cuyas implicaciones en Filosofía pueden resultar muy complejas e incluso contradictorias entre unos y otros sistemas de pensamiento. Recordaré, para empezar, que el panteísmo es aquella doctrina que postula la identificación de Dios con el Mundo (es decir, con la materia ontológica general: M), y que en consecuencia afirma que Dios es todo. Así concebido, el panteísmo incurre en el monismo metafísico de la sustancia, apoyándose en una idea monista e idealista de materia trascendental. Pero a esta concepción teórica caben muchas objeciones prácticas. Como se sabe, el término fue acuñado en Filosofía por el pensador racionalista John Toland (1670-1722), en obras fundamentales como *Letters to Serena* (1704) y sobre todo *Pantheisticon* (1720, traducida al inglés en 1751). Entre los antecedentes del panteísmo ilustrado pueden reconocerse múltiples ideas contenidas en sistemas filosóficos precedentes, o en pensadores particulares, desde milesios como Tales,

quien afirmaba que «todo está lleno de dioses», hasta presocráticos como Demócrito, a quien puede considerarse legítimamente como el fundador del materialismo, en su pretensión de explicar el fundamento de todos los fenómenos por la interacción de partículas corpóreas a las que denominó átomos, dando lugar a la primera gran teoría materialista de las apariencias. El principio *ex nihilo nihil fit*, patente en poemarios aleixandrinos como *Pasión de la Tierra*, *Sombra del Paraíso*, *La destrucción o el amor*, *Mundo a solas*, *Nacimiento último*, *En un vasto dominio* o *Poemas de la consumación*, proclama la voluntad del pensamiento materialista por explicar el mundo desde sí mismo. La misma tesis está presente en obras como *De rerum natura* (I, vv. 210-220) de Lucrecio. Pero el panteísmo preilustrado no es susceptible de una interpretación homogénea y sin contrastes. El panteísmo de Epicuro y de Lucrecio es mecanicista y naturalista (cuanto existe responde a un determinismo cósmico), mientras que el de los estoicos es corporeísta y existencialista (todo lo que existe es corporal y responde a un dinamismo naturalista intervenido por la voluntad humana), de modo que solo lo que existe corporalmente es capaz de acción y de pasión, cuyo dominio compete al hombre virtuoso. Progresivamente, dos de las formas a través de las cuales se desarrolló el materialismo medieval fueron, por un lado, el panteísmo neoplatónico y místico, y, por otro lado, el panteísmo naturalista de Avicbrón y David de Dinant, entre otros, quienes describen una trayectoria que discurre por Avicena y Averroes pero que no conduce a Tomás de Aquino, sino a Giordano Bruno, y a su principal exponente en el siglo XVII europeo: Baruch Spinoza, cuyo panteísmo materialista es el que más y mejor se identifica en la obra lírica de Vicente Aleixandre. Esta *materia universalis* es, tanto en Bruno, como en Spinoza y Aleixandre, la Sustancia única (la materia ontológica general, o M, según el Materialismo Filosófico), que cada uno de estos autores identificará como equivalente a la Naturaleza (Bruno), la Materia (Spinoza) y el Amor (Aleixandre). La materia se da a sí misma sus formas. Es autosuficiente. La materia es causa, principio y consecuencia inmanente del Mundo. Pero en Bruno el panteísmo es todavía una modificación del monismo metafísico tradicional, y no llega a sistematizarse como un materialismo pleno, como sí sucederá con Spinoza. Con todo, el materialismo moderno se inaugura con Hobbes, y vuelve a ser corporeísta. Solo con Spinoza el materialismo se hace ateísta a través del panteísmo, del mismo concepto de panteísmo que se objetivará en la obra poética de Aleixandre, al concebir la noción de Sustancia como algo infinito dotado de infinitos atributos y modos. Estamos ante un panteísmo sustancialista, materialista y ateísta, no metafísico, ni monista, ni corporeísta (Peña, 1974). Este es el panteísmo de Vicente Aleixandre. El mismo que el de Baruch Spinoza, un panteísmo que la Ilustración europea no haría sino expandir bajo el impulso del *Pantheismusstreit*, promovido por Jacobi en su *Über die Lehre des Spinoza* (1785).

No por casualidad todos los géneros de materialidad (física, psicológica y lógica) están intensamente explicitados en este poemario, *Nacimiento último*, síntesis canónica de toda la poesía aleixandrina. La obra se inicia con una recurrente presencia de la muerte, sin contemplación trágica alguna, pues para Aleixandre la tragedia no reside en la muerte en sí, al fin y al cabo una reintegración en la naturaleza física de la que el ser humano brota y procede, sino en el dolor que se infringe irracionalmente

a la vida en sus diferentes formas, cursos y manifestaciones. Títulos como «El moribundo», «El silencio», «El enterrado» abren el poemario. La cita con el silencio, con la muerte, con la tierra en que se disuelve físicamente el cadáver donde concluye la vida es el resultado de una dialéctica en que se sintetiza el proceso mismo de la propagación de esa vida. La muerte física no es más que la experiencia que hace soluble al ser humano en el seno de la realidad material que en efecto es y de la que en efecto brota. De hecho, para Aleixandre, la única muerte efectiva es la vida que transcurre sin amor. Es la tesis del poema homónimo, «Sin amor»: «Fin de una vida, fin de un amor. La noche aguarda /.../ Oh soledad de un cuerpo que no ama a nadie». Quien vive sin amor vive sepulto: «Una vida sin amor solo ofrezco /.../ ¿Quién me quiere en las sombras?» («La sima»). Cuando el amor florece, resurgen las imágenes celestes, aurorales («Amor del cielo»), trascendidos los espacios subterráneos, o submarinos, donde habita «El muerto», quien como el pez espada de *La destrucción o el amor* se esteriliza en regiones «Sin luz»:

Ese profundo oscuro donde no existe el llanto,
donde un ojo no gira en su cuévano seco,
pez espada que no puede horadar a la sombra,
donde aplacado el limo no imita un sueño agotado.

El poema «Epitafio» cierra esta primera serie solidaria en la que la muerte y el amor se dan la mano, administrando materialmente el curso de la vida humana como un avatar o vicisitud que transcurre siempre sin exigencias, ni pretensiones, ni soluciones, metafísicas. El ser humano no es soluble en Dios, sino en la materia, de la que brota y a la que, en su desarrollo racionalista, es capaz de interpretar. Concluye así la valoración aleixandrina del primer género de materialidad (M_1), como interpretación física del mundo.

Sigue a esta serie inicial otra de retratos, dedicatorias, semblanzas, de contenido igualmente trigenérico en su despliegue ontológico (M_1 , M_2 , M_3). Se evoca aquí la experiencia mortal de dos íntimos amigos: Pedro Salinas y Miguel Hernández. Al primero le dedica Aleixandre una elegía moderna; al segundo, una tragedia absoluta: «Nadie nunca gemirá bastante». El poeta proclama aquí un amargo final misantrópico, tan recurrente en obras como *Pasión de la Tierra*, o incluso en algunos versos de *Sombra del Paraíso*. La naturaleza, el mundo impersonal, el eje radial, objetivado de nuevo en la figura de la Tierra, se disocia y se repele de la mano del hombre, de su irracionalismo destructor, de su circularismo criminal.

Tierra ligera, ¡vuela!
Vuela tú sola y huye.
Huye así de los hombres, despeñados, perdidos,
ciegos restos del odio, catarata de cuerpos
cruels que tú, bella, desdeñando hoy arrojas.

Huye hermosa, lograda,
por el celeste espacio con tu tesoro a solas.
Su pesantez, al seno de tu vivir sidéreo
da sentido, y sus bellos miembros lúcidos para siempre
inmortales sostienes para la luz sin hombres.

La cita explícita de *Nacimiento último* con el segundo género de materialidad (M_2), o mundo psicológico, se objetiva en el poema «Al sueño», dedicado a Gerardo Diego. En él, y una vez más, la realidad onírica se transforma, disuelve o diluye, en la imagen erótica de una mujer reconfortante y benigna, sin la cual la vida no es posible. Advértase que nunca la experiencia onírica y soñadora ha sido tan explícitamente lúcida y racional. El ser humano no solo no se sustrae en estos versos a la inteligibilidad del mundo, sino que encuentra en el sueño un contrapunto terapéutico y hedonista para su desarrollo racionalista. Lejos de toda experiencia lisérgica, el sueño vela:

Imagen dulce de la esperanza,
centella perdurable de la eterna alegría,
diosa tranquila que como luz combates
con el oscuro dolor del hombre.

Te conozco. Eres blanca y propagas
entre los brazos de tu dueño instantáneo
la eternidad, tan breve,
tan infinitamente hermosa bajo tus alas dulces.

[...]

Bebe, bebe del amor que propagas;
dame, dame tu sueño, soñadora que velas.
Yace junto a mí en este lecho, no de espinas, de cánticos,
y fundido en tu seno sea yo el mundo en la noche.

Quiero referirme ahora al poema que considero más emblemático y representativo de *Nacimiento último*, el titulado «Primera aparición». Con toda fidelidad, el poeta da muestra en estos versos de cómo el ser humano, bajo la imagen erótica de una mujer, brota de la naturaleza y da sentido al mundo. La Humanidad emerge de la Naturaleza y comulga con ella, sin dioses ni entidades metafísicas o irracionales de ningún tipo.

Allí surtiendo de lo oscuro,
rompiendo de lo oscuro,
serena, pero casi cruel, como una leve diosa recobrada,
hete aquí que ella emerge, sagradamente su además extendiendo,
para que la luz del día, la ya gozosa luz que la asalta,
se vierta doradamente viva sobre su palma núbil.

¿Es la sombra o la luz lo que su luciente cabello
arroja a los hombres, cuando cruza mortal un instante,
como un íntimo favor que la vida dejara?

¿O es solo su graciosa cintura, donde la luz se acumula,
se agolpa, se enreda, como la largamente desterrada
que, devuelta a su reino, jubilar su amontona?
No sé si es ella o su sueño. Pájaros inocentes
todavía se escapan de sus crespos cabellos,
prolongando ese mundo sin edad de que emerge,
chorreando de sus luces secretas, sonriente, clemente,
bajo ese cielo propio que su frente imitase.

Oh tú, delicada muchacha que desnuda en el día,
que vestida en el día de las luces primeras,
detuviste un momento tu graciosa figura
para mirarme largo como un viento encendido
que al pasar arrastrase dulcemente mi vida.

Si pasaste te quedas. Hoy te veo. Tú pasas.
Tú te alejas. Tú quedas... Como luz en los labios.
Como fiel resplandor en los labios. Miradme.
Otros brillos me duran en la voz que ahora canta.

Pero la Humanidad es aquí una figura humana concreta, física, femenina y erótica. Nace escorzada, pronunciándose luminosamente en un alto relieve emancipador sobre la dialéctica entre la luz y las tinieblas, «surtiendo de lo oscuro». La materia humana se formaliza desde una suerte de vacío intemporal, «ese mundo sin edad de que emerge». Aunque parezca gozar de los atributos de la hermosura de una divinidad pagana, la criatura humana es mortal, y como tal cruza «un instante», fugazmente. Hay en toda la obra lírica de Aleixandre una estrechísima relación entre el ser humano (eje circular), como sujeto operatorio y erótico, y la naturaleza (eje radial), como realidad impersonal de la que aquel brota para dotarla de sentido y a su vez también para adquirirlo, como especie dominante en su espacio antropológico y en su espacio ontológico.

La naturaleza no es en Aleixandre una entidad unitaria dotada de un designio. No es un mito, sino una realidad cuyo sentido brota del ser humano, es decir, del mismo ser que emerge materialmente de ella. La naturaleza, al margen del ser humano, carece de sentido. No es nada. Es un *mundo a solas*. Es el ser humano el que dota a la naturaleza de un designio, de un valor, de una teleología. Porque la naturaleza no es ni mitológica ni metafísica en la lírica alexandrina. Es, ante todo, sustancia. Esto es, en términos de Materialismo Filosófico, materia ontológica general (M), que el ser humano, con el uso de la razón, del trabajo y de la civilización, hace inteligible (M_p).

Una visión mitológica y metafísica de la naturaleza acabará por hacer de ella una divinidad. Algo incompatible con el cristianismo, que estipula que la naturaleza no es divina, sino obra de un ser divino. La Idea de Naturaleza, tal como se expone desde los presocráticos, y desde el propio Aristóteles, quien la concebía como inmutable y eterna, exenta de generación y degeneración, es una idea monista (*Physis*). No es el caso de Aleixandre, quien no percibe la naturaleza desde el exclusivo monismo de la sustancia (M), sino desde la intervención y manipulación del racionalismo humano a través de los tres antemencionados géneros de materialidad (M₁ = M₁, M₂, M₃). Es la razón humana la que hace legibles —y apasionantes— las formas de la «delicada muchacha» que brota de la naturaleza, vestida de luz. De esa naturaleza que deja de ser un mito cuando la razón humana la hace comprensible en sus diferentes formas y posibilidades de materialización.

No hay que olvidar que en la poesía de Aleixandre la naturaleza es el *eje radial*, es decir, el eje impersonal del espacio antropológico, un dominio en el que los seres humanos habitan, pero un dominio que no se comunica verbalmente con los seres humanos. La naturaleza no es una «madre»; eso es un mito, un mito oscurantista,

confuso y pueril. La naturaleza, en la lírica que Aleixandre, no es ni ese ni ningún otro mito: es la materia ontológica general (M) de la que brota el Mundo Interpretado o construido (M_i) por el ser humano, quien a su vez, como sujeto operatorio y gnoseológico que la manipula, emerge igualmente de ella (M), «surtiendo de lo oscuro / rompiendo de lo oscuro».

Esta síntesis entre lo humano y lo natural, entre el eje circular y el radial, se objetiva de forma plenaria en poemas como «Junio del paraíso», donde el ser humano se retrata plenamente armonizado con la naturaleza y sus diferentes formas, de un modo que era inconcebible para el mismo poeta en los años crueles de guerras y posguerras. Una naturaleza que para Aleixandre, como para Aristóteles, sin ser inmutable, dada la dialéctica a través de la cual sobreviven todas sus criaturas, incluida la especie humana, es incombustible e incorruptible, es decir, inderogable, como se advierte en «Cántico amante para después de mi muerte»:

¡Ah, cuerpo desnudo, diosa justa, cifra de mi minuto,
cuerpo de amor que besé solo un día,
vida entera de amor que acabó porque he muerto,
mientras tú resplandeces inmarchita a los hombres!

RETRATOS CON NOMBRE (1965):

LA POESÍA COMO ANTROPOMORFIZACIÓN DE LA MATERIA DEL MUNDO

Sombra del Paraíso (1944), *Mundo a solas* (1950) y *Retratos con nombre* (1965) constituyen tres obras que reflejan con nitidez la evolución aleixandrina desde una poesía centrada en el eje radial o de la naturaleza hacia un discurso lírico explícitamente antrópico, atento al eje circular o humano. El propio poeta lo ha observado con frecuencia:

En la primera parte de mi poesía el tema general era, si la expresión no parece desmedida, la naturaleza, el cosmos, y el hombre estaba presente en cuanto cosmos también. En la etapa segunda de mi obra la naturaleza se retira a un fondo y el vivir humano se adelanta como tema de mi trabajo. Pero tanto en una zona como en otra el protagonista es siempre el mismo, el hombre, y no hay otro. Porque la poesía empieza en un hombre —el poeta— y acaba en otro —el lector—, aunque entre polo y polo puede atravesar, a veces iluminar, el universo mundo (Aleixandre, 1950/2002: 517).

Lo antrópico, el ser humano como ser fundamental, la supremacía del eje circular, en suma, está presente desde el poema inicial, «Diversidad temporal», y no por casualidad. El poema sirve de pórtico a un libro que retrata, esto es, que *retrahe*, que saca de nuevo a la luz, que hacer revivir, con fidelidad y detalle, figuras esencial y existencialmente humanas (todas con nombre, propio unas, común otras, en quienes lo común funcionará como propio). «Diversidad temporal» objetiva lo que cabe denominar antropomorfización de la materia del mundo:

I

Es una espuma solo, final, ápice, brillos.
En la materia misma su estar formas suscribe:
la sucesión. Y rueda: como en la mar las olas.

Allí respira o late la indivisión profunda.
Conciencia, ápice mismo de la sustancia, culmen.
Destinos diferentes que se enredan o alcanzan.
Desde el origen mismo la voluntad proclama
su dispersión, sus flores, diversidad, espumas.
La entraña solidaria que reventó o estalla
es la explosión justísima que al irrumpir se ordena.
¿Exhalación? ¿Ventura? Continua luz profunda,
moral, de la materia que en progresión se extiende.
Devenir, diosa indemne que en su conciencia impera.
Avatares del orden que cúmplese en espacios,
y se ha hecho tiempo. Humano, distinto, el pie se inserta.

II

Diversidad, no diosa, mas realidad continua,
presente, y pasa, adviene. Plural y única a solas.
La comunión se esparce, congrega, se alza, abate;
su relación son hombres continuos, y ella es una.
Una si varia, triste si alegre, en suma ardiendo
desde el fuego primero que aquí en historia aún quema.
Como una ola se allega sobre las playas mismas,
donde los pies recientes se mojan, y otro, y otro.
Esa mano, esa ropa, el pie, el gemido, el brillo,
sus besos numerosos, su muerte, el rey, las cuevas,
el orden voluntario, pues hijo es él del hombre.
Como unas olas rompen y abren: playa, historia.
Lo que él hizo está hecho y lo que quiso puede.
La situación se ocurre, perece, salva, dice,
predice, y el mañana ya luce, y son auroras.
La libertad del hombre sus formas abreviara.
Dice lo que la historia y conclusión espera.
Las playas diviniza el hombre, y él, ¿divino?
Humano, sí. ¿Infinito? Real. ¡Luz a sus límites!

En la lírica de Aleixandre, el espacio antropológico es bidimensional: la Naturaleza y el Hombre. No hay dioses. No hay eje angular, sino solo ejes radial y circular. El ser humano brota, además, de la naturaleza («explosión justísima») y la domina («que al irrumpir se ordena»). Este es un poema que expresa sin reservas la génesis de la especie humana como entidad que emerge de la naturaleza y que a través de ella y en consonancia con ella se abre camino. Un eje circular y humano que crece, se expande y ordena a través del eje radial y natural. Sin dioses angulares. Y es que el ser humano se muestra emergente del mar, de la tierra, y telúrico y marino brota de estos elementos, como «una espuma», como su estadio «final», el más avanzado de la materia y sus formas —«Conciencia, ápice mismo de la sustancia, culmen»—, como

un «apéndice», como un «brillo» de todos estos elementos conjuntivos, en «sucesión» perpetua. Estamos lejos de una tradición cristiana que impone la imagen del hombre como polvo, humo, barro... No. Las metáforas aquí son marinas, luminosas, vitales, dignificantes. Semejante tropología oceánica —olas, espumas, playas, mares— se impone incluso a la telúrica —«el pie se inserta»—, y por supuesto a la celeste —auro-ras—, aquí casi ignorada por completo. La explosión antropológica, la génesis del Hombre, no se confina en la bajeza, sino en una naturaleza pura, intacta, desbordante de vida. No cabe mayor materialismo. Ni mayor dialéctica, «como en la mar las olas». La imagen del ser humano brotando de la naturaleza es una materialización constante en la lírica aleixandrina, bien como «Hija de la mar», bien como «Hijo de la mar», bien en su «Primera aparición». No hay creacionismo, sino transformación o evolución, de la naturaleza al ser humano. La estructura antropológica desborda y formaliza la génesis natural y nuclear, expandiéndose ilimitadamente en la historia, en «diversidad temporal»: «la materia que en progresión se extiende». La naturaleza es aquí «la entraña solidaria que reventó o estalla», en consonancia —en la segunda etapa de la poética aleixandrina— con el ser humano. El orden humano se transforma progresivamente en órdenes más perfectos, mejor cumplidos, a lo largo del tiempo y a lo ancho del espacio. El eje circular o humano crece radialmente merced a la «exhalación», acaso venturosa o azarosa —insisto en que no hay deidades de ningún tipo—, de la naturaleza.

Por otro lado, el poema no es solo existencialista. No hay una Idea de Hombre limitada a su existencia. Hay una Idea de ser humano concebida y conceptualizada como ser capaz de ordenar racionalmente el mundo natural del que brota, y del que incluso se disocia para moldearlo, para manipular inteligentemente y teleológicamente su materia: «Humano, distinto, el pie se inserta».

En este punto, se impone hablar aquí de ateísmo. No cabe afirmar que Aleixandre dice algo así como «Dios no existe». Semejante declaración es en sí misma la de un supuesto ateísmo existencialista, no la de un ateísmo esencial, que es la que genuinamente corresponde a la poesía aleixandrina. El poeta no niega que Dios exista, algo en sí mismo obvio, ya que ningún dios posee existencia corporal (excepto el Dios de la Teología católica, la más respetable y racional, en su idealismo, de todas las filosofías confesionales, dicho sea de paso). El poeta niega la misma Idea de Dios, como un ente trascendente, corpóreo o incorpóreo, capaz de razón y de acción, es decir, facultado para pensar y operar sobre el racionalismo y el pragmatismo humanos. Lo he señalado con frecuencia: el eje angular o religioso en Aleixandre es igual a cero: «Diversidad, no diosa, mas realidad continua». El espacio antropológico de su poesía es bidimensional, porque solo dispone de dos elementos, el Hombre y la Naturaleza, en relación relativamente conflictiva y dramática, en obras como *Pasión de la Tierra*, *Sombra del Paraíso* o *Mundo a solas*, y en reconfortada consonancia en poemarios como *Retratos con nombre*, *En un vasto dominio*, *Historia del corazón* o *Poemas de la consumación*.

El racionalismo humano que exalta Aleixandre es aplastante, y constituye hoy en día un valor que ha de subrayarse frente a los enemigos que, desde el seno mismo de la Civilización Occidental, quieren destruir sofisticadamente la razón que hace posible nuestra supervivencia como género humano: «el orden voluntario, pues hijo es él del hombre». La supremacía de la voluntad humana es patente: «Lo que él hizo está

hecho y lo que quiso puede». Incluso hay versos que un Hegel, filósofo de la Historia, confirmaría sin reservas: «Dice lo que la historia y conclusión espera». De este modo, Aleixandre objetiva en este poema una idea del ser humano como ser supremo del Mundo Interpretado y de la realidad que lo rodea, lo que equivale a afirmar su dominio en el espacio ontológico y en el espacio antropológico. Un dominio que no solo excluye la existencia de Dios, sino niega y deroga la idea misma de Dios, como una entidad racionalmente inconcebible: «Las playas diviniza el hombre, y él, ¿divino? / Humano, sí».

Tras el primer poema, esencial, panorámico, se suceden los retratos con nombre. La sucesión es dialéctica: al retrato del poeta célebre le sigue y alterna la semblanza existencialista y descriptiva de la figura costumbrista, social, real, familiar incluso. El propio perro del poeta, Sirio, se incorpora antropomórficamente a esta galería de seres humanos, en la conclusión del poemario. Los diferentes retratos pueden interpretarse desde criterios descriptivistas, teoreticistas, adecuacionistas y circularistas (Bueno, 1992; Vélez, 2009).

Son descriptivistas aquellos retratos cuyos contenidos verbales se explicitan en M_1 , o primer género de materialidad, al insistir de forma recurrente en los rasgos físicos. El ideal del retrato descriptivista sería el retrato-robot idéntico al original. En el caso de la literatura y de la poesía, el descriptivismo del retrato se formaliza en la expresión y objetivación verbales de una prosopografía, que resultará ser su figura de referencia. Es el caso de algunos poemas, en realidad los menos frecuentes, como «Un escultor y sus hierros», la serie de «Cuatro retratos a un mismo fondo» o «María la gorda».

Los retratos teoreticistas son aquellos que explicitan sus contenidos verbales en una semántica segundogenérica (M_2), de naturaleza subjetiva o fenomenológica, de modo que insisten ante todo en conceptualizar los componentes psicológicos de la figura retratada. La etopeya se alza aquí como figura poética dominante. Constituyen uno de los géneros más recurrentes en Aleixandre, extendiéndose a títulos como «Imagen postrera (Carles Riba)», «Cumpleaños (autorretrato sucesivo)», «En el viento», «Francisco López», «Que nació muerta (mi hermana Sofía)», «Voz lejana (Paul Eluard)», «El escuchador (Gustavo Adolfo Bécquer)», «Dormido en la inmensa cuna (Manuel Altolaguirre)», «Clamor o voz (Jorge Guillén, II)», «A una cabeza dormida», «Ojos humanos (Gregorio Marañón)», «El mal poeta» y «A mi perro». El componente teoreticista induce en el retrato la experiencia de la evocación, sobre la que volveré más adelante, como fenómeno que impone la negación efectiva y dialéctica del presente el poeta.

Adecuacionistas serán aquellos retratos en los que se establece una adecuación o yuxtaposición entre contenidos primogenéricos o físicos (M_1) y los segundogenéricos o psicológicos (M_2). Es el caso de un buen número de poemas en los que la valoración subjetiva del autor sobre la figura humana, impregnada por una evocación negadora del presente, se implanta a su vez en una descripción física que constituye un atributo expresivo de la persona retratada. Prosopografía y etopeya se conjugan y se adecuan. Pueden aducirse múltiples ejemplos: «En la meseta (Jorge Guillén)», «Allende el mar (Rafael Alberti)», «En la ciudad (Max Aub)», «Don Rafael o los reyes visigodos», «Dos caminantes (Amparo y Gabriel Celaya)», «Imagen manual, incompleta (Gerardo Diego)» o «En negro y blanco («Violeta»)».

Finalmente, los retratos circularistas explicitan verbalmente sus contenidos semánticos en los tres géneros de materialidad (físico, psicológico y lógico o conceptual). Es el caso de una serie de poemas selectos: «El abuelo», «Manuel, pregonero», «En verdad (Dámaso Alonso)», «Marcial, el regresado», «Sin nombre» o «Niña a la ventana (Asunta)». En varios de estos poemas se objetivan conceptos propios del realismo crítico y social, formalizando elementos propios de lo grotesco, como sucede en la figura estrábica, deficiente y solitaria, del pregonero: «Torció un ojo de niño y hacia otra oscuridad miraba siempre /.../ Fue niño entre los perros temerosos /.../ y a veces, ya bisojo, sus ojos elevaba /.../ Pero solo una vez se abrasó. Con su único ojo /.../ «Ayuntamiento». Y le dio una corneta y dijo: / «Canta» /.../ La revuelta nariz. Latón arriba: «Ayuntamiento» /.../ Y canta, grita con el metal. Pero él va mudo».

Como resulta observable, el retrato es un género pictórico, y también verbal o poético, que explicita formalmente la figura de una materia que identificamos como modelo —esencialmente un ser humano, que ha de poseer un nombre propio o un apelativo común que funcione como propio—, y cuyas características de ejecución exigen un procedimiento idiográfico y un contexto apotético⁴, es decir, un tratamiento particular o individual, que identifique al individuo retratado, y una relación determinada por la distancia y mediatizada por la percepción y proyección fenomenológica de imágenes y conceptos respecto al modelo material que trata de reproducirse formalmente⁵.

Hay, con todo, en el conjunto del poemario, un retrato asonante. Es el dedicado a Camilo José Cela. El caso de Cela se sustrae al del retrato. De hecho, el lector no está ante un retrato, sino frente a una distanciada epístola versificada. El protagonismo es el de Formentor, un paisaje sin figuras, con un estrambote final, a modo de dedicatoria, paratextualmente muy marcada, en la que se objetiva un sofisticado distanciamiento o extrañamiento entre el poeta y el destinatario: «A ti, Camilo, / que en este borde /.../ mando una astilla / del recuerdo, apenas una brizna».

Una idea que se objetiva de forma decisiva y recurrente en el poemario *Retratos con nombre* es la idea de evocación. Es un elemento determinante en varios poemas, especialmente en los retratos que se han identificado como teoreticistas o psicologistas (M_2) y circularistas o trigenéricos (M_1 , M_2 , M_3). Aquí la evocación se interpretará, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura, como representación presente de una existencia humana retratada o retraída en el pasado, y como tal irrepetible, que expresa la actitud y disposición del sujeto evocador frente a la actualidad de su mundo, el cual resulta momentáneamente suspendido, anulado o negado. Toda evocación implica siempre una suerte de negación de la actualidad, que

⁴ Para mayor información sobre los conceptos de idiográfico-individual y apotético / paratético, vid. Bueno (2006) y García Sierra (2000).

⁵ «Consideraremos al retrato como un género pictórico que debe gravitar en torno a un modelo no solo idiográfico dado en un contexto apotético, sino también, tal es nuestra tesis, personal, en el sentido de que la faz que se nos muestre sobre el lienzo, debe pertenecer a una persona individualizada que tendrá, por lo tanto, un nombre. Se trata, del establecimiento de un doble recorrido, un *progressus* y un *regressus* entre el modelo y su representación» (Vélez, 2009: 17).

se ve anegada o subrogada por la representación retroactiva de una actividad pretérita. Dicho de otro modo, la existencia actual resulta reemplazada fenomenológicamente por una existencia pasada. La objetivación de esta experiencia fenomenológica en un poema, una pintura o una obra musical, constituye una demostración estética de la evocación. Esta exige al presente una reversión hacia el pasado, que resulta, a su vez, retroactivado. La evocación se construye además sobre un mundo respecto al cual nada podemos hacer. Un mundo inactual, cuya representación tiene lugar a costa de negar fenomenológicamente la actualidad del mundo presente. Las evocaciones en *Retratos con nombre* son estampas muy recurrentes, y acaso la más expresiva de ellas es la que se objetiva en el poema «El abuelo»:

Yo recuerdo su risa granadina
con el rumor del Darro, y no su oro,
pero su limpia arena murmurando.
Era un viejo gallardo en luces finas.
Pasado por la vida —como andado
el planeta— y sentado, que mirara
y recordara, o más: reconociera.

El pasado, el recuerdo, lo pretérito, al ser objeto y contenido de evocación se descubre y se constata como una experiencia irreversible, inoperable e inactual. No es posible actuar sobre ella, sino fenomenológica o psicológicamente, negando su actualidad y en cierto modo la actualidad del propio sujeto evocador⁶. Lo que verdaderamente actualiza la evocación no es tanto un mundo irreversible, sobre el que ya no es posible actuar, sino ante todo la experiencia psicológica, la existencia fenomenológica, diríase, de ese mundo, ya exclusivamente imaginario, en la conciencia o M₂ del poeta que lo evoca. Es, sin duda, el caso de la evocación de Carles Riba en «Imagen postrera»:

La última
vez que yo te vi fue sobre un fondo
azul,
de mar, de cielo, un oro
de luz. Un blanco asumidor que los alzase
a su unidad mental. Y en tus ojos claros
—confín el iris—
rodaba lento el mundo.
El universo allí
un punto, un punto solo:
él verbo —Amor— brillando en el espacio.

⁶ «Los actos más lejanos en el tiempo tienen un mayor poder de inactualización, porque al realizarse anulan un mayor número de posibilidades [...]. Lo evocado no es un «positum», es decir no es algo que esté ahí ante nosotros afirmándose a sí mismo como sucede con el decurso de la vida efectivamente vivida. Lo que estamos evocando tiene un carácter intermedio entre lo real y lo irreal [...]. El tono de la evocación depende de la forma en que vivimos nuestra propia inactualidad» (San Miguel, 2005: 10).

4.20. EL NIHILISMO DE SAMUEL BECKETT: *ACTES SANS PAROLES* Y *BREATH*

Desde un punto de vista trágico y nihilista todo ser humano es un error del Ser. La tragedia constituye un interrogatorio insuficiente sobre las posibilidades y responsabilidades humanas del ser y del existir. El teatro trágico ha demostrado, acaso mejor que otros géneros, que la certidumbre de lo existencial es un final que concluye en la muerte, que para algunos es la nada, la anulación, el rechazo ontológico más radical: agonía, soledad y silencio, son los únicos desenlaces de la vida. He aquí las tres constantes de la tragedia en el personaje moderno, tal como se refleja, entre otros, en el teatro de S. Beckett.

Vamos a referirnos a continuación a dos obras del teatro de Beckett, *Acte sans paroles I* (1956) y *Breath* (1969). Ambas obras constituyen ejemplos radicales en la concepción del teatro del absurdo, caracterizado esencialmente por la negación tanto de las posibilidades comunicativas del lenguaje como de la lógica de la causalidad y la finalidad de los hechos humanos. Además, *Acte sans paroles I* y *Breath* representan, en la evolución del teatro europeo, uno de los momentos culminantes desde el punto de vista de la expresión y configuración de nihilismo y personaje teatral.

El lector o espectador de los dramas de Beckett no se encuentra ante personajes que resulten nihilistas por sus palabras (*lexis*) o sus hechos (*fábula*), como sucedía tradicionalmente en el teatro europeo. Beckett no nos presenta protagonistas que niegan formal o funcionalmente determinados valores, bien por su forma de hablar, mediante la elaboración de discursos contrarios a una concepción causal de los hechos, que subvierten los valores finales convencionalmente establecidos, bien por su forma de actuar, en la que el personaje se enfrenta directamente a cuantas personas o instituciones simbolizan un orden moral trascendente. Nada de esto sucede ahora. Beckett no crea personajes nihilistas, sino mundos nihilistas. En sus tragedias, el personaje se encuentra desposeído por completo de atributos, de tal modo que, sumido en la impotencia, habita un espacio en el que apenas puede hacer nada, porque realmente no hay nada significativo que hacer. El mundo en el que agonizan estos seres sin atributos —Musil lo había concebido muy acertadamente— está habitado por la Nada, que es, en suma, el personaje protagonista por excelencia de los dramas de Beckett, el único «personaje» efectivamente nihilista.

Ese mundo nihilista adquiere sin duda en el teatro de Beckett una formalización que lo hace perceptible a la sensibilidad del lector o espectador. De otro modo no podríamos identificarlo. Y semejante percepción es lo que dota a estos dramas de una trascendencia trágica, porque hay en ellos una inferencia metafísica que no parece posible disolver absolutamente, del mismo modo que tampoco es posible prescindir por completo del lenguaje, pues aunque hablemos de actos sin palabras, alguna forma de sentido habrá de hacerse perceptible, por muy débil y atenuada que resulte su validez lógica.

En *Acte sans paroles I* y en *Breath*, al igual que en otras piezas de Beckett, una realidad metafísica se infiere solo para ser negada, del mismo modo que un discurso verbal se formaliza solo para expresar un absurdo. La realidad trascendente del mundo antiguo subyace aquí solo como un recuerdo, pues es una poderosa conciencia de vacío y de referencias ausentes la que convierte la existencia humana en una experiencia

trágica. El nihilismo se instituye así en la amenaza existencialmente más intensa que puede padecer un ser humano.

Con frecuencia Beckett presenta personajes que se encaminan hacia el silencio, limitándose a movimientos y gestos. *Acte sans paroles I* es, en este sentido, una obra en la que el silencio y la soledad tratan de ser totales. Un solo personaje agoniza en el escenario; su evolución está determinada por una intensa y progresiva deshumanización.

PERSONNAGE: Un homme. Geste familier: il plie et déplie son mouchoir.
SCÈNE: Desert. Eclairage éblouissant².

El pañuelo puede entenderse como un signo que permite fingir una actividad inexistente, una forma de pasar el tiempo. Su pérdida puede interpretarse como un signo de desesperación. La escena se presenta vacía y deslumbradora, como una expresión icónica de nihilismo que remite, no al personaje —que aún no habrá aparecido—, sino al «mundo» que tendrá que habitar esa abandonada y solitaria criatura. El lenguaje verbal desciende a las funciones más secundarias; no obstante, se observa un uso del lenguaje por parte del autor, y una supresión del mismo para el personaje, impuesta por el dramaturgo. Las frases son con frecuencia nominales, con objeto de evitar responsabilidades de predicación en sujetos concretos³.

Projeté à reculons de la coulisse droite, l'homme trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit.
Coup de sifflet coulisse droite.
Il réfléchit, sort à droite.
Rejeté aussitôt en scène, il trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit. Coup de sifflet coulisse gauche.
Il réfléchit, sort à gauche.
Rejeté aussitôt en scène, il trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit⁴.

¹ En 1957 S. Beckett redacta en francés su *Acte sans paroles I*, que será representado en el *Studio des Champs Elysées* de París en abril del mismo año. El actor Deryk Mendel representó el papel del único personaje de la obra. Cfr. Samuel Beckett, *Acte sans paroles I* [1956], en *Comédie et actes divers*, París, Minuit, 1972, págs. 95-101.

² «Personaje: Un hombre. Además familiar: pliega y despliega el pañuelo. Escena: Desierta. Iluminación deslumbradora» (trad. esp. mía).

³ La posibilidad de prescindir de los signos no verbales es una de las características de las formas dramáticas de vanguardia. Semejante manifestación estética lleva aparejada la sobrevaloración de signos no lingüísticos (objetos, decorado, iluminación, maquillaje, vestuario, efectos sonoros, etc...), y una mayor confianza en las posibilidades del director de escena y de la representación que en el autor y el texto literario por él creado.

⁴ «Arrojado desde el lateral derecho, el hombre entra retrocediendo. Tropieza, cae, se levanta en seguida, se sacude, reflexiona. Lateral derecho, golpe de silbato. El hombre reflexiona; sale por la derecha. Se le vuelve a arrojar inmediatamente a la escena; tropieza, cae, se levanta en seguida, se sacude, reflexiona. Lateral izquierdo, golpe de silbato. El hombre reflexiona; sale por la izquierda.

Finalmente el «hombre» ha aparecido, expulsado, retrocediendo, como si hubiera sido emplazado allí al margen de su voluntad. En adelante, un único personaje de sexo masculino protagonizará una serie de acciones, en relación interactiva —mas nunca verbal—, con una señal acústica que se manifestará a través de una especie de pitido o silbido. Los golpes de silbato segmentan series recurrentes y simples de situaciones y decisiones, que señalan los límites del área que se ha concedido al personaje (espacio escénico), así como una serie de objetos de los que el protagonista malamente podrá disponer. Los golpes de silbato dejan en un momento dado abatido al personaje: es entonces cuando el golpe se interioriza.

Il regarde ses mains, cherche des yeux les ciseaux, les voit, va les ramasser, commence à se tailler les ongles, s'arrête, réfléchit, passe le doigt sur la lame des ciseaux, l'essuie avec son mouchoir, va poser ciseaux et mouchoir sur le petit cube, se détourne, ouvre son col, dégage son cou et le palpe.

Le petit cube remonte et disparaît dans les cintres emportant lasso, ciseaux et mouchoir.

Il se retourne pour reprendre les ciseaux, constate, s'assied sur le grand cube.

Le grand cube s'ébranle, le jetant par terre, remonte et disparaît dans les cintres.

Il reste allongé sur le flanc, face à la salle, le regard fixe.

La carafe descend, s'immobilise à un demimètre de son corps.

Il ne bouge pas.

Coup de sifflet en haut.

Il ne bouge pas.

La carafe descend encore, se balance autour de son visage.

Il ne bouge pas.

La carafe remonte et disparaît dans les cintres.

La branche de l'arbre se relève, les palmes se rouvrent, l'ombre revient.

Coup de sifflet en haut.

Il ne bouge pas.

L'arbre remonte et disparaît dans les cintres.

Il regarde ses mains⁵.

Como ha señalado Cesare Segre (1975) a este respecto, podría hablarse de un solo personaje y dos actantes: el personaje masculino que sale a escena, y el

Se le vuelve a arrojar inmediatamente a la escena: tropieza, cae, se levanta en seguida, se sacude, reflexiona».

⁵ «El hombre se mira las manos, busca con la mirada las tijeras, las ve, va a recogerlas, empieza a cortarse las uñas, se para, reflexiona, pasa el dedo por el filo de las tijeras, las limpia con el pañuelo, va a dejar las tijeras y el pañuelo en el cubo pequeño, se aparta, se abre la ropa, descubre el cuello y lo palpa. El cubo pequeño sube y desaparece en el telar llevando lazo, tijeras y pañuelo. Se vuelve para recoger las tijeras, observa, se sienta en el cubo grande. El cubo grande se tambalea, lo tira al suelo, sube y desaparece en el telar. Se queda tumbado, de costado, frente a la sala, con la mirada fija. La jarrita descende, se inmoviliza a medio metro de su cuerpo. No se mueve. En lo alto, golpe de silbato. No se mueve. La jarrita descende aún más, se balancea a la altura de su cara. No se mueve. La jarrita sube y desaparece en el telar. La rama del árbol vuelve a levantarse, las palmas vuelven a abrirse, vuelve la sombra. En lo alto, golpe de silbato. No se mueve. El árbol sube y desaparece en el telar. El hombre se mira las manos».

actuante que se relaciona con él a través de los pitidos. La obra es una progresiva revelación y representación del opositor al personaje masculino, así como de las normas de comportamiento que impone a este último. El ser humano sufre aquí una doble condena, que se manifiesta en la insatisfacción de deseos específicamente estimulados, y a la impotencia personal para sustraerse, espacial y vitalmente, a semejante suplicio. Finalmente, la desaparición de la sombra del árbol puede entenderse como un signo amenazador, que destruye toda posibilidad de protección y de esperanza. Por su parte, las manos del hombre, inmóviles, son inevitablemente expresión de una humanidad inútil.

Los protagonistas de Beckett son personajes que carecen de connotaciones heroicas. Acaso saben a dónde se dirigen, pero lo cierto es que se pierden en el camino; con frecuencia ni tan siquiera se mueven de su espacio inicial, y si tal vez creen haber llegado a un destino, resulta que se encuentran en el punto mismo de partida; en consecuencia, no conocen el lugar en que se hallan, no pueden conocerlo. Poseen una identidad desmembrada, cuya unidad resulta irreconocible, y a veces irreconciliable. Paralelamente, viven en constante conflicto con los objetos, y todo es para ellos problemático y de imposible solución; no saben nunca qué decidir, y hagan lo que hagan se equivocarán. Perciben únicamente su propia realidad, y en absoluto estamos seguros de que exista otra realidad fuera de ellos. El personaje de Beckett remite, en suma, a un concepto de persona dramáticamente erosionada, fragmentada, débil —muy característica del siglo XX, como hemos indicado en otro lugar (Maestro, 1998)—, excluida de lo sagrado e incapaz de creer en ningún dios. Se trata de personajes desposeídos por completo de referentes trascendentes, e incapaces también de reconocer la posible legitimidad de sus propios actos.

Con todo, una de las grandes contribuciones de Beckett al teatro de su tiempo reside en el uso que hace del lenguaje dramático. Como sabemos, el diálogo de la tragedia griega era básicamente un ejercicio dialéctico, en el que las partes en *agón* disputaban sus razones frente a los imperativos y exigencias del destino, que se sobreponía inevitablemente a la voluntad del hombre, llevándolo a su destrucción. Es esta una forma de teatro que sirve en buena medida a las posibilidades de conocimiento y reflexión del ser humano, respecto a los límites de su libertad frente a imperativos morales de orden metafísico. El mundo medieval sobre todo, y en cierto modo también el Renacimiento europeo, representa uno de los momentos más sobresalientes en la relación de la dialógica y la dialéctica, establemente ajustadas en la expresión e interpretación de las acciones y relaciones intrapersonales, que el teatro ha de asumir como referente inmediato en la construcción de la *fábula*. Sin embargo, a medida que avanza la Edad Moderna se desarrollan en la concepción poética de la *fábula* determinados desajustes, cada vez más crecientes, que afectan directamente a las relaciones que en el discurso literario mantienen la dialógica y la dialéctica. El siglo XVII desemboca en una crisis de valores a la que la experiencia de la Ilustración europea tratará de dar una respuesta. El esfuerzo científico y crítico de los ilustrados pretende separar el análisis de los Hechos (conducta humana, ciencia, técnica...) del análisis de los Valores (entonces vigentes: Ley Natural asumida como Ley Positiva, inmutabilidad del Orden Moral o Religioso, etc...), en medio de una tradición en ruinas, como lo era entonces la civilización europea.

El teatro acusa intensamente estas transformaciones, y registra una discriminación cada vez más notoria entre la lógica de una argumentación destinada a justificar principios tradicionales, morales, metafísicos, etc. (*dialéctica*), y la relación interactiva entre sujetos que tratan de expresar formas de conducta cada vez más particulares e idiosincrásicas (*diálogo*), si bien a través de modalidades desajustadas en su grado de *poder, querer y saber* a la hora de ejecutar una acción determinada (*fábula*). Se configura de este modo un teatro que conduce hacia la crisis del diálogo en el drama moderno. En primer lugar, el diálogo se sustrae a la *dialéctica*, es decir, a la salvaguardia de los principios lógicos que fundamentan (en algunos casos se suponía que metafísicamente) los valores e ideales de una civilización (novela y teatro cervantinos); en segundo lugar, el diálogo se sustrae a la *interacción*, denunciando la soledad e incomunicación del personaje moderno (tragedia shakesperiana), y convierte el discurso del sujeto teatral en un autodiálogo que avanza mediante el recurso de pregunta y autorrespuesta —adubitaciones o aporías—, para aproximarse cada vez más en su desarrollo a un teatro que alcanza los límites del lirismo y el onirismo (Strindberg), al generar un soliloquio que en algunos casos se diluye en una larga acotación, confundiendo el discurso del personaje con la palabra del dramaturgo (Beckett).

El diálogo que mantienen los personajes dramáticos de la Edad Moderna (siglos XVI a XVIII aproximadamente) sirve, entre otros aspectos, a la coordinación de la fábula, en un desarrollo de episodios esencialmente interpersonales. Es la época de un teatro que hace referencia a un mundo de relaciones genuinamente interpersonales, a las que el diálogo confiere una forma objetiva, como discurso lingüístico y literario, interpretable a través de signos (semiología) que remiten a una experiencia de mundo que aún se supone común y relativamente uniforme. El teatro de la Edad Contemporánea, posterior a la experiencia de la Ilustración y el Romanticismo europeos, tiende a presentar un concepto de personaje determinado por el peso de la subjetividad, y en la que el propio sujeto, el pasado, y la naturaleza, representan las dimensiones y experiencias más relevantes; la interiorización de hechos pretéritos, así como las consecuencias presentes de acciones vividas en momentos anteriores de la existencia individual, junto con la idealización momentánea del pasado, constituyen los motivos artísticos más recurrentes. En la potenciación de su experiencia interior, de su subjetividad y capacidad de recordación, el individuo tiende a disgregarse del grupo; la fábula dramática deja de ser interpersonal para tornarse *intrapersonal*, y el diálogo cede muchas de sus motivaciones y relevancias a las formas del monólogo y el soliloquio dramáticos. Pensemos en los dramas de Chejov, Ibsen y Strindberg: el lenguaje no sirve para hacer que la acción avance, pues con frecuencia no hay acción, sino simplemente para recordar el pretérito; el lenguaje no se proyecta sobre la dialéctica del presente, pues solo ilustra o ilumina, desde perspectivas más o menos íntimas y subjetivas, un pasado inasequible y frustrante.

Por su parte, el drama del siglo XX se caracteriza por haber introducido en la concepción del sujeto una fuerte disgregación en la expresión de la conciencia del personaje moderno (desdoblamientos, complejo del doble, duplicidad de la conciencia, expresiones especulares del *ego*, etc...) Se produce una disgregación del yo, una expresión discrecional del personaje teatral; la fábula dramática tiende a recaer en el narrador (teatro épico), y el diálogo, el monólogo y el soliloquio, dan lugar a

formas de discurso referido, a la vez que se debilitan en favor de sistemas de signos no verbales, expresados frecuentemente en el lenguaje funcional de las acotaciones. En este contexto el teatro de Beckett desempeña un papel muy relevante: los personajes representan la impotencia de la palabra humana, la imposibilidad de la comunicación útil y satisfactoria. El dramaturgo, por su parte, se arroja el privilegio de la expresión verbal, pero solo para expresar la nulidad de toda posible experiencia trascendente, y para reducir las primitivas formas del diálogo teatral, la polifonía y la comunicación interpersonal, a una larga, recurrente y silenciosa acotación, donde una cierta referencialidad indica monológicamente todo cuanto es preciso saber.

El caso de la pieza titulada *Breath* es, en este sentido, de una elocuencia extraordinaria. De existir, el personaje de esta farsa trágica residiría en un mundo en estado de descomposición. Si admitimos que el vagido corresponde a un recién nacido, podría identificarse en la acción un alumbramiento: un nacimiento de muerte, en el que la criatura emite un entrecortado gemido, en lugar del llanto y griterío oxigenantes y necesarios al primer instante de vida. Paralelamente, todo el proceso ha de reproducirse de forma exacta, mecánica, inhumana. Una vez más el lenguaje adquiere la expresión más infértil posible. El personaje y todos sus referentes —nombre propio, diálogo, monólogo, funciones, acciones...— han sido aniquilados. El espacio es el de una inmensa e indeterminada degeneración o descomposición material —la misma materia que al Mefistófeles goetheano tanto le costaba destruir, y que ahora se consume aquí sin la presencia de ninguna fuerza metafísica—. El tiempo perceptible se limita a un tiempo calculado: treinta segundos exactos, mecánicamente cumplidos en cinco períodos; antes o después no se percibe conciencia temporal alguna. El único signo de vida se reduce a una respiración, un aliento incluso, tenso y expresionista. La única realidad legítima es la nada. El nihilismo, omnipotente, devora así los últimos residuos de un concepto de personaje construido durante siglos por la tradición dramática europea.

Breath

Curtain

1. Faint light on stage littered with miscellaneous rubbish. Hold about five seconds.
2. Faint brief cry and immediately inspiration and slow increase of light together reaching maximum together in about ten seconds. Silence and hold about five seconds.
3. Expiration and slow decrease of light together reaching minimum together (light as in 1) in about ten seconds and immediately cry as before. Silence and hold about five seconds.

Curtain

RUBBISH. No verticals, all scattered and lying.

CRY. Instant of recorded vagitus. Important that two cries be identical, switching on and off strictly synchronized light and breath.

BREATH. Amplified recording.

MAXIMUM LIGHT. Not bright. If 0 = dark and 10 = bright, light should move from about 3 or 6 and back⁶.

La literatura del siglo XX es en cierto modo una larga paráfrasis de la destrucción del personaje romántico, y por extensión de cualquier forma heroica o mítica de personaje literario. El personaje romántico representaba en la literatura de Occidente el último arquetipo de heroísmo propiamente dicho. Los seres de la literatura posterior al romanticismo solo encarnarán prototipos anti-heroicos.

Autores como Keats, Shelley, Byron y Blake presentan personajes que, como sus propios autores, son «héroes» de una etapa histórica y de una sociedad específica; son las grandes figuras que en la vida y en la literatura representan los emblemas del desorden, el escándalo, la irreverencia, la heterodoxia, la diferencia individual, el lenguaje del personaje que decide ser diferente y provocador, el discurso perverso, voluptuoso, criminal incluso. Sin embargo, con el mundo que introduce la Revolución Industrial el héroe romántico desaparece. Su existencia no encuentra sentido alguno en esta nueva circunstancia. Sus hazañas resultan opacas, y sus acciones carecen de vigencia en un mundo eclipsado en el tráfico inmenso de una sociedad cada vez más compleja. Fueron precisamente los narradores del mundo posterior al romanticismo, Dickens, Thackeray, Trollope y George Eliot, en Inglaterra, y Balzac, Flaubert, Maupassant, George Sand, en Francia, quienes se encargaron, siendo los críticos de su tiempo, de dar sepultura al héroe romántico.

Tiempo después, en la narrativa de Dostoievski, en *Memorias del subsuelo* concretamente, aparece, acaso por vez primera, el término *antihéroe*, donde el protagonista y narrador dice: «Referir detalladamente cómo ha fracasado uno en su vida, por no saber vivir, reflexionando sin cesar en su subsuelo, que es lo que e hecho yo, no puede ser interesante en modo alguno. Para escribir una novela hace falta un héroe,

⁶ Esta pieza teatral de S. Beckett fue estrenada en New York en 1969, con el título de *Breahht*, a instancias de Kenneth Tynan, quien había solicitado al dramaturgo una contribución para su revista *Oh! Calcutta!* Sin embargo, el texto original se publicó en la revista *Gambit* (vol. 4, núm. 16, 1970). Estrenada en el *Eden Theatre* de New York, el 16 de junio de 1969, esta obra fue representada posteriormente en Inglaterra, en el *Close Theatre Club* de Glasgow, en octubre del mismo año. Cfr. S. Beckett (1969), *Breath*, en *The Complete Dramatic Works*, London and Boston, Faber and Faber Limited, 1986, pág. 369. De esta «farsa en cinco actos», de treinta segundos de duración, vid. la interesante trad. esp. de C. Oliva y F. Torres Monreal, en su *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 395: «Se alza el telón sobre una oscuridad casi total: unos instantes de negro. De repente, una iluminación muy débil deja ver una especie de descampado cubierto de basuras y deshechos diversos. La luz permanece fija durante cinco segundos de silencio. Se oye una breve fracción del vagido de un recién nacido, seguida de una inspiración humana amplificadas, que dura diez segundos, durante los cuales la luz va aumentando progresivamente. El máximo de luz coincide con el final de la inspiración. Siguen luego cinco segundos de silencio y de iluminación estable. Se oye después una espiración amplificadas que dura diez segundos, durante los cuales la luz va subiendo. El máximo de la luz coincide con el final de la espiración. La iluminación coincide con el final de la espiración y es seguida inmediatamente de una fracción de vagido idéntica a la anterior en longitud y volumen. Cinco segundos de silencio y luz fija. La iluminación débil se apaga de súbito. Tras unos instantes de oscuridad absoluta cae el telón».

y yo, como haciéndolo adrede, he reunido aquí todos los rasgos de un antihéroe»⁷. A este personaje antiheroico seguirán otros muchos: los burócratas de ínfima clase en relatos de Gogol, como *El capote* o *el Diario de un loco*; el protagonista de *Oblómov*, en la novela de Iván Goncharov, donde el mundo entero aparece disuelto en la molición y el sueño; numerosos personajes de A. Chéjov; el protagonista de *La muerte de Iván Ilich*, de Tolstoi, que trata de luchar ante la muerte con una especie de máscara del triunfador que nunca fue verdaderamente; el prototipo de norteamericano insondable y patético que es el *Bartleby* de Herman Melville; el bravo soldado Schweik, y con él toda la literatura del absurdo, especialmente las obras de Beckett, Ionesco y Genette. Y no hay que olvidar el antihéroe por antonomasia del siglo XX, K., el protagonista de las mejores narraciones de Franz Kafka.

Y no hay que olvidar, no obstante, que acaso el primer antihéroe de la literatura de Occidente lo hallamos en la lectura de la *Odisea*, entre los compañeros de Ulises. Tal es el caso de Elpénor, cuya muerte absurda, en el palacio de Circe, al caerse del alto lecho en el que dormía su borrachera, pone de manifiesto la falta de heroísmo que sensiblemente había manifestado a lo largo de su vida. Así lo confirma el relato de Ulises.

Mas ni de allí pude llevarme indemnes a todos los compañeros. Un tal Elpénor, el más joven de todos, que ni era muy valiente en los combates, ni estaba muy en su juicio, yendo a buscar la frescura después que se cargara de vino, habiase acostado separadamente de sus compañeros en la sagrada mansión de Circe, y al oír el vocerío y estrépito de los camaradas que empezaban a moverse, se levantó de súbito, olvidósele volver atrás a fin de bajar por la escalera, cayó desde el techo, se le rompieron las vértebras del cuello y su alma descendió al Hades (X)⁸.

El nacimiento del antihéroe era, pues, una realidad formalmente disponible para el escritor del siglo XX. Es la hora de la poética de la desmitificación, en la que se basa buena parte de la narrativa de G. Torrente Ballester, y cuya génesis el autor ensayó precisamente en obras dramáticas como *Lope de Aguirre* (1941), *República Barataria* (1942) y *El retorno de Ulises* (1946), o el teatro de Max Frisch, si pensamos en obras como *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953). El antihéroe es con frecuencia un pobre diablo —así se había definido Woyzeck, «*ich bin ein armer Teufel*»—, un fracasado por elección propia, habitualmente con ribetes de simpatía, melancolía o tragedia, expresión humana de un personaje que nunca logra incorporarse al ritmo que exige su sociedad y su época. El antihéroe siempre ofrece la imagen propia de su universo personal; es la última expresión canónica del personaje nihilista, en la experiencia trágica y en la experiencia cómica. En sus orígenes, sin duda, está Celestina.

⁷ Dostoievski, *Memorias del subsuelo* [1864], Barcelona, Editorial Juventud, 1998, pág. 172.

⁸ Homero, *Odisea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pág. 226. Edición de Antonio López Eire. Trad. esp. de Luis Segalá.

4.21. EL PODER DE LOS POETAS:

RAINER-MARIA RILKE, THOMAS HARDY, MIGUEL DE UNAMUNO,
VICENTE ALEIXANDRE, FERNANDO PESSOA,
JORGE LUIS BORGES, LUIS ALBERTO DE CUENCA

La poesía ha sido uno de los géneros literarios que en los últimos doscientos años ha contribuido de forma singularmente eficaz y visible al desarrollo de la Literatura sofisticada o reconstructivista. A continuación, y sin pretensiones de exhaustividad, voy a referirme de forma puntual a una serie de poetas y de poemas que pueden considerarse excepcionalmente valiosos desde el punto de vista de un uso sofisticado y reconstructivista de las formas y materiales literarios, en concreto por lo que se refiere al ejercicio de una *crítica pseudoirracional*, es decir, *irracional* solo en apariencia, porque de hecho es resultado de la amalgama de un contenido crítico y de una forma estética tan profundamente racionalista como aparentemente ilógica.

Piénsese en un poeta como Rainer-Maria Rilke y en un poema como el titulado «La palabra del Hombre me da miedo», perteneciente a su ciclo de composiciones que es posible identificar en español con el título de *Autocelebración* (*Mir zur Feier*, 1909).

ICH FÜRCHTE MICH SO VOR DER MENSCHEN WORT

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heisst Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um¹.

LA PALABRA DEL HOMBRE ME DA MIEDO

La palabra del Hombre me da miedo.
Todo lo dice clara y puramente:
Esto se llama casa, aquello perro,
y aquí está el principio y allí el final.

¹ Rainer Maria Rilke, «Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort», fechado en Berlin-Wilmersdorf, el 21 de noviembre de 1898, y publicado en *Mir zur Feier* [*Autocelebración*] (1909/1996: 106).

Temo sus sentidos, su burla lúdica,
pues lo que fue y será, todo lo sabe;
ni una montaña es capaz de admirar;
su jardín y sus bienes con Dios lindan.

Resistiré, os lo advierto: alejaos.
Dulce canto de las cosas... que escucho.
Vosotros las tocáis yertas y mudas.
Y me priváis de ellas para siempre².

Estamos ante un poema pensado y construido contra el positivismo decimonónico, contra su idea de ciencia mecanicista y su concepto de racionalismo absoluto y omnipotente. Pudiera parecer que el pensamiento que mueve al autor es un alegato a favor del irracionalismo de la sensibilidad humana, de cualquier forma posible de ideología contraría al absolutismo científico, o simplemente una apología de lo dionisiaco, reducido a la mínima expresión del autologismo y subjetividad del poeta, último superviviente capaz de preservar los valores naturales de un extinto género humano que otrora habitara la Tierra. Pero no es así. Rilke no niega la ciencia ni condena la razón. Este poema no es soluble en Rousseau, ni en Nietzsche, ni en Freud, aunque lo parezca. Rilke critica el uso plenipotenciario desde el que se cree que el racionalismo cientifista y mecanicista no debe detenerse ante nada, ni siquiera ante las consecuencias más nocivas que su ejercicio irracional provoca en la vida social y natural del ser humano. Interpretar poemas de este tipo desde la dialéctica racionalismo / irracionalismo, es decir, desde la oposición entre ciencia e insipiente, entre naturaleza y política, es someter a la literatura a la inquisición de una falsa dialéctica —la que enfrenta sin fundamento la razón contra la esencia del ser humano—, para obtener un resultado según el cual se concluye que la razón es mala, nociva y represora, y que por lo tanto, como enemiga del Hombre, debe suprimirse. Esta es la tesis que está en la base de los escritos de Rousseau, Nietzsche y Freud, como máximos instiladores y promotores de las musas de la ira. Y principales responsables también de una posmodernidad que, sofisticadamente, hace un uso pervertido, cínico y fraudulento, además de condenatorio, de la razón humana. Es un fraude disociar la razón del ser humano, porque la facultad de razonar constituye la esencia nuclear de toda actividad humana. Rousseau, Nietzsche y Freud —sería un error involucrar a Marx en esta terna— son los represores del racionalismo humano, no los libertadores de sus condiciones esenciales de vida.

Nada de esto hay en Rilke, un poeta cuya obra es superior e irreductible a los imperativos simplistas de un Rousseau, al irracionalismo teológico de un Nietzsche, o a la fantasmagoría onírica —y retrometafísica— de un Freud. Rilke critica *racionalmente* los abusos, excesos y pretensiones de una idea de ciencia y de logos que es inconsecuente con el género humano (eje circular), con la naturaleza (eje

² Traducción española de Maxi Pauser y Jesús G. Maestro. En colaboración con Maxi Pauser se han traducido varios poemas de Rilke, que pueden consultarse, junto a su original alemán, en la siguiente página de Editorial Academia del Hispanismo: <http://www.academiaeditorial.com/web/rainer-maria-rilke/>

radial) e incluso con las creencias religiosas elementales del más vago teísmo (eje angular). Pero Rilke no abandona el mundo interpretado, ni la realidad que habita empíricamente, para disociarse de ese cientifismo que rechaza. No se sitúa en ninguna metafísica histórica (el mito naturalista de Rousseau), ni teológica (el cadáver de dios que exhibe Nietzsche), ni inmanente (el mito freudiano del inconsciente). Rilke interpreta el mundo desde la realidad del mundo, y su racionalismo es un racionalismo poético, es decir, está dado a una escala *diferente* del racionalismo científico o categorial, y, pese a todo, es analizable y sintetizable mediante conceptos e ideas perfectamente coherentes y lógicos.

Su pensamiento es teológico, no ateo (los jardines y bienes del ser humano lindan con los de Dios), y su crítica se repliega completamente a los límites del yo del poeta, desde la supremacía del autologismo y de la subjetividad más misantrópica, en la que se revela y delata toda la desconfianza del poeta hacia la sociedad humana contemporánea. Con todo, «La palabra del Hombre me da miedo» es un poema sumamente cívico, social, político, incluso, porque sus preocupaciones críticas se vierten y revierten sobre una cuestión capital que afecta al género humano en su integridad, como es el uso de la razón, es decir, el uso de aquella facultad que permite la interpretación del mundo a través de unos criterios que, por ser comunes a todos, aseguran la comunicación y la convivencia, evitando de este modo la descomposición de la sociedad y de la vida, la cual, o es colectiva o política, o es una regresión o involución, bien hacia la naturaleza salvaje, bien hacia la anomia o el solipsismo patológico. La razón nunca es ni puede ser de un único individuo, porque es social y normativa. Está por encima del *yo* (autologismo) y del *nosotros* (dialogismo). La razón es lo que asegura la comunicación, el conocimiento y la convivencia. Es lo que dispone que, a través de una serie de criterios comunes, que se desarrollan, preservan y progresan mediante un sistema educativo y formativo (*paideía*), los seres humanos podamos entendernos. Si la razón, la ciencia, el conocimiento, se convierten en un mecanismo autómatas, cuyo despliegue ignore la realidad humana y atienda exclusivamente a los intereses de un grupo o gremio, sea una élite (Ortega), una raza (Hitler), un sexo (feminismo o machismo), un territorio o geografía (nacionalismo), o cualquier otra forma retórica de configurarse como minoría (posmodernidad), entonces no cabe hablar ya de razón, porque lo que no es común a todos no es razonable. La razón no puede reducirse a un *dialogismo* (la razón del *nosotros*, del grupo), ni a un *autologismo* (la razón del *yo*, del individuo), porque la razón, o es normativa, y se objetiva en unas normas iguales para todos, o es una sofística, destinada a satisfacer los intereses de una minoría, cuyo objetivo es vulnerar los derechos que son, y que deben ser, de todos.

En su poema «Canción de amor» («Liebes-Lied», 1907), Rilke acude a un extraordinario absolutismo metafórico e idealista para expresar la máxima sensibilidad posible del amor en el mundo terrenal y humano. La hipérbole en Rilke nunca es metafísica. Nunca rebasa los límites de lo sensible y de lo empírico, por más que su diseño sea sofisticadamente irreal y extraordinario. «Canción de amor» declara la imposibilidad de habitar o vivir en un mundo donde la presencia del ser amado no se haga sensible e inteligible. La idea de Rilke en este poema es que el ser humano no puede evitar de ninguna manera la sensorialidad y la intelección del amor. La formalización filosófica de tal idea es idéntica a la que encontramos en la lírica de Vicente

Aleixandre. Para Rilke, como para Aleixandre, como para Hegel, no hay más mundo que el mundo material, es decir, que el mundo interpretado (M_1) en sus tres géneros de materia (física [M_1], psicológica [M_2] y lógica o conceptual [M_3]). Dicho de otro modo, en términos de Materialismo Filosófico: no hay más mundo que el constituido por la ontología especial (M_1). Se niega, pues, como en Hegel, la existencia o postulado de un Mundo metafísico —que Kant llamaría *nouménico*—, o constituido por una ontología general (M) de materia indeterminada. En su célebre soneto «Amor más allá de la muerte», Quevedo situaba la posibilidad del amor en un mundo metafísico y sensible, en el que el sentimiento erótico «polvo será, mas polvo enamorado». Para Rilke no hay nada más allá de la muerte, porque, como para Aleixandre, en su racionalismo e idealismo poéticos, lo sensible solo es inteligible en el mundo terrenal y humano, que resulta inagotable e inconmensurable, fuera del cual nada existe ni nada puede postularse, y cuya máxima expresión antropomórfica es la naturaleza, no como una realidad opuesta al género humano e insoluble en él, sino todo lo contrario: como un hecho del cual brota el ser humano. El eje circular o político sería resultado siempre de una expansión radial, es decir, de la más noble reproducción de la naturaleza. Esta naturaleza es la que se postula como instrumento y agente musical que, con su mano, ejecuta figurativamente la dulce canción de amor en que se objetiva la unión corporal, emocional y lógica de la pareja.

LIEBES-LIED

Wie soll ich meine Seele halten, dass
sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie
hinheben über dich zu andern Dingen?
Ach gerne möcht ich sie bei irgendwas
Verlorenem im Dunkel unterbringen
an einer fremden stillen Stelle, die
nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen.

Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten eine Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Spieler hat uns in der Hand?
O süßes Lied.

CANCIÓN DE AMOR

¿Cómo podría suspender mi alma
para que no se inflame con la tuya?
¿Cómo podría elevarla sobre ti
hacia todo cuanto existe?³

³ Rainer Maria Rilke, «Liebes-Lied», fechado en Capri, a mediados de marzo de 1907, y publicado en el mismo año, en *Neue Gedichte* [*Nuevos poemas*] (1907/1996: 450).

¡Ay!, cómo me gustaría preservarla
en un lugar invisible e imposible,
en un lugar extraño y silencioso,
donde no se sienta el latir
de tu más profundo latido.

Porque todo lo que nos conmueve, a ti y a mí,
nos une como un arco de violín,
que hace nacer de dos cuerdas,
un único sonido.

¿En qué instrumento estamos siendo interpretados?
¿Qué músico nos tañe con su mano?
¡Oh, dulce canción!...⁴

Voy a considerar a continuación el poema de Vicente Aleixandre titulado precisamente «Los poetas», recogido en su libro *Sombra del Paraíso* (1944), como ejemplo de *literatura sofisticada o reconstructivista*. Se observará que las conexiones con Rilke son estrechísimas.

Como se ha indicado de forma recurrente en este libro, el *espacio antropológico* es el lugar, el territorio —no metafórico ni simbólico, y en absoluto metafísico—, en el que está constituido y organizado el material antropológico, es decir, es el *campo* en el que se sitúan los *materiales antropológicos* (Bueno, 1978). La Literatura es una parte esencial de ese material antropológico, que puede organizarse en los tres conocidos sectores o ejes: *circular*, determinado por las relaciones del ser humano con otros seres humanos; *radial*, que dispone las relaciones del ser humano con la naturaleza; y *angular*, en que se objetivan las relaciones del Hombre con todo tipo de entidades o referentes numinosos, mitológicos y teológicos. Desde el punto de vista del espacio antropológico, la poesía de Aleixandre se presenta como una forma suprema de racionalismo, la cual discurre uniformemente a lo largo de una trayectoria que comienza en la Naturaleza y desemboca en el Hombre, sin pretender en absoluto implicaciones ni apoyaturas religiosas de ningún tipo. Tres obras fundamentales constituyen los referentes literarios determinantes del espacio antropológico en la lírica aleixandrina: *Sombra del Paraíso* (1944), *Mundo a solas* (1950) y *Retratos con nombre* (1965). En la primera de ellas domina el eje radial o de la naturaleza, en el cual todo está vitalmente subsumido; en la segunda, se contiene una yuxtaposición o adecuación entre los ejes circular y radial, entre el ser humano y la naturaleza en que este habita como miembro de una sociedad política que ha de reconstruirse tras la desolación de atroces experiencias históricas; en la tercera, el eje circular o humano determina la formalización del conjunto poético a través de figuras y personas reconocibles, con discretas implicaciones, en ámbitos afines a la llamada «poesía social».

Leopoldo de Luis (1976: 14) afirmó que *Sombra del paraíso* de Aleixandre e *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso «son las dos grandes deudas que la juventud de

⁴ Traducción española de Maxi Pauser y Jesús G. Maestro.

postguerra tiene con el 27». El mismo crítico señala algunos rasgos en la genealogía de este poemario: deseo de expresar un «mundo soñado que ansía lo puro y elemental», poemas de ascendencia romántica⁵, reflejado en el poder que alcanzan «las fuerzas extrahumanas que arrastran el destino amoroso y trágico», afinidad entre el sueño y la realidad, imágenes telúricas, «fusión de alma y paisaje», etc. (Leopoldo de Luis, 1976: 23).

El poema titulado «El poeta»⁶ (*Sombra del paraíso*, 1944/2005²: 473-474), cual incipit del libro, presenta una imagen mitificada del poeta, convertido en un vate capaz de interpretar el sentido íntimo de los impulsos humanos en el formato de las realidades de la naturaleza y del cosmos. La crítica literaria, y también el propio autor, Vicente Aleixandre, se han referido a estos impulsos humanos como sentimientos elementales, propios de un mundo igualmente elemental y primigenio. Y lo han hecho desde el formato del mito, ubicado en la naturaleza, lejos de cualquier concepción de sociedad política. Ante tales interpretaciones conviene subrayar lo siguiente.

En primer lugar, los impulsos humanos nunca son impulsos elementales, ni primigenios, ni primitivos, sino todo lo contrario. Son con demasiada frecuencia impulsos muy complejos, muy sofisticados y nada irracionales. Lo primigenio, primitivo, natural, espontáneo o incluso mítico suele ser habitualmente una muy solvente cobertura. «Sí, poeta: el amor y el dolor son tu reino», reza el poema. Sin duda, pero el amor y el dolor no son en absoluto sentimientos simples, ni primitivos, sino muy complejos, dadas sus causas y consecuencias, y con frecuencia acaban por desarrollarse de forma muy sofisticada, y nada elemental, como de hecho resulta en la composición de magnas obras de arte, de naturaleza musical, pictórica, escultórica, poética, etc., cuando no en acciones antropológicamente terribles, y complejísticas, como la guerra o el crimen organizado.

En segundo lugar, el mundo mítico, previo al mundo histórico, y por lo tanto prehistórico, en su sentido más firme y literal, es una construcción que siempre tiene lugar desde la más sofisticada razón humana, la cual configura y codifica ese mundo mítico desde la cúspide de una civilización, dentro de cuya plenitud —como sucede contemporáneamente— o de cuya degradación —como sucedió en las décadas de 1930 y 1940—, los seres humanos experimentan un sentimiento de *nostalgia por la barbarie* (en tiempos de paz) o, dicho de otro modo, un deseo de *evasión del presente* (en tiempos de guerra) hacia un mundo pacificado por la armonía de la naturaleza y el cosmos, no intervenidos por la belicosidad humana. En esta última perspectiva se sitúa buena parte de la obra poética de Aleixandre, y, de modo muy especial, su

⁵ Luis Cernuda (1955) señaló la impronta de la lírica de Hölderlin en su segundo ensayo sobre Vicente Aleixandre. Pareja observación la había considerado cinco años antes Carlos Bousoño (1950).

⁶ El poema constituye un ejemplo que ilustra un cambio en el espacio estético de la lírica de Aleixandre: el paso de la poesía de influencia purista (*Ámbito*, 1928) a una poesía que, determinada por el tránsito de la estética surrealista (*Espadas como labios*, 1932; *Pasión de la Tierra*, 1935; *La destrucción o el amor*, 1935), desemboca en la obertura de *Sombra del Paraíso* (1944). El poeta, protagonista del poema homónimo, se expande radialmente por todo lo que forma parte de la Naturaleza del Mundo Interpretado (M.).

libro maestro titulado *Sombra del paraíso* (1944). En su propio título lleva inserta la invocación de un espacio mítico, la apelación de un lugar feliz, genuino, primitivo, utópico, sobre el que se cierne una amenaza factible. Pero no lo olvidemos: los mitos son apariencias de realidad y los espacios míticos son lugares destinados a poblar de espejismos un mundo real. Los mitos solo existen para encubrir realidades tangibles, que se pretende resulten intocables o desapercibidas, de forma que puedan disimularse y disolverse entre las apariencias del mundo visible. Los espacios míticos, como los paraísos luminosos o ensombrecidos, no han existido nunca. Están fuera de la Historia, y su espacio es un espacio metafísico, retórico e idealista. Pero su construcción es una construcción racional, bien organizada y fundamentada en una concepción humana, natural y teísta (o atea, como es el caso de Aleixandre), llevada a cabo desde los recursos de la inteligencia y el pensamiento humanos. El paraíso es siempre obra del hombre, más específicamente, obra del poeta, y nunca obra de dioses. Desde un punto de vista psicológico, el hombre crea a los dioses a imagen y semejanza de sus deseos inalcanzables, entre los que la inmortalidad ocupa el lugar dominante. Inmortalidad que solo puede concebirse racionalmente en un espacio libre de sombras y amenazas, en el mito del paraíso.

Con todo, el paraíso de la lírica alexandrina es un paraíso sin dios, habitado por el hombre en pretendida connivencia y armonía con la naturaleza y sus fuerzas cósmicas, por una parte, y presidido por la interpretación de la que el poeta, como conciencia más sensible y luminosa, es capaz de dar cuenta, a través del lenguaje y de la experiencia más humana —el dolor y el amor, esto es, su reino—. Nada más humano, nada menos divino. Incluso la Teología cristiana hubo de humanizar a su Dios para convertirlo en protagonista —protagonista míticamente supremo— de estos sentimientos, solo asequibles al Hombre, y de los que están excluidos el resto de las criaturas, incluidas los dioses, por supuesto. Aleixandre, en su poesía, proyectará y atribuirá tales sentimientos a la totalidad de los elementos que forman parte del eje radial del espacio antropológico: la naturaleza y el cosmos. Pero jamás se los otorgará ni brindará a ningún dios, figura cuya existencia no se reconoce en ningún momento esencial ni accidental de su obra lírica. El referente más próximo a una idea de dios es el del poeta, como intérprete, como hermeneuta, del *estar*, más que del *ser*, de la naturaleza: «eres tú, poeta, cuya mano y no luna / yo vi en los cielos una noche brillando». Como ha señalado en este sentido Arlandis:

Un desgarrado impulso le mueve a exigir la figura de un Dios que ponga fin al sufrimiento, sin embargo, solo encuentra vacío, allí donde debería responder dicha divinidad: la última esperanza del hombre se ha desvanecido en el silencio, creándose un doloroso estado de impotencia (Arlandis, 2004: 128).

Léase a este respecto el poema «No basta» (*Sombra del paraíso*, 1944/2005²: 577-579), que clausura elegíacamente el poemario, cuyas explicaciones, cuyas inquietudes y fuerzas, cuyas ideas, cuyo contenido, en suma, «no basta» para dar cuenta de la complejidad de vida real, amenazada en los momentos de su composición por un mundo enajenado en la atrocidad colectiva. Porque el mito, el mundo elemental, los impulsos simples, no bastan:

No basta el misterio oscuro de una mirada.
Apenas bastó un día el rumoroso fuego de los bosques.
Supe del mar. Pero tampoco basta.

Estamos ante un poema al que hay que prestar mucha atención desde el punto de vista religioso, desde el momento en que equivale a la negación de toda creencia metafísica. Se ofrece una visión alegórica de Dios como algo ajeno al ser humano. Es, en todo caso, una suerte de expresión borrascosa de la Naturaleza. El poema solo habla del Hombre y de la Naturaleza, aquel brotando de esta última, como ocurre siempre en Aleixandre. El Hombre y la Tierra, lo circular y lo radial. No hay Dios. Lo angular es igual a cero. El poema es un manifiesto del ateísmo. Evidentemente, dios no existe por ninguna parte:

Los cielos eran
solo conciencia mía, soledad absoluta.
Un vacío de Dios sentí sobre mi carne,
y sin mirar arriba nunca, nunca, hundí mi frente en la arena
y besé solo a la tierra, a la oscura, sola,
desesperada tierra que me acogía.

Así sollocé sobre el mundo.
¿Qué luz lívida, qué espectral vacío velador,
qué ausencia de Dios sobre mi cabeza derribada
vigilaba sin límites mi cuerpo convulso?

Por todas estas razones interpreto la lectura de *Sombra del paraíso* como una huida racional e idealista de un mundo humano, político, social, asolado por la crueldad y la atrocidad, hacia un mundo psicológicamente más seguro, mucho menos monstruoso y mejor conformado, en su fauna y su bestiario, en su flora y su cosmología, y, sobre todo, en su ausencia de dioses y hombres enfurecidos y enloquecidos por la sevicia. No quiero decir que *Sombra del paraíso* sea simplemente «literatura de evasión», ni que pueda reducirse a ella, pero sí afirmo que es un poemario que se escribe y se concibe no solo al margen de ideologías políticas e históricas que habrían acabado por adulterarlo, sino también en contra de un modelo de mundo civil al que se enfrenta y contrapone una idea de cosmos que, no por idealista y mítica, resulta menos racional y coherente que aquel, sumido en la guerra y el exterminio reales y efectivos.

Sombra del paraíso representa, desde su enajenación frente a cuanto está sucediendo en el momento histórico de su composición, entre los años 1939 y 1943, el mito de la nostalgia de un paraíso perdido. Ahora bien, la mitología de ese paraíso se construye siempre con elementos y referentes del mundo real, pero combinados de forma *ideal*.

El mito de la nostalgia de un paraíso perdido es de tendencia y ascendencia hebraicas: el ser humano se concibe como una criatura devaluada y desterrada desde el momento mismo de su creación divina. El Hombre ha de desarrollarse estructuralmente al margen de su génesis: su estructura antropológica es el resultado del destierro, del desarraigo, de la pérdida irrevocable de su origen paradisíaco. Es un perpetuo expulso, condenado a vivir en la desarmonía de un mundo social y político ajeno a la naturaleza

del paraíso original. La figura que interpreta ese cosmos irrecuperable, reconstruido desde la nostalgia del mito y el racionalismo del lenguaje literario, es el poeta.

Dentro de este enmarcado esquema, el hombre debía ser el complemento de la tierra (todos los otros elementos lo tienen), pero quedó fuera de su cumplimiento: estaba llamado a ser inmortal y ser el centro de la perfección cósmica (formar parte del todo) pero al nacer quedó marginado de esa perfección atemporal y perdido entre los límites de sus posibilidades [...]. Por otro lado, la base común de estos cuatro patrones de la creación [agua, fuego, aire y tierra] es que están siempre encaminados hacia la luz, no así el hombre, que ha sido conducido a la sombra (Arlandis, 2004: 134-135).

Pero este paraíso no es un mundo elemental, por más que pueda parecerlo, sino una visión ideal e imaginaria de un mundo llamado elemental o genesiaco, visión ideal reconstruida desde una razón ulterior y sofisticada, por una estética y una poética bien fundamentadas.

Prueba de ello es, como señala el propio Arlandis al interpretar correctamente a Aleixandre, que el ser humano no es una realidad elemental, simple, primigenia, ni puede reducirse a ella de ningún modo: «Tu planta pisa el barro de que ya eres distinto», reza el poema «Al hombre». ¡Por supuesto! Porque el ser humano no es simple barro, no es polvo que revierte al polvo, sino todo lo contrario: es el sujeto operatorio del mundo interpretado, esto es, su artífice. Y así se confirmará en poemas como «Diversidad temporal» (*Retratos con nombre*, 1965/2005²: 933-934): «Lo que él hizo está hecho y lo que quiso puede». Lo mismo cabe afirmar de la casi totalidad de los poemas constituyentes de *En un vasto dominio* (1962).

Poemas como «Al hombre», «Destino de la carne» o «La isla» son un ejemplo claro de esa separación entre las fuerzas cósmicas (que siguen un régimen armonioso) y la intrascendencia del hombre que vive en una permanente desarmonía entre el cuerpo y el espíritu (Arlandis, 2004: 137).

Pero esta «desarmonía entre el cuerpo y el espíritu» no es sino la supremacía del espíritu, es decir, del racionalismo materialista de la inteligencia humana (M_3) sobre el cuerpo y sus impulsos básicos (M_1). Pues no por casualidad el propio Aleixandre afirmará:

Yo soy un materialista, materialista en el sentido de que para mí la materia es el espíritu, de modo que soy en último término un materialista que consagra la materia como única forma del espíritu⁷.

Coincido con Leopoldo de Luis (1977: 260), frente a otros críticos muy autorizados (Arlandis, 2004: 133), en suponer que el poema «Los dormidos» puede hacer referencia a los muertos en la Guerra Civil Española, y no tanto «a la mágica naturaleza del poeta como asestador de luz para el ciego hombre que es incapaz de ver más allá

⁷ Palabras de Aleixandre citadas por Depretis (1994: 48) y por Arlandis (2004: 195).

de sus limitados sentidos» (Arlandis, 2004: 133). Aleixandre evita en su obra poética, especialmente hasta *Historia del corazón* (1954) incluida, toda referencia histórica y social explícita. Pero que la evite no quiere decir en absoluto que la ignore. Precisamente porque solo se puede evitar lo que se conoce y silenciar lo que se sabe. El simbolismo es ante todo la forma fundamental de expresión de este materialismo lírico. «Sin ningún tipo de deidad», como bien subraya Arlandis (2004: 132).

Arlandis (2004: 139 ss) ha señalado tres visiones del paraíso como mito: juventud, con fundamento en Málaga; «sublimación de la pureza y del amor», con fundamento en la imaginación del poeta; y «refugio personal frente al mundo presente», ante la realidad de la posguerra civil española y la II Guerra Mundial. Es evidente que el «paraíso» solo puede interpretarse como un mito, es decir, como un referente imaginario, utópico y ucrónico, ya que su realidad física, esto es, su M_1 , es igual a cero. Pero toda explicación imaginaria, es decir, toda mitología, posee siempre un fundamento material, nunca o casi nunca declarado directamente. En *Sombra del paraíso*, el fundamento material del paraíso como juventud es la ciudad de Málaga. Así lo han reconocido y afirmado el autor y sus críticos.

El poeta, por un azar de su vida, abandonó Málaga en años tempranos; pero en esa edad imborrable, Málaga y sus costas, y sus cielos y espumas, y su profunda aura indefinible, fueron existencia del poeta, masa misma de su vivir, y nadie como él lo sabía cuando muchos años más tarde interiormente descubría, bajo una luz familiar, todo el paisaje inmerso del «paraíso».

En *Sombra del paraíso* no hay geografía aparente, pero el poema en su ánimo, tantas veces, ¡cómo la reconoce! Desde una distancia ideal bien puede verse cuál es la «Ciudad del paraíso», y pocas alegrías más limpias para él que la de haber leído un día ese poema en el seno de la ciudad misma (Aleixandre, 2002: 373)⁸.

El tiempo es la infancia, el espacio es Málaga. He aquí los referentes efectivamente existentes de todo posible mito o idealismo, que, igualmente existentes, imbrican sus raíces en la vida real y material del poeta. Pero el poemario no se escribe ni desde la infancia ni desde la inocencia, sino desde el racionalismo del adulto, que reinterpreta, es decir, desde la razón literaria de un poeta que ya no es un niño. Como Arlandis señala oportunamente, la infancia es para Aleixandre (2004: 141) «una edad en la que se sentía libre, ligero y leve frente a la rigidez del cuerpo que le coarta sus ansias de expresión unitiva». Y como también ha señalado Juan Cano Ballesta (1998: 90), los «recuerdos de la infancia son el punto de partida para el despliegue libre de la fantasía en ese maravilloso mundo imaginario que trata de reconstruir» Vicente Aleixandre.

En segundo lugar, como «sublimación de la pureza y del amor» el paraíso, mítico, solo tiene existencia en la psicología del poeta y en la mente de los lectores. De él solo puede dar cuenta un racionalismo literario de corte idealista, no materialista: no es posible habitar el paraíso, sino con el pensamiento. En tercer lugar, el paraíso como «refugio personal frente al mundo presente» —siendo el *mundo presente* entonces la posguerra civil y la II Guerra Mundial— supone, innegablemente, un uso

⁸ *Apud* Arlandis (2004: 140).

terapéutico de la escritura, de la poesía y de la literatura, de tendencia, por un lado, evasiva, frente a lo que está sucediendo, y a la vez de reconocimiento y rechazo, al identificarlo precisamente como causa de ese escapismo hacia paraísos mitificados por la imaginación y la memoria, capaces de sustraerse a un presente ruinoso y cruel. La Historia representa una sevicia de la que solo el Mito nos libera. Leopoldo de Luis es uno de los pocos críticos que se ha atrevido a sostener esta interpretación, pues la mayor parte de quienes comentan la poesía del siglo XX lo hacen alienados por la idea de «compromiso», de tal modo que no se atreven a calificar a un poeta sobresaliente de no comprometido, desde el momento en que algo así equivale a desacreditar o devaluar su obra. Tal parece que la poesía no comprometida no es poesía. La realidad, sin embargo, suele ser la contraria.

Se viene interpretando este poema —escribe Leopoldo de Luis a propósito de «Primavera en la tierra»—, vagamente, como un puro sueño irreal de un ayer anterior a los hombres. Pero no podemos olvidar que ese *hoy* con que arranca la estrofa es el otoño de 1939, y bajo este dato histórico, creo posible un mayor acercamiento a lo real, una nieve y un plomo alusivos a hechos concretos, unos hierros tangibles y privadores de libertad, y unos deseos que fueron efímeros precisamente como consecuencia de todo ello (Luis, 1976: 32).

Considero que Leopoldo de Luis tiene mucha razón, y que es posible interpretar *Sombra del paraíso*, poemario redactado entre 1939 y 1943, como un «deliberado alejamiento, una voluntaria inhibición del presente, a cambio de iluminar remotos países de armonía y belleza frustradas» (Luis, 1976: 31).

Sin embargo, el poema singularmente más representativo del espacio estético de la lírica alexandrina que se objetiva en la etapa de *Sombra del paraíso* es el titulado «Los poetas». Puede interpretarse de pleno como ejemplo referencial de literatura sofisticada o reconstructivista: el poeta se concibe como un ángel desterrado, como un numen, capaz de revelar el sentido oculto del mundo y la esencia de la vida humana. Alexandre atribuye al poeta un origen metafísico, numinoso, casi mítico. Sus valores se proyectan no sobre la civilización, sino sobre la Naturaleza. El poeta brota del eje radial, al que se atribuye un valor numinoso (angular), que haría las delicias de William Blake, John Keats, Novalis o Isidore Ducasse, entre otros muchos.

Todo el poema va envuelto en una estructura dialógica, como respuesta a la pregunta de un interlocutor terrenal e indefinido, pero de dimensiones cósmicas, trascendentes, sobre el cual se yergue, creciente, como un astro, el poeta. Este habla como requerido por una motivación exterior y ajena, asistiendo filantrópicamente a un ruego, que circularmente cierra de nuevo el poema: «Tú preguntas, preguntas...»

Desde el comienzo queda clara, con valor recurrente, la primacía y supremacía del propio poeta, su sensibilidad y también su inteligencia, porque el poeta percibe, siente, valora, juzga: «yo vi...», «el clamor silencioso», «yo vi, yo vi otras alas...» El poeta ve más que los demás, siente más intensamente, y es capaz de una interpretación superior a la del resto de los mortales. Su inteligencia y su sensibilidad poseen un *racionalismo* sobresaliente y supremo. El poeta percibe y ve lo que nadie logra ver: «¿Quién miró aquellos mundos?», «¿Quién vio...? / Ángeles sin descanso... / ... alas lúcidas...» El poeta vio, miró, interpretó... Este poeta y visionario —por otro lado profundamente

racionalista, desde el momento que no *ve* nada irracional ni extraordinario, sino realidades ante todo naturales— brota de un escenario floral, como quien despierta de un *sueño perfecto*, y nace a la consciencia en una suerte de *locus amoenus*. Su poema no es un triunfo de lo onírico ni de lo irracional, sino un abrir los ojos hacia la realidad natural y primigenia del ser humano, reconstruyendo racionalmente una naturaleza no intervenida por los aspectos nocivos de la civilización⁹. Como ocurre en la mayor parte de su poesía, la naturaleza es objeto de una tropología destinada a su erotización: «Las muchachas son ríos / felices...», y todo en este espacio es «brazos largos», «caricias», «besos», «latidos», «aves silenciosas», «senos / secretísimos, duros», «labios eternos». El erotismo de la naturaleza se hace incluso cosmogónico¹⁰: «Y la tierra sustenta / pies desnudos, columnas / que el amor ensalzara, / templos de dicha fértil, / que la luna revela»¹¹. Este escenario naturalista se expone en connivencia con un sobrenaturalismo aceptado, en el que se objetivan formalmente ángeles y criaturas numinosas, que sirven de lazo unitivo, con su animismo, entre naturaleza viva y cuerpo humano: «Ángeles misteriosos / humano ardor, erigen / cúpulas pensativas...», «Cuerpos, almas o luces», «Ángeles desterrados», «Un amor, mediodía»... Pero el poema no afirma una irrealidad ni concluye en el idealismo, sino todo lo contrario. El poeta objetiva la realidad de un «mundo sólido», que *da vida* «a los hombres». El mundo contrapuesto a la realidad paradisíaca que homenajea y recrea el poema tiene sus límites —la ciudad—, a la que están dedicados los versos últimos: «La ciudad, sus

⁹ Una concepción primigenia y adánica de la naturaleza se objetiva en «Los inmortales», serie de poemas dedicada a los cuatro elementos. Es testimonio del M₁ de la Naturaleza: fuego («El Sol», «El Fuego»), agua («La Lluvia», «El Mar»), aire («El Aire») y tierra («La Tierra»). Y del M₃ de la civilización: «La Palabra».

¹⁰ La erotización de la naturaleza es tema recurrente en la lírica de Vicente Aleixandre. Vid. al respecto poemas como «Sierpe de amor» (metáfora fáunica de unión amorosa), «Como serpiente» (de nuevo la figura del ofidio permite a Aleixandre construir metafóricamente la expresión íntima y poderosa del amor y el sexo), «Nacimiento del amor», «El desnudo», «Plenitud del amor», «A una muchacha desnuda», «Cuerpo de amor», «Último amor». En la misma línea cabe interpretar al conjunto de sus «poemas paradisíacos», que forman grupo con los de su misma temática en *Sombra del Paraíso* («Mar del Paraíso», «Ciudad del Paraíso» / «Junio del Paraíso», «Primera aparición», «Bajo la luz primera», «Los besos» y «Cántico amante para después de mi muerte»). «Primera aparición» es poema en el que se identifica el nacimiento o la emergencia de la mujer amada brotando de las sombras e inaugurando la plenitud de la luz diurna, como la creación o génesis del cosmos. El krausismo había ofrecido a los poetas una valoración ética y estética de lo popular, identificado con la naturaleza. Aleixandre transforma los contenidos de la naturaleza en una representación erótica cuyo referente supremo es el cuerpo humano y su sensorialidad más inteligente.

¹¹ La imagen de la luna, en ocasiones símbolo de una luz o de una realidad falsa, recupera la temática del nocturno, tan patente en *Ámbito* (1928). «Poderío de la noche», por ejemplo, está dedicado al anochecer, al día que se extingue, y con el que parece extinguirse, también, la vida, en la evocación y recuerdo de un amor que ya no existe. «Noche cerrada», así como «Luna del Paraíso», citan de nuevo al lector con el nocturno, destinado en este último poema a exaltar la fulguración de los elementos de la noche, con la supremacía lunar. «Hijo del Sol», por su parte, es contrapunto del nocturno expresado en el poema que le precede, «Luna del Paraíso», exaltando ahora la supremacía de la plenitud diurna en la figura del astro rey.

espejos, / su voz blanca, su fría / crueldad sin sepulcro, / desconoce esas alas». La ciudad, pues, objetiva ese espacio antinatural, la alteración que el eje circular (político) ejerce sobre el eje radial (naturaleza). Nótese los atributos negativos —Aleixandre está aquí lejos de la poesía social a la que discretamente se entregará desde finales de la década de 1950—: frialdad, blancura como expresión de vacío, crueldad, sepulcro, ignorancia de los valores naturales... Pero Aleixandre no pierde de vista en ningún momento la realidad del mundo, de modo que toda tropología y figura metafísica encuentra en el poema su corporeísmo vivo e interpretable. Los límites del idealismo aleixandrino son los límites de la realidad. El poema expresa como pocos el contenido del Paraíso y su Sombra, la dialéctica entre la naturaleza y la civilización, el eje radial y el eje circular, Natura y Política, paraíso terrenal —no celestial— y ciudad o urbe¹².

¿Los poetas, preguntas?

Yo vi una flor quebrada
por la brisa. El clamor
silencioso de pétalos
cayendo arruinados
de sus perfectos sueños.
¡Vasto amor sin delirio
bajo la luz volante,
mientras los ojos miran
un temblor de palomas
que una ascunción inscriben!
Yo vi, yo vi otras alas.
Vastas alas dolidas.
Ángeles desterrados
de su celeste origen
en la tierra dormían
su paraíso excelso.
Inmensos sueños duros
todavía vigentes
se adivinaban sólidos
en su frente blanquísima.
¿Quién miró aquellos mundos,
isla feraz de un sueño,
pureza diamantina
donde el amor combate?
¿Quién vio nubes volando,
brazos largos, las flores,
las caricias, la noche
bajo los pies, la luna

¹² Apenas el poema «Al Hombre» preludea en *Sombra del paraíso* (1944) el contenido de *En un vasto dominio* (1962), donde lo circular (humano) se integra en lo radial (naturaleza). En *Sombra del paraíso* el espacio antropológico es todavía un espacio unidimensional, en el que todo es Natura. Como en toda la obra poética de Vicente Aleixandre, la dimensión religiosa es inexistente, y el materialismo y el ateísmo se imponen sin conflictos ni dudas.

como un seno pulsando?
Ángeles sin descanso
tiñen sus alas lúcidas
de un rubor sin crepúsculo,
entre los valles verdes.
Un amor, mediodía,
vertical se desploma
permanente en los hombros
desnudos del amante.
Las muchachas son ríos
felices; sus espumas
—manos continuas— atan
a los cuellos las flores
de una luz suspirada
entre hermosas palabras.
Los besos, los latidos,
las aves silenciosas,
todo está allá, en los senos
secretísimos, duros,
que sorprenden continuos
a unos labios eternos.
¡Qué tierno acento impera
en los bosques sin sombras,
donde las suaves pieles,
la gacela sin nombre,
un venado dulcísimo,
levanta su respuesta
sobre su frente al día!
¡Oh, misterio del aire
que se enreda en los bultos
inexplicablemente,
como espuma sin dueño!
Ángeles misteriosos,
humano ardor, erigen
cúpulas pensativas
sobre las frescas ondas.
Sus alas laboriosas
mueven un viento esquivo,
que abajo roza frentes
amorosas del aire.
Y la tierra sustenta
pies desnudos, columnas
que el amor ensalzara,
templos de dicha fértil,
que la luna revela.
Cuerpos, almas o luces
repentinamente, que cantan
cerca del mar, en liras
casi celestes, solas.

¿Quién vio ese mundo sólido,
quién batió con sus plumas
ese viento radiante
que en unos labios muere

dando vida a los hombres?
¿Qué legión misteriosa,
ángeles en destierro,
continuamente llega,
invisible a los ojos?
No, no preguntes; calla.
La ciudad, sus espejos,
su voz blanca, su fría
crueldad sin sepulcro,
desconoce esas alas.

Tú preguntas, preguntas...¹³

Ha de insistirse en que este poema es un excelente epítome de *Sombra del paraíso*. Su temática y su forma están presentes en otros poemas como los titulados «Criaturas en la aurora»¹⁴, «Primavera en la Tierra»¹⁵ o «Arcángel de las tinieblas»¹⁶. Asimismo, se invoca el «humano ardor», rasgo atribuido a las criaturas numinosas, como los ángeles, y que hace pensar en el título parejo de «Humana voz» —«Duele la cicatriz de la luz...»—, uno de los poemas más expresivos de *La destrucción o el amor* (1935). Por otro lado, el verso dedicado a «la gacela sin nombre» trae a la memoria inevitablemente el poema del mismo tema compuesto por Rainer-María Rilke, «La gacela». Las concomitancias entre Rilke y Aleixandre son extraordinarias en puntos cardinales de sus obras poéticas, en especial por lo que se refiere a su formalización y materialización literarias de la naturaleza. He aquí el poema de Rilke, «Die Gazelle» («La gacela»), seguido de su traducción española:

Verzauberte: wie kann der Einklang zweier
erwählter Worte je den Reim erreichen,
der in dir kommt und geht, wie auf ein Zeichen.
Aus deiner Stirne steigen Laub und Leier,

¹³ Vicente Aleixandre, «Los poetas», en *Sombra del paraíso* (1944/2005²: 512-514).

¹⁴ Este poema confiere a la Naturaleza, y a muchos de sus fenómenos y elementos particulares, un valor numinoso. No mitológico, ni teológico. El mundo se diseña como una construcción inocente. El poema canta la génesis del cosmos, que nace y se concibe en la inocencia, sin conciencia de falta, pecado o nada equivalente. Es una concepción ideal, dorada y nostálgica de un mundo immaculado, virginal y adánico. Una suerte de «edad de oro». Un mundo previo a la moral humana, ajeno a ella, exento de ella. Es un ejemplo más de literatura sofisticada, que reproduce, desde el artificio más racionalista, una idea de cosmos previo a la razón y anterior a la moral del hombre.

¹⁵ Nueva exaltación lírica y numinosa de los fenómenos de la Naturaleza relacionados con la estación primaveral.

¹⁶ La figura del ángel como numen es muy frecuente en poemas románticos, posrománticos y vanguardistas. Alberti les dedicó todo un poemario en *Sobre los ángeles* (1929), en una demostración sumamente representativa de Literatura sofisticada o reconstructivista.

und alles Deine geht schon im Vergleich
durch Liebeslieder, deren Worte, weich
wie Rosenblätter, dem, der nicht mehr liest,
sich auf die Augen legen, die er schließt:

um dich zu sehen: hingetragen, als
wäre mit Sprüngen jeder Lauf geladen
und schüsse nur nicht ab, solange der Hals

das Haupt ins Horchen hält: wie wenn beim Baden
im Wald die Badende sich unterbricht:
den Waldsee im gewendeten Gesicht¹⁷.

Hechizada... ¿Cómo puede la armonía
de dos selectas palabras alcanzar la rima,
que dentro de ti viene y va, cual si respuesta a una señal?
De tu frente se elevan follaje y lira,

y toda tú avanzas ya
como una canción de amor cuyas palabras, suavemente,
como pétalos de rosa, se posan en los ojos,
entornados, de quien ha dejado de leer

para mirarte: para enajenarse contigo,
como si tu carrera, pletórica de giros,
no cesara nunca, mientras el cuello

yergue la cabeza para oír, igual que si en su baño,
en la floresta, el bañista, sorprendido,
vuelve su rostro a la orilla del bosque¹⁸.

Al igual que ocurre en la lírica de Vicente Aleixandre, la poesía de Rainer-Maria Rilke postula una síntesis entre el ser humano y la naturaleza en la que la criatura animal, en este caso una gacela, es —numinosa y físicamente— el nexos y la alianza. La figura inquieta, agitada, incesante, imposible de concebir estáticamente, de la gacela, atrae toda la atención del poeta. La esbelta gacela lo es todo en la supremacía sinfónica de la naturaleza: movimiento, música, color, energía, atención, luminosidad, dulzura que reposa en los ojos, belleza fugaz que se admira, esplendente, desde el agua en la floresta. La figura adorada del animal es una canción de amor, un *Liebeslied*, que

¹⁷ Rainer-Maria Rilke, «Die Gazelle (Gazella Dorcas)», *Neue Gedichte* [Nuevos poemas] (1907/1996: 469).

¹⁸ Traducción española de Maxi Pauser y Jesús G. Maestro. En colaboración con Maxi Pauser se han traducido varios poemas de Rilke, que pueden consultarse, junto a su original alemán, en la siguiente página de Editorial Academia del Hispanismo: <http://www.academiaeditorial.com/web/rainer-maria-rilke/>

se abre camino en el corazón de una naturaleza humanizada por la contemplación del hombre.

Otra de las características más socorridas de la Literatura sofisticada o reconstructivista a lo largo del siglo XX, especialmente en la poesía, ha sido la formalización lúdica y escindida del *yo* lírico. Existen poemas en los que el sujeto de la enunciación lírica describe cosas, objetos, realidades completamente exteriores. Se ha hablado a este respecto de «poemas de objeto» (*Dinggedichte*)¹⁹. En estos casos el sujeto lírico convierte en contenido de enunciación no el objeto de la vivencia, sino la *vivencia* del objeto. Hoy es posible admitir que, en el desarrollo de la literatura de Occidente, la lírica, al igual que otros géneros y formas literarias, ha experimentado una evolución poderosa desde lo que podríamos denominar una *retórica de la referencia* hacia formas expresivas características de una percepción subjetiva de la experiencia humana. Sin duda el discurso autobiográfico ha determinado en esta evolución hacia la subjetividad numerosos puntos de inflexión²⁰.

Voy a referirme a continuación a una serie de poemas en los que, autores como Miguel de Unamuno, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges o Thomas Hardy, llevan a cabo una sistemática *semantización de los objetos* presentes en su discurso lírico, desde una perspectiva completamente afín al autologismo de su vivencia más personal, en relación con los referentes materiales y objetuales evocados en la escritura del poema²¹. Se advierte de este modo una estrecha relación entre esta forma de expresión

¹⁹ «Los poemas de este tipo son ejemplos particularmente instructivos aunque también sutiles, por cuanto en ellos hasta el sujeto enunciativo lírico se presenta centrado en el objeto y empeñado en una adecuada descripción de la cosa. De ahí que no sea azar si tales poemas se prestan con particular facilidad a la designación de «textos» y por así decir se agrupan en la frontera que discurre entre enunciación lírica e informativa» (Hamburger, 1957/1995: 174).

²⁰ Desde la obra de Gusdorf (1948) acerca de la escritura autobiográfica, la introspección del *yo* se ha puesto en relación con un conjunto de actividades solo posibles en un sujeto perteneciente a estados avanzados de determinadas civilizaciones; históricamente, este fenómeno se ha vinculado al cristianismo y a la confesión, cuyo ejemplo canónico lo constituyen las *Confesiones* de Agustín de Hipona. Esta idea de Gusdorf ha sido ampliamente desarrollada por May (1979/1982: 28 ss) a lo largo de los últimos años. Paralelamente, el pensamiento de Bajtín (1975) confirma, desde presupuestos distintos, ideas semejantes a las apuntadas por Gusdorf y May. Las formas autobiográficas del mundo grecolatino no consideraban la vivencia del sujeto como eje fundamental de las referencias biografiadas, y así sucedía en géneros afines como la epístola, el encomio o la apología; el cronotopo subyacente a estas formas discursivas era el ágora, y no la vida privada o subjetiva del individuo, frente a lo que sucederá a medida que nos acercamos a las edades Moderna y Contemporánea, donde el protagonismo de la experiencia subjetiva del ser humano es cada vez más intenso, debido sobre todo a la Reforma luterana y al Idealismo kantiano.

²¹ Pese a la actualidad que puedan suscitar consideraciones de este tipo, no es la primera vez que diferentes autores insisten en la antigüedad de la semantización literaria del objeto como recurso expresivo y procedimiento retórico. En sus trabajos sobre la literatura homérica, Hoz ha puesto en relación el uso de este recurso con la modernidad de la lírica vanguardista europea del siglo XX: «Los objetos, o mejor dicho sus menciones, juegan un papel tan esencial quizá como el de los símiles —dentro de los cuales, por otra parte, se integran a menudo— en la poesía homérica [...]. Esa tendencia homérica a cargar de sentido un objeto proyectando sobre él un momento en el

lítica, la *Dinggedichte*, por una parte, que tan intensamente reproduce y proyecta, sobre la naturaleza física de nuestra realidad más inmediata, momentos decisivos de la vida del autor, y el discurso autobiográfico, por otra, lo que justifica el intento de establecer entre ambas formas literarias una serie de contrastes y analogías en las que el *yo* del autor se convierte, una vez más, en el protagonista.

La obra lírica de Miguel de Unamuno (1867-1936) ofrece numerosos testimonios de poesía autobiográfica, al recoger en sus poemas diferentes experiencias de momentos vitales de su autor (Maestro, 1994). Voy a referirme ahora a dos de estos poemas autobiográficos, correspondientes a la producción lírica de su primer período, anterior a la producción del poemario *Teresa*, publicado en 1924. Se trata de los poemas que comienzan «Es de noche, en mi estudio», de *Poesías* (1907), y «Vuelven a mí mis noches», de *Rimas de dentro* (1923).

El primero de estos poemas se escribió en la Nochevieja de 1906, justo treinta años antes del día en que habría de producirse la muerte de su autor. El discurso lírico describe *in fieri* el acto de escritura mismo del poema, desde un procedimiento que, sin ser metaliterario, hace pensar en cierto modo en el «Soneto de repente» de Lope de Vega. El autor ocupa en este proceso de escritura un lugar primordial, al convertirse permanentemente en el protagonista de una naturaleza materialmente amenazada por la idea y la inquietud de la muerte.

Al igual que en el poema de Quevedo escrito «Desde la Torre» de Juan Abad, el autor parece yacer en su estudio rodeado de «pocos, pero doctos libros juntos», profundamente inquietado por el paso del tiempo —«en fuga irrevocable huye la hora»—, en un camino inalterable hacia el instante final: «tiemblo de terminar estos renglones...» La soledad, el silencio y la noche sugieren permanentemente la idea de la muerte, y en medio de este contexto, inerme, yace el sujeto vivo, el propio autor en el acto mismo de escritura, rodeado de un conjunto de objetos pletóricos de atributos antropomórficos: «los libros callan», se nos repite dos veces, y en su silencio parecen observar al poeta; paralelamente, en el entorno que ilumina tenuemente una lámpara de aceite ronda «cautelosa la muerte»; el autor no demora decisivas declaraciones biográficas —«pienso en mi edad viril; de los cuarenta / pasé ha dos años»—, en un afán por apurar la vida más allá de toda existencia temporal en la escritura de los versos, que atraviesan, antes de concluir, en la imaginación de la propia muerte: «Los terminé y aún vivo».

Es de noche, en mi estudio.
Profunda soledad; oigo el latido
de mi pecho agitado
—es que se siente solo,
y es que se siente blanco de mi mente—

tiempo distinto al del relato adquiere a veces un aire curiosamente moderno. Guillén ha cantado el «tablero de la mesa /... / con pesadumbre rica / de leña, tronco, bosque /... / materia de tablero / siempre, siempre silvestre» («Naturaleza viva», de *Cántico*), y otros poetas contemporáneos han utilizado el mismo recurso, en el que algunos críticos han visto un rasgo novedoso de la lírica novecentista» (Hoz, *apud* Homero, 1954/1996: 41).

y oigo a la sangre
cuyo leve susurro
llena el silencio.
Diríase que cae el hilo líquido
de la clepsidra al fondo.
Aquí, de noche, solo, este es mi estudio;
los libros callan;
mi lámpara de aceite
baña en lumbre de paz estas cuartillas,
lumbre cual de sagrario;
los libros callan;
de los poetas, pensadores, doctos,
los espíritus duermen;
y ello es como si en torno me rondase
cautelosa la muerte.
Me vuelvo a ratos para ver si acecha,
escudriño lo oscuro,
trato de descubrir entre las sombras
su sombra vaga,
pienso en la angina;
pienso en mi edad viril; de los cuarenta
pasé ha dos años.
Es una tentación dominadora
que aquí, en la soledad, es el silencio
quien me asesta;
el silencio y las sombras.
Y me digo: «Tal vez cuando muy pronto
vengan para anunciarme
que me espera la cena,
encuentren aquí un cuerpo
pálido y frío
—la cosa que fui yo, este que espera—,
como esos libros silencioso y yerto,
parada ya la sangre,
yeldándose en las venas,
bajo la dulce luz del blando aceite,
lámpara funeraria».
Tiemblo de terminar estos renglones
que no parezcan
extraño testamento,
más bien presentimiento misterioso
del allende sombrío,
dictados por el ansia
de vida eterna.
Los terminé y aún vivo²².

La proyección del *yo* del poeta sobre los objetos que forman parte de su vivencia existencial, en la evolución literaria unamuniana, de *Poesías* (1907) al *Cancionero* (1936), acaba por proyectarse reflexivamente sobre el propio sujeto, hasta concluir con

²² Miguel de Unamuno (1987: I, 209-210), «Es de noche en mi estudio», de *Poesías* (1907).

frecuencia en la expresión de un *yo* dramáticamente fragmentado, débil, escindido en múltiples posibilidades existenciales, cuando no deconstruido o simplemente negado en su propio lenguaje. De hecho, en el *Cancionero* el lector se halla definitivamente ante una identidad desmembrada, cuya unidad resulta irreconocible, y cuyas partes permanecen irreconciliables. La imagen especular del sujeto, en la que el propio autor se desdobra, aparece ya prefigurada en poemas como el que acabamos de leer (vv. 31-41). Toda esta retórica del yo no cabe interpretarla sino como un lúdico autologismo poético, por más que autores como Unamuno lo presenten como una auténtica «tragedia existencial».

No es casualidad que *Rimas de dentro*, que inaugura en la trayectoria poética unamuniana el aislamiento del sujeto en la expresión dialógica, introduzca en sus poemas la autonominación como signo explícito de desdoblamiento textual. El autodiálogo solo necesita la presencia textual de un *yo* empírico para iniciar su propia y sofisticada deconstrucción. Si *Teresa* (1924) representa un largo discurso autodiálogo cuyos interlocutores, Rafael y Teresa, no son sino denominaciones formales de un desdoblamiento textual del *yo* unamuniano, el *Cancionero* no representa sino la supresión de las primitivas formas de ese *yo*, y de cuantas notas intensivas había sido depositario a la largo de la lírica unamuniana, con objeto de resolver en el autodiálogo, para deconstruirlas definitivamente, las condiciones plurales de su identidad (Maestro, 1994).

Rimas de dentro representa la introducción de Unamuno como objeto de reflexión dialógica en su propio discurso lírico. En la novela ya se había introducido como persona *ficta* mucho antes, con motivo de la fábula de *Niebla* (1914) y su encuentro con Augusto Pérez, el protagonista de la *nivola*. En el poema VI de las *Rimas...*, que comienza «Vuelven a mí mis noches»²³, el autor trata de evocar su personalidad tal cual era veinte años atrás, y dispone en el poema la proyección del *yo* que fue a los veinticinco años (v. 42), al regresar a la casa en que vivió durante su infancia y adolescencia, y volver a pernoctar en el que fuera entonces su dormitorio, con la subsiguiente evocación y semantización de sus objetos más personales; se cumple así el aislamiento del sujeto en su expresión dialógica, frente a un mundo de objetos como testigos mudos de su vivencia, expresión lírica que alcanzará en el *Cancionero* su estadio más avanzado.

Vuelven a mi mis noches,
noches vacías,
rumores de la calle,
las pisadas tardías,
rodar de coches,
conversaciones rotas
y desgranadas notas
de un pobre piano,
viejo y lejano.
Hundióse así el tesoro de mis noches,
en esta misma alcoba,

²³ Miguel de Unamuno (1987: II, 79-81), poema VI de *Rimas de dentro* (1923).

aquí dormí, soñé, fingí esperanzas
y a recordarlas me revuelvo en vano...,
no logro asir aquel que fui, soy otro...²⁴

Consideraré ahora el poema de Jorge Luis Borges (1899-1985) titulado «Las cosas», recogido en *Elogio de la sombra* (1969) y reproducido más tarde en *El oro de los tigres* (1972). Este texto constituye un ejemplo de discurso lírico en el que la ausencia de expresión dialógica por parte del *yo* poético da lugar a una mirada semántica que interpreta reflexivamente los objetos más allá de su presencia inmediata.

El bastón, las monedas, el llavero,
La dócil cerradura, las tardías
Notas que no leerán los pocos días
Que me quedan, los naipes, el tablero,

Un libro y en sus páginas la ajada
Violeta, monumento de una tarde
Sin duda inolvidable y ya olvidada,
El rojo espejo occidental en que arde

Una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
Limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
Nos sirven como tácitos esclavos,

Ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
No sabrán nunca que nos hemos ido²⁵

²⁴ El *yo* lírico habla de sí mismo, como objeto del enunciado, donde se nominaliza, y lo hace para sí mismo, como consecuencia del desdoblamiento textual, y desde sí mismo, como sujeto de la enunciación lírica; la disposición de la expresión dialógica es completamente centrípeta, de modo que la persona gramatical que recibe la proyección del *yo* es el propio *yo*; este último se encuentra en sincretismo con todos los posibles actuantes de la expresión dialógica del discurso (autor, sujeto poético, sujeto interior, sujeto gramatical...), y proporciona en consecuencia un mensaje de lo más compacto desde el punto de vista del poeta y su autorrepresentación polifónica en el discurso. El desdoblamiento se explicita mediante la deixis espacial (el poeta escribe en el cuarto en que vivió su mocedad, y es consciente de cuanto ha cambiado) y temporal (la juventud pretérita resulta inasible desde la madurez presente). El sujeto lírico se desdobra por relación a la temporalidad del discurso: «miro como se mira a los extraños / al que fui yo a los veinticinco años»; la deixis temporal no se expresa mediante lexemas plenos tales como «ayer / hoy», «pasado / presente»..., sino mediante palabras que adquieren un valor semántico que connota tiempo pretérito («auroral fragancia», «mi verde primavera», «mi infancia»), y a través de la perspectiva establecida en las categorías verbales, que excluyen del marco temporal presente en el que se sitúa el sujeto de la enunciación sus vivencias de mocedad: «no logro asir aquel que fui, soy otro [...] / La realidad presente me las roba. / Los días que se fueron, ¿dónde han ido? / De aquel que fui, ¿qué ha sido?...»

²⁵ Jorge Luis Borges, «Las cosas» (*Elogio de la sombra*, 1969), en *Obras completas* (1923-1985: II, 370).

Los objetos no aparecen de forma ingenua o casual en el discurso del sujeto lírico, y su presencia no es meramente testimonial, sino que adquieren una carga significativa que la mirada *semantizada* del poeta descubre o añade. La mirada semántica del sujeto lírico se utiliza como signo de valor en sí mismo, como expresión metonímica del propio sujeto que asume la enunciación del discurso. Los objetos son y están, tienen presencia óptica; y como signos, además de ser y de estar, significan; poseen presencia semántica. Al margen de toda expresión dialógica, los objetos de la lírica borgeana están considerados en relación con la idea de finitud en que desemboca todo lo existente; si la existencia del objeto depende, según el idealismo más exacerbado, de la del sujeto, con el fin de este («los pocos días / Que me quedan...») aquellas, las cosas, acabarán por persistir inertemente: «Notas que no leerán...», «la ajada / Violeta...», «cuántas cosas... / ... durarán más allá de nuestro olvido». El ser de las cosas queda implicado en el existir humano, en un sofisticado e irónico juego literario de corte muy heideggeriano.

Al igual que sucede en la evolución lírica de Miguel de Unamuno, el desarrollo de la poesía borgeana desemboca con frecuencia en un discurso autobiográfico en el que el autor expresa su propia vivencia como sujeto en la semantización de aquellos objetos que han formado parte esencial de su experiencia en la vida. El poeta llega de este modo a proclamar una auténtica reificación de su propio ser.

Soy esas cosas. Increíblemente
Soy también la memoria de una espada [...].
Soy los contados libros, los contados
Grabados por el tiempo fatigados²⁶.

En otros casos se plantea la cuestión de la otredad del yo —recurso explotado por la fabulación del psicoanálisis hasta la disolución misma del sujeto (disolución verbal, por supuesto)—, y de la diferencia en la identidad (de nuevo Heidegger). El *yo* del sueño es el complemento o alteridad del *yo* de la vigilia.

Seré todos o nadie. Seré el otro
Que sin saberlo soy, el que ha mirado
Ese otro sueño, mi vigilia. La juzga,
Resignado y sonriente²⁷.

Si el sujeto habita un mundo fragmentado, que él mismo debe reconstruir o iluminar, cualquier personaje literario, y el *yo lírico* lo es en grado sumo, pese a sus posibles implicaciones autobiográficas, constituye siempre un «ego experimental» del hombre. El sujeto es un ser segmentado biográficamente a lo largo del tiempo en el que se desarrolla su existencia. Todo esto constituye un juego literario y un sofisticado divertimento poético extraordinariamente explotado por la lírica y la literatura del siglo XX.

²⁶ Cfr. el poema «Yo», de *La rosa profunda* (1975) (III, 79).

²⁷ Cfr. el poema titulado «El sueño», en *La rosa profunda* (1975) (III, 81).

Quiero saber de quién es mi pasado.
¿De cuál de los que fui? ¿Del ginebrino [...]
Que los lustrales años han borrado?
¿Es de aquel niño que buscó en la entera
Biblioteca del padre las puntales
Curvaturas [...]?
¿O de aquel otro que empujó una puerta
Detrás de la que un hombre se moría
Para siempre [...]
Soy los que ya no son. Inútilmente
Soy en la tarde esa perdida gente²⁸.

No puede faltar, en este contexto de desdoblamientos, la sofisticada heterominia de Fernando Pessoa (1888-1935). Planteamientos semejantes a los expuestos en la lírica de Unamuno o Borges los encontramos en varios poemas de Pessoa, en los que formalmente tampoco existen relaciones dialógicas inmanentes, y la semantización del objeto se convierte en el protagonista fundamental del lenguaje. Es el caso del poema que comienza con los siguientes versos:

A espantosa realidade das cousas
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada cousa é o que é,
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta.
Basta existir para ser completo²⁹.

Con anterioridad a la composición de estos versos, Pessoa confiere a los objetos un estatuto existencial, al afirmar que las cosas no tienen un significado oculto, sino

²⁸ Vid. Borges (1923-1985: III, 106), «All our yesterdays», en *La rosa profunda* (1975). Esta idea del sujeto como realidad fragmentada estará presente desde la escritura de *La rosa profunda* (1975) hasta el final de la creación lírica borgeana. La presentación del *yo* como una realidad existencialmente fragmentada en la sucesividad temporal de la vida, como una sucesión discreta o discontinua del ser, constituye una de las figuras más recurrentes de la sofisticada poética de Borges: «He olvidado mi nombre. No soy Borges [...] / Soy apenas la sombra que proyectan / Esas íntimas sombras intrincadas. / Soy su memoria, pero soy el otro [...] / Soy la carne y la cara que no veo. / Soy al cabo del día el resignado [...] / Soy el que hojeaba las enciclopedias [...] / Soy la brusca memoria de la esfera [...] / Soy el que no conoce otro consuelo / Que recordar el tiempo de la dicha. / Soy a veces la dicha inmerecida. / Soy el que sabe que no es más que un eco [...] / Soy acaso el que eres en el sueño. / Soy la cosa que soy. Lo dijo Shakespeare. / Soy lo que sobrevive a los cobardes / Y a los fatuos que ha sido...» (Borges, 1923-1985: III, 196-197, «The Thing I Am», en *Historia de la noche*, 1977). El proceso avanza hasta la deconstrucción misma del sujeto autobiográfico, como sucede en el poema «Yesterdays»: «Soy y no soy [...] / Soy lo que me contaron los filósofos [...] / Soy el cóncavo sueño solitario [...] / Soy cada instante de mi largo tiempo, / cada noche de insomnio escrupuloso, / cada separación y cada víspera. / Soy la errónea memoria de un grabado [...] / Soy aquel otro [...] / Soy un espejo, un eco...» (III, 312, «Yesterdays», en *La cifra*, 1981).

²⁹ Fernando Pessoa (1990: I, 298), *Poemas inconjuntos* (1913-1915), poemas de Alberto Caeiro.

una existencia manifiesta, de modo que se integrarían, al igual que lo humano, en un proceso constante de finitud³⁰.

Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum.
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecen ser
E não haja nada que comprender.
Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos:
As cousas não têm significação: têm existência³¹.

En la obra lírica de Pessoa la proyección del poeta sobre los objetos percibidos, así como sobre la existencia, real o fingida, de otros sujetos, ocupa un lugar capital, estrechamente relacionado con la cuestión de la *heteronimia*, como ficcionalización literaria de la persona que escribe. El capítulo 193 de su *Livro do desassossego*, titulado «Estética del artificio», es sumamente interesante respecto a la lectura e interpretación de la heteronimia del poeta portugués, como demostración de Literatura sofisticada o reconstructivista: «La vida perjudica la expresión de la vida [...]. Yo mismo no sé si este yo, que os expongo, en estas sinuosas páginas, realmente existe o tal solo es un concepto estético y falso que he formado de mí mismo. Me vivo estéticamente en otro. He esculpido mi vida como una estatua de materia ajena a mi ser. A veces no me reconozco, tan exterior a mí mismo me he puesto, y tan de un modo puramente artístico he empleado mi conciencia de mí mismo. ¿Quién soy por detrás de esta irrealidad? No lo sé. Debo de ser alguien» (Pessoa, 1982/1994: 45)³². Es admirable cómo los poetas llegan a jugar tan sofisticadamente consigo mismos en sus propias composiciones literarias.

Desde este punto de vista, diferentes interrogantes pueden plantearse al considerar la relación entre heteronimia y lírica autobiográfica. ¿Hasta qué punto es posible identificar como autobiográfico un discurso lírico sancionado por un heterónimo del

³⁰ Una reflexión teórica acerca de la semántica de objetos en el discurso lírico no dialógico de Borges y Pessoa me obligaría a extenderme demasiado en relación con este juego verbal del yo y sus desdoblamientos o multiplicaciones poéticas y retóricas. No obstante, no conviene olvidar la estrecha relación de analogía, semántica, formal y temática, existente entre los dos poemas de Borges (II, 191) titulados «Ajedrez», de *El hacedor* (1966), y el de Pessoa (II, 39-44) «Os jogadores de xadrez», perteneciente a las odas de Ricardo Reis, y fechado el 1 de junio de 1916.

³¹ Fernando Pessoa (1990: I, 290), *O guardador de rebanhos*, poemas de Alberto Caeiro.

³² En otro lugar del mismo libro insiste sobre idéntica idea: «He creado en mí varias personalidades. Creo personalidades constantemente. Cada sueño mío es inmediatamente, en el momento de aparecer soñado, encarnado en otra persona, que pasa a soñarlo, y yo no. Para crear, me he destruido; tanto me he exteriorizado dentro de mí, que dentro de mí no existo sino exteriormente. Soy la escena viva por la que pasan varios actores representado varias piezas» (Pessoa, 1982/1994: 51).

autor? ¿Cómo interpretar el complejo del doble³³, el diálogo con la propia alteridad³⁴, tan frecuente en la lírica del siglo XX³⁵, desde el punto de vista de su relación e implicación con el discurso autobiográfico? ¿Qué hay de «verdad» autobiográfica en el discurso heterónimo? Doctores tiene la posmodernidad que sabrán sin duda responder a tales dudas con más acierto que yo, que solo las considero bromas literarias —cuidadosamente sofisticadas— de sus respectivos autores.

Alguna diferencia sí me atrevería a constatar a propósito de Thomas Hardy y la semantización que su lírica ofrece de una naturaleza impasible. Thomas Hardy (1840-1928), en el poemario traducido al español bajo el título de *El gamo ante la casa solitaria*, ofrece un poema titulado «Old Furniture» («Muebles viejos»), sobre la presencia del pasado en los objetos que, semantizados por el poeta, sobreviven al hombre (Hardy, 1952/1999: 178-181). El tema es comparable, en definitiva, al desarrollado por Unamuno, Borges y Pessoa —y muchos otros autores no referidos aquí— en varios de sus poemas, si bien en la lírica de Hardy hallamos nuevas condiciones en este proceso de semantización literaria.

Este poeta inglés ha dedicado la mayor parte de sus páginas a la descripción de una naturaleza impasible ante el dolor humano. Es un poeta de la naturaleza, sí, pero quizás de una naturaleza inerte o insensible a la inquietud del hombre, desposeído del misticismo que se advierte en románticos como Wordsworth o Novalis, o en neorrománticos como Rilke. Atento a los pequeños seres y objetos que pueblan la realidad humana más inmediata, Th. Hardy presenta una naturaleza que ni exalta ni sobrecoge a quien la habita, y cuya mirada se sostiene impasible y exterior a toda forma de existencia y percepción humanas, como demuestran, entre otros, los versos del poema «The Darkling Thrush» («El tordo en el crepúsculo»): «The land's sharp features seemed to be / The Century's corpse outleant...» (Hardy, 1952/1999: 42-43).

³³ «Cada uno de nosotros es varios, es muchos, es una prolijidad de sí mismos [...]. En la vasta colonia de nuestro ser hay gentes de muchas especies, pensando y sintiendo de manera diferente [...]. Y todo este mundo mío de gente ajena entre sí proyecta, como una multitud diversa pero compacta, una sombra única [...]. ¿A quién asisto? ¿Cuántos soy? ¿Quién es yo? ¿Qué es este intervalo que hay entre mí y mí? [...]. De lo que soy a una hora, a la hora siguiente me separo; de lo que he sido un día, al día siguiente me he olvidado [...]; quien, como yo, no es quien es, vive no solo en el mundo exterior, sino en un sucesivo y diverso mundo interior» (Pessoa, 1982/1994: 44-46).

³⁴ «Vivir es ser otro. Ni sentir es posible si hoy se siente como ayer se sintió: sentir hoy lo mismo que ayer no es sentir: es recordar lo que se sintió ayer, ser hoy el cadáver vivo de lo que ayer fue la vida perdida» (Pessoa, 1982/1994: 95).

³⁵ «Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser [...]. Ese Otro es también yo. La fascinación sería inexplicable si el horror ante la 'otredad' no estuviere, desde su raíz, teñido por la sospecha de nuestra final identidad con aquello que de tal manera nos parece extraño y ajeno [...]. La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos» (Paz, 1956/1992: 129-133).

En todo proceso de semantización de un objeto, o incluso de una naturaleza muerta, conviene distinguir siempre al menos tres elementos, *sujeto, objeto y atributo*, como invenciones que, procedentes de una vivencia, se imponen cualitativamente, y *a posteriori*, sobre hechos manifiestos. La rememoración de lo vivido pretende ser equivalente a la vivencia en sí, y el sujeto que, en su observación, recuerda su pasado, a la vez que lo semantiza desde el objeto presente, olvida que ha dejado de ser el que era en el momento genuino y único de la vivencia pretérita.

Desde este punto de vista, es la de Hardy una poesía que expresa la desdicha del presente humano ante una naturaleza que el progreso ha desposeído de sus primitivas y genuinas potencias míticas e imaginarias. Un tema muy finisecular, sin duda, y afín en extremo a poetas como Rainer-Maria Rilke, como se ha indicado con anterioridad. Pero, a diferencia del poeta alemán, Hardy presenta una naturaleza animal insensiblemente dissociada de la naturaleza humana. Todo lo contrario ocurría en Rilke, particularmente en poemas como el titulado «La gacela», donde naturaleza (eje radial) y ser humano (eje circular) estaban en perfecta armonía. El poema dedicado a los bueyes (*The Oxen*), que insiste en la imposibilidad de verificar una creencia legendaria atribuida a estos animales —«Christmas eve, and twelve of the clock. / Now they are all on their knees...»—, constituye un buen ejemplo de la disolución de los valores de lo imaginario en el seno del mundo moderno. Objetos y seres han sucumbido a un inanimismo definitivo, y solo el recuerdo del pretérito puede dotarles de un atributo de vivencia capaz de identificarlos con la existencia del ser humano. Ese es quizá el sentido último de los «Muebles viejos», que han «vivido» sobre su propia existencia el paso generacional de múltiples y diversas vidas humanas, ahora inertes en el olvido.

Old Furniture

I know not how it may be with others
Who sit amid relics of householdry
That date from the days of their mothers' mothers,
But well I know how it is with me
Continually.

I see the hands of the generations
That owned each shiny familiar thing
In play on its knobs and indentations,
And with its ancient fashioning
Still dallying:

Hands behind hands, growing paler and paler,
As in a mirror a candle-flame
Shows images of itself, each frailer
As it recedes, though the eye may frame
Its shape the same.

On the clock's dull dial a foggy finger,
Moving to set the minutes right
With tentative touches that lift and linger
In the wont of a moth on a summer night,
Creeps to my sight.

On this old viol, too, fingers are dancing
—As whilom— just over the strings by the nut,
The tip of a bow receding, advancing
In airy quivers, as if it would cut
The plaintive gut.

And I see a face by that box for tinder,
Glowing forth in fits from the dark,
And fading again, as the linten cinder
Kindles to red at the flinty spark,
Or goes out stark.

Well, well. It is best to be up and doing,
The world has no use for one to-day
Who eyes things thus—no aim pursuing!
He should not continue in this stay,
But sink away.

Concluyamos este apartado sobre la Literatura sofisticada o reconstructivista con la muestra de una de sus formas más sugestivas, el pastiche. Y tomemos como ejemplo uno de Luis Alberto de Cuenca. En su obra *Woyzeck* (1837), Georg Büchner pone en boca del personaje de la Abuela, ante una de las niñas que cantan en un corro, el relato de un cuento breve y ciertamente macabro, de indudable trasfondo nihilista, donde se impone un final en el que solo domina la soledad y el silencio.

Érase una vez un pobre niño que no tenía padre ni madre, todos se habían muerto y yo no quedaba nadie en el mundo. Se habían muerto todos. Y él fue y se puso a llorar día y noche. Y como ya no había nadie en la tierra, quiso ir al cielo, y la luna le miraba tan risueña, y cuando llegó por fin a la luna, era un trozo de madera podrida, y entonces se fue al sol y cuando llegó al sol, era un girasol seco, y cuando llegó a las estrellas, eran mosquitos de oro pequeñitos, que estaban prendidos como los prende el alfanque en el endrino, y cuando quiso volver a la tierra, la tierra era una olla del revés, y estaba completamente solo, y entonces se sentó y empezó a llorar y todavía sigue sentado y está completamente solo (Büchner, *Woyzeck*, 1837/1992: 202)³⁶.

³⁶ Cito según la traducción española de C. Gauger en la edición que figura en la bibliografía literaria final. El texto original alemán, de acuerdo con la versión de Werner R. Lehmann, dice así: «Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater und kei Mutter, war Alles tot und war Niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingangen und hat gerrt Tag und Nacht. Und wie auf der Erd Niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gangen und wie's zur Sonn kam, war's ein verwelkt Sonneblum und wie's zu den Sterne kam warn's klei golde Mücke, die warn angesteckt wie der Neuntöter sie auf die Schlehe steckt, und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und gerrt und da sitzt es noch und ist ganz allein» (Büchner, *Woyzeck*, 1837/1999: 252).

He aquí el pastiche que de este motivo literario ofrece intertextualmente Luis Alberto de Cuenca en su poema «Sobre un tema de Büchner»:

Todos se habían muerto. No quedaba
nadie vivo en el mundo salvo un niño
que lloraba y lloraba día y noche.
La Luna lo miraba tan risueña
que quiso visitarla, pero cuando
llegó a la Luna, vio que solo era
un trozo de madera putrefacta.
Y se fue al Sol entonces, y el Sol era
un girasol reseco, y las estrellas
unos mosquitos de oro diminutos.
Y regresó a la Tierra, que era como
una olla al revés, y estaba solo,
y se sentó a llorar, y todavía
sigue sentado y está solo hoy,
llorando amargamente día y noche³⁷.

La Literatura sofisticada o reconstructivista revela claramente que lo lúdico no solo no es incompatible con la crítica, sino que incluso puede convertirse en una de sus formas más expresivas y, sin duda, simuladamente sofisticadas. Solo la razón puede enfrentarse a la razón. La única forma racionalista que puede despistar y burlar a un racionalismo adverso, indeseado o inconveniente, y siempre contrario, es aquella que se disfraza de irracional, aquella que, al asumir la indumentaria de la apariencia o la ilusión de lo irracional, seduce, convence y engaña más de lo que lo haría el más perfecto discurso racionalista. La mentira siempre ha sido mucho más atractiva, seductora y convincente que la verdad. La mentira, por sí sola, exige toda una Literatura de diseño, muy sofisticada y siempre constructivista. Hay que salir de la verdad –sin ignorarla nunca– para interpretar la Literatura.

³⁷ Luis Alberto de Cuenca (2007: 362), «Sobre un tema de Büchner», *Los mundos y los días. Poesía 1970-2002*. Sobre la obra poética de Luis Alberto de Cuenca, es de referencia la monografía de Luis Miguel Suárez Martínez, *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca* (2010).

4.22. JAIME SILES:

EL NEOEXISTENCIALISMO FORMALISTA DE *HIMNOS TARDÍOS*

Voy a referirme a una obra emblemática de la trayectoria poética de Jaime Siles, sus *Himnos tardíos* (1999). Me serviré para este análisis del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, y en concreto de la aplicación de la Genealogía de la Literatura a esta obra poética de Siles. Se hará referencia en primer lugar a los tipos, modos y géneros del conocimiento literario, para ubicar posteriormente la poesía de Siles en el contexto que le corresponde dentro de los cuatro linajes o familias literarias que constituyen la Genealogía de la Literatura. Como se trata de demostrar, la obra de Siles se sitúa entre los procedimientos estéticos de la literatura crítica o indicativa, por una parte, y la literatura sofisticada o reconstructivista, por otra. Una de las obras que mejor reflejan este lugar genealógico, literario y poético, es precisamente *Himnos tardíos*. En estos *himnos* nace lo que denominaremos el *neoexistencialismo formalista* de Jaime Siles.

HIMNOS TARDÍOS:

DE LA RECONSTRUCCIÓN FORMAL A LA CRÍTICA REFLEXIVA

Como se tratará de demostrar en estas páginas, la obra poética de Jaime Siles se mueve equilibradamente entre dos genealogías o linajes literarios: la literatura crítica o indicativa y la literatura sofisticada o reconstructivista. Los poemas de *Himnos tardíos* constituyen una demostración muy visible de esta confluencia, por lo demás armoniosa, y en absoluto dialéctica u hostil, entre estas dos familias literarias, unidas de forma permanente por el uso y el sentido de la *crítica*, y lúdicamente divergentes por la alternancia formal de figuras racionalistas y recreaciones tropológicas solo en apariencia irracionales.

El poema que en *Cenotafio* abre los *Himnos tardíos* (1999) refleja con claridad esta combinación de la crítica y lo sofisticado. «El oro de los días» (Siles, 2011: 280-291) aglutina versos de raíz modernista, de los que el propio Rubén se sentiría orgulloso –«Un dios pulsaba el aire y otro lo tañía»– junto con contenidos propios de una poesía reflexiva, genuinamente de Siles, donde el pretérito de la vida vivida se transubstancializa en lenguaje, en verbo poético y literario.

Tú nunca vuelves: tienes
lugar en otros días, en otro tiempo y otro
espacio sucedida. También en otro cuerpo

Pocas veces la literatura logra alcanzar una simbiosis y una armonía tan perfecta entre la realidad y el lenguaje. Sobre todo si se acepta que la realidad no está hecha de palabras, hasta que la vida humana la atraviesa y la interviene. La literatura y la poesía se convierten en la forma suprema del racionalismo, al interpretar la realidad del ser humano mejor que cualesquiera otras formas de discurso científico, religioso o histórico, porque «el poema traduce / experiencias vividas [...] / El poema recoge / las

páginas perdidas». En «El oro de los días» la literatura objetiva la consciencia vital de la realidad. Son versos que constituyen una elegía *en vida*.

Si se examina con la debida atención el poema titulado «Pasos sobre el papel» (Siles, 2011: 311) se podrá confirmar la tesis que aquí se plantea, sobre amalgama de las literaturas crítica y reconstructivista. El poema reproduce y recrea, lúdicamente, una situación alegórica, imaginaria y profundamente reflexiva: la relación el poeta, en tanto que ser humano, protagoniza con las palabras, las cuales resultan personificadas en términos incluso existenciales.

Hoy todas las palabras me vinieron a ver.
[...]
En las palabras vive lo que vivió una vez
aunque nunca lo mismo tenga segunda vez.

Conviene considerar cómo se objetivan formalmente las ideas en los materiales literarios que explicita este poema¹.

En primer lugar, desde el punto de vista del *espacio antropológico*, el lector se enfrenta a elementos angulares y circulares, es decir, numinosos –las palabras– y humanos –el yo del poeta–. El escenario es aparentemente imaginario, realmente alegórico, simbólico, pero implantado con fuerza en una realidad humana viva y vivida: las palabras se objetivan en «una mujer, / una luz, un perfume, una tinta, una piel...» Todo el poema se construye como un contrapunto entre el poeta y las palabras, entre la numinosidad del verbo y la humanidad del yo. Y en medio, críticamente intervenida, la experiencia sensible e inteligible.

En segundo lugar, el *espacio ontológico*² del poema remite a dos tipos de componentes dominantes: los psicológicos o fenomenológicos («las palabras me vinieron a ver») y los conceptuales o lógicos («En las palabras vive lo que vivió una vez»). En consecuencia, ha de reconocerse el predominio de dos géneros de materialidad, a partir de la materia primogénica (M_1) que constituye el lenguaje del poema, el verso alejandrino agudo –cuyo componente lúdico es evidente–, determinados por la vivencia psicológica (M_2) que recrea alegóricamente un encuentro físico con las palabras (ver, vestir, desnudar, beber, quedar, hablar, enmudecer, recordar, oír...) y por la articulación de un preciso sistema de ideas (M_3) objetivadas en la estructura o esencia del poema, sistema en el que se resume ciertamente el punto de gravedad de *Himnos tardíos* y de buena parte de la segunda etapa poética de Siles: el lenguaje literario, y por excelencia poético, constituye uno de los medios más precisos para la expresión e interpretación de lo que el ser humano es. La forma de esta expresión constituye precisamente lo que propongo denominar el *neoformalismo existencialista* de la poesía de Jaime Siles. La fuerza de lo psicológico y fenomenológico es muy poderosa en este poema, desde

¹ Del máximo interés es el trabajo de Germán Gullón (2001) sobre este texto de Siles.

² Sobre el concepto de espacio ontológico vid. Bueno (1972). Para su aplicación a los materiales literarios, vid. Maestro (2009 y 2012).

el momento en que trata incluso de disolver toda presencia físicamente efectiva, en términos de materia primogenérica (M₁), desde la que parece reducirse la presencia de las palabras a un acto de pensamiento, a una vivencia psíquica, más que a un acto de habla, nunca dialógico, del poeta en sociedad. Porque las palabras «No existen: vuelven solo e insisten otra vez». Y porque el poeta está solo: solo con las palabras. No hay sociedad, sino individuo. El yo del poeta se repliega sobre su propio lenguaje, anclado y objetivado en la más íntima realidad de su vida.

En tercer lugar, el *espacio gnoseológico* (Bueno, 1992; Maestro, 2009, 2012) permitirá identificar los componentes y estructuras fundamentales del poema a través de los ejes sintáctico, semántico y pragmático. Sintácticamente, en el poema domina un término esencial: las palabras, signos genuinos de la vida del ser humano, capaces de expresar paso a paso – «Las palabras son *pasos* dados *sobre el papel*» – la vivencia del poeta. Como término, las palabras se *relacionan* de forma igualmente fundamental con el yo del artista, en tanto que prototipo de toda vivencia humana, en cierto modo dialéctica o contrapuntística: «Ella y nosotros formamos un vaivén». Términos y relaciones se estructuran a través de las *operaciones* llevadas a cabo por el autor del poema, operaciones formales en las que se objetiva una concepción abiertamente existencialista de la vida del hombre, reinterpretada como una sucesión de pasos que solo el lenguaje hace inteligibles, siempre a partir de una sensibilidad terrenal y humana. Semánticamente, el espacio gnoseológico exige dar cuenta de los referentes, fenómenos y estructuras o esencias del poema. Son aquí referentes todos aquellos términos reales que forman parte pragmática y operatoria de la vida del ser humano, los cuales se manifiestan a través de la fenomenología y la psicología de las palabras invocadas, concebidas aquí en términos naturales y también poéticos, pero no científicos, ni positivistas, ni teológicos, ni políticos. Siles apela al lenguaje de la experiencia humana ordinaria. Y esencial. Términos referenciales y fenomenológicos remiten a una concepción que, como se ha indicado, reduce la esencia del hombre a su existencia. No hay en este poema desenlace metafísico alguno. Pragmáticamente, «Pasos sobre el papel» remite a un autologismo absoluto: no hay diálogo con ninguna otra entidad, y a solas el poeta objetiva su vivencia propia, al enfrentarse, una y otra vez retrospectivamente, a las palabras como instrumento de solidificación literaria y poética de la vida. He aquí el procedimiento y los materiales sobre los que se construye el *neoexistencialismo formalista* de Siles: soledad hipersensible, experiencia vivida e inteligencia poética. No hablaré de poesía intelectual, porque el peso de la reflexión y de la crítica equilibra en Siles, más allá de cualquier retrospectiva vanguardista o ultraísta, el sentido lúdico de una obra poética exuberantemente seria y gratamente culta.

En cuarto lugar, finalmente, desde el punto de vista del *espacio estético* (Maestro, 2009, 2012), podría afirmarse que, de no ser por su contenido y concepción neoexistencialista, el poema bien podría adscribirse a cierta tonalidad vanguardista, o incluso ultraísta, como acabo de sugerir. La mezcolanza entre la forma lúdica y el contenido grave es característica dominante de la segunda poética de Siles. Es un lenguaje alegre y juguetón, pero que tiene una cita grave, inexcusable, con una realidad humana incapaz de admitir bromas irreflexivas. Entre la llaneza del primer hemistiquio y la agudeza del segundo, el conjunto de los tetradecasílabos configura un poema que

es un canto elegíaco a la vida como perpetuo recuerdo de lo vivido. La nostalgia es una constante inflamación de las palabras presentes. Es la más sofisticada forma de revivir y reconstruir la existencia vivida. Es la forma poética del neoesencialismo literario.

LA LITERATURA SOFISTICADA O RECONSTRUCTIVISTA EN *HIMNOS TARDÍOS*

La «Oda al otoño» (Siles, 2011: 292-294) es un poema impregnado de existencialismo subjetivo, desde el que la literatura crítica o indicativa introduce al lector en el terreno de la literatura sofisticada o reconstructivista, la cual dominará en la serie interna que constituyen los seis «Himnos tardíos». La juventud –«cuando el amor crecía como la inteligencia»– entra en elegíaca relación dialéctica con la madurez, iluminada por la soledad y el silencio –«Estamos a la espera del último fracaso / ... la extrema soledad del yo»–.

No por casualidad este poema de Siles despierta innegables relaciones intertextuales con la tradición poética que interpreta en el otoño la reconciliación del ser humano con la cima de su madurez, de su identidad emocional con la naturaleza, y de su más resignada reflexión con la reinterpretación de su propia trayectoria vital, tras la pérdida o disolución de numerosas ilusiones vetustas y agotadas: «Entre pecios hundidos y restos de naufragios». Los nombres de Keats –«To Autumn» (1820)– y Rilke –«Herbst»– son aquí, entre otros muchos, fundamentales: «Otoño es el lenguaje del yo hacia su pérdida» (Siles, 2011: 293).

¿Cómo el lenguaje poético, subjetivo, del yo sensible e inteligible, objetiva esta «pérdida»? La respuesta la ofrece la serie de los seis «Himnos tardíos» (Siles, 2011: 295-304), tan próximos al Novalis de los *Hymnen an die Nacht* (1800). El primero de los himnos de Siles comienza con una invocación a los númenes divinos, criaturas fantásticas, protagonistas de una literatura decididamente sofisticada y reconstructivista: «Dioses o Dios, una serie / de figuras diversas se me acerca...»³ Este primer poema se presenta como un auténtico himno a la noche, como un perfecto reverso o negativo de la vigilia. El yo se deshace, se desvanece –«mi desyo, mi desmemoria»–, como si quisiera renunciar en apariencia al uso de la razón, de la que sin embargo nunca se desprende, para denunciar la disolución de la luz, cuya presencia impide apreciar el auténtico yo: «La luz, único signo / fuera del cual pudiera yo encontrarme». En términos de literatura lúdica y sofisticada, el poema recrea contemporáneamente el motivo romántico de la noche sensible y reflexiva, de lo oscuro que expresa lo más genuino del ser humano, entre yoes que se disuelven y númenes,

³ Como advierte Sergio Arlandis en las anotaciones a *Cenotafio*, «el poema que le da título [a *Himnos tardíos*] destaca por presentar el proceso de la caída, el desengaño o el eterno castigo de la existencia, visiones trágicas relacionadas tanto con Luzbel como con Tántalo. Desde que Guillermo Carnero (1999) lo reseñara se han ido sumando estudios reveladores como los de Veyrat (1999), Yagüe (2002) o Zimmermann (2003 y 2009)». En este poemario, la imagen recurrente de la caída, tan rilkiana, constituye un tema clave.

dioses y figuras sofisticadas, que inspiran sapiencia y reconciliación. El poeta emplaza al lector en el eje angular del espacio antropológico (Bueno, 1978; Maestro, 2009), el eje dominado por lo numinoso, donde la razón no encuentra fundamento sólido, minada por el impulso onírico, que es reconstrucción poética de un mundo anterior al racionalismo ilustrado y positivista. Porque para la poesía, hay un racionalismo más poderoso que el ilustrado: es el racionalismo romántico, tan cuidadosamente diseñado por los autores alemanes de Lessing a Goethe. En esta literatura descansa una región fundamental y nuclear de la poética de Siles.

El segundo poema, sin embargo, cita al lector con el eje radial del espacio antropológico, es decir, el eje de la naturaleza, de la vegetación, de la flora, del árbol y la dendrología — «Están heridos de muerte los castaños. / Un mundo verde señorea...» —, como repositorio incluso de un Dios o criatura superior — «Señor, dueño de lo imposible» —, que nos ha concedido habitar su *laberinto*. Estamos lejos de la sociedad, desterrados de la política, ajenos al eje circular o humano del espacio antropológico. El poema nos evade de toda sociedad política y pública. El lector se encuentra en un contexto levemente misantrópico. Se limita aquí la fuerza y el valor de la razón, y se advierte al ser humano la imposibilidad de racionalizar la Idea de Dios, de modo que el existencialismo se impone nuevamente, formalmente, como un consuelo.

Idea que se busca, como su laberinto,
no en la forma de un Dios ni en la experiencia,
que es siempre su esperanza,
sino en el fluir constante de lo otro
que habita dentro y fuera de sí y es su interior.

Y a partir de aquí, la imagen, el mito incluso, de la *caída*, se impone con obstinación propia de un Rainer-Maria Rilke. Es imprescindible leer en paralelo al segundo de los himnos de Siles el poema «Otoño» del autor praguense.

OTOÑO

Las hojas caen, como desprendidas desde lejos,
como si en los cielos se marchitaran jardines lejanos,
abatidas con rostro renuente a la caída.

Y en las noches se derrumba con pesadumbre la Tierra,
de la suma de las estrellas a la soledad.

Todos caemos. Cae aquella mano.
Mirad las demás manos: en todas está la caída.

Y sin embargo hay alguien, quien, con su infinita
dulzura, detiene esta caída entre sus manos⁴.

⁴ Rilke escribe este poema en París, el 11 de setiembre de 1902, para incorporarlo posteriormente a *El libro de las imágenes* [*Das Buch der Bilder*] (1902-1906). Traducción española de Maxi Pauser y Jesús G. Maestro.

HERBST

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.

Siles no es ajeno en absoluto a la tradición de la más culta poesía escrita en lengua alemana. En Siles, la imagen de la caída empequeñece cuidadosamente al hombre ante la posible existencia de un dios indefinido poéticamente, que en Rilke subsiste inconsciente, apenas sugerido. He aquí los reflexivos versos de Siles:

Entonces habla desde un bosque de símbolos
y el ocre de la hoja abre las secas venas
que contienen su sangre
y toda la caída –desde el árbol
hasta rozar el suelo– se ve como
un impulso que busca al mismo Dios.
Esa caída es el último idioma de las hojas;
esa caída no es tanto
un viaje de la materia hacia el espíritu [...]
Toda hoja florece en el vacío.
Todo texto, también.
Salvo el tiempo que dura su caída
las hojas son siempre *marginalia* [...]
La hoja, como el hombre, describe y supone un *unterwegs*:
está cayendo antes de su caída,
está cayendo antes de su caer
–caída, aún está cayéndose
y, sujeta a la rama, inicia su caer.
No tiene tiempo su caída y carece de espacio su caer [...]
De modo que no se sabe
dónde y cuándo inicia exactamente su caer.
Se sabe que está fijado como el día
pero no a qué conduce su caer.

Adviértase la amalgama de narración y digresión poéticas, la armonía de la literatura sofisticada o reconstructivista y la literatura crítica o indicativa, y adviértase también, y sobre todo, que Dios y el Hombre se citan en el eje radial, en la Naturaleza, y no en la sociedad política y humana (eje circular), ni tampoco en un espacio metafísico, de orden numinoso, mitológico o teológico (eje angular).

El himno tercero adquiere por momentos el ritmo de un monólogo interior, de una reflexiva y controlada corriente de conciencia. El reconstructivismo de la literatura se objetiva en lúdicos y recurrentes juegos de palabras, de trasfondo serio y verista, proyectándose sobre una multiplicidad de objetos que pueblan el mundo visible, sensible e inteligible, de la experiencia humana. El poema pivota sobre la mirada semántica del autor. La presencia óptica se convierte en presencia semántica: «Están las cosas. Ahí: anteriores, profundas, silenciosas». Pero no indiferentes. Siles cultiva aquí la lírica que ilumina la semantización de los objetos, en la línea —de tonos existenciales— protagonizada por Unamuno, Pessoa, Borges, o incluso Thomas Hardy (Maestro, 2000), en quienes «La mirada es un álbum» (Siles, 2011: 301).

Por su parte, los tres últimos himnos objetivan formalmente la disolución de lo lúdico, y la poesía reflexiva impone el progresivo desarrollo de una literatura crítica o indicativa, que culminará en versos como los que constituyen «El lugar del poema». Ha de subrayarse que el espacio urbano se perfila en varios momentos finales de estos himnos, lo que representa la superación o despedida de los ejes angular y radial —la naturaleza y lo numinoso— para emplazarse en el eje circular o humano del espacio antropológico. La ciudad se configura como el lugar de residencia o retorno del poeta. La poesía sublima y objetiva reflexiones sensoriales de momentos realmente vividos, en los que la naturaleza, no numinosa ahora, penetra, interfiere e interviene en la experiencia urbana. Las concomitancias con la lírica alexandrina, persistentes incluso en su segunda etapa, en *Historia del corazón* (1954) y *Diálogos del conocimiento* (1974), resultan visibles. Piénsese sobre todo en el uso lingüístico de la negación con valor afirmativo, tan propia de Vicente Aleixandre:

Una aún no llama deviene resplandor.
Un aún no fuego preludia su ceniza⁵.

La juventud de tu corazón no es una playa
donde la mar embiste con sus espumas rotas...⁶

No es piedra rutilante toda labios tendiéndose...⁷

En afinidad con formas que evocan un intelectualismo neovanguardista, «Ángulos muertos» (Siles, 2011: 321-322) postula abiertamente una antropomorfización de la poesía: «Vivir la vida del poema, / resbalar por su voz, / por su respiración, / por su saliva». Las formas nominales en infinitivo, recurrentes a todo lo largo del poema, remiten a una hipóstasis del presente, una suerte de eternidad o eviternidad de la presencia poética: «Vivir al otro lado del poema / y no en la realidad, que es su reflejo». Siles sugiere una dialéctica audaz, extremadamente, al dirimir un corte decisivo entre la realidad humana como apariencia y la realidad literaria como auténtica génesis de

⁵ Siles, «Himnos tardíos», IV, en *Himnos tardíos* (1999/2011: 302).

⁶ Aleixandre, «El poeta», *Sombra del Paraíso* (1944/2003: 473).

⁷ Aleixandre, «Destino trágico», *Sombra del Paraíso* (1944/2003: 480).

lo verdaderamente vital, la poesía. Con todo, el extremo de esta situación desemboca en aguas nihilistas, nietzscheanas, al afirmar explícitamente, como no puede ser de otro modo, una utopía: «Donde no exista nada. / Donde solo la nada / sea el idioma de Dios». Solo en un mundo nihilista la nada puede ser el lenguaje de un dios inexistente e imposible. La tesis fundamental del poema es el reverso de las vanguardias históricas, intervenidas por la retórica heideggeriana: el ser es lenguaje. Una afirmación de este tipo es reductora, formalista e incluso sofista, porque exige que todo problema sea planteado y resuelto en términos lingüísticos. Es una escolástica de las formas poéticas. En boca de un poeta, semejante afirmación es al menos una triple metáfora: reduccionista (el hombre es lenguaje poético, tropología), ultraísta (el ser humano es una forma verbal y estética) y existencialista (la vida como sucesión temporal que desemboca en la muerte); pero en boca de un retórico, el mismo sintagma es un sofisma. Con todo, indudablemente, la metáfora, en su triple expresión, es hermosísima y atrayente, pero algo así solo se lo puede permitir un poeta. Entiendo que Siles juega poéticamente con el valor de una idea existencial que solo en cierto modo se toma puntualmente en serio:

Vivir en el poema
el otro lado del poema.
Vivir la vida del poema
en el continuo tránsito del yo.

«Una cita con Rembrandt» (Siles, 2011: 323) desarrolla, en términos existenciales, el célebre motivo de *ut pictura poesis*, a propósito del histórico lienzo barroco *Paisaje con puente de piedra* (1638). El poema despliega sobre el cuadro el panteísmo de la subjetividad. La experiencia psicológica invade todos los contenidos pictóricos. Quizá no resulte ocioso recordar que este tipo de pintura paisajística no responde a una copia directa de la realidad, sino a la reconstrucción idealizada de ambientes rurales y naturales de la Holanda del siglo XVII. Durante la primera mitad de esta centuria el paisaje se convierte en un motivo singular para pintores holandeses como Jan van Goyen, Meindert Hobbema o Jacob van Ruisdael. En este contexto, Rembrandt no será una excepción. Dado que estamos ante un tipo de pintura que, en términos de teoría literaria, podríamos calificar de reestructuradora, en tanto que diseña de forma artificial imágenes que no existen literalmente en la realidad, no podrá considerarse casual que la lírica de Siles, en este punto no menos sofisticada y reestructuradora que la pintura a la que se refiere, guarde una estrecha relación con las formas y materias constituyentes de este lienzo de Rembrandt. Siles, a diferencia de numerosas interpretaciones religiosas, de índole reformista en su mayoría, no ofrece una vivencia teológica del cuadro, ni siquiera religiosa, incluso, sino existencial, subrayando de este modo la orientación esencial de *Himnos tardíos*, el *neoexistencialismo formalista* de la poesía española.

LA LITERATURA CRÍTICA O INDICATIVA EN *HIMNOS TARDÍOS*

La literatura crítica o indicativa, amalgama de racionalismo y reflexión, se explicita en poemas como «Partida de ajedrez» y «El lugar del poema». La primera de estas composiciones es una pieza de resonancias alegóricas implicadas en una larga y dilatada tradición literaria, en virtud de la cual los seres humanos son como piezas sobre un tablero de ajedrez, cuya partida simbolizaría el curso de la vida, sus valores, aciertos y movimientos.

Porque la vida es como el ajedrez.
Movemos piezas, nos movemos en ellas,
nos las mueven y somos movidos también.
Somos como las piezas, pero, con una leve diferencia:
nuestro juego no consiste en ganar sino en perder.
Perdemos piezas, porque somos las piezas...

El poema concluye con la expresión de un optimismo metafísico: «La partida termina en la resurrección» (Siles, 2011: 309). El autor parece confiarse así a un fundamento trascendente, que de alguna manera dotara de sentido a una vida cuyo contenido serio transcurre en el tablero de lo lúdico. No por casualidad el ajedrez constituye una de las imágenes emblemáticas en que se amalgaman, incluso hasta el extremo, la reflexión crítica y el sentido lúdico, conjuntamente proyectados sobre la realidad de la vida humana y la experiencia subjetiva del yo del poeta.

El motivo del ajedrez como expresión alegórica de la vida humana se remonta a la tradición clásica, particularmente evocadora en el Barroco, donde el alegorismo entre la vida del hombre y las piezas del juego alcanza gran vigor. Tras el episodio del carro o carreta de las Cortes de la Muerte, Cervantes pone en boca de sus personajes protagonistas el siguiente diálogo, al que nos retrotrae intertextualmente el poema de Siles:

—Pues lo mismo —dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.

—Brava comparación —dijo Sancho—, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura (*Quijote*, II, 12).

Con todo, la mayor fuerza de la literatura crítica o indicativa la alcanza en *Himnos tardíos* «El lugar del poema». Estamos ante una pieza clave en la dilatada trayectoria poética de Jaime Siles. La literatura no es solo forma, expresión, ludismo, vanguardia. Tampoco es compromiso, sin más, ni colaboracionismo intelectual con las

circunstancias políticas de cada momento. No. La poesía, como la ficción, como el amor, exige la realidad. No le bastan las palabras, quiere la realidad. La poesía tiene sentido porque hay una realidad a la que se dirige y sobre la cual —a veces incluso contra ella— está intencionadamente construida y diseñada. La poesía es una respuesta a la realidad y una expresión crítica de ella⁸. Es constituyente de realidad y está constituida desde la realidad. Pese a todo el arsenal imaginario que puede movilizar y promover, y acaso quizás por ello mismo, la lírica brota de un mundo real y efectivamente existente. Un mundo humano y, por supuesto, también dramático. Y en todo momento vivo.

EL LUGAR DEL POEMA

No está el poema
en las oscuridades del lenguaje
sino en las de la vida.
No está en las perfecciones de su cuerpo
sino en las hemorragias de su herida.
No está donde creíamos que estaba
ni es una imagen única ni fija.
Está por donde huye lo que amamos:
está en su despedida.
Es decirnos adiós nosotros mismos
al cruzar cada vez la misma esquina.
Es la página que mueve solo el tiempo
con su tinta igual pero distinta.
No está el poema, no, en el lenguaje
sino en el alfabeto de la vida.

El alfabeto es, indudablemente, el código de la vida, esto es, aquello que permite hacer de la vida humana una experiencia sensible e inteligible. La vida del hombre no se agota en las formas, por muy artísticas, poéticas o sofisticadas que estas sean. No basta la belleza para expresar y comunicar la complejidad objetivada en la realidad de la vida. Y la poesía ha de dar cuenta de esa complejidad y de ese racionalismo. En consecuencia, el fin del arte no será la contemplación, sino la interpretación humana y normativa. Dicho de otro modo, el arte no busca el idealismo subjetivo, sino la crítica de la interpretación objetiva, más allá de los placeres personales del yo del autor o del lector. El arte exige una interpretación cuyas consecuencias rebasan —y sorprenden— la voluntad de autores y lectores particulares. Toda norma supera deseos y voluntades individuales. La poesía es superior e irreductible al lenguaje. Y la poesía —este es el mensaje de Siles— nos dice que hay que salir del lenguaje para interpretar la literatura.

«De vita philologia» y «Dios en la biblioteca» son dos poemas constituyentes de lo que puede denominarse incluso *poesía explicativa*, expositiva, con instantes

⁸ Sobre este concepto de lenguaje y poesía en la obra literaria de Jaime Siles, vid. la entrevista de Sergio Arlandis (2011) al autor de *Himnos tardíos*. Vid. también en este sentido el trabajo de Rosa Navarro (2003) sobre Siles.

ciertamente narrativos, donde lo reflexivo, lo filosófico y lo crítico configuran la materia de la forma poética.

«De vita philologia» (Siles, 2011: 312-316) propone una reducción formalista del mundo a lenguaje, y del lenguaje a una experiencia subjetiva y fenomenológica: «y la idea de que todo lenguaje / es —y es solo— un acto de pensar». Y lo cierto es que en esta reducción formalista el poeta llega incluso a apurar la metáfora fundamental —el Yo es un Texto—, de modo que esta trayectoria existencialista frisa incluso los límites del nihilismo formalista: «Yo he perdido mi texto». Semejante interpretación filológica de la vida, evocada en el mismo título del poema, no puede leerse exenta de valores críticos (existenciales), pero tampoco de componentes lúdicos (la textualización del yo del poeta no deja de ser un juego verbal, porque el ser humano no puede reducirse a palabras, desde el momento en que es superior e irreductible a cualesquiera formas topológicas, aunque sea fuente, causa y artífice de todas ellas). Con todo, los límites de ese juego terminan allí donde a la vida «le faltan páginas» esenciales:

Nuestra vida es un texto al que le faltan páginas
y las lagunas existentes dejan
no solo abierto el blanco de los márgenes
sino que, hasta en el mismo texto conservado,
surgen siempre imprevistos vacíos que hay que completar.

Dentro de un explícito marco existencialista —«Vivir consiste solo en sucederse»—, construido sobre el postulado metafórico de que lenguaje y ser humano están hechos de la misma fragilidad sustancial, el poema expone una muy considerable dosis crítica, que nos retrotrae al mito del lenguaje mismo como fuente de todo saber, cuyo desenlace resulta progresivamente decepcionante, pues condena al ser humano «a carecer de significación»:

Por eso he amado el río de la lengua
y he recorrido a pie casi todo su curso
en un fallido intento de llegar a sus fuentes
y beber la primera palabra originaria
por sí en ella se oía, sin manchar por el hombre,
un sonido perdido, algo
que todavía pudiera valer como verdad.

Y en medio de tales observaciones, un tanto fáusticas en tanto que recrean una búsqueda frustrada de conocimiento, se impone una desmitificadora definición de hermenéutica que no puede dejar de señalarse críticamente:

La hermenéutica es una ciencia pía: una
experiencia casi religiosa,
cuya praxis consiste en alterar el orden
de la sintaxis órfica
y convertir el sentido del mundo
en un catálogo de frases de liturgia
y en el ficticio orden de un ritual.

Por su parte, «Dios en la biblioteca» intensifica las posibilidades de poemas anteriores de *Himnos tardíos*: la filología como una forma de vida superior a la propia existencia, la reducción formalista del ser humano, objetivable en un lenguaje poético, la esencia como existencia verbal y verdadera... En concreto este poema añade a la búsqueda un referente trascendente, un Dios, en una biblioteca. Pero la biblioteca no es el templo de Dios, y seguramente no es el lugar más adecuado para una divinidad religiosa. El poema, de hecho, no es en absoluto religioso, ni teológico, pero sí trascendente. Busca la mística de las palabras, a través de la poesía y de abundantes juegos de términos que se desenvuelven a lo largo de abundantes versos. Es crudo acaso aceptar que no se observa en el poema una exaltación del conocimiento, sino más bien un derrumbe y una impotencia ante él, en medio de la biblioteca: «papel vencido», «luz de tarde», «lástima, curiosidad y horror», son los referentes que sirven de pórtico contextual al poema. El escenario fundamental, la Universidad, adquiere por momentos el aspecto o apariencia de un velatorio, cuyo recogimiento inquieta e inmoviliza silenciosamente, como un cuerpo en estado de necrosis:

A fuerza de palabras estoy viviendo en mí
mientras leo el paisaje de esta mañana muerta
como todos los que estamos aquí,
en esta Universidad, en este país,
en este siglo, en esta biblioteca.

A todo esto hay que añadir la consideración de que cualquier tiempo vivido fue mejor, en una infancia, una adolescencia, una juventud, que remiten a «días [que] pasaban sin su dificultad». El resultado final es la bien conocida metáfora en que se objetiva la reducción formalista de la existencia humana: la vida es un lenguaje cuya verdad solo puede objetivarse, y hacerse inteligible, en la palabra poética. Todo es una apariencia excepto la realidad de la literatura:

porque la ilusión de vivir es la falacia de todo poema
como su máxima mentira es su lector.
Un poema es una forma de verdad
que necesariamente engendra su propio personaje:
quien lo dice, quien lo escribe, quien lo oye, quien lo lee.

El poema se desenvuelve en busca de la gran metáfora de Dios, metáfora borgeana, en este contexto, la biblioteca, donde Dios representa el deseo de una asequible referencia metafísica, de un teísmo capaz de nutrir un mundo terrenal y humano marcado por ausencias decisivas.

4.23. EL PERSONAJE NIHILISTA EN LOS DRAMAS DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Las obras de teatro que Torrente Ballester publica en 1982 en la editorial Destino habían sido compuestas, y solo en cierto modo difundidas, entre los años 1938 y 1950¹, y según sus propias palabras «testimonian de mi paso por el teatro de aquel tiempo: breve, leve y apenas contaminado paso, pues ni mis comedias hallaron ocasión de estreno, ni los escenarios de entonces parecen haberlas necesitado, ni haberlas conocido, de alguna manera el público» (Torrente, 1982: I, 9).

La escritura y composición teatrales representan cronológicamente la primera incursión relevante de Torrente en el ámbito de la creación literaria, hasta el punto de que el propio autor consideró, a lo largo de toda su vida, que tales piezas teatrales constituían el testimonio más expresivo de lo que él mismo denominó «mi primera vocación, la de mis años más jóvenes, la más entusiasmada y esperanzada, probablemente, de las mías; la que se desvaneció en pocos años sin que el ejercicio posterior de la crítica teatral —desde 1950 hasta 1962, ni más ni menos, en la brecha— le ofreciera suficiente compensación» (Torrente, 1982: I, 9).

El teatro de Torrente Ballester no fue un teatro fracasado por su buena o mala calidad, que en sí misma nunca llegó a discutirse seriamente, sino por el silencio del público; más concretamente, por una falta de relación explícita con un público capaz. Como dramaturgo, Torrente se ve privado de la experiencia capital de todo autor dramático. Nos referimos a la posibilidad del estreno de sus comedias y a su experiencia directa con el público espectador, pues solo mediante la representación social es posible la consumación y verificación del arte teatral como literatura y como espectáculo. Es, pues, el suyo, un teatro no representado, y como tal ha llegado hasta nosotros, a lo largo de varias décadas². He aquí la voz de Torrente, cuyo tono resulta tan paralelo, una vez más, al de Cervantes³:

¹ Nos referimos a sus comedias *El viaje del joven Tobías* [1938], *El casamiento engañoso* [1939], *Lope de Aguirre* [1941], *República Barataria* [1942], *El retorno de Ulises* [1946] y *Atardecer en Longwood* [1950]. En la bibliografía literaria, indicada al final, señalamos la edición que manejamos. En adelante citaremos los textos indicando, entre paréntesis, el año, el volumen y la página correspondiente en la edición manejada.

² Solo una de sus obras, *Atardecer en Longwood* (Madrid, Editorial Haz, 1950; reed. en *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, vol. 2, págs. 191-243) ha sido representada hasta hoy. El estreno tuvo lugar a cargo de la Compañía de Teatros de la Generalitat, medio siglo después de su composición, en el teatro Colón de La Coruña, el 4 de diciembre de 1999, bajo el título de *Atardecer en Santa Elena*.

³ «Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos» (Cervantes, «Prólogo al lector», *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* [1615], en A. Rey Hazas y F. Sevilla Arrollo (1996), edición, introducción y notas de las *Obras completas* de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza, vol. 13, págs. 13-14.

Yo hubiera sido un buen dramaturgo (lo que escribí para el teatro y no se representó jamás no pasa de primeros ensayos, de tanteos y de esbozos). Hubiera llevado a la escena algo de fantasía, de imaginación, me hubiera apartado de la sociología, de la moral y, a ser posible, de esa comicidad chabacana que es el mayor de sus riesgos. No hubo suerte, o, mejor, no me sentí capaz de librar la batalla contra los hábitos y las dificultades que todos los que en el teatro triunfaron han padecido y conocen. Como dramaturgo, pues, soy un fracasado. Sin rencor, eso sí (Torrente, 1981/1986: 26).

Pese a su falta de relación con determinados autores, empresarios y público representativos de los años en que Torrente compone sus obras dramáticas, hay en la dramaturgia de este autor una seguridad confirmada en el ejercicio teatral, así como una confianza y una certeza en el conocimiento de hechos teatrales fundamentales y concretos. El propio Torrente no regateaba palabras en 1982 para expresar este punto de vista, que la lectura —imaginamos que también la representación— de su teatro puede confirmar: «La lectura de las piezas que hoy reedito muestran, a poco enterado que esté el lector, un conocimiento bastante amplio del arte teatral en sus concepciones más universales, y una entera ignorancia de lo que ese arte fue, y acaso es, en España: el cual, aquí por estos pagos, adquirió unos caracteres tales que resulta inapropiado hablar de *arte* cuando la palabra justa fue la de *carpintería*» (Torrente, 1982: I, 10).

Hemos aludido anteriormente a la escasa y equivocada atención que desde siempre había observado Torrente, con toda razón, ciertamente, en la labor de la crítica literaria hacia su obra. «Soy uno de los plumíferos españoles —dice a este respecto en el prólogo a *Princesa durmiente*— acerca de quien menos se ha escrito, con la particularidad de que, dentro de esa escasez de comentarios, figuran sin que nadie lo remedie abundantes tonterías y un número bastante alto de inexactitudes y estupideces»⁴. Autores como L. Iglesias no han dudado en afirmar, respecto al teatro torrentino, que «no es el suyo, adelantémoslo sin demora, un teatro plenamente logrado», y han llegado incluso a hablar de «una serie de ensayos sin futuro» (Iglesias, 1986: 64)⁵.

Personalmente considero que el teatro de G. Torrente Ballester merece una atención diferente de la que se le ha prestado hasta ahora, que ha sido, en líneas generales, una atención completamente tópica y superficial, subordinada con frecuencia a la idea,

⁴ Tomo la cita del trabajo de Iglesias (1986: 61).

⁵ No obstante, le dedica finalmente un párrafo cuya interpretación del teatro torrentino debe recogerse íntegramente: «Él había decidido prescindir de tres de los elementos decisivos del teatro, y de la literatura en general, dominantes desde hacía 150 años. Considerarlos puede arrojar aún una última luz sobre su trayectoria posterior. Torrente quería un teatro intenso, radicado en la imaginación, que exhibiera hondas pasiones o sentimientos humanos persistentes en el tiempo, y para ello desterró el costumbrismo, el sentimentalismo, el tipismo, el color local. Intentaba hacer un teatro de espíritus, de almas, de ideas, en el que el conflicto estuviera en el interior de los personajes. No podía tener éxito. Quiso crear una realidad propia en cada obra, en lugar de inspirarse en un referente externo, que es lo que suele entenderse generalmente por «realismo», y nadie le hizo caso. Ya antes había advertido alguien con lucidez: «Solo ama realidades esta gente española». Y, en fin, prescindió de la concepción romántica de los «caracteres», con su psicología detallada, con sus tics verbales, y su robusta personalidad. Consecuencia, como ya sabemos: la ignorancia, el desdén, el vacío» (Iglesias, 1986: 66).

asumida incluso por el propio Torrente, sin duda por el peso de las circunstancias que le tocó vivir, de que su teatro carecía de todo interés para el público, y solo desde un punto de vista circunstancial o muy particular sus comedias podrían merecer una lectura, más en ningún caso una representación. Esta idea, tópicamente transmitida, permanece vigente en el momento de escribir estas líneas. Desde nuestro punto de vista, el teatro de Torrente es un teatro en ciernes, un teatro que no evolucionó estéticamente debido a unas consecuencias adversas en sus condiciones de recepción. A diferencia de otros géneros literarios, el teatro no se desarrolla sin la experiencia de la representación recurrente ante un público espectador, lo que confirma una vez más la doble naturaleza del teatro como discurso literario y como discurso espectacular. Considero, pues, que como el de Miguel de Cervantes, o el de Georg Büchner, por citar dos ejemplos indiscutibles, el teatro de Torrente es un teatro en ciernes, es decir, por seguir a Canavaggio acerca del autor del *Quijote*, «un théâtre à naître», cuyas cualidades literarias, acaso más que espectaculares, merecen un estudio mucho más amplio y detenido del que podemos ofrecer aquí.

Formalmente hablando el teatro de Torrente es un teatro experimental cuyas contribuciones más relevantes se limitan esencialmente a dos: 1) la construcción en el teatro de la figura del *narrador*⁶, así como su aplicación al formato de la comedia o drama, en formulaciones afines a las del teatro épico brechtiano, entonces completamente desconocido en España (poligénesis); y 2) una nueva concepción del personaje nihilista, en cuya configuración moderna interviene Torrente de forma decisiva, al ofrecer de él una nueva y particular versión estética, desde la que pretende desenmascarar y desmitificar la conducta de prototipos humanos muy actuales, públicamente prestigiosos, y en realidad dominados por impulsos de perversión y demagogia.

Diremos en este sentido que uno de los aspectos más relevantes de la dramaturgia de Torrente Ballester es el que se refiere a la creación y recreación del *personaje nihilista*, figura literaria con la que este autor ha contribuido al desarrollo literario e intertextual de uno de los prototipos más recurrentes y decisivos de la historia literaria de Occidente. En el teatro de Torrente el personaje nihilista es ante todo el personaje que *niega*, desde su propia moral, toda moral ajena; es el personaje desarraigado y marginal que para triunfar rechaza el orden social preexistente, el sujeto que niega todo orden moral trascendente en el que la realidad humana que le toca habitar fundamenta la esencia de sus acciones.

Tres son los principales personajes nihilistas del teatro de Torrente: el Asmodeo de *El viaje del joven Tobías*, el Leviathan de *El casamiento engañoso*, y el Lope de Aguirre que protagoniza la obra homónima. Los tres personajes representan la acción del sujeto que, negando con todo cinismo los valores morales en que se apoya, y de los que se sirve, desarrolla una acción que conduce a la destrucción de todo lo humano.

⁶ Sobre el tema del narrador en el teatro, el estudio de Abuín (1997), *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Universidad de Santiago de Compostela.

Bajo el imperativo de que «nunca la vida puede más que la razón»⁷, Asmodeo⁸ hará lo posible por destruir el amor entre Sara y Tobías, en irónica lucha contra Azarías, reflejo de cómo dos ángeles o agentes de los dioses disputan sobre la vida y felicidad de los seres humanos⁹. En el mismo intertexto literario se sitúa la figura de Leviathan en *El casamiento engañoso*¹⁰, cuyo fin no es otro que el de imponer al hombre un orden moral dominado absolutamente por la sumisión al poder trascendente de la técnica y la materia.

No tengas escrúpulos —exige al Hombre Leviathan—, que no sirven para nada. Hacer una mujer es poco: no es más que el comienzo. Un mundo perfecto, de acero y cristal, con hombres como máquinas, sin flores y sin polvo, maravilla de mecánica, ésa es nuestra obra. Un mundo trazado a compás y regla de cálculo, con todo lo que tú sabes y todo lo que sé yo: un mundo prodigioso. ¿A qué conduce ocuparse de Dios? Manos a la obra. Ningún pensamiento es bueno si no surge de él cosa tangible y positiva (*El casamiento engañoso*, 1939/1982: I, 168).

No obstante, es quizá en *Lope de Aguirre* donde el personaje protagonista alcanza mayor expresividad nihilista en el desarrollo funcional de la acción. En Lope de Aguirre el poder negativo y destructor del protagonista se amalgama y contrasta sucesivamente

⁷ Las citas de las obras dramáticas de Torrente remiten a la edición de Barcelona, Destino, 1982, señalada en la bibliografía. En adelante indicaremos el título de la obra, el volumen y la página (*El viaje...*: I, 100).

⁸ Asmodeo era el nombre que en la mitología clásica recibía el espíritu maligno que provocaba la discordia matrimonial.

⁹ *El viaje del joven Tobías* fue una obra escrita durante el invierno de 1936 a 1937, y fue publicada en el número de la revista *Escorial* correspondiente al verano de 1938, en el mismo volumen en el que Pedro Laín Entralgo publicaría un ensayo sobre las tres primeras piezas teatrales de Torrente. Del paratexto o subtítulo de la obra —«Milagro representable en siete coloquios»—, Torrente hablaría años más tarde de «evidente exageración», a propósito de la expresión *milagro representable*, si bien no ponía objeción alguna a la división en siete actos, a modo de coloquios. A propósito de *El viaje del joven Tobías* Torrente se ha referido con frecuencia al autodidactismo de sus primeros años, y alguna vez ha lamentado la falta de maestros que educaran en su mocedad más temprana sus gustos e inquietudes literarias. El autor define la esencia de *El viaje del joven Tobías* como «la utilización, con cierto tipo de intenciones estéticas, de un tema bíblico», reconoce haber introducido «ingredientes entonces actuales, como el psicoanálisis y su ristra de complejos», y advierte sobre la importancia que en esta obra adquiere «el uso de los recursos que desde entonces me han sido caros: la poesía y la ironía» (Torrente, 1982: I, 14). En una lectura autocrítica de *El viaje del joven Tobías*, el propio Torrente enumera «nada menos que los siguientes elementos, formales o temáticos, que se repiten en obras posteriores: construcción (o estructura) geométrica, anacronismo, lirismo, ironía, humor intelectual, antirrealismo, caracterización de las figuras por su situación y por su modo de pensar, concepción del amor...» (Torrente, 1982: I, 16). No obstante, las calidades de esta obra no han satisfecho a toda la crítica por igual: «No tengo por qué disimular —escribe Iglesias (1986: 65) a propósito de *El viaje del joven Tobías*— que no me parece una obra lograda».

¹⁰ Obra compuesta tras la publicación del libro de Spengler *El hombre y la técnica* (1935), de marcada tendencia positivista y cientifista. Torrente adopta en este drama una actitud de denuncia, ante las posibilidades del ser humano de ser subyugado por un imperioso desarrollo de las sociedades tecnocráticas.

con atributos y cualidades propios del farsante y del demagogo social. Enfrentado contra toda forma de poder que surja o se manifieste contra el suyo propio, Lope de Aguirre no duda en adoptar cualquier conducta que se justifique moralmente por sí misma, desde la hipocresía social hasta la crueldad inútil.

Mandar en nombre del Rey, ¿es acaso mando? Manda el Rey en nombre de Dios, como los frailes nos dicen cada día, y es autoridad que le llega de tercera mano, debilitada y sin fundamento. ¡Mandar porque te da la gana, en tu nombre y en el de Satanás, sin que nadie discuta poderes y ponga límites al albedrío, eso vale la pena! Ese mando lo tendré muy pronto. ¿No es para que me regocije de contento? (*Lope de Aguirre*, 1941/1982: I, 236)

Es el personaje nihilista alguien que por su condición y naturaleza no puede ser ni sincero ni inocente. Con frecuencia en el teatro de Torrente adopta este personaje atributos y predicados propios del demagogo social, lo que permite establecer ciertas analogías entre la escena quinta del acto III de *Lope de Aguirre*, en que dialogan violentamente el protagonista y el fraile, y la acción principal de *República Barataria*, especialmente en su desarrollo a lo largo del acto III, en que se produce el enfrentamiento definitivo entre dos líderes de masas tan comunes como los prototipos que encarnan Petrowski y Liszt. No obstante, sin duda es Lope de Aguirre el personaje torrentino que mejor representa en el drama el prototipo de nihilismo y negación a que nos referimos: «Estoy levantado —confirma casi al final— contra Dios y contra él soy rebelde! ¡Lo he borrado de mi corazón, y en la noche solemne lo niego!» (I, 249).

4.24. RAMIRO FONTE, POETA NOVÍSIMO

Ramiro Fonte es —su presencia es histórica— uno de los mejores poetas de la lengua y la literatura gallegas. Nacido en Puentedeume en 1957, en la provincia de La Coruña, al norte de Galicia, cultivó el ensayo literario, la narrativa y, muy especialmente, la poesía lírica¹. Desafortunadamente, Ramiro Fonte falleció el 11 de octubre de 2008, a los 51 años de edad. Era entonces director del Instituto Cervantes de Lisboa.

Entre sus publicaciones ensayísticas más relevantes debe destacarse su libro de crítica literaria *As bandeiras do Corsario (Sobre poesía e poetas)*, dedicado a la lectura e interpretación de una larga serie de célebres poetas del siglo XX, con los que de alguna manera nuestro autor se siente identificado, o a los que por diversas razones profesa un especial interés. Este libro resulta especialmente valioso en la trayectoria creativa de Ramiro Fonte, por dos razones principales. En primer lugar, nos informa directamente acerca de su concepción de la creación poética y de su interés por la interpretación del discurso lírico presente en la tradición literaria universal. En segundo lugar, este ensayo constituye una valiosísima lección de literatura comparada, en el ámbito de la lírica del siglo XX, y en torno a sus características principales: la crisis de la subjetividad post-romántica, los complejos del *yo* y los desdoblamientos del sujeto, los obstáculos a la libertad de la creación poética en los años de los totalitarismos políticos europeos, los retos que exigen al poeta moderno la superación de un discurso nihilista... Sus páginas están dedicadas a la interpretación de la lírica de Georg Trakl, Osip Mandelstam, Fernando Pessoa, Erza Pound, Cesar Vallejo, T. S. Eliot, Luis Cernuda, Pablo Neruda, René Char, Jaroslav Seifert, Vladimir Holan, Paul Celan, P. P. Pasolini y Derek Walcott. Este libro, sin duda de enorme utilidad para la comprensión de la lírica del siglo XX, así como para la interpretación de la propia poética de Ramiro Fonte, refleja una tendencia al ensayismo crítico sobre la literatura, en la línea de un

¹ Entre las obras literarias de referencia de Ramiro Fonte, se encuentran los siguientes títulos: *Cravo fondo*, Ediciones Follas Novas, Santiago de Compostela, 1977; *As cidades da nada*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1983; *Designium*, Vigo, Edicións Xerais, 1984; *Pensar na tempestade*, Santiago de Compostela, Edicións Sotelo Blanco, 1986; *Pasa un segredo*, Vigo, Edicións Xerais, 1988; *Adeus Norte*, Ferrol, Ediciones de la Sociedad de Cultura Valle-Inclán, X Premio Esquíu de Poesía, 1991. Trad. esp. de Xavier Rodríguez Baixeras: *Adiós Norte*, Sevilla, Renacimiento, 1992; *As lúas suburbanas*, 1991; *Escolma poética*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1991; *Luz do mediodía*, A Coruña, Edicións Espiral Mayor, 1995; *Ámbito dos pasos. (Antología poética)*, Pontedeume, Concello de Pontedeume, 1996 (selección, introducción y edición de Luciano Rodríguez); *O cazador de libros. Poemas complementarios*, Santiago de Compostela, Edicións Sotelo Blanco, 1997; *Mínima moralidade*, Deputación Provincial da Coruña, A Coruña, 1997 (Premio de Poesía Miguel González Garcés); *A rocha dos proscritos (Poemas complementarios)*, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 2001; *Capitán Inverno*, Vigo, Edicións Xerais, 1999. Trad. esp. de Xavier R. Baixeras: *Capitán Invierno*, Valencia, Pre-Textos, 2002. Antologías poéticas: *Escolma poética*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1991; *Ámbito dos pasos. (Antología poética)*, Pontedeume, Concello de Pontedeume, 1996 (selección, introducción y edición de Luciano Rodríguez); *Antoloxía consultada da poesía galega 1976-2000*, en Arturo Casas (ed.), Lugo, Editorial Tris-Tram, 2004.

Octavio Paz, con cuyos libros *Cuadrivio*, *Itinerario* o *La otra voz*, puede formar pareja *As bandeiras do Corsario*.

Como autor de novelas, Ramiro Fonte ha escrito hasta el momento las tituladas *Os leopardos da lúa*², *As regras do xogo*³ y *Aves de paso*⁴, y algunos relatos cortos, como los recogidos en el volumen *Catro novelas sentimentais*⁵. La mayor parte de sus narraciones se encuentran ambientadas en Galicia. La ciudad de Santiago desempeña con frecuencia un escenario de referencia. *As regras do xogo* representa en la narrativa de Fonte su incursión en el género de la novela negra. Sin embargo, la mayor parte de su creación literaria se ha manifestado en el ámbito de la poesía, que ha desarrollado de forma ininterrumpida, desde su más temprana juventud hasta nuestros días. Entre sus obras más relevantes se encuentran posiblemente títulos como *Pensar na tempestade* (1986), *Pasa un segredo* (1988), *Luz do mediodía* (1995), *O cazador de libros* (1997), *Mínima moralidade* (1997) y *Capitán Inverno* (1999).

Ramiro Fonte es uno de los poetas gallegos que más estrecha y continuada relación manifiesta con escritores y tendencias de otras literaturas, tanto de la península Ibérica como del resto de Europa. Entre sus relaciones literarias geográficamente más inmediatas, figuran los nombres de poetas portugueses, castellanos, catalanes y vascos: Luis García Montero, Luis Miguel Nava, Joan Margarit, Jon Juaristi, Felipe Benítez Reyes, Alex Susanna o Pere Rovira.

En 1977 R. Fonte es uno de los miembros fundadores del grupo poético *Cravo fondo*, que da nombre en Santiago de Compostela a una generación de poetas dispuestos a la renovación de la literatura gallega, y que consigue superar las limitaciones y pobrezas de la lírica galaica de aquellos años. El nombre de este grupo poético, *Cravo fondo*, da título a una antología de poemas escritos por los miembros de esa generación. Ramiro Fonte contribuye con una serie de textos en los que es posible observar un conjunto de temas dominantes, algunos de ellos incluso hasta nuestros días: la despedida entre seres queridos, la memoria herida por el dolor de una pérdida irreparable, la existencia humana vencida o amenazada por la presencia recurrente de la muerte y, sobre todo, la imagería marítima, formalmente muy bien construida (el mar, la navegación, los puertos, las aves, las playas, los viajes, las ciudades del mar...)

La ciudad es un motivo y un escenario especialmente relevante y recurrente en la obra poética y ensayística de Ramiro Fonte. No es casualidad que su primer libro individual se titule precisamente *As cidades da nada* (1983). Este es un libro cuya poesía está nutrida de intensas referencias culturales, en las que se implica la lírica y el pensamiento de autores tan diversos como Pessoa, Rilke, Cavalcanti, Rubén Darío, Cavafis, Hölderlin, Aurelio Aguirre, Bacon, Tirteo, Mozart o Aristóteles. Este poemario de 1983 sitúa a Fonte en una proyección cultural universalista, que el autor nunca ha abandonado desde entonces. La imagería marítima persiste, si cabe más

² Vigo, Galaxia, 1993.

³ Vilaboa, Edicións do Cumio, 1990.

⁴ Vigo, Edicións Xerais, 1990.

⁵ Vigo, Edicións Xerais, 1988.

intensamente, con dominio de temas pesimistas e incluso trágicos (despedidas, nostalgias, decepciones, misterios, soledades). Su lírica se orienta sin duda hacia una *poesía de la experiencia*, tendencia muy poco cultivada en la poesía gallega actual. Paralelamente, la preocupación por las formas crece, y el rigor métrico resulta visible, con predominio de endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos. Un año después, en 1984, publica *Designium*, poemario en el que el culturalismo cede buena parte de su presencia a la subjetividad. Referencias personales, discurso biográfico, preeminencia del yo..., son algunas de las notas más destacadas de este testimonio literario.

En 1986 se publica *Pensar na tempestade*, que recibe el Premio da Crítica de Galicia y el Premio Losada Diéguez. Formalmente, persiste en este poemario el interés por la precisión métrica y la musicalidad, pero el referente fundamental reside en la metáfora marina de la tempestad, escenario turbulento que sirve de marco de referencia y de marco de interpretación a una suprema ficcionalización del yo, que asume y enmascara diversas formas de ser y de existir. La lírica de Fonte se relaciona a través de este libro con uno de los temas más relevantes de la poesía occidental del siglo XX: la fragmentación del sujeto en una personalidad disociada en varias identidades. Es este un tema que Ramiro Fonte contempla a través de la lectura lírica de Pessoa, y con el que nuestro autor participa en los conflictos de la poesía moderna, especialmente al insistir en la expresión de la dispersión, de la otredad, de la multiplicidad... El ser humano de hoy ya no puede expresarse a través del *yo* romántico. La fragmentación del *ego* empírico, característica de la literatura del siglo XX, y sobre todo de la lírica de las primeras décadas, supone la destrucción del *sujeto* romántico, el soporte en el que se amparaba la subjetividad y las potencias del poeta. El Modernismo prefirió los mundos de la ilusión a los mundos de la realidad; por el contrario, Pessoa procede de la tradición simbolista de Baudelaire, que confirma la des-romantización de la poesía moderna, a la que Ramiro Fonte, por su parte, se incorpora desde su propia concepción de la poesía de la experiencia, a favor de una descripción lírica de ese «rostro que nos mira desde o espello»⁶. Unos versos anteriores, pertenecientes al mismo poema en el que se expresa esta imagen metafórica del desdoblamiento, reflejan una síntesis de personajes múltiples, en un único y trágico corazón moral, y por tanto humano: «Se morremos no corazón de Eurídice / Foi por vivir no corazón de Orfeo»⁷.

A lo largo de los años noventa, R. Fonte da a la estampa varios trabajos, como son *Adeus Norte* (Premio Esquío 1991), *Luz do Mediodía* (1995), *O cazador de libros* (1997), y *Mínima Moralidade* (Premio de Poesía Miguel González Garcés, 1997). El segundo de estos libros es un discurso lírico que se sitúa entre lo uno y lo diverso, entre lo local y lo universal, en el que, paralelamente, todas sus formas y referentes de algún modo se entrecruzan en el escenario urbano de la ciudad: Salzburgo, Viena, Budapest, Bélgica, Suiza, Gales, Praga... Y en contrapartida, al lado del mundo urbano, surgen sorprendentemente referentes bucólicos, con figuras, temas y escenarios populares, estrechamente vinculados a Galicia. La fuerza de Rosalía de Castro se hace cada vez

⁶ «Ó lector», en *O cazador de libros. Poemas complementarios*, Santiago de Compostela, Edicións Sotelo Blanco, 1997, pág. 27.

⁷ «Ó lector», *op. cit.*, 1997, pág. 26.

más presente en la poesía de Fonte: un ejemplo de extraordinario lirismo lo constituye en este sentido el poema titulado «A derradeira rosa».

En *O cazador de libros* está condensada toda la temática de la poesía de Ramiro Fonte. El uso del verso rimado en asonancias constituye una novedad de especial interés. En este poemario la ciudad se convierte en un protagonista dominante, desde títulos como el que encabeza el volumen, «A Cidade», donde el lector puede identificar el referente de la ciudad de Vigo, y las vivencias del poeta que contempla la soledad urbana: «A cidade que queres contigo⁸ terá⁹ un porto / Polo que xa pasaron, hai anos, os bos tempos...» El pretérito se contempla con nostalgia, pues acaso para algunas ciudades cualquier tiempo pasado fue mejor. Un mundo finisecular hace acto de presencia en este poemario, en el que el pasado no solo se evoca, sino que también se critica severamente. La ciudad es el escenario privilegiado de un mundo en crisis, impregnado de lirismo personal, donde las vivencias parecen expresar sobre todo escepticismo, desencanto, e incluso fracaso de ideales sociales.

Como un libro que non chegamos a acabar,
Xa non conseguirás lerlle tódalas páxinas,
Pero e fermoso o feito de así descoñecela,
Decatarte que nunca has pisar certa praza¹⁰.

Ramiro Fonte no está solo en la contemplación de la ciudad como escenario primordial de un discurso lírico en el que la experiencia humana es decisiva. En esta tradición literaria que identifica en las ciudades la más intensa expresión de vitalidad y cultura humanas, Ramiro Fonte tiene muy presente la lírica de Osip Madelstam, Fernando Pessoa y Cesar Vallejo. Según R. Fonte, Mandelstam es ante todo un lírico contemporáneo porque ejemplifica como pocos el desgarramiento del poeta en la sociedad moderna, y además expresa en su obra lírica el fracaso y la caída de las grandes verdades. Paradójicamente, desde su modernidad, Madelstam admira y adora la tradición cultural clásica: lo mismo podemos decir de Ramiro Fonte. Y debemos añadir algo más. Con frecuencia se ha establecido una estrecha relación entre Baudelaire y París, entre Dickens y Londres, entre Whitman y Nueva York, entre la obra literaria de un autor y una determinada ciudad. Puede decirse de Mandelstam

⁸ Nótese la proximidad del referente «ciudad» con el destinatario de la enunciación lírica *tú*, intensificada por el uso de la expresión dialógica *contigo*, que de inmediato se verá limitada por la distancia que introduce el verbo en tiempo futuro: *terá*.

⁹ La presencia recurrente del tiempo verbal en futuro adquiere a lo largo del poema un valor expresivo que remite a un sentimiento de limitación en la percepción, de incapacidad en la posesión, de imposibilidad incluso en el acceso a la experiencia *presente* de la ciudad. El tiempo —futuro— es, aquí, distancia insalvable.

¹⁰ «A Cidade», *O cazador de libros. Poemas complementarios*, Santiago de Compostela, Edicións Sotelo Blanco, 1997, pág. 13. Estos versos recuerdan inevitablemente la inquietud existencialista de poetas como Borges —leído y admirado por Fonte— en el poema «Las cosas»: «...que no leerán los pocos días / que me quedan...» («Las cosas», en *Elogio de la sombra* [1969], de J.L. Borges, *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1989, vol. 3, pág. 370).

y San Petersburgo: la pérdida de San Petersburgo significa para Mandelstam la pérdida de toda una tradición, con todas sus obsesiones y todas sus revelaciones. En su obra poética, la nostalgia por San Petersburgo es la nostalgia por una cultura y una civilización perdidas. En Pessoa aparece con frecuencia el motivo de la ciudad, como escenario que confirma la presencia de la multitud y la constancia del cambio: todo pasa, todo fluye en la multitud, y solo permanece el ritmo de la alteración. La ciudad es en cierto modo un laberinto, donde el poeta es simplemente un transeúnte más, atrapado entre la multitud: el sujeto no posee, ni necesita, la identidad del poeta, del personaje individual; no es un sujeto romántico. El poeta solo necesita heterónimos, es decir, la compañía de otros poetas. Es la exigencia de una realidad suplementaria —complementaria, diríamos, siguiendo el término machadiano preferido por Ramiro Fonte en sus poemas—, es decir, de una doble naturaleza, existencial y poética. No hay que olvidar que una de las principales características líricas de Ramiro Fonte es que se trata de un intérprete de la vida de la ciudad, de un poeta que explora la soledad de las ciudades. El lector puede confirmar esta experiencia respecto a la ciudad de Vigo. Fonte es en este sentido un poeta profundamente baudeleriano: la ciudad, la metrópoli, no es un lugar de salvación, no es un nuevo paraíso que pueda sustituir el paisaje y la naturaleza de los poetas románticos, sino un escenario de vivencias intensas, de experiencias singulares, ora felices, ora luctuosas.

A cidade que queres, así unha flor amable
Esfollará os seus días como se muchos pétalos,
Algúns serán de vida; outros virán de morte;
Uns mancharán de luz; e outros de tebra, negros.

Mínima Moralidade es, desde el punto de vista formal, equivalente a lo que constituye, desde el punto de vista referencial, *O cazador de libros*. Ambos poemarios son decisivos para comprender la esencia de la lírica de Ramiro Fonte: el primer poemario es, ante todo, la forma, el segundo es, sobre todo, el referente, los temas, los motivos, las obsesiones persistentes del poeta. *Mínima Moralidade* contiene quizá los mejores poemas del autor en verso libre; *O cazador de libros* recoge posiblemente los mejores versos escritos en rima asonante. Ambos libros son considerados por Fonte, o lo han sido en algún momento, como capítulos de poemarios más amplios, afanosos de totalidad, en los que quizá aún trabaja en estos momentos¹¹.

El poema al que nos referimos a continuación pertenece a *Mínima Moralidade*, y es posiblemente uno de los mejores poemas de Ramiro Fonte. Se titula «Os nenos de Europa», fue compuesto a principios de 1997, y constituye uno de los ejemplos más representativos de su creación lírica.

¹¹ «*Mínima Moralidade* é un conxunto de poemas que, case enteiramente, conforman un capítulo dun libro máis estenso, no que levo traballando varios anos e que se titularía *Capitán Inverno*» (Ramiro Fonte, «Dúas palabras do autor», *Mínima Moralidade*, Deputación Provincial da Coruña, A Coruña, 1997, pág. 7). En efecto, el poemario *Capitán Inverno* fue publicado solo dos años después, en 1999.

OS NENOS DE EUROPA

Estes nenos que xogan ó balón
Xunto ás mortas ruínas dunha casa
Bombardeada;
Alleos á convulsa paisaxe que os circunda,
Ignorantes do que pasou na guerra, 5
Son os nenos de Europa.

Estes nenos que xulgan, con ledicia,
A perfección do branco trasatlántico
Que aparece no porto,
Porque non saben o que significan 10
Certas palabras
Como lonxe, decenios ou periplos,
Son os nenos de Europa.

Estes nenos que amosan
As cifras tatuadas nos seus brazos; 15
Viúvos para sempre da tristura
Porque eles xa cruzaron a fronteira
Das terras habitadas soamente
Polos desesperados, e volveron
Nos lentos trens, 20
Son os nenos de Europa.

Estes nenos que xogan
Ás escondidas,
Entre as tumbas sen nomes
Dun frío camposanto suburbial 25
E, cando cae a noite,
Regresan fatigados ás súas casas
E despois se acubillan nun cuarto de madeira
E non queren manchar
A almofada de lágrimas, tamén 30
Son os nenos de Europa.

Ningún outro país puideron darnos.
Ningún máis verdadeiro
Nin menos doloroso recibimos:

Durmimos e soñamos 35
Sobre a mesma almofada que eles foron tecendo
Con ese fío escuro dos seus soños.

Tódalas noites
Conciliamos o sono
Sobre o tremor do mundo, 40
Sobre vellos temores aceptados.

Somos os fillos raros deses nenos¹².

¹² Citamos el texto según la siguiente edición, revisada por el autor: «Os nenos de Europa», *Mínima moralidade*, Deputación Provincial da Coruña, A Coruña, 1997, págs. 51-52.

Consideremos inicialmente cuáles son los referentes principales del poema, mediante el examen de la construcción formal del personaje poético, de su estado o acción en el poema, del tiempo y del espacio literarios. Desde su título, el poema está dedicado a los *niños* de Europa. Una lectura atenta confirma que el protagonismo de cuanto sucede está en la infancia del ser humano: la infancia como prototipo universal de la experiencia humana. Simultáneamente, la vivencia de esos niños se sitúa, mediante imágenes llenas de verosimilitud, en un tiempo y en un espacio muy próximos a nosotros: Europa, la Europa del siglo XX. La mayor parte de las experiencias a las que el poema hace alusión son experiencias trágicas, intensamente humanas, y que en cierto modo han determinado la identidad histórica de la Europa del siglo XX: la emigración, la guerra, el holocausto, la postguerra mundial, y nuestra época presente, percibida como inevitable consecuencia de un pasado trágico y traumático que ha mutilado generaciones enteras de seres humanos.

Sin duda no es casualidad que el protagonista de este poema sea un protagonista colectivo, anónimo y profundamente débil, representado en un referente tan concreto como universal: los niños. Sin embargo, los atributos de este protagonista no acaban aquí: los niños no solo representan a la humanidad más vulnerable y débil, sino también a la más ingenua e inocente de las formas de vida. Los niños de Europa son, en este poema, la totalidad de los seres humanos en los momentos más débiles, vulnerables y trágicos de su inocencia vital.

En la forma y en el contenido, el poema ofrece una estructura en la que es posible distinguir dos partes principales. La primera parte (vv. 1-31) se compone de cuatro estrofas, referidas temáticamente a cuatro experiencias trágicas —guerra, emigración, holocausto y postguerra—, que resultan evocadas a través de un pretérito ruinoso, desde el cual el poeta nos retrotrae progresivamente hacia la experiencia anterior de un mundo en lucha, del que emana, lentamente, una dramática recuperación. La segunda parte (vv. 32-42) confirma la persistencia generacional, en nuestro tiempo, de temores e inquietudes seculares. Las cuatro primeras estrofas, en equilibrado verso blanco, poseen una intensidad creciente, diríamos que en progresión geométrica, al añadir sucesivamente cada una de ellas uno, dos y cuatro versos, respecto a la precedente. Una intensidad en las formas del poema subraya la intensidad de los contenidos.

En este sentido, la primera imagen que recibe el lector del poema es la de un escenario bélico en el que unos niños, ajenos al pasado, e ignorantes de las tragedias vividas, juegan a la pelota. Es el primer retrato —muy neorrealista— de una generación de europeos, imagen rodeada de signos que solo remiten a la luctuosa experiencia de la guerra: «mortas ruínas», «unha casa bombardeada»..., «o que pasou na guerra». La pérdida de la memoria histórica, la indolencia de los seres humanos frente al dolor del prójimo, la ignorancia de hechos terribles, son experiencias que el poeta parece poner de manifiesto en el sucederse de las generaciones. La segunda de las estrofas, segunda imagen lírica del poema, es igualmente dramática e indolente. Es la emigración, tan frecuente en la Galicia de todos los tiempos, si exceptuamos las dos últimas décadas. En este caso, la pobreza de vocablos equivale a la pobreza de sensaciones y de experiencias. El gran trasatlántico es simplemente admirable solo para quien desconoce lo que significan palabras como *lejanía*, *decenios*, o *periplos*,

experiencias que en otro tiempo marcaron la vida de generaciones y familias enteras. La tercera de las imágenes es quizá la más trágica, al contener una referencia explícita al holocausto: «Estes nenos que amosan / As cifras tatuadas nos seus brazos»¹³. Al contrario que en las imágenes anteriores, frente a la deportación, la desesperanza, el crimen o el exterminio, no hay indolencia ni olvido posibles. La experiencia del dolor humano alcanza aquí sus máximos referentes. La cuarta y última imagen de la primera parte del poema reproduce la experiencia de la postguerra, los niños que se hacen jóvenes en un mundo sin recursos, dolorosamente, con muy pocas esperanzas de éxito social. No será necesario insistir en que, tras la II Guerra Mundial, España no conoció la misma postguerra que otros países de la Europa del Oeste. Los niños juegan, viven, diríamos, «ás escondidas», en un escenario de represión y limitaciones, mortuorio, fúnebre, impasible: «Entre as tumbas sen nomes / Dun frío camposanto suburbial». La naturaleza confirma una experiencia de dolor y sufrimiento en soledad: noche, frialdad, fatiga, almohada llena de lágrimas reprimidas e inevitables... Soledad y silencio se imponen en la juventud de los niños de la postguerra europea¹⁴. Finalmente, tras el mundo de los niños de Europa, se erige el juicio de los hijos de esos niños. Ellos y nosotros: ellos, los niños, nos han cedido a nosotros, sus hijos, una Europa, la única posible, quizá no menos dolorosa y convulsiva —en algunos de sus territorios— de la que ellos conocieron, pues la crueldad de la guerra y la represión de unos pueblos sobre otros parece no haber cesado aún en nuestro días.

La experiencia vital que expresa esta poesía de Ramiro Fonte no parece trascender un horizonte inevitablemente nihilista. El ser humano es, al fin y al cabo, un ser vulnerable, débil, acaso inocente muchas veces, como un niño, y ante el cual ninguna realidad trascendente o metafísica parece hacer acto de presencia para socorrerle. El hombre está solo en su mundo, y él es el único enemigo letal de la especie a la que él mismo pertenece. La lectura trágica y redentora del poema confirma que todo ser que sufre es un ser inocente.

Hay indudablemente en este poema de Fonte un peso importante de la lírica de poetas como Tralk, Eliot, Mandelstam o Vallejo. Al igual que Georg Tralk, Ramiro Fonte

¹³ La referencia al holocausto no es, sin duda, casual. En el prólogo al poemario en el que por vez primera fue incluido este poema, *Mínima Moralidade*, R. Fonte incluye unas palabras representativas a este respecto: «Se non se dactou xa, direille [ó lector] que o título obedece a unha homenaxe explícita a un tipo de libros de reflexións e, máis en concreto, ó que o filósofo Theodor Adorno tituló como *Mínima moralia* para afondar nas culpas da cultura alemana durante o nazismo e nos anos da segunda guerra mundial, tratando de salvar as súas palabras. Se cadra o menos título poida manter unha relación de sería ironía cos libros de máximas. Fronte ás máximas dos moralistas, eu preferín optar aquí polas mínimas moralidades que encerran os poemas» (cfr. Ramiro Fonte, «Dúas palabras do autor», *Mínima Moralidade*, Deputación Provincial da Coruña, A Coruña, 1997, pág. 8).

¹⁴ R. Fonte admira la soledad de los poetas. En este sentido, recuerda especialmente las figuras de A. Machado, F. Pessoa o F. Hölderlin. A propósito de este último escribe R. Fonte en 1995: «A poesía de Holderlin foi tamén a dos grandes solitarios, non tivo continuidade, desapareceu durante todo o século XIX e unicamente a partir da reivindicación de Dilthey e da lectura de Heidegger situouse como un dos discursos poéticos máis visitados polos lectores do noso século» (R. Fonte, *As bandeiras do corsario. Sobre poesía e poetas*, Vigo, Editorial Nigra, 1995, pág. 52).

ve en la experiencia bélica el escenario en el que se encuentran en contacto multitudes espiritualmente enfermas, resultado de civilizaciones caídas. La experiencia de la emigración —en cierto modo una forma de destierro— nos hace pensar, a través de la lírica de Fonte, en el tratamiento que confiere al mismo tema Osip Mandelstam en *Tristia* (el mismo título que Ovidio, el poeta que convierte la vivencia del destierro en hecho literario, dio a sus poemas de desterrado). En consecuencia, se observa fácilmente que la lírica de Ramiro Fonte hunde sus impulsos en la poesía de la experiencia, lejos una forma poética pura, indiferente, objetiva o indolente. Del mismo modo, poesía de la experiencia es también la poesía de Vallejo, en la lectura creativa que Fonte hace del escritor peruano, quien, como el autor gallego, sitúa la perspectiva del yo empírico en el centro de cada uno de sus poemas. Por otro lado, la importancia de T.S. Eliot en la lírica de Fonte es innegable. Eliot había tratado de borrar de la poesía todos los vestigios de subjetividad. Ramiro Fonte se incorpora a esta tendencia y trata de trascender la superación de toda subjetividad lírica. Pretende un dominio racional de la poesía, y somete todos sus referentes al sentido de a experiencia más humana y menos subjetiva. De ahí que su poesía se caracterice por la presencia de rasgos antirománticos y antisentimentales. En la tradición literaria que influye sobre la poesía de Fonte están, como lo demuestran poemas como «Os nenos de Europa», los nombres de Tralk, Eliot, Vallejo y Mandelstam. Fonte reflexiona así sobre las posibilidades de nutrir con su poesía un mundo yermo, estéril, donde un tiempo de tragedia ha reflejado ruinas y fragmentos. No está Fonte completamente alejado del nihilismo. Seguimos en la experiencia vital de un mundo sin dioses, pero, ahora sí, con la consciencia de responsabilidades trascendentes.

Una lectura detenida de los elementos formales del poema confirma las recurrencias semánticas que acabamos de exponer.

El verso libre es en este discurso lírico uno de los recursos formales que determinan el sentido y la expresión del poema. Como sabemos, el verso libre o versículo es aquel que no se somete a ningún precepto métrico regular, salvo el ritmo poético, de tal manera que se desarrolla al margen de toda regularidad acentual, silábica, estrófica o de rima. Contemporáneamente tiende a distinguirse el verso libre del verso blanco en que el verso blanco conserva todos los preceptos de la regularidad métrica salvo la rima (número de sílabas, uniformidad estrófica, disposición acentual, ritmo literario), mientras que el verso libre solo conserva el ritmo fónico.

Ramiro Fonte ha optado por el verso libre para sellar establemente el ritmo fónico de este poema lírico, con predominio de versos endecasílabos (20), heptasílabos (14), pentasílabos (5), y tetradecasílabos (3). Ofrecemos a continuación el siguiente esquema, en el que puede observarse el predominio de cada uno de los cuatro tipos de verso libre, a lo largo de las ocho estrofas que constituyen el poema¹⁵.

¹⁵ Cada guarismo remite a la numeración de los versos tal como se suceden en el poema; cada línea o secuencia de guarismos equivale a cada una de las estrofas del poema. Se observará que solo los versos endecasílabos y heptasílabos están presentes en todas las estrofas, con un mínimo de uno y un máximo de cinco versos (de once y siete sílabas) por estrofa.

- endecasílabos: 1, 2, 5, 7, 8, 10, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 25, 27, 30, 32, 34, 37, 41, 42.
- pentasílabos: 3, 11, 20, 23, 38
- heptasílabos: 6, 9, 13, 14, 21, 22, 24, 26, 29, 31, 33, 35, 39, 40
- tetradecasílabos: 4, 28, 36

| | | | |
|----|-----------------------------|----|-----------------------------|
| 1 | 0 - 0 - - 0 - - - 0 - | 22 | 0 - 0 - - 0 - |
| | - - 0 - - 0 - 0 - 0 - | | - - - 0 - |
| | - - - 0 - | | - - 0 - - 0 - |
| | - 0 - - - 0 - 0 - - - - 0 - | 25 | - 0 - - - 0 - - - 0 - |
| 5 | - - 0 - - - - 0 - 0 - | | - - - 0 - 0 - |
| | 0 - 0 - - 0 - | | - 0 - - - 0 - - - 0 - |
| | 0 - 0 - - 0 - - - 0 - | | - - 0 - - 0 - - 0 - - - 0 - |
| | - - - 0 - 0 - - - 0 - | | - - 0 - - 0 - |
| | - - 0 - 0 - | 30 | - - 0 - 0 - - - 0 - |
| 10 | - - 0 0 - - - - - 0 - | | 0 - 0 - - 0 - |
| | 0 - - 0 - | | - 0 - - - 0 - 0 - 0 - |
| | - - 0 - - 0 - - - 0 - | | - 0 0 - - 0 - |
| | 0 - 0 - - 0 - | | - 0 - - - 0 - - - 0 - |
| | 0 - 0 - - 0 - | 35 | - 0 - - - 0 - |
| 15 | - 0 - - - 0 - - - - 0 - | | - - 0 - - 0 - 0 - 0 - - 0 - |
| | - 0 - - - 0 - - - - 0 - | | - 0 - 0 - 0 - - - 0 - |
| | - 0 - - - 0 - - - - 0 - | | 0 - - 0 - |
| | - 0 - - - 0 - - - - 0 - | | - - 0 - - 0 - |
| | - - - - 0 - - - - 0 - | 40 | - - - 0 - 0 - |
| 20 | - 0 - 0 - | | - - 0 - - 0 - - - 0 - |
| | 0 - 0 - - 0 - | 42 | 0 - - 0 - 0 - 0 - 0 - |

El verso libre se caracteriza porque concentra la expresividad del poema en el ritmo fónico de la enunciación lírica. De este modo, la expresión semántica del poema se intensifica a través de unidades, versículos, iconos, imágenes..., que se disponen de forma rítmicamente sucesiva. El verso libre pretende expresar una triple identidad, un triple paralelismo, entre el pensamiento del poeta, el ritmo verbal, y el ritmo poético. La recurrencia es el principio constitutivo esencial del verso libre, como sistema de reiteraciones rítmicas, de naturaleza sintáctica, semántica y pragmática. El resultado es que cada verso del poema posee un ritmo propio, genuino y espontáneo, al margen de toda exigencia métrica o estrófica. Por todas estas razones creemos de especial interés la reproducción esquemática de los acentos métricos de cada uno de los versos del poema que analizamos.

Se comprueba que el verso libre segmenta el discurso lírico hasta convertir cada verso en una unidad de imágenes, figuras y formas rítmicas muy bien organizadas. El análisis de las formas confirma la interpretación del contenido, que hemos expuesto en el apartado anterior. Las cuatro primeras estrofas, que por sus referentes semánticos constituyen una unidad, se disponen formalmente de tal manera que, en cada una de ellas, el último verso es siempre heptasílabo, «*Son os nenos de Europa*» [o - 0 - - 0 -], con acento en primera, tercera y sexta sílaba métrica, lo que le distancia de cualquier

disposición rítmica tradicional. Por su parte, las dos primeras estrofas reiteran como primer verso el endecasílabo acentuado en primera, tercera, sexta y décima, «*Estes nenos que xulgan, con ledicia*» [o - o - - o - - o -], que también rompe todos los modelos clásicos de acentuación versal, mientras que las estrofas tercera y cuarta se identifican en su verso inicial con el heptasílabo más recurrente («*Estes nenos que amosan*» [o - o - - o -], «*Estes nenos que xogan*» [o - o - - o -]), y que a su vez coincide con el mismo esquema acentual del heptasílabo que cierra uniformemente las cuatro primeras estrofas: «*Son os nenos de Europa*» [o - o - - o -]. Desde un punto de vista rítmico, el paralelismo y la uniformidad entre las cuatro primeras estrofas es muy notorio, y confirma formalmente la recurrencia semántica de temas, imágenes y contenidos.

Una poderosa metáfora de genitivo —«almofada de lágrimas»—, que habrá de tener finalmente un desarrollo más amplio, cierra la primera parte del poema, en el verso 30, antes de la última reiteración del enunciado que, a modo de estribillo, confiere al texto un título recurrente: «*Son os nenos de Europa*». De inmediato irrumpe la segunda parte del discurso lírico, expresada formalmente en un cambio de ritmos fónicos, a la que se suma una alteración de los paralelismos versales hasta entonces desarrollados con cierta estabilidad, así como un incremento de los desequilibrios métricos; referencialmente, los contenidos también cambian, y el sujeto de la enunciación, el *yo* lírico, se introduce en el enunciado, al integrarse en la experiencia del poema: hemos pasado, hasta culminar en el verso final, del sujeto gramatical en tercera persona *ellos*, multitud ajena, distante, contemplada..., al sujeto enunciado en primera persona, *yo*, presente, locuaz, grave, protagonista al cabo de la vivencia poética, e inmerso en una colectividad igualmente anónima: *nosotros*, que «*Somos os fillos raros deses nenos*»... Nótese que los versos con los que se inicia esta segunda parte (vv. 32-34) se construyen en torno a los sonidos más agudos y cerrados del poema, los fonemas [i, u], signos indiciales de dolor y angustia íntimos, a través de los cuales el *yo* lírico se adentra con toda intensidad en la experiencia poética que comunica. Si el ritmo lírico de este poema pudiera convertirse exclusivamente en música, en sonidos desposeídos incluso de sentido verbal, sin duda encontraría en la música de Gustav Mahler su escala más expresiva y su tonalidad más afín. Es inevitable pensar en los primeros compases «*vom Jammer der Erde*», de *Das Lied von der Erde* de Mahler, en que se condensa toda una estética de dolor finisecular verdadero, que tan fuertemente ha influido en casi toda la lírica de Ramiro Fonte.

Ningún outro país puideron darnos.
Ningún máis verdadeiro
Nin menos doloroso recibimos:

Tal intensidad dramática parece diluirse, a medida que el lector se acerca al final, en una acumulación de sonidos nasales y sibilantes, que remiten a una vivencia en la sucesividad y en la repetición: «*Durmimos e soñamos / Sobre a mesma almofada que eles foron tecendo...*» Sin duda no es casualidad que el último de los versos sea un endecasílabo que quebranta por completo el esquema rítmico dominante en todos los endecasílabos anteriores, equilibrados y lentos [- o - - - o - - - o -], que siguen el modelo

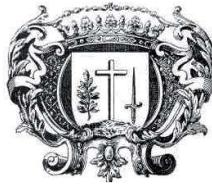
del endecasílabo heroico (dominante en la estrofa tercera), para promover un final en el que se presenta, golpeada rítmicamente [o - o - o - o - o -], una imagen de identidad entre *ellos* («os nenos de Europa») y *nosotros* («os fillos raros deses nenos»), como una secuencia notoriamente ilimitada y percutida por puntos suspensivos..., desde la que se reitera una vez más la experiencia de la sucesividad en la repetición generacional: «SO - mos - os - FI - llos - RA - ros - DES - tes - NE - nos...»

Desde el punto de vista de la pragmática de la comunicación literaria, el poema de Ramiro Fonte presenta un proceso locutivo que remite esencialmente a la soledad. Consideremos la construcción y el desarrollo formales que a lo largo del discurso lírico adquieren los tres elementos principales del proceso comunicativo generado en el interior del poema. He aquí los principales agentes de la comunicación inmanente del discurso lírico: sujeto poético o sujeto de la enunciación lírica (*yo*), sujeto interior o destinatario inmanente de la enunciación lírica (*tú*), y sujeto del enunciado u objeto referencial, semánticamente dominante, en el discurso lírico enunciado (referente o tema principal). Inmediatamente, el lector identifica el sujeto de la enunciación lírica con la voz del poeta (*yo*), así como el sujeto dominante en el enunciado del poema con *os nenos de Europa*. Sin embargo, no existen en el discurso lírico rasgos ni manifestaciones formales de un destinatario inmanente de cuanto dice el poema: no hay en el poema huellas formales ni morfológicas de un sujeto interior o receptor interno, es decir, no hay un *tú*, que confiera al discurso lírico una dialogía inmanente. Este es el primer signo indicial, desde el punto de vista de la pragmática de la comunicación lírica, de la soledad del poeta, quien habla siempre solo, sin subordinar formalmente su discurso a una segunda persona capaz de prestar atención a sus palabras. El poeta habla siempre y solo desde la primera persona: no hay ni una sola forma verbal que postule la presencia en el texto de un *tú*. Entre la voz del poeta, el *yo* lírico que habla y enuncia el poema, por un parte, y el referente principal del discurso lírico, esos *nenos de Europa*, no hay nada, sino silencio y vacío. No hay rastro formal de interlocutores o mediadores entre el poeta y el mundo. Únicamente al final el *yo* del poeta parece identificarse entre uno más de esos hijos de los niños de Europa, herederos de sus temores y pesadillas, y bajo la forma colectiva e indiferenciada de un plural asociativo sin exclusiones, *nosotros*, que «somos os fillos raros deses nenos».

El poema al que nos hemos referido no es tanto una metáfora cuanto una imagen en movimiento, una imagen sucesiva de un tema recurrente, de desarrollo transgeneracional, y cuyo límite es, por el momento, el mundo contemporáneo, desde el que el poeta habla, escribe y vive. Este poema es la historia de una imagen trágica, la que nos proporcionan los niños de Europa, que se interioriza progresivamente en la experiencia del poeta, y que Ramiro Fonte, a través del lenguaje, hace comprensible y asequible a todos los lectores de poesía.

Este libro
se acabó de imprimir
el día
1 de diciembre de 2017,
al cumplirse el 50 aniversario del nacimiento del autor.

En los talleres gráficos de
Tórculo Artes Gráficas, S.A.,
Santiago de Compostela, Galicia.
España



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

Platón
· (Sofista, 249c) ·

Crítica de la Razón Literaria

CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO
COMO TEORÍA, CRÍTICA Y DIALÉCTICA
DE LA LITERATURA

TOMO III

RAZÓN DIALÉCTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO
COMO
DIALÉCTICA DE LA LITERATURA

MATERIA: DS, DSA, HP, HPK

Literatura: Historia y Crítica · Teoría literaria
Filosofía · Filosofía: epistemología y teoría del conocimiento

MAESTRO, Jesús G., *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017 (3.136 págs.): 24 cm.

D. L.: VG 1-2017

ISBN de la Edición Digital: 978-84-16187-23-2

ISBN de la obra completa (3 vols.): 978-84-16187-45-4 · (3.136 págs.)

ISBN del Vol. 1: 978-84-16187-46-1 · (1.248 págs.)

ISBN del Vol. 2: 978-84-16187-47-8 · (1.048 págs.)

ISBN del Vol. 3: 978-84-16187-48-5 · (840 págs.)

© Editorial Academia del Hispanismo

© Jesús G. Maestro

NOTA BENE

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita y sellada de Editorial Academia del Hispanismo, titular del *copyright* de todos los textos impresos bajo su sello editorial, y según las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de sus publicaciones, por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos. Los autores se hacen responsables ante la ley del respeto a la propiedad intelectual, al reproducir en sus trabajos publicados por Editorial Academia del Hispanismo opiniones propias y materiales ajenos, sean ilustraciones, citas, fotografías, o cualquier otro tipo de documentación que pueda vulnerar derechos de autoría.

Colección

Crítica de la Razón Literaria, 3 vols.

Ilustración de contracubierta

Intervención del autor en la Fundación Gustavo Bueno,
sobre las *Novelas ejemplares* de Cervantes,
Oviedo, 28 de marzo de 2016.

Impresión

Tórculo Artes Gráficas, S.A.
ISBN de este vol. 1: 978-84-16187-46-1
Depósito legal: VG 1-2017

Editorial Academia del Hispanismo

Avda. García Barbón 48B. 4, 3º K
36201 Vigo · Pontevedra (España)
academia@academiaeditorial.com
www.academiaeditorial.com

CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA, CRÍTICA Y DIALÉCTICA DE LA LITERATURA

*Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica
sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades
del conocimiento racionalista de la literatura*

Jesús G. Maestro

t

Editorial
Academia del Hispanismo
2017

ÍNDICE GENERAL DE LA OBRA COMPLETA

PRESENTACIÓN

· 53 ·

| | |
|-------------------------------------|----|
| Nota preliminar | 55 |
| Agradecimientos | 57 |
| Prólogo a la edición impresa | 59 |
| Preámbulo a la edición digital..... | 67 |

I

RAZÓN TEÓRICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

· 71 ·

| | |
|--|------|
| 1. LA ACADEMIA CONTRA BABEL. Postulados fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura..... | 77 |
| 2. ¿QUÉ ES LA LITERATURA? Idea y Concepto de Literatura desde el Materialismo Filosófico..... | 123 |
| 3. GENEALOGÍA DE LA LITERATURA. Origen, concepción y génesis de la Literatura..... | 169 |
| 4. ONTOLOGÍA DE LA LITERATURA. Los materiales literarios: Autor, Obra, Lector e Intérprete o Transductor ... | 305 |
| 5. GNOSEOLOGÍA DE LA LITERATURA. El conocimiento científico de la Literatura: crítica de las formas y materiales literarios..... | 493 |
| 6. EL CONCEPTO DE FICCIÓN EN LA LITERATURA | 823 |
| 7. GENOLOGÍA DE LA LITERATURA. Teoría de los Géneros Literarios. Idea y Concepto de Género en la investigación literaria..... | 893 |
| 8. IDEA, CONCEPTO Y MÉTODO DE LA LITERATURA COMPARADA..... | 1053 |

II

RAZÓN CRÍTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO CRÍTICA DE LA LITERATURA

· 1265 ·

| | |
|--|------|
| 1. Crítica de la Literatura Primitiva o Dogmática | 1269 |
| 2. Crítica de la Literatura Crítica o Indicativa | 1325 |
| 3. Crítica de la Literatura Programática o Imperativa..... | 1707 |
| 4. Crítica de la Literatura Sofisticada o Reconstructivista..... | 1893 |

III

RAZÓN DIALÉCTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO DIALÉCTICA DE LA LITERATURA

· 2315 ·

| | |
|--|------|
| 1. Dialéctica de Conceptos | 2319 |
| 2. Dialéctica de Ideas..... | 2361 |
| 3. Dialéctica de Teorías..... | 2409 |
| 4. Dialéctica de Interpretaciones | 2479 |
| 5. Dialéctica de los Géneros Literarios en el <i>Quijote</i> | 2615 |
| 6. Dialéctica entre Ciencia e Ideología..... | 2957 |

IV

CONCLUSIÓN

· 3009 ·

V

GLOSARIO

· 3011 ·

VI

VIDEOTECA

· 3017 ·

VII

BIBLIOGRAFÍA

· 3021 ·

COLOFÓN

· 3135 ·

TOMO III

ÍNDICE ANALÍTICO

ÍNDICE ANALÍTICO

III

RAZÓN DIALÉCTICA EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO DIALÉCTICA DE LA LITERATURA

· 2315 ·

1

DIALÉCTICA DE CONCEPTOS

| | |
|---|------|
| 1.1. La Literatura como construcción humana, racional y libre | 2319 |
| 1.2. La Literatura como realidad verbal, poética y ficticia | 2335 |
| 1.3. La Literatura como concepto pragmático, histórico y político | 2347 |

2

DIALÉCTICA DE IDEAS

| | |
|---|------|
| 2.1. Idea de Religión como objeto de interpretación literaria | 2361 |
| 2.2. Idea y concepto de Intelectual..... | 2385 |
| 2.3. Idea de Identidad en la posmodernidad | 2397 |

3

DIALÉCTICA DE TEORÍAS

| | |
|---|------|
| 3.1. El mito de la interpretación literaria | 2409 |
| 3.1.1. Del mito de la interpretación literaria | 2410 |
| 3.1.2. La interpretación, ese acceso a un Significado Trascendente..... | 2419 |
| 3.1.3. No toda forma de lenguaje es una ficción..... | 2427 |
| 3.1.4. Literatura, Ciencia y Periodismo, ¿ficciones explicativas? | 2430 |

| | |
|--|------|
| 3.2. La literatura ilegible o el triunfo de la sofisticada posmoderna | 2447 |
| 3.3. Contra la sofisticada de Hillis Miller..... | 2457 |
| 3.3.1. ¿Crítica literaria o frivolidad posmoderna? | 2457 |
| 3.3.2. «Name-dropping» y figuras retóricas | 2458 |
| 3.3.3. ¿Qué es una novela posmoderna?..... | 2458 |
| 3.3.4. Literatura Comparada sin comparación literaria | 2460 |
| 3.3.5. Las ideas de Hillis Miller sobre <i>El coloquio de los perros</i> | 2464 |
| 3.3.6. Cinismo..... | 2467 |
| 3.3.7. Hermenéutica literaria y retórica para minorías posmodernas | 2471 |
| 3.3.8. Conclusión contra Hillis Miller..... | 2475 |

4

DIALÉCTICA DE INTERPRETACIONES

| | |
|--|------|
| 4.1. Sobre la escuela morfológica alemana, el formalismo ruso, el psicologista <i>New Criticism</i> y el estructuralismo afrancesado..... | 2479 |
| 4.2. Sobre la denominada «ciencia empírica» de la literatura..... | 2527 |
| 4.3. Sobre el pensamiento literario de Hans-Robert Jauss..... | 2539 |
| 4.3.1. Interpretación crítica de los postulados fundamentales de la teoría literaria de Hans-Robert Jauss..... | 2540 |
| 4.3.1.1. Crítica a la Idea de Texto en Jauss | 2547 |
| 4.3.1.2. Crítica a la Idea de Norma en Jauss..... | 2549 |
| 4.3.1.3. Crítica a la Idea de Estética en Jauss | 2551 |
| 4.3.1.4. Crítica a la Idea de Hermenéutica en Jauss..... | 2552 |
| 4.3.1.5. Crítica a la Idea de Historia en Jauss..... | 2555 |
| 4.3.1.6. Crítica a la Idea de Influencia en Jauss..... | 2558 |
| 4.3.1.7. Crítica a la Idea de Sociología en Jauss..... | 2560 |
| 4.3.2. Idea y Concepto de Literatura en Jauss..... | 2564 |
| 4.3.2.1. Jauss y su Idea de Literatura en el Espacio Antropológico .. | 2565 |
| 4.3.2.2. Jauss y su Idea de Literatura en el Espacio Ontológico..... | 2565 |
| 4.3.2.3. Jauss y su Idea de Literatura en el Espacio Gnoseológico.. | 2566 |
| 4.3.2.4. Jauss y su Idea de Literatura en el Espacio Estético..... | 2568 |
| 4.3.3. Ontología literaria. Los materiales literarios en la teoría literaria de Jauss | 2572 |
| 4.3.3.1. Idea y concepto de Lector en Jauss..... | 2574 |

| | |
|---|------|
| 4.3.3.2. La contribución decisiva de Jauss al cierre categorial de la Teoría de la Literatura como ciencia de la literatura | 2577 |
| 4.3.4. Gnoseología literaria: | |
| Fundamentos teóricos del pensamiento literario de Jauss | 2581 |
| 4.3.5. El concepto de ficción literaria en la obra de Jauss | 2590 |
| 4.3.6. Jauss ante la exigencia de una teoría de los géneros literarios | 2600 |
| 4.3.7. Idea y Concepto de Literatura Comparada en Jauss | 2607 |

5

**DIALÉCTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS
EN EL QUIJOTE**

| | |
|--|------|
| 5.0. Preliminares | 2615 |
| 5.1. Esencia o canon. El narrador del <i>Quijote</i> y el género literario | 2619 |
| 5.1.1. El narrador del <i>Quijote</i> y el sistema retórico de los autores ficticios | 2620 |
| 5.1.2. El narrador del <i>Quijote</i> y el Principio de Discrecionalidad | 2644 |
| 5.1.3. El narrador del <i>Quijote</i> es un cínico y un fingidor | 2647 |
| 5.2. Metros y atributos. Personajes del <i>Quijote</i> y géneros literarios | 2657 |
| 5.3. Potencia. Idea de Parodia en el <i>Quijote</i> | 2675 |
| 5.4. Los Paradigmas o tipos de intensionalización: | |
| Géneros y Especies literarios intensionalizados en el <i>Quijote</i> | 2683 |
| 5.4.1. Novela de caballerías | 2684 |
| 5.4.2. Novela pastoril..... | 2690 |
| 5.4.3. Novela de aventuras o bizantina | 2692 |
| 5.4.4. Novela morisca | 2696 |
| 5.4.5. Novela renacentista italiana, novela sentimental o cortesana | 2698 |
| 5.4.6. Novela picaresca | 2701 |
| 5.4.7. Novela fantástica | 2703 |
| 5.4.8. Novela autobiográfica..... | 2714 |
| 5.4.9. Novela epistolar..... | 2717 |
| 5.4.10. La literatura gnomológica y la genología del <i>Quijote</i> | 2720 |
| 5.5. Las Facultades o modos de integración: | |
| Géneros y Especies literarios integrados en el <i>Quijote</i> | 2723 |
| 5.5.1. Facultades cervantinas de la narración como género literario | 2724 |
| 5.5.2. Facultades cervantinas del teatro como género literario..... | 2735 |

| | |
|---|------|
| 5.5.3. Facultades cervantinas de la poesía como género literario | 2748 |
| 5.5.3.1. Idea de la Lírica según don Quijote | 2749 |
| 5.5.3.2. La poética del conocimiento | |
| ante la Estética del Materialismo Filosófico | 2752 |
| 5.5.3.3. Coda sobre la lírica a propósito del <i>Quijote</i> | 2763 |
| 5.6. Propiedad. Idea de Locura en el <i>Quijote</i> | 2771 |
| 5.6.1. Crítica de la Idea de Locura | 2771 |
| 5.6.2. La locura como eximente | 2774 |
| 5.6.3. La locura como uso lúdico de la razón | 2775 |
| 5.6.4. La supuesta locura de Cardenio | 2779 |
| 5.6.5. La locura como uso patológico de la razón | 2781 |
| 5.6.6. Locura y cinismo | 2792 |
| 5.6.7. Locura, autologismo y dialogismo | 2793 |
| 5.6.8. Hacia la disolución de la locura en el <i>Quijote</i> de 1615 | 2795 |
| 5.6.9. Molho y la idea de locura en el <i>Quijote</i> | 2803 |
| 5.7. Don Quijote como prototipo literario: el don Quijote de Avellaneda | 2809 |
| 5.7.1. La dialéctica entre <i>Quijotes</i> : Avellaneda <i>versus</i> Cervantes | 2811 |
| 5.7.2. El personaje literario: don Quijote como prototipo | 2818 |
| 5.7.3. El <i>Quijote</i> de Avellaneda como parodia del <i>Quijote</i> de Cervantes ... | 2827 |
| 5.7.4. El <i>Quijote</i> de Avellaneda como interpretación contrarreformista del <i>Quijote</i> de Cervantes. El fenómeno de la transducción literaria | 2830 |
| 5.8. Características. La Dialéctica en el <i>Quijote</i> : Política y Religión | 2837 |
| 5.8.1. La Dialéctica de Cervantes | |
| frente al <i>relativismo</i> de los cervantistas posmodernos | 2837 |
| 5.8.2. Dialéctica Religiosa en el <i>Quijote</i> | 2844 |
| 5.8.2.1. Lo numinoso o las consecuencias del desengaño | 2850 |
| 5.8.2.2. Lo mitológico o la farsa del espectáculo | 2858 |
| 5.8.2.3. Lo teológico en el <i>Quijote</i> : | |
| del silencio de Cervantes a la antesala de su ateísmo | 2863 |
| 5.8.3. Dialéctica Política en el <i>Quijote</i> | 2881 |
| 5.8.3.1. El ilusionismo de las minorías y las culturas minoritarias | 2883 |
| 5.8.3.2. Idea de Libertad | 2906 |
| 5.8.3.3. La Justicia ilegal | 2916 |
| 5.9. Accidentes. Las formas de la materia cómica en el <i>Quijote</i> | 2921 |
| 5.9.1. La risa | 2921 |
| 5.9.2. Lo cómico | 2924 |

| | |
|--|------|
| 5.9.3. La parodia | 2927 |
| 5.9.4. El chiste | 2928 |
| 5.9.5. Lo grotesco y lo ridículo | 2929 |
| 5.9.6. El escarnio y el sarcasmo..... | 2937 |
| 5.9.7. El supuesto carnaval..... | 2940 |
| 5.9.8. Humor, Ironía y Sátira según el Materialismo Filosófico | 2949 |

6

DIALÉCTICA ENTRE CIENCIA E IDEOLOGÍA.

BIOCENOSIS LITERARIA Y NECROSIS ACADÉMICA:

LA DESTRUCCIÓN POSMODERNA DE LOS MATERIALES LITERARIOS

| | |
|---|------|
| 6.1. Premisas conclusivas | 2957 |
| 6.1.1. El secreto más desafortunado de la Literatura | 2957 |
| 6.1.2. ¿Por qué la Literatura es siempre racional?..... | 2958 |
| 6.1.3. Poesía y racionalismo | 2959 |
| 6.1.4. La literatura es una trampa para quien no sabe razonar | 2959 |
| 6.1.5. Nadie aprende nada leyendo Literatura..... | 2960 |
| 6.1.6. Facultades de Letras y manicomios | 2960 |
| 6.1.7. El mundo académico es una falsificación del mundo real | 2961 |
| 6.1.8. La enseñanza de la Literatura en la Universidad actual | 2961 |
| 6.1.9. Universidad y barbarie | 2962 |
| 6.1.10. Una literatura sin intérpretes | 2963 |
| 6.1.11. ¿Obsolescencia literaria? | 2964 |
| 6.1.12. El lenguaje está sobrealorado | 2966 |
| 6.1.13. Las lenguas son tecnologías, no signos de identidad cultural..... | 2967 |
| 6.1.14. El bienestar de la cultura es el malestar de la libertad..... | 2967 |
| 6.1.15. La Ciencia no es Cultura..... | 2968 |
| 6.1.16. La Cultura es la religión de los ateos de diseño..... | 2972 |
| 6.1.17. Literatura y Filosofía | 2973 |
| 6.2. La crítica literaria de lo sensible a lo inteligible | 2975 |
| 6.3. Los placeres de Babel. Hacia una Literatura sin intérpretes: «¡Fuera de la Academia!» | 2981 |
| 6.4. Sobre la destrucción de la Libertad de Cátedra | 2991 |
| 6.5. Diatriba contra la Universidad actual | 2999 |

**IV
CONCLUSIÓN**

· 3009 ·

**V
GLOSARIO**

· 3011 ·

**VI
VIDEOTECA**

· 3017 ·

**VII
BIBLIOGRAFÍA**

· 3021 ·

| | |
|------------------------------------|------|
| 1. Bibliografía literaria..... | 3023 |
| 2. Bibliografía metodológica | 3033 |
| 3. Bibliografía aberrante..... | 3131 |

COLOFÓN

· 3135 ·

III

RAZÓN DIALÉCTICA

EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO DIALÉCTICA DE LA LITERATURA

En este tomo III y último de la *Crítica de la Razón Literaria* se expone el Materialismo Filosófico como Dialéctica de la Literatura. Por dialéctica entendemos aquí la interpretación de ideas determinadas por una relación de enfrentamiento crítico con sus ideas contrarias, y siempre a través de ideas correlativas –esto es, relacionadas racionalmente– a ambas. La dialéctica se plantea así como una *symploké* entre ideas literarias, desde la que el Materialismo Filosófico, como Teoría de la Literatura y como Crítica de la Literatura, se enfrenta a otras teorías literarias, a fin de demostrar las insuficiencias, limitaciones y sofismas de muchas de ellas. No hay crítica sin dialéctica, del mismo modo que no puede haber crítica sin fundamentos ni razones teóricas y prácticas que la justifiquen y hagan posible.

El Materialismo Filosófico como Dialéctica de la Literatura se desarrolla en este último volumen a lo largo de seis apartados, en los que se expone, en primer lugar, una Dialéctica de Conceptos, de Ideas y de Teorías literarias. En segundo lugar, se hace referencia a una Dialéctica de Interpretaciones literarias, desplegada sobre todo en contra de buena parte de las teorías literarias del siglo XX. En tercer lugar, se expone una Dialéctica basada en una Crítica de los Géneros Literarios en el *Quijote*. Finalmente, se concluye esta obra haciendo explícita una dialéctica absolutamente fundamental en el momento de la publicación de este libro: la Dialéctica entre Ciencias e Ideologías, una dialéctica que determina en nuestros días el hundimiento de la enseñanza reglada de la Literatura en las universidades posmodernas contemporáneas, subsumidas en una biocenosis literaria y en una necrosis académica.

La obra se ultima con las referencias a un *Glosario* de Términos fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, a una *Videoteca* disponible en internet, y constantemente actualizada desde el año 2012, y a una Bibliografía

de obras citadas a lo largo de los tres tomos que constituyen la *Crítica de la Razón Literaria*, bibliografía esta última disponible también en internet, y que se actualiza periódicamente desde la red.

Todos estos recursos –Glosario, Videoteca y Bibliografía– están disponibles informáticamente de forma abierta, gratuita y permanente, lo que hace posible que puedan actualizarse y consultarse en el siguiente enlace: <http://goo.gl/62LxDR>.

1

DIALÉCTICA
DE
CONCEPTOS

1.1. LA LITERATURA COMO CONSTRUCCIÓN HUMANA, RACIONAL Y LIBRE

Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad...

Las Musas a HESÍODO (*Teogonía*, vv. 26-29).

El verdadero fin del Estado es, pues, la libertad.

Baruch SPINOZA, *Tratado Teológico-Político* [xx, 2] (1670/1986: 414-415).

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

La tesis que se trata de sostener en este libro es que en su desarrollo y evolución históricos, desde la génesis de sus orígenes hasta el día de hoy, la Literatura se ha manifestado y explicitado deliberadamente en su alianza con el racionalismo humano, desde los presupuestos del conocimiento científico y de la filosofía crítica, y que lo ha hecho en contra de la afirmación acrítica y dogmática de formas de conocimiento propias de culturas bárbaras y pre-rationales, como son el mito, la magia, la religión y las técnicas arcaicas de oralidad y escritura. Algo así no significa que la Literatura rechace en absoluto la presencia de estos elementos como materiales que explícitamente forman parte de su propio corpus retórico y poético, pero sí exige reconocer de forma muy clara que la Literatura niega toda posibilidad de expresarse, comunicarse e interpretarse al margen del racionalismo humano y de sus facultades y competencias críticas. Incluso cuando la Literatura simula ser irracional, su disimulación es siempre el resultado de un ejercicio racionalista del más avanzado y sofisticado diseño.

En consecuencia, se considerará aquí que la *Literatura* es *el conjunto de los materiales literarios que constituyen el objeto de la Teoría de la Literatura* (en tanto que Teoría de la Literatura basada en una filosofía materialista). La Literatura es así una realidad ontológica efectiva, a la que pertenecen los seres humanos que la construyen (autores), difunden (amanuenses, copistas, impresores, editores...) e interpretan (lectores, actores, críticos, consumidores...); el texto en que se objetiva (litografías, papiros, códices, pergaminos, manuscritos, libros, discos compactos y soportes informáticos...); el lenguaje literario oral y escrito, etc. Los *materiales literarios* son una realidad física, es decir, formal y material, que implica a autores, lectores, intérpretes y actores, críticos, públicos, sociedades, culturas, etapas históricas, zonas geográficas, Estados y sociedades políticas, etc., como totalidades complejísimas, fuera de las cuales la Literatura no es concebible ni factible como tal. Estas *totalidades* pueden y deben analizarse de forma sistemática, crítica y científica, a través de diferentes ciencias categoriales que, cada una desde su propia perspectiva gnoseológica, tienen como objeto de interpretación algún tipo de material que sirve a la construcción literaria: el lenguaje (Filología, Lingüística...), el texto (Retórica, Ecdótica...), el ser

humano (Antropología, Sociología...), bien como autor (Historia, Psicología...), bien como lector (Hermenéutica, Pragmática, Fenomenología...) La sistematización de las diferentes disciplinas y ramas del saber, organizadas en *symploké* para el estudio de la Literatura, permite la constitución de la Teoría de la Literatura como ciencia categorial ampliada cuyo objeto de estudio específico son los *materiales literarios*.

La Literatura es una construcción genuinamente humana, que brota de la razón exclusiva del ser humano, desde la cual se exige también su interpretación reglada y normativa, y que se abre camino, a lo largo de la geografía y de la historia, a través de una idea de libertad característica de las sociedades políticas organizadas como Estado.

Es una construcción humana (eje circular) porque ni los animales ni las plantas, ni ninguna otra criatura de la naturaleza viva o muerta (eje radial) es capaz de escribir obras literarias, y porque tampoco los dioses (eje angular) —hasta el momento presente al menos— se han manifestado como autores de poemas, narraciones, ensayos u obras teatrales. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura no puede aceptar de ninguna manera la idea de «textos sagrados», inspirados por dioses, númenes o ficciones metafísicas. Nada más lejos de la Literatura que la experiencia psicológica de lo sagrado. Desde el más ancestral pensamiento pagano, los filósofos epicureístas y naturalistas ya habían explicitado este tipo de ideas.

Jamás cosa alguna se engendró de la nada, por obra divina. Pues esta es la razón del temor que a todos los mortales esclaviza, que ven acaecer en la tierra y en el cielo muchos fenómenos cuyas causas no pueden comprender en modo alguno, e imaginan que son obra de un poder divino. Así, una vez persuadidos de que nada puede crearse de la nada, podremos descubrir mejor lo que buscamos: de dónde puede ser creada cada cosa y cómo todo sucede sin intervención de los dioses (Lucrecio, *De la naturaleza*, I, 150-158)¹.

Mientras que determinadas culturas primitivas, como la hebrea, atribuían a su dios personalista y monista la creación de todas las cosas y, particularmente, la inspiración de las escrituras, siempre sacralizadas, la donación de las leyes y la imposición del más estricto orden moral, los filósofos naturalistas de la Antigüedad derogaban, como demuestran estas palabras de Lucrecio, la intervención de toda divinidad en cualquier forma de actividad humana.

Sea cual sea el planteamiento de la cuestión, lo cierto es que la Literatura se constituye como tal siempre en el eje circular o humano del espacio antropológico, y desde él se desarrolla territorialmente, esto es, geográficamente, por todas, o casi todas, las culturas de la tierra, tanto bárbaras como civilizadas, y también se desenvuelve cronológicamente, es decir, históricamente, a lo largo de relaciones transgeneracionales, de unas a otras épocas, períodos o etapas, de la evolución social humana.

¹ «Nullam rem e nilo gigni diuinitus umquam. / Quippe ita formido mortalis continet omnis, / quod multa in terris fieri caeloque tuentur / quorum operum causas nulla ratione uidere / possunt ac fieri diuino numine rentur / Quas ob res ubi uiderimus nil posse creari / de nilo, tum quod sequimur iam rectius inde / perspicimus, et unde queat res quae creari / et quo quaeque modo fiant opera sine diuom» (Lucrecio, 1985: 88-89; *De rerum natura*, I, 150-158).

Y no faltan, desde la más temprana Literatura, testimonios de exaltación de la intervención humana en los diferentes órdenes de la actividad social y política. Así lo explicita incluso un tragediógrafo tan poderosamente creyente en los dioses griegos como lo fue Sófocles, al poner en boca del coro de *Antígona* estas palabras de exultación de la obra racional humana sobre la tierra:

Muchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre. Él se dirige al otro lado del blanco mar con la ayuda del tempestuoso viento Sur, bajo las rugientes olas avanzando, y a la más poderosa de las diosas, a la imperecedera e infatigable Tierra, trabaja sin descanso, haciendo girar los arados año tras año, al ararla con mulos.

El hombre que es hábil da caza, envolviéndolos con los lazos de sus redes, a la especie de los aturdidos pájaros, y a los rebaños de agrestes fieras, y a la familia de los seres marinos. Por sus mañas se apodera del animal del campo que va a través de los montes, y unce al yugo que rodea la cerviz al caballo de espesas crines, así como al incansable toro montaraz.

Se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento, así como las civilizadas maneras de comportarse, y también, fecundo en recursos, aprendió a esquivar bajo el cielo los dardos de los desapacibles hielos y los de las lluvias inclementes. Nada de lo por venir le encuentra falto de recursos. Solo del Hades no tendrá escapatoria. De enfermedades que no tenían remedio ya ha discurrido posibles evasiones.

Poseyendo una habilidad superior a lo que se puede uno imaginar, la destreza para ingeniar recursos, le encamina unas veces al mal, otras veces al bien. Será un alto cargo en la ciudad, respetando las leyes de la tierra y la justicia de los dioses que obliga por juramento.

Desterrado sea aquel que, debido a su osadía, se da a lo que no está bien. ¡Que no llegue a sentarse junto a mi hogar ni participe de mis pensamientos el que haga esto! (Sófocles, *Antígona*, vv. 331-375, 1993: 261-262).

No por casualidad los griegos no ceden a los dioses la invención humana del alfabeto, del lenguaje y del pensamiento racionalista: «Se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento». He aquí el derecho de propiedad intelectual más genuinamente humano.

Si la Literatura se desenvuelve, por así decirlo, gracias a la actividad humana ejercida en el eje circular, no es menos cierto que su expansión geográfica e histórica es posible gracias a los recursos técnicos y tecnológicos que el mismo ser humano extrae de una naturaleza que le permite inicialmente servirse de la oralidad para la difusión y preservación de los materiales literarios. A la oralidad seguirá la escritura, en los más diferentes soportes físicos, naturales y artificiales, desde la litografía hasta la informática, pasando por las tablillas de cera o plomo, el papiro, el códice, el pergamino, el libro, etc. Este uso de las fuentes naturales que permiten al ser humano construir y promover los diferentes soportes de los materiales literarios se explicita en el eje radial o de la naturaleza, el cual se desarrolla, indudablemente, merced al avance de los recursos científicos que hacen posible la explotación y el conocimiento de tales medios. De lo contrario, hoy en día seguiríamos escribiendo sobre piedra en lugar de hacerlo ante la pantalla informática de un ordenador cada día más sofisticado.

Piénsese además que la definición, completamente conceptual, que Aristóteles formula de la Literatura en su *Poética* está determinada por la mimesis como principio

generador del arte. De hecho, Aristóteles no da a lo que hoy llamamos literatura una palabra específica, sino que la define a través de una perífrasis cuyos términos clave son arte, imitación y lenguaje, es decir, la cualidad, el procedimiento y el medio. En suma, estamos ante una definición descriptivista de los materiales literarios, cuyo modelo, la realidad, la naturaleza, se estima dada al ser humano de forma acrítica y apriorística. El ser humano contempla una naturaleza que no es obra suya y que, mediante el uso de diferentes modos de reproducción o imitación (la palabra, el color, la forma, el sonido, el volumen, etc...), va describiendo a través de medios poéticos (literatura), verbales (retórica), cromáticos (pintura), acústicos (música)..., para lograr fines diversos, desde la catarsis o purgación de las emociones hasta la educación científica o moral de cada miembro de la polis.

He aquí el fragmento de la *Poética*, de interpretación tan discutida por exegetas modernos como E. Lobel, R. Kassel o el propio V. García Yebra —F. Überweg llegó a suprimirlo en su edición del texto en 1870—, que Aristóteles advierte lo siguiente:

El arte que imita solo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora. No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegíacos u otros semejantes. Solo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso. En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista más que poeta. Y, de modo semejante, si uno hiciera la imitación mezclando toda clase de versos, como hizo Queremón su *Centauro*, rapsodia compuesta de versos de todo tipo, también había que llamarle poeta. Así, pues, sobre lo que antecede valgan estas distinciones. Pero hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso, como la poesía de los ditirambos y la de los nomos, la tragedia y la comedia. Y se diferencian en que unas los usan todos al mismo tiempo, y otras, por partes. Estas son, pues, las diferencias que establezco entre las artes por los medios con que hacen la imitación (Aristóteles, *Poética*, I, 1447a 28 - 1447b 30).

Los griegos no disponían de una palabra para designar lo que modernamente identificamos como *literatura*. Aristóteles había hablado del «arte que imita solo con el lenguaje», al tratar de diferenciar las diferentes formas del arte a partir de los *medios* utilizados por cada una de ellas. La literatura sería, pues, un arte que *imitaba* la realidad por medio del lenguaje de las palabras.

No debemos olvidar que la poética nace con objeto de explicar las posibilidades de construcción de una acción imaginaria. La fábula era el lugar primigenio del que emanaba lo poético, y la literatura, palabra desconocida para los griegos, en su intento de designar las artes que mimetizaban la naturaleza mediante el lenguaje, estaba comprometida originariamente con la producción (*poiésis*) de un discurso destinado a imitar (*mímesis*) una fábula o acción humana (*mythos*). Se configuraba así un discurso imaginario y utópico, fuente de la expresión literaria, que frente a los impulsos de la retórica, disciplina orientada a los ejercicios de persuasión, basados en la lógica de la

dialéctica y de los *topica*, se apoya en la poética, es decir, en la teoría de la literatura, como forma principal de explicación de una realidad esencialmente imaginaria.

Como resulta fácilmente observable, la Teoría de la Literatura nace reconociendo en la Literatura una construcción genuinamente humana, explícitamente racional y, como no podía ser de otro modo para un griego del siglo del siglo IV a.n.E., determinada por un ejercicio de libertad sobre los fundamentos de la ciudad-estado, los cuales sirven de modelo a la política ateniense frente a las satrapías persas, prototipo para los helenos de lo que era una sociedad bárbara.

Simultáneamente, la Literatura no se concibe, ni se expresa, ni aún menos puede interpretarse, al margen de la razón o *logos*. Es decir, que puede y debe explicarse mediante conceptos. El fin de la Teoría de la Literatura es demostrar que la Literatura es inteligible. Y por lo tanto racional, incluso cuando trata de reproducir situaciones, referentes o hechos irracionales, desprovistos de toda lógica aparente. La Literatura es racionalista incluso cuando simula no serlo. Porque la idea más perfecta de irracionalismo, absurdo o sinrazón, será siempre el resultado de un proceso racionalista que tipificará como no racional aquello a lo que se refiere o aquello que construye estéticamente como tal, desde una pintura surrealista hasta un poema creacionista. La idea misma de «Inconsciente», diseñada por Freud, es profunda y deliberadamente racionalista, tanto como lo es la idea de Dios en Teología cristiana, aunque ni Dios ni el Inconsciente existan físicamente en ninguna parte. Se trata de un racionalismo *idealista*, no *materialista*, pero es racionalismo, aunque su fundamento material sea igual a cero, porque ni dios habita en los cielos, ni en ninguna otra parte, ni el inconsciente es un órgano físico del cuerpo humano, como lo es el hígado, los pulmones o los genitales (pese a la obsesionante filiación que Freud le impuso con estos últimos).

Obsérvese cómo en sus más tempranas manifestaciones la Literatura ya reinterpreta desde el racionalismo más crudo y audaz, y no menos cínico, cualquier planteamiento relativo a la superchería, la magia o la superstición. La siguiente fábula de Fedro habla por sí sola.

Un dicho popular afirma que el hombre experimentado es más sabio que el adivino, pero no se dice por qué; esta fábula mía lo contará ahora por primera vez. A un hombre que tenía rebaños las ovejas le parieron corderos con cabeza humana. Aterrado por el prodigio, corre preocupado a consultar a los adivinos. Uno le responde que aquello amenaza la vida del amo y que es necesario alejar el peligro sacrificando una víctima. Otro asegura que su mujer es adúltera y que el prodigio significa que sus hijos eran ilegítimos, aunque la cosa puede expiarse con una víctima más grande. ¿Qué más? Difieren entre sí con opiniones encontradas y agravan la preocupación del hombre con una preocupación más grande. Allí estaba Esopo, viejo de fino olfato, a quien la naturaleza nunca pudo engañar: «Aldeano», dijo «si quieres evitar el prodigio, da mujeres a tus pastores» (Fedro, «Esopo y el aldeano», *Fábulas*, III, 3, 2005: 122-123).

En consecuencia, la Literatura se concibe a sí misma como una construcción humana que existe real, formal y materialmente, y que puede y debe analizarse de forma crítica mediante *criterios* racionales, *conceptos* científicos e *ideas* filosóficas. Como *construcción humana*, la Literatura se sitúa en al ámbito de la Antropología; como

realidad material efectivamente existente, pertenece al dominio de la Ontología; como *obra de arte*, constituye una construcción en la que se objetivan valores estéticos, que exigen enjuiciarla, desde una Estética o filosofía del arte, en un *espacio estético*; y como *discurso lógico*, en cuya materialidad se objetivan formalmente Ideas y Conceptos, es susceptible de una Gnoseología², es decir, de una interpretación basada en el análisis crítico de las relaciones conjugadas —que no dialécticas— entre la Materia y la Forma que la constituyen como tal Literatura³.

En su alianza con el racionalismo, la Literatura exige abrirse camino en el ejercicio de la libertad, con frecuencia a través de la lucha, en el contexto de una sociedad política organizada estatalmente. Este hecho se manifiesta ya de forma plenamente consumada en la Grecia clásica, y alcanza en el contexto de las representaciones teatrales probablemente su máxima expresión. Sin embargo, tras siglos de luchas incesantes, de enfrentamientos abiertos contra las exigencias de las filosofías moralistas —desde Platón hasta las feministas de lo «políticamente correcto»—, contra las imposiciones inquisitoriales de la Iglesia, contra las formas de censura y represión no menos explícitas de la Ilustración y de los sucesivos reformismos revolucionarios contemporáneos —desde la Revolución Francesa (1789) hasta la Revolución Nazi (1945)⁴—, la Literatura sigue exigiendo libertad, como una de las condiciones

² De máxima pertinencia son aquí las palabras de Bueno, a propósito del *Quijote*, al definir la literatura como «una materia que puede y debe sin duda ser analizada *mediante conceptos*» (Bueno, 2005: 150). El lector debe tener en cuenta que el padre del Materialismo Filosófico considera que solo *lo conceptual* puede ser objeto de interpretación científica. Quiere esto decir que con tal declaración Bueno está reconociendo en la Literatura la existencia de una materia que ha de ser estudiada científicamente, es decir, interpretada como tal por una ciencia categorial ampliada, que aquí se identificará con la Teoría de la Literatura.

³ Materia y Forma son *conceptos conjugados* (Bueno, 1978a), es decir, conexos internamente, e indisolubles, pues no pueden darse por separado ni autónomamente (como sucede con todos los conceptos conjugados: reposo / movimiento, espacio / tiempo, padre / hijo...) *Conceptos conjugados* son —según Bueno— aquellos pares de conceptos que mantienen una oposición *sui generis*, la cual no puede interpretarse como relación entre términos contrarios, contradictorios o correlativos, sino *conjugados*, es decir, como entretnejidos o interrelacionados. La conjugación puede ser *diamérica* o *metamérica*. Una conjugación diamérica supone que uno de los elementos del par puede considerarse como si estuviera fragmentado en partes homogéneas que quedan relacionadas a través del otro término del par. Diamérico (*diá*, a través de, y *meros*, parte) es un esquema de conexión entre dos conceptos conjugados (A / B), cuando estos pueden fragmentarse en partes homogéneas ($A = a_1, a_2... a_n$, y $B = b_1, b_2... b_n$), de modo que las relaciones entre ellos (A / B) se dan a través de las relaciones entre sus partes respectivas (a_n, b_n), bien porque B es un resultado que segregan las partes de A, bien porque las partes b_n soportan como un tejido intercalar las partes disgregadas de A. Metamérico (*metá*, más allá de, y *meros*, parte) es un esquema de conexión entre dos conceptos conjugados (A / B), que toman a estos como todos enterizos, sin analizarlos en sus componentes o partes. Las relaciones metaméricas son holistas y globales. Las relaciones metaméricas son relaciones operatorias cuando entre dos términos hay yuxtaposición, reducción de un concepto a otro, fusión de dos conceptos en un tercero, o articulación de dos conceptos a través de una instancia independiente.

⁴ Vid. a este respecto la valiosa obra de Teresa González Cortés (2007), cuyo título acabo de parafrasear. Y de la misma autora, vid. también *Distopías de la Utopía. El mito del multiculturalismo* (2010) y *El espejismo de Rousseau* (2012).

fundamentales para su desarrollo y supervivencia. Una libertad en la expresión autorial, en la comunicación social y en la interpretación y transducción científicas. La exigencia de libertad, siempre presente de un modo u otro en la Genealogía de la Literatura, fue vindicada, en su sentido más moderno y contemporáneo, por los románticos. No por casualidad Madame de Stäel dedicó a esta cuestión, literatura y libertad, un capítulo íntegro en su obra *De la littérature* (1800).

El progreso de la literatura, es decir, el perfeccionamiento del arte de pensar y de expresarse, es necesario para la constitución y la conservación de la libertad. Es evidente que las luces son tan indispensables en un país como el hecho de que todos los ciudadanos que lo habitan desempeñan un papel inmediato en el ejercicio de gobierno. Pero también es cierto que la igualdad política, principio inherente de toda constitución filosófica, no puede subsistir si no establecéis en la educación las debidas diferencias, con mucho más cuidado del que puso el feudalismo en sus arbitrarias jerarquías [...]. En un estado democrático hay que temer constantemente que el deseo de popularidad desemboque en la imitación de costumbres vulgares; más bien tendríamos que persuadirnos de que es algo inútil, e incluso nocivo, alcanzar, frente a una multitud a la que se trata de cautivar, una superioridad demasiado manifiesta. El pueblo se acostumbraría a elegir magistrados ignorantes y zafios; tales magistrados eclipsarían las luces e, inevitablemente, la pérdida de las luces conduciría al servilismo del pueblo [...]. Las nuevas instituciones deben forjar una nueva mentalidad en aquellos países que pretenden instituirse en libertad. Mas, ¿cómo podréis fundamentar algo en la opinión pública sin el auxilio de escritores distinguidos? Hay que estimular el deseo en lugar de exigir obediencia. Y aun cuando con razón un gobierno considere que tales instituciones han de establecerse, deberá siempre respetar la opinión pública, para demostrar que así consensúa lo que desea. Solo los buenos escritos pueden a la larga dirigir y modificar determinados hábitos nacionales. En lo íntimo de su pensamiento el hombre conserva un refugio de libertad impenetrable a la acción de la fuerza; los conquistadores han asimilado con frecuencia las costumbres de los vencidos: la convicción ha cambiado por sí misma tradiciones ancestrales. Solo a través del progreso de la literatura es posible combatir eficazmente viejos prejuicios (Stäel, 1800/1991: 76-82)⁵.

⁵ Trad. esp. mía del original francés: «Les progrès de la littérature, c'est à dire, le perfectionnement de l'art de penser et de s'exprimer, son nécessaires à l'établissement et à la conservation de la liberté. Il est évident que les lumières sont d'autant plus indispensables dans un pays, que tous les citoyens qui l'habitent ont une part plus immédiate à l'action du gouvernement. Mais ce qui est également vrai, c'est que l'égalité politique, principe inhérent à toute constitution philosophique, ne peut subsister, que si vous classez les différences d'éducation, avec encore plus de soin que la féodalité n'en mettait dans ses distinctions arbitraires [...]. Dans un état démocratique, il faut craindre sans cesse que le désir de la popularité n'entraîne à l'imitation des moeurs vulgaires; bientôt on se persuaderait qu'il est inutile, et presque nuisible, d'avoir une supériorité trop marquée sur la multitude qu'on veut captiver. Le peuple s'accoutumerait à choisir des magistrats ignorants et grossiers; ces magistrats étoufferaient les lumières; et, par un cercle inévitable, la perte des lumières ramènerait l'asservissement du peuple [...]. Des institutions nouvelles doivent former un esprit nouveau dans les pays qu'on veut rendre libres. Mais comment pouvez-vous rien fonder dans l'opinion, sans le secours des écrivains distingués? Il faut faire naître le désir au lieu de commander l'obéissance; et lors même qu'avec raison le gouvernement souhaite que telles institutions soient établies, il doit ménager assez l'opinion publique, pour avoir l'air d'accorder ce qu'il désire. Il n'y a que des écrits bien faits qui puissent à la longue diriger et modifier de certaines

Pero la lucha por la libertad de la Literatura nunca es gratuita. Los materiales literarios —autor, obra, lector e intérprete o transductor— no disponen de una libertad natural que les venga dada por su propia condición de seres humanos o de productos culturales, sino que por eso mismo, por el hecho de que su razón de ser y de estar se objetiva en las condiciones efectivas de una sociedad política, la libertad de la Literatura ha de abrirse camino a través del enfrentamiento dialéctico con muchas otras realidades que le salen al encuentro.

Todos los usos de la Idea de Libertad pueden organizarse o declinarse en tres casos fundamentales, que desde la publicación de *Las ascuas del Imperio* (2007) he denominado genitivo —*libertad de*—, dativo —*libertad para*— y ablativo —*libertad en*—. Los tres casos están concatenados entre sí, y se desarrollan de forma integradora, pues siempre que un sujeto existe dispone, o no, es decir, positiva o negativamente, de libertad *de* hacer algo *para* algo o alguien *en* un contexto o circunstancia dados. ¿Cuál es, pues, desde este conjunto de premisas, la libertad de que pueden disponer los materiales literarios? Vamos a verlo.

1. El primero de estos casos, la *libertad genitiva*, o *libertad de*, expresa ante todo la idea de libertad como competencias del sujeto, como atributos del *yo* —sea el yo del autor, del lector o del intérprete—, al contener el conjunto de potencias (poder), facultades (saber) y voliciones (querer) que le capacitan para hacer, o no hacer, algo en el contexto de la escritura, lectura o interpretación de una obra literaria. Lo que enfatiza la libertad genitiva son las cualidades del sujeto en tanto que emanan del propio sujeto. La fuerza de la libertad está, en este caso, en las fuerzas materiales de que dispone una persona: sus posibilidades físicas, sus competencias cognoscitivas, sus recursos volitivos. La libertad genitiva representa una concepción positiva de la libertad, en la medida en que, al ejercerla, el escritor, el lector o el intérprete, afirman sus posibilidades de ejecutar acciones y operaciones, y también una concepción negativa, en tanto que no actúen allí donde querrían hacerlo y no pueden (desajuste entre las modalidades volitiva y potencial), o cuando podrían actuar, pero carecen de voluntad o valor suficiente para intervenir (desajuste entre las modalidades potencial y volitiva), entre otras combinaciones posibles. En una sociedad humana no articulada políticamente, es decir, en una sociedad humana anterior a la constitución del Estado, la libertad genitiva es la más imperante, pero en lo que concierne a la actividad literaria, es la más limitada, porque la Literatura requiere una estructura estatal para desarrollarse plenamente, con instituciones académicas destinadas a su interpretación y codificación, y también con sistemas de producción, actividad empresarial y mercantil, medios de comunicación de masas e incluso un mercado de consumo. Una sociedad tribal no dispone de medios suficientes para imponer por sí misma sus propias creaciones literarias. Sus libertades, en este punto, están muy atenuadas. Si dispone de escritura,

habitudes nationales. L'homme a, dans le secret de sa pensée, un asile de liberté impénétrable à l'action de la force; les conquérants ont souvent pris les moeurs des vaincus: la conviction a seule changé les anciennes coutumes. C'est par les progrès de la littérature qu'on peut combattre efficacement les vieux préjugés» (Stäel, 1800/1991: 76-82).

puede preservar sus materiales literarios en soportes físicos relativamente duraderos, a la espera de un mejor momento histórico. En caso de servirse solamente de recursos orales, sus posibilidades de preservación literaria se reducen considerablemente. Entre otras alternativas está el hecho de que pueda ser invadida o intervenida por una cultura más potente (*etic*), o por un observador externo, sea en funciones de antropólogo, sea en funciones de colonizador, capaz de reconocer como *literarios* los materiales antropológicos (*emic*) de la cultura examinada o intervenida. El ejemplo más común es el de la denominada Literatura Comparada, ejercitado como la intervención de un sistema literario (*etic*) en otro (*emic*), con el fin de establecer una *relación* crítica entre los materiales literarios de una y otra literatura⁶.

Los límites de la libertad literaria genitiva son los límites de las competencias y capacidades personales de los autores, lectores e intérpretes de las obras literarias, que siempre estarán determinadas no solo por sus propias aptitudes, sino también por las estructuras de las sociedades políticas en las que operan, bien escribiendo y publicando obras literarias, bien formándose como lectores, a partir de los sistemas educativos y culturales que hagan posible su alfabetización y su formación intelectual, bien ejercitando la interpretación crítica y la transducción de los materiales literarios, a través de instituciones académicas que faculten la enseñanza de la literatura, dispongan la formación de nuevos docentes y críticos, y autoricen sus poderes públicos, esto es, su competencia en la aprobación o desautorización de tales o cuales autores y obras en los programas docentes y educativos. La máxima libertad pertenecerá no solo al máximo saber, sino sobre todo al máximo poder (no es más libre quien más sabe, sino quien más puede): ministerios de cultura, de educación, organismos que dispongan de subvenciones económicas, patronatos, fundaciones, editoriales, prensa dispuesta a promocionar o a silenciar unas u otras obras o autores, etc. He aquí el núcleo de la libertad literaria genitiva, cuyo espacio genuino es, en el ámbito de los materiales literarios, la lucha del individuo —autor, lector o intérprete— por hacerse un hueco, por ocupar un lugar, por ser operativo, dentro de las estructuras del Estado y del Mercado, los cuales impondrán sus límites y ofertarán sus posibilidades al concepto genitivo de libertad literaria, confiriendo a autores, lectores y críticos, una intencionalidad proléptica, que habrá de determinar no solo el sentido y la finalidad de sus acciones (publicar, leer, analizar públicamente), sino también, y sobre todo, el destino de cada una de ellas (el éxito comercial, la fama póstula, la entrada en el canon...). Con el nacimiento del Estado y del Mercado literario nace también un nuevo concepto de

⁶ Sobre la Literatura Comparada como método de interpretación destinado a la relación crítica de los materiales literarios, es decir, a la formalización, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios dados como términos (autor, obra, lector, transductor) en el campo categorial de la literatura, vid. el tomo I de esta obra, capítulo 8. Desde la Filosofía, es decir, como Idea (crítica literaria), la Literatura Comparada es la interpretación crítica de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, interpretación que toma como referencia la figura gnoseológica de la *relación*. Desde la Ciencia, es decir, como Concepto (teoría literaria), la Literatura Comparada es la interpretación científica o conceptual de los materiales literarios, desde el punto de vista de las relaciones analógicas, paralelas y dialécticas que entre tales materiales literarios establece el comparatista, en tanto que sujeto operatorio.

libertad: la *libertad dativa*⁷. Con anterioridad al Estado burgués que emana de la Francia posrevolucionaria, el estamento aristocrático era el que, durante los siglos del Antiguo Régimen, mediante la figura del mecenazgo, se ocupaba de sostener y abastecer la actividad literaria y estética de los artistas y escritores. Suele considerarse a Goethe como uno de los últimos beneficiarios de este viejo sistema. La Iglesia cristiana también sirvió durante siglos a este menester, no solo con el sostenimiento de varios de sus autores, casi todos ellos clérigos de una u otra forma, sino consagrándose en particular a la recopilación, preservación y codificación de numerosas obras literarias de la Antigüedad clásica. Desde el mecenazgo de Augusto ante Virgilio hasta el de Karl-August de Sajonia en la pequeña corte de Weimar, la Iglesia ha estado siempre presente en todos los movimientos culturales. Incluso también en aquellos que se tomaron la libertad de ejercerse contra ella.

Y no es posible eludir aquí el hecho fundamental de carecer de libertad literaria genitiva, es decir, de no tener acceso a una formación lingüística, cultural, literaria. Nacer condenado a vivir en un *tercer mundo semántico*, por el hecho de pertenecer a una clase social baja, de haber nacido mujer, o de ser adscrito a una etnia a la que se le niegan derechos políticos fundamentales, tiene como consecuencia bien conocida la negación de toda libertad posible en el terreno de las actividades literarias. En este sentido cabría hablar no de una literatura silenciada —aquella que ha sido escrita y resulta censurada o destruida, como la que podemos atribuir hoy día a Hipatia de Alejandría—, sino de una *literatura abortada*, es decir, una literatura a la que se le ha negado *a priori* toda posibilidad de existencia, porque sus potenciales autores, lectores o intérpretes, jamás han tenido opción de serlo, desde el momento en que su libertad literaria genitiva ha sido absolutamente anulada. Como ha señalado claramente Gustavo Bueno (1996), lo contrario de la libertad no es el determinismo, sino la impotencia.

2. En el segundo caso, la *libertad dativa*, o *libertad para*, implica e integra la libertad genitiva, es decir, en primer lugar, la acción literaria de un autor, lector o intérprete, determinado por sus potencias, facultades y voliciones, *para destinar* los contenidos materiales de la acción ejecutada hacia una finalidad proléptica, la cual imprime a la libertad una dimensión teleológica, de cuyo éxito o fracaso dependerán futuras condiciones evolutivas, en las que, como destinatarios, pueden estar implicados tanto sujetos humanos (nuevos autores, lectores e intérpretes) como objetivos operatorios (la aparición de nuevas obras literarias que recogen y objetivan influencias de obras anteriores); y, en segundo lugar, como se acaba de sugerir, implica también la acción literaria de una obra que, como texto, es susceptible de establecer relaciones intertextuales con el conjunto de obras que,

⁷ Desde esta perspectiva cabe interpretar la proposición LXXIII de la parte cuarta de la *Ética* de Spinoza, por ejemplo, donde se advierte que «el hombre que se guía por la razón es más libre en el Estado, donde vive según leyes que obligan a todos, que en la soledad, donde solo se obedece a sí mismo» (Spinoza, 1677/2004: 365). He aquí el concepto civilizado de libertad, como experiencia solo posible en la realidad organoléptica de un Estado.

anteriores y posteriores a ella, forman parte de la Literatura como sistema. En el primer caso, hablaremos del *finis operantis* de la libertad literaria dativa, es decir, de las intenciones prolépticas y teleológicas de autores, lectores y críticos —la *intentio auctoris*, tal como la denominaban los formalistas del *New Criticism*—, mientras que en el segundo caso se hablará del *finis operis* de la libertad literaria dativa, esto es, de los logros, repercusiones e influencias alcanzadas, geográfica e históricamente, por la obra literaria, como texto, respecto a otras obras literarias efectivamente existentes. Piénsese, por ejemplo, en el extraordinario desarrollo que las teorías literarias estructuralistas han pretendido en este contexto metodológico, dada su concepción intertextual del hecho literario, y en el posible enriquecimiento que los formalismos han podido ofrecer en este punto a los estudios de Literatura Comparada a partir del concepto mismo de *intertexto*.

Lo que enfatiza y objetiva la libertad dativa sería ante todo los *logros* a los que conduce la acción literaria del sujeto libre, de modo que, en este caso, la fuerza de la libertad literaria estaría sobre todo en los contenidos materiales a los que da lugar la acción de escritores, lectores e intérpretes de los hechos literarios que ejercen y ejecutan su libertad genitiva. La libertad dativa puede resultar positiva o negativa, no por la implicación en el curso de las operaciones ejecutadas de las potencias, facultades o voliciones de los agentes literarios, sino sobre todo por relación al grado de eficacia, intervención o impacto que demostrará el resultado teleológico de la acción literaria llevada a cabo. La noción de *influencia* es aquí fundamental. Y la influencia exige a los materiales literarios una cita inexcusable con la realidad, es decir, una relación directa con la sociedad y sus críticos, esto es, con el Mercado y la Academia.

La obra literaria tiene que enfrentarse al mercado, a los lectores, a los críticos. Se escribe para que te compren lo que escribes. Si alguien paga por lo que haces, es que lo que haces vale su dinero. Se escribe para que te lean: si nadie te lee, no podrás pasar el examen que exige la Literatura, es decir, el encuentro dialéctico con el público. Y se escribe también para que te critiquen, para que tu obra se inquiera, se examine, se valore como sistema de ideas, como conjunto de conocimientos, como fuente de influencias. La obra literaria puede traspasar dominios culturales y geográficos, es decir, puede alcanzar traducciones a otras lenguas, puede ser objeto de estudios de Literatura Comparada, puede dar lugar a consecuencias literarias renovadas, al influir en la obra de nuevos autores, objetivando de este modo en el curso de la Historia la pervivencia de valores literarios originales, hasta convertirse en lo que convencionalmente se denomina un «clásico». La expansión histórica, en el tiempo, y geográfica, en el espacio, constituye uno de los logros más reconocidos de que pueden ser objeto los materiales literarios. La entrada en el canon de un libro o de un autor, acaso también de un intérprete, como ocurrió con Heidegger ante Holderlin, Américo Castro ante Cervantes, o Dámaso Alonso ante Góngora, es una de las metas que pueden reconocerse en el ejercicio de la libertad literaria dativa.

¿Liberad, pues, para qué? Para disponer y construir estructuralmente lo que la Literatura es en la realidad del Estado y del Mercado: los premios y galardones, el canon literario, la fama póstuma, las ventas y las compras, la difusión en los medios de comunicación de masas, la sacralización del autor, el poder del crítico o transductor, su presencia en las Facultades de Letras (casi en extinción hoy por hoy), el parasitismo

curricular del mundo académico, etc. No cabe duda de que el Estado y el Mercado son las figuras estructurales más importantes en el ejercicio de la libertad dativa para escritores, lectores y críticos, intérpretes o transductores, porque Estado y Mercado deciden, histórica y geográficamente, la fortuna de los materiales literarios. La obra literaria se convierte en el principal instrumento destinado a conseguir la atención de lectores, el crédito y el estudio de críticos e intérpretes, y el interés de futuros autores, para que de este modo los valores literarios de una obra de referencia (hipotexto) puedan demostrar su influencia y repercusión en obras sucesivas y futuras (hipertextos). Cuanto esto no se consigue, es porque *algo* ha cercenado sus pretensiones de libertad: una experiencia ablativa.

3. El tercer caso es el de la *libertad ablativa*, o *libertad en*, la cual implica e integra las dos anteriores, esto es, la libertad genitiva de los agentes literarios y la libertad dativa de las consecuencias operatorias de su acción, que, en términos de libertad ablativa, resulta contextualizada o circunstancializada en una codeterminación de fuerzas, las cuales actúan materialmente sancionando y clausurando el estado de las operaciones literarias previamente ejecutadas. La libertad literaria ablativa, o *libertad en*, representa siempre una concepción negativa de la libertad, porque en todo contexto en el que se manifieste la libertad esta habrá de enfrentarse a fuerzas negativas, resistencias dialécticas que autores, lectores e intérpretes, por una parte, y obras literarias, por otra, habrán de sortear y de sufrir. La libertad ablativa representa el espacio de la confrontación, los límites de la libertad genitiva —los límites del poder, de la necesidad, de la capacidad de intervención, del saber— y la comprobación de las consecuencias de la libertad dativa —los resultados de éxito o fracaso, el poder, la influencia, las ventas, el canon—, el grado de inmunidad frente a la resistencia que hay que superar, es decir, el precio del ejercicio de la libertad, el coste de la acción, la hipoteca de los hechos. En una palabra: el número y el coste de las bajas.

La libertad ablativa es, en suma, una expresión acaso oximorónica, que remite sin duda a los cércenos que han de padecer los materiales literarios. Hablar de libertad ablativa es en cierto modo hablar de ablación de la libertad. La libertad literaria equivale en estos casos, dada la codeterminación de fuerzas que actúan y operan en el contexto, a la afirmación de determinaciones exteriores —como la censura, por ejemplo—, a la implantación de imposiciones que coaccionan a escritores, lectores e intérpretes, limitando sus atributos genitivos y sus consecuencias dativas, desde los derechos de propiedad intelectual hasta la exaltación propagandística, el silencio editorial o el destierro político. La libertad ablativa supone el cierre, el corte, el cercén, de las libertades genitiva y dativa. Ante los materiales y agentes literarios, el Estado se constituye legislativamente en la principal institución ablativa de la libertad, sea desde el punto de vista de los autores, séalo desde el de los lectores. De cualquier modo, los criterios para regular los derechos de *copyright* en el maremágnun de internet siguen siendo a diario objeto de disputa, al menos en el momento de escribir estas líneas. De nuevo el Estado y el Mercado, la sociedad política y la sociedad mercantil, son las figuras estructurales más importantes en la sanción de la libertad literaria ablativa. Las instituciones públicas y las ventas codeterminan el éxito, el fracaso, o la evolución más o menos influyente de una obra literaria, la fortuna de

su autor o incluso el poder efectivo de sus posibles lectores e intérpretes. El fracaso del Cervantes dramaturgo solo fue reinterpretado desde la perspectiva del mundo académico a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, mas nunca por el público español del Siglo de Oro, ni tampoco por el contemporáneo, pese al puntual éxito de la puesta en escena de *La gran sultana* en 1992 de Adolfo Marsillach. El explícito rechazo del público ovetense de 1884 a la publicación de *La Regenta* induce a su autor a escribir una obra tan particular como *Su único hijo*, que nunca logró recuperar el desafecto perdido por parte de sus contemporáneos vetustenses. A Flaubert se le abre un proceso judicial como consecuencia de la inmoralidad de su *Madame Bobary*.

Sin duda alguna la censura es una de las figuras más explícitas de la libertad literaria ablativa. La censura de autores, de obras, de lectores y de intérpretes, con el fin de asegurar un determinado tercer mundo semántico, es una realidad más o menos presente en todo tiempo y lugar literarios. Un hecho ha de quedar claro: la censura la ejerce siempre el intérprete o transductor, es decir, aquel ser humano que, como agente literario, actúa como sujeto operatorio en nombre de una institución política (Estado, Universidad, Academia...), o de un gremio o grupo social (*lobby*, etnocracia, partido político, orden religiosa, secta, grupo de investigación, revista científica o académica, etc...), que le faculta o le autoriza oficialmente a ejercer la censura, y que pone a su disposición los medios materiales y formales para llevarla a cabo.

En suma, la censura es una práctica que puede funcionar como un atributo del lector —quien interpreta para sí—, o como un «derecho» del intérprete o una «exigencia» del transductor —quien interpreta para los demás—, esto es, de un censor dotado de competencias propias y específicas por una sociedad política estatalmente articulada e ideológicamente definida. En consecuencia, la censura es la supresión objetiva de Ideas y Conceptos que los seres humanos se imponen entre sí, según el grado de poder (política) y de saber (sofística) que detenten en sus relaciones sociales e históricas, y de acuerdo con un sistema normativo ideológicamente codificado.

La práctica de la censura institucional se sitúa en el sector normativo del eje pragmático del espacio estético. Pero además de la *censura normativa* o institucional, esto es, la ejercida por entidades políticas, estatales, o institucionales, del tipo que sea, cabe hablar de una *censura autológica*, que es la que el ser humano se impone a sí mismo —comúnmente llamada autocensura—, y de una *censura dialógica*, que es la que el grupo, el gremio, o cualquier sociedad gentilicia, impone moralmente al individuo en ella integrado. Así pues, cabe hablar de tres tipos de censura, según la ejerza el individuo sobre sí mismo (*censura autológica* o autocensura), el grupo sobre el individuo (*censura dialógica*), y una institución política (o académica), cuya máxima expresión es el Estado, en las sociedades políticas (o la Universidad, en las sociedades académicas), sobre el individuo (*censura normativa* o canónica). La primera es una censura psicológica, la segunda es una censura gregaria, y la tercera es una censura política. Ningún ser humano puede vivir al margen de estas tres formas de censura.

Pongamos un ejemplo de censura normativa o institucional, el que afectó a la interdicción de *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester. El 12 de junio de 1972, en edición impresa, se presentó la novela a la censura para su examen. El resultado se tramita al día siguiente, 13 de junio, y reza de esta manera:

De todos los disparates que el lector que suscribe ha leído en este mundo, este es el peor. Totalmente imposible de entender, la acción pasa en un pueblo imaginario, Castroforte del Baralla, donde hay lampreas, un cuerpo Santo que apareció en el agua, y una serie de locos que dicen muchos disparates. De cuando en cuando, alguna cosa sexual, casi siempre tan disparatada como el resto, y alguna palabrota para seguir la actual corriente literaria.

Este libro no merece ni la denegación ni la aprobación. La denegación no encontraría justificación, y la aprobación sería demasiado honor para tanto cretinismo e insensatez. Se propone se aplique el SILENCIO ADMINISTRATIVO⁸.

En nuestro tiempo, no obstante, la censura ya no la ejerce la Inquisición, y acaso tampoco la Congregación para la Doctrina de la Fe, al menos más allá del gremio de sus fieles, sino los ideales imperativos de una posmodernidad políticamente correcta, que excluye de los cauces y medios de publicación todo aquello que no resulte compatible con sus ideologías gremiales y psicologismos personalistas. La represión de la «izquierda» nunca ha sido ni más útil ni más sutil que la de la «derecha». Para qué vamos a ocultarlo... Acaso sería posible acogerse a la recomendación de un ilustrado como Feijoo ante la censura: «¿Y qué tengo yo de hacer a esto? Nada. Dejaré a todo el mundo censurar como quisiere, mientras que yo escribo lo que se me representa más conveniente»⁹. Pero una actitud de este tipo no siempre es posible. En ocasiones la censura no se manifiesta como una crítica meramente logoterápica o correctora, mediante la supresión de ideas o conceptos, sino que se impone como una crítica ontológica, es decir, como una destrucción física de obras, libros o incluso autores e intérpretes. La quema de libros y de autores, desde el asesinato de Hipatia hasta el de Bruno, pasando por las amenazas y fetuas homicidas contemporáneas, o incluso por la reescritura de originales como *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain, para adaptarla a la «corrección política» de los actuales Estados Unidos, son muestras recurrentes del triunfo demoledor del irracionalismo del que son capaces los seres humanos cuando sus intereses son puras obsesiones o patologías.

El último científico que trabajó en la Biblioteca fue una matemática, astrónoma, física y jefe de la escuela neoplatónica de filosofía: un extraordinario conjunto de logros para cualquier individuo de cualquier época. Su nombre era Hipatia. Nació en el año 370 en Alejandría. Hipatia, en una época en la que las mujeres disponían de pocas opciones y eran tratadas como objetos en propiedad, se movió libremente y sin afectación por los dominios tradicionalmente masculinos. Todas las historias dicen que era una gran belleza. Tuvo muchos pretendientes pero rechazó todas las proposiciones matrimoniales. La Alejandría de la época de Hipatia —bajo dominio romano desde hacía ya tiempo— era una ciudad que sufría graves tensiones. La esclavitud había agotado la vitalidad de la

⁸ El informe corresponde al expediente 7227/1972, depositado en el Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (CA 464).

⁹ Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (Carta XII, «Algunas advertencias a los Autores de Libros, y a los Impugnadores, o Censores de ellos», *Cartas eruditas y curiosas* [1742- 1760], Carta XII). Edición digital de las *Obras* de Benito Jerónimo Feijoo, en Biblioteca Feijoniana del Proyecto de Filosofía en Español (<http://www.filosofia.org/bjf/bjfooo.htm>).

civilización clásica. La creciente Iglesia cristiana estaba consolidando su poder e intentando extirpar la influencia y la cultura paganas. Hipatia estaba sobre el epicentro de estas poderosas fuerzas sociales. Cirilo, el arzobispo de Alejandría, la despreciaba por la estrecha amistad que ella mantenía con el gobernador romano y porque era un símbolo de cultura y de ciencia, que la primitiva Iglesia identificaba en gran parte con el paganismo. A pesar del grave riesgo personal que ello suponía, continuó enseñando y publicando, hasta que en el año 415, cuando iba a trabajar, cayó en manos de una turba fanática de feligreses de Cirilo. La arrancaron del carruaje, rompieron sus vestidos y, armados con conchas marinas, la desollaron arrancándole la carne de los huesos. Sus restos fueron quemados, sus obras destruidas, su nombre olvidado. Cirilo fue proclamado santo (Sagan, 1980/1992: 335).

En suma, libertad genitiva es la libertad de que disponen autores, lectores e intérpretes a la hora de actuar y relacionarse entre sí y con las obras literarias. Libertad dativa sería la que esos mismos agentes literarios desarrollan para conseguir tales o cuales logros materiales. Por último, libertad ablativa será aquella que limita las libertades genitiva y dativa de los objetos y sujetos literarios, es decir, la libertad que contrarresta las acciones (desde el punto de vista de su grado de posibilidad, conocimiento y volición) y los objetivos de los agentes y materiales de la literatura. La libertad ablativa no es solamente la libertad de los demás tratando de actuar sobre la mía¹⁰, lo que nos sitúa en el eje circular (humano, personal, social) del espacio antropológico, sino también el contexto en el que *yo* actúo, con toda la codeterminación de fuerzas que operan en él, erosionando mi capacidad y mis posibilidades de acción, es decir, desde los referentes que se objetivan en el eje radial del espacio antropológico (la Naturaleza y sus fuerzas físicas, las cuales sin duda ofrecen mayor o menor resistencia a las acciones de un sujeto operatorio humano).

Solo cuando se proyecta una acción (libertad dativa) de la que el sujeto se siente capaz (libertad genitiva) se podrá advertir con precisión las trabas que impiden ejercerla (libertad ablativa). Incluso cabe hablar de tales obstáculos, es decir, de la ablación de la libertad, como de un despliegue de dificultades objetivas que *se objetivan* precisamente por el hecho mismo de ejercer la libertad (genitiva) con fines prolépticos o intencionales (dativa). Es, pues, evidente, que la libertad ablativa se manifiesta en el proceso de vencer o dominar las trabas y dificultades inherentes a todo ejercicio de libertad, el cual, al brotar del sujeto y pretender fines objetivos, califico respectivamente de genitivo y de dativo. Si la libertad (genitiva) de un individuo nos impide hacer lo que las leyes nos permiten (es decir, amenaza nuestra propia libertad genitiva), podremos resistirla contando con la ayuda del Estado, el cual en este caso ejercerá para nosotros una libertad dativa, y para el individuo que nos oprime una libertad ablativa. En consecuencia, en las sociedades civilizadas no cabe hablar propiamente de Libertad al margen del Estado. Es obvio que el Estado libera (dativamente) al ser humano de

¹⁰ Es el sentido que trataría de expresar el tópico de que «la libertad de cada uno termina donde empieza la libertad del otro». Frase que así expresada resulta de una ambigüedad esterilizante, porque lo que de veras resulta importante y decisivo es saber precisamente en qué punto termina «mi libertad» y hasta qué punto se extiende «la tuya».

las amenazas que serían inevitables en el «estado de la Naturaleza», y que de forma simultánea le impone (ablativamente) unos límites que recortan y organizan sus formas de conducta, de tal forma que el resultado es un sistema de deberes y derechos objetivados en un ordenamiento jurídico. Todo lo cual supone una Razón social y política de ser, es decir, una educación, un Estado y un gobierno *libremente* elegido, es decir, una Democracia, fuera de la cual no cabe, en rigor, hablar de libertad política. La Literatura no puede existir sin libertad, lo que equivale a afirmar que la Literatura no puede existir, al igual que tampoco el ser humano, al margen del Estado.

1.2. LA LITERATURA COMO REALIDAD VERBAL, POÉTICA Y FICTICIA

Ni por mí os temo ni por otro, porque no dependo de comunidad ni de particular alguno. Todo vuestro crédito y poder es inútil contra mí.

Blaise PASCAL, *Cartas provinciales* (1656-1657).

La Literatura se comunica mediante palabras, pero esto no significa que la Literatura esté hecha, al igual que tampoco lo está la realidad, solamente de palabras. Los materiales literarios no están hechos solo de signos. Imponer semejante reducción verbal, semiológica o textual, como postula la posmodernidad —«todo es texto», dirá Derrida, incurriendo en un monismo axiomático de la sustancia—, implica asumir que la realidad es una ficción, que la vida es sueño, o que si padecemos un tumor cerebral somos una suerte de molieresco *malade imaginaire*. Algo así es científica y filosóficamente inaceptable. Por paradójico que resulte, en ciertos momentos hay que salir del lenguaje para interpretar la Literatura¹.

Adviértase que la Literatura utiliza signos verbales y lingüísticos a los que confiere un valor estético y poético, y a los que inviste de un estatuto de ficción, de modo que construye realidades materiales —física, psicológica y conceptualmente materiales— que carecen de existencia operatoria, porque solo poseen existencia estructural. La Literatura es materia sin posibilidad operatoria. ¿Qué quiere decir esto? Pues que don Quijote, Fausto o Lady Macbeth solo puede *operar* dentro de la estructura formal, estética, poética, de las obras de las que forman parte, pero no pueden *operar*, es decir, actuar, fuera de ellas, por ejemplo, entre nosotros. La Literatura está, pues, hecha de realidades (estructurales) dadas *a una escala formalmente diferente* de nuestras propias realidades (operatorias). Esta diferencia gnoseológica, esto es, formal y material, está determinada por su naturaleza poética y ficticia, inherente a la Literatura, la cual, precisamente por esta razón, no está hecha solo de palabras, sino también de realidades *no operatorias*.

En consecuencia, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura concibe la Literatura no solo como un conjunto de palabras, objeto de una Retórica, cuya pretensión sea la convicción, la persuasión o el placer, no: la Literatura se interpreta aquí como un sistema de ideas implantado en una fábula verosímil, es decir, un sistema de pensamiento formalmente objetivado en un conjunto de materiales que, desde la Poética y la Ficción, se articularán como *literarios*, merced a los principios de verosimilitud (*eikós*), como simulación consciente de una realidad, y fabulación

¹ Es más: apelar a los «usos del lenguaje» para resolver un problema gnoseológico equivale a incurrir en un peligroso formalismo, que puede concluir en la exigencia de resolverlo todo según los reduccionismos de la filosofía analítica. Los filósofos analíticos consideran que el lenguaje es el criterio último de decisión, y evitan un enfrentamiento con la realidad extralingüística. Basta tener en cuenta la diversidad de lenguas y lenguajes para evidenciar la fragilidad de tales orientaciones interpretativas. Hay que salir del lenguaje para interpretar la realidad. El lenguaje es el sistema más frágil de interpretación, porque no es una «plataforma única», ni una «fuente unívoca y precisa para la determinación de significados» (Bueno, 2001: 409).

(*fabula*), como invención o construcción de hechos carentes de existencia operatoria. Estos atributos de *verosimilitud* y *fabulación* resultan claves para dotar a un texto verbal de valores literarios. No hablaré aquí de estética, porque prefiero, por razones gnoseológicas, el término *poética*. La Literatura es anterior en siglos al nacimiento de la estética como disciplina (Baumgarten, 1750-1758), de manufactura alemana y psicologista, y entre sus consecuencias epistemológicas más nocivas está la de imponer a los materiales artísticos —o estéticos— una reducción contemplativa, ligada a la concepción kantiana del arte como finalidad sin fin, lo cual constituye una falacia manifiesta, porque el fin del arte es siempre la interpretación humana y normativa (esto es, gnoseológica, no epistemológica). El arte exige ser interpretado, y no meramente *contemplado*. La obra de arte, sea musical, literaria o pictórica, constituye siempre un desafío a la inteligencia humana, de cuya razón brota, y a través de cuya razón debe ser reinterpretada una y otra vez, atendiendo a criterios formales y materiales (gnoseología), y no simplemente a criterios idealistas basados en la oposición objeto / sujeto (en los que el objeto acaba siempre por ser una construcción imaginaria del sujeto: epistemología). El fin de la Teoría de la Literatura en particular, y de las teorías del arte en general, no es demostrar la inutilidad de los valores y materiales estéticos, y menos aún desposeerlos de finalidad explícita, para contemplarlos acríticamente desde un pedestal, museo o peana, sino la de demostrar que no son ininteligibles, sino interpretables desde determinadas pautas de conocimiento crítico y científico². La Estética impone al arte una finalidad contemplativa, emotiva, gratuita, más allá de la cual los materiales estéticos no servirían «para nada». La Poética, por su parte, exige en los materiales literarios una interpretación humana y normativa, que rebasa y sobrepasa la mera experiencia emotiva, sensorial o mística, a la que fueron tan dados los idealistas y románticos alemanes. La Literatura no es absolutamente soluble en lo sensible: exige lo inteligible. No basta la Estética, es imprescindible la Poética.

Del mismo modo, la Literatura es superior e irreductible a la Retórica. Nuestro maestro no es Gorgias, y aún menos Moisés y su dios veterotestamentario —con sus obsesiones y patologías legalistas—, sino Homero, y los postulados de los textos fundacionales de la Literatura, *Iliada* y *Odisea*, es decir, la palabra, la fábula y lo verosímil, dicho de otro modo, el verbo, la poética y la ficción.

En una de sus argumentaciones nucleares del *Encomio de Helena*, Gorgias expone su doctrina sofística sobre el *logos*, desde el punto de vista del poder y los efectos de la palabra. Gorgias describe los fundamentos de su poética del *logos*, en virtud de la cual los seres humanos actúan habitualmente guiados por las apariencias y la opinión (*dóxa*). Dado que el conocimiento dóxico no es un conocimiento auténtico (*alétheia*), sino falaz, la palabra (*logos*) puede actuar sobre él impune y libremente, según las competencias y habilidades del sofista. Sostiene Gorgias que el poder del *logos* se manifiesta en su capacidad de persuasión en los tribunales de justicia y en la argumentación filosófica, dado que puede hacer aparentes fenómenos invisibles. Su

² Para una crítica a las teorías kantianas, completamente idealistas, acerca de la gratuidad del arte, vid. Bueno (2007a). Vid. también, en el tomo II de esta obra, el capítulo 5.5.3, sobre el concepto de *ars gratia artis*.

poder es tal que puede considerarse como un narcótico. Las potencias del *logos* se vertebran a través de la persuasión (*peithóo*), que induce en el oyente una ilusión o engaño (*apátee*)³. He aquí las palabras del sofista.

La palabra es un poderoso soberano que, con un cuerpo pequeñísimo y completamente invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas. Puede, por ejemplo, acabar con el miedo, desterrar la aflicción, producir la alegría o intensificar la compasión [...]. A quienes la escuchan suele invadirles un escalofrío de terror, una compasión desbordante de lágrimas, una aflicción por amor a los dolientes; con ocasión de venturas y desventuras de acciones y personas extrañas, el alma experimenta, por medio de las palabras, una experiencia propia [...]. Los encantamientos inspirados, gracias a las palabras, aportan placer y apartan el dolor. Efectivamente, al confundirse el poder del encantamiento con la opinión del alma, la seduce, persuade y transforma mediante la fascinación. De la fascinación y de la magia se han inventado dos artes, que inducen errores del alma y engaños de la opinión. ¡Cuántos persuadieron —y aún siguen persuadiendo— a tantos y sobre tantas cuestiones, con solo modelar un discurso falso! Si todos tuvieran recuerdo de todos los acontecimientos pasados, conocimiento de los presentes y previsión de los futuros, la palabra, aun siendo igual, no podría engañar de igual modo. Lo cierto es, por el contrario, que no resulta fácil recordar el pasado ni analizar el presente ni adivinar el futuro. De forma que, en la mayoría de las cuestiones, los más tienen a la opinión como consejera del alma. Pero la opinión, que es insegura y está falta de fundamento, envuelve a quienes de ella se sirven en una red de fracasos inseguros y faltos de fundamento⁴.

Pero la Poética no es soluble en la Retórica. Y aún menos la Poética —que exige una gnoseología— se resiste a esterilizarse en la Estética —que se resuelve en una epistemología—, en la contemplación o en una atribución de gratuidad a unos materiales literarios que tienen mucho que decir acerca de la *realidad operatoria* de la que forman parte sus autores, lectores y críticos o intérpretes. Quiero ahora ceder la palabra a otro autor que guarda una estrecha relación con los sofistas, Jorge Luis

³ Esta última doctrina es la que fundamenta los argumentos de verosimilitud (*eoikóta*), y su invención se atribuye, como señala Antonio Melero Bellido (AA.VV., 1996: 205 ss), a Tisias y a Gorgias. De este modo, lo probable —hechos y objetos— merece más atención que lo verdadero, desde el momento en que el poder nuclear del *logos* reside en la capacidad de expresar y provocar probabilidades. La poética gorgiana del *logos* se basa en el concepto fundamental de *kairós*, o selección del momento apropiado en retórica para la provocación de probabilidades. Es una noción que no pertenecería a la esfera del conocimiento (*alétheia*), sino de la apariencia (*dóxa*). Lo verosímil, y por tanto convincente e incluso plausible, será, pues, una de las cualidades fundamentales de un discurso retóricamente bien concebido, e integrado en una concepción de la retórica que trasciende el género de la oratoria para incluir múltiples categorías y relaciones humanas, entre ellas las que corresponden a la *mimesis* como principio generador del arte. El término griego *eikós* traduce aquellos argumentos y formas de discurso basados no en hechos, sino en posibilidades, es decir, en el concepto de *verosimilitud*. Según Platón (*Fedro* 267a), el introductor de este tipo de argumentos fue el siciliano Tisias, cuya influencia se manifiesta en logógrafos como Tucídides, oradores como Lisias o Isócrates, y sofistas como Gorgias.

⁴ Gorgias, *Encomio de Helena* (AA.VV, 1996: 205-208).

Borges, y que ha explicitado con claridad, en su concepto de Literatura, la importancia de la fábula en la esencia misma de la genealogía literaria.

Cuatro son las historias. Una, la más antigua, es la de una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes. Los defensores saben que la ciudad será entregada al hierro y al fuego y que su batalla es inútil; el más famoso de los agresores, Aquiles, sabe que su destino es morir antes de la victoria. Los siglos fueron agregando elementos de magia. Se dijo que Helena de Troya, por la cual los ejércitos murieron, era una hermosa nube, una sombra; se dijo que el gran caballo hueco en el que se ocultaron los griegos era también una apariencia. Homero no habrá sido el primer poeta que refirió la fábula; alguien, en el siglo catorce, dejó esta línea que anda por mi memoria: *The borgh brittened and brent to bronches and askes*⁵. Dante Gabriel Rossetti imaginaría que la suerte de Troya quedó sellada en aquel instante en que Paris arde en amor de Helena; Yeats elegirá el instante en que se confunden Leda y el cisne que era un dios.

Otra, que se vincula a la primera, es la de un regreso. El de Ulises, que, al cabo de diez años de errar por mares peligrosos y de demorarse en islas de encantamiento, vuelve a su Ítaca; el de las divinidades del Norte que, una vez destruida la tierra, la ven surgir del mar, verde y lúcida, y hallan perdidas en el césped las piezas de ajedrez con que antes jugaron.

La tercera historia es la de una busca. Podemos ver en ella una variación de la forma anterior. Jasón y el Vellocino; los treinta pájaros del persa, que cruzan montañas y mares y ven la cara de su Dios, el Simurgh, que es cada uno de ellos y todos. En el pasado toda empresa era venturosa. Alguien robaba, al fin, las prohibidas manzanas de oro; alguien, al fin, merecía la conquista del Grial. Ahora, la busca está condenada al fracaso. El capitán Ahab da con la ballena y la ballena lo deshace; los héroes de James o de Kafka solo pueden esperar la derrota. Somos tan pobres de valor y de fe que ya el *happy-ending* no es otra cosa que un halago industrial. No podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno.

La última historia es la del sacrificio de un dios. Attis, en Frigia, se mutila y se mata; Odín, sacrificando a Odín, Él mismo a Sí Mismo, pende del árbol nueve noches enteras y es herido de lanza; Cristo es crucificado por los romanos.

Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformándolas⁶.

Pero no bastan las palabras ni las historias verosímiles. La Literatura, la poesía, la ficción, exigen la Realidad. Sin embargo, la realidad es uno de los más crueles enemigos del ser humano. La ficción, por el contrario, puede llegar a ser el mejor aliado que poseen el prestigio, el heroísmo y la virtud. Lo cierto es que realidad y ficción no son términos antónimos ni opuestos, sino conceptos conjugados, complementarios, solidarios. Si no hay conocimiento de la realidad, no puede haber conocimiento de la ficción.

⁵ «El verso en inglés medio quiere decir *La fortaleza rota y reducida a incendio y cenizas*. Pertenece al admirable poema aliterativo *Sir Gawain and the Green Knight*, que guarda la primitiva música del sajón, aunque fue compuesto siglos después de la conquista que dirigió Guillermo el Bastardo» [Nota del autor].

⁶ Jorge Luis Borges, «Los cuatro ciclos», *El oro de los tigres* [1972] (1923-1985/1989, II: 506).

La ficción es clave en la Literatura, porque través de ella, de la ficción, la Literatura impone la presencia de lo *no operatorio* dentro de la Realidad. Esta tesis, que expuse en 2006 en mi opúsculo sobre *El concepto de ficción en la literatura*, está en perfecta consonancia con la teoría de lo fantástico que David Roas ha desarrollado en diversas obras del máximo interés⁷.

Roas examina el concepto de lo fantástico en relación con cuatro ideas fundamentales: la Realidad, lo Imposible, el Miedo y el Lenguaje. Nos interesan las cuatro, pero, particularmente, nos interesa la Realidad. Y sus límites, esto es, lo posible y lo imposible, y las formas que coexisten y se codeterminan en tales extremos fronterizos (lo maravilloso, el realismo mágico o lo grotesco).

La tesis fundamental de Roas es que lo fantástico impone la presencia de lo imposible dentro del mundo real. Dicho de otro modo, en términos de Materialismo Filosófico: lo fantástico dota a lo imposible de existencia operatoria dentro del mundo interpretado. Lo fantástico, en este punto, constituye una amenaza para la razón. Porque lo imposible rebasa las posibilidades de la razón. La desafía y desorienta. La extravía. Roas interpreta así lo fantástico como una dialéctica entre la Realidad y lo Imposible. Pero todo esto solo es posible en el arte, en la literatura, porque la existencia operatoria de lo fantástico solo puede darse en la existencia estructural de lo imposible como categoría estética, retórica y poética⁸.

Desde sus más tempranos orígenes, y hasta el siglo XVIII, la literatura había acogido las formas de lo imposible con el consentimiento de algunas ciencias (la mayoría en precario desarrollo), con la complicidad de algunas filosofías (más atentas al sujeto y al mundo desconocido que a la operatoriedad del mundo interpretado), y con la tolerancia circunstancial de la religión (que, pese a la teología, en muchos casos acoge sorprendentemente numerosos elementos numinosos e incluso mitológicos). Sin embargo, desde la experiencia de la Ilustración, el materialismo científico, el racionalismo filosófico y el idealismo monista de la teología (un único Dios de atributos indefinidos y absolutamente metafísicos) destierran de la Realidad del Mundo interpretado todo término o referente de ficción, es decir, todo elemento cuya existencia no sea operatoria en el Mundo intervenido por la ciencia y la razón, o no sea pertinente en el dominio monopolizado por una creencia religiosa dictaminada según los cánones de la teología. De un modo u otro, razón teológica y razón antropológica

⁷ Pienso sobre todo en *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, publicada en 2011 y galardonada un año antes con el IV Premio Málaga de Ensayo «José María González Ruiz». Igualmente recomendable es su título *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, de 2006.

⁸ Lo fantástico es «la irrupción de lo imposible en el mundo real y, sobre todo, la incapacidad de explicarlo de forma razonable» (Roas, 2011: 50). Lo fantástico, pues, no existe sin la presencia de lo imposible ni al margen de la realidad. Solo si lo imposible interviene en la realidad surge lo fantástico. Lo maravilloso, sin embargo, sería lo imposible dado al margen o de espaldas a la realidad. En lo maravilloso no hay conflicto entre la realidad y lo imposible, porque lo maravilloso no transgrede la realidad del lector o espectador, pero lo fantástico, sí. Respecto a la discriminación entre lo fantástico y lo maravilloso, en el ámbito de la creación literaria cervantina, vid. el tomo II de esta obra, capítulo 5.4.

derogan la existencia operatoria de lo imposible. En adelante, la única forma de expresión y *operatoriedad* de lo imposible será el formato de lo fantástico. Es decir, el postulado de su existencia estructural en el dominio de las formas estéticas, poéticas o retóricas.

Con todo, el triunfo de la razón no siempre fue el triunfo del ateísmo. La fe se repliega, en muchos casos, en una suerte de vago teísmo, de religión natural, o incluso de agnosticismo, la versión más vergonzante del ateísmo (Bueno, 1985). Se llega a afirmar, en la cima de la Ilustración, que lo que la razón no puede explicar es precisamente algo *imposible*.

Esta concepción «realista» de la verosimilitud y de la mimesis traducía en cierto modo uno de los cambios fundamentales que se habían producido en los intereses estéticos dieciochescos: el descubrimiento de la sociedad como materia literaria. La novela del siglo XVIII cambió su objeto de imitación para centrarse en la realidad que circundaba al hombre, y encontró su razón de ser en la expresión de lo cotidiano (Roas, 2011: 17).

«No creo en los fantasmas, pero me dan miedo». Estas palabras de Madame du Deffand, que nos recuerda David Roas (2011: 17), explican cómo, pese a la derogación de lo sobrenatural tras el triunfo del racionalismo ilustrado, lo fantástico sobrevive vinculado a la experiencia humana del miedo, de modo que «la emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura» (2011: 17). Por este camino, y de la mano del más incipiente Romanticismo, el horror adquiere un lugar de privilegio en las nuevas concepciones estéticas de finales del siglo XVIII. El terror puede inspirar placer si el observador está seguro de sentirse a salvo. Dicho de otro modo, el miedo se disfruta si se sabe que no tiene consecuencias operatorias, es decir, si se trata de una ficción. Sin embargo, pese a todas sus fuerzas, la estética romántica acaba por aceptar que lo irracional solo puede existir ficcionalmente, es decir, fuera de la realidad efectivamente existente y operatoria:

Si para el ilustrado solo existía aquello que podía demostrarse, lo que escapaba a los límites de la razón era, por tanto, irracional, ilusorio, sin sentido. Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad. La intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos para hacerlo. Después de todo, el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía de serlo también la mente humana (Roas, 2011: 19).

Todo esto es muy cierto, pero la mente humana, pese a todas sus efervescencias emocionales, ha funcionado históricamente de forma cada vez más racional en todas direcciones: el ser humano no puede sobrevivir si prescinde de la razón. La mente humana del artista romántico construye infinitos misterios, ciertamente, pero todos ellos muy racionalmente diseñados. La imaginación y la fantasía románticas son construcciones sofisticadamente racionales. El demonio, lo grotesco, lo macabro, el horror, lo extraño, lo singularmente deforme..., todo ello responde a una poética de un rigor extraordinario y de un muy cuidado racionalismo. Los románticos pensaron

mucho, y muy bien, cómo querían diseñar las delicias del horror, el misterio o el sueño. No inauguraron un lugar en el cosmos capaz de sustraerse a la intervención de la razón. Todo lo contrario: diseñaron muy racionalmente, a la altura de la ciencia ilustrada, toda una poética de lo fantástico y de lo maravilloso, de la que hoy somos herederos. Nada más racional que la interpretación de los sueños, porque los sueños no se interpretan, sino que se construyen. En su obra homónima, Freud no interpreta los sueños, sino que los construye, es decir, los inventa muy racionalmente con fines muy explícitos: convertirse en el médium a través del cual el resto de los mortales pueden acceder al inconsciente, el mito más importante del siglo XX, cuya invención poética debemos al autor de *Die Traumdeutung* (1899). Ya he dicho muchas veces que Freud fue el mejor novelista del siglo XX, al que los médicos leyeron como si fuera un poeta, y los filólogos y pseudofilósofos leyeron como si fuera un médico. Lo desconocido, lo onírico, lo misterioso, se convierte, en el ámbito del arte y la literatura, en el terreno de juego de la razón, donde la ciencia no ha impuesto, ni podrá imponer, sus normas, porque en el terreno de la poética y de la estética, la psicología humana hace reinar sus ordalías impunemente.

Roas se distancia de las concepciones posmodernas que tratan de explicar lo fantástico desde la inmanencia que lo reduce todo al texto, al formalismo del lenguaje, como si la Realidad estuviera hecha de palabras. Y tiene razón:

Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual, sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica —conviene insistir en ello— mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual [...]. Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector (Roas, 2011: 30-31).

Lo fantástico materializa formalmente en el arte la irrupción de lo imposible en el terreno de lo real, es decir, en una *realidad* en la que el lector ha de reconocerse. En este sentido, creo que David Roas me permitiría afirmar que lo fantástico es un hipertexto de la realidad, que sería su hipotexto. Semejante declaración sería aceptable para un posmoderno, y también para un estructuralista, que considera que la realidad es un texto, o que está hecha de palabras. Para un materialista, semejante afirmación es un juego retórico gramaticalmente bien construido. Pero vacío. Sin embargo, esta gramática, por vacua, no se soporta sobre ninguna realidad. Porque la realidad no está hecha de palabras, sino de materia, y porque los hechos no mienten: mienten sus intérpretes. Es tiempo de poner a Nietzsche del revés, de someterlo a su propia medicina, la *Umstülpung* o eversión. No cabe decir que no hay hechos, sino solo interpretaciones, porque en realidad solo hay hechos, malinterpretados por la sofística de un número cada vez más crecido de impostores, que hacen su agosto reduciendo la Ciencia y la Filosofía a una Retórica, es decir, los saberes críticos a un conjunto de declaraciones acrílicas, más precisamente, a un trabalenguas, desde el que tratan de describir la «complejidad» de un mundo supuestamente «incomprensible».

La realidad —y esta es una premisa fundamental en la teoría de lo fantástico de Roas— es siempre extratextual, porque está fuera del texto —al contrario que para la posmodernidad, que considera que «todo es texto» (¿incluido Auschwitz?)—. Para un materialista esto es evidente, de modo que hablar de realidad extratextual resulta incluso redundante, porque es la única realidad operatoria posible. La realidad del texto es siempre una realidad estructural, es decir, formal: idealista. David Roas nunca pierde de vista la realidad cuando interpreta los materiales literarios. Uno de los pocos teóricos de la literatura que, en España, ha conseguido examinar la Literatura sin extraviarse en la ficción. Ni en la realidad⁹.

En suma, la tesis que aquí venimos sosteniendo, y que está en consonancia con las argumentaciones de la obra de Roas, confirma que los recursos para objetivar lo imposible brotan siempre de la razón, y que los cambios históricos que tales recursos han ido experimentando a lo largo del tiempo son resultado del desarrollo mismo de la

⁹ Cualquier lector atento podrá observar que hay diversas especies de ficción relativas a la poética de lo fantástico y lo maravilloso. Roas señala varias de ellas, desde lo *maravilloso cristiano* —que se ha apuntado anteriormente— hasta el *realismo mágico*, pasando por lo *pseudofantástico* y lo *fantástico arqueológico o arquetípico*. Este último se manifiesta en relatos que «retrocedieron a épocas primitivas, incluso prehumanas, donde reinaba el caos, en busca de los terrores más ancestrales y recónditos de la mente humana» (Roas, 2011: 122). Arthur Machen y H. P. Lovecraft se aducen como principales representantes de este tipo de literatura fantástica. En una genealogía de la literatura, lo fantástico arqueológico puede considerarse integrado en lo que hemos denominado *Literatura sofisticada o reconstructivista* (II, 4: 1893 ss). Al *realismo mágico* me he referido con anterioridad en mi *Crítica de los géneros literarios en el Quijote* (2009: 250 ss). Como se sabe, esta expresión se debe al crítico alemán Franz Roh, quien la acuña en 1925, con el fin de hacer referencia a determinadas expresiones pictóricas vanguardistas, caracterizadas por representar un mundo objetivo, pero no como copia de la realidad, sino como realidad alternativa (Picasso, Beckmann, De Chirico, Derain, Carrà...). Las características esenciales del realismo mágico, como bien sistematiza Roas (2011: 57), apelan al sentimiento de lo mágico, del extrañamiento ante lo familiar y cotidiano; implican una proyección metafísica, que dispone que la realidad se transforme en algo inquietante; sugieren cierto primitivismo y regreso a lo mítico —lo que convierte a este tipo de literatura, una vez más, en una poética sofisticada o reconstructivista, como se demostrará más adelante—; simulan un objetivismo en la reproducción sensorial de hechos que se exponen con la máxima precisión; e imponen una atmósfera de impersonalidad y frialdad, dentro de la que sobresale la figura de un narrador impasible ante lo que sucede, quien se presenta con cierta insensibilidad manifiesta. El realismo mágico se desarrolla en la literatura europea de las décadas de 1930 y 1940, y posteriormente en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, donde alcanza célebres resultados. En palabras de Roas, «el realismo mágico plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro» (Roas, 2011: 57). Confiere estatus de verdad a lo no existente. Dicho de otro modo, en términos de Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, otorga valor operatorio a lo que carece de existencia operatoria. Lo extraordinario se presenta como algo normal y cotidiano, familiar y habitual. No posee el enfrentamiento, la transgresión, el conflicto, que sí exige la literatura fantástica. El realismo mágico no se enfrenta con la realidad, sino que coexiste con ella, se yuxtapone o incluso se coordina con ella. Tampoco postula un mundo maravilloso, porque lo irreal, lo imposible, se codifica y se interpreta como una actividad más de lo real y posible. Lo *pseudofantástico*, por su parte, identifica «obras que utilizan las estructuras, motivos y recursos propios de lo fantástico, pero cuyo tratamiento de lo imposible las aleja del efecto y sentido propios de dicha categoría» (Roas, 2011: 62).

razón que los ha hecho posibles en las diferentes manifestaciones de la estética del arte y de la poética de la literatura. De hecho, la exigencia de *verosimilitud* es el recurso más racional que la inteligencia humana impone a lo fantástico, a lo ficticio o a lo imposible. La razón y el ingenio han afinado mucho su puntería en la elaboración y recreación de todo lo relativo al inconsciente. De hecho, la idea misma de inconsciente ha sido concebida por uno de los racionalismos idealistas más sofisticados y astutos del siglo XX: el racionalismo que desea y consume placeres prohibidos.

No quiero terminar este apartado sobre las propiedades verbales, poéticas y ficticias de la Literatura sin hacer referencia a uno de los pasajes literarios que acaso mejor expresan y objetivan estas cualidades de la palabra como constituyente de realidades fabulosas y verosímiles, capaces de soportar y de articular complejos sistemas de ideas y conceptos. Me refiero a los versos que Shakespeare pone en boca del duque de Teseo en *Sueño de una noche de verano* (V, 1), en el que irónicamente trata de desmitificar el contenido imaginario de la palabra poética, en favor de un racionalismo crítico y conceptual¹⁰.

...Yo nunca he creído
en historias de hadas ni en cuentos quiméricos.
Amantes y locos tienen mente tan febril
y fantasía tan creadora que conciben
mucho más de lo que entiende la razón.
El lunático, el amante y el poeta
están hechos por entero de imaginación.
El loco ve más diablos de los que llenan
el infierno. El amante, igual de alienado,
ve la belleza de Helena en la cara de una zingara.
El ojo del poeta, en divino frenesí,
mira del cielo a la tierra, de la tierra al cielo
y, mientras su imaginación va dando cuerpo
a objetos desconocidos, su pluma
los convierte en formas y da a la nada impalpable
un nombre y un espacio de existencia.
La viva imaginación actúa de tal suerte
que, si llega a concebir alguna dicha,
cree en un inspirador para esa dicha...¹¹

¹⁰ «En el *Sueño de una noche de verano* —escribe W. Muschg, refiriéndose precisamente a este discurso de Teseo— está la observación más citada de Shakespeare sobre el poeta, mal comprendida durante mucho tiempo. No es un comentario elogioso, sino que tiene una intención irónica, y expresa en su mofa la suprema seguridad de sí mismo que tiene el joven genio [...]. Es la descripción de la imaginación mágica que puebla el mundo con sus creaciones y se siente en armonía con este universo. Pero también es la ironía del poeta comediógrafo que reconoce estas creaciones como productos de una alucinación y juega con ellos como si fuesen pompas de jabón» (Muschg, 1948/1996: 45-46).

¹¹ Trad. esp. de Ángel Luis Pujante (Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, 1600/2001: 124), del original inglés *A Midsummer Night's Dream* (1600/1993: 145, esc. V, 1, vv. 2-20): «...I never may believe / These antic fables, nor these fairy toys. / Lovers and madmen have such seething brains, / Such shaping fantasies, that apprehend / More than cool reason ever comprehends. / The lunatic, the lover, and the poet, / Are of imagination all compact: / One sees

La imaginación literaria, que brotaría de una mente enajenada, demente o enloquecida, bufonesca o irracional, inspirada por un numen o un dios, no es una forma de razón superior, como interpretaron los románticos, especialmente a partir de declaraciones literarias como la antemencionada de Shakespeare. No. La imaginación literaria es una especie más del género de la razón humana, esto es, una forma específica de racionalismo explícitamente antropológico. Goya lo expresó con claridad en la leyenda a su *Capricho* 43, según reza el Manuscrito del Prado: «La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes...»

La ficción implica una disociación de lo que no es operatorio. En consecuencia, solo es posible hablar de ficción cuando se tiene conciencia de que hay una parte de la realidad que no es operatoria. Esa parte del mundo real y material que carece de existencia operatoria es lo que ordinaria y normativamente llamamos ficción: toda materia que, carente de existencia operatoria, solo posee existencia estructural. La ficción exige, pues, una segregación de lo no operatorio, de lo que carece de facultades y potencias para actuar y obrar en el Mundo (M), en el espacio antropológico y en el espacio ontológico, frente a lo que sí puede *operar* en el Mundo Interpretado (M_i). La racionalización de la ficción literaria implica siempre la racionalización de la realidad, incluso también —y por supuesto— de la realidad no literaria, de la cual se deriva una disociación, una segregación, una reacción entre lo posible y lo imposible, es decir, entre lo operatorio y lo no operatorio. Porque, como he insistido con frecuencia, hay que salir del lenguaje para interpretar la Literatura, del mismo modo que hay que salir de la Literatura para interpretar la Realidad. Lo contrario, el disparate de salir de la Realidad para interpretar la Literatura, y sumergirse idealmente en una suerte de textualidad infinita o pantextualidad, muy posmodernamente, constituye una de las más audaces ordalías del psicologismo, tras la que se oculta o disimula una absoluta impotencia gnoseológica por parte del intérprete o lector de materiales literarios.

En este proceso de disociación o segregación entre ficción (materia no operatoria) y realidad (materia operatoria), la Literatura pone la ficción al servicio de la Razón, haciendo verosímil lo imposible. Lo sabemos desde Aristóteles. De este modo, la Literatura lleva a cabo un proceso de racionalización, conceptualización y formalización, poética y retóricamente, de lo que en apariencia se sustrae a todo *logos* o razón, desde el momento en que se formaliza en una materia que carece de existencia operatoria: el lenguaje en el que se objetiva (la ficción de) la fábula literaria.

Es evidente que la ficción forma parte de la realidad, que brota de ella, y que solo gracias a la realidad la ficción es identificable y comprensible como tal. Sin embargo, hay que afinar más: la ficción es aquella parte de la realidad que se disocia

more devils than vast hell can hold, / That is the madman; the lover, all as frantic, / Sees Helen's beauty in a brown of Egypt: / The poet's eye, in a fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven; / And, as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns then to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name. / Such tricks hath strong imagination, / That, if it would but apprehend some joy, / It comprehends some bringer of that joy».

operatoriamente de ella, desde el momento en que se constituye en una realidad material que operatoriamente es igual a cero. Porque la ficción es una realidad material —formalmente verbal, pictórica, musical, escultórica, sonora, cromática, etc.—, cuya existencia ontológica es exclusivamente estructural, pero no operatoria. La ficción es aquella parte del mundo real que carece de potestad operatoria. Don Quijote no puede salir de la obra que lleva su nombre, ni intervenir en nuestro mundo, porque su existencia operatoria se limita a su existencia estructural, siempre dentro de la novela de Cervantes. El toro de una pintura o de un poema jamás podrá matar a un torero de carne y hueso. Don Quijote es un texto, pero nosotros *no*. Entre él y nosotros no hay relación intertextual posible. No podemos soñar el sueño del calderoniano príncipe Segismundo. ¿Hasta cuándo vamos a seguir aceptando acríticamente la sofística y la falacia de la obra de Jacques Derrida y Michel Foucault, entre otros tantos posmodernos?

Los escritos de estos autores han supuesto una adulteración de la Teoría de la Literatura y de las diferentes posibilidades de interpretación de los materiales literarios. El daño ha sido especialmente importante en lo relativo al concepto de ficción, y a nociones tan fundamentales como las de realismo e idealismo. Seré más preciso. El realismo exige que las relaciones entre términos sean operatorias, mientras que el idealismo dispone que las relaciones entre términos no puedan ser nunca operatorias. ¿Qué quiere decir eso? Lo siguiente.

Distinguiré en este punto entre Determinantes, Relatores y Operadores. Esta distinción se construye a partir de los tres sectores dados en el eje sintáctico del espacio gnoseológico (términos, relaciones y operaciones) (Bueno, 1992; Maestro, 2009a). Los Operadores establecen operaciones (a partir de relaciones entre términos); el operador por excelencia es el *ser humano*, como intérprete o sujeto operatorio fundamental. Por su parte, los Relatores establecen relaciones (entre términos); el relator por excelencia es el *instrumento* —los múltiples instrumentos (termómetro, balanza, cronómetro, métrica, metrónomo, regla...)— que utiliza y construye el ser humano para ejecutar con rigor las relaciones entre los términos del campo categorial o científico. Finalmente, los Determinantes establecen términos, es decir, permiten identificar los términos o materiales primogénicos (esto es, físicamente, en M_1) que, interpretados terciogénicamente (esto es, lógica o conceptualmente, en M_3), constituyen, componen e integran, el campo de investigación científico; la *definición* es, por excelencia, la figura del determinante, ya que permite definir, establecer o identificar términos categoriales, esto es, codificarlos conceptual o científicamente, a partir de términos que no son necesariamente científicos ni conceptuales, sino ordinarios, mundanos o comunes (el agua es un término mundano que se convierte en un término del campo categorial de la Química cuando se interpreta como H_2O).

Por lo que se refiere a la poética y a la estética de la Literatura, hablaré de realismo solo cuando las relaciones entre términos sean posibles y verosímiles desde el punto de vista de su ejecución u operatividad. Es decir, cuando puedan llevarse a cabo *realmente*. Porque, en efecto, son operatorias *en (la) realidad* (M_1). En consecuencia, se hablará de idealismo siempre que tales relaciones entre términos resulten físicamente (M_1) imposibles, aunque puedan presentarse psicológicamente (M_2) como verosímiles. Es ideal toda relación entre términos que carecen de posibilidad operatoria efectiva

o real. Lo ideal solo existe como hecho de conciencia, es decir, como producto de la psicología, individual o colectiva (M_2). Cuando el ideal se racionaliza más allá de la experiencia psicológica del individuo, se convierte en un idealismo trascendental (M_3), cuyo referente físico (M_1) es igual a cero. Nos adentramos de este modo en el terreno del racionalismo idealista, de la Teología, del Idealismo trascendental kantiano, del marxismo socialista, del holismo armónico, del monismo de la sustancia, del fideísmo luterano y protestante, etc. No es el caso del mito, de la mística, o de las experiencias paranormales, pues todo este tipo de hechos son idealismos, pero no necesariamente racionales.

Defino, por lo tanto, el *realismo* como la expresión de relaciones factibles dadas entre términos efectivamente existentes, y en consecuencia ejecutables ordinariamente como tales por un sujeto operatorio. A su vez, entiendo por *idealismo* toda expresión o presentación de relaciones físicamente imposibles entre términos —términos que siempre serán efectivamente existentes o que habrán sido contruidos a partir de términos efectivamente existentes (M_1)—, de modo que tales relaciones solo pueden existir como hecho de conciencia (M_2), es decir, de modo psicológico o imaginario en la mente de quien las relata, o sea, de quien las *relaciona* de forma irreal o ideal.

Realismo e idealismo se diferenciarán esencialmente por el modo de relación, es decir, por la manera —real o ideal— de relatar las conexiones de unos términos con otros. La Historia pretende relatar o relacionar los hechos que constituyen los términos de su campo de investigación apelando a la realidad de tales hechos, y no a formas ideales de conexión entre ellos: César cruzó real y efectivamente el Rubicón en el año 49 a.n.E., y Napoleón sufre en 1815 su derrota definitiva en Waterloo. El Mito, por su parte, excluye la lógica y la razón como modos de establecer relaciones entre términos, y las sustituye por esquemas ideales, explicaciones imaginarias o prácticas psicológicas sin fundamento científico, pues Atlas no sostiene con la fuerza de sus brazos la gravitación cosmológica del planeta Tierra en el seno del Universo.

En consecuencia, la ficción de toda fábula verbalmente literaria será verosímil en tanto que se impone formal o estructuralmente como simulación de una realidad material, la obra literaria, que podrá interpretarse como realista o idealista según los términos se relacionen, respectivamente, de forma operatoria (el adulterio de Ana Ozores en *La Regenta* de Clarín) o de forma no operatoria (la locuacidad de Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros* de Cervantes).

1.3. LA LITERATURA COMO CONCEPTO PRAGMÁTICO, HISTÓRICO Y POLÍTICO

Lo que yo quiero son realidades. No les enseñéis a estos muchachos y muchachas otra cosa que realidades. En la vida solo son necesarias las realidades.

Charles DICKENS, *Tiempos difíciles* (1854).

Ha de advertirse que cada uno de los términos codificados en la definición de Literatura que se toma como referencia —autor, obra, lector e intérprete o transductor— es resultado de un proceso histórico de racionalización cada vez más complejo y sofisticado, en el que se demuestra con la mayor evidencia el itinerario de expansión de los materiales literarios a lo largo del eje radial (oralidad, litografías, papiros, códices, pergaminos, manuscritos, imprenta, libro, soportes informáticos...)¹.

Estos cuatro términos literarios, que constituyen la Ontología de la Literatura y delimitan el campo categorial o científico de la Teoría de la Literatura, mantienen entre sí relaciones de naturaleza *pragmática*, cuyo desarrollo estructural ha tenido lugar siempre en el seno de sociedades *políticas* estatalmente organizadas, y cuyo progresivo desenvolvimiento a lo largo del tiempo ha permitido registrar y examinar sus consecuencias literarias en la *historia* literaria universal. Una pragmática social, una geografía política y una historia evolutiva han determinado la genealogía literaria en que se desenvuelven las operaciones de autores, obras, lectores e intérpretes o transductores.

La interpretación de estos valores funcionales de la Literatura —pragmáticos, históricos y políticos— puede disponerse según el modo de las *esencias plotinianas*, según los ejes del *espacio antropológico*, y según la tipología de los *componentes culturales*. Lo que aquí se plantea es una delimitación funcional y extensional, en el espacio y en el tiempo, en la geografía y en la historia, de estos valores o atributos de la Literatura.

En primer lugar, según el modo de las *esencias plotinianas*, se distinguirán, en la delimitación de la esencia de la Literatura, un *núcleo*, un *cuerpo* y un *curso*, que corresponderán respectivamente con una Pragmática, una Política y una Historia. Desde sus más tempranos orígenes, la Literatura, así como sus preludios o configuraciones primigenias, ha tenido un *núcleo* pragmático irreductible, en el que ya estaban formalizados los cuatro materiales literarios básicos, o términos constituyentes de su campo categorial: emisor (cantor, orante, poeta, escriba, escritor, artífice, autor...), obra (signos, grafías, pictogramas, ideogramas, textos, escrituras, litografías, tablillas, papiros...), receptores (oyentes, espectadores, lectores, destinatarios, público...), e intérprete o transductor (rapsoda, mimo, actor, traductor, comentarista, glosador...) Paralelamente, la Literatura, aun en sus formas más primigenias, siempre se ha manifestado o explicitado en una sociedad humana, bien de tipo natural, tribal o preestatal, bien de tipo político o estatal. Sin embargo, solo en el *cuerpo* de una sociedad organizada políticamente, es decir, en la estructura

¹ Vid. al respecto las siguientes obras de Gustavo Bueno (1972, 1990, 1992, 1995, 1995a).

de un Estado, la Literatura puede alcanzar un grado de articulación y desarrollo institucional fuera del cual no podría sobrevivir. Son los Estados quienes, a través de sus instituciones educativas, académicas, científicas, es decir, políticas, han intervenido —desde imperativos coloniales, antropológicos o incluso solidarios— en otras culturas, con frecuencia preestatales o tribales, para identificar en ellas manifestaciones y materiales que, desde la cultura dominante y escrutadora, pueden considerarse como literarios. Pero no a la inversa, es decir, que las tribus y los pueblos primitivos (hoy llamados eufemísticamente «indígenas») no disponen de poder ni de organización política —ni de interés en absoluto— para intervenir en culturas más potentes, con objeto de reinterpretarlas y actuar sobre ellas desde sus propios criterios indigenistas y primitivos. Podría afirmarse, pues, que la Literatura, al margen de la Política, de espaldas a las sociedades estatales, no subsiste, porque, aunque existiera, no se podría comunicar como tal Literatura. Finalmente, hay que advertir que el *núcleo pragmático* y el *cuerpo político* de la Literatura, en su desarrollo estructural a lo largo del tiempo, se objetiva en un *curso* cuya naturaleza es esencialmente histórica. Así es como la Historia de la Literatura registra las transformaciones y evoluciones que, a lo largo de dilatadas etapas y espacios periodológicos, el núcleo de su pragmática y el cuerpo de sus sociedades políticas van experimentando en sus valores y transducciones, esto es, en sus propias transmisiones y transformaciones.

En segundo lugar, según los tres ejes del espacio antropológico —circular, radial y angular—, es posible disponer la interpretación de estos valores literarios de referencia del modo siguiente. Se puede hablar —y es una de las tesis esenciales de este libro— de una génesis o nacimiento *angular* de la Literatura, la cual brota inicialmente indisociada de experiencias rituales, religiosas, corales, primitivas, irracionales, míticas, mágicas, pretendidamente metafísicas... Restos contemporáneos de esta interpretación angular de los materiales literarios persisten en numerosos textos críticos de los siglos XX y XXI, desde el momento en que un sinfín de personas siguen buscando, retóricamente, en la Literatura ese supuesto fondo «inconsciente», «místico», «religioso», «primitivo», «arcaico», «mítico», «oscuro», «esotérico», «arcádico», «profundo», «ancestral», indefinido, en suma, cuya ignota interpretación o sagrada revelación pretenden arrogarse. Buena parte de la denominada crítica psicoanalítica, freudiana o lacaniana, de la literatura estaría implicada en esta preservación angular de los significados literarios, a la que tampoco escaparían abundantes páginas de Rousseau o de Nietzsche. Léase en este punto la siguiente cita de Jung, procedente de su trabajo «Psicología y poesía» (1930), y obsérvese el misticismo del intérprete, así como sus recomendaciones de buscar en el «misterio», en lo «oculto», en el «inconsciente», la «verdad» de la poesía y de la literatura. De las siguientes palabras de Jung a la interpretación oracular de los textos literarios solo falta una bola de cristal.

No son las obras de arte de este tipo las únicas que nacen del reino de la noche; de él proceden también las palabras de los videntes y los profetas, de los caudillos y de los iluminados. Además, esta esfera de las sombras, por misteriosa que nos parezca, no es nada ignorado, sino algo que se conoce desde tiempo inmemorial y a lo largo del mundo. Para el hombre primitivo, esta esfera es parte integrante y evidente de su imagen del universo; lo que ocurre es que nosotros la hemos eliminado por miedo a la superstición y a lo metafísico, para construir un mundo

consciente seguro y fácilmente manejable, en el que las leyes naturales rigen como en un estado organizado por el hombre. Pero el poeta ve a veces las figuras que viven en este mundo tenebroso, los espíritus, los demonios y los dioses, el misterioso entrelazamiento del destino humano con los designios sobrehumanos y esas cosas no comprensibles que ocurren en el pleroma, atisba a veces algo de aquel mundo psíquico que es el terror del hombre primitivo y del bárbaro [...]. No existe cultura primitiva que no posea un sistema, a veces desarrolladísimo, de ciencia oculta, una doctrina de las cosas misteriosas que quedan más allá del día humano y que vienen siendo objeto de incansables investigaciones desde tiempo inmemorial. Las ligas de varones, los clanes totémicos, custodian esta ciencia, que se transmite solamente a los iniciados. La Antigüedad hacía lo mismo en sus misterios, y su rica mitología no es más que una reliquia de las primitivas fases de esta experiencia.

Es absolutamente lógico que el poeta recurra de nuevo a las figuras mitológicas (o, por lo menos, a la pseudohistoria) para encontrar la expresión adecuada a su vivencia. Nada sería más falso que el afirmar que el poeta crea utilizando una materia ya muerta; lo que hace, por el contrario, es crear a base de una vivencia primaria cuyo carácter oscuro requiere la figura mitológica y que, por tanto, busca afanosamente lo afín a ella para poder expresarse. La vivencia primaria es algo que carece de palabra y de imagen, pues es una visión «en el espejo oscuro». Lo único que puede expresarse es el poderoso vislumbre. Es como un remolino de viento que se apodera de cuanto encuentra a su paso, lo levanta y cobra así forma visible. Y como la expresión no logra nunca la plenitud de lo visto ni agota jamás su infinitud, el poeta necesita de un material casi inmenso para poder expresar nada más que aproximadamente lo atisbado por él. Y necesita servirse, además, de una expresión reacia y contradictoria para poder abrir paso, aproximadamente también, a la paradoja inquietante de su visión. El Dante extiende su vivencia entre todas las imágenes del infierno, del purgatorio y del cielo, Goethe tiene que recurrir a las rocas del Harz y al averno de Grecia, Wagner echa mano de toda la mitología nórdica, Nietzsche apela al estilo sacral y al legendario vidente de los tiempos prehistóricos, Blake inventa figuras indescriptibles y Spitteler utiliza nombres antiguos para designar formas nuevas. Sin que se eche de menos aquí ninguno de los grados de la escala, desde lo inconcebiblemente sublime hasta lo perversamente grotesco. Para entender la índole de este fenómeno abigarrado, la psicología apenas si puede aportar más que terminología y material comparativo. Lo que aparece en la visión es lo *inconsciente colectivo*, o sea la estructura peculiar de las condiciones psíquicas previas de la conciencia, transmitidas por herencia a través de las generaciones [...]. En efecto, siempre que lo inconsciente colectivo pugna por traducirse en vivencia y se asocia a la conciencia de la época se produce un acto creador que afecta a toda la época en que esto ocurre. La obra que así nace es un mensaje a sus contemporáneos en el más profundo sentido de la palabra (Jung, 1930/1984: 344-346).

Sin embargo, de forma progresiva e histórica, la Literatura se ha desarrollado estructuralmente, ha superado sus momentos nucleares, genesíacos, y a medida en que se ha desarrollado históricamente se ha ido disociando, en realidad divorciando, del irracionalismo propio de las sociedades preestatales, primitivas o tribales que la vieron nacer. En este despliegue estructural y racionalista, que rebasa y se disocia del núcleo germinal irracionalista, la Literatura adquiere y explicita una expansión radial extraordinariamente poderosa, desde la oralidad hasta la informática, haciendo cada vez más sofisticados sus recursos y soportes para la construcción, comunicación e interpretación de los materiales literarios. La consecuencia de semejante despliegue se

manifiesta en el eje *circular* o humano, mediante la forma precisamente de un cierre circular o *biocenosis*², dentro del cual luchan sin cesar las competencias y dialécticas propias de los seres humanos que habitan en una sociedad política de autores, obras, lectores, editores, críticos, intérpretes, transductores, censores, profesores, periodistas, políticos, consumidores, público culto —tan manipulable o más que el supuestamente ignorante—, etc...

En tercer lugar, según la tipología de los componentes culturales (Bueno, 1971), será posible distinguir en los valores pragmáticos, históricos y políticos de la Literatura sus componentes *arcaicos*, *antiguos* y *basales*. Los componentes *arcaicos* de una Literatura son los propios de una cultura bárbara o sociedad preestatal, y pueden sobrevivir en el seno de las culturas civilizadas como referentes propios de grupos humanos primitivos o contemporáneamente tercermundistas. Es el caso de conjuros, ornitoscopias, chamanismos, auspicios, bibliomancia, rituales de intenciones meteorológicas, creencias mitológicas o supersticiosas, la concepción de la Tierra plana, etc. Se trata de valores que no están racionalmente implicados en la cultura civilizada, y normalmente son incompatibles con el racionalismo crítico. En nuestro tiempo perduran como referentes psicológicos y fenomenológicos (M_2), en el formato de determinadas ideologías, fideísmos o *cultural studies* desde los que se pretende dotar de una «identidad» posmoderna a determinados grupos indigenistas, primitivos o etnocráticos³. Los componentes *antiguos* de una Literatura son elementos propios de formas primitivas o preestatales de una cultura que, sin embargo, conviven y coexisten con otros elementos propios de las culturas civilizadas. Desde el punto de vista de la historia de los soportes materiales de la Literatura, y en este contexto de los componentes antiguos, el libro impreso es el ejemplo más vivo que puede aducirse, capaz de coexistir hoy en día con el *e-book*, el *pdf* o el libro informático. Se trata de elementos siempre conceptualmente *modernizables*, pero concebidos en una cultura

² «Una biocenosis puede ser el mejor ejemplo del significado de esa tan admirada «unidad» de la Naturaleza: una biocenosis implica poblaciones de especies diversas conviviendo en una «armonía» más o menos estable, pero que implica la «explotación» y aún la muerte de los organismos que sean necesarios para la subsistencia de otros organismos heterótrofos» (Bueno, 1995).

³ El 31 de diciembre de 2009 una niña de 11 años llamada Masego Kgomo fue descuartizada para que una *sangoma* —hechicera sudafricana y consejera espiritual— pudiera elaborar un elixir milagroso, capaz de conferir poderes extraordinarios a quien bebiera tal brebaje (sanar una grave enfermedad, ganar un partido de fútbol o triunfar en unas elecciones). Ante hechos de esta naturaleza sorprende que los posmodernos hijos de Rousseau, enemigos de la civilización occidental, no tengan nada que decir, salvo predicar la nostalgia de la barbarie y exigir la isovalencia de las culturas. El *muti* (brebaje con poderes mágicos o «medicinales») y las *sangomas* (hechiceras que lo elaboran) forman parte de numerosas culturas africanas. En 2012, Moltatsi Molapise, uno de los dirigentes políticos más veteranos de Botswana, y presidente del *Botswana Politici's Party*, publicaba un artículo en el diario *The Voice* en el que confirmaba el uso del *muti* —esto es, del brebaje de marras— por parte de la clase dirigente de su país: «Yo no creo en la brujería, pero sé que algunos políticos sí lo hacen. No sé si funciona o no, pero deben ustedes entender que el *muti* desempeña un papel importante en nuestras vidas» (*apud* en *El Mundo*, 26 de agosto de 2012 <<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/08/26/internacional/1345970265.html>>, 26.08.2012).

antigua o pretérita, no necesariamente bárbara, y heredados de ella. Ahora bien, estos componentes, si bien elaborados en un pasado más o menos remoto, nunca han dejado de evolucionar tecnológicamente. Es también el caso del alfabeto, las gráficas, los tipos de letra de imprenta y las fuentes informáticas (matrices), las planchas de impresión, los programas electrónicos de maquetación de textos, etc. Suele tratarse con frecuencia de referentes esencialmente fisicalistas (M_1), explicitados en la evolución de los medios físicos a través de los cuales la Literatura se construye, comunica, preserva e interpreta. Por último, los componentes *basales* de una Literatura son aquellos que, procedentes de una cultura bárbara y primitiva, han sido incorporados como tales en las culturas civilizadas, hasta tal punto que, dada su importancia fundamental, es imposible segregarlos o prescindir de ellos. Es el caso —en el espacio antropológico— del agua, el fuego, la idea de la rueda, etc. En el contexto de la Ontología y de la Gnoseología de la Literatura son innumerables: la idea misma de tragedia o comedia, procedente de los griegos, así como los instrumentos interpretativos y conceptuales que disponemos desde el aristotelismo (mimesis, poética, épica, fábula, verso, etc.), por no hablar de los términos lingüísticos más ancestrales, como formas de expresión y comunicación de ideas, valores y referentes intensionales de los materiales literarios. Se trata, en suma, de componentes esencialmente conceptuales y lógicos (M_3). Adviértase que el concepto mismo de *canon literario* es un referente que trata de preservarse siempre como basal, sobreviviendo a las diferentes revoluciones estéticas con las que este modelo de arte basal puede enfrentarse histórica y geográficamente. Todo movimiento literario radical postula, en última instancia, la negación de los componentes basales del movimiento literario anterior. Entre tanto, el Canon literario —es redundante calificarlo de *occidental*, pues no hay otro efectivamente alternativo— ahí sigue, como construcción basal —y universal— de los materiales literarios⁴.

Una genealogía de la Literatura permite además identificar históricamente, desde criterios ontológicos, que no gnoseológicos, una serie de paradigmas en el desarrollo de la teoría literaria, en los que se observa un desplazamiento que va del emisor al receptor, alcanzando incluso, en nuestra época, a los mediadores, post-procesadores o transductores del fenómeno literario (Dolezel, 1986; Schmidt, 1980; Maestro, 1994). El primero de estos paradigmas es de base aristotélica, los tres siguientes —autor, obra, lector— derivan de los presupuestos de la epistemología kantiana, y el último de ellos —transductor— es un agente literario especialmente relevante desde los criterios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

⁴ La expresión *canon occidental* designa, más que otra cosa, al nombre de Harold Bloom y al título de su populista *best-seller*. En sí misma, es una denominación completamente ajena a la Literatura y a sus contenidos. Es evidente que remite más bien a una cartografía —o a una geografía— que a una poética. Es, además, una declaración redundante, pues no hay otro canon literario sino el llamado occidental, como he explicado en el capítulo 8 del tomo I de esta obra. Por último, es inevitable reconocer que se trata de una expresión que irrita muchísimo a quienes se declaran enemigos de la civilización occidental, los cuales, curiosamente, viven en su mayoría muy cómodos trabajando en universidades creadas y subvencionadas por la civilización occidental.

1. La *poética mimética*, desarrollada por Aristóteles y buena parte de sus comentaristas, y dominante en los períodos clasicistas de la historia literaria, prevalece vigente hasta fines del siglo XVIII. La poética mimética nace con el pensamiento aristotélico, y se fundamenta sobre el postulado del proceso de imitación (*mimesis*) como principio generador del arte; prevalece de forma más o menos latente a lo largo de las edades Antigua y Media, y es objeto de profundas sistematizaciones durante la Edad Moderna, especialmente desde la obra de los tratadistas del Renacimiento italiano, quienes a través de sus comentarios a la *Poética* consolidan los presupuestos metodológicos y epistemológicos de la teoría de la mimesis, como principio explicativo del arte, entendido como *imitación* de la naturaleza, que no como construcción de sentidos subjetivos a través de formas sensibles. La poética mimética ha contribuido de forma muy especial a la configuración de determinadas condiciones que han hecho posible el desarrollo de la ciencia de la literatura tal como la conocemos en nuestros días. Desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se impugna esta poética de la mimesis por incurrir en la *falacia descriptivista*, al considerar la materia hipostáticamente, es decir, al margen de una forma interpretativa que la iría descubriendo, desvelando o, simplemente, describiendo (*alétheia*).

2. Las *poéticas del autor* encuentran su nacimiento y justificación en la filosofía alemana de fines del siglo XVIII, y adquieren su principal desarrollo a lo largo del siglo XIX. El pensamiento del Idealismo alemán, especialmente la obra de Kant y Fichte, representa el impulso y desarrollo máximos de esta nueva concepción de la poética, que desplaza los presupuestos de la teoría aristotélica de la imitación, y encuentra en la ideología estética del Romanticismo europeo su manifestación más importante. Los precedentes literarios de estas orientaciones filosóficas cabe encontrarlos en los poetas del Barroco europeo, especialmente en España y en Italia⁵. Los nuevos fundamentos epistemológicos, apoyados en las facultades del sujeto y en las posibilidades de su pensamiento idealista, disponen la concepción de la obra literaria como un proceso de creación de sentidos, por parte de su autor, a través de formas sensibles. En consecuencia, la labor literaria se concibe como una labor de creación —creación humana libre—, en la que intervienen factores psicológicos e individuales, y no como una copia elaborada mecánicamente (mimesis) a partir de un modelo natural, al que se confiere una existencia ontológica fuera del pensamiento humano (dogmatismo). Al igual que la poética mimética, las poéticas del autor incurren en la *falacia descriptivista*, al dar por supuesta la existencia del autor, como una realidad acrítica y apriorística, y no como lo que realmente es: un realidad ontológica y gnoseológica construida por la formalización científica misma de su misma operatoriedad como materia literaria.

⁵ Debo a mi amigo el profesor Georges Güntert, hispanista y romanista suizo, esta observación, en correspondencia privada: «La modernidad (o sea, el abandono de la poética mimética) no empieza con Kant y los alemanes, sino con Cervantes, Góngora e incluso ya con Tasso y Marino (hace días interpreté un soneto de Marino, en que se ve perfectamente que la poética no es la mimética, sino la de la mirada del poeta que crea espacios que no son los del sistema tolemaico). Dicho de otro modo: los grandes poetas europeos empiezan a cambiar mucho antes que los filósofos alemanes». Y tiene razón.

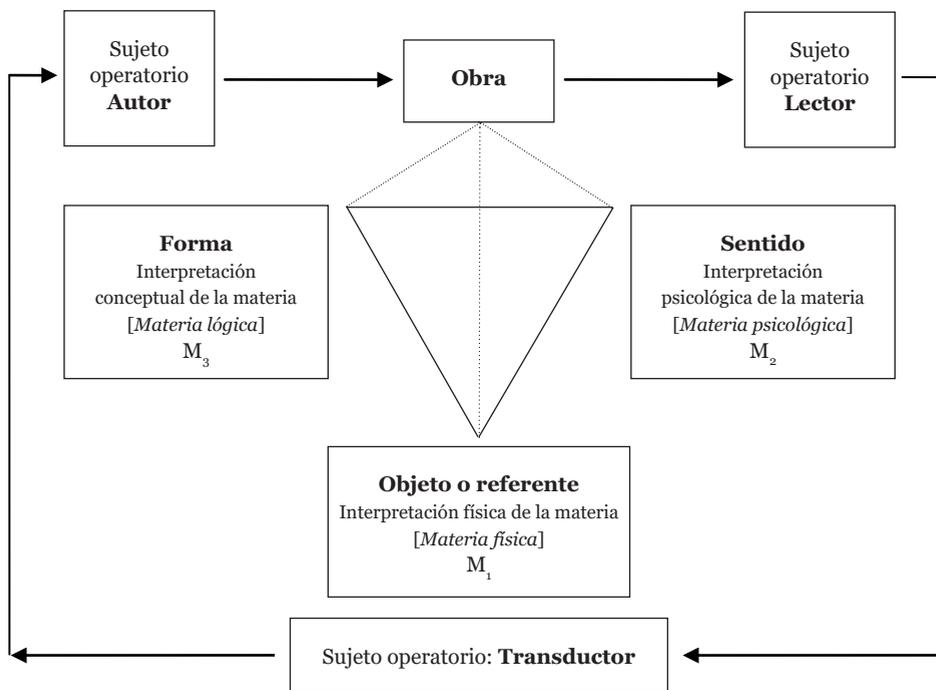
3. Las *poéticas formales* se interesan por las formas, determinadas por su valor funcional en el texto, y reconocidas a partir de las diferentes variantes literarias. Dan lugar a métodos que pretenden objetividad en sus logros, pero sin embargo derivan hacia rasgos y propiedades identificables solamente en el discurso, en una amalgama de positivismo e idealismo. Las poéticas morfológicas y funcionales (*mensaje*) se articulan en torno a la obra en sí y a procedimientos de construcción textual (*inmanencia*); desarrolladas desde los comienzos del siglo XX europeo como reacción a las corrientes del positivismo histórico, pretenden la objetividad y la comprensión del significado literario en sus límites textuales, atendiendo a las formas (teorías formales o morfológicas) y a las funciones (funcionalismo). Las poéticas formales y estructuralistas incurren en la *falacia teoreticista*, al hipostasiar la forma de la interpretación frente a la realidad ontológica, pragmática y contextual, de materiales literarios fundamentales como son el autor, el lector y el crítico o transductor. En suma, incurren en una reducción formalista primogenérica (M_1), en virtud de la cual «todo es texto», lo que les lleva a proclamar dogmáticamente la afirmación de idealismos —o *boutades*— tales como «el autor ha muerto» (Barthes, 1968) o «el autor es una función social o textual» (Foucault, 1969).

4. Las *poéticas de la recepción* están orientadas hacia el lector y las posibilidades de interpretación de la obra literaria; alcanzan su sistematización desde mediados del siglo XX, tras la célebre lección inaugural de Jauss en la Universidad de Constanza, en 1967, y encuentran amplias posibilidades de manifestación y desarrollo en el ámbito de la pragmática literaria. Desde una perspectiva lingüística y semiótica, la teoría de la recepción pretende un análisis formal que revele la potencia semántica de un texto artístico, es decir, los sentidos que la estructura de un discurso literario permite o autoriza desde el punto de vista de la competencia de sus lectores. El acto de recepción de la obra literaria constituye una operación de *interpretación experimental*, que responde a determinados mecanismos psicológicos, sociales, fenomenológicos, estructuralistas, históricos, etc..., que conviene determinar exhaustivamente, y que con frecuencia adquieren expresión formal a través de las sucesivas manifestaciones que experimenta el texto literario en su acontecer histórico, una vez que ha salido de manos de su autor y es depositario de múltiples lecturas, interpretaciones y relaciones transtextuales. La poética de la recepción, sin embargo, acaba por considerar el texto como un epifenómeno de la conciencia de un lector modélico e irreal. Incurre en la *falacia adecuacionista*, al establecer una relación de correspondencia, yuxtaposición o adecuación entre el mensaje literario y la subjetividad de la conciencia de un lector ideal e irreal (Maestro, 2010).

5. *Poéticas de la transducción* (post-procesamiento, intermediación, transformadores literarios, etc...) Bajo esta denominación me refiero a los diferentes estudios de teoría de la literatura ocupados en el análisis de aquellos factores que actúan como elementos intermediarios en el conocimiento, interpretación y análisis de las obras literarias. Es el caso de los «intermediarios» del fenómeno literario, traductores, críticos, profesores, teóricos, divulgadores, censores, artistas, escritores, actores, directores de escena, sofistas, etc..., cuya intervención mediatiza siempre la comprensión de aquellas

realidades culturales, literarias, que pretenden comunicar. Dificilmente ha sido posible al ser humano acceder en estado puro a una realidad que no fuera su propio pensamiento. Todo lo que hace el hombre significa, y todo lo que significa es objeto de mediación, bien para mejorar sus posibilidades de conocimiento y transmisión (transducción modélica), bien para deteriorarlas o confundirlas (transducción aberrante). Las diferentes corrientes metodológicas ocupadas en el estudio de la acción de los intermediarios, en los procesos de creación y transformación del sentido que se producen en nuestra sociedad (teoría de los polisistemas, ciencia empírica de la literatura, control de los medios de opinión en sociología, etc...), encuentran un fundamento común en el análisis de las operaciones de transmisión y transformación del sentido, en que se fundamenta el proceso semiótico de transducción.

INTERPRETACIÓN DE LA ONTOLOGÍA LITERARIA
 DESDE LA SEMIOLOGÍA Y LA GNOSEOLOGÍA MATERIALISTAS



En la vida social del ser humano existen numerosos *intermediarios* que transmiten y transforman el sentido de la realidad que comunican, con objeto de actuar sobre los receptores de sus mensajes, y ejercer sobre ellos de este modo una relación de dominio, inquietud, orientación, instrucción, vulnerabilidad, ignorancia, desasosiego,

incertidumbre, etc..., desde la que es posible, en suma, controlar y manipular todas las formas y manifestaciones de la conducta humana. En el ámbito de una Teoría de la Literatura, de la que el teatro formaría parte esencial, el estudio de los diferentes elementos que intervienen en los procesos de transmisión y transformación del sentido es de gran actualidad, y sus posibilidades de investigación y desarrollo pueden abordarse desde una *poética de la transducción*. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura considera que la operación de transducción constituye y ejecuta el cierre categorial de los materiales literarios, al consumir la relación pragmática entre ellos: autor → obra → lector → transductor.

De este modo, si se consideran de nuevo los cuatro términos fundamentales del campo categorial de la Literatura —autor, obra, lector e intérprete o transductor—, desde la semiología literaria reinterpretada según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, podrían objetivarse de acuerdo con el siguiente esquema, donde el circularismo dialéctico se impone sobre las falacias descriptivista (poéticas del autor), teoreticista (poéticas formalistas) y adecuacionista (poéticas de la recepción).

Respecto a la tipología de los signos aquí presentada, según los criterios de una gnoseología materialista, hay que advertir que son *signos idealistas* aquellos que carecen de referentes materiales físicos, positivos, efectivamente existentes, porque su M_1 es igual a \emptyset (el Dios de la Teología cristiana, el concepto de «lector implícito» de Iser...). Su forma de expresión más común es la *metáfora*, como tropo preferido entre otros muchos. Son *signos científicos o conceptuales* los que carecen de contenidos psicologistas o emotivos, ya que su valor referencial se agota denotativamente en la expresión unívoca de conceptos lógicos y categoriales. Su expresión más recurrente es la *fórmula*. El M_2 es aquí igual a \emptyset (la fórmula química del agua, el signo del becuadro en la armadura musical...). Son *signos retóricos* aquellos que carecen de contenidos conceptuales lógicamente definidos desde los criterios de una determinada ciencia categorial, es decir, aquellos que carecen de M_3 (es el caso del uso ordinario de las palabras de los lenguajes naturales, segregadas del significado conceptual que pueden adquirir en los lenguajes científicos). En consecuencia, un sofisma es un signo retórico que pretende usarse o imponerse como signo científico, es decir, como si sus formas retóricas fueran materiales gnoseológicos. Dicho comúnmente: cuando se nos pretende «dar gato por liebre», en este caso, cuando se nos pretende dar M_2 por M_3 , esto es, ideología y psicologismo en lugar de ciencia y conocimiento científico.

| SIGNOS | CONTENIDO ONTOLÓGICO | DENOMINACIÓN | TIPO DE DISCURSO | EJEMPLOS |
|--------------|----------------------|--------------|------------------|------------------|
| Idealistas | $M_1 = \emptyset$ | Metáfora | Ficción | Dios |
| Conceptuales | $M_2 = \emptyset$ | Fórmula | Ciencia | H ₂ O |
| Retóricos | $M_3 = \emptyset$ | Sofisma | Ideología | Feminismo |

Es posible que alguien se pregunte cuál es el estatuto que, de acuerdo con esta clasificación, corresponde a los signos literarios. La respuesta es muy simple: ninguno. ¿Por qué? Porque, como he explicado en un libro anterior (*Los venenos de la literatura. Idea y concepto de la literatura desde el materialismo filosófico*, 2007a), los materiales literarios son realidades ontológicas susceptibles de una gnoseología, pero no son *realidades gnoseológicas*, es decir, no son signos susceptibles de ser utilizados con valor científico, ya que no son instrumentos de ciencia, como lo pueden ser un microscopio (operador que convierte fenómenos en conceptos) o un termómetro (relator que convierte conceptos de una clase en conceptos de otra clase diferente), sino que los materiales literarios solo son susceptibles de ser utilizados ontológicamente, como objetos de conocimiento ellos mismos, objetos de operaciones y de relaciones, llevadas a cabo por sujetos operatorios (autor, lector, transductor). Pero no pueden utilizarse nunca como instrumentos de análisis científico de la realidad, porque el *Quijote* no es un telescopio para ver el Siglo de Oro, ni la *Divina commedia* de Dante un escáner para interpretar el «más allá». La literatura es una ontología sujeta a una gnoseología, esto es, una materia que puede ser estudiada científicamente, mediante conceptos, por ciencias categoriales, como la Teoría de la Literatura, pero no es una gnoseología, es decir, no es una ciencia, ni un instrumental científico, desde los cuales podamos estudiar el Mundo. Quien pretenda reconstruir la Mancha a partir de las descripciones del *Quijote* se encontrará con que carece de recursos, porque la obra no ofrece ninguno al respecto. Y aunque las ofreciera, no tendrían en sí mismas ningún valor científico en términos de Geografía y Cartografía manchegas, como disciplinas categoriales. Por su parte, quien pretenda analizar geológicamente la orografía del Infierno, el Limbo o el Paraíso a partir de la *Divina commedia* dantina demostrará ser un demente.

De lo expuesto en este apartado se concluye que la pragmática de la Literatura, su autoría, lectura, enseñanza, difusión e interpretación, solo pueden darse en el seno de la Historia y dentro de una sociedad política o Estado. Gustavo Bueno ha descrito perfectamente la delimitación de este marco histórico-político al que aquí hemos apelado:

La Historia solo aparece con la constitución del Estado [...]. Las sociedades bárbaras no tienen historia. Las sociedades bárbaras son ágrafas. La Etnología se refiere a las primeras; y la Historia es costumbre comenzarla cuando comienzan los documentos escritos [...]. Las sociedades con escritura nos suministran mucha más información con la cual poder escribir la Historia; pero esto no significa que las sociedades «bárbaras» no tengan «derecho a la historia». La *Etnohistoria* —la «Historia de los pueblos si escritura»— ha sido en gran parte, de hecho, resultado de una reivindicación de las «antiguas colonias» americanas o africanas, de su derecho a la Historia [...]. Deschamps, como muchos otros, viene a decir que si no hay historia de las sociedades bárbaras es porque no tenemos documentos escritos sobre ellas [...]. La tesis que aquí se trata de defender es la inversa: *Si no tenemos documentos escritos de las sociedades bárbaras es porque estas no tienen historia* [...]. Parece como si Lévi-Strauss prefiriese ver en la escritura, más que su capacidad para desarrollar los potenciales dados en la vida ágrafa, su aptitud para destruir «estructuras más ricas» y «más humanas» de la comunidad primitiva. La escritura operaría la «desvitalización» de la comunidad primitiva, al transformar las relaciones de comunicación en relaciones mediadas por objetos impersonales,

la sustitución de las relaciones directas, persona-persona; la transformación de una sociedad orgánica y «auténtica» en una sociedad «mecánica», en la cual la comunicación tiene lugar a través de verdaderos *relais e interruptores*. Lévi-Strauss llega a usar la palabra «deshumanización», como si lo *humano* debiera ser situado más bien entre los salvajes o, para decirlo con más respeto, entre las sociedades arcaicas [...]. No es irrelevante, sino esencialmente significativo para la Historia, el hecho de que fueran los españoles quienes descubrieron a los aztecas, y no viceversa —en tanto este descubrimiento no fue una aventura de una tripulación de vikingos o de vascos, sino una «institución». El «descubrimiento» significaba la incorporación de las *nuevas* culturas y pueblos al «área de difusión helénica», a la Historia Universal. En la medida en que unos pueblos, o unos rasgos culturales —incluida la escritura— permanecen *aislados, abstractos* (es decir, permanecen marginados de la «corriente central» de la Civilización) recaen en el espacio de la barbarie [...]. Las sociedades bárbaras están fuera del Tiempo histórico. Esto, en principio, no tiene mayor misterio: también lo están las sociedades de insectos. El material etnológico es, históricamente hablando, utópico y ucrónico —aun cuando cronológica y geográficamente, cada grupo tenga unas coordenadas muy precisas, como las tiene un hormiguero (Bueno, 1971/1987: 57 y 92-95).

2

DIALÉCTICA
DE
IDEAS

2.1. IDEA DE RELIGIÓN COMO OBJETO DE INTERPRETACIÓN LITERARIA

Consideraré aquí la Idea de Religión como objeto de interpretación literaria, es decir, como una materia que, formalizada en la literatura, puede estudiarse críticamente, como un conjunto —o incluso un sistema— de ideas analizable desde la Crítica de la Literatura y, por supuesto, desde la Filosofía. Nos serviremos para ello del Materialismo Filosófico construido por Gustavo Bueno, y, en particular, de obras decisivas suyas, como es el caso de *El animal divino* (1985), entre otras publicaciones que se irán citando a lo largo de esta exposición. Lo que se pretende ofrecer aquí es una síntesis —lo más precisa posible— de las ideas filosóficas de Gustavo Bueno sobre la religión, a fin de disponer su aplicación al estudio de los materiales literarios. El lector encontrará en estas páginas un resumen conciso de las que consideramos las principales ideas de Bueno sobre la Religión, desde el punto de vista de su posible proyección a la interpretación de los materiales literarios.

1. *Idea y concepto de Religión.* El término *Religión* es susceptible de varios sentidos, mas no enteramente desvinculados entre sí. Hay ante todo un sentido amplio, en virtud del cual la religión se hace equivalente a los «valores de lo sagrado», y un sentido estricto, en la medida en que comprende los «valores de lo numinoso». Sea como fuere, los diferentes sentidos del término *Religión* pueden reducirse a dos casos fundamentales, en los que todos ellos se declinan, bien como Ideas, bien como Conceptos, de lo que la Religión es.

En un nivel conceptual, es decir, considerada como concepto, la Religión se convierte necesariamente en el objeto de conocimiento de una ciencia categorial (Sociología, Antropología, Etnología, Historia...), que considerará a los *materiales religiosos* —objetos y referentes religiosos— como los términos delimitadores de su campo gnoseológico. Se advierte de este modo que existen diferentes conceptos de religión, y aún conceptos positivos, que suponemos siempre ligados denotativamente a sus correspondientes fenómenos y manifestaciones, los cuales se delimitan y configuran en un determinado campo categorial o científico, de tipo etnológico, sociológico, histórico o psicológico. Estos conceptos pueden estar contruidos, bien desde una perspectiva *emic* (a partir de una experiencia religiosa *propia*, individual o social, fenomenológica, pero siempre desde el interior de *yo*: sería el caso del concepto de religión sostenido por Agustín de Hipona o Teresa de Jesús), bien desde una perspectiva *etic* (en la que el *yo* es testigo de una experiencia religiosa ajena: es el concepto de «religión azteca» que pudieran haberse formado los soldados de Hernán Cortés o el mismo Hernán Cortés)¹.

Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, hay tres conceptos positivos —*positivos* en la medida en que a cada uno de ellos le es asignable un material antropológico específico— del término Religión, los cuales corresponden a

¹ Uso los términos de Pike (1954), *emic* / *etic*, pero reconstruyendo esta distinción conceptual desde los criterios del Materialismo Filosófico como teoría de la literatura. Indispensable en este punto es el opúsculo de Bueno (1990a).

tres fases o etapas de la religión que designamos como *religión primaria* (nuclear o numinosa), *religión secundaria* (mitológica), y *religión terciaria* (teológica). Sobre estas tres fases o etapas de la religión, justificadas por el tratamiento religioso de los materiales antropológicos, volveré con detalle al final de este apartado.

En un nivel ideal o teórico, es decir, considerada como idea, la Religión es plenamente objeto de una Filosofía. No hablaremos aquí de Teología, ni como Ciencia, pues no lo es, ni puede serlo, ya que su objeto de conocimiento —Dios— no existe como entidad física, ni como Filosofía, desde el momento en que toda filosofía o es un *saber crítico* o no es una filosofía, es decir, no será sino una *ideología* (que justifica acriticamente tal o cual opción política) o una *filosofía confesional* (destinada a sostener, de forma igualmente acrítica o fideísta, tal o cual orientación religiosa)². Toda teología es una filosofía confesional, y por ello mismo no puede ser considerada seriamente como una filosofía verdadera³.

Hay múltiples ideas de religión, es decir, múltiples esquemas de coordinación de los conceptos positivos de religión. Tómese, por ejemplo, como referencia la doctrina de las tres ideas fundamentales sobre las que se ha construido la metafísica

² No es aceptable que la filosofía solo pueda ocuparse de Dios a través de la religión. Aristóteles primero, Epicuro después, han construido su doctrina de la deidad rechazando la religión. Incluso puede afirmarse que la idea de Dios, es decir, la Idea de Dios según la filosofía, no es la Idea nuclear de la Religión, aunque sea uno de los referentes más importantes de su dialéctica. Es imprescindible distinguir aquí entre *Teología natural* y *Filosofía de la religión*. La primera es una disciplina que organiza sus cuestiones en torno a la idea de Dios, el Dios de la ontoteología. Resuelve sus líneas conceptuales en Dios (si no lo hiciera, no podría llamarse Teología), y es por tanto una metafísica. La Teología Natural se desarrolla como disciplina principalmente en la escolástica cristiana medieval (*teocéntrica*) y moderna, muy especialmente en la escolástica española (Suárez). Por su parte, la *Filosofía de la Religión* sistematiza sus cuestiones en torno a los fenómenos religiosos que son evidentemente fenómenos humanos, y muchos de los cuales no están relacionados de forma clara con Dios. Resuelve las líneas conceptuales de su sistemática en el Ser Humano (aunque tome a Dios como uno de sus puntos de partida), pues es el Ser Humano, y no Dios, quien figura como *ser religioso*. La Filosofía de la Religión se desarrolla en el siglo XVIII, como objetivo de conocimientos científicos y filosóficos (Vico, Herder...) Es posterior a la Teología Natural, y no por casualidad, ya que para su articulación requiere el desarrollo previo de las religiones (Judaísmo, Cristianismo, Islamismo...), por lo que no podría haberse desarrollado en el mundo antiguo, ni tampoco durante la Edad Media, cuando los contenidos dogmáticos y rituales de la religión se consideraban *praeterracionales*. Filosóficamente no puede demostrarse ni sostenerse que Dios haya creado al ser humano en el tiempo, y menos aún que se haya encarnado en el mundo. Una parte importantísima del «material» de la religión revelada (la doctrina de la Trinidad, la Angelología, los milagros, los sacramentos...) y de la moral pertenece a la fe (a la sobrenaturaleza, a la Gracia), y solo la fe, y no la filosofía, pueden analizarla. La Filosofía de la Religión se abre camino, en la filosofía trascendental (Kant) con la extinción total de la Teología Natural como ontoteología. La ontoteología será demolida, pero no la idea de Dios, que según la fórmula de Kant pasa a considerarse como ilusión trascendental, es decir, como componente esencial de la conciencia humana (Bueno, 1985: 40).

³ «La religión cristiana romana [...], al defender como dogma de fe la Teología natural, a la vez que instaura una *teoría general* de la religión, de naturaleza filosófica, aunque abstracta y precaria, bloquea la Filosofía de la religión como disciplina, puesto que la masa principal de fenómenos religiosos (ceremonias, dogmas, instituciones) quedará protegida por una muralla que impedirá la penetración del análisis filosófico» (Bueno, 1985: 39).

moderna, desde Francis Bacon hasta Immanuel Kant, las ideas de *Alma*, *Mundo* y *Dios*. Desde los criterios del Materialismo Filosófico las diferentes Ideas de Religión podrían reducirse a tres fundamentales, que expongo a continuación, y que, de hecho, es posible encontrar en la doxografía académica, y aún en las opiniones comunes, mejor o peor expresadas en términos mundanos. Aquí las expongo de acuerdo con la ontología materialista de Bueno⁴:

a) La *idea cósmica* de religión, proyectada sobre el primer género de materialidad: el mundo físico. Esta idea interpreta la religión como un sentimiento de reconciliación del hombre con el universo. Es una idea panteísta, o incluso materialista, del mundo unificado, tal como la desarrollaron pensadores como Büchner u Ostwald, y también algunos teóricos del «ecologismo trascendental» de nuestros días.

b) La *idea subjetiva* o anímica de religión se proyecta sobre los fenómenos de la vida interior, es decir, sobre el segundo género de materialidad (las realidades psicológicas explicadas materialmente). La religión se convierte ahora en una expresión de los «anhelos del alma», en una búsqueda del reconocimiento de la dependencia o de la libertad, del amor, de la inmortalidad, o de cualesquiera ideas personales y trascendentes. Es el caso de pensadores como Scheleiermacher, Feuerbach o Unamuno, o de los representantes del movimiento que Pío X bautizó con el nombre de «modernismo».

⁴ El *Ser*, o es material, o no es. En lugar de *Ser*, término saturado de connotaciones metafísicas y espiritualistas, el Materialismo Filosófico habla, específicamente, de Materia. La ontología materialista (Bueno, 1972) distingue dos planos: 1) el de la *Ontología General*, cuyo contenido es la «materia indeterminada» (M), la materia en sí, o materia prima en sentido absoluto, como *materialidad* que desborda todo contexto categorial y se constituye en materialidad trascendental; y 2) el de la *Ontología Especial*, cuyo contenido es la «materia determinada», es decir, la materia manipulada, transformada, roturada en las diferentes parcelas y campos categoriales de la actividad humana (M_i). En primer lugar, la Ontología General (M) corresponde a la Idea de Materia Ontológico General, definida como pluralidad, exterioridad y codeterminación. La Ontología General (M) es una pluralidad infinita, y desde ella el Materialismo Filosófico niega tanto el monismo metafísico (inherente al Cristianismo y al Marxismo) como el holismo armonista (propio de las ideologías panfilistas, entregadas al diálogo, el entendimiento y entretenimiento universales, la paz perpetua o la alianza de las civilizaciones). En segundo lugar, la Ontología Especial (M_i) es una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad, en que se organiza el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo (Mi): M_i = M₁, M₂, M₃. El primer género de materialidad (M₁) está constituido por los objetos del mundo físico (rocas, organismos, satélites, bombas atómicas, mesas, sillas...); comprende materialidades físicas, de orden objetivo (las dadas en el espacio y en el tiempo). El segundo género de materialidad (M₂) está constituido por todos los fenómenos de la vida interior (etológica, psicológica, histórica...) explicados materialmente (celos, miedo, orgullo, fe, amor, solidaridad, paz...); comprende materialidades de orden subjetivo (las dadas antes en una dimensión temporal que espacial). El tercer género de materialidad (M₃) está constituido por los objetos lógicos, abstractos, teóricos (los números primos, la *langue* de Saussure, las teorías morales contenidas en el imperativo categórico de Kant, los referentes jurídicos, las leyes, las instituciones...); comprende materialidades de orden lógico (las que no se sitúan en un lugar o tiempo propios). Estos tres géneros de materialidad son heterogéneos e inconmensurables entre sí (Bueno, 1990). Son también coexistentes, ninguno va antes que otro y ninguno se da sin el otro: se co-determinan de forma mutua y constante, y ninguno de ellos es reducible a los otros.

c) La *idea teológica* de religión se proyecta sobre el tercer género de materialidad, al estar articulada de acuerdo con objetos lógicos, abstractos y teóricos. Es la idea sin duda más tradicional, al considerar que la religión deriva de las relaciones de respeto y veneración que los seres humanos han de mantener necesariamente con su creador o con su Dios, desde el momento en que todo ser humano se concibe *religado* a tal o cual divinidad.

Como resulta fácilmente observable, algunas ideas de religión pueden envolver conceptos más o menos precisos. Así, por ejemplo, la idea teológica de religión implica conceptos tales como los de «superstición» e «idolatría», cuyas referencias denotativas son sin duda muy precisas. En consecuencia, y en sentido estricto, la religión no se constituye originariamente en función de unas supuestas relaciones del hombre con Dios, ni siquiera —como sostenía E. Rhode— como vínculo del hombre con potencias invisibles. Aquellas relaciones teológicas o estos vínculos metafísicos deberán esperar mucho tiempo para aparecer en el curso de las religiones. De hecho, solo se manifestarán en la fase que el Materialismo Filosófico califica de *terciaria* o *teológica* de este curso. Sin embargo, originaria y nuclearmente, la religión estricta se constituye en función de las relaciones muy visibles que nuestros antepasados mantuvieron necesariamente con determinados animales del Paleolítico, precisamente aquellos cuyas representaciones todavía hoy podemos contemplar en las cavernas de Chauvet, Lascaux o Altamira.

Toda idea de religión está siempre implicada en conceptos y fenómenos positivos, sobre todo las ideas vinculadas a las religiones superiores o terciarias (judaísmo, cristianismo, islamismo y budismo). Por ello es preciso tener en cuenta que las religiones superiores comportan en su dogmática una *teoría* de la religión, y no solo de la propia, sino de las restantes. De este modo, los contenidos específicamente ideológicos que actúan en las teorías de la religión afectarán a todas aquellas ideas de la religión que están determinadas por confesiones, Iglesias o grupos sociales particulares, los cuales actúan o reflexionan desde posiciones gnósticas. Adoptamos aquí el sentido que T. Huxley (1894), inspirándose en los gnósticos del siglo I, da al término *gnosticismo*, esto es, las pretensiones que las diferentes sectas, Iglesias o grupos confesionales esgrimen, tratando de imponer ante los demás la posesión de una *revelación sobrenatural*, dotada incluso de virtudes soteriológicas. Con el fin de imposibilitar un tratamiento ideológico de la religión es obligado desligarse de todo tipo de gnosticismo, y no porque se postule aquí un agnosticismo de principio, como el propuesto por Huxley, creador del término, sino porque es imprescindible en cualquier investigación científica situarse en un anti-gnosticismo radical, es decir, en una posición gnoseológica que impida la interpretación o el reconocimiento de cualesquiera hechos como resultado o consecuencia de revelación.

Sobre el origen de las religiones se han formulado varias hipótesis. Se ha dicho que las religiones tienen su origen en el sentimiento del temor⁵, o en la impostura de un gobernante que implanta el temor a los dioses para controlar a la población⁶. La

⁵ «Primus in orbe deos fecit timor» (Publio Papinio Estacio, *Tebaida*, III, 661).

⁶ Tal es la idea aducida por Critias, en *Sísifo* (*apud* Sexto Empírico, *Adversus matemáticos*, IX, 54).

primera interpretación es psicologista, y en ella se basa toda una teoría psicológica de la religión. La segunda es, simplemente, una tesis de sociología política. Sucede con frecuencia que las habitualmente denominadas «teorías de la religión» se reducen en realidad a hipótesis parciales y abstractas, inconscientes de su verdadera orientación y naturaleza, y gnoseológicamente impugnables, hasta el punto de constituir «teorías» que se oponen a los «hechos» que pretenden interpretar. Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, se considera que la filosofía de la religión ha de desarrollarse necesariamente en dos fases sucesivas. En primer lugar, como filosofía gnoseológica de la religión, es decir, como teoría filosófica de las ciencias de la religión. Y en segundo lugar, como filosofía ontológica de la religión, esto es, como doctrina acerca de la *esencia* de la religión. Este será el procedimiento metodológico que aquí seguiré a la hora de interpretar la religión en la obra literaria de Miguel de Cervantes.

2. *Filosofía de la religión y ciencias de la religión.* No hay una única ciencia de la religión. Los fenómenos religiosos son fenómenos humanos (sociales, culturales...) y las ciencias de la religión son «ciencias humanas». No cabe hablar de una «ciencia de la religión», ni como ciencia considerada en abstracto, ni como ciencia capaz de racionalizar la integridad del campo de los fenómenos religiosos, ya que no es posible hablar de la religión como una *categoría científica*, es decir, no es posible organizar sistemáticamente a los fenómenos religiosos en un campo categorial cerrado⁷. Las razones por las que puede impugnarse la categoricidad gnoseológica del campo de los fenómenos religiosos procede de la materialidad misma de esos fenómenos, es decir, de los contenidos de su campo⁸. En primer lugar, debido a la *extensión trascendental* del campo religioso, cuyos límites son indeterminados. ¿Cómo y dónde acotar «lo religioso»? ¿En lo sagrado? ¿Cómo actuar entonces ante las religiones que encuentran

⁷ «Desde el punto de vista de la teoría del cierre categorial, la expresión «ciencia del hombre» solo alcanzaría sentido gnoseológico riguroso si el «Hombre» fuese una categoría. O, para decirlo de un modo más expresivo, *cuando fuera posible encerrar a los contenidos antropológicos en un recinto categorial*. Pero si esto no es así, si «Hombre» es una Idea, entonces la Antropología científica, como «ciencia del hombre» resulta ser una expresión puramente intencional» (Bueno, 1985: 50).

⁸ «¿Cabe hablar de unas ciencias de la religión, en el sentido estricto que correspondería a una ciencia cerrada en torno precisamente al *núcleo* de los fenómenos religiosos y sobre cuyos resultados la filosofía de la religión podría (y debería) apoyarse, a la manera como la filosofía de los números ha de apoyarse en la Aritmética? Mi respuesta es terminante: no. Ocurre que, en el campo religioso, las diferencias entre categorías e Ideas se hacen borrosas, porque las «categorías» religiosas más positivas (*Dios, Verdad, Gracia*) son, a la vez, Ideas y recíprocamente. Y, por ello, la verdadera filosofía de la religión parece muchas veces ciencia positiva de la religión (que, en rigor, no existe por sí misma). El material religioso, los fenómenos de la religión, por su contenido y naturaleza, son de tal modo abiertos que parece enteramente irresponsable hablar siquiera de la posibilidad de una ciencia de los mismos. La crítica filosófica (gnoseológica) de la ciencia de la religión concluye con la censura enérgica de tales pretensiones, declarando como *acriticos* e irresponsables a quienes creen estar alcanzando una comprensión científica (empírica o fenomenológica) de la religión en el momento en que, o bien están utilizando inconscientemente ideas filosóficas («Hombre», «Realidad»...) o bien, si no las utilizan, no están conociendo nada esencial sobre la religión, sino, a lo sumo, información enciclopédica» (Bueno, 1985: 91).

en lo profano un significado también religioso (en cuanto diabólico, por ejemplo)? Por otro lado, son numerosas las religiones cuyas pretensiones se extienden más allá de todo límite categorial: «El que no está conmigo está contra mí». En otras ocasiones, las líneas divisorias no son reconocibles. En este sentido, se advierte que en un estado salvaje, los seres humanos no distinguen lo natural de lo sobrenatural (Frazer, 1922). En segundo lugar, el material religioso no puede considerarse una categoría cerrada debido a las particularidades intensionales de los fenómenos religiosos en sí mismos considerados. Las principales objeciones se refieren a la naturaleza cognitiva de estos fenómenos, los cuales se nos presentan intencionalmente como si tuvieran referencias verdaderas, como si la *verdad* formara parte del sentido de las proposiciones declaradas en los fenómenos religiosos nucleares. De este modo, los fenómenos religiosos se nos presentan como *verdades* que se refieren no solo a los propios conocimientos religiosos (las religiones contienen una autoconcepción de sí mismas), o a los conocimientos científicos y religiosos (las religiones superiores contienen entre sus dogmas de fe saberes sobre la ciencia y la filosofía), sino también a *realidades ontológicas* que, desde el punto de vista de estas religiones, resultan ser conocidas como *verdades* mediante procedimientos muy diferentes a los del discurso científico y filosófico.

Hay varias disciplinas científicas que estudian la religión. No cabe, pues, hablar de una única «ciencia de la religión», ya que no es posible organizar sistemáticamente a los fenómenos religiosos en un cierre categorial. En consecuencia, puede advertirse que son varias las disciplinas científicas que, desde diferentes campos, pueden ocuparse de la religión. Estas ciencias no pertenecen a una única categoría, sino a varias, ya que no habría una sola y única ciencia, sino múltiples ciencias de la religión, las cuales pueden clasificarse en dos grandes grupos, según se sitúen, respecto a los fenómenos religiosos, en un *plano general* (pueden ser esenciales sin ser nucleares, en este sentido, formales)⁹, o en un *plano específico* (pueden no ser nucleares, ya que su especificidad podría ser solo diamérica)¹⁰.

⁹ Consideradas en un plano general, cabe reconocer dos tipos de categorías genéricas o círculos categoriales genéricos, que corresponderían a dos tipos de ciencias de la religión: la Psicología y la Antropología (social, cultural, etológica) de la religión. Son disciplinas científicas que consideran aspectos de la religión, sin duda esenciales, pero no nucleares ni específicos, ya que describen ciertas dimensiones de los fenómenos religiosos en las que estos se manifiestan implicados en legalidades propias de fenómenos y procesos no religiosos, gracias a las cuales pueden ser percibidos como fenómenos e interpretados —por los creyentes— como religiosos.

¹⁰ Consideradas en un plano específico, Bueno advierte que las ciencias de la religión darían lugar a disciplinas cuyas construcciones tienden a mantenerse en la inmanencia de los fenómenos religiosos, es decir, a buscar su cierre categorial en el recinto de esa inmanencia. Estas ciencias internas de la religión tratarán de explicar los fenómenos religiosos desde sí mismos, y no a partir de principios ajenos, de tipo sociológico, psicológico, económico, etc. Su criterio de inmanencia ha de entenderse en un plano fenomenológico. Desde un punto de vista inmanente, lo religioso es lo que se manifiesta y presenta como tal, por ejemplo, la plegaria, el milagro, lo sagrado, acaso lo sobrenatural. Las ciencias inmanentes de la religión se mueven en el plano fenomenológico, es decir, en el ámbito de los fenómenos religiosos, y han de determinar las esencias o estructuras de tal fenomenología. El camino hacia la determinación de las esencias no podrá ser otro que el de la composición diamérica de unas partes con otras partes del campo inmanente de los fenómenos

No es aceptable, pues, esa mitología comparatista que une irracionalmente todo con todo a través de nexos pseudo-causales e imaginarios, demostrando la capacidad del intérprete para establecer diferencias entre el *núcleo* de lo que se estudia, la *obra literaria*, por ejemplo, y el *cuerpo* de lo que se estudia, en este caso, los *materiales religiosos de la literatura*.

En consecuencia, habrá que precisar las diferencias entre Ciencia y Filosofía de la religión, apelando a la consideración conjunta de dos pares de distinciones gnoseológicas de pertinencia decisiva en la teoría de las ciencias de la religión. Así, el Materialismo Filosófico distingue entre dos tipos de oposiciones, a partir de las cuales será posible formular cuatro metodologías (representadas por escuelas concretas) para el análisis del campo de las religiones: 1) Contextos determinantes sistemáticos / históricos, y 2) Planos fenomenológicos / esenciales¹¹.

1) *Método fenomenológico en el ámbito de los contextos sistemáticos o estructurales*. Nos sitúa ante análisis que culminan en la determinación de síndromes, árboles taxonómicos, al modo de Hessen o de Van der Leeuw. Es el método de elección de una ciencia comparada de las religiones, pero no puede ser el método de una ciencia histórica de la religión, ni tampoco el de una filosofía de la religión.

2) *Método fenomenológico en el ámbito de los contextos históricos*. Nos situaría ante una Historia de las religiones, como ciencia filológica. Es un material ante todo histórico y filológico, que aproximaría al intérprete a contenidos específicamente religiosos, de interés para historiadores y filólogos de las religiones (los dioses como referentes sobre los que los poetas desarrollan sus mitos, etc., en la línea de autores como Muschg (1948).

3) *Método esencial en el ámbito de los contextos sistemáticos*. Serían las ciencias de la religión orientadas a establecer la «gramática» de los diferentes grupos de religiones, incluidos los sistemas mitológicos universales. Situaríamos aquí, por ejemplo, el análisis científico, de naturaleza estructuralista, de las religiones llevado a cabo por Dumezil. Aquí se situaría también la presente monografía, desde el momento en que pretende sistematizar un estudio sobre la religión en la obra literaria de Cervantes.

religiosos considerados. Estas partes se establecerán de modos muy diversos, que lógicamente pueden reducirse a dos: el análisis de las *partes atributivas* de una religión (partes heterogéneas, cada una con sus propios atributos y funciones en el organismo del todo), y el análisis de las *partes distributivas* (las diferentes religiones, budismo, animismo, judaísmo, cristianismo, etc.) Si el análisis se desarrolla paradigmáticamente, a lo largo de una columna, la ciencia de la religión actúa de forma semejante a como en lingüística opera la gramática de una lengua. La ciencia de la religión se comportaría aquí como la gramática de una religión, y sobre ella se constituiría una Teología Dogmática. Por su parte, el análisis sintagmático, es decir, a lo largo de una fila, insoslayable en las ciencias immanentes de la religión, es el camino que permitiría construir una ciencia comparada de las religiones. Sería de este modo posible identificar unos universales religiosos.

¹¹ Esta oposición corresponde con la distinción característica de las ciencias humanas a través de la oposición entre contextos α y β -operatorios, desarrollada por la Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992).

4) *Método esencial en el ámbito de los contextos históricos*. Postula la comprensión racional, esencial y evolutiva, de los fenómenos religiosos, y ya no puede desarrollarse en el ámbito de un cierre categorial específico (como lo hace la teoría de la evolución darwiniana, por ejemplo). Sin embargo, esta *teoría de la evolución de las religiones* es la forma única y adecuada a la que ha de someterse todo intento de comprensión racional de los fenómenos religiosos. Esta perspectiva remite a la filosofía, no a la ciencia, de la religión. De hecho, las grandes filosofías clásicas de la religión —desde Hegel hasta Spencer o Comte— son ante todo doctrinas histórico-evolutivas, teorías de los «estadios de la religión». En este ámbito se sitúa la teoría de las fases o etapas de la religión (primaria o numinosa, secundaria o mitológica y terciaria o teológica) propuesta por Bueno en su obra *El animal divino* (1985).

Por lo que se refiere al trasfondo real de la oposición Ciencia / Filosofía de la religión, bastará considerar aquí la dualidad de los planos en que se desenvuelven los fenómenos religiosos, y distinguir así entre el plano fenomenológico y el plano ontológico. El primero de ellos se resuelve principalmente en el terreno de la sociología y la psicología. Las imágenes religiosas específicas, es decir, los *númenes*, entran en confluencia con 1) otro tipo de mitos, alucinatorios, de índole animista o manista, 2) la fantasía mitopoyética en general, o 3) los intereses políticos, gregarios, morales, etc., todo lo cual origina un cuerpo ideológico cuya consistencia se expresa e interpreta desde criterios funcionalistas. En este plano se sitúan las ciencias de la religión. En el plano ontológico, por su parte, se sitúa la influencia que, en la trayectoria del curso de las religiones, adquiere la gravitación de la verdad objetiva misma de la religión, es decir, los *númenes*. En este plano actúa la filosofía de la religión «que necesita poner el pie en el plano de la verdad» (Bueno, 1985: 78).

3. *Interpretaciones teológica, científica y filosófica de los materiales religiosos referidos y formalizados en la literatura*. ¿Cuáles son los fundamentos gnoseológicos de una Teoría de la Literatura que trate de dar cuenta de una interpretación de la Religión a partir de los referentes materiales formalmente objetivados en los textos y obras literarias? ¿Cómo interpretar la experiencia religiosa cuando esta se convierte en un material literario? El objetivo de estas páginas tiene como fin dar una respuesta racional a la naturaleza de estas preguntas.

Toda teoría habrá de dar cuenta de cuál es su naturaleza como tal teoría (científica, filosófica, literaria, matemática, física, biogenética...), esto es, habrá de demostrar sobre qué materiales está científicamente construida. Los conceptos adquieren diferentes significados según los términos a los que se oponen¹². Al margen de cualesquiera contraposiciones semánticas del concepto de *teoría*, hay situaciones en que

¹² Los principales términos a los que se suele oponer el concepto de teoría son *praxis*, *verdad* y *modelos* (hechos). *Teoría* se opone a *praxis*, si designa los contenidos de una vida especulativa, ajena o contrapuesta a una realidad práctica; se opone a *verdad contrastada*, cuanto la teoría se presenta como un hipótesis o conjetura, una suposición frente a una realidad verificada; y se opone a *modelo* o *hecho*, cuando una teoría implica varios modelos coordinados entre sí (la teoría atómica, por ejemplo, supone la coordinación del modelo de átomo de hidrógeno y del modelo de átomo de silicio).

tales disociaciones ni se producen ni pueden producirse. Hay prácticas que son imposibles al margen de la teoría (la práctica de los vuelos espaciales al margen de la teoría mecánica y astrofísica). La teoría alcanza su plenitud cuando alcanza su verdad. Desde un punto de vista gnoseológico, las teorías son construcciones de un nivel de complejidad muy superior del que corresponde a los modelos y a los hechos. Por otra parte, la casi totalidad de las escuelas de teoría de la ciencia aceptan unánimemente el principio de subordinación que todo hecho mantiene respecto a una teoría. Es decir, no se acepta la existencia de hechos puros o aislados. Todo «hecho» —y por supuesto también el *hecho literario*—, implica por sí mismo alguna teoría, implícita o explícitamente. Sin embargo, la teoría es una figura o construcción gnoseológica que por sí misma, es decir, en cuanto a su propia teoriedad, no garantiza ninguna verdad. El Materialismo Filosófico distingue, atendiendo a su estructura lógica, tres tipos de teorías: *teológicas, científicas o positivas y filosóficas*¹³.

En primer lugar, aunque tratan de parecerlo, las *teorías teológicas* no son racionales, sino que se basan en lo que se denominarán *principios sedicentes suprarracionales*, es decir, en postulados fideístas antirracionales (principios de fe *praeter racionales*), que exigen cortar toda posibilidad de relación racional con teorías científicas o filosóficas. La Teología no pretende interpretar la fe a través de la razón, y aún menos reducir la fe a la razón, sino que, muy al contrario, lo que pretende es manipular la razón para mostrar hasta qué punto los dogmas de fe la rebasan o trascienden, instaurando estos dogmas de fe por encima de cualesquiera verdades propias de la razón humana. Y esto es lo que la Teología, como método, tiene en común con la posmodernidad, como discurso. Cuando el Materialismo Filosófico habla de «teología» no lo hace en un sentido ordinariamente religioso, sino en un sentido rigurosamente filosófico, de modo que no solo el cristianismo, como religión terciaria (Bueno, 1985), constituye una teología, sino que el marxismo, como sistema filosófico y como totalitarismo político, constituye igualmente una teología, monista y dogmática, cuyo desarrollo es una visible secularización metafísica, o vuelta del revés —pero conservando su idealismo moral—, del pensamiento cristiano. Cuando una teoría teológica, es decir, monista y metafísica —sea de signo cristiano o de signo marxista (*oppositum per diametrum*)—, se aplica a la literatura, el resultado es el idealismo interpretativo, la segregación de la *falsa conciencia* del intérprete vertida sobre la literatura, el ilusionismo hermenéutico, la retórica acrítica de una creencia religiosa o de una ideología partidista.

En segundo lugar, las *teorías científicas* son teorías racionales y lógicas ligadas a un material empírico. El Materialismo Filosófico toma como criterio de científicidad el *circularismo* de la gnoseología materialista, expuesta en la Teoría del Cierre Categorical (Bueno, 1992). Desde este punto de vista, la *ciencia* es un conocimiento racional basado

¹³ Como recuerda Bueno (1985, 1992), la «teoría de la transubstanciación» de Tomás de Aquino, por ejemplo, es evidentemente una *teoría teológica*, que utiliza la doctrina aristotélica del hilemorfismo para exponer el dogma cristiano de la Eucaristía, según el cual los accidentes del pan y el vino pasan a inherir —término de Bueno— en la sustancia del cuerpo de Cristo. La «teoría de las ideas» de Platón es obviamente una teoría filosófica, y la «teoría de la relatividad especial» de Einstein es una teoría científica (perteneciente al campo categorial de la Física).

en la interpretación causal, objetiva y sistemática de la materia. Vuelvo más adelante sobre estos aspectos, a lo largo de mi interpretación de los textos cervantinos.

En tercer lugar, las *teorías filosóficas* son racionales, y en esto se diferencian de las teorías teológicas (que *no* lo son), a la vez que, por ello mismo, se identifican con las teorías científicas (que sí son racionales). Sin embargo, frente a las teorías científicas, las filosóficas no pueden considerarse científicas, pese a ser racionales, porque la Filosofía no es, ni puede ser, una Ciencia, y no necesita serlo para ejercer sus funciones críticas y dialécticas. Las teorías filosóficas no son científicas nunca porque la Filosofía no es susceptible de cerrar categorialmente un campo de la realidad y convertirlo en su objeto de estudio —cómo sí hacen las ciencias categoriales—, es decir, no puede limitarse a interpretar una categoría o parcela específica y exclusiva de la realidad, como hacen la Química, la Física, la Termodinámica, la Geometría o la Métrica, porque la Filosofía las abarca a todas, al enfrentarse a ellas mediante la *symploké* de las Ideas, o relación de unas Ideas con otras (Platón, *Sofista* 259 c-e).

4. *Idea de Hombre e Idea de Mundo en la obra literaria de Cervantes.* Ante la totalidad de la obra literaria de Miguel de Cervantes, el regreso que, desde el *Materialismo Filosófico*, se lleva a cabo hacia las ideas de Hombre y Mundo, como primeros principios de toda teoría filosófico-política, constituye la doctrina alternativa al *regressus* que, desde el *idealismo filosófico*, la teoría teológico-política ejecuta constantemente hacia las ideas de Hombre y Dios¹⁴. De acuerdo con este paralelismo alternativo, la idea de Mundo estaría sustituyendo, en el marco de una teoría filosófico-política, y en un principio, a la idea de Dios, pues habrá que considerar también la sustitución de Dios por el Hombre, especialmente en lo que se refiere al antropomorfismo desarrollado por Cervantes en su obra literaria. Desde un punto de vista histórico, y tras los antecedentes de la tradición estoica, la sustitución de la idea de Dios por la idea de Mundo se articula en la Edad Moderna en la obra de Baruch Spinoza, concretamente en su *Tratado teológico-político* (1670), sobre todo si se tiene en cuenta la identificación que Spinoza presupone entre *Deus* y *Natura*.

La oposición teológica Hombre / Dios implica diferentes modos alternativos de interpretación, ninguno de los cuales se encuentra desarrollado en la obra literaria cervantina¹⁵. No es ese el objetivo de Cervantes. ¿Qué significado se atribuye al mundo

¹⁴ Las teorías políticas históricamente existentes pueden reducirse a dos tipos fundamentales, que responden, bien a una naturaleza teológica (Agustín de Hipona, Tomás de Aquino, Suárez, Filmer...), bien a una naturaleza filosófica (Platón, Aristóteles...). Puede afirmarse que toda teoría política racionalmente desarrollada tiene una base filosófica, y no teológica. La teoría política, por su propia naturaleza, es teoría filosófica, dada la cantidad de categorías que ha de atravesar: Economía, Sociología, Antropología, Etología, Nematología, Jurisprudencia, Bioética...)

¹⁵ Estos modos, en suma, pueden reducirse —sigo a Bueno— a tres fundamentales: 1) La subordinación del Hombre a Dios, que constituye un *teologismo político* cuya versión más importante, desde el punto de vista histórico, es, en la tradición cristiana, el «agustinismo político» (Alquié), y en la tradición musulmana, el fundamentalismo chiíta. 2) La subordinación del Dios al Hombre, que da lugar al *antropologismo político* o *humanismo trascendental*: semejante antropologismo viene a recoger, en cierto modo, el sentido del humanismo de pensadores como

desde tales principios teológicos? Las respuestas no son unívocas: el Mundo se ha visto como un enemigo del «alma», como un escenario de los problemas políticos derivados de los conflictos entre el Hombre y Dios, como un campo de batalla entre Dios y el Diablo por el control de la Humanidad, e incluso una visión teológica de la política se ha orientado a ver la Naturaleza como un instrumento inagotable, o jardín admirable, creado por Dios para los Hombres, en una suerte de ecologismo trascendental, ya practicado por los franciscanos, y también por la teología de la liberación. Nada de esto está presente en la literatura cervantina. Quienes defienden el erasmismo de Cervantes deberían explicarse y explicarnos, *en términos de filosofía*, y no de retórica o doxografía, el por qué de estas significativas ausencias.

Sin embargo, la transformación del dualismo teológico (Hombre / Dios) en un dualismo filosófico (Hombre / Mundo), o incluso en un dualismo trascendental (Cultura / Naturaleza), supone la secularización de los esquemas teológicos, es decir, su conversión en esquemas filosóficos, emancipados de los dogmas religiosos. Las consecuencias de esta secularización en la teoría política dan lugar a las tres alternativas que expongo a continuación.

La primera alternativa es la genuinamente cervantina. Cervantes desplegará en su obra literaria la subordinación o reducción del Mundo al Hombre, sustituto este último de Dios. Esta opción recoge en Filosofía la doctrina del idealismo absoluto de Fichte y de Hegel, así como también numerosas posiciones antropocéntricas basadas en los denominados «principios antrópicos». Desde la perspectiva que asume estos criterios, Américo Castro escribió en 1925 su libro sobre *El pensamiento de Cervantes*, desde el que se interpreta al autor del *Quijote* como un precursor del pensamiento idealista. En realidad, Cervantes no es un «precursor» de Kant, Fichte o Hegel, sino un escritor que, al igual que hicieron estos filósofos alemanes desde la Ilustración europea, contribuye, entre los siglos XVI y XVII, al proceso de secularización que reduce o religa la Idea de Mundo a la Idea de Hombre. La obra de Cervantes remite así a un espacio antropológico circular (humano, personal, social) y unidimensional (no radial o cósmico, ni angular o teológico), donde el ser humano es el fundamento ejecutivo primordial y acaso único. Desde criterios filosóficos y políticos, esta perspectiva conduce al desarrollo creciente e indefinido de una humanidad infinita, y comparte con el Idealismo alemán numerosas premisas. Todo lo que existe está a disposición del ser humano y puede ser manipulado por él. No en vano *La Numancia* es una tragedia deicida, y no por casualidad las *Novelas ejemplares*, el *Quijote* y el *Persiles* exponen literariamente una Idea de Dios, del Dios terciario y teológico, en términos propios de una filosofía racionalista, la cual, por completo afín al pensamiento de un Spinoza, sitúa a los personajes de la narrativa cervantina en la antesala del ateísmo.

Erasmus, Montaigne, Hegel o Feuerbach, y actualmente el de algunos teólogos de la liberación; para muchos de estos pensadores, la reducción del Hombre a Dios se produce como referencia de ese Dios al «espíritu humano» en su evolución histórica. Y 3) el dualismo entre el Hombre y Dios representado por la posición del tomismo medieval, y en nuestro tiempo por las posiciones políticas de las denominadas «democracias cristianas». Esta tercera alternativa es una suerte de yuxtaposición o coordinación de las dos anteriores.

La segunda de las alternativas es ajena al pensamiento de Cervantes, al proceder por subordinación o reducción del Hombre al Mundo, el cual desempeñaría *ahora* las funciones de un Dios. El Mundo se identifica con la Naturaleza, que se concibe como si se tratara de una realidad trascendental, divina incluso, y a la cual el Hombre agrede, ataca, consume, explota, ultraja... Desde un punto de vista político, el referente inmediato es el ecologismo trascendental (los partidos verdes en nuestro tiempo, etc.) Por último, la tercera alternativa —que nada tiene que ver ya con Cervantes— es ecléctica, al mantener la oposición Hombre / Naturaleza como términos relativamente independientes, pero correlacionados. El materialismo monista, en la tradición marxista del materialismo dialéctico (*Diamat*), se situaría en esta perspectiva¹⁶.

En suma, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la doctrina del dualismo Hombre / Mundo resulta completamente disuelta o desintegrada por el concepto tridimensional de espacio antropológico, con sus tres ejes (circular, radial y angular). Los contenidos del espacio antropológico no son homogéneos, ni pueden interpretarse mediante categorías monistas o armónicas. La Naturaleza, percibida como una «unidad» estable y armónica es un idealismo completo, pura mitología. En realidad, se trata de una auténtica «biocenosis», es decir, un conjunto de poblaciones de especies biológicas diversas que conviven en una armonía aparentemente estable, la cual implica materialmente la explotación y depredación de aquellos organismos que son necesarios para la subsistencia de otros organismos heterótrofos. El Materialismo Filosófico concibe la denominada «Naturaleza» como una realidad dialéctica, heterogénea e inarmónica, en lucha y conflicto constantes. Por otro lado, no cabe hablar de ninguna manera del «Mundo» como unidad sustantiva. El Mundo, como unidad, ha de ir referido a un conjunto de fenómenos con significado «organoléptico», es decir, ejecutados por seres humanos que lo interpretan y categorizan. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que el Mundo (M) solo puede ser concebido como una realidad material de objetos físicos (M_1), psíquicos (M_2) y lógicos (M_3), percibido, interpretado y categorizado por los seres humanos. Lo que ordinariamente llamamos Mundo es una categoría que tiene sentido dentro del espacio antropológico, en tanto que forma parte de una experiencia humana interpretada (Bueno, 1978). No cabe hablar de Mundo al margen de las categorías, ni al margen de seres humanos que lo categoricen. El sufijo *-léptico* remite a —e implica— la presencia de un sujeto activo, pragmático, manipulador, que en adelante denominaré *sujeto operatorio*, cuyas intenciones serán siempre prolépticas y lógicas, como tendremos ocasión de comprobar a propósito de la obra literaria cervantina. En conclusión, partimos del postulado antropológico de que no hay Mundo, ni cabe hablar de Mundo, hasta que el ser humano lo constituye organolépticamente, es decir, mediante operaciones que ejecutan las personas, y que responden a conductas normativizadas, las cuales poseen además un fin determinado (prolepsis) y —en las sociedades civilizadas— una disposición racional (lógica). Se pretende de este modo

¹⁶ Políticamente, aquí tenían su cabida los planes quinquenales soviéticos, junto con una visión de la naturaleza como algo inagotable que, en manos de la tecnología humana, haría posible la instauración del comunismo como fin de la historia (y todo eso).

desarrollar y ejercer una conducta pautada que espera reproducir algo relativamente conocido y con una finalidad determinada. La creación literaria de Cervantes pone de manifiesto que el Mundo solo tiene sentido si está inserto en el *espacio antropológico*, esto es, si está referido —y construido por referencia— al Hombre, a sus operaciones, a sus sentidos, a su manipulación, a su categorización. Finalmente, debe advertirse que del «género humano» tampoco puede en rigor hablarse como si se tratara de algo «único», de un «género único», ya que desde un punto de vista taxonómico y primatológico hay que distinguir varios géneros¹⁷. El Materialismo Filosófico propugna la disolución de la Idea de Hombre como unidad metafísica y la disolución de la Idea de Mundo o Naturaleza como holismo armónico, es decir, propugna lo que, en términos literarios, Cervantes expone en sus obras literarias.

5. *Koinonía de los valores de lo sagrado*. En términos simplemente extensionales y negativos cabría presuponer que lo sagrado se define por lo *no-profano*. Sucede, sin embargo, que lo profano ha sido desde sus orígenes un concepto muy confuso e indistinto¹⁸. En consecuencia, cabe definir lo sagrado como un atributo o cualidad relativos a una divinidad, hacia la que el ser humano profesa un culto o veneración, acaso mediante el ejercicio de ciertos rituales y ceremonias. Lo sagrado será, pues, una cualidad que el ser humano atribuye a los *númenes*, a los *fetiches* y a los *santos*. Estos tres agentes desempeñan, por obra y gracia del Hombre, el papel de *valores de lo sagrado*. De este modo, la *experiencia sagrada* no tendrá lugar nunca al margen de lo *numinoso*, lo *santo*, o lo *fetichista*, tomados aislada o conjuntamente, pero jamás como valores independientes o exentos de lo sagrado. Adviértase que lo sacro, sin necesidad de ser trascendental al espacio antropológico, sí puede distribuirse por cada uno de los ejes, o por combinaciones entre ellos. De otro modo, no hay razón alguna para circunscribir o recluir al *sacrum* en alguno de estos ejes, ni siquiera en un par de ellos. Así pues, lo sagrado, tal como se determina en el eje circular (humano), se manifiesta como *santo*; determinado en el eje angular (religioso) se manifiesta como *numen*, y determinado en el eje radial (naturaleza inerte) se manifiesta como *fetichista*.

Pueden darse valores de lo sagrado que requieran de la composición de dos ejes (circular y angular, circular y radial, radial y angular), o incluso de los tres simultáneamente. Se hablará según esto de *valores elementales* de lo sagrado o de

¹⁷ Por lo menos habría que distinguir cuatro géneros de homínidos: australopitecos, pitecantrópos, neandertales y cromañones.

¹⁸ Varrón (*De lingua latina*, VI, 54) nos dice que «profano» es lo que está «delante del templo» (*fanum*), aunque unido al templo; y alega este significado como razón de que se llamase *profanatum* («consagrado») a algo existente en el sacrificio y en el diezmo de Hércules, puesto que mediante cierto sacrificio, recibía el carácter de «propio del templo» (*fanatur*), lo que equivaldría, dice Varrón, a hacer por ley propio del templo, o *fanum*, lo que sin embargo es profano. Sin embargo, «profano» llegará a significar, ante todo, no tanto lo que está delante del templo (con la connotación de lo que está «orientado» o de cara al templo), sino lo que está fuera y aun de espaldas a él. De este modo, si lo *religioso* es lo que se encierra dentro del templo, lo profano será también lo que no es religioso.

valores complejos de lo sagrado. De hecho, es posible distinguir con claridad las figuras del *sacerdote* (especialista religioso), del *chamán* (especialista que pone en contacto a los vivos y a los muertos), y del *hechicero* o mago. Y no por casualidad el sacerdote se define en función de los *númenes divinos*, el chamán en función de las ánimas de los antepasados, y el mago o hechicero en función de los *fetiches impersonales* e inertes.

En consecuencia, hay que distinguir, circunscribiéndose al campo de lo sagrado, tres tipos de teorías reductoras de lo sacro a alguna de sus categorías. En primer lugar, las que sostienen que lo *santo* es la fuente de todo lo sagrado (la funcionalidad recae sobre el eje circular o humano): estas teorías comprenden todas las variantes del «humanismo de lo sagrado» (incluyendo aquí al evemerismo), y podríamos situarlas bajo el patronato del Kant de la *Crítica de la razón práctica*. En segundo lugar, están las teorías según las cuales lo *numinoso* es la fuente de todos los demás valores de lo sagrado (predominio funcional del eje angular o religioso): podríamos hablar de «teorías religiosas de lo sagrado», y cabría ponerlas bajo el patronato de un filósofo confesional como Agustín de Hipona. En tercer lugar, cabe referirse a las que sostienen que los *fetiches* son la fuente de todo lo sagrado —de lo santo y de lo numinoso— (situando el dominio funcional en el eje radial o cósmico): es el caso, por ejemplo, de las teorías panbabilonistas (llamadas a veces fetichistas), iniciadas por el propio De Brosses y continuadas por Von Schröder o E. Siecke.

Nos encontramos de este modo ante la *symploké* de los valores de lo sagrado o, más precisamente, ante su *koinonía*, en la medida en que la totalidad de los valores sacros constituye una comunidad de términos heterogéneos, pertenecientes a diversas especies o géneros, sin lograr —en contra de los deseos de los monistas de lo sagrado, que querrían identificar una única fuente en los valores múltiples de lo sacro— una unidad capaz de objetivarse o ejecutarse en una paz armónica, una solidaridad universal o un panfilismo no siempre metafísico. Frente a este imposible, la *koinonía* de los múltiples valores de lo sagrado, como las *koinoníai* o comunidades biológicas o sociales, que operan como auténticas biocenosis, se mantienen casi siempre en conflicto mutuo, incluso bajo formas letales, como bien demuestra la historia de la humanidad, nutrida de múltiples guerras religiosas, cruzadas, guerras santas, fatwas y yihads varias.

La comunidad o *koinonía* de los valores sagrados es una comunidad dialéctica, que incluye, además de alianzas, conflictos entre los valores, tanto entre los que pertenecen a la misma categoría como entre los valores que pertenecen a categorías distintas. Todas estas circunstancias determinan múltiples significaciones en el desenvolvimiento histórico de la religión, como idea y como concepto. Desde una perspectiva sociológica, por ejemplo, los conflictos entre los valores de lo sagrado podrán manifestarse como conflictos entre magos, chamanes y sacerdotes. Del mismo modo, tomando como referencia un marco teológico, el conflicto se manifestará entre las diferentes religiones monoteístas (Cristianismo, Islam, Juidismo y Budismo). Y de igual forma, desde una visión cosmológica, los fetiches de las diferentes sociedades pueden ignorarse mutuamente o, por el contrario, ser objeto de enfrentamiento simbólico entre las diversas facciones que los ostentan. La historia de lo sagrado podría reexponerse en los términos de esta dialéctica que caracteriza y determina la evolución de sus propios valores.

Las relaciones de conflicto o de incompatibilidad podrán agruparse de forma lógica según varias coordenadas diferentes, obtenidas por la confrontación de cada uno de los dominios categoriales, bien consigo mismos, bien con los otros presupuestos y alternativos. En primer lugar, cabe hablar de las relaciones conflictivas entre los santos, hombres indudables, y como tales sujetos a condiciones de rivalidad incluso dentro del mismo credo¹⁹. En segundo lugar, si nos referimos a las relaciones conflictivas entre los númenes, habrán de tenerse en cuenta desde los enfrentamientos entre las divinidades hindúes, hebreas y egipcias hasta los enfrentamientos entre titanes y dioses en la mitología griega, para adentrarnos posteriormente en guerras causadas por los ideales de las religiones terciarias y monoteístas, incluso dentro de un mismo seno matriz, pues el Dios de Lutero y el Dios de Carlos V resultaron incompatibles. En tercer lugar, cabe referirse igualmente a las relaciones conflictivas entre los fetiches, que, sin llegar a ser tan intensas como las numinosas, no por ello han dejado de existir entre las diferentes formas de concebir la experiencia religiosa, dando lugar a diversos modos de idolatría, superstición e iconoclastia²⁰.

En nuestros días, la mayor parte de las Iglesias y credos religiosos, exceptuando los grupos fundamentalistas, especialmente islámicos, hablan de paz y de tolerancia. Sin embargo, esa paz y esa tolerancia derivan, más que de una voluntad de coexistencia pacífica entre las tres grandes religiones, de una estrategia de defensa mutua y tácita frente terceros, cuyo racionalismo y ateísmo pueden poner en serio peligro la *positividad* de los valores sagrados en que se basa el poder de

¹⁹ «Los valores de lo santo constituyen el dominio de los valores de lo sagrado, en el cual los conflictos internos son más débiles y superficiales. La razón es acaso que los santos, vivos o muertos, se caracterizarán por su bondad, y la bondad sagrada implica una tendencia a eliminar las diferencias que dividen a los hombres, apuntando, por tanto, a la paz y hacia la amistad entre ellos y sus trasuntos celestiales. En el Cristianismo, este ideal queda reflejado en la doctrina de la comunión de los santos. Sin embargo, la comunión de los santos es un ideal metafísico. Entre los hombres santos realmente existentes han tenido también lugar regularmente relaciones de rivalidad, de diferencia de criterios (aun dentro de una misma comunidad religiosa) y aun de lucha enconada, cuando tenemos en cuenta las relaciones entre santos de diversas religiones; por ejemplo, entre santos cristianos y sufíes considerados como falsos profetas o «santones», como se les denominó despectivamente desde las sociedades cristianas» (Bueno, 1995c: 83).

²⁰ «El movimiento religioso más potente en el seno del cristianismo, se desató contra la iconodulia, o veneración de las imágenes, en el siglo VIII: es el movimiento que la historiografía conoce como *iconoclasmo*, que estalló en Bizancio en la época de los emperadores Isáuricos, sobre todo en la época de León III (714-741) coetáneo de los reyes asturianos, como Pelayo, Favila o Alfonso I. El iconoclasmo constituye el fundamento religioso más profundo de toda legitimación de la desacralización del arte [...]. Lo que sí es cierto es que la poderosa corriente iconoclasta que las Iglesias protestantes desplegaron contra la imaginería católica, dejando vacías las hornacinas que alojaban las tallas o imágenes de santos de los altares y llegaron a suprimir a los mismos altares, no puede menos de ser incluida en la rúbrica del conflicto entre santos y fetiches que tanta importancia ha tenido en la evolución humana (la «cruzada» que al comienzo de este tercer milenio han emprendido los talibanes de Afganistán contra los «colosos de Bamiyan» y otras imágenes talladas de Buda —y que la cursilería internacional condena en nombre de la cultura, como si se tratase de crímenes contra el arte y como si la intolerancia talibán no fuese también un contenido cultural— es un ejemplo notorio de conflicto entre santos y fetiches)» (Bueno, 1995c: 86-87 y 88).

las respectivas instituciones y grupos religiosos. La parábola de los tres anillos que Lessing expuso en su *Nathan el sabio* sirve de ilustración a este diagnóstico: los tres anillos son iguales precisamente cuando han sido eliminados todos los componentes religiosos positivos (dogmas, sacramentos, sacerdocio, rituales...) que los enfrentan. Hasta el momento, los límites entre el *sacrum* divino (lo numinoso), el *sacrum* humano (lo santo) y el *sacrum* corpóreo (fetichista) se mantienen con nitidez en la evolución humana de las formas religiosas.

6. *La religión en la evolución humana: etapas de la religión.* Desde el Materialismo Filosófico, se sostiene que el núcleo de la religiosidad no hay que buscarlo en las superestructuras culturales, ni en fenómenos alucinatorios, ni en los lugares que se encuentran en la vecindad del dios de las «religiones superiores», sino en seres vivientes, criaturas no humanas pero sí inteligentes, y con capacidad para *envolver* y *actuar* sobre la vida de los seres humanos, bien enfrentándose a ellos como enemigos, bien ayudándolos como criaturas bienhechoras (Bueno, 1985). El núcleo de la religión se sustantiva en los *númenes* y en lo *numinoso*, a los que podemos delimitar —siempre siguiendo a Bueno— como centros o referencias dotadas de voluntad y de inteligencia²¹, y a los que se atribuye la capacidad de mantener con los seres humanos interacciones de naturaleza inicialmente lingüística, en sus relaciones o manifestaciones por parte del numen, y en sus oraciones o imprecaciones por parte del hombre.

Los númenes pueden clasificarse en dos grandes órdenes: *númenes equívocos* y *númenes análogos*. Los númenes equívocos pueden ser a su vez de dos tipos: *divinos* y *demoníacos*. Unos y otros se caracterizan inicialmente por tres constantes: su naturaleza es diferente de la naturaleza humana o animal, su morfología resulta siempre muy semejante a figuras andromorfos o zoomorfos, y su apariencia procede de la combinación y deformación de criaturas visibles empíricamente. Los númenes divinos pueden ser *in extremis* incorpóreos, completamente metafísicos, al carecer de cuerpo y ser puro espíritu, aunque siempre conserven alguna referencia icónica, indicial o simbólica, a formas humanas o animales (fiereza, fuerza, ojo invisible...) Pueden ser *andromorfos*, si tienen forma humana (Zeus, Ares, Atenea...), o *zoomorfos*, si ostentan formas animales (Anubis, la vaca Hathor...) Los númenes demoníacos se situarían en el mundo celeste o terrestre, y se muestran subordinados a los númenes divinos cuando se admite la existencia de estos últimos. Pueden identificarse como incorpóreos (ángeles cristianos), en su expresión extrema, pero en todo caso siempre son *androides* (los extraterrestres, por ejemplo) o *zoomorfos* (serpiente, larvas, insectos, etc.) Por su parte, los númenes análogos son aquellos cuya naturaleza se concibe ligada a la prole de los seres humanos o de los animales, y en consecuencia

²¹ «*Numen, inis*, incluye, en los usos del latín clásico, referencia a un «centro de deseo eficaz (potente)», a alguna entidad dotada de algo así como intereses, proyectos, planes o decisiones eficaces que pueden tener a los hombres como objeto. Decisiones que el *numen* revela o expresa de algún modo a los hombres inspirándoles temor, confianza, veneración. También significa asentimiento o voluntad de los dioses, o los dioses mismos, o genios silvestres (Ovidio), o personajes poderosos (Livio)» (García Sierra, 2000: § 353).

pueden ser *humanos* (héroes, caudillos, genios, profetas, chamanes, santos, espectros, ánimas de difuntos...) o *zoomorfos* (animales totémicos, animales sagrados, etc...)

De todo este conjunto de númenes, de los que están llenos, entre múltiples manifestaciones, el folclore, la religión, la música, la pintura, la escultura, los cuentos populares, las tragedias clásicas, la arquitectura, los relatos míticos y la literatura de todos los tiempos, solo una clase de ellos son númenes reales. Los númenes equívocos —divinos y demoníacos— no existen materialmente. Son solo imaginarios. No pueden considerarse como fuente real y material de la experiencia religiosa. Solo los númenes análogos —andromorfos y zoomorfos— pueden considerarse como realmente existentes. Desde este punto de vista, una filosofía materialista de la religión habrá de inclinarse por situar el núcleo de la experiencia religiosa de los númenes fenomenológicos en referencias humanas reales (númenes andromorfos) o en referencias animales reales (númenes zoomorfos). Nos centramos de este modo en los dos «ejes personales» del espacio antropológico, el cual se articula en torno a los tres ejes bien conocidos: circular o humano, radial o cosmológico y angular o teológico. Los dos primeros, por lo que diremos a continuación, son los «ejes personales» del espacio antropológico, concepto este último que nos permite interpretar la Idea de Ser Humano y las diferentes relaciones que mantiene con el resto de la realidad. El *eje circular* del espacio antropológico comprende todas aquellas relaciones que el ser humano, resultado de una evolución biológica —no de creación divina o sobrenatural—, mantiene consigo mismo. Consideramos que las relaciones entre los seres humanos han de estar basadas en la igualdad, relación que desde criterios lógicos ha de ser simétrica, transitiva y reflexiva. Y esta es una cuestión capital, pues dispone que el núcleo de la experiencia religiosa no puede identificarse en el ser humano, es decir, en el eje circular del espacio antropológico, porque no es posible adorar a un igual, mortal y moral como nosotros, como se adora a un dios. En este sentido, una filosofía materialista de la religión no puede afirmar que los númenes sean humanos, aunque sí ha de aceptar que algunos seres humanos extraordinarios, singulares, son númenes, y númenes reales. En este sentido sería posible distinguir tres modos de determinación de lo humano como numinoso: a) un modo metafísico, cuando se utiliza la idea de ser humano, de Humanidad, como fuente de vivencias numinosas (así sucede en casi todas las tragedias griegas conservadas, especialmente en la *Antígona* de Sófocles²²); b) un modo determinado, positivo, pero abstracto (nomotético), cuando se habla de estructuras humanas definidas, múltiples y supraindividuales (lo numinoso es el clan,

²² Me refiero especialmente a los versos 332-376, a los que pertenece la siguiente cita de exaltación antropomórfica: «Muchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre [...]. Se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento, así como las civilizadas maneras de comportarse, y también, fecundo en recursos, aprendió a esquivar bajo el cielo los dardos de los desapacibles hielos y los de las lluvias inclementes. Nada de lo por venir le encuentra falto de recursos. Solo del Hades no tendrá escapatoria. De enfermedades que no tenían remedio ya ha discurrido posibles evasiones. Poseyendo una habilidad superior a lo que se puede uno imaginar, la destreza para ingeniar recursos, le encamina unas veces al mal, otras veces al bien. Será un alto cargo en la ciudad, respetando las leyes de la tierra y la justicia de los dioses que obliga por juramento» (Sófocles, 1993: 361-362)

el Estado, el padre, el emperador, el caudillo...); y 3) un modo positivo o idiográfico, cuando los individuos numinosos lo son a título personal (genios, locos, chamanes, personas carismáticas...) De cualquier forma, las relaciones circulares —entre personas— son relaciones humanas, sociales, políticas, morales, lingüísticas, pero no *verdaderamente* religiosas. Lo numinoso no cabe racionalmente en el eje circular del espacio antropológico, porque las relaciones humanas exigen una igualdad que las relaciones con los númenes no admiten, al implicar una distancia insalvable, una simetría irreversible, una reflexividad inexistente y unos contenidos con frecuencia intransitivos. No es posible considerar numinoso, y menos aún divino, a un hombre o a una mujer cuyo espacio moral y mortal no solo suponemos, sino que sabemos positivamente que compartimos. El *eje radial* del espacio antropológico remite a las relaciones que mantiene el ser humano con la naturaleza y sus elementos (tierra, aire, agua, fuego), entidades desprovistas de todo género de inteligencia, aunque posean estructura y organización. Son relaciones de tipo pragmático, mecanicista, y con frecuencia pasan por la experiencia de la técnica y la tecnología. Finalmente, el *eje angular* remite a las relaciones que el ser humano mantiene con los númenes y lo numinoso, realidades dotadas de vida y de inteligencia a las que se atribuye una capacidad de acción sobre la vida humana, que puede interpretarse como una interacción maligna o benigna. En este eje angular del espacio antropológico se sitúan los animales en su relación con el ser humano. Y son los animales los que constituyen genuinamente la fuente numinosa en la que situar el núcleo de la experiencia religiosa, es decir, constituyen la génesis del *numen* del que ulteriormente brotará toda idea de divinidad. Si un dios puede ser percibido como un numen vivo y envolvente, con capacidad de interacción sobre los seres humanos, es porque zoológicamente puede percibirse como una suerte de animal terrible, como un super-animal, diríamos, más que como un super-hombre. Por esta razón una filosofía materialista de la religión considera que *los seres humanos hicieron a los dioses a imagen y semejanza de los animales* (Bueno, 1985: 170).

Nos hemos referido hasta el momento al núcleo de la religión, que hemos objetivado en los númenes. Sin embargo, ni el núcleo ni los númenes son la *esencia* de la religión. Según el Materialismo Filosófico, la *esencia* de la religión se constituye en el despliegue del núcleo en un *cuero* y en un *curso* tales que van determinándose de forma recíproca, a lo largo de una evolución que se ordena ortogenéticamente, es decir, en el sentido de un alejamiento progresivo del núcleo originario, de tal manera que este alejamiento conlleva en sus estadios finales la desaparición casi total del núcleo, y en consecuencia la desaparición de la vivencia misma de lo numinoso como núcleo de la experiencia religiosa.

Teniendo en cuenta esta evolución ortogenética de los contenidos materiales de la experiencia religiosa, es posible distinguir tres grandes estadios o etapas de la religión, a los que antecede un estadio o etapa previa denominada *religión natural*. El curso de estos tres grandes estadios comprende la totalidad de la evolución humana, tomando como punto de partida los últimos tiempos del Paleolítico medio. Con anterioridad a estas tres grandes fases solo cabe hablar de una religión natural, período protorreligioso que se situaría en el Paleolítico inferior, objetivándose en el uso del fuego por el *Homo Erectus* (según los antropólogos, estaríamos hablando de un período de unos

seiscientos mil años)²³. Solo a partir de los últimos momentos del Paleolítico medio podemos hablar de una religión positiva en sentido estricto, con la que se inician los tres estadios, en el último de los cuales nos hallamos actualmente:

1. Estadio de la religión primaria o nuclear. Numinosidad (zoomorfa).
2. Estadio de la religión secundaria o divina. Mitología (andromorfa).
3. Estadio de la religión terciaria o metafísica. Teología (dogmática).

En su fase primaria, la religión —nuclear y esencialmente numinosa— se encuentra determinada por los procesos antropológicos en función de los cuales los animales comienzan a ser percibidos como criaturas numinosas. El Materialismo Filosófico interpreta el proceso de numinización de los animales naturales como un proceso simultáneo de *segregación* y *extrañamiento* —la serpiente, por ejemplo, en el Génesis (3, 1)— de unos seres vivos que rodean a los seres humanos y forman parte de un mundo del que se depende (son el alimento, una «comunidad») y con el que se convive (pueden ser benignos o causar daño, pueden ser un premio para la vida humana o un castigo terrible). El significado religioso de las reliquias paleolíticas permite hablar de religión positiva desde el momento en que pueden interpretarse como manifestación real de una percepción objetiva de los animales como arquetipos, como esencia universal. Lo característico de esta forma primaria de religiosidad sería su referencia a las realidades animales concretas, empíricas, si bien desarrollada *sub specie essentiae*, según tres formas principales y sucesivas: a) como parte real y corpórea disociada del animal que ha muerto (cráneo, piel, huesos...), que sería la fase de la religión musterriense; b) como figura de animal representado y disociado del animal empírico (figura que no es alegoría, sino referencia a la esencia universal misma de la especie animal empíricamente existente), que sería la fase correspondiente al arte parietal aurignaciense, solutrense, etc.; y 3) como expresiones germinal o incipientemente

²³ Durante este período no cabe hablar de *religión positiva* en sentido estricto, como tampoco cabe hablar de *ser humano* en términos de antropología filosófica. Dentro de este período de centenares de milenios solo es posible hablar de las relaciones de los *protohombres* con los animales, como premisas sobre las cuales habrá de desarrollarse una conducta religiosa posterior, y como relaciones constitutivas de una *religión natural*. Este último concepto es para el materialismo una construcción filosófica que no denota ninguna religión positiva (incluso se articula al margen, y aún en contra de toda religión positiva). Es sin embargo un concepto que ha sido aplicado, a veces con frívola frecuencia, al ser humano, sobre todo cuando se habla de él situándolo fuera del curso de la civilización histórica (al margen de la cual no existe propiamente), como «buen salvaje», etc., el cual siempre estará más cerca del Pitecántropo y aún del Australopiteco que de cualquiera de nosotros. Como advierte García Sierra (2000: § 364), para el Materialismo Filosófico, «la religión natural es el concepto filosófico que la filosofía clásica de la religión desarrolló precisamente para ofrecer un fundamento de verdad a la vida religiosa de la humanidad. Este es justamente el servicio que nosotros creemos puede rendir la nueva versión de este concepto, *la religión natural del Paleolítico superior*, la religión (que no es religión positiva) de un hombre (el «buen salvaje») que no es hombre todavía. El concepto filosófico de *religión natural* desempeña el papel de un horizonte necesario para que pueda aparecer como problema el concepto de la religión positiva, que es la religión *simpliciter*».

mitológicas, resultantes de una combinación de arquetipos reales y fantásticos, pero todavía referidas a animales empíricos²⁴.

El cuerpo de la religión primaria, es decir, las determinaciones capaces de constituir sus estratos o capas específicas, puede organizarse al menos en tres grupos fundamentales. En un primer momento, se objetivan en las estructuras espaciales o circunstanciales en que el numen animal manifiesta sus referencias concretas, finitas, delimitadas. El numen es un animal que vive en el mundo: bosque, árbol, caverna, lago, montaña, volcán, mar... El numen irradia su numinosidad al recinto de su habitáculo, lugar sagrado en el que está situado no el animal real y viviente de la *religión natural*, sino el *símbolo o fetiche* a través del cual el animal viviente queda —en las religiones primarias— elevado al estatuto de numen esencializado. Estos lugares sagrados, hoy reliquias paleolíticas, son los precursores de los templos. En un segundo momento, el cuerpo de la religión primaria se objetiva en las relaciones sociales (el eje circular del espacio antropológico). El carácter originario y elemental de los cultos individualistas pronto se organiza en el cierre de las relaciones circulares, esto es, de las relaciones sociales, en las cuales el individuo actúa como un especialista religioso, un experto en su relación con los animales numinosos (ornitoscopia, augurios, interpretación de graznidos, dirección del vuelo de halcones, etc.) Estos *expertos* en «ornitoscopia paleolítica» no son todavía sacerdotes, sino simplemente sus precursores más genuinos. Cabe hablar de un tercer momento, que se objetiva en el desarrollo de las relaciones entre los hombres y el animal numinoso (el eje angular del espacio antropológico), y que se manifiesta mediante los rituales de culto que organiza el ser humano en señal de adoración y tributo al numen (danzas, cánticos, ofrendas, sacrificios de personas o animales al animal numinoso, etc.)

En su fase secundaria, las religiones experimentan un conjunto de transformaciones en función de las cuales los *númenes* comienzan a percibirse como *dioses*. El núcleo de la religión ha evolucionado del numen al mito. ¿Cómo interpretar este desplazamiento ortogenético? Las causas necesarias que explican el tránsito hacia la religión secundaria o mítica hay que situarlas en las transformaciones objetivas que la sociedad humana (eje circular) y sus relaciones con la realidad material de la naturaleza (eje radial) generan a partir de su propia existencia y desarrollo, es decir, entre otras causas, el crecimiento demográfico de la población, el progresivo agotamiento y encarecimiento de la caza (desaparición de la megafauna del Pleistoceno, y con ella las referencias efectivas a los númenes paleolíticos), y por supuesto la creciente domesticación de los animales (las relaciones de dependencia entre hombres y animales cambian completamente a partir del control humano y técnico de las especies zoológicas). En consecuencia, el Materialismo Filosófico no considera el desarrollo de la religiosidad secundaria como

²⁴ «Como ilustración de esta fase de la religión primaria en la cual los arquetipos, aun referidos a animales empíricos, aparecen ya en una mezcla combinatoria mitológica (fantástica), podría citarse el famoso «hechicero magdaleniense» de la cueva de los *Trois-Frères*, que representa a un animal con rostro de mochuelo, larga barba de bisonte, grandes orejas de lobo y anchas astas de ciervo. Sus extremidades delanteras recuerdan las garras de un oso, las posteriores son humanas, con cola de caballo adaptada» (García Sierra, 2000: § 365).

un proceso de desaparición de los númenes, sino como el proceso de su transformación o anamórfosis, en virtud de la cual «las *figuras* animales numinosas se mantienen gracias a que se produce un cambio específico de sus referencias, una «*metábasis* a otro género» diferente. Un *género de referencias* que ya no serán identificables con los animales empíricos, sino con entidades que ya no son animales, aunque tengan alguna conexión imaginaria con ellos y conserven constantemente las huellas de su origen. Si llamamos *dioses* a estos nuevos númenes, podríamos definir la *religión secundaria*, en primera aproximación, como la *religión de los dioses*» (García Sierra, 2000: § 366).

El cuerpo de la religión secundaria se desarrolla a partir de la ampliación y expansión de las estructuras materiales constituidas en el período primario. Desde el eje radial (el ser humano en su relación con la naturaleza y sus fuerzas trascendentes) observamos que el *lugar sagrado* es ahora el *templo*, es decir, el lugar sagrado incorporado a estructuras urbanas. Los númenes primarios o nucleares se han transformado ahora en dioses míticos, cuyo hábitat son lugares marinos, terrestres, celestes o extraterrestres. Estos templos, más que la *casa* del numen, son ahora la *posada* del dios, el lugar al cual puede acudir cuando desee visitar a los hombres o recoger sus ofrendas. Desde el eje circular (las relaciones de los seres humanos entre sí) se confirma la aparición de los sacerdotes como exclusivos especialistas religiosos, que organizan jerárquicamente la administración de sus trabajos y ministerios, interviniendo activamente en la vida de la comunidad, pero guardando importantes distancias con el pueblo, sobre el cual no formará todavía una Iglesia (institución característica de las religiones terciarias). Se advierte en este contexto el desarrollo de liturgias y dogmas plenamente definidos, así como la creciente extensión de la influencia sacerdotal en las esferas familiares, controlando los *lugares de paso* o ciclos biológicos de la vida humana —nacimiento, pubertad, matrimonio, muerte—, hasta invadir profundamente toda actividad personal.

En su fase terciaria —y actual— las religiones son realmente teológicas y metafísicas. Y lo son como consecuencia de la influencia que los saberes críticos —ciencia y filosofía— han ejercido sobre el cuerpo y el núcleo de las religiones secundarias o míticas, lo que obligó a estas últimas a explicarse y justificarse como metafísicas que han tenido que incorporar la filosofía griega en forma de teología. Los conocimientos críticos procedentes del desarrollo de la filosofía (Platón y Aristóteles principalmente) y de los descubrimientos científicos (física, matemática, geografía, astronomía...), en principio extrarreligiosos, provocan la total reorganización de los contenidos de las religiones secundarias o míticas, que sobreviven a la evidencia y la fuerza del racionalismo mediante la articulación de un discurso teológico. Las religiones terciarias o teológicas llevan a cabo una rectificación o reconversión de los contenidos y las formas de las religiones míticas, sintetizando el delirio politeísta e instaurándose sobre principios de verdad racional, que exigen la sistematización, simplificación, negación y crítica de sus contenidos mitológicos. De este modo, la Teología sustituye definitivamente a la Mitología. Las religiones terciarias son religiones teológicas, es decir, religiones que se han desarrollado mediante la incorporación de la filosofía griega en forma teológica²⁵.

²⁵ En efecto, así sucedió con el judaísmo (Filón de Alejandría) y, sobre todo, con el cristianismo (desde Nicea hasta Agustín de Hipona o Tomás de Aquino), y por supuesto con el islamismo

De hecho, ninguna de las llamadas *religiones superiores* (budismo, judaísmo, cristianismo e islamismo) puede explicarse al margen de una filosofía.

El cuerpo de las religiones terciarias podemos verlo en nuestro tiempo objetivado en la creación de templos que subsisten y se multiplican, no como posada de dioses incorpóreos —no digamos del Dios monoteísta y trascendente—, sino como *sinagoga*, es decir, como *asamblea de creyentes*. A su vez, los especialistas religiosos se diluyen aparentemente entre el pueblo de creyentes, de modo que, sin llegar ni mucho menos a la supresión del sacerdocio, las religiones terciarias se abren al ingreso de laicos, seglares e individuos no profesionales en el ejercicio de los misterios y ministerios religiosos. Se desarrolla el proselitismo y las misiones, con un afán de integrar a la humanidad entera en una suerte de Iglesia universal. Se potencian las formas estilizadas de culto, caracterizadas por la oración mental, la mística, y la intensificación de las experiencias de pecado y culpa. El desprecio hacia los animales es absoluto, a la vez que crece el interés por la individualidad corpórea del ser humano. Las condiciones de expresión litúrgicas adquieren un despliegue masivo, y se sirven ampliamente de la tecnología, la comunicación y las organizaciones sociales.

En un contexto de esta naturaleza, como hemos sugerido anteriormente, el dios de la teología deja de ser una entidad viva y personal para convertirse en un sujeto de atributos completamente abstractos, que no son otra cosa que ideas extremas, radicales, límites (infinitud, unidad, eternidad, inmovilidad, inmutabilidad...) Al tratar de reconstruir la religión en términos puramente lógicos y filosóficos, Dios y los misterios desaparecen. Esto explica que la religión haya sido suplantada por un vago humanismo, que va desde formulaciones como la *voluntad* de Scheler-Ghelen, o la *angustia* de Heidegger, hasta la *esperanza* de Bloch. Así, en las religiones terciarias o teológicas las fuentes del espíritu religioso quedan cegadas, y solo pueden

(Avicena, Averroes): «Al cristianismo le corresponde la condición de corriente central histórica, por haberse desarrollado en unas «sociedades europeas» más complejas (política, tecnológicamente), en cuyo seno se forjaría la ciencia moderna. En cualquier caso, el cristianismo, por su dogmática específica, abre unos cauces precisos, pero si la Teología dogmática del cristianismo podía ponerse en el mismo plano en el que se dibujan muchas religiones misteriosas (Atis-Cibeles, Isis-Osiris, &c.). Lo que hizo del cristianismo una religión terciaria *suis generis* fue sobre todo el haberse visto obligada a asimilar la filosofía griega una vez convertida en la religión del Imperio, el haber tenido que desarrollar una Teología dogmática filosófica, gracias a la cual pudo elevarse a la condición de religión terciaria absolutamente original. Ocurrió como si el Dios de Aristóteles, que permanecía «ensimismado» desde la eternidad, comenzase a revelarse y, lo que es aún más sorprendente, a encarnarse y a hacerse presente en la eucaristía. La importancia específica de estos dogmas cristianos la ponemos precisamente, no tanto en sus contenidos míticos, cuanto en la reconstrucción teológico-filosófica de los mismos. La necesidad de reconstruir estos dogmas con ideas filosóficas griegas determinará, por un lado, como acabamos de decir, la elevación de una dogmática mítica a la condición de religión terciaria; pero, por otro lado, determinará una profunda transformación de las ideas filosóficas griegas, las cuales, al ser «obligadas» a desenvolverse a través de dogmas tan característicos como el de la creación, la encarnación, los ángeles, o la eucaristía, tuvieron que analizarse «regresando» a sus elementos más abstractos y dando de sí ideas implícitas (por ejemplo, *creatio ex nihilo*, persona e individuo, formas separadas, accidentes separables de la sustancia...) que no se hubieran organizado por sí mismas jamás» (García Sierra, 2000: § 367).

recuperarse una y otra vez mediante el regreso a mitos y ceremonias sensibles en los que se trata de recuperar una vivencia religiosa con frecuencia inasequible. Los dioses monoteístas limpian los cielos y la tierra de los fantasmas del politeísmo y la mitología, a los cuales paradójicamente se vuelve una y otra vez. El pensamiento racionalista ha sido con las religiones mucho más irónico de lo que se pensaba: el hecho de que el monoteísmo final de las religiones terciarias o teológicas siga siendo múltiple, es decir, politeísta, sumido en la convivencia global de varios dioses supremos, únicos e incompatibles entre sí —Yahvéh, Allah, Dios, Buda...— no deja de ser sumamente revelador. Todo es posible, pues, en una «ciencia» como la Teología, cuyo objeto de conocimiento —Dios— no existe físicamente. Es, en efecto, una pseudociencia que nada puede probar, salvo el optimismo metafísico de sus fieles y el entusiasmo formal por sus propias ficciones.

2.2. IDEA Y CONCEPTO DE INTELLECTUAL

El intelectual, por independiente que sea, ha de adaptarse a la ideología de su público.

Gustavo BUENO (2012: 2).

Los humanistas de la Edad Moderna, cuyos prototipos representan mejor que nadie el filólogo moralista Erasmo y el acrítico ensayista Montaigne, se refieren al Mundo como a un enemigo del «alma», un escenario de problemas políticos y bélicos derivados de los conflictos entre el Hombre y Dios, un campo de batalla entre Dios (el Bien) y el Diablo (el Mal) por el control de las voluntades humanas. En este sentido, tales humanistas han recomendado siempre prudencia, austeridad, ascetismo, y han adoptado una postura «moralista», desde la que hacer compatible su trabajo con las exigencias e imperativos de las Iglesias católica y protestante. El pacto tácito entre la Pluma y la Cruz, entre la Iglesia y los Humanistas, entre los hombres de letras y los hombres del clero, alcanza aquí su máxima expresión. Humanistas como Erasmo y Montaigne habrían pactado obsecuentemente con la Iglesia una suerte de «tratado de no agresión», en virtud del cual el humanista desarrolla su actividad con libertades que sean siempre compatibles con los imperativos teológicos de la Iglesia, a cambio de lo cual los hombres de Iglesia les ofrecerán su connivencia e incluso sus respetos. Los humanistas de hoy han trocado la obsecuencia y la sumisión a la Iglesia por las subvenciones del Estado. Son los nuevos humanistas, es decir, los *intelectuales*. El Estado ha reemplazado en la Edad Contemporánea a la Iglesia en la administración del poder, de modo que humanistas e intelectuales gestionan la administración de sus libertades y de sus tributos con las subvenciones que solo el Estado les puede ofrecer, mediante premios, reconocimientos, festivales de cultura, ferias de libro, actos en instituciones y fundaciones sociales, o nombramientos pseudopolíticos y burocráticos en la tutela y suministro del opio del pueblo, esto es, en palabras de Gustavo Bueno, la cultura¹.

LA POLÍTICA Y LOS INTELLECTUALES

Voy a referirme puntualmente a la esterilidad de los intelectuales, a fin de insistir en la *acrítica* relación entre Literatura y Utopía, a la que con frecuencia se refieren muchos de ellos en sus divagaciones públicas y exhibiciones particulares de sus obras y personas².

La política —buena o mala— es siempre la administración del poder, es decir, la administración de la libertad, dentro de un Estado y contra otros Estados. Por

¹ Vid. *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura* (Bueno, 1996).

² Sobre estas cuestiones, vid. la monografía de Ramón Rubinat (2014) sobre Javier Cercas y su «execración razonada de la figura del intelectual».

supuesto, esta «administración» es con frecuencia injusta, no solo frente a otros Estados –aunque en el ámbito internacional toda justicia difumina sus límites–, sino sobre todo contra los individuos que constituyen la interioridad de un Estado.

No conviene confundir Política e Ideología. Los intelectuales, casi sin excepción, simulando hacer política solamente promueven ideologías.

Aquí entendemos por *ideología* el resultado de la fragmentación que las mitologías experimentan como consecuencia del desarrollo del pensamiento racionalista y la investigación científica. La ideología es lo que sobrevive a un mito que ha cambiado de expresión, y que ante la necesidad de preservarse busca nuevas formas de «presentación en sociedad». La ideología es un discurso basado en creencias, apariencias o fenomenologías, constitutivo de un mundo social, histórico y político, cuyos contenidos materiales están determinados básicamente por estos tres tipos de intereses prácticos inmediatos, identificables con un gremio o grupo social, y cuyas formas objetivas son resultado de una sofística. La ideología es siempre una deformación aberrante del pensamiento crítico (ciencia y filosofía). Toda ideología remite al idealismo y al dogmatismo.

Los intelectuales son los principales agentes transmisores y transformadores de ideologías. Dicho de otro modo, los intelectuales son los motores, los transductores, los productores y los traficantes de las ideologías³. Esto equivale a afirmar que los intelectuales son los principales deformadores y pervertidores del conocimiento científico y de la filosofía. Se comportan, actúan, hablan, como los sofistas –posmodernos– del mundo contemporáneo. De ahí que, con frecuencia, se les haya considerado, desde las exigencias de la Filosofía y de la Ciencia, como unos auténticos impostores (Benda, 1927; Bueno, 2012; González Cortés, 2007, 2010, 2012; Fuentes, 2009; Garfton, 1990; Maestro y Enkvist, 2010; Sokal, 2008; Onfray, 2010; Sokal y Bricmont, 1997).

La posmodernidad ha avalado con solidez el mito del intelectual, y especialmente en el ámbito académico de las denominadas Letras o Humanidades, donde estos han implantado, desde la más abierta impostura, sus retóricas y sus ideologías, siempre bajo el amparo de lo «políticamente correcto». Con todo, el aburrimiento de su retórica y el hastío de su sofística, así como la capacidad crítica de individuos que cada vez se sienten más explícitamente ajenos a toda actividad y representación intelectual –a toda teatralidad o farsa propia de intelectuales–, ha convertido el mito del intelectual contemporáneo en el ridículo del intelectual posmoderno.

A todo este desprestigio hay que añadir un hecho capital: la absoluta improductividad del intelectual. Los intelectuales son, ante todo, improductivos. Estériles. Su labor es, eminentemente, parasitaria. Sus obras suelen ser discursos que cualquiera puede reproducir sin mayores esfuerzos, siempre que se disponga de una mínima capacidad de expresión y recursos de comunicación (ordenador, internet, blogs...) Las redes sociales nos han convertido a todos en intelectuales. A poco que examinemos con atención lo que leemos en los «grandes intelectuales» se constata que muchos fragmentos de obras como *La civilización del espectáculo* (2012), de

³ Sobre el concepto de transducción, vid. el tomo I de esta obra, capítulo 4.4.

Mario Vargas Llosa, o de conferencias y escritos de José Saramago, podría haberlos redactado, por su flojedad y simpleza manifiestas, cualquier comentarista anónimo de artículos de prensa publicados en internet.

Esta es la razón fundamental por la que el mercado solo se interesa por los intelectuales en la medida en que puede explotar su vanidad, no su inteligencia —de la que hacen más alarde que uso—, y en absoluto su capacidad de trabajo, con frecuencia mucho menos valiosas y útiles, respectivamente, estas últimas que aquella.

En tales circunstancias, los intelectuales se convierten en los protagonistas de la picaresca posmoderna. Son los artífices de una fabulación hoy superada por la destreza de receptores desengañados por ideologías históricamente fracasadas.

Horacio Vázquez Rial reseñaba con estas palabras el reconocido libro de Teresa González Cortes, *Distopías de la Utopía. El mito del multiculturalismo*:

Desde Zola, el género del intelectual disconforme debería ser el alegato, antes que el ensayo o la novela. Así lo entendía, por ejemplo, Julien Benda en 1927, cuando publicó *La traición de los intelectuales*. Y el tan equivocado como apasionado Paul Nizan de *Aden Arabia*. Y, hoy, María Teresa González Cortés, autora de *Distopías de la Utopía. El mito del multiculturalismo*⁴.

La figura moderna del *intelectual* es resultado de una mitología que, consecuencia, entre otros muchos acontecimientos, de la Revolución Francesa, brota en la Edad Contemporánea y en ella se consolida, siempre al amparo de determinados sistemas políticos muy bien definidos. Con todo, la imagen del intelectual tiene un antecedente clarísimo en las sobrevaloradas figura y obra de Montaigne, cuyos ensayos, lejos de ser críticos, son complacientes y demagógicos con toda época y todo credo, y particularmente con todo *ego lector*⁵.

Montaigne es un imperialista del yo, en el que se condensan y sintetizan prácticamente todos los rasgos del intelectual universal: narcisismo de la ignorancia (autocomplacencia ante el desconocimiento de saberes que pueden suponer una atadura marcada por el progreso a la civilización: no saber conducir, no saber usar el correo electrónico...); despreocupación por aspectos importantes del mundo contemporáneo (deliberado abandono en la indumentaria y aseo personales, simulado desinterés por el dinero, menosprecio del trabajo que requiere esfuerzo físico...); exhibición de falsa modestia (fingida falta de interés por los premios que se reciben de instituciones políticas y estatales, desprecio o rechazo incluso de alguno de estos premios, jactancia de desconocer determinadas teorías científicas, al considerarlas vana retórica o simplemente ficción destinada a preservar tales o cuales imperialismos); alarde de falta de interés por lo supuestamente vulgar (acontecimientos televisivos, deportivos, fenómenos de masas...); *diafonía ton dóxon* (afirmación de una idea y la contraria, expresión de contradicciones y arbitrariedades, siempre eufónicas, de bonita forma

⁴ Vid. la reseña completa en el siguiente enlace: <http://www.libertaddigital.com/opinion/libros/contra-el-multiculturalismo-1276238508.html> (24.07.2016).

⁵ Para una crítica contundente contra Montaigne, vid. «La crítica de la literatura ilustrada: Feijoo frente a Montaigne, con una nota sobre Gracián», en *Genealogía de la Literatura* (2012: 258-270).

y dicción, pero vacías de contenido, según afirmaciones y argumentaciones retóricas, pero nunca científicas); defensa del pensamiento asistemático, lo que les lleva a evitar géneros como el tratado y a preferir sin duda el «ensayo» como forma de expresión que les exime de exigencias y compromisos científicos (rechazo de toda articulación científica, a la que siempre califican de absolutista, intolerante o incluso imperialista, para defender de este modo un *relativismo absoluto*, un escepticismo indefinido o un nihilismo gnoseológico, que siempre evitan explicar detalladamente, porque en realidad no saben cómo hacerlo); sustitución de la ciencia por la opinión y de la filosofía por la retórica, es decir, del conocimiento por la *doxa*, y de la crítica por la sofística (fingen un saber del que carecen, y ante un público cuidadosamente adiestrado suelen hablar de cuestiones cuyo fundamento científico, sus causas y consecuencias, ese público desconoce); simulación de una crítica en realidad inexistente o ineficaz (los intelectuales hablan siempre a una mayoría previamente convencida, acrítica y políticamente ya definida, a la que se adaptan estimulando y asumiendo el fondo populista de su propia retórica); manipulación parasitaria y lisérgica de la cultura como «opio del pueblo», etc... En suma, la labor del intelectual consiste en perfeccionar, cuando no en construir por completo, el código acrítico e ideológico desde el que una mayoría creciente y poderosa busca expresarse y actuar. El trabajo del intelectual es de diseño, promoción y mercadotecnia ideológicos. No pretenden tener razón, pretenden tener éxito.

En este sentido, los intelectuales han traicionado en numerosas ocasiones a la razón. No en vano en 1927 Julien Benda los calificó abiertamente de traidores en el título de su libro hoy célebre. Actualmente los intelectuales son la ruina de un mito, el cual resulta cada vez más ridículo. Ni la Ciencia ni la Filosofía necesitan a los intelectuales. Son estériles. Los intelectuales solo pueden circular libremente por terrenos acríticos, no limitados por los saberes conceptuales o científicos ni por los conocimientos dialécticos y críticos de una Filosofía. Su teatro, es decir, su escenario, es el de las ideologías.

Actuar en contra de la razón, y eclipsando la crítica, supone –políticamente al menos– adentrarse en un itinerario del que difícilmente es posible volver. Semejante pasaporte hacia la Utopía suele desembocar con frecuencia en un matadero. Porque ha de insistirse en que la razón es aquella facultad humana que permite construir criterios cuyo fin es interpretar la realidad de forma compartida. La razón es, pues, facultad constituyente de criterios capaces de construir, comunicar e interpretar, una realidad compartida, por supuesto socialmente, y siempre de forma sistemática, causal y lógica. El egoísmo colectivo que pretende negar –gremial o individualmente– esta realidad compartida, emulsionarla y descoyuntarla, a la que de forma real y efectiva nadie puede sustraerse ni negarse, si no es por la puerta de la locura, el irracionalismo y la utopía, encuentra en la posmodernidad contemporánea una de sus más intensas manifestaciones. Y los intelectuales han sido y son, en este punto, superlativamente serviles. Su ansiedad de populismo les derrota. Renuncian a la crítica, y con frecuencia también a la razón, a cambio del espejismo de la fama, el populismo o el galardón institucional.

Piénsese que la Ciencia, en nombre de la cual nunca hablan los intelectuales –prefieren hacerlo en nombre de la opinión, de la *doxa*, o de lo políticamente

correcto— no cambia cuando cambia la ideología; la Justicia, sin embargo, sí. La Justicia es una suerte de *ideología flotante*: cambia cuando cambia el contexto. La Justicia está al servicio de la Política y es un instrumento de ella. Es el medio del que todo sistema se sirve para preservar sus intereses —presentados incluso como derechos— en connivencia con cualesquiera nuevas circunstancias.

CRÍTICA A LA IDEA DE INTELLECTUAL, SEGÚN GUSTAVO BUENO

En toda crítica a la idea de intelectual es decisivo el artículo de Gustavo Bueno «Los intelectuales: los nuevos impostores» (2012). Bueno distingue aquí al menos tres tipos de intelectual, que denomina respectivamente formato 1, formato 2 y formato 3. El primero se correspondería, desde mi punto de vista, con el *ideólogo*, el segundo con el *tecnócrata* y el tercero con el ser humano común (*homo sapiens*) capaz de usar convencionalmente su inteligencia ordinaria. Creo que Bueno aceptaría esta interpretación de sus propias ideas:

- 1) El intelectual como representante cultural de una ideología.
- 2) El intelectual como elemento constituyente de una clase de tecnólogos y funcionarios estatales, representantes de la conciencia de un sistema político (intelligentsia).
- 3) El intelectual como ser pensante (*homo sapiens sapiens*) —en términos de Bueno—, según el sentido de Linneo.

Sobre los intelectuales, según el formato 1 —el intelectual como ideólogo—, escribe Bueno algo que debe leerse íntegramente:

Ante todo, los intelectuales (formato-1) se nos presentan como individuos que teniendo una cierta notoriedad —que puede llegar hasta lo que se llama tener un *nombre famoso*— hablan regularmente a un público anónimo e indiferenciado. ¿Respecto de qué criterio? Sin duda, respecto de las profesiones establecidas en la sociedad. El público al que se dirigen los intelectuales no es un público profesionalmente determinado —el intelectual, en cuanto tal, no habla a médicos ni a abogados; no habla a metalúrgicos, ni a matemáticos, ni a zapateros. No es que hable a gentes que precisamente no deban ser nada de esto, sino que habla a gentes que puedan tener cualquiera de estos oficios o ninguno. Habla, por decirlo en palabras que hoy suenan muy fuertes, pero que son las palabras de la Ilustración, habla al «vulgo», como decía Feijoo. (Y añadía: «Hay vulgo que sabe latín»; porque el ingeniero es vulgo en materia de medicina, y el médico es vulgo en materia de política.) O, para decirlo con palabras acordes a nuestra sociedad democrática, habla «a los ciudadanos» en cuanto tales, a cualquier ciudadano que lee el periódico —acaso un «libro de bolsillo»— o que escucha la radio o ve la televisión. Algunos intelectuales se dirigen, aún más solememente, no ya a los «ciudadanos» sino a los «hombres, en general», en cuanto semejantes suyos, formato-3. Pero esta intención puede objetivamente considerarse como meramente retórica, si tenemos en cuenta que los intelectuales escriben o hablan en un lenguaje determinado —español, inglés, francés...— y, por tanto, formalmente, solo hablan a los que entienden ese lenguaje. (En este sentido, los músicos, y aun los artistas, se diferencian ya notablemente de los intelectuales.)

Según lo anterior, el intelectual no procede como un especialista, que desarrolla una lección o un curso en el aula o que publica un tratado o un artículo técnico con la jerga propia de cada oficio o profesión. Los intelectuales escriben o hablan el lenguaje ordinario, en *román paladino*, y su género literario de elección es el ensayo, no el tratado, el folleto y opúsculo, no el libro (en el sentido tradicional) y, menos aún, el libro de texto [...], él no tiene, en general, un programa fijo que desarrollar, de modo preceptivo (Bueno, 2012: 2).

Nótese que los intelectuales no hablan de ciencias categoriales, ni de conocimientos científicos, ni de saberes tecnológicos, propios de una especialidad, ni siquiera de su propia especialidad. Los intelectuales hablan de contenidos relativos a configuraciones ideológicas preexistentes, con frecuencia constituidas por filósofos y científicos anteriores a ellos. No en vano suelen ser enemigos de la ciencia que no dominan, y de la que por momentos tratan de apropiarse en términos propios de una pseudociencia. Por causa del desarrollo de las ciencias los intelectuales han visto carcomido su *discurso*, su verborrea, pues la expansión del conocimiento científico y categorial, desarrollada sobre múltiples campos o ámbitos de la realidad humana, los ha expulsado, por así decirlo, de la posibilidad de interpretar y colonizar esos *terrenos* desde presupuestos espontáneos, personalistas y, en una palabra, subjetivos:

Hace pocos años, todavía podía, sin rubor, proponer cualquier intelectual formato-1 una etimología ingeniosa de su cosecha, como podía sugerir una hipótesis sobre cualquier reacción psicológica observada por él, o incluso una teoría sobre el origen de los mayas. En nuestros días, esta situación ha desaparecido, pero no solo en el terreno de las ciencias naturales, sino también en el terreno de las ciencias humanas. Solo el indocto equipamiento de algunos notorios intelectuales, y de su público correlativo, que no escasea en nuestro país, puede hacer creer otra cosa. El intelectual de nuestros días tiene que tener, sin duda, una preparación lo más extensa que le sea posible, por así decir enciclopédica, en especialidades muy diversas, pero no ya para informar de ellas sino, casi podría decirse, para conocer los terrenos en los que no debe entrar. Porque las materias en torno a las cuales se ocupan los intelectuales siguen siendo los lugares comunes, los *tópicos*, en el sentido aristotélico, vigentes en cada circunstancia histórica cambiante (Bueno, 2012: 2).

Bueno habla en este punto de «bóveda ideológica» para designar lo que, con toda precisión, aquí identificaré con el conjunto de tópicos que impiden el acceso a un pensamiento crítico y científico. La *bóveda ideológica* es la nebulosa que en toda sociedad asegura los límites de un tercer mundo semántico. Dicho de otro modo: la placenta que nutre a las masas y preserva la vulgaridad de sus conocimientos míticos, supersticiosos, ideológicos, religiosos, acrílicos, sofisticos o anticientíficos. Los intelectuales son, en muy buena medida, los tejedores, cuando no los arquitectos, de esta *bóveda ideológica*. Son los principales beneficiados de los límites de la ciencia y de la subversión del pensamiento filosófico a manos del discurso sofista. Los intelectuales son los curas laicos. Son, en una palabra, los impostores de toda posmodernidad. Desde Montaigne a Rousseau y desde Freud a Vattimo. En todo intelectual hay siempre un moralista, un teólogo, un predicador, un psicoanalista, un fabulador, un político y, por supuesto, un sofista. Son los funcionarios de la ideología. Sus principales traficantes.

Los burócratas de la cultura⁶. Son los arquitectos o compositores de la ortodoxia o de la heterodoxia —según les convenga— de esa *bóveda ideológica* desde la que trata de preservarse un determinado sistema o *statu quo*, como sugiere Bueno.

En este sentido, me parecen del máximo interés las siguientes palabras de Gustavo Bueno sobre el poder de transducción (Maestro, 1994, 2002, 2007) que practican los intelectuales para perforar o emulsionar una determinada *bóveda ideológica*:

Pero cuando una sociedad ha alcanzado un estado tal del que pueda decirse que se ha *cuarteado* su bóveda ideológica, que hay corrientes ideológicas diferentes, que lo que viene de afuera no puede ser asimilado inmediatamente y uniformemente en la bóveda ideológica residual, y que esta asimilación tiene lugar de modos antagónicos, entonces el metabolismo de los materiales vivientes que componen la bóveda ideológica de una sociedad se acelerará y las funciones de asimilación y desasimilación, de crítica, tendrán que alcanzar un ritmo de vida incesante, cotidiano, «periodístico». Los intelectuales aparecerán, según esto, en estas sociedades, como órganos especializados intercalados en este proceso cotidiano de metabolismo. Analizada esta función desde la perspectiva de la multiplicidad de culturas, el intelectual podría ser presentado como un extra-vagante entre las diversas culturas que no pertenece a ninguna de ellas, la «quinta clase», un apátrida, un francotirador, un cosmopolita que vive *inter mundia*, como los dioses epicúreos (como sugiere Toynbee). Nos parece, sin embargo, que este concepto es ideológico y puramente abstracto: Esa *razón* universal, cosmopolita, representa en realidad los intereses de un público que está estructurado de otro modo, que lee en un idioma determinado. El intelectual, por independiente que sea, ha de adaptarse a la ideología de su público. Por supuesto, la importancia de los intelectuales como correas de transmisión en la recepción de contenidos culturales procedentes de fuera, es indiscutible. Incluso en la circunstancia de que muchos intelectuales de una sociedad sean originariamente extranjeros, metecos o emigrados, personas procedentes de una diáspora, como ocurrió con los sofistas en Atenas, con los judíos y cristianos en Alejandría y Roma, con tantos humanistas en el Renacimiento, o con tantas *intelligentsias*, en gran parte extranjeras, de la época contemporánea. Pero, en todo caso, estos intelectuales metecos tendrán siempre que hablar en nombre de alguna de las corrientes internas de opinión de la sociedad en la que viven. Cuando los del interior invocan la superioridad cultural de los de fuera (la cultura francesa, para Federico de Prusia o Catalina la Grande, la cultura «europea» para los intelectuales españoles de hoy) no salimos del horizonte de las maniobras propagandísticas al servicio de los intereses de alguna corriente, clase o estamento definido del interior. Los intelectuales, según esto, son ideólogos y, originariamente, de izquierdas, si es que la izquierda se distingue, en principio, por la crítica a la tendencia a la petrificación de la bóveda ideológica heredada por una sociedad. Pero, como es evidente, también los ideólogos de derechas, en tanto juegan con las mismas armas, reclamarán con justicia el nombre de intelectuales. Por la fuerza del tiempo, los que en un momento fueron intelectuales de izquierda se habrán convertido, ateniéndose a los contenidos, y al proceso de la negación de la negación, en intelectuales de

⁶ Bueno nos recuerda que, no por casualidad, Gramsci llamó a los intelectuales «funcionarios de la superestructura». «El concepto de intelectual orgánico de Gramsci conserva, sin embargo, como esencial la conexión entre el intelectual y los estratos o grupos sociales precisamente en tanto que mutuamente diferenciados y aun opuestos» (Bueno, 2012: 2).

derecha, precisamente porque no se han movido (muchos de los intelectuales de izquierda que asistieron al Congreso de Escritores del 37, o algunos de sus discípulos de hoy, resultan ser intelectuales de derechas) (Bueno, 2012: 2).

Bueno ofrece un concepto muy degradado de intelectual: «Más que un faro, o un ojo, un «iluminador» –porque muchas veces el intelectual debía ser llamado un oscurecedor, un misticificador, un oscurantista– el intelectual es una suerte de estómago encargado de digerir, en forma de papilla, los materiales ideológicos que los diversos sectores de la sociedad necesitan consumir diariamente para poder mantener más o menos definidos los límites de sus intereses (no solo políticos o económicos) frente a los otros sectores» (Bueno, 2012: 2).

El intelectual, pues, ha de hablar de acuerdo con los intereses de su público (que no siempre es un público «organizado») y no porque deba limitarse a ser un pleonasmo suyo. El intelectual no puede ser excesivamente *trivial* (respecto de su público), debe introducir datos nuevos, «picantes», pero asimilados e interpretados a conformidad de su público. Pues no habla en nombre de una autoridad superior, sino en nombre del propio sentir de su público, un sentir que muchas veces se autodenomina «sentido común» o «razón universal» (Bueno, 2012: 2).

El intelectual desempeñaría también, en un principio, funciones parangonables a las funciones del ojeador, del explorador, del mensajero o batidor de una sociedad preestatal, en tanto es un «delegado» del propio grupo social para averiguar lo que ocurre en el «exterior» y dar cuenta, en términos comprensibles por todos, de algo que *cualquiera* podría ver por sí mismo. La paradoja del intelectual es que el prestigio y la fuerza que se le atribuye se debe, no ya a que pueda apelar a alguna superior autoridad (científica, política, revelada) sino que debe apelar a la misma evidencia tópica poseída por su público con objeto de que el público experimente la sensación, al escucharle, de que el intelectual es «él mismo» hablando en «voz alta». En este sentido, el intelectual es un ideólogo. No representa tanto conciencia política del pueblo como totalidad social, cuanto los intereses de una parte de la sociedad frente a las otras. Solo por ello tiene clientela, solo por ello el intelectual puede tener un nombre en la sociedad en la que vive. Y por ello también una sociedad se mide por sus intelectuales: Pitita Ridruejo o Savater, Umbral o Díaz Plaja (Bueno, 2012: 2).

Los intelectuales actúan como si fueran, de hecho, los editores del *Gran Diario del Mundo*. No es casual la estrecha relación que hay entre intelectual y periodista, entre impostor y sofista.

Se subrayará su responsabilidad «para con la sociedad» –así, en globo, como si ellos estuvieran sobrevolándola– y, por tanto, se los concebirá íntegramente orientados a la *ilustración* del pueblo, a su iluminación (puesto que ellos son la luz). Ocurre como si quisieran compensar el temor y el pudor de la autocomplacencia de su estirpe divina, con la voluntad de servicio. Pero esta voluntad de servicio todavía hace más llamativa su conciencia de élite, de autoconciencia de la Humanidad (Bueno, 2012: 2).

LOS INTELLECTUALES ANTE LA UTOPIA:
LA LITERATURA PROGRAMÁTICA O IMPERATIVA

En su ensayo sobre *La deshumanización del arte*, Ortega dijo con precisión que «de pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas» (Ortega, 1925/1983: 41). Pero ese paso no lo dieron las Vanguardias del siglo XX —quienes ya lo recibieron dado—: ese paso lo dio el Romanticismo⁷. Este movimiento se propuso una de las mayores exigencias a las que históricamente se haya enfrentado el racionalismo: la superación de la sensibilidad ilustrada mediante el diseño de una nueva idea del arte y de la literatura.

La sofisticación literaria del Romanticismo tuvo consecuencias decisivas e irreversibles, que hoy en día aún no han sido estéticamente superadas. Pero los autores románticos no actuaban solos: sin la experiencia y la sensibilidad de la Ilustración, el Romanticismo no habría podido acceder a ese racionalismo decisivo que le permitió llevar a cabo una de las revoluciones artísticas más sofisticadas e insuperables de los últimos siglos. El racionalismo romántico fue esencial en la consolidación y expansión contemporánea de la Literatura sofisticada o reconstructivista, como se tratará de justificar a continuación.

La Literatura sofisticada o reconstructivista se origina siempre que dos o más términos ideales o imaginarios se relacionan entre sí de forma realista, es decir, pretendiendo o simulando en la ficción literaria una operatoriedad equivalente a la que es factible en el mundo real. Dos términos son reales cuando existen como tales en el mundo real, empírico y efectivamente existente (una mesa, un ser humano, una bomba atómica, el mar, la luz, un temblor de tierra, una violación de derechos, etc...), y son ideales o imaginarios cuando no existen operatoriamente en el mundo (un fantasma, un unicornio, una sirena, Júpiter tonante, un horizonte cuadrado⁸ o un decaedro regular...). Una relación entre dos términos (reales o ideales) es realista cuando es operatoria y da lugar a consecuencias pragmáticas y empíricas (un cuerpo se relaciona con otro cuerpo en determinadas condiciones de gravitación, tiempo y masa, un sonido se relaciona con otro sonido a través de una distancia denominada intervalo musical, un golpe en un muslo produce un moratón, etc...), y son ideales cuando los vínculos que se postulan entre dos términos no son operatorios en el mundo real y efectivamente existente (un ser humano [término A] que se arroja al vacío [término B] desde la cima de un rascacielos no puede sobrevivir al impacto de la caída [Relación A-B], de modo que sería de un idealismo inverosímil que resultara ileso). La Literatura sofisticada o reconstructivista lo es precisamente porque se dispone siempre sobre el diseño combinatorio entre *términos ideales* y *relaciones realistas*, es decir, que exige al idealismo consecuencias reales. Toda utopía debe mucho a esta fórmula esencial de la sofística.

⁷ Lo que sí hicieron los artistas de las vanguardias históricas —como se ha indicado a propósito de Huidobro y el creacionismo— fue celebrar ese triunfo sirviéndose de formas nuevas y originales, en realidad, a través de formas singularmente *sofisticadas*.

⁸ Vicente Huidobro, *Horizon Carré* (1917).

Ocurre además que en la Literatura sofisticada o reconstructivista el idealismo de los términos de referencia circula por un mundo formalmente *real*, aunque operatoriamente imposible: Gagnachona da a luz a su hijo Gargantúa por una de sus orejas —la izquierda—, tras haber devorado una ingente cantidad de callos; los protagonistas de los libros de caballerías actúan como términos ideales de una sociedad inverosímil; Cipión y Berganza son un can indefinido y un alano que hablan muy racionalmente de las más crudas realidades del Siglo de Oro español en *El coloquio de los perros*; Hamlet dialoga con un fantasma a quien los demás personajes solo pueden ver, pero no hablar ni oír; Gregor Samsa cuenta su metamorfosis en insecto sin perder en absoluto su racionalismo humano; la más modernista lírica de Rubén Darío nos conduce a través de un mundo hermosamente imposible; Augusto Pérez se enfrenta pirandellianamente, mucho antes de 1921, al autor real de su novela, en la *niebla* de su existencia; el lector de *Continuidad en los parques* acaba siendo asesinado por su propio narrador (es en cierto modo una variante de la novela unamuniana); Funes, el memorioso o hipermnésico, es capaz de recordar con absoluta plenitud cada segundo que ha vivido... Todos ellos son figuras o personajes ideales, términos imposibles, que habitan o circulan *ficcionalmente* un mundo real en el que las relaciones son también reales. No por casualidad la Literatura sofisticada o reconstructivista está en la base de toda literatura fantástica. La utopía, también. Pero esta última se sitúa en el extremo opuesto de la operatoriedad. La utopía parte de términos reales y exige términos y relaciones ideales. Su referente poético es la Literatura programática o imperativa. La literatura fantástica, por su parte, tiene como premisa términos ideales sobre los que impone y proyecta relaciones *ficcionalmente* realistas. Es un imposible que perfora la realidad humana —y sus posibilidades racionales— atravesándola o instalándose en ella. Lo único que diferencia la literatura fantástica de la utopía es que la primera se escribe y se lee como una ficción, mientras que la segunda se escribe para que sea leída como un código civil de obligatorio y necesario cumplimiento.

Si se presta atención a la operatoriedad estructural, es decir, la operatoriedad que se establece formal o estructuralmente en las obras literarias —en la ficción de los materiales literarios—, se observa con toda nitidez que los Términos (reales o ideales) coordinados con las Relaciones (igualmente reales o ideales) confirman la Genealogía de la Literatura que se expone en este libro. En consecuencia, la Literatura crítica o indicativa se basa en la coordinación de términos reales con relaciones reales, incidiendo siempre en la *realidad* de un mundo respecto al que se disiente y critica (*Lazarillo de Tormes*, 1554). La Literatura sofisticada o reconstructivista promueve la conexión de términos ideales en relaciones reales, con objeto de citar a lo imposible en la operatoriedad de la vida cotidiana, con fines lúdicos, escapistas o incluso críticos (*Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, 1726). La Literatura primitiva o dogmática se construye sobre la alianza de términos ideales y relaciones igualmente ideales, protagonizadas por dioses, héroes extraordinarios, figuras maravillosas o acontecimientos sobrenaturales, mágicos y mitológicos (*Viejo Testamento*). Finalmente, la Literatura programática o imperativa postulará siempre la expansión de términos reales hacia relaciones ideales, lo que explica también su orientación inmanente hacia la utopía y, en suma, hacia el idealismo acrítico que en última instancia la caracteriza (*Emilio, o de la educación* de Rousseau, 1762).

| Operatoriedad estructural o ficticia de los términos y relaciones objetivados formalmente en los materiales literarios | | Términos | |
|---|-----------------------------|--|---|
| | | Reales u operatorios | Ideales o no operatorios |
| Relaciones | Reales u operatorias | <i>Literatura Crítica o Indicativa</i> | <i>Lit. Sofisticada o Reconstructivista</i> |
| | Ideales o no operatorias | <i>Lit. Programática o Imperativa</i> | <i>Literatura Primitiva o Dogmática</i> |

Se atribuye a Enzo Baldini la afirmación de que cada generación ha construido su propio Maquiavelo. Sin duda. Nuestro tiempo no está exento de varios de estos maquiavelos, a los que los *nomina numina* –divinización de ciertas palabras, nombres o expresiones, a las que se otorga un valor numinoso y completamente resistente a la crítica– sirven de apoyo y aplauso.

El examen de la relación, profundamente acrítica, que caracteriza la dialéctica entre Utopía y Literatura, permite concluir en la tesis de que las ideas utópicas no suelen ser fácilmente solubles en el formato de las obras literarias, por lo que con frecuencia buscan otro tipo de discursos para su desarrollo, promoción e imposición, discursos de naturaleza sofista. La Utopía solo es soluble en el formato de la denominada Literatura programática o imperativa. Gracias a los intelectuales, este tipo de literatura, utópica y acrítica, programática y sofista, e imperativa siempre, nace y renace en el oportunismo idealista de cada momento histórico.

2.3. IDEA DE IDENTIDAD EN LA POSMODERNIDAD

Habéis oído que se dijo: Ojo por ojo y diente por diente. Pero yo os digo que no hagáis frente al que os hace mal.

Mt 5,38-39a.

Si cualquier fuera libre de interpretar a su juicio los derechos públicos, no podría mantenerse ningún Estado, sino que se disolvería al instante, y el derecho público se convertiría en privado.

Baruch SPINOZA, Tratado teológico-político (VII, 4; 1670/1986: 220).

eneralmente se piensa que Jesús de Nazaret abolió la Ley del Talión. Sin entrar en los problemas de redacción del capítulo quinto de Mt, ni en que el logion no cuenta con paralelos exactos en el resto de los evangelios, autores como Esquinas Algaba (2007) se han preguntado hasta dónde alcanza esta presunta abolición, a juzgar por otras declaraciones del mismo Jesús:

«Os medirán con la medida en que midáis» (Q 6,38).

«En la ciudad en que entréis y no os reciban, salid fuera y sacudid el polvo de vuestros pies. Os digo que aquel día será más llevadero para Sodoma que para esa ciudad» (Q 10,10-12).

«Y tú, Cafarnaún, ¿acaso te elevarás hasta el cielo? Bajarás hasta el infierno» (Q 10,15).

«Pero el que me niegue delante de los hombres, será negado delante de los ángeles...» (Q 12,9).

«Llegará el señor de ese siervo el día que no lo espera y a la hora que no se imagina, lo castigará severamente y le hará correr la suerte de los incrédulos» (Q, 12,46).

«La medida con que midáis la usarán con vosotros y con creces. A quien tiene se le dará; a quien no tiene se le quitará lo que tiene» (Mc 4,24b-25 y par).

«Como juzguéis os juzgarán» (Mc 6,37b y par.)

Cristo nos manda que amemos a nuestros enemigos, pero no a los enemigos de Dios. Podemos y debemos perdonar a nuestros enemigos, sí, pero no podemos, y no debemos, de ninguna manera, perdonar a los enemigos de Dios, porque entonces el Hombre estaría suplantando a Dios (Esquinas Algaba, 2007).

La abolición de la Ley del Talión tiene como fin unir a los miembros de un grupo que cree en el mismo Dios, es decir, que cree en los mismos ideales, que cree en los mismos objetivos, y se deroga precisamente «entre hermanos» para seguir manteniendo «en la familia» la existencia de los mismos objetivos y la unión del mismo grupo. Aunque tales objetivos no existan, o sean falsos, y sus miembros no los merezcan. Pero la Ley del Talión no queda abolida para ser aplicada a aquellas personas que creen en otros dioses, o que poseen objetivos o ideales diferentes a los del grupo dominante. Es decir, no queda abolida, sino vigente, para quienes no pertenecen a la «familia». Porque a

los dioses falsos hay que destruirlos, como hay que destruir también aquellos objetivos que son diferentes de los objetivos del grupo o la familia dominante.

En nuestro tiempo, sin embargo, lo que une a las gentes, a las familias, a los pueblos..., ya no recibe el nombre de Ley del Talión, sino un nombre mucho más insípido y absurdo. Se llama *identidad*.

La Idea de Identidad en la posmodernidad es una idea *gremial*. Está destinada a definir a grupos humanos organizados gremialmente, bajo la forma de una sociedad natural o gentilicia, que, desde dentro de una sociedad política o estatal —de la que forma parte—, y en relación con individuos ajenos al gremio como tal —pero con los que interactúa—, dispone de capacidad operatoria contra el Estado, como sociedad política, y contra los restantes Individuos de la sociedad natural, no organizados gremialmente.

Los gremios son minorías sociales, caracterizadas por el autismo y el imperialismo, es decir, por el *autismo gremial* —no comparten sus ideas ni sus fuerzas con quienes no forman parte del grupo— y por el *imperialismo gremial* —pretenden por la fuerza la expansión del gremio hasta controlar la expansión y organización de otros grupos afines o disidentes—. Las normas morales del gremio, es decir, el conjunto de criterios destinados a la preservación, unidad y desarrollo estructural del grupo, constituyen las *formas esenciales* en que se objetiva su Identidad.

Son *sociedades gentilicias* aquellas *sociedades naturales humanas* que no alcanzan la forma de *sociedades políticas*. Una *sociedad política* es una sociedad humana desarrollada, articulada y fundamentada en un Estado. Una *sociedad natural* es aquella que no constituye un Estado, y que por tanto carece de formas de organización política organolépticamente desarrolladas⁹. Las sociedades naturales, bien pueden ser previas a la constitución de un Estado, al que dan lugar tras épocas de desarrollo, bien pueden ser contemporáneas a la existencia de un Estado, que con frecuencia las envuelve subordinándolas a las exigencias, necesidades e intereses de la sociedad estatal políticamente constituida. Las sociedades naturales pueden clasificarse u organizarse por relación a la procedencia de sus componentes o individuos, atendiendo a su origen geográfico, a la ascendencia de su familia o linaje, a sus prácticas religiosas no institucionalizadas, a sus costumbres etológicas, etc., es decir, en suma, a lo que podemos considerar como su *identidad gentilicia*, que será, en este caso, una identidad *constitutiva* (de su sociedad como tal) y *distintiva* (frente a otras sociedades

⁹ El Mundo, como unidad, ha de ir referido a un conjunto de fenómenos con significado «organoléptico», es decir, ejecutados por seres humanos que lo interpretan y categorizan. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que el Mundo (M) solo puede ser concebido como una realidad material de objetos físicos (M₁), psíquicos (M₂) y lógicos (M₃), percibido, interpretado y categorizado por los seres humanos. Lo que ordinariamente llamamos Mundo es una categoría que tiene sentido dentro del espacio antropológico, en tanto que forma parte de una experiencia humana interpretada. No cabe hablar de Mundo al margen de las categorías, ni al margen de seres humanos que lo categoricen. El sufijo *-léptico* remite a —e implica— la presencia de un sujeto activo, pragmático, manipulador, denominado *sujeto operatorio*, cuyas intenciones serán siempre prolépticas y lógicas (véase la obra de Bueno, *Ensayos materialistas*, de 1972, de donde tomo estas nociones).

políticamente constituidas). Las sociedades gentilicias se caracterizarán, pues, por dos atributos fundamentales: en primer lugar, por la carencia —voluntaria o forzosa, según los casos— de una organización política estatalizada y, en segundo lugar, por la insolubilidad de sus estructuras naturales y genuinas en la sociedad política dentro de la cual subsisten, es decir, dentro de cuyo Estado *actúan*. Las sociedades gentilicias son nuclearmente insolubles en los Estados de las sociedades políticas, aunque sí pueden penetrarlo profundamente, y de hecho lo hacen, a veces de forma muy bien organizada, en el curso de sus ramificaciones pragmáticas, corporales y operativas, bien de forma parasitaria, bien de forma subversiva, entre otras formas posibles de intrusión, interacción o injerencia (pacifismo, terrorismo, fideísmo, migración, mercantilismo, mafia, mano de obra industrial...)

Hay en nuestros días tres tipos decisivos de *sociedades gentilicias* o *civiles* operando en el seno de nuestras *sociedades políticas* o *estatales*: las confesiones religiosas institucionalizadas en Iglesias, los Nacionalismos separatistas (pseudoétnicos, industriales o simplemente mítico-fabulosos) y las Multinacionales o grupos financieros supranacionalizados. Estos tres tipos de sociedades, de naturaleza transestatal, tienen como objetivo, en la cosmópolis de nuestro mundo contemporáneo y globalizado, la explotación y consumición —evitando siempre el agotamiento— del Estado moderno, surgido de las Ideas de la Ilustración europea y de la Política de la Revolución Francesa.

Identidad es, pues, en el contexto de la posmodernidad, la *retórica del gremio*. Identidad es la *forma* —o conjunto de formas— con la que el gremio se identifica ante el Individuo, como miembro de un Estado, y ante el Estado, como sociedad políticamente organizada. Pero la identidad no es innata ni hereditaria. Ni siquiera exclusivamente colectiva o gremial. La identidad es algo que genera y construye cada individuo según sus relaciones con el medio en que ha de sobrevivir.

En consecuencia, y en primer lugar, los individuos no se caracterizan por su identidad, sino por su personalidad. Es decir, el Individuo carece de Identidad reconocible, a menos que forme parte de un gremio, en cuyo caso posee la Identidad del gremio, a cambio de renunciar a su Identidad personal, esto es, a su personalidad. La Iglesia católica autoriza y desarrolla la personalidad de sus miembros en la medida en que estos contribuyen a desarrollar y potenciar la Identidad de la Iglesia católica como institución ecuménica, política y vaticana. Del mismo modo actúa cualquier partido político, agrupación social, organización mafiosa, grupo terrorista, o red institucional de espionaje (sorprendentemente autodenominadas «de inteligencia»).

En segundo lugar, los Estados no se identifican en términos de identidad, sino como *totalidades atributivas*, cuyos diferentes organismos, instituciones, departamentos y ramificaciones, desempeñan funciones atributivas en el proceso de su participación en el todo del que forman parte, de modo que sin el ejercicio de tales funciones, de tales atributos, la complejidad y el funcionamiento del sistema no sería posible ni factible¹⁰. La Identidad no es, pues, en el mundo posmoderno, el

¹⁰ En una *totalidad atributiva* a cada parte del todo se le atribuye una función específica. Totalidades atributivas son aquellas cuyas partes están relacionadas unas con otras —pero no

rasgo distintivo ni de un Individuo ni de un Estado. La Identidad es el síntoma que singulariza a un *gremio*, y que lo singulariza para enfrentarlo, bien contra individuos que no forman parte de él, o que incluso se le oponen, bien contra Estados dentro de cuyas estructuras políticas el gremio pretende desarrollarse como sociedad natural o gentilicia, es decir, como sociedad no organizada políticamente, pero *con derechos y fueros propios*. Desde este punto de vista, la Identidad gremial suele ser una amenaza frente al individuo «disidente» y frente al Estado «opresor». El *gremio* marca, exige e impone, de este modo una *diferencia* frente al Estado, en términos políticos, y frente al Individuo no gremial, en términos sociales. Los gremios posmodernos, así configurados, son insolidarios por naturaleza y a-estatales por necesidad —pero nunca ácratas: internamente están muy bien organizados—. Son *insolidarios*, y por lo tanto incompatibles con una izquierda marxista, porque rechazan a los individuos que disienten de los fundamentos del gremio o que, simplemente, no se integran o adaptan a sus presupuestos. Solo una izquierda indefinida puede ser soluble en un gremio insolidario. Y son *a-estatales* porque consideran al Estado como el principal enemigo, desde el momento en que el Estado —y me refiero al Estado que brota políticamente de la Revolución Francesa y de la Ilustración europea— regula y normaliza la vida pública mediante el establecimiento de leyes que, al menos teóricamente, son iguales para todos, leyes que, por lo tanto, clausuran cualquier pretensión foral o diferente de la que el gremio pretenda apropiarse.

Los gremios son formas de organización propias del *egoísmo colectivo*. Los miembros de un gremio interesan no como individuos, sino como miembros del sistema gremial del que forman *parte*. Para el feminismo lo verdaderamente importante no es la mujer, sino la *mujer feminista*. Al nacionalismo vasco o catalán no le interesan los vascos o los catalanes, sino los *vascos nacionalistas* y los *catalanes nacionalistas*. (Incluso podría interesarles un esquimal nacionalista, siempre que en su defensa del nacionalismo cupiera una idea nacionalista de Cataluña o del autodenominado País Vasco. El nazismo no dudó en calificar de «arios honorarios» a los japoneses que durante la II Guerra Mundial luchaban contra los Estados Unidos). Lo mismo cabe decir de cualquier otro nacionalismo. Y de cualquier gremio. No interesa el individuo, sino el miembro, en tanto que parte estructural y esencial de la totalidad gremial.

Por su parte, un Estado no es un gremio, sino una sociedad política. Un gremio es una sociedad natural, no organizada políticamente, sino *ideológicamente*. El gremio siempre es expresión de un pensamiento único, de una ideología que no sobrevive en connivencia interna con otras ideologías. El Estado marxista que desarrolla la Unión Soviética es resultado de luchas mortales entre los diferentes gremios (bolcheviques, mencheviques, trotskistas, estalinistas...) que encabezan la revolución comunista.

una con todas—, ya simultánea, ya sucesivamente, en el momento de su participación en el todo (por ejemplo, la organización de las instituciones estatales: sanidad, educación, justicia, comunicaciones, fuerzas armadas...) A su vez, una *totalidad distributiva* es un conjunto de características comunes que se distribuye de forma semejante entre todas las partes. Totalidades distributivas son aquellas cuyas partes se muestran independientes las unas de las otras en el momento de su participación en el todo (por ejemplo, varios conjuntos de cerillas esparcidas sobre una mesa) (tomo estos conceptos de Bueno, 1992, 1995).

El Cristianismo triunfante del siglo I es resultado de los enfrentamientos fratricidas —nunca mejor dicho— entre las diferentes sectas cristianas que disputan por el control del entonces gremio de cristianos, el cual, tras la conversión de Constantino, dispone los primeros pasos decisivos hacia su constitución como sociedad política, que no tardaría en cuajar en los estados y la corte vaticanos¹¹.

Sin embargo, un gremio, en sí mismo considerado, es un Estado imaginario, al carecer de fuerzas armadas (aunque pueda disponer de armas que lo abastecen como organización terrorista o mafiosa), de sistema sanitario (aunque disponga de la infraestructura de una ong como «médicos sin fronteras»), instituciones educativas (por más que cuente con la asesoría de altruistas cooperantes), etc., porque su «ejército», su «sanidad» y sus «escuelas», serán las de *un* Estado dentro del cual —y con frecuencia contra el cual— ese gremio, como sociedad natural y gentilicia que es —pero no política—, se desenvuelve.

El gremio es, en consecuencia, el sucedáneo de la sociedad. Es siempre el sucedáneo de la sociedad real y verdaderamente existente, es decir, el analgésico del que disponen sus miembros frente a una sociedad política que les disgusta o incomoda, y fuera de la cual el gremio es por completo imposible. No hay gremios fuera de una sociedad política. No hay gremio sin Estado. De hecho, las autodenominadas Organizaciones No Gubernamentales son sociedades gremiales o gentilicias que trabajan en el seno de Estados políticamente constituidos, y que se sirven de infraestructuras económicas, sociales, políticas, etc., controladas por múltiples Estados, así como por empresas internacionales privadas, las cuales, a su vez, son también organizaciones no gubernamentales, si bien con fines muy distintos a las clásicas ong's, pues su objetivo consiste en obtener dinero a cambio de bienes de consumo, difundir la fe en un dios, o imponer la Identidad nacional sobre un territorio que pertenece políticamente a un Estado legítimamente constituido. ¿O es que El Corte Inglés, la Iglesia Católica y la eta no son, al igual que «médicos sin fronteras», organizaciones no gubernamentales?

El gremio es, sin duda, el mejor sucedáneo de la sociedad. El individuo —individuo naturalmente gremial, claro— se siente allí *dentro* psicológicamente protegido, a cambio de entregar su libertad, su personalidad y su persona, a las disposiciones y estructuras del grupo. El gremio es siempre un refugio para quienes profesan un fundamentalismo, una excentricidad, una anomia, una diferencia que ninguna socie-

¹¹ Los ideales cristianos van extendiéndose y organizándose desde la institución eclesiástica en el seno del Estado romano. Uno de los momentos culminantes de este proceso lo ofrece el emperador Constantino, y sobre todo Teodosio, porque, en virtud de sus disposiciones, ser cristiano es ser ciudadano del Imperio de Roma. Teodosio es el Nerón cristiano. Con él se clausura el Oráculo de Delfos y se prohíben los misterios de Eleusis. Como señala a este respecto Libanio, «a los hombres cultos no les quedará otra cosa que callarse o morir» (*Pro templis*, oratio XXX, § 8). La nueva gran familia espiritual tiene ahora un Padre divino y común, ante el cual todos los miembros están unidos en *fraternidad*, el cual desborda los límites de la familia, y se extiende, *por caridad*, al resto de las gentes, especialmente pobres y oprimidos, que no gozan de la *fraternidad* de la «familia». La familia asegura además una isonomía, una igualdad jurídica, entre sus miembros. La Mafia también considera a la «famiglia» como el núcleo fundamental de la estructura entre sus miembros.

dad tolera a menos que el gremio se imponga, en el seno mismo de esa sociedad, con una fuerza lo suficientemente imponente como para no poder ser contrarrestada. El *gremio* se convierte entonces en un *lobby*. Las divergencias que caracterizan a sus miembros pueden entonces convertirse en objeto de exhibición e instrumento de poder, y dotar de este modo al sujeto que los exhibe y ostenta de atributos superiores frente al resto de los mortales, más individualistas o más sociales, pero sin lugar a duda menos *gremiales*, pues no forman parte del *lobby*. Así se explica el poder de las minorías en el seno de la posmodernidad. Así se explica también el debilitamiento posmoderno de los Estados contemporáneos frente a sociedades gentilicias como los nacionalismos o las multinacionales. Solo un Estado se percibe contemporáneamente como ajeno a todo influjo posmoderno en materia política: la República Popular China. Vattimo no vendería allí ni una sola rosquilla de su europeísta «pensiero debole». Derrida no sería tampoco bien recibido en un Estado que no acepta relativismos propios ni absolutismos ajenos. Feudos medievales, gremios posmodernos, *lobbies* contemporáneos... Se trata siempre de minorías imponentes y poderosas —valga el oxímoron—, basadas en el *autismo gremial* y fundamentalista, así como en el *imperialismo gregario*, cuyas vértebras principales son con frecuencia el idealismo, el dogmatismo y el irracionalismo. Sus miembros viven ajenos a todo raciocinio que cuestione o vulnere sus bases.

La única Identidad de la que dispone el gremio es la identidad formal, retórica, sofisticada y sofisticada. Esa es la materialidad de la Identidad posmoderna: un puro formalismo. Los miembros del gremio disfrutan de cuanto les ofrece el Estado, como sociedad política en la que se inserta su gremio. Pero simultáneamente los miembros del gremio se enfrentan al Estado, y pretenden *sentirse diferentes* de los individuos no alineados, o no alienados, en su gremio. De este modo la Identidad se convierte en una cuestión de *sentimientos*. Así, uno puede sentirse Napoleón, sin dejar de ser funcionario del Estado. También puede sentirse hijo de dios, sin dejar de ser hijo de su padre y de la madre que lo parió. El gremio es con frecuencia enemigo del Estado, porque el Estado no es una cuestión de *sentimientos*, sino de realidades atributivas. El Estado se comporta como una estructura superior e irreductible al gremio, al que regula y controla en el desarrollo y expansión de sus actividades autistas e imperialistas.

La dialéctica entre el Estado o el Individuo frente al Gremio o *Lobby* es muy simple: porque si el Estado agrede, se arremete contra él, mediante la agresión mafiosa o terrorista, por ejemplo; y porque si el individuo agrede, se arremete contra él (alguien que se defiende de una agresión y si hiere al agresor ha de dar cuentas a la Justicia) desde los mecanismos del Estado mismo. Pero —y este es un *pero* muy importante— si el gremio o *lobby* te agrede, «te jodes» —sin perdón, porque así se dice expresivamente en español—, desde el momento en que al gremio o *lobby* no se le toca ni se le responde fácilmente, bien porque el Estado es *políticamente correcto* y «respeta» por intereses o temores a unos y otros *lobbies*, bien porque el individuo no forma parte de ningún gremio capaz de defenderlo impunemente de posibles agresiones llevadas a cabo por *lobbies* más o menos poderosos. La Identidad del gremio es sagrada, y la identidad del individuo, en tanto que individuo gremial, también: la tuya, sin embargo, en tanto que individuo, sin más, sin gremio ni beneficio, sin *lobby* de alto *standing* que te proteja, aunque el Estado te reconozca como ciudadano y te asigne un pasaporte en

regla, no será necesariamente una Identidad sagrada ni intocable. Pero si perteneces al *lobby* homosexual, feminista, nacionalista, vaticano, o empresarial, etc..., esto es, si dispones de una identidad gremial consistente, y no meramente individual, entonces no te agredirá fácilmente ningún dios, ni ningún ser humano advertido te convertirá impunemente en objeto de amenaza. A cambio, tendrás que formar parte de un gremio. Solo así tu Identidad feudal, gremial o posmoderna, te protegerá. Gremios, feudos de la posmodernidad.

Hegel fue quien mejor incorporó a la dialéctica la Idea de Identidad. Porque tuvo en cuenta lo que se ha dado en llamar «el trabajo de lo negativo». La tesis de la que Hegel parte es la afirmación acrítica de un determinado enunciado de identidad. Para que esta afirmación se convierta en una construcción verdadera debe incorporar aquello que la determina exteriormente, esto es, negativamente (y que en el sistema filosófico de Hegel recibirá el nombre de *lo negativo*). Veámoslo con un ejemplo.

1. *Yo soy yo* (lo positivo dado acríticamente). Se trata de la noción analítica de identidad.
2. *Yo soy lo que los demás determinan que sea* (lo negativo).
3. *Yo soy yo teniendo en cuenta cómo me determinan los demás* (por esto se dice que el trabajo de lo negativo es, en Hegel, más importante que en otros autores). Esta es la proposición verdadera, ya que ahora se trata de una proposición construida sintéticamente, y no analíticamente.

El primer paso reproduce el principio aristotélico de la identidad analítica: $A = A$. No cabe aquí hablar de síntesis, y menos de dialéctica. Se trata de una identidad ideal, inmaterial, imposible, metafísica: nadie vive en sí mismo y al margen del resto del mundo. Es la Idea de Identidad en que habita la posmodernidad. Es la Idea de Identidad de los nacionalismos contemporáneos. Una idea simple e irreal, tan imposible como verosímil. Los posmoderno se basa en romper todas las vinculaciones efectivas del ser humano con la realidad material del cosmos para exhibir exclusivamente aquellos vínculos que son ideológicamente relevantes a la satisfacción de los ideales metafísicos del discurso posmoderno. De este modo, la posmodernidad sustituye las dialécticas reales por dialécticas falsas. El sujeto posmoderno es un sujeto insularizado, desconectado de la complejidad material de la vida real, y en su lugar conectado a la realidad virtual de una vida confortablemente organizada. Sin embargo, el cosmos nos sitúa en la dependencia constante de miles de realidades materiales: un padre o una madre que nunca hemos elegido; una atmósfera, que ya estaba contaminada cuando nacimos; una economía, una sociedad, una tribu o un Estado que nos vienen ya dados, con frecuencia de forma definitiva en nuestras vidas; una cultura y una lengua que nos exigen estudiar y que, como nuestro padre o nuestra madre, nunca hemos elegido, pero que sin embargo acabamos sabiendo hablar y escribir antes de ser conscientes de que nunca la hemos seleccionado de forma deliberada y voluntaria entre otras lenguas posibles. Advértase también, por ejemplo, que la dialéctica de Adorno es la hegeliana, pero negando la última fase antemencionada: para Adorno jamás hay una superación del conflicto dialéctico. No se da nada parecido en la filosofía de este miembro de la Escuela de Frankfurt a la superación hegeliana. Esta postura incorpora, por lo tanto, una crítica a la Idea hegeliana de Progreso.

La Escuela de Frankfurt ha precipitado la evolución del pensamiento de la izquierda hacia una izquierda política determinada por la indefinición. La izquierda ha sido históricamente jacobina, liberal, marxista, maoísta o social-demócrata. Sin embargo, la izquierda contemporánea —y posmoderna— es una izquierda indefinida: ecologista, oenegeísta, capitalista, feminista, homosexualista, filoterrorista en unos casos, antisemita en otros, proamericana según temporada, etc., es decir, exactamente igual que la derecha. Resultado: ecualización de las ideologías, que quedan reducidas a pura psicología social (Bueno, 2003).

Ahora bien, el principal reproche que cabe formular a la indefinición de la izquierda actual es que ha sustituido la *conciencia de clase*, esto es, la solidaridad entre los miembros de una misma clase social (los obreros, por ejemplo), y la conciencia de Estado, es decir, la solidaridad entre los miembros de un Estado o sociedad política (los españoles, los franceses, los alemanes, unidos entre sí en torno a sus respectivos Estados), por la *conciencia del gremio* (mujeres frente a hombres, homosexuales frente a heterosexuales, blancos frente a negros, indígenas frente a alienígenas, etc., es decir, las falsas dialécticas a las que nos tiene habituadas la posmodernidad)¹², o sea, por la solidaridad que determina la unión de individuos cuyos intereses son diferentes en la realidad material en que vive cada uno de ellos, pero iguales en la imaginación y en la retórica de las creencias que se imponen psicológicamente a sus miembros. Me explico. La *solidaridad de clase*, por ejemplo, que propugnaba la izquierda marxista, es más real que la *solidaridad sexual*, que propugna la indefinida izquierda posmoderna, porque el hecho de *ser mujer* no sitúa por igual a *todas las mujeres* en la misma esfera de intereses: porque una mujer que sea presidenta del consejo de administración de un banco internacional, o que sea responsable del Departamento de Estado de un país como USA, por muy feminista que sea, tendrá intereses más cercanos a los de economistas o políticos varones que a los de aquellas mujeres cuyo trabajo consiste en fregar los suelos o los WC que transitan las damas de la diplomacia y de las finanzas internacionales. Las guerras mundiales demostraron que la solidaridad de Estado es más potente que la solidaridad de Clase. Entre las múltiples críticas que pueden hacerse al uso de la palabra solidaridad —uno de los términos más fraudulentos del lenguaje contemporáneo— es que se entiende casi siempre en un sentido universalista, como *fraternidad humana* universal. Sin embargo, la solidaridad solo tiene sentido, de sobra lo sabemos, como unión de un grupo definido frente a otros (la solidaridad obrera, por ejemplo, como unión de los obreros frente a los patronos). En este sentido, las distintas solidaridades se encuentran dialécticamente enfrentadas entre sí. La solidaridad obrera pretendió, en vísperas de la I Guerra Mundial, socavar la solidaridad estatal e imponerse a ella. Pretendían poner la Clase por encima del Estado —ser obrero antes

¹² Todas estas dialécticas son falsas. Funcionan como falsos problemas que exigen soluciones igualmente falsas. Porque es falaz todo discurso que propugne el enfrentamiento entre hombres y mujeres, o entre blancos y negros, o entre homosexuales y heterosexuales, etc. Nada más falso que las dialécticas genitales. Todos los días, y todas las noches, innumerables hombres y mujeres se encargan de demostrar, a la vista del crecimiento demográfico, que la supuesta dialéctica genital es más bien una *síntesis*.

que alemán o italiano—, pero no funcionó. La realidad histórica demostró entonces que la *clase social* no era más fuerte que la *sociedad política*.

La solidaridad de las *clases sociales* es hoy día prácticamente inexistente. Y la solidaridad de las *sociedades políticas* o estatales, también. La izquierda posmoderna no ha fortalecido ninguna de las dos. Todo lo contrario: ha debilitado hasta casi el exterminio la conciencia de Clase y la conciencia de Estado. La solidaridad entre los miembros de un Estado resulta cada día más débil e imperceptible. La izquierda posmoderna, a diferencia de la izquierda jacobina, marxista o maoísta, que construyeron estados fuertes e incluso imperialistas, debilita las estructuras socialistas y estatales heredadas del concepto jacobino de Estado, a la vez que rechaza cualquier vínculo con una Idea de Estado estalinista o maoísta. La izquierda posmoderna ignora la solidaridad de clase social y deteriora la solidaridad entre los miembros de un Estado como sociedad, con el fin de sustituir tanto la conciencia de Clase como la conciencia de Estado por una *conciencia de gremio*. He aquí la fuerza gregaria y su concepto de solidaridad. Una solidaridad gremial que agrade al Estado, que ignora a las clases sociales, y que desprecia al individuo. El gremio entiende la solidaridad como cohesión interna frente a terceros en términos de enfrentamiento. Son grupos terriblemente excluyentes. Y son insolidarios en tanto que se niegan a articularse con otros grupos humanos frente a los que crean separaciones artificiales. Plantean desde una falsa relación dialéctica lo que en realidad es una relación conjugada, es decir, una relación entre términos inseparables (hombre / mujer, homosexual / heterosexual, blanco / negro, ciudadano / emigrante, etc...). La fuerza de estos grupos consiste en que mantienen un nivel de solidaridad —entendida así, frente a terceros— que en las sociedades contemporáneas se ha perdido en otros ámbitos, principalmente en la conciencia de *clase social* y en la conciencia de *Estado o sociedad política*.

Los Estados contemporáneos son todos posmodernos, excepto el chino, cuya realidad política nada tiene que ver con la retórica posmoderna, genuinamente americocentrista, y acriticamente mimetizada por algunos europeos ignorantes de la Historia de su Cultura, al haber sustituido la cultura histórica por la memoria histórica. Y son posmodernos los estados contemporáneos porque están constituidos de gremios y por gremios, gobiernan para el gremio, y no para la sociedad —irreductible al gremio—, ni para el individuo —que es quien paga impuestos, aunque no pueda decidir quién los gestiona—. Los gremios no pagan impuestos, curiosamente.

En conclusión: la Idea de Identidad elaborada y promulgada por la posmodernidad es, resultado de una tropología, una figura retórica. Su única utilidad se limita a identificar la etiqueta posmoderna con la que un gremio, autista e imperialista, esto es, una *minoría social*, enfrentada con frecuencia a un Estado y disidente siempre con cualesquiera individuos no alienados en el gremio, pretende imponernos sus pretensiones forales y privilegiadas, rotundamente incompatibles con la universalidad de los derechos humanos, que son y deben ser —según nos cuentan— iguales para todos.

3

DIALÉCTICA
DE
TEORÍAS

3.1. EL MITO DE LA INTERPRETACIÓN LITERARIA

En apenas unos años la literatura cuya interpretación no permita la confirmación de un *dogma* no tendrá cabida en nuestras universidades¹. No es la primera vez que esto sucede, pero sí será la primera vez que algo así tiene lugar en nombre de la *libertad*, y dentro del seno académico de las denominadas sociedades abiertas y democráticas. Los dogmas han existido desde siempre, amparados en discursos conservadores tradicionalmente, y a los que en determinados momentos históricos se enfrentaba un lenguaje o una doctrina liberal capaz de refutación y contraste. Sin embargo, el mundo académico contemporáneo parece estar atravesando una etapa en la que este contraste entre el discurso liberal y el conservador no se aprecia excesivamente. No se perciben diferencias nítidas. Personalidades de pensamiento liberal son capaces de formular interpretaciones extraordinariamente dogmáticas sobre obras y textos literarios. Varias teorías de la literatura y de la cultura que deben precisamente su nacimiento a la libertad de la modernidad utilizan la obra de arte literaria como base y como pretexto de interpretaciones con frecuencia dogmáticas e indiscutibles.

Pensábamos que, tras la hermenéutica de la sospecha, lo que llamábamos *verdad* solo era una ficción en la que se objetivaban nuestros deseos y nuestras necesidades —los deseos que queremos satisfacer, las necesidades que tenemos que solucionar—, pero nuevas *verdades*, si cabe con más fuerza, y con firmeza dogmática, han reemplazado a las anteriores.

Estas páginas pretenden ser una reflexión sobre la interpretación literaria y sobre una Teoría de la Literatura basada en el Materialismo Filosófico. No hemos tratado de ir en contra de la interpretación literaria, ni en absoluto negarla —actitudes que respeto como si fueran tan originales hoy día como hace medio siglo—, sino simplemente *desmitificarla* en favor de la obra de arte. Toda interpretación literaria debe conducir hacia la interpretación científica de una cultura y de una literatura, es decir, hacia una Poética objetivada en unos materiales literarios: autor, obra, lector e intérprete o transductor. En su desarrollo posmoderno, la teoría literaria contemporánea ha intensificado, en lo referente a la interpretación de la literatura, el peso de la Ética social en detrimento de la metodología filológica y de la Ciencia literaria. Nos han encaminado hacia una suerte de sustitución de la Ciencia por la Ética. En este proceso se observa la institucionalización de una forma de interpretar la literatura que, en realidad, no es otra cosa que una mitificación de determinados imperativos morales, contruidos a partir de una interpretación no ya tendenciosa, pues todas pueden serlo, si bien unas más que otras, sino francamente *dogmática* de la literatura.

El conocimiento supone siempre un conocimiento más amplio, es decir, un discurso crítico permanentemente abierto y renovado. En este contexto, la siempre hipotética verdad ha de ser criticada, no idolatrada. Si ser elocuente es fácil cuando la causa es buena, no hay que olvidar que la máxima dificultad de una interpretación estriba en

¹ Esta afirmación la escribí, por vez primera, en 2002, y se publicó dos años después, en la primera edición del libro titulado *El mito de la interpretación literaria* (2004).

discutir el dogma, no en afirmarlo. Y cuando el dogma se discute, se seculariza. El resto no son sino sucesivas crisis de ideologías. ¿Cuál es el lugar de los libros en la realidad? ¿Cuál el destino de la teoría literaria en el mundo real? ¿En qué medida la ficción de la crítica está implicada en la realidad de la literatura? ¿Qué es la Literatura y para qué sirve? ¿Cómo abordar una ontología de los materiales literarios? ¿Es posible trazar una genealogía de la literatura? ¿Cómo superar hoy en día las tradicionales y repetitivas teorías de los géneros literarios? ¿Cómo evitar desde la gnoseología literaria los idealismos recurrentes en que fracasa una y otra vez la epistemología literaria? ¿Necesita urgentemente la Literatura Comparada salir del callejón sin salida en que está sepultada desde la irrupción de la posmodernidad y el mito de la isovalencia de las culturas? Porque si todas las culturas y literarias son iguales, entonces, ¿qué se puede comparar?, ¿cómo ejercer el comparatismo entre términos isovalentes?

Alguna respuesta polémica aventuramos en estas páginas, cuyo objetivo fundamental es servir de premisa o introducción a una crítica racionalista de los materiales literarios, es decir, a una Crítica de la Razón Literaria, basada en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

3.1.1. DEL MITO DE LA INTERPRETACIÓN LITERARIA

Desde la Ilustración, buena parte de la gente considera que el progreso humano es resultado de la evolución del concepto de libertad, es decir, consecuencia práctica del conjunto de reflexiones éticas y morales acerca del conocimiento del bien y del mal. Una obra literaria es moderna en la medida en que, a partir de sus formas poéticas y estéticas, permite a sus intérpretes reflexiones capaces de contribuir a una evolución y a una transformación del pensamiento crítico contemporáneo.

Interpretamos desde muchos puntos de vista, pero las interpretaciones más sólidas son aquellas que adquieren consecuencias operatorias, es decir, efectivas y transformadoras. La contemporaneidad de un escritor revela siempre, es decir, pone a prueba, las posibilidades de modernidad de que sus intérpretes son capaces. Interpretamos merced a nuestras ideas, y no a pesar de nuestros prejuicios, sino gracias a ellos. La mejor crítica nunca sobrepasará los límites de la expresión racional, a menos que pasemos a los hechos. La interpretación ha de *transformar los hechos*: ha de ser *operatoria*. Reducida solo a palabras, la interpretación es una mera retórica. Una mitología seductora. El deber de toda lectura, de toda interpretación, de toda promoción y generación de ideas, ha de ser el contraste con el presente, en un examen crítico de la totalidad del discurso humano y la actualidad de sus fundamentos. Y su consumación ha de implicar un impacto efectivo y operatorio contra la realidad. Hay que salir del lenguaje para *interpretar* la realidad. No bastan las palabras. El lenguaje no es el fin. Con frecuencia, tampoco es el único medio. Ni siquiera el más excelente de los medios. La literatura, el teatro, la música y las artes en general, constituyen una fuente inagotable para ejecutar reflexiones de esta naturaleza, esto es, reflexiones operatorias. La *poética*, o Teoría de la Literatura, es decir, el conocimiento científico de los materiales literarios, no se considerará en estas páginas como una fosilización artística de la experiencia humana, sino como una fuente de ella, formalmente

objetivable en la literatura, como discurso estético y poético de repercusiones fundamentalmente operatorias y críticas en nuestro presente.

Voy a referirme aquí a uno de los mitos más seductores de la civilización occidental: el *mito de la interpretación literaria*. La interpretación de la literatura es hoy día objeto de debate y discusión permanente. A falta de la percepción de grandes obras literarias en el presente, se mitifica la interpretación de todo lo que convencionalmente se convierte en *literatura*, en virtud de las conveniencias del mercado editorial, académico y cultural. En la actualidad el mito de la interpretación literaria se exporta desde los poderosos Estados Unidos y la autocomplacida Europa hacia la totalidad de las *culturas* emergentes e identificables. La *cultura*, otro de los grandiosos mitos de la Edad Contemporánea, es uno de los conceptos más ambiguos y confusos que actualmente existen en las ciencias humanas (Bueno, 1997). Sirve prácticamente para referirse a cualquier cosa. Desde los llamados, ya sin sorpresa, *estudios culturales*, hasta la —por ejemplo— denominada *cultura de la violencia*, uno de los géneros de conducta humana más recurrentes e influyentes de todos los tiempos.

Interpretar es confiar en unas normas. Las normas de interpretación literaria son relativamente recientes. Muy anteriores a ellas son las normas de construcción literaria. La Poética fue antes que la Hermenéutica. Tanto unas como otras leyes, las que ordenan a la creación literaria (*poiein*) y las que disponen su interpretación (*hermeneusis*), son siempre resultado de objetivos morales, de referentes éticos de conducta, que en cualquier caso responden unánimemente a impulsos humanos muy elementales. El desarrollo de las civilizaciones ha ritualizado e institucionalizado muchos de estos objetivos. Ha codificado formalmente sus posibilidades de creación e interpretación. Los ha mitificado. En muy pocas ocasiones la Ciencia, esto es, el conocimiento racional basado en la interpretación causal, objetiva y sistemática de la materia, puede imponerse por sí sola.

Porque antes que cualquier otra cosa, antes que la poética y que la interpretación, antes incluso que la propia literatura, antes acaso que toda idea de Dios, fue la Moral (la defensa del *grupo* ante el *individuo*) contra la Ética (la defensa de la vida del *yo* frente a los intereses y las normas del *nosotros*). Y no ha dejado de ser así, nunca, entre nosotros. O le damos la razón al individuo (ética) o de damos la razón a la sociedad o al *lobby* (moral)².

La interpretación literaria se basa en unas normas que son trasunto inevitable de una ética, cuyos fundamentos, en nuestro tiempo, se han relativizado extraordinariamente. En la posmodernidad, toda interpretación literaria es en última instancia una interpretación ética y/o moral, a través de la cual el autor de la interpretación, el intérprete o transductor, trata de justificar su posición ética o moral en el mundo. En cierto modo, siempre ha sido así, aunque hoy quizá el disimulo sea menor, al identificarse la literatura con cualquier *discurso*, y la cultura con cualquier *texto*. Y una y otra comúnmente con cualquier cosa. No han faltado estudiosos de la cultura, culturalistas (no antropólogos), que han identificado la Guerra Civil Española (1936-1939) con un *texto*. Varios de nuestros antepasados murieron en ese *texto*.

² Para una diferencia entre ética y moral, vid. Bueno (1996).

Interpretar la literatura es, en última instancia, confiar en unas normas, que siendo morales y/o éticas deben ser esencialmente científicas. ¿Qué fue el llamado principio del decoro, sino una norma de creación literaria destinada a codificar estamentalmente formas inamovibles de conducta, que disponían en el arte, como en la vida real, la discriminación más rigurosa entre nobles y plebeyos? ¿Qué es el mitificadísimo teatro español del Siglo de Oro, sino el uso ideológico y alienante de una cultura jurídicamente cerrada y dogmática, embellecida de forma magnífica en los versos de Lope y en la más o menos entretenida fábula de los dramas calderonianos? ¿Qué es hoy día el feminismo como corriente de interpretación literaria, sino un movimiento más moral que ético —porque defiende más los intereses del *lobby* o gremio feminista que la vida real y efectiva de la mujer de carne y hueso—, movimiento que encuentra en la literatura y en la cultura una posibilidad decisiva para justificar la legalidad moral de sus partícipes, cuyas exigencias han estado proscritas en el pasado? Y que siguen estándolo para muchas mujeres a las que las excelencias del feminismo académico, de la cátedra que marca la diferencia, no han tocado con su dedo redentor. Una pregunta es decisiva: ¿qué hay de genuinamente literario y de científico en toda esta interpretación moral de la literatura? No se olvide, al tratar de buscar una respuesta a este interrogante, que la interpretación moral de la literatura ha existido —que sepamos en Occidente— desde Platón y su temible concepción del Estado. Mucho antes que Marx, Platón concibió la Filosofía como un método destinado no a interpretar la realidad, sino a transformarla violentamente.

Otro de los aspectos que consideraré en estas páginas de introducción al Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, siempre a propósito del mito de la interpretación literaria, se refiere a Cervantes, uno de los autores de la literatura europea que más intensamente se ha preocupado por expresar una concepción fundamental de la libertad humana. Cervantes escribió una obra excepcional y heterodoxa en el seno de una época históricamente dominada por la intolerancia política, la represión social y los fundamentalismos religiosos. Nada de esto ha desaparecido de la vida humana presente. Ni mucho menos. Con todo, nuestro tiempo dispone de una importante nomenclatura cultural —a veces también legislativa— capaz de censurar y procribir tales agresiones, propias de sociedades violentas, pero no necesariamente incultas. La educación en esta *nomenclatura*, respecto a la cual la literatura tiene mucho que decir, sin duda resulta decisiva. Desde José Ortega, Américo Castro o Luis Rosales se ha reconocido en la obra de Cervantes la esencia de una poética de la libertad. El mundo contemporáneo ha podido confirmar, a veces solo en cierto modo, ese triunfo. La libertad —lo que los demás nos dejan hacer en la lucha por el poder para dominar al prójimo— es una experiencia que hay conquistar todos los días. Especialmente en estos tiempos, comienzos de siglo XXI, tan disponibles una vez más a la legitimación de la intolerancia y el respeto colectivo hacia los fundamentalismos más lamentables. Dentro y fuera de la Academia. No cabe duda de que quien niega la posibilidad niega la libertad. Los límites de la libertad son los límites que *los demás* nos imponen en el desarrollo de nuestra vida social, laboral, académica... La falta de inteligencia y de tolerancia, como bien refleja, por ejemplo, el teatro cervantino, son causa primordial de represión de libertades y derechos humanos. El poder de los mediocres, tan sofisticado en nuestro tiempo, y especialmente visible en las instituciones académicas y universitarias, así

como el poder de la intolerancia, tan enquistado en abundantes organismos sociales y gubernamentales, se constituyen en principales instrumentos de limitación y represión la libertad en el Occidente contemporáneo. La literatura de Cervantes sin duda tiene mucho que ofrecer desde esta perspectiva de interpretación literaria: «Cada cual se fabrica su destino, / no tiene aquí Fortuna alguna parte...» (*La Numancia*, I, 157-158), declara Escipión apenas al comienzo de la obra. Esta afirmación, tan decisiva, y que ha pasado completamente desapercibida a cuantos sesudos siglodeoristas han visto en Calderón —sin duda con cinismo— un precursor de la Ilustración europea, sitúa a *La Numancia* cervantina en los preliminares de un concepto de libertad completamente moderno y contemporáneo. La libertad es la lucha por el poder para dominar a los demás (Bueno, 1996).

Volvamos a la obra póstuma del escritor. Tradicionalmente el *Persiles* cervantino se ha interpretado como una obra seria. Ha dominado la tendencia a considerarlo como un texto incluso afín al catolicismo. Una vez más la crítica ha tratado de servirse de la interpretación literaria para justificar sus propias posiciones morales: los católicos dicen que el *Persiles* representa la identificación del Cervantes anciano con el pensamiento de la Contrarreforma; los partidarios de un Cervantes liberal hasta la tumba discuten esta tesis, etc. La literatura sigue siendo objeto de controversias e interpretaciones, influidas en última instancia por signos y objetivos morales. Yo mismo no podré sustraerme a ellos. En más de una ocasión he afirmado que Cervantes no es soluble en agua bendita. Una de las dimensiones fundamentales de la interpretación de la literatura es, hoy en día, la ética. La moral lo fue de forma dominante hasta el Romanticismo y, específicamente, hasta mediados del siglo XX: el triunfo de las potencias aliadas sobre el Nazismo, y casi medio siglo después del derrumbe del Marxismo soviético, supuso el triunfo en Occidente de la ética sobre la moral. Entretanto, la Ciencia ha de apañárselas a solas, sobre todo cuando se enfrenta con la Literatura y los materiales literarios. Las causas y consecuencias éticas y morales de la creación e interpretación literarias han sido desde siempre los adversarios más serios de la ciencia de la literatura. Es imposible concebir la puesta en circulación de una interpretación literaria al margen de la ética y de la moral. El conocimiento humano, en cualquiera de sus facetas, es indisoluble de lo «políticamente correcto». Y hoy lo es y lo está más que nunca. Por eso la literatura que no sea susceptible de fundamentar interpretaciones éticas y morales, con firmeza dogmática, en suma, no tendrá cabida en las universidades posmodernas, es decir, en nuestras universidades actuales.

Lo mismo que se ha dicho sobre Cervantes sucede con la obra calderoniana, en la que los católicos creen haber encontrado la justificación estética de su religión. De cualquier modo, ninguna religión es más bella solo por estar escrita en verso. La literatura calderoniana es un monumento, pero un monumento *histórico*, es decir, pertenece al pasado. Fruto de su tiempo, se caracteriza por dos aspectos inderogables: la intención de confirmar un dogma religioso y la falta de una conciencia trágica (Maestro, 2003). Pese a los brillantes esfuerzos (unos más brillantes que otros...) de reconocidos estudiosos, el teatro calderoniano sigue lejos —muy lejos— de nuestro mundo contemporáneo (Ruiz Ramón, 2000). Y además, carece por completo de implicaciones y consecuencias trágicas, que al autor nunca parecieron preocuparle, a

diferencia de los intérpretes modernos y contemporáneos de su teatro, que han visto en la tragedia una experiencia estética de dignidad y reconocimiento, y que por eso mismo están empeñados en atribuírsela a Calderón, como si él la hubiera necesitado, o expresado en sus dramas, alguna vez. Lo trágico es una vivencia genuinamente pagana, y en todo caso solo recuperable desde un pensamiento laico. La tragedia no encuentra compatibilidad ni con el cristianismo ni con el judaísmo, a menos que modifiquemos a nuestra conveniencia lo que entendemos por tragedia, para apropiarnos de la posible dignidad que atribuimos a sus valores, sin dejar por ello de creer en la salvación del alma. Algo así es perfectamente posible, pero solo desde la incoherencia: las interpretaciones humanas están llenas de contradicciones y no por eso el sol deja de salir cada amanecer en todos los lugares de la tierra.

La tragedia constituye una experiencia decisiva en la unión que desde siempre ha existido entre la ética, la moral y la literatura. Esta relación resulta indisoluble para el escritor, y también ha de serlo para el intérprete. Pero el intérprete de los materiales literarios no puede olvidarse de que está sometido a la Ciencia, y que la Ciencia no es democrática. El arte trágico proporciona, en esta fluida síntesis entre ética, poética y moral, la experiencia de un himen eternamente recuperable en su originalidad. Negar a la literatura la interpretación de sus referentes morales y éticos equivale a fosilizar el texto, y a derogar sus relaciones e implicaciones en el presente histórico de la realidad humana. Pero interpretar la literatura de espaldas al conocimiento científico supone reducirla a pura experiencia emocional, o incluso a algo mucho peor: enjaularla en una ideología. La literatura es superior e irreductible a las formas poéticas en que se objetiva para siempre la totalidad de sus valores culturales, morales, éticos o ideológicos. La literatura solo es plenamente legible desde los criterios críticos del conocimiento racionalista y científico.

La estética es uno de los objetos culturales históricamente más mediatizados desde el punto de vista de una cultura estatal y sus medios de comunicación e interpretación³. En este sentido, el teatro desempeña un papel esencial, al tratarse de un arte que solo puede manifestarse plenamente *mediante* la presencia de un ejecutante intermedio: el director de escena y su compañía teatral. El esquema jakobsoniano (emisor → mensaje → receptor) nunca tuvo validez ni realidad fuera de la más formalista formulación de la *teoría* de la comunicación. El pragmatismo de la interacción social y cultural introduce siempre un *intermediario*, un ser humano *transmisor* que *transforma* todo lo que transmite por el solo hecho de transmitirlo (emisor → mensaje → *transductor* → receptor): el director de escena en el teatro, el intérprete musical en la ejecución de un arte sonoro, el rapsoda en un poema épico, el poeta que recita sus propios versos, el profesor en el aula, el periodista entre la realidad y la sociedad, el sacerdote entre los fieles y su dios, el hermeneuta entre la verdad y los lectores de la escritura... La cultura es a la vez un logro y un experimento en incesante transformación, y la literatura es

³ En diferentes lugares, desde 1994, he insistido con fuerza en esta idea, que he tratado de explicar desde la teoría de la transducción o intermediación literaria. Vid. especialmente el prólogo a mi edición de *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, sobre «La recuperación de la semiótica» (Maestro, 2002: 11-40).

uno de los objetos estéticos que más intensamente contribuyen a esa transmisión y transformación, es decir, a su interpretación mediatizada (*transducción*). Vivimos en un mundo contado. Contado por los demás, naturalmente. No dejan de contarnos cuentos desde que nacemos, y a partir de una edad necesitamos creer en alguno de esos cuentos y, como don Quijote, tomarnos en serio una ficción que haga nuestra vida posible o legítima. En una situación de este tipo, todo lo que hace el ser humano significa, y todo lo que significa es objeto de interpretación y por tanto de mediación. No hay experiencia más dativa que la narración o la interpretación. Contamos *para* alguien, interpretamos *para* alguien. Interpretar —como se ha dicho— es creer en unas normas. Interpretar la conducta humana es creer en unas normas morales. Las mismas que silenciosamente codifican allí donde es necesario al ejercicio del poder una poética literaria, bajo el nombre de preceptiva, canon o nuevo historicismo, por ejemplo, y con el resultado de conceptos tales como decoro, didactismo, finalidad, uso de los sistemas u objetos culturales como instituciones o instrumentos de poder, etc... El debate entre moral y literatura, de platónica antigüedad, es en cierto modo un falso problema que en muchos casos solo ha provocado soluciones también falsas.

Platón arremete contra la poesía porque su forma de contar, su fabulación, no confirma en absoluto el sentido normativo que, a través de la filosofía, el propio Platón pretendía imponer en su ciudad ideal. Platón demuestra de esta forma haber sido el primero en comprender que la literatura es el único discurso que no se atiene a ninguna norma. Por eso también fue el primero en confirmar que el objetivo esencial de la poética era la moral, pero una moral heterodoxa, la misma precisamente que él pretendía dominar y subyugar desde las formas de una filosofía normativa, y que la poética, sin permitirle ninguna forma de control, le disputaba incesantemente. Y también irrefutablemente, lo que ya constituía un inconveniente serio y difícil de sortear. La moral de la literatura —si no, ¿dónde habría estado el problema?— era para Platón una moral heterodoxa, y debía ser desterrada. Sin embargo, la poética dispone de alianzas decisivas, privilegiadas, con la estética y la retórica. Con ella el lenguaje de la fábula adquiere en la poética un ejercicio formal francamente exclusivo, y sin duda muy superior al de la filosofía. Superior e irrefutable, para Platón y para todos los moralistas que, desde diferentes credos religiosos e ideológicos, han tratado de disponer, bien bajo el dominio gremial de la moral (el *nosotros*), bien bajo el control individualista de la ética (el *yo*), la presencia indómita de la literatura. Una relación dialéctica une a las tres. Negar esta evidencia es permanecer insensible a los contenidos de la literatura, de la ética y de la moral, así como a sus formas históricas y contemporáneas de expresión. Solo el arte convierte a la literatura en el único discurso capaz de sobrevivir a todas sus interpretaciones, que tienen y tendrán como fin la obsolescencia más irremediable. Porque la literatura sobrevive a todas las interpretaciones que se formulan sobre ella, y con toda ironía, sobrevive y se perpetúa gracias a la crítica que una y otra vez perezce progresivamente en los sucesivos intentos de interpretar lo que la literatura es. Lo literario devora toda interpretación, por poderosa que sea, y se nutre de este discurso crítico que nos afanamos en construir, incluso desde los hijos metodológicos de la deconstrucción, y a veces desde las teorías literarias más desesperadas, con el fin de retener una confirmación moral y/o ética —susceptible de ser canonizada— de nuestro papel en este mundo.

Platón no pudo refutar la esencia de la poética, ni arrebatarle la fuerza de sus contenidos morales, que la literatura disputa sin fatigas a las filosofías idealistas de todos los tiempos. La fábula, ese lugar primigenio del que emana lo poético, contenía una moral irreverente y a la vez también inextinguible. En realidad los moralistas ortodoxos y dogmáticos han tratado de negar la moral literaria, genuinamente pagana y secular, y siempre heterodoxa e inconveniente, para afirmar la suya propia. La única posibilidad que le quedaba a Platón era derogar la poesía, ese discurso moralmente heterodoxo, en su totalidad. No le sirvió la Dialéctica, sino la Ley, es decir, la proscripción. El destierro de los poetas. En realidad actuó en este punto como un moralista dogmático, y no como un filósofo racionalista. Se sirvió de los recursos de la filosofía, pero actuó como un político ajeno a la democracia —con la que nunca simpatizó, por razones que exigen atención, ciertamente—, y juzgó como un hombre de iglesia, de credo, de dogma. Al igual que un dios, no supo finalmente de ironías. Se tomó la literatura en serio. Creyó en ella, en su heterodoxia ética y moral, como un místico cree en la amenaza real del demonio. En todo creía ver Platón la huella de una realidad metafísica viva. La literatura es una ficción poética —una fábula— cuyos referentes pretenden ser formalmente verosímiles, para hacer posible y coherente al ser humano las condiciones de un conocimiento moral y poético. La literatura es convincente en la medida en que es formalmente verosímil. No hay que creer en ella. Poética no es religión. No es cuestión de fe, ni de preceptivas, ni de cánones, sino de convicción. La poética sigue siendo en literatura el medio esencial de toda expresión ética y moral, cuyo fin es el conocimiento humano y normativo, el conocimiento científico.

Quizá el lector es alguien inocente que se corrompe en la medida en que determinadas teorías —e historias— de la literatura mediatizan su relación con las obras literarias. Pero la inocencia no deja de ser la forma noble —acaso eufemística— de la ignorancia, de la insipiencia. De la nesciencia, incluso. La inocencia es una experiencia intolerable en un lector. Es peor incluso que la inmadurez. Ni el lector es más inocente que el autor, ni este lo es menos que el crítico, quien interpreta el significado de los textos literarios desde el conocimiento o desconocimiento del bien y del mal —con frecuencia también desde el desconocimiento de los saberes científicos—, endiosado muchas veces en el poder del medio de comunicación de que dispone. Lo cierto es que la lucha entre la literatura, la norma y el intérprete, es decir, entre la poética, la preceptiva y la crítica, sigue siendo en nuestros días, como lo era hace quinientos años, por ejemplo, una lucha visible y contundente. El lector y el autor desempeñan, como casi siempre, y en contra de lo que muchas veces se creen, un lugar de pasividad y de consumo.

La literatura es el único discurso que no envejece nunca; es anterior a toda forma o actividad teórica (incluida la escritura misma), y por supuesto sobrevive a cualesquiera interpretaciones que puedan formularse sobre ella; es también, digámoslo desde el principio, un discurso superior e irreductible a cualquier preceptiva estética y a cualquier formulación o ley moral. Y no se olvide que toda norma estética, creativa o interpretativa (es decir, destinada al autor o a los lectores), posee, de forma disimulada o manifiesta, su propia ley moral, de la que emanan con frecuencia una justificación artística y una instrumentalización social.

Merced a la expresión lúdica, a la interpretación irónica o a la intensidad catártica que ha caracterizado desde sus orígenes la esencia de la fábula, realidad primigenia de

la que emana lo poético, la literatura ha sobrevivido a un sin fin de imperativos morales y estéticos desde los que se ha tratado de controlar la vida de los seres humanos. Con frecuencia, el arte ha servido de pretexto para imponer o consolidar determinados presupuestos y normativas morales (las leyes del grupo) y también éticas (las leyes del individuo). La Justicia —incluida la poética— oscila frecuentemente entre el egoísmo del *nosotros* y la egolatría del *yo*. Con toda probabilidad, tras un precepto estético subyace siempre un mandato moral y/o ético. Y no se convencen los preceptistas, los de ayer y los de hoy, de que la literatura sobrevive a todos los imperativos éticos y a todas las legislaciones morales.

La revisión del llamado «canon clásico» —una expresión sin duda demasiado simple para dar cuenta de la heterogénea complejidad del arte y la poética anteriores a los movimientos posmodernos— llevada a cabo por los grupos neohistoricistas, feministas, americocentristas, indigenistas, etc., corre el riesgo de quedarse en una dogmática subgración, consistente en reemplazar un canon, el supuestamente «clásico», más que sobrepasado por los tiempos, en favor de otro, el resultante de una momentánea «visión posmoderna» sobre unos dos mil quinientos años de historia, que en verdad resulta más vigoroso por la moda que razonable por su convicción. Diríamos que ante nuestros ojos parece postularse la sustitución de un canon destinado a los autores de obras literarias, tal como lo habían concebido los preceptistas clásicos, por un canon destinado contemporáneamente a los lectores de las mismas obras literarias, tal como nos lo presenta o impone la preceptiva posmoderna, en sus múltiples variedades y manifestaciones. De un modo u otro, cambian los cánones..., para permanencia de los dogmas. Pensemos, por ejemplo, que ningún otro pueblo ha dogmatizado acaso tanto sobre el discurso escrito, y desde la más remota Antigüedad, como el pueblo judío. Su literatura no es la fábula homérica, sino más bien la Ley de Moisés. Y sin embargo ningún discurso ha resistido tan eficazmente la supresión de la libertad y la imposición de normativas morales como el discurso literario, y de manera especialmente manifiesta los géneros teatrales, síntesis por excelencia de la fiesta, la heterodoxia y la catarsis. ¿Qué tendrá la literatura, que a toda esa suerte de moralistas del arte, la religión o la cultura —llámense preceptistas al estilo de Scaligero, canonicistas al modo de Harold Bloom, o posmodernos en boga como cualquiera de los existentes—, les ha interesado en todo momento controlar? No puedo creer en absoluto en esas afirmaciones que se oyen de vez en vez, en las que se afirma con pobre ironía que la literatura no sirve para nada. Insisto en que algo tiene la literatura, o lo que por tal se pretende hacer pasar mercantilmente en nuestra sociedad actual, cuando tanto interés despierta, de forma masiva y totalitaria, su control e interpretación por parte de los diferentes intermediarios implicados en los procesos de creación e interpretación de los fenómenos culturales. Por eso me sorprende mucho, en una época como la actual, que tanto presume de libertad y de ansias de libertad, denunciando por cualquier parte las limitaciones de la información y el conocimiento (como si ambos fenómenos fueran equivalentes), que el *lector común* se encuentre hoy día tan condicionado —o más— para interpretar la literatura como lo estaba el *autor* durante los siglos XVI, XVII y XVIII para crearla. Cientos de mediadores y de ideólogos, intermediarios y moralistas al fin y al cabo, se interponen entre la literatura y sus lectores: prensa y suplementos culturales, críticos que nacen de la retórica «muerte del autor», universidades en muchos casos

muy devaluadas, medios académicos de la más diversa índole, congresos las más de las veces masificados, revistas especializadas y menos especializadas, maquilladas todas por los cínicos índices de calidad... Todos tratan de poner ante los ojos del lector el acceso *fundamental* a la interpretación de un Significado Trascendente, a menudo con pretensiones de exclusividad. Estos intermediarios pretenden elaborar para este lector común, sin voz pública, por supuesto (muy alejado de la hoy mítica e irreal familia de los lectores modélicos, ideales, implícitos, explícitos, implicados, arquitectores, etc...), un mundo previamente valorado y definitivamente interpretado⁴. Curiosamente, los dogmas sobre la literatura, es decir, las preceptivas y los cánones, no suelen venir del autor —ni hoy ni en el pasado—, quien escribe habitualmente para combatirlos; ni del lector común, a quien no mueven intereses especialmente codiciosos; sino que proceden, desde siempre, del *crítico*, del *intérprete*, del *intermediario*, es decir, del *transductor*. La literatura siempre precede a la teoría; el lenguaje, a su interpretación. El discurso interpretativo, y secundario, siempre permanece inevitablemente lejos del origen, lejos de la fuente literaria a la que pretende aproximarse de forma constante. A veces la distancia es tal que la literatura se basta por sí misma, y la interpretación se convierte en algo por completo prescindible. Ese es el destino final del discurso interpretativo: la obsolescencia. La literatura sobrevive siempre a cualquiera de sus interpretaciones. Y gracias a ellas. No hay mayor ironía.

Las interpretaciones necesitan mitificarse para poder sobrevivir. Aún así su supervivencia es insignificante comparada con la literatura a la que se refieren. De hecho las interpretaciones apenas sobreviven al intérprete. En algunos casos no alcanzan más allá del radio de acción del sujeto que las formula; su universidad, su departamento, su entorno académico más o menos compartido y discutido. Acaso alguna vez superan el paso de algunas generaciones. Si la interpretación se convierte en una moda, entonces la fogosidad de su éxito será tan luminosa como previsible la inmediatez de su descomposición.

Quizá se olvida con demasiada frecuencia que la literatura solo está alejada del mundo real *fictionalmente*. La literatura no habla sino de realidades. La credibilidad de las formas le exige conservar todos los lazos de unión con la complejidad de la vida humana. Principalmente con los enfrentamientos éticos y las dialécticas morales. Nunca me pareció especialmente revelador el término *heterocósmico* (Dolezel, 1998)

⁴ Y sobre todo me sorprende que la crítica que se pretende más «progresista» reitere como clichés opiniones tan simples como que la cultura europea —a la sazón convertida en prototipo de la cultura universal— es el resultado de las acciones llevadas a cabo por hombres, blancos y heterosexuales. Evidentemente, algo así solo sería cierto si hacemos que Cervantes pertenezca a una «raza» distinta de la que realmente fue la suya, o si *creemos* en la homosexualidad de Shakespeare o en el travestismo de Molière, como se cree o no se cree en Dios, en el Espíritu Santo o en la virginidad de María, a partir de una hermenéutica bíblica o de un canon laico... Quien desde este punto de vista acepte una enmienda a la totalidad del concepto de literatura que hemos heredado de Homero no tendrá ningún problema en asumir estos u otros dogmas. No obstante, el discurso literario no es el código civil, ni el derecho canónico, ni la Ley de Moisés... Nada hay más lejos del dogma, ni más resistente a él, que la literatura. Mal pueden dogmatizar en este terreno los preceptistas y neocanonicistas de cualquier época. La literatura no se deja poner límites, ni la antigua, ni la moderna, ni la del porvenir.

para designar la esencia de las obras literarias de ficción. La literatura no es exactamente un heterocosmos, sino más bien un cosmos herético, moralmente heterodoxo y estéticamente comprensible. No es un mundo alternativo porque no es un mundo habitable. La forma estética existe porque posee un sentido éticamente reconocible y discutible. Nada más heterodoxo en este contexto moral, ético y literario, que la literatura y la poética de autores como Fernando de Rojas o Cervantes, por ejemplo. Poética que es secularización de dogmas. Poética que, nacida del mito, desemboca en la desmitificación.

3.1.2. LA INTERPRETACIÓN, ESE ACCESO A UN SIGNIFICADO TRASCENDENTE

Shakespeare parece jugar en la definición que, entre burlas y veras, hace del conocimiento humano en el diálogo que mantienen el rey y Berowne al comienzo de *Love's Labour's Lost* (1598). El conocimiento es ante todo el *conocimiento de las cosas ocultas y negadas* al sentido común. Los medios de ese conocimiento han de orientarse sobre todo hacia el saber de aquello que se nos impide conocer: «Things hid and barr'd, you mean, from common sense [...]. To know the thing I am forbid to know» (*Love's Labour's Lost*, I, 57-60).

El dramaturgo inglés juega con la idea —tan seductora para el Romanticismo— de que quizá el conocimiento evita encontrarse con nosotros. Acaso la verdad solo es un derecho que no nos pertenece. De cualquier modo, el ser humano es el único ser vivo dotado de una capacidad de trascendencia, es decir, de una facultad para desear, generar e interpretar Significados Trascendentes. Sí, pero a costa de mucha psicología y poca ciencia.

Todo acceso al conocimiento está mediatizado, es decir, *transducido*; y semejante mediación no está ejecutada ni por el *autor* —que después del estructuralismo de Barthes «ha muerto», voluntaria o involuntariamente—; ni por el *texto* (o escritura), cuya interpretación depende, sobre todo desde Gadamer, de un sujeto «sabio» que «dialoga» con la tradición; ni del *lector ideal* o *lector modelo*, al que tantas identidades y etiquetas se le han atribuido, y casi ninguna de ellas de fundamento auténticamente real. Hoy día el acceso al conocimiento está efectivamente mediatizado o transducido no por los agentes tradicionales jakobsonianos —autor, mensaje, lector—, sino por el *sujeto* que *interpreta* el mensaje *para* el lector, y que por ello mismo se *interpone* entre este y aquel. Este sujeto no habla por boca del autor, ni se acerca a la escritura del texto renunciando a sus propios valores morales, ideológicos o axiológicos, ni tan siquiera piensa muchas veces en la educación científica del lector común a la hora de formular la interpretación de la obra literaria; este sujeto intermediario piensa en la interpretación del texto ante el lector en la medida en que tal interpretación justifica su personal posición (política, cultural, económica, sexual, etc.) en el contexto de su vida real y social. La pragmática de la comunicación literaria ha de tener necesariamente presentes, al menos desde la sociedad de finales del siglo XX, los cuatro elementos en que estamos insistiendo: autor → mensaje → *transductor* → lector. El objetivo de toda transducción es, pues, el lector, pero no un lector cualquiera, sino un lector *sin voz*, un lector vulnerable,

desposeído de toda posibilidad de expresión pública reconocida. Solo así es posible imponer una interpretación falsa a una comunidad de individuos, porque solo así es posible hacer de una mera opinión una teoría aparentemente científica, cuando en realidad nada haya de científico, ni de teórico siquiera, en ese discurso. La *doxa* se convierte en *episteme* a los ojos del ser humano sin dejar de ser *doxa*. He aquí lo que desde Platón reconocemos con el nombre de demagogia: dotar conscientemente a la mentira de atributos de verdad. Aunque en estos momentos sea solo una posibilidad, Internet es un recurso decisivo que puede permitir la superación, siempre relativa, de este tipo de situaciones mediatizadoras; y no hay que olvidar, no obstante, que en Internet simplemente están los datos o los hechos, es decir, el acceso a ellos ante todo, pero la interpretación, como el conocimiento, es una experiencia específica del ser humano, y depende esencialmente de las capacidades intelectivas de la propia persona, al margen de las cuales solo habitan el nihilismo y la nesciencia.

Hoy menos que nunca accede el lector en un estado adánico a la lectura y percepción de los hechos sociales, culturales, literarios. Lo mismo podríamos decir incluso de los hechos reales. Casi todo tiende a estar cada vez más mediatizado, y con frecuencia lo está desde los más diversos signos ideológicos y axiológicos. Desde la elección del sexo de los seres humanos, hasta la clonación de las más variadas criaturas, sin olvidar la elaboración de alimentos transgénicos, o las formas de investigación interplanetaria o biogenética, una de las características primordiales de los nuevos tiempos será sin duda la mediación, es decir, la intervención humana que, en cualquiera de sus facetas, tiene como fin la alteración controlada del curso previsto —acaso natural— de determinados hechos y acontecimientos. El azar tiene cada vez menos posibilidades de movimiento. En una época y en una cultura determinadas por tales características, la visión (literaria) sin intermediarios no es posible. El profesor, el crítico, el editor, el periodista por supuesto, etc., disputan por dominar el acceso a los textos, es decir, al sentido, al Significado Trascendente, en el valor más amplio de la palabra, y ofrecer de este modo al lector una literatura, un sentido, un discurso, una religión, una política, un conocimiento, una sociedad, un cosmos..., previamente valorado y definitivamente interpretado.

Se nos quiere hacer creer que toda interpretación es una ficción explicativa, cuya consecuencia última es un fundamento moral y/o ético. La existencia de este fundamento no se discute. Lo que se discute, y se niega, es la legitimidad científica y crítica del conocimiento. De este modo, la interpretación —ética y/o moral— se convierte en un dogma, que como tal se impone, y el intérprete pretende apoderarse de los materiales literarios cual un demiurgo que actúa como un dios veterotestamentario. El dogma solo se discute de forma aparente. No admite ironías. Discutir un dogma equivale a secularizarlo, a promover su desmitificación irreversible. Ahora bien, ¿qué es la interpretación literaria y cómo es posible dogmatizar desde ella? Vamos a considerar este planteamiento.

La interpretación no es un saber doxográfico, un saber pretérito, acrítico y extemporáneo, un saber acerca de las obras de Homero, Schiller o Pessoa; el saber interpretativo es un conocimiento acerca de lo presente y desde el presente. Homero, Schiller o Pessoa pueden formar parte inderogable de nuestro mundo actual, es decir, de aquellos objetos culturales que sustentan nuestro *conocimiento presente*.

La interpretación es un saber de segundo grado que presupone necesariamente otros saberes de «primer grado» (técnica, política, historia, matemática, métrica, lingüística, biología...) La interpretación implica de este modo un estado de las ciencias y de las técnicas lo suficientemente desarrollado como para que el sujeto pueda servirse de ella eficazmente.

Una interpretación es la respuesta gnoseológica a un imperativo epistémico, es decir, la explicación racional que el ser humano es capaz de desarrollar con el fin de esclarecer, hasta donde sea posible, la constitución, significado, uso y función de un fenómeno que de otro modo permanecería incomprensible, y que se impone en el pensamiento del sujeto con la exigencia de un interrogante. En las ciencias denominadas «naturales» la interpretación está determinada, entre otros aspectos, por el principio de causalidad y el principio de exactitud, cuyo límite es la identidad ($A = A$). Sin embargo, en las ciencias «humanas», se nos impone desde Kant que la interpretación resulta muy difícilmente verificable más allá de unas escasas condiciones formales de observación. Allende los formalismos metodológicos, la interpretación literaria se nos presenta como una experiencia determinada por la ética individual o por la moral colectiva. Desde Maquiavelo, desde Cervantes, desde Shakespeare, el ser humano cuenta con demostraciones que le permiten conducir su experiencia mediante formas lógicas de conducta que se justifican por sí mismas. En nuestro tiempo, este individualismo ético se ha radicalizado poderosamente en las sociedades occidentales. La ética triunfa sobre la moral.

La interpretación literaria se formula siempre como una reacción, como una respuesta, cuyo fin es promover nuevas acciones mediante explicaciones que pretenden ser convincentes. Pero la interpretación es siempre un *saber contra algo* o *contra alguien*, un saber que se desarrolla y se esgrime frente a otros pretendidos saberes, frente a otras posibles interpretaciones o construcciones éticas, morales y científicas del mundo. Una interpretación lo es en función de *otras interpretaciones* que constituyen para el ser humano las coordenadas de una educación científica y moral. Aunque sus medios y recursos sean gnoseológicos (materialistas) o epistemológicos (idealistas), las causas y las consecuencias de una interpretación tienden a percibirse en sus dimensiones morales y éticas antes que científicas y críticas. Interpretamos desde el hacer, desde nuestras posibilidades operatorias, y para todo aquello que en nosotros encuentra alguna posibilidad de actuación. Si la literatura fuera verdadera y simplemente una ficción, no causaría tantos problemas a los moralistas de todos los tiempos. Moralistas, preceptistas, canonicistas, intérpretes del dogma todos ellos, encuentran en la literatura un obstáculo común e insoportable. Algunas veces estos moralismos han tratado de desterrar la literatura de su ciudad ideal (Platón); otras veces han tratado de someterla y controlarla mediante diferentes formas de compromiso (catolicismo y marxismo, dos caras singularmente opuestas de una misma y quizá única moneda); también se ha tratado de utilizar modos muy sofisticados de interpretación filológica con objeto de disimular los fundamentos morales del intérprete (formalismos, estilísticas, historiografías, psicoanálisis, crítica académica, teorías literarias varias...), hasta constituir tradiciones canónicas a las que se ha atribuido un estatuto de inmutabilidad; incluso se ha pretendido negar la interpretación literaria como tal, o ir *contra* ella (Sontag, 1966), como si algo así

eximiera al intérprete de incurrir en una nueva interpretación, más dogmática y contundente si cabe que las que pretende discutir, negando cualquier resquicio de validez. Finalmente encontramos moralismos que, de forma directa y sin disimulos, pretenden interpretar la literatura de acuerdo exclusivamente con los fundamentos morales e ideológicos de su propio gremio social o académico. Es el caso de la crítica feminista, por ejemplo. Una misma obra literaria es fuente de interpretaciones diversas, según nuestro punto de vista sea filológico, marxista, católico, feminista, platónico o aristotélico. Una en su génesis, plural en su interpretación, la obra literaria resiste —e incluso contempla con indolencia— todas las interpretaciones que se vierten sobre ella. De las cuales se alimenta, como hemos dicho.

Se pretende que las formas de conocimiento literario encuentren en un fundamento moral o ético su razón de ser. En este sentido, se nos obliga a creer que ninguna interpretación está exenta de las fluctuaciones éticas y/o morales del presente, ni aún del pretérito. Se exige reinterpretar el pasado: inventar de nuevo la Historia. El mundo y la realidad en que habitan los seres humanos, y los seres vivos en su conjunto, no posee una morfología que pueda considerarse inmutable o independiente de quienes forman parte de ese mundo. La realidad es el resultado de la organización que algunos de sus elementos, como los seres humanos, establecen sobre todo aquello que incide sobre ellos. Esta actividad antropológica se desarrolla en función del radio de acción que nuestras facultades y posibilidades alcanzan en cada momento. El mundo no es, ciertamente, la totalidad de las cosas, *omnitudo rerum*, sino la totalidad de las cosas que nos resultan accesibles en función de nuestro radio de acción, de nuestro poder de organización, es decir, de nuestras posibilidades críticas de *interpretación* (Bueno, 1995).

Desde esta perspectiva, la interpretación tiene su causa en la *consciencia de la necesidad de saber*. El uso de este saber determina las consecuencias de la interpretación humana. Sin embargo, y desde cualquier punto de vista, esta *consciencia de necesidad* sapiencial posee siempre una causa ética y/o moral que la genera y desarrolla, un impulso o fuerza que, individual o colectivamente, trata de legitimarse e institucionalizarse a medida que progresa ese saber, esencialmente humano, del que ella misma es motivo y consecuencia. La interpretación literaria no siempre ha brotado de una *consciencia de necesidad de saber literario*. En estos tiempos que corren estamos especialmente lejos de ese interés por el saber literario, y en nuestras necesidades conscientes las éticas y las morales colectivas ocupan la totalidad de las exigencias interpretativas. Esto es lo que se nos impone. En su furor ideológico, las interpretaciones moralistas, hoy como ayer, no distinguen entre formas, géneros o discursos verbales y no verbales. La literatura les resulta completamente imperceptible como tal. No tienen capacidad de discernimiento entre lo estético y lo fisiológico, entre el verbo y el deseo. Solo discriminan la alteridad adversa o diferente de la identidad por la que se definen: «los que *reaccionan* como yo, y los que *no reaccionan* como yo». Para algunas gentes no son necesarias más diferencias. Cualquier otra forma de interpretación, de diferenciación, es un discurso que niega la identidad, y por lo tanto debe combatirse desde el verbo, indiscutible, de fundamentos morales. *Dogma dictum est*. Platón habría admirado esta forma de *disolución preceptiva* de la literatura, que a él le resultó absolutamente imposible.

Tal era la atracción con la que percibía e interpretaba lo genuinamente literario. Los nuevos dogmatismos morales y éticos de interpretación cultural no destruyen la literatura, sino que, en primer lugar, anulan sus posibilidades específicas de percepción y, en segundo lugar, instituyen de forma excluyente determinadas normas de interpretación, fuera de las cuales otras modalidades hermenéuticas resultan proscritas. Es una suerte de esterilización de ciertos sentidos: los literarios.

Hay algo común que comparten unánimemente todos los fundamentalismos éticos y morales: todos ellos se toman en serio la literatura, sus formas y sus contenidos. No se trata de un juego, ni de una ficción: se trata de una amenaza, cuyas palabras provocan por sí solas consecuencias reales. En lugar de meras palabras, se advierte una fábula hechizante, una suerte de acto mágico, un peligro que hay que controlar, codificar, prohibir, normalizar, canonizar una y otra vez, etc., interpretar, en suma, según la metodología de una determinada legislación moral. La que mejor convenga a nuestro ejercicio de poder. Así se impone, sobre la interpretación literaria, tanto la ética, como imperialismo del *yo* (el individuo), como la moral, como imperialismo del *nosotros* (la sociedad o el gremio, el *lobby*).

Las interpretaciones no son eternas. Más bien todo lo contrario: nacen con fecha de caducidad. Su vigencia depende del poder del grupo (moral) o del individuo (ética) que las impone. Su destino es —siempre— la obsolescencia. Lo hemos dicho. Brotan de instituciones históricas y culturales, algo relativamente reciente en el desarrollo de la civilización humana, y dependen de configuraciones morales y sistemas ideológicos, sumamente frágiles, por más que puedan prolongarse temporalmente más allá de algunas generaciones. En cualquier caso, y pese a sus fluctuaciones, la interpretación literaria, que es nuestra principal referencia aquí, puede ser objeto de una serie de acepciones objetivas, o con fundamento *in re*, que vamos a considerar a continuación, siguiendo a Gustavo Bueno (1992). La ciencia no cambia cuando cambia el contexto: la moral, la ética, la justicia, la sociedad, la política..., cambian y fluctúan periódicamente, movidas por los intereses más diversos y perversos.

En primer lugar, la interpretación es una actividad humana identificable con una tecnología, esto es, con operaciones complejas capaces de movilizar arsenales de ideas y conceptos: un «saber leer», un «saber hacer», o saber técnico, que implica criterios de la ciencia y del arte. La interpretación es una acción —piénsese en sus consecuencias pragmáticas—, una codificación, una organización plena de un estado de cosas que se someten a estudio y transformación.

En segundo lugar, esta facultad perceptiva, organizadora y operatoria, este «saber leer» y «saber hacer», requiere para su desarrollo un sistema ordenado de proposiciones derivadas de principios: una ciencia, en sentido aristotélico. Es evidente, por tanto, que una interpretación solo puede manifestarse en un mundo, en una cultura, en una sociedad, en la que se den ciertas condiciones: escritura, organización lógica de teorías, comunicación, debate de ideas, e incluso libertad. La interpretación, considerada como sistema ordenado de proposiciones derivadas de principios, se sitúa muy cerca del concepto aristotélico de ciencia, tal como el Estagirita lo expone en sus *Segundos analíticos*. La interpretación no solo requiere una *escuela*, para «saber leer»; requiere también una *academia* donde se contrasten todas esas lecturas, es decir, una Universidad. He aquí el fruto del árbol de la ciencia.

La disputa por el conocimiento, la competencia por una cualidad esencialmente diabólica y luzbelina. Una actividad profesional basada en la destrucción de toda inocencia.

En tercer lugar, la interpretación se ha visto con frecuencia muy determinada por la evolución de las ciencias positivas, sobre todo desde la física de Galileo y la matemática de Newton, y particularmente desde el desarrollo de los principios de la revolución industrial. A la escuela, a la academia, hay que sumar el *taller* y el *laboratorio*. Las dimensiones de este taller, de este laboratorio, son las dimensiones del *cosmos*. La interpretación literaria no ha sido ajena a este positivismo, en especial durante las décadas del cientifismo decimonónico, por más que su «laboratorio» se limite, con frecuencia, a la Biblioteca. Con todo –lo he dicho– es necesario salir del lenguaje para interpretar la literatura. La literatura exige el conocimiento de la totalidad, esto es, de la realidad. La poética exige más que la retórica. No bastan las palabras. La realidad no está hecha de palabras.

En cuarto lugar, la interpretación ha alcanzado en el terreno de las denominadas «ciencias humanas» un estatuto bien definido, en parte gracias al éxito y al formato de las «ciencias naturales», que ha desembocado en un muy amplio reconocimiento académico. Pese a todo, este reconocimiento no puede confundirse con una plena justificación epistemológica o idealista de la interpretación literaria en el seno de las «ciencias humanas». Hoy día, sin embargo, ya no preocupa esta legitimación científica, que se da por supuesta o simplemente se ignora. En la interpretación literaria al menos, la Ciencia ha sido sustituida por la Ética (el interés del yo), y sobre todo por la Moral (los intereses del gremio). Los gremios, los *lobbies*, son con frecuencia minoritarios. Es el poder de las minorías... El conocimiento se ve arrastrado por la *univocidad* de la idea, el saber sucumbe ante *un* saber, y la construcción de los valores se convierte en una lucha de ideologías, en una vulgar e intimidatoria axiomaquia. Se impone *a priori* un juicio definitivo, una solución final. En este contexto, una nueva forma de metafísica, en la que se basa cada vez un mayor número de interpretaciones, resurge con una falsa y atrayente originalidad. Solo así es posible estudiar a Calderón como si su obra literaria fuera una consecuencia real de la existencia de Dios, o del orden moral trascendente reflejado en la ficción de su teatro. Como se ha indicado anteriormente, las interpretaciones morales, todas ellas fundamentadas en un dogma más o menos declarado, son incapaces de no tomarse en serio la literatura. El dogma no admite otros dogmas, es decir, otras ficciones. A los ojos de los moralistas, la literatura es la mayor de las profanaciones. No en vano el arte y las ciencias son, ante todo, actividades seculares.

Estas cuatro consideraciones sobre el concepto de interpretación no son apreciaciones meramente lingüísticas, sino que están determinadas por el propio proceso y desarrollo de los objetos culturales sometidos a interpretación.

En tiempos de Aristóteles y Platón solo existía una ciencia efectiva, la Geometría. Diferentes epistemólogos han atribuido a esta circunstancia algunas de las características de la antigua idea de ciencia como conocimiento discursivo a partir de principios. En nuestro tiempo no podemos hablar de una única ciencia efectiva y dominante. Ni tan siquiera de un conjunto uniforme de ciencias en cuyas consecuencias se piense de una forma exclusiva y excluyente. Una de estas posibles

ciencias, la biogenética, se ve con frecuencia intervenida por la ética (Bueno, 1996). Esta última no podrá reemplazar a aquella, pero también es cierto que la biología no es la literatura, donde un discurso ético —y sobre todo moral— ha impuesto sus condiciones sobre los resultados de la interpretación científica.

La interpretación, pese a nacer de una facultad lingüística mitopoiética, creadora de mitos, se construye siempre mediante palabras, conceptos y proposiciones *sobre* un campo de estudios. Se supone también que los medios de la interpretación reproducen o re-presentan isomórficamente los objetos culturales. Con demasiada frecuencia se olvida, sin embargo, que esta representación está mediatizada de forma decisiva por la ética y por la moral, de las que dependen pragmáticamente el uso y función de las palabras, conceptos y proposiciones de que se sirve el pensamiento humano. La ética y la moral conducen al mito de la interpretación literaria.

La interpretación responde a un constructivismo, con creaciones que se mantienen en el terreno de las construcciones conceptuales, y que se llevan a cabo mediante «operaciones mentales», aunque sus consecuencias pragmáticas con frecuencia se realizan mediante «operaciones manuales» (Bueno, 1992), las cuales suponen un tránsito evidente del *verbum* al *factum*, siempre como causa y consecuencia del *ethos*. En este sentido, toda interpretación es conocimiento o forma de conocimiento, y por eso mismo, por ser conocimiento, está compuesta de ideas que solo tienen sentido pleno en la medida en que se constituyen como experiencia de un sujeto individual. Una de las condiciones genéticas de la interpretación es el individualismo del sujeto, la soledad humana, el fundamento moral del *yo*.

En las «ciencias humanas», la interpretación está obligada a trascender los límites del formalismo, al igual que sucede en las «ciencias naturales». La interpretación literaria, más allá de formalismos y teoreticismos, ha de incorporar a su discurso explicativo los «objetos reales» del discurso literario. Dicho de otro modo: la interpretación literaria ha de incorporar a su *formalización científica* la *realidad crítica* de los *materiales literarios*: autor, obra, lector e intérprete o transductor. El discurso interpretativo no puede dar cuenta gnoseológicamente de la *realidad* de los objetos o referentes literarios a menos que el intérprete neutralice los componentes acrílicos que pueden intervenir el proceso de investigación: ideologías, éticas, morales, religiones, pseudociencias, doxografías... El sodio, los astros naturales, o el vacío, son *objetos reales* con los que trabaja la ciencia natural, y forman respectivamente parte esencial y real de la química, la astronomía y la física. Son sus contenidos reales. Las ciencias atrapan sus contenidos *formalmente*, mediante palabras, imágenes o conceptos, es decir, mediante formulaciones que, lejos de ser ficciones explicativas, son referentes universales con probado fundamento material. Solo a través del materialismo gnoseológico las ciencias pueden librarse de la concepción de la Ciencia como re-presentación especulativa de la realidad y, en el mejor de los casos, como re-construcción o descripción de la verdad.

En este contexto, las «ciencias humanas» han de superar los extravíos del idealismo epistemológico, orientado siempre, bien hacia la ética del individuo, bien hacia la moral del gremio social o *lobby* académico. Algo así se advierte de forma muy especial en la interpretación literaria contemporánea, que está tratando de sustituir, definitivamente, la *Ciencia* de la interpretación literaria por la *Ética* de la

interpretación cultural o la Moral del dictado gremial (grupos feministas, indigenistas, neohistoricistas, nacionalistas, etc...) La ciencia literaria queda reducida de este modo a actos de conocimiento gremial, ejecutados e impuestos desde la moral dominante. Siempre ha sido así, aunque hoy quizás el énfasis es mayor que antaño, como menor es la disimulación moral del intérprete adscrito al gremio de turno. Ni la ética ni la moral han faltado jamás en la historia de las interpretaciones. Pero hoy su poder es tal, que incluso han conseguido subordinar a sus propios intereses dimensiones fundamentales del discurso y la metodología que tradicionalmente pertenecieron a la ciencia. Desde Aristóteles hasta la posmodernidad la interpretación literaria siempre ha sido un «acto de conocimiento». Nada más. No ha curado ninguna enfermedad. No ha resuelto ningún problema social. No ha hecho a nadie ni más bueno, ni más honrado, ni más sensible que su vecino. *Interpretación literaria* es el nombre que los moralistas dan a su deseo de *dominar* ante los demás las obras literarias, es decir, a su lectura *personal*, o *gremial*, pero siempre poderosa y prototípica, de las obras literarias. Es el nombre que la Ética se reserva para sus relaciones con la Poética. Relaciones de dominio, sin duda. Pero la literatura seduce a la crítica quizá solo para burlarse de ella. El discurso literario sabe muy bien, como lo sabía Cervantes, que al poder solo se le puede seducir, vencer o burlar.

La moral y la ética actuales son fuertes formas posmodernas de prostitución literaria. La ciencia hace legible la literatura. La ética y la moral, ante todo, la prostituyen.

La literatura es –como tal– ininterpretable críticamente sin la ciencia. Es impenetrable fuera de ella. Pero al intérprete de los materiales literarios le gusta sustituir el conocimiento científico por los intereses morales y las apetencias éticas, y concebir –por este camino– que las ficciones de la literatura se basan en un fundamento trascendental y metafísico, en el cual ha de encontrar confirmación y legalidad inmanente un determinado modo de vida, el origen mitológico de una nación, la concepción exclusiva y excluyente de una orientación sexual, etc... No debe sorprendernos algo así, pues es el planteamiento en que se basa la totalidad de las religiones, las genealogías indigenistas, los nacionalismos posrománticos y posmodernos, los fundamentalismos feministas...

Como ha señalado Gustavo Bueno (1995a), lo que una ciencia positiva puede ofrecer es una visión científica de su campo categorial, pero nunca una visión científica del mundo. De igual modo, lo que una interpretación literaria debe ofrecer es la explicación de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, y no la legitimidad metafísica de un sistema ético y/o moral, que en un momento dado pueda usarse como marco de interpretación reivindicativa, literaria o cultural. Si eso se quiere constituir en credo, el engendro resultante se llamará *dogma*. La paradoja del fundamentalismo de las interpretaciones éticas y/o morales sobre la literatura reside precisamente en que ninguna de sus proposiciones puede confirmarse de forma unánime o definitiva en una obra literaria concreta. Como se ha dicho anteriormente, el destino de toda interpretación, por muy ética y muy moral que sea, es, solo y siempre, la obsolescencia más absoluta. Cualquier fundamentalismo ético y/o moral no solo implica, sobre un fenómeno tan complejo y abierto como es la literatura, una interpretación exclusiva, sino también una ontología monista, de

tendencia totalizadora e ideal, y una metafísica, en cuya trascendencia inaccesible se sitúa la imposibilidad de verificar de forma racional cualquier interpretación científica y, sin duda, *diferente*. Es posible que en el mundo occidental más reciente el avance de la ciencia y del racionalismo solo haya afectado a la organización social de los fundamentalismos, pero no al dogmatismo de sus principios éticos, es decir, a su fe. Siempre habrá dogmas que las Iglesias no puedan ceder, como la existencia de Dios o la inmortalidad del alma. Siempre habrá dogmas de los que la moral de la interpretación literaria no podrá prescindir, como los conceptos de realidad o solidaridad –por ejemplo–, el criterio de verdad o la *conciencia de la necesidad* de un saber sobre la literatura.

3.1.3. NO TODA FORMA DE LENGUAJE ES UNA FICCIÓN

La ficción es probablemente la forma de expresión más recurrente y poderosa del ser humano. Es, desde luego, la más exuberante y atractiva. Dicen los sofistas que la realidad se oculta, se nos sustrae; la ficción la sustituye y la transforma. Se nos invita a prestar más atención a la ficción que a la realidad. La ficción es mejor: está mejor construida, no resulta tan imperfecta ni tan fatigante. La ficción dispone entre sus objetivos principales la confirmación de su percepción. Dispone también, y exige, además, su propia interpretación. La ficción es siempre una ficción *de diseño*. Pero hay algo esencial que los sofistas, y también los poetas –que tiene muchísimo de sofistas–, callan: la ficción forma parte esencial de la realidad. Ficción y realidad no son términos dialécticos ni opuestos, son términos *conjugados* (Bueno, 1978a). Toda ficción brota siempre de la realidad. Y solo es interpretable gracias a ella. Sin realidad, la ficción es imposible e ilegible.

La ficción es un espejismo de la realidad. Brota de ella, forma parte de ella y jamás se disocia ni separa de ella.

El organismo humano genera inmediatamente las consecuencias de esta experiencia interpretativa. Aquí comienza la aventura. Alguien trata siempre de controlar esta peripecia: en primer lugar, el *autor* de la ficción y, en segundo lugar, *in auctoris absentia*, el *intérprete*, quien se erige en portavoz del significado posible de esa ficción. Este intérprete es siempre un transductor, es decir, alguien que interpreta *para otros* el sentido de un discurso previamente elaborado por un autor que ya no está presente. Conocemos el esquema real de la comunicación real:

Autor → mensaje → *transductor* → receptor

En las secuencias impares de este proceso de comunicación recae la acción de *construir* genuinamente un sentido (autor), y de *interpretarlo* (transductor), debidamente transformado, a una comunidad de receptores. Estos últimos no están autorizados para dar una respuesta inmediata al discurso del transductor. Carecen de medios para llevarla a cabo, y a veces incluso carecen de competencias comunicativas adecuadas. Es lo que sucede con el lector de periódicos, el espectador de televisión, el oyente de una emisión radiofónica, es decir, con cualquiera de nosotros como

destinatarios de un medio de comunicación de masas. Solo podemos ser consumidores individuales, e insignificantes, de unos sistemas de comunicación y de discurso que, previamente manipulados, no podemos contrarrestar. Volveremos sobre este aspecto en el apartado siguiente, pero antes vamos a plantear algunas observaciones sobre el discurso ficticio y sus fuerzas de convicción.

No hay nada más ficticio que el lenguaje. Dígase lo que se quiera. Sin el lenguaje los dioses –la metafísica– no existirían. Sin el lenguaje el verbo nunca se haría carne. Es propio de los dioses mostrar la fuerza de su poder, de su ira o su misericordia, de su capacidad de sacrificio incluso, pero muy pocas veces nos dan muestras de su inteligencia. Sobrevivientes en la nada, desde una soledad eterna y poderosa, dominan el todo. A veces, algunos de sus súbditos primigenios, los ángeles por ejemplo, traicionan incomprensiblemente su magnificencia; el hombre y la mujer por él creados no tardan en engañarle y mostrarse desagradecidos...; como consecuencia de ello disponen un mundo deliberadamente imperfecto, cuyo resultado es el caos más irremediable. ¿Es esta una labor de la que se deba estar especialmente orgulloso? Los dioses, pues, hacen alarde de su poder, pero pocas veces de su inteligencia. Todo se reduce para ellos a una cuestión moral. No entienden, diríamos, de epistemología. Solo de normas y moralidades. De una moral que descarta, por supuesto, cualquier experiencia cómica. Por el uso de la inteligencia los dioses se asemejan a lo más rupestre de los seres humanos; y por una ambición desmesurada los propios seres humanos acaban por creerse, fraudulentamente, semejantes a un dios. Los númenes no ofrecen pruebas de inteligencia, sino simplemente de poder o de sacrificio, según pretendan deslumbrarnos o seducirnos. Sus obras son obras de fuerza, no de sabiduría. No en vano la inteligencia se orienta esencialmente hacia la persuasión y la crítica, actividades sin duda mucho más humanas que divinas.

La inteligencia hace al ser humano; la ficción, a los dioses. Sin embargo, ambos están unidos, por el deseo, en una relación trágica. Ansiedad humana de trascendencia y deseo divino de posesión y dominio sobre lo terrenal. Todos los dioses necesitan hacer milagros para revestirse periódicamente de cierta autoridad, pero solo los seres humanos son capaces de contar esos milagros. Los númenes necesitan de profetas y narradores para articular su propio discurso. ¿Quizá la modestia les impide hablar de sí mismos? Lo cierto es que los dioses necesitan la escritura. El fruto de la más humana de las invenciones: dar nombre y sentido a las cosas. He aquí la acción primigenia y adánica de ese primer hombre. Los dioses que no están en los libros, que no están en las escrituras, no existen. En consecuencia, residen en la lectura, y se confirman en la experiencia trágica –y espectacular–, para sublimarse en ella ante los ojos mortales. Los dioses son fugitivos y persistentes visitantes de la literatura. Toda su mitología está destinada a poblar un mundo visible, que la ficción poética ha hecho muchas veces comprensible y verosímil en su fuerza y sensorialidad. Sin embargo, la poética no es la casa de los dioses, sino su laico camposanto, su cementerio civil. La literatura, discurso pagano y secular por excelencia, no habla su mismo lenguaje, normativo y moralista, sino que instituye una voz de libertad y laicismo, de heterodoxia y desmitificación, que ha hecho de los númenes su principal osamenta. La poética ha convertido a todos los dioses en el osario de la literatura. Sin duda un enriquecido tesoro de influencias trascendentes.

En la tragedia clásica, los principales homicidas eran los dioses. La muerte violenta confirma una autorización o un designio divinos. En una tragedia moderna —*La Numancia* de Cervantes es la primera en que esto sucede con el silencio de los dioses—, los únicos homicidas son los propios seres humanos. La estética cervantina muestra cómo la modernidad toma conciencia de lo que habrá de ser para el futuro la interpretación de la experiencia trágica: el reconocimiento de la crueldad del hombre contra sí mismo. Más precisamente: contra seres inocentes de su misma especie. Desde la *Numancia* de Cervantes, el sufrimiento de los seres humildes, así como la crueldad ejercida contra criaturas inocentes, alcanza un estatuto de dignidad estética y de legitimación laica que conservará para siempre. La poética de la Edad Contemporánea encuentra aquí una de sus dimensiones más fundamentales: Büchner, Valle-Inclán, Pirandello, Lorca, Brecht, Beckett, Dürrenmatt... En la poética cervantina lo cómico se disocia por completo de la humildad social, que ocupa ahora un lugar nuclear en la tragedia, subrogando el hombre común a los antiguos adivinos y a los modernos aristócratas, antaño protagonistas exclusivos de la *fábula* trágica. Simultáneamente, la religión no desempeña en *La Numancia* ningún valor funcional. Pese a la apoteosis contrarreformista, todo transcurre en un mundo pagano. Un mundo gentil que habrá de ser sacrificado por completo, y por la mano del hombre. Sin dioses. Sin profetas. Sin ministros de religiones normativas. *Numancia* es una tragedia deicida (Maestro, 2000, 2004). Los numantinos fueron capaces de profanar, con su incredulidad en los númenes y su convicción ante el suicidio, todo el dogmatismo de la Contrarreforma. *Numancia* es ante todo una profanación. Es la secularización de la tragedia. Es la modernidad. Conciencia de libertad contra corriente. La divinidad advierte a los héroes de su destino. No para que modifiquen su conducta, determinada inalterablemente por los dioses, sino para que lo sepan, simplemente, de modo que las consecuencias de sus humanas decisiones resulten todavía mucho más irónicas.

La vida nos enseña que forma parte de la realidad todo aquello que altera de modo irreversible (el desarrollo funcional de) nuestra existencia. Sin embargo, y de acuerdo con esta declaración, la ficción formaría parte de la realidad: forma parte *esencial* de la realidad. La literatura, pura ficción, está hecha enteramente de realidades. El lenguaje, esa ficción a la que se atribuye un estatuto de realidad, es nuestro principal instrumento de expresión, comunicación, interpretación y traición de ideas y sentimientos. La invención más decisiva de la historia de la Humanidad ha sido y sigue siendo el alfabeto, cosmos del lenguaje en el caos de la experiencia humana.

Ficción debería ser todo aquello que no altera de forma esencial e irreversible nuestras funciones somáticas. Sin embargo, aunque muchas cosas resultan trastornadas por la ficción, ninguna de ellas lo es de forma irreversible, con la excepción de lo que ocurre corporalmente en la mente en un loco. El ser humano es una criatura especialmente asustadiza y frágil, que muere y sobrevive desde sus orígenes gracias a la ficción, y a pesar de la realidad. Solo los locos pueden interiorizar corporalmente la realidad de la ficción y sus consecuencias somáticas. Ficción es todo aquello que no altera de forma irreversible nuestra *existencia operatoria*. Porque la ficción solo dispone de *existencia estructural*. La ficción es acto sin potencia. Un hecho sin posibilidades. Es algo que los teóricos de la literatura deberían saber desde Aristóteles.

3.1.4. LITERATURA, CIENCIA Y PERIODISMO, ¿FICCIONES EXPLICATIVAS?

*Life...
... it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing...⁵*

William SHAKESPEARE, *Macbeth* (V, 5).

Cuando Shakespeare escribe estas palabras no está tratando de describir el discurso periodístico contemporáneo, naturalmente, sino más bien la falta de sentido que en un momento dado puede adquirir la vida de un ser humano cuya ambición desmesurada le ha inducido al crimen y a la desesperación. Macbeth no es todavía un periodista.

Voy a considerar a continuación algunos aspectos que invitan a pensar en la *ficción* como una parte esencial de los tres discursos actualmente más influyentes en la vida social y académica de la cultura occidental. Me refiero a una tipología de discursos que se presentan en la posmodernidad como formas de lenguaje dentro de las cuales se generan, comunican e interpretan los principales recursos del conocimiento humano. Hay varios lenguajes (teológico, histórico, jurídico, filosófico, etc..), pero casi todos ellos, por no decir todos, pueden en nuestro tiempo reproducirse a través de tres medios: la Ciencia (*episteme*), la Literatura (*fábula*) y el Periodismo (*doxa*). Estos tres discursos a que me refiero son el discurso científico, el discurso literario y el discurso periodístico. Sin duda a diferentes lectores se les ocurrirán otras formas de lenguaje y de discurso más influyentes quizá que los antencionados, como el religioso o el político, por ejemplo, pero también es evidente que, en la mayoría de los casos, por no decir que siempre, estos discursos nos llegan a través de los medios de comunicación de masas que, en realidad, son los medios de comunicación de aquellos grupos religiosos, o políticos, que subvencionan tales medios. Esto explica que en las denominadas sociedades abiertas y democráticas haya hechos cotidianos y decisivos que no conocemos jamás. Por otro lado, casi todos los discursos existentes son lenguajes en conflicto, es decir, son discursos que poseen sus contrarios. Así, por ejemplo, la doctrina religiosa es objeto de refutación por parte del discurso agnóstico y materialista, el discurso político se disgrega constantemente en una lucha de ideologías enfrentadas que acaban por hacer de la política algo confuso e indefinido. Sin embargo, ¿qué se opone hoy día a la Ciencia y a su desarrollo pragmático? Nada. ¿Quién se opone a la existencia y difusión de la Literatura? Nadie. Aunque tradicionalmente sus principales enemigos fueron los moralistas paganos y religiosos (desde Platón hasta la Congregación para la Doctrina de la Fe), curiosamente hoy día sus más influyentes valedores son los moralistas laicos (no menos fundamentalistas a veces que los creyentes), al estudiarla e interpretarla con el fin de justificar y confirmar siempre la legitimidad de sus posiciones morales. ¿Y

⁵ «La vida [...] es un cuento contado por un idiota, lleno de ruidos y furia que nada significan» (Shakespeare, *Macbeth*, acto V, escena 5).

el periodismo? ¿Quién se opone a la existencia del periodismo? Nadie. Nuestro mundo no se concibe sin este discurso. Naturalmente, no dejan de ser irónicas las palabras de Borges, al sugerir que, para saber lo que sucede en el mundo, bastaría con publicar un periódico cada treinta días.

También habrá lectores que duden abiertamente de la dimensión práctica o utilitarista de un discurso como el literario. Bien, ¿acaso pueden negar estos lectores que de la literatura, de su comercio y su enseñanza, viven millones de personas en todo el mundo? No deja de ser irónico que, después de tanta deconstrucción y negación de interpretaciones *correctas*, la literatura siga suscitando tantos debates y controversias. Negar el sentido práctico, es decir, mercantil, de la literatura, y de sus posibilidades de interpretación, equivale —además de dejar a un montón de individuos e individuos sin ocupación— a sustraer del mundo académico un sinfín de recursos y fundamentos morales que sirven de base y referencia a la interpretación literaria, y que no han encontrado fuera de la literatura, o del discurso culturalista y literaturizable, un cauce de expresión que resultara más eficaz y prestigioso.

Hemos partido en este libro del postulado de que *no* toda forma de lenguaje es una ficción: el lenguaje científico no es una ficción explicativa; el lenguaje literario no es una ficción lúdica y crítica; y el lenguaje periodístico no es solo una ficción con frecuencia falsificadora y siempre simplificadora de la realidad.

La característica principal de estos tres lenguajes —la Ciencia, la Literatura y el Periodismo— es que son insolubles entre sí. Ninguno de ellos puede contener al otro sin adulterarlo absolutamente. Poseen diferentes densidades, esencias distintas. No se puede novelar los procesos químicos que provocan un cáncer hepático, de la misma forma que un artículo de prensa, por excelente que sea, no nos puede dar cuenta de la experiencia de lectura de una novela, que es algo personal e individual, y que nadie puede *vivir* por nosotros.

Obsérvese, en primer lugar, a la Ciencia. La Ciencia no puede considerarse sin más como una *ficción explicativa*. La Ciencia como ficción, sin duda, explicativa, pero al fin y al cabo ficción, es la idea de Bunge⁶. A ella se aproxima la concepción del tercero de los mundos de la epistemología de Popper (1972), el mundo lógico, en el que se situarían

⁶ «La ciencia está llena de ficciones. Por lo pronto, todos los objetos matemáticos son ficticios. ¿Qué otra cosa son los números en sí, a diferencia de la población de un lugar? ¿Qué sino ficciones son los puntos y las líneas, los conjuntos y las funciones, las estructuras algebraicas y los espacios funcionales? [...]. En ciencia se utilizan, además de conceptos matemáticos, ficciones descartadas. Por ejemplo, el físico habla de rayos luminosos sin espesor y de imágenes virtuales, de átomos aislados del resto del universo y de universos de densidad igual en todas partes. El biólogo suele fingir que todos los individuos de una especie son iguales, y el psicólogo suele imaginar procesos mentales que no son idénticos a procesos cerebrales. El sociólogo hace a menudo cuenta de que los grupos sociales que estudia no son influidos por la política, y el economista inventa mercados en equilibrio» (Bunge, 1987: 40). M. Bunge insiste de forma recurrente en una idea dominante, y es que las *ideas* tienen propiedades lógicas y semánticas, no físicas. Quiere esto decir que una proposición puede ser contradictoria o falsa, mientras que un río o una sociedad no puede ser ni lo uno ni lo otro. Paralelamente, de la lectura de las palabras de Bunge se infiere la referencia platónica que contrapone *doxa* y *episteme*, de modo que las teorías solo se pueden discutir con teorías, y las opiniones con opiniones.

los contenidos del pensamiento objetivo. El desarrollo mismo del proceso que reduce la historia de la ciencia a una alternancia de conjeturas y refutaciones prueba de forma definitiva el estatuto ficcional de los principios lógicos que sirven de base al discurso científico. El Mundo Lógico es obra y producto natural de la inteligencia humana. No existe fuera de ella. Ninguna realidad ajena al ser humano es una realidad verbal. Por este camino podemos desembocar en la concepción del teoreticismo como una ficción pura⁷. Y reducirlo todo a teoreticismo, a formalismo puro. Según tales criterios, la teoría de la evolución de Darwin sería una ficción, frente al creacionismo bíblico, que sería la «realidad» de la genealogía humana.

Con muy poco riesgo podemos afirmar de nuevo que para el ser humano es ficción todo aquello que, en su existencia operatoria, no altera ni compromete definitiva o irreversiblemente sus funciones somáticas. Popper (1972/1992: 81) dice que «la «certeza» de una creencia no es tanto un problema de intensidad cuanto de *situación* de nuestras expectativas acerca de sus consecuencias posibles». Lo que sucede es cierto si lo que lo rodea es real, pues «todo depende —prosigue Popper— de la importancia otorgada a la verdad o falsedad de la creencia. Las «creencias» se relacionan con nuestra vida práctica diaria. *Actuamos basándonos en nuestras creencias*. (Un conductista diría: una «creencia» es algo en lo que nos basamos para actuar.) Por esta razón, en la mayoría de los casos basta un grado de certeza más bien bajo. Pero si dependen muchas cosas de nuestra creencia, entonces *no solo* cambia la *intensidad* de la creencia, sino también su función biológica». De las palabras de Popper podría desprenderse que nuestra vida está determinada básicamente por el conjunto de ficciones en las que creemos. Entre otras cosas, porque no podemos vivir sin creérnoslas. Pero Popper es un teoreticista, y para un teoreticista, un formalista, en suma, la ciencia puede ser una ficción explicativa. Pero para un materialista, no. Para un materialista la ciencia es una construcción ontológica, una realidad operatoria. En absoluto puede tratarse de una ficción. Desde el teoreticismo y el formalismo posmodernos, la literatura, la ciencia y el periodismo se nos presentan como formas discursivas que ejercen gran influencia sobre nosotros, supuestamente por su alto grado de ficción. El mundo contemporáneo se manifiesta ante nosotros, se nos *presenta*, a través de estas formas dominantes de expresión, comunicación e interpretación: conocimiento, mito e información.

Obsérvese, en segundo lugar, a la Literatura. Se ha educado a los universitarios en la convicción de que la única diferencia entre las ficciones literarias y las ficciones científicas se basa en un punto de vista meramente lógico (ni siquiera ontológico ni gnoseológico): las ficciones científicas, a diferencia de las otras, son ficciones *teóricas*, porque pertenecen a un mundo de teorías, es decir, se trata de conceptos

⁷ El celeberrimo ensayo de Alan Sokal titulado «Transgressing the Boundaries. Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity», publicado en la primavera de 1996 en la revista americana *Social Text*, no demuestra las mentiras de la ciencia, sino la ignorancia de quienes gestionan las revistas científicas y sus criterios de calidad, los cuales, por cierto, han crecido desmesuradamente desde 1996. Sokal, con un lenguaje deconstructivista, sostenía que los sectores más avanzados de la física confirmaban las tesis filosóficas de Derrida. En una publicación de 1997 el propio Sokal declaró que todo había sido una burla. Pero la ignorancia e irresponsabilidad de editores y científicos posmodernos quedó al descubierto.

que mantienen relaciones lógicas y sistemáticas con otros conceptos (teoreticismo). Sin embargo, las ficciones literarias, como todas las ficciones artísticas, son completamente ajenas al mundo teórico, aunque adquieran con frecuencia un formato interpretable desde la teoría literaria (relato, soneto, tragedia, hipálage...) Las ficciones científicas responden a una coherencia entre premisas y consecuencias. Por su parte, las ficciones literarias se desarrollan completamente al margen de tales imperativos: en la literatura, como en los sueños, los hechos, los personajes, las palabras, el tiempo o el espacio, pueden ser «ilegales», y a la vez ser convincentes, es decir, puede tratarse de algo realmente imposible, y sin embargo *verosímil*. Y lo que es verosímil es también influyente. Y poderoso.

Así interpretada, como experiencia psicológica, toda ficción es siempre una suerte de referencia metafísica, algo que está más allá de nuestro mundo sensible. Dolezel habla —como si viviéramos en el siglo de Leibniz— de «mundos posibles». Esta idea de ficción sería una forma sensible que remite o expresa una realidad metafísica, cuyo significado adquiere de modo inevitable cierta trascendencia más allá de lo meramente sensible. En las referencias metafísicas de determinados discursos, como el literario, está contenido y postulado de este modo la «emoción» de un Significado Trascendente. La ficción sería así una —acaso la única— alternativa a la realidad, lo cual implica postular una dialéctica entre realidad y ficción, como si una y otra formaran parte de «mundos» diferentes. La metafísica sería, pues, una más entre las formas de la ficción. Tal vez la más «noble». Es, incluso, y a diferencia de la literatura, una ficción en la que se puede creer firmemente, como si se tratara de una realidad con consecuencias, un habitáculo de dioses. El ser humano puede creer en las religiones sin ser considerado un loco, a veces ni siquiera un fanático, sino un hombre incluso virtuoso; por su parte, si la misma creencia se proyecta con igual fuerza sobre la literatura, entonces es posible calificarlo en sociedad como un demente o un esquizofrénico. Don Quijote no es Segismundo. No es lo mismo confiarse a la idea de justicia objetivada en los libros de caballerías que creer en los designios de un dios. La mejor de las ficciones es la que no resulta nunca plenamente verificable. Es el caso de la literatura. El discurso científico defrauda porque es verificable —según Popper—, y al fin y al cabo resulta decepcionante y superable. El literario, no; se mantiene siempre como tal. La novela realista no es *mejor* que la novela picaresca, ni el *Bildungsroman* superior a la épica homérica, del mismo modo que la música de Arnold Schönberg no es de *más calidad* que la de Bach o de Verdi, ni más *progresista* que la Purcell. Además, el significado de lo literario no se basa en la verificación, sino en la convicción, es decir, en la verosimilitud, como se ha dicho. Y en el discurso periodístico, por mucho que se nos repita, la verificación no interesa, no hay tiempo para la respuesta meditada; además, cualquier pretensión de contrastar verazmente una información no suele desembocar en conocimiento, sino en «ruido», es decir, en la confluencia de múltiples confrontaciones, que no pretenden la objetividad del saber, sino la recusación de las opiniones del contrario. Por otra parte, en el periodismo, el enfrentamiento no se produce entre la fuente originaria y el intérprete, sino entre intermediarios. Y la función básica del intermediario es la de neutralizar fuerzas. No se contrastan opciones de verdad, sino comunicación de opiniones (mejores o peores, y siempre tendenciosas), destinadas a promover en las masas determinadas actitudes, concretamente aquellas que resulten más adecuadas

a los intereses de los medios de información, que no medios de conocimiento, que las promueven. El resultado es siempre un «tercer mundo semántico». Incluso en las sociedades abiertas y democráticas. Son estas precisamente las que disponen de los medios más desarrollados y sofisticados para conseguir tales fines. Una sociedad es plenamente democrática cuando ha conseguido controlar de forma estable las consecuencias de la información sin acudir al ejercicio de una violencia visible, manifiesta o codificable.

Son necesarias en este momento algunas palabras sobre el proceso de la interpretación literaria, un auténtico y diabólico mecanismo de mediación entre el conocimiento literario —intervenido mediáticamente por la ética y la moral—, por un parte, y el lector, por otra, en operaciones que siempre lleva a cabo el crítico, como transductor o intérprete de la literatura. La decisiva valoración pragmática —y no solo en el ámbito referencial— que han pretendido los posestructuralismos en la interpretación de la interacción de los fenómenos culturales (ciencia empírica, teoría de los polisistemas, actos de habla, estética de la recepción, crítica feminista, etc.) ha resultado determinante para tratar de objetivar las funciones que puede adquirir el intermediario en los procesos generales de la comunicación humana, no solo teatral o literaria, sino también cotidiana, y sobre todo en las sociedades profesionales y laborales. Conviene advertir que la teoría literaria de los últimos años es una teoría literaria hecha por «intermediarios»: el crítico ha desplazado por completo al autor, y ha construido una dilatada poética de códigos y formas canónicas de interpretación, basadas cada una de ellas en una idea diferente de literatura, como justificación sexual, bandera ideológica, tendencia estética, ideal nacionalista, o baluarte conservador, etc... El resultado es que en nuestros días, en lugar de imponer la preceptiva clásica y aristotélica —como hicieron en los siglos XVI, XVII y XVIII nuestros precursores los preceptistas— para *escribir* literatura, la teoría literaria moderna impone métodos, cánones y modelos de recepción —con frecuencia mediatizados por ideologías ajenas a lo literario— para *interpretar* la literatura. He aquí la nueva preceptiva, basada esta vez en la *recepción* literaria, y no en la *creación* a imitación de los clásicos. Precisamente ahora, que creíamos disponer de la mayor libertad como autores y como lectores de obras literarias, el poder del crítico y de sus posibilidades mediáticas para imponernos su propia interpretación es enorme.

Insisto en que la teoría literaria de las últimas décadas es una doctrina construida esencialmente por *intermediarios*, y cuyo destinatario principal no es el autor (que sí estaba en la mente de los preceptistas clásicos), sino el lector. La teoría literaria moderna está destinada al lector común y anónimo —en realidad un *consumidor*—, y tiene como objetivo institucionalizar la figura del crítico como un intermediario omnipotente y decisivo entre la literatura y sus consumidores, con objeto de promover y sancionar oficialmente determinadas interpretaciones. El resultado es una teoría literaria diseñada para imponer al lector un canon o modelo de interpretación preexistente incluso a la obra literaria y por supuesto a posibles significados no controlados. No importa lo que el autor ha querido decir («el autor ha muerto», nos dijo el posestructuralismo): importa lo que el crítico (intermediario o transductor) quiere que los lectores entiendan e interpreten. Dicho de otro modo: no importa lo que diga el autor, importa lo que dice Barthes. El autor es alguien que escribe y

publica: el crítico es alguien que escribe, publica y sanciona sobre lo que han escrito los demás, para condicionar de este modo la opinión de nuevos receptores, con fines diversos (económicos, ideológicos, académicos...) La hora del lector quizá ha sido en buena medida una añagaza que encubría verdaderamente el poder decisivo del crítico, quien, como intermediario (o transductor), se convierte, tras la muerte del autor —gran principio metodológico que nos libera de la autoridad del *padre*—, en el principal controlador y manipulador del proceso de comunicación e interpretación literaria.

En efecto, vivimos en un mundo contado, pero contado *por los demás*, especialmente *para nosotros*. ¿Qué literato se atreve hoy día a escribir una sola obra sin salir al mercado del público escoltado por una cohorte de críticos literarios y teóricos de la literatura, de suplementos literarios y periodísticos, de números monográficos en revistas especializadas o incluso de intervenciones populares en congresos más o menos masivos? Esta es la consecuencia más inmediata del poder que la sociedad moderna concede a los *intermediarios* de cualquier forma de comunicación, en el discurso literario (crítica literaria), en el discurso periodístico o informativo (medios de comunicación de masas: *doxa*), y en el discurso científico o cognoscitivo (*episteme*). Pensemos, en efecto, fuera del ámbito académico, en la importancia del periodismo como fuente de información, y consideremos la distancia existente entre la *información* y el *conocimiento*. Sin duda la información puede existir al margen del sujeto y de la interpretación; el conocimiento, sin embargo, no. Este último solo es posible a partir de la información interpretada, es decir, de la información sometida a la experiencia de un sujeto humano. Habitualmente lo que recibimos como información, sobre todo a través de los medios de comunicación de masas, no son datos simplemente, sino que se trata ya de información interpretada —con frecuencia muy sabiamente elaborada—, es decir, de *interpretación mediatizada* (conocimiento transducido), que eso es, y no otra cosa, el contenido del discurso periodístico. Entre los fines de la semiología está sin duda el de identificar este tipo de procesos de comunicación. Y nada más irónico que en la época de la comunicación y del Internet la semiótica o semiología sea una ciencia en franca decadencia. Es imposible concebir la decadencia de la teología durante la Edad Media europea, o la devaluación de la matemática en la cultura inglesa del siglo XVII. Y sin embargo en nuestro tiempo la semiología parece haber sido simplemente una *moda* de los años sesenta, en lugar de una ciencia que estudia los signos y sus posibilidades de codificación.

La hermenéutica, como teoría de la interpretación de textos en los que la escritura desempeña formalmente el medio de transmisión más relevante, guarda una estrecha relación con la transducción, como proceso semiósico de expresión, comunicación e interpretación de formas de lenguaje, que permite verificar el alcance y la intensidad del sentido y sus cambios en cada proceso histórico de transmisión (oral, editorial, lingüística, literaria, filológica, etc)⁸. La transducción actúa como instrumento de

⁸ «Mi colega y amigo el profesor R. Lapesa me hablaba en una ocasión de una reunión de lingüistas y antropólogos en la que se discutió sobre el tema de que las categorías de la lógica de Aristóteles hubieran sido otras, si en lugar del griego hubiera sido el chino o el quechua la lengua de su autor [...]. El análisis epistemológico nos permite asegurar que el saber es respuesta a una

verificación, es decir, como un procedimiento que actualiza y objetiva un conjunto de condiciones de comprobación para un saber más exacto. Las transducciones son interpretaciones que, debido a la evolución semántica (organicismo) y a la interacción pragmática (semiosis), reaccionan y se generan mediante una sucesión de contrastes y modificaciones. El problema de la transducción, en definitiva, se genera y se resuelve en la evolución del lenguaje, como medio formal y funcional que permite (empíricamente) la normalización (intersubjetiva) de la diferencia (ontológica).

La estética de la recepción advirtió la importancia decisiva de la lectura en los procesos de construcción e interpretación del significado literario. Sin embargo, todos esos críticos de la recepción, educados en una atracción casi irreflexiva hacia la visión estructuralista del hecho literario, hablaron siempre de un lector impersonal, de un lector modelo, ideal, archirreceptor de todas esas categorías textuales, que solo percibían, como hiperformalistas enfebrecidos, los estetas de la recepción. A decir verdad, hablaron de un lector irreal. Lo formularon como un sujeto pasivo de la sintaxis lingüística, como un teorema, como un sujeto único y total. Pretendieron describir la omnisciencia literaria desde la recepción de los textos. Su concepto de lector es también su principal deuda con el estructuralismo. Los teóricos de la recepción hablaron del lector, y se olvidaron del *intérprete*, cuya presencia constataron sin inquirir mayores consecuencias funcionales:

Todo lo que leemos se sumerge en nuestra memoria y adquiere perspectiva. Luego puede evocarse de nuevo y situarse frente a un trasfondo distinto con el resultado de que el lector se encuentra capacitado para establecer conexiones imprevisibles hasta entonces. La memoria evocada, sin embargo, nunca puede recuperar su forma original [...]. Una segunda lectura de una obra literaria produce con frecuencia una impresión distinta de la primera. Las razones de esto pueden encontrarse en el cambio de circunstancias propio del lector, y con todo, el texto debe reunir unas características que permitan esta variación. En una segunda lectura los acontecimientos conocidos tienden a aparecer ahora bajo una nueva luz y parecen a veces corregirse, a veces enriquecerse (Iser, 1972: 220-221).

El intérprete es una realidad clave en nuestro mundo contemporáneo. El intérprete se diferencia del lector desde el momento en que el primero enuncia un discurso cuya intención y consecuencia es actuar sobre las posibilidades de recepción del segundo. El intérprete es un mediador, y la interpretación es una transducción, es decir, una interpretación mediatizada. El lector es solo un destinatario, un consumidor. Ha de insistirse en esto: el lector interpreta *para sí*, el transductor interpreta *para los demás*.

pregunta que formulamos dirigida a un objeto observado y al que preparamos de antemano para que nos pueda responder [...]. Esto quiere decir que ante un hecho físico o humano, no observamos más que aquello que nos interesa, que no estamos dispuestos a escuchar más palabras que nos lleguen del mundo que aquellas que responden a nuestra pregunta, lo que significa no solo que la observación se reduce y, en consecuencia, altera el estado objetivo de la realidad, conformándola a nuestra demanda, sino que este es el único camino que tenemos de acceder a la realidad» (Maravall, 1961: 58).

La interpretación mediatizada ha reemplazado en muchas situaciones de nuestro mundo contemporáneo a la actividad muy subjetiva de la lectura y la comprensión.

La literatura es la *fábula*, el mito, el concepto de *acción*, en suma, como forma de explicación imaginaria, pero apuntando siempre, inequívocamente, a la realidad racional y humana, de la que brota. La fábula es el lugar inicial del que emana lo poético; es quizá la primera forma de conocimiento, dada al ser humano bajo la forma de una narración. No resultará ocioso recordar tales ideas, precisamente ahora, en que como nunca jamás vivimos en un mundo *contado* por otros; se nos cuenta lo que sucede, lo que otros han imaginado o pensado *para nosotros*, etc., desde nuestra infancia hasta nuestra madurez más prosaica, a través de los cuentos, de los mitos, de cualquier forma de discurso, incluido el habitual e imperfecto discurso periodístico. El mito, la literatura después, ofrecen a cada ser humano —con frecuencia narrativamente— las primeras imágenes del mundo y del hombre, previas a cualesquiera imágenes procedentes del discurso científico (*episteme*) o periodístico (*doxa*). En este contexto, García Gual se ha referido a las diferentes contaminaciones que puede sufrir hoy día la experiencia de la lectura:

La lectura sigue siendo —a pesar de todas las sofisticadas y cómodas tecnologías de comunicación a gran escala y largas distancias— el fundamental medio educativo, por sustanciales razones, en lo que toca a la más elevada educación. Pero incluso leer, a fondo y en silencio, puede volverse un difícil deporte en un mundo desgañado por el ruido y abrumado por una inmensa e indigerible masa de informaciones urgentes, angustiosas, vocingleras y triviales (García Gual, 1999: 45).

En la línea del pensamiento de Marcuse, se admite que la soledad es para el ser humano actual algo francamente imposible en el entorno opresivo de nuestras sociedades modernas; y no obstante la soledad es uno de los caminos esenciales de acceso a la literatura, como tránsito hacia una imaginación que nos permite un conocimiento de la realidad. La fábula y la imaginación son los ámbitos primigenios de los que brota lo literario. En esta línea de pensamiento, que advierte de la destrucción de la soledad humana como medio de acceso al conocimiento literario y personal, es decir, imaginario y real, se encuentran, además del libro de H. Marcuse *One-Dimensional Man* (1964), los trabajos de Steiner titulados *Language and Silence* (1967) y *In Bluebeard's Castle* (1971), y antes que todos ellos *An Essay on Man* (1944) de E. Cassirer. No son ociosas las palabras de Kernan en el capítulo tercero de su libro *The Death of Literature*, titulado «Autores como rentistas, lectores como proletario, críticos como revolucionarios», donde arremete contra determinada crítica de la literatura que trata de imponer cierta visión ideológica sobre los hechos literarios, tratando de condicionar de este modo la percepción y comprensión del lector común. La interpretación mediatizada no solo tiende a reemplazar la lectura individual, sino también la experiencia *individual* del conocimiento. No hay que olvidar que información no es conocimiento. La información necesita la experiencia personal del ser humano para convertirse en conocimiento. Esta experiencia no es posible sin la educación científica. El discurso periodístico tiene entre sus consecuencias la devaluación de la experiencia del sujeto como protagonista de la realidad, la

disolución del conocimiento en información, la pulverización de la verdad en la opinión. Sin duda Platón habría expulsado a los periodistas de su ciudad ideal, y muy por delante de los poetas.

Concluyamos, en tercer lugar, en ese discurso periodístico, del que hemos ido adelantando algunas cuestiones decisivas.

¿Quién de nosotros puede disponer en todo momento del conocimiento suficiente para discriminar las consecuencias reales o ficticias de un acontecimiento? ¿Cómo podemos estar seguros de que no habitamos en un *tercer mundo semántico*? La ciencia ofrece las mayores garantías, pese a todo cuando retóricamente se vierte contra ella. Cuando estamos enfermos acudimos al médico, no al hechicero. La literatura, esa suerte de mentira atrayente y seductora, ordinariamente llamada *ficción*, permite reflexionar sobre la realidad y la verdad de forma muy inteligente y sofisticada, al menos para quien sabe disponer racionalmente de los medios adecuados. El periodismo posmoderno, por su parte, no siente ninguna reserva a la hora de proclamarse dueño absoluto del conocimiento de la realidad y aún de la verdad. Es un discurso que se impone con la seguridad de quien desconoce la duda, de quien descarta toda posibilidad de verificación, y de quien no reconoce otra legitimidad ideológica que la suya propia. Es un discurso en el que la verificación nunca es inmediata, y si se produce, al cabo de días, o semanas, resulta completamente irrelevante. Es un discurso que anula la memoria y proscribire la nostalgia.

Cuando los medios eclipsan el mensaje, las interpretaciones destruyen los hechos. Hace muchos años, acaso décadas, que la prensa escrita no dice nada nuevo, y con frecuencia tampoco nada que no sepamos y conozcamos mejor a través de otros medios alternativos. Todo lector suspicaz supone una realidad más compleja de la cuentan los periodistas. La prensa no se propone que la realidad se conozca mejor, sino que resulte más irritante. O más lisérgica. Aunque toda generalización es un desacierto absoluto, a nadie sorprenderá que se afirme, reconociendo la audacia, que con frecuencia el periodista es el que habla de lo que no sabe. Escribe sobre todo, y científicamente no sabe de casi nada. El periodismo es la teatralización del espectáculo, el pedestal de las ideologías, una ruidosa tribuna publicitaria de todos y cada uno de los partidos políticos. En tal contexto, la prensa es la ramera imprescindible de la democracia. En ocasiones, su más repulida cortesana.

Se ha dicho, desde mucho antes de Benjamin (1936), que el significado de lo real intenta percibirse a través de narraciones. La realidad de un acontecimiento reside en la posibilidad de ser narrado⁹. Es un recurso genuinamente literario, que el discurso histórico y el periodístico, con fines bien distintos, comparten con la literatura. El narrador es el primer intermediario, el primer retórico de la ficción, en la novela, y también en la historia y en la prensa: «En la ficción, tan pronto como encontramos un 'yo' tenemos conciencia de una mente experimentadora cuyos puntos de vista sobre la experiencia aparecerán entre nosotros y el suceso. Cuando no hay un 'yo' [...], el lector inexperto puede cometer la equivocación de pensar que la historia viene a él no mediatizada. Pero no se puede cometer tal error desde el momento en que

⁹ Para una reiteración de esta perspectiva, vid. White (1981: 13).

el autor coloca un narrador explícitamente en el cuento, incluso si no tiene ninguna característica personal» (Booth, 1961/1974: 143).

La experiencia, personal o colectiva, constituyó durante siglos la materia de que se servían los narradores. La experiencia compartida es la materia de la narración. Se narra desde el espacio, cuando se realiza un viaje; se narra desde el tiempo, cuando sedentariamente se relata la vida en el pretérito. Se da noticia del tiempo, se da noticia del espacio. El narrador es siempre uno de los seres más vivos del discurso. De todos modos, es alguien que está alejado de nosotros, y que persiste en el discurso alejándose de nosotros cada vez más, piensa Walter Benjamin (1936), uno de los primeros en exponer, de forma más seductora que inteligente, a comienzos del siglo XX, que la facultad de contar, la facultad de narrar, algo que parecía inalienable, nos estaba siendo retirada. Evidentemente, se equivocó. Y con él, todos sus intérpretes. Nuestra facultad de intercambiar experiencias no se devalúa, ni se degrada. Lo que ocurre, simplemente, es que no todo el mundo sabe narrar. Benjamin daba como causa de este fenómeno —el fracaso de la narración— que el interés por la experiencia decae, que decrece cada vez más. No es cierto: lo que decrece, porque no hay, porque no lo ha habido nunca, es el interés por historias sin interés. No todo el mundo es capaz de narrar historias interesantes. No es cierto, como afirma Benjamin, que en lugar de ser más ricos en experiencias comunicables estamos cada vez más empobrecidos. Benjamin daba algunas causas, razones que, en realidad, han existido desde siempre, y que no suponen ninguna novedad: la gente no escucha, habla sin escuchar; no hay diálogo; dar la opinión al vulgo es devaluar la propia opinión; narra quien tiene alguien dispuesto a escuchar, y no solo quien tiene algo que decir, etc. Pero lo cierto es que, si no hay interés por el relato, es porque los contenidos del relato *no interesan* al lector o al oyente. No es tanto un problema de condiciones de recepción cuanto de inteligencia autorial. No es una explicación aceptable echarle la culpa al público del fracaso de una narración. El lector es algo más que un consumidor. Existe comunicación de contenidos si hay un intérprete, pero también si hay un artífice de contenidos de interés. El éxito de la comunicación reside en un interés por la comunicabilidad del contenido y la forma de la experiencia. Notamos también algunas consecuencias: adviértase por ejemplo la evolución de las formas verbales del discurso teatral. Evolucionan desde la dialéctica y la dialógica del teatro griego hacia el monólogo del teatro moderno, especialmente en Shakespeare. El teatro contemporáneo ha devaluado el lenguaje hacia las funciones más secundarias: del monólogo dramático isabelino a la larga acotación existencial, es decir, de Shakespeare a Beckett, a través de Strindberg. El final del trayecto es el nihilismo. La tragedia se convierte en *Actes sans paroles* en una larga acotación. Nadie está dispuesto a perder su tiempo escuchando el silencio del nihilismo, por muy hermoso o inteligente que este silencio le pueda parecer a su autor.

En este contexto, ¿a dónde van a parar las experiencias que resultan de la refutación de mentiras fundamentales? Se introduce aquí una noción importante, la de *mentira fundamental*. La experiencia que no sirve. Por mucho que sepamos de economía, la inflación destruye todas las previsiones, y las acciones de la bolsa son impredecibles e inseguras, el poder deteriora la ética y fortalece la moral del más fuerte, la guerra evoluciona mucho más rápidamente que las posibilidades para

evaluar y verificar en tiempos de paz las nuevas estrategias criminales... Lo que hemos aprendido hoy no nos sirve para mañana. Experiencia es el nombre que damos a nuestras equivocaciones a medida que vamos envejeciendo, según se atribuye a Wilde. Nuestra experiencia no interesa a nadie. No sirve para la comunicación. Pero no sirve porque, simplemente, es una experiencia inútil, aburrida y vacua. Es, en suma, el contenido de una vida antiheroica y fútil. Vulgar. No se puede contar. Porque no interesa absolutamente a nadie. No es material para la literatura, ni para ningún otro tipo de arte. ¿Qué interesa entonces? Pues otra cosa. Algo que, por lo menos, resulte *sensacional*.

El dominio consolidado de la burguesía, y sobre todo del funcionariado —esa clase social que ni es burguesa, ni proletaria, ni capitalista, pero que siempre dispone de un dinero seguro a fin de mes—, especialmente en la Europa que sobrevive a las guerras mundiales, dentro de los sistemas capitalistas modernos, cuenta con la prensa como uno de sus principales instrumentos ejecutores del discurso ideológico. Solo en la Edad Contemporánea el discurso periodístico actúa de forma determinante sobre las facultades épicas y narrativas del ser humano. El periodismo ha usurpado el individualismo colectivo de la voz del pueblo para institucionalizarla bajo el dominio controlado de un interés económico concreto. El discurso periodístico ha sustituido el potencial épico y narrativo de los hombres y mujeres comunes en beneficio de una *opinión publicada*, es decir, de una visión codificada del mundo. Se trata, en suma, de un monopolio de información que sustituye al conocimiento. Se convierte al ser humano en un receptor, y se le impone un mundo previamente valorado y definitivamente interpretado. El discurso periodístico, sofisticado, mediatizado, es la negación más elaborada de la mitificada *voz del pueblo* y del individuo particular. Con todo, el periodismo no deja de presentarse en todas partes como la *voz* de un pueblo. En realidad, en nuestros días este es ya un concepto difuso: no cabe hablar de pueblo, sino simplemente de masas mejor o peor organizadas.

Desde el punto de vista de la teoría de la transducción, que sirve de referencia a todas estas explicaciones, información no es conocimiento. La cultura es una transmisión (continua) de transformaciones (segmentadas o discretas). Por eso he insistido con frecuencia en que el esquema de Jakobson, desde el mismo día de su formulación, en 1958, en el congreso de Indiana, está completamente superado por la realidad. Su existencia es teórica, sistemática, formalista. Pero los estructuralistas fueron muy miopes ante la realidad. Solo veían sus propias teorías. Infalibles. Ante su teoreticismo, solo podía fallar la realidad. Su formalismo era teóricamente perfecto. Pero la realidad se mueve con algo más que elementos formales: la realidad es materia. Y desde luego exige funciones mucho más complejas que las meramente teóricas: 1) al Emisor corresponde la imagen de un *mundo creado*, 2) al Texto el modelo de un *mundo codificado* en la escritura, 3) al Transductor o intermediario (intérprete) pertenece la construcción del *mundo interpretado para los demás*, y 4) al Receptor solo le queda aceptar el *mundo contado por otros*. Para los estructuralistas las operaciones del transductor resultan invisibles, inconcebibles, imposibles. Su visión se limitaba a tres elementos estáticos (emisor, mensaje, receptor), repetidos acríticamente durante décadas por profesores e investigadores de todas las naciones que apenas pensaron en serio sobre los límites del estructuralismo y de

la posmodernidad. La realidad exige tener en cuenta cuatro términos dinámicos, y en un funcionamiento operatoriamente circular y dialéctico: autor, obra, lector e intérprete o transductor. Se cierra así la ontología de los materiales literarios, a la vez que, gnoseológicamente, se alcanza el cierre categorial de la Teoría de la Literatura como ciencia de los materiales literarios (Bueno, 1992; Maestro, 2007b).

La experiencia compartida es materia frecuente de la narración, se ha dicho anteriormente. Pero también lo es la materia exótica y nunca previamente compartida, a diferencia de lo que dejó escrito Benjamin. En el mundo contemporáneo la información se construye sobre la base de la experiencia compartida, mucho más intensamente que antaño con la narración, la épica o incluso la esencia de todo lo fabuloso, porque hoy día la posibilidad de compartir experiencias es mucho más fácil que hace milenios o centurias. Hoy más que nunca el mundo del lector es con frecuencia el mundo del autor, y sobre todo el mundo del intermediario. El receptor no se define desde el aislamiento de su constitución técnica, sofisticada, consumista, silenciosa, sino desde la proximidad y la inmediatez. La uniformidad, el aislamiento y la manipulación mediáticos de las masas solo se logran mediante el empobrecimiento de la experiencia y la desarticulación del sujeto de conocimiento, como individuo al que se le destruyen las posibilidades de educación y competencia para verificar e interpretar su propia experiencia de realidad. Hoy las masas están más unidas que nunca. No hay nada más solidario que la globalización. El receptor ve completamente incrementadas sus posibilidades de reacción y de respuesta, pues puede competir con los niveles de expresión del emisor, y dispone de la casi totalidad de los medios de interacción de masas: las redes sociales. La visión de futuro de Benjamin resultó ser ridícula. Y aún más la de sus defensores y apologetas, en particular por lo que se refiere a su escrito de 1936 sobre el narrador. Benjamin fue un posmoderno y un retórico en la línea de Montaigne, Rousseau, Nietzsche o Freud. Un seductor de mentes acríticas. Y sigue siéndolo.

El periodismo ha contribuido decisivamente a devaluar el arte de narrar y las facultades épicas. Es noticia todo hecho intrascendente que se convierta en titular sensacional, provenga de lejos o de cerca. La audiencia resulta fácilmente alienable por lo emocional y psicológico, no por lo próximo o lo geográfico, como pensaba Benjamin. En el periodismo, como en la narración, el receptor es más sensible al tiempo que al espacio. Benjamin no acierta en su idea de narrador. No somos pobres en historias memorables, y no falla la memoria: estamos rodeados de libros, de bases de datos y de textos digitales de facilísimo acceso internáutico. El crecimiento de lo inmediato no tiene como contrapartida la devaluación de lo distante: todo lo contrario, pues en una sola tableta informática tenemos a nuestra disposición la biblioteca de Alejandría. Y todo lo que se nos comunica nos llega cargado de explicaciones (la *r* es aquí decisiva). Cada explicación impone sus condiciones. Todo intermediario introduce su narración, sus implicaturas, sus imposiciones. Las explicaciones sí benefician a la narración, que es una historia jamás exenta de razones y detalles. No por casualidad una de las principales facultades de todo narrador es la competencia digresiva.

El periodista o narrador posmoderno trabaja en lo abreviable y simplificable. Son muy numerosas las formas y recursos que en el lenguaje periodístico han logrado abreviar la narración. La prensa carece de conciencia de complejidad, que

paradójicamente el mundo en que vivimos exige con una fuerza cada vez mayor. La simplificación es una de las características más evidentes del discurso periodístico. Y del pensamiento posmoderno. Toda simplificación conduce a la falsificación de la interpretación.

Todo el que escucha una historia está en compañía de un narrador; incluso el lector también participa de esa compañía. El lector de periódicos está sin embargo en la mayor de las incomunicaciones: solo puede aceptar lo que recibe, a menos que renuncie a *ser* lector. El lenguaje de la prensa es la más inhumana forma de lenguaje que existe —después del interrogatorio—: carece de casi todos los valores expresivos de los que el lenguaje verbal espontáneo es capaz promotor. Los periodistas hablan como máquinas. Unas pocas palabras les bastan, las mismas todos los días, para simplificar la historia que cuentan: un «paquete de medidas», los «expertos» opinan, dar o no dar «luz verde», etc... No hay una imagen más fría y mecánica de la realidad humana que la que transmiten los medios informativos. Ninguna información puede poner en tela de juicio el mundo de la información, con todos sus valores, prestigios y recursos. Los medios de comunicación de masas son inatacables. Nunca se desprestigiarán a sí mismos. Y sin embargo, todas las personas bien informadas saben que la verdad periodística vive de las mejores mentiras.

La primera de todas las fuerzas que dirigen el mundo es la mentira. La civilización del siglo XX se ha basado, más que ninguna otra antes que ella, en la información, la enseñanza, la ciencia, la cultura; en una palabra, en el conocimiento, así como en el sistema de gobierno que, por vocación, da acceso a todos: la democracia. Sin duda, igual que la democracia, la libertad de información está en la práctica repartida de manera muy desigual en el planeta. Y hay pocos países en los que una y otra hayan atravesado el siglo sin interrupción, e incluso sin supresión durante varias generaciones [...]. Las sociedades abiertas, para utilizar el adjetivo de Henri Bergson y de Karl Popper, son a la vez la causa y el efecto de la libertad de informar y de informarse. Sin embargo, los que recogen la información parecen tener como preocupación dominante el falsificarla, y los que la reciben la de eludirla. Se invoca sin cesar en esas sociedades un deber de informar y un derecho a la información. Pero los profesionales se muestran tan solícitos en traicionar ese deber como sus clientes tan desinteresados en gozar de ese derecho [...]. La democracia no puede sobrevivir sin una cierta dosis de verdad [...]. Hoy, como antaño, el enemigo del hombre está dentro de él. Pero ya no es el mismo: antaño era la ignorancia, hoy es la mentira (Revel, 1988/1989: 9-10).

La mentira es un acto que, por entrar en conflicto con la legitimidad del conocimiento ajeno, se considera moralmente inadmisibles. Hay mentira siempre que hay intención de engañar a una persona. La mentira representa siempre un engaño, es decir, el deseo de hacer creer verdadero lo falso, y a la inversa, presentar lo verdadero como falso. La esencia de la mentira es la voluntad de engañar, la *voluntas fallendi*. No somos sinceros solo porque nuestras palabras sean ciertas. Se puede mentir diciendo la verdad. El teatro y la literatura española de los Siglos de Oro ofrecen ejemplos recurrentes de este tipo de situaciones. La mentira representa ante todo la imposibilidad de un mundo en común, la negación de una experiencia compartida.

Pero la mentira dispone también de una dimensión lúdica y estética muy bien reconocida y aplaudida. «¿Por qué con tus mentiras nos diviertes?», escribe Cervantes

en *Viaje del Parnaso* (III, 325). «Suenan mal sin adornos las mentiras», pone Shakespeare en boca de Isabel a Ricardo III (IV, 4, p. 167)¹⁰.

Desde el pensamiento griego clásico¹¹, en los orígenes de la civilización occidental, el ser humano ha hecho de la verdad un objetivo irrenunciable, de tal modo que todas las formas de conocimiento están organizadas en función del conocimiento de la Verdad. La posmodernidad, lejos de renunciar a este imperativo, y pese a rechazar insistentemente todo eurocentrismo, ha engendrado un modelo de ser humano que considera a la Verdad como un derecho que le corresponde de forma específica: pero solo para destruirlo o negarlo. El posmodernismo ha relativizado la Verdad, la ha socializado en gremios e individualizado en figuraciones autistas y autológicas, de manera que cada cual, cada «yo», puede vivir *su propia verdad*, legitimándola psicológicamente.

Como sucede, sin embargo, que ningún uso del lenguaje ordinario corresponde jamás a la reproducción exacta del acontecimiento al que se refiere, la pista de la relatividad es absoluta, particularmente en el periodismo. Sea cual sea el modo en que un narrador llega a tener conocimiento de un hecho, verdadero o falso, se supone que *miente* ya por el hecho de narrarlo, es decir, por situar la «verdad» en el discurso de su *lenguaje* y de su *experiencia* personales (White, 1981). Por eso la verdad, como la mentira, solo existe allí donde es posible la comunicación. Obviamente, sin sociedad,

¹⁰ «Plain and not honest is too harsh a style» (Shakespeare, 1597/1993: IV, 4, v. 373, p. 594).

¹¹ Platón en el *Sofista* (260 c 3-4) advierte que la falsedad que se genera en las palabras resulta de la falsedad que se genera en el pensamiento. De cualquier modo, la mentira sería una actividad específicamente humana, resultado del uso de los medios de la mimesis o imitación, y nunca algo genuino de la naturaleza, y en absoluto de la realidad suprasensible. El origen de la mentira estaría en pensar y decir lo que no es. San Agustín, en *De mendacio* (3, 3 [año 395]) dice que «miente quien piensa una cosa y afirma algo distinto con las palabras o con cualquier otro medio de expresión». De un modo u otro, los griegos adoptaron ante la mentira una actitud moralmente muy flexible. En *Hippias Menor* (366 d 368), Platón considera la mentira como cierta habilidad, arte o destreza, solo posible a los sabios, porque solo ellos saben distinguir la verdad de la falacia. Ulises miente por su astucia, por su inteligencia, y es precisamente su habilidad como mentiroso lo que le garantiza en éxito en sus empresas, a la vez que le reporta la admiración de sus partidarios. La mentira es arma de la astucia, no de la fuerza bruta. Cicerón, en su escrito *En defensa de Lucio Valerio Flaco* (4, 9), dice respecto a los griegos que, «el respeto por la verdad y los testimonios, esa nación jamás lo ha cultivado». La civilización griega, al igual que la estructura de la mafia, se sirve de las palabras con un fin con frecuencia meramente lúdico. Lo que cuenta son los hechos. Una vez más, *verum est factum*. Así, las fábulas de Sócrates se sitúan entre la mentira y la ironía; la génesis del teatro occidental está en las representaciones griegas; los dioses del Olimpo nunca pensaron en la verdad como un derecho propio, ni siquiera pretendían ser sinceros. No son frecuentes los dioses que se dediquen al engaño, pero sí las divinidades protectoras de embusteros, como es el caso de Hermes o Mercurio y Atenea o Minerva. Dentro de la cultura hebrea las interpretaciones son sensiblemente diferentes. En el libro del *Éxodo* (20, 16) leemos: «No testificarás contra tu prójimo falso testimonio»; y en *Deuteronomio* (5, 20): «No dirás falso testimonio contra tu prójimo». De cualquier modo, ni en estos versículos ni en el decálogo de mandamientos que Dios entrega a Moisés se exige decir la verdad. Simplemente se impone no mentir, evitar el engaño público. Es como si nadie estuviera obligado a revelar una verdad a quien se considera que no tiene derecho a conocerla.

sin comunicación, no puede haber un acuerdo acerca de lo que se considera como *verdadero* o *falso*.

La comunicación literaria es una suerte de mentira muy sofisticada. Ya he hablado de la ficción. Por otro lado, si todos mintiéramos al hablar, lo que en cierto modo siempre sucede inevitablemente, el lenguaje no cumpliría nunca de forma plena con su función interpretativa. El mentiroso afirma *de verdad* lo falso. Sucede que al mentiroso declarado se le entiende cuando habla, pero no se le cree, porque el uso del lenguaje ha perdido en este sujeto toda posibilidad de proporcionar un conocimiento fiable. La fábula literaria otorga veracidad a una ficción, es decir, hace verosímil una mentira, que por eso mismo resulta mucho más creíble y convincente que la verdad. La realidad desconcierta, con frecuencia es imprevisible, y nunca admite una vuelta atrás en el tiempo, no puede ser ensayada como una sesión teatral. La falacia tiende a convertirse en algo natural, inevitable, muy humano, como una de las formas de convivencia cotidiana más eficaz. Más eficaz incluso que la propia verdad. La realidad de los hechos es imprevisible, y por eso mismo indigna de fe. Por otro lado, una vez consumada, la realidad es irreversible, y con frecuencia nos hace responsables de consecuencias no deseadas, que requieren por nuestra parte una interpretación en cierto modo falsa, ficticia, capaz de salvaguardar nuestra imagen y posición ante los demás.

Considera Almansi (1975/1996: 56) que uno de los placeres del lector de historias o sucesos está en «disfrutar de cómo la palabra transforma los peores vicios en las virtudes opuestas, los pecadores endurecidos en santos venerados, en gozar de esa sensación de falsedad absoluta, saboreando una a una las noticias falaces, cuya falsedad garantizada y genuina contrastamos con el esquema de la realidad». Es una tesis puramente psicologista. Aunque Almansi escribe estas palabras a propósito del cuento de Cepparello, la narración que se sitúa al principio del *Decamerone*, lo que ofrece cierto estatuto de *manifesto* del autor, sus contenidos son perfectamente aplicables al lector contemporáneo de prensa escrita, al espectador, incluso, de los medios de comunicación de masas. Una de las características de la opinión pública es aceptar como verdadero *lo que se dice* o *lo que se repite*, al margen incluso de que los contenidos de tal discurso sean completamente absurdos o francamente increíbles. Mil cosas verosímiles pueden aparentar una verdad necesaria, y muchas cosas verdaderas, pero distantes, y difusas, una conclusión falsa.

La ficción solo habla de realidades, pero de realidades que únicamente se perciben e interpretan desde una dimensión moral y/o ética. El lector de literatura espera siempre que su historia personal coincida con la del modelo literario. Una y otra historia resultan interpretadas desde una misma experiencia ética y/o moral. Del mismo modo que el juez tiene el deber de juzgar conforme a derecho, no conforme a verdad, el hermeneuta literario, el intérprete, debe explicar el sentido del texto según una poética, una ciencia literaria, que, cuando carece de criterio científico y filosófico, resulta definitivamente indisoluble de su ética o de su moral. Determinados grupos sociales, tradicionalmente calumniados o proscritos, actúan hoy día transformando su indigno e histórico aislamiento en una singularidad, en un privilegio incluso, en un acto de poder. Paradójicamente hablan a veces como si dispusieran de un atractivo poder para hacer daño. Reclaman una poética alternativa, es decir, una nueva ética, una moral diferente, suya y segura.

Esta inflación de la ficción y sus límites ha ampliado también los márgenes de acción del discurso moral como un discurso hermenéutico, interpretativo, pseudocientífico. Y este crecimiento de los medios, esta hipertrofia del discurso secundario (Steiner, 1989), ha tenido como contrapartida la disolución de los fines. Nunca como en las postrimerías de la Edad Contemporánea, en la disolución de la posmodernidad, el sujeto ha perdido formal y funcionalmente sus posibilidades de relación directa con las fuentes, causas y génesis de los hechos. Todo está en manos de intermediarios. Y, sobre todo, lo está la interpretación. No hay hechos, solo interpretaciones, pensaba Nietzsche, negando de este modo la inderogable realidad de los hechos, y proclamando imperativamente su ignorancia. Hoy día podríamos decir que ni siquiera hay interpretaciones, sino solo mediaciones, transducciones. Pero los hechos ahí siguen, incluso ante quien no quiere verlos, aunque sí interpretarlos. ¿Cómo se puede interpretar sobre la nada, a partir de un conjunto nulo de realidades? ¿Cómo hablar de una forma sin materia? Freud lo hizo, y parió el inconsciente, la más alta divinidad del siglo XX. La versión más adorable de la nadería posmoderna. Pura forma incorpórea. Forma sin materia. Fantasmagoría absoluta. Freud ha sido el mejor novelista del siglo XX. Un fabulador genial.

El afán totalizador del discurso periodístico es innegable. Durante siglos, la representación teatral constituyó un medio de propaganda al servicio del Estado. Hoy día este papel recae de lleno en la prensa y los medios de comunicación de masas. Entre otras cosas, porque la prensa, para alcanzar su público, ha suplantado, y adulterado, las posibilidades espectaculares del teatro, los recursos épicos de las formas narrativas, y sobre todo la capacidad de convicción de la verdad revelada, característica tradicional y genuina de las religiones. Intérpretes, moralistas, periodistas, críticos, sacerdotes, profesores..., todos ellos tienen en común un fundamento: la realidad está en el verbo, puede expresarse en las palabras. Lo que no cabe expresar con palabras no existe. Piensan que solo se puede prohibir el mal definido. Los poetas, sin embargo, basan sus creaciones precisamente en lo contrario: las palabras son la única realidad disponible. Los primeros —moralistas— construyen un mundo lógico, y promueven la proscripción del sujeto fuera de esas formas ordenadas de conducta, compuestas de ficciones explicativas. Los segundos —poetas— confirman la disolución de la realidad material tras el lenguaje del que se sirven, tras las formas sensibles en que objetivan y perciben la ficción de su propia obra de arte. Aquellos nos hablan de Ética; estos, de Poética. Unos y otros olvidan que la realidad nunca ha sido ni será verbal. No está hecha de palabras.

Así considerada, la interpretación de la literatura es pura mitología.

3.2. LA LITERATURA ILEGIBLE

O EL TRIUNFO DE LA SOFÍSTICA POSMODERNA

Agotados los hechos, nacen las palabras. ¡Si habrá épocas de palabras, como las hay de hombres y de hechos! ¡Si estaremos en la época de las palabras!

—Palabras del derecho, palabras del revés, palabras simples, palabras dobles, palabras contrahechas, palabras mudas, palabras elocuentes, palabras-monstruos. Es el mundo. Donde veas un hombre, acostúmbrate a no ver más que una palabra. No hay otra cosa. No precisamente a palabra por barba; tampoco. Despacio. A veces en uno verás muchas palabras, tantas, que aquel solo te parecerá cien hombres; en cambio, otras veces, y será lo más común, donde creas ver cien mil hombres, no habrá más que una sola palabra.

Mariano José de LARRA¹

La razón es la capacidad de interpretar la realidad a través de ideas y de conceptos relacionados entre sí de forma lógica, y compartidos intelectual y socialmente por los demás seres humanos. Cuando los criterios —los medios— para pensar e interpretar no se comparten como es debido, es decir, de forma coherente y lógica, entonces no será posible razonar. La razón exige un mundo compartido.

Ha de suponerse que la sociedad humana, concretamente la sociedad política, es decir, lo que en teoría al menos sería la forma más sofisticada y eficaz de relación humana, es ese mundo compartido, necesario e imprescindible al desarrollo de la razón, una facultad que no puede desarrollarse ni ejercerse aisladamente. El racionalismo requiere un tejido humano, social y político, que solo la Ciencia y la Filosofía pueden asegurar. Al margen de un conocimiento científico, crítico y dialéctico, es imposible razonar. Y al margen de una sociedad humana y política donde ese racionalismo se despliega es imposible el ejercicio de la interpretación literaria.

La Literatura exige un mundo social y razonablemente compartido. Como se ha expuesto en capítulos anteriores, la máxima expresión y expansión de los materiales literarios se alcanza de hecho en el cierre circular —en el eje circular o político— de la sociedad humana. Sucede, sin embargo, que precisamente al alcanzar su máxima amplitud, en el eje circular o humano del espacio antropológico, la Literatura puede llegar a convertirse en un discurso ilegible frente al triunfo del principal enemigo de la razón, que no es el irracionalismo, como suele creerse erradamente, sino la sofística. El irracionalismo es consecuencia de la ignorancia, pero no de la sofística. La sofística obedece en cada caso a un racionalismo muy poderoso, ampliamente seductor, y siempre adulterado, cuyos efectos resultan siempre perversos, a veces incluso devastadores, pero absolutamente convincentes. Sofista es el que convence con argumentos falsos.

El principal adversario del racionalismo literario contemporáneo es la sofística posmoderna, desde la que se postula una relación de isovalencia e isonomía entre los materiales literarios y cualesquiera productos «culturales», de modo que

¹ Larra, «Cuasi. Pesadilla política», *Revista Mensajero*, 9 de agosto de 1835.

Shakespeare y un código de barras son *lo mismo*. Toda crítica resulta bastante estéril en un contexto de esta naturaleza, porque las ideas sufren el infortunio de ser inasequibles a la ignorancia de sus disidentes. No se puede dialogar con quien no sabe razonar, porque desde la insipiencia y la nesciencia se carece de criterios, es decir, de medios, para compartir un mundo de conocimientos sobre los cuales han de discurrir cualesquiera interpretaciones racionales. La ignorancia genera un mundo fragmentado y babélico.

Sin embargo, la fuerza que en la actualidad alcanzan la ignorancia, la insipiencia y la nesciencia, en su alianza con las ideologías, la sofisticada posmoderna y los imperativos inquisitoriales de lo políticamente correcto, ha penetrado activamente en todos los órdenes de la vida académica y, en opinión de quien escribe, la han desnaturalizado por completo, sin mejorarla en absoluto.

El episodio que en 1996 protagonizó Alan Sokal (1997, 2008) al publicar en la revista –al parecer tan prestigiosa– *Social Text* su artículo titulado «Transgressing the Boundaries. Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity», que era una parodia de los disparates que la «filosofía» posmoderna estaba desplegando –y sigue desplegando– sobre las denominadas ciencias humanas y ciencias naturales, es un hecho que, por su propia naturaleza, debería haber desacreditado para siempre al mundo académico que se inspira en tales criterios de selección y evaluación investigadora. Sin embargo, ocurrió precisamente lo contrario: trabajos de investigación que carecen de toda calidad, y que nadie leerá jamás, son objeto de acreditación pública, particularmente en materia de Letras, donde «todo vale». Pero lo cierto es que las instituciones académicas y universitarias están –si es que aún están– profundamente desacreditadas, porque todos sus miembros sabemos sobre qué criterios, y desde qué formas, se construye el gran retablo de las maravillas que es la Universidad actual y el teatro de sus proyectos de investigación en materia de Letras. Lo que sorprende es que nadie quiere verlo y, aún menos, reconocerlo. Vivimos los problemas de la Universidad como los personajes chejovianos de *El jardín de los cerezos*, recreándonos en un poético y plácido final. Como *todo es texto*, no pasa nada. La posmodernidad, ese acrílico sedante, en su eclipse total de la realidad en el lenguaje encuentra solución para todo en las palabras. Basta acudir a una cita de Heidegger o Derrida, cual grimorios de nuestro tiempo, para conjurar todas las crisis:

La teología apofática es una teoría del lenguaje que conlleva una crítica de todo lenguaje, religioso o místico, y también de todo pensamiento, teológico, filosófico o metafísico. Según Heidegger, en el lenguaje del poeta no habla el hombre, sino el lenguaje mismo, y en este, el ser. El silencio es el que permite escuchar al ser, por lo que el abandono (*Gelassenheit*) en el ser es la única actitud correcta que puede tomar el hombre (Trebolle, 2008: 281).

Estas palabras de Trebolle expresan la reducción formalista en que incurre la posmodernidad, al hacer soluble la realidad en la retórica de un lenguaje cuyo significado, sentido y referencia, en última instancia, es una suerte de nada absoluta, que individuos como Heidegger han calificado irracionalmente de *Sein*. En un contexto de esta naturaleza, la Literatura carece de todo significado. Es más, carece de sentido. ¿Qué se ha hecho desde las universidades e instituciones académicas para legitimar

científicamente lo que la Literatura es? ¿Qué se ha hecho, en España y fuera de España, en Teoría de la Literatura para mejorar las condiciones científicas de interpretación literaria? Particularmente, cada cual sabrá lo que ha hecho. Universitariamente, burocráticamente, políticamente..., lo único visible es la negación institucional de la Literatura y su disolución como objeto de interpretación científica y académica en los planes de estudio. El proyecto de Bolonia no es la causa de todo esto, sino una más de sus consecuencias (Armesilla, 2008). Es, en realidad, la depredación —en plena biocenosis política europea— del modelo de universidad mediterránea y napoleónica por un sistema de manufactura anglosajona y francoalemana. En este contexto tiene lugar el triunfo de la ilegibilidad de los materiales literarios en manos de la sofística posmoderna. La Literatura se ha sustituido por la Cultura —por una idea mitificada e involucionista de cultura (Bueno Sánchez, 2012)—, y el conocimiento científico y crítico de la Literatura se ha visto eclipsado por el triunfo de ideologías gremiales que, en nombre de lo políticamente correcto, se disputan el control del mundo académico.

La mayor parte de las teorías literarias desarrolladas en las últimas décadas no se ha enfrentado nunca directamente con la totalidad de los materiales literarios. A veces no se ha enfrentado ni siquiera a materiales literarios. Y en muchos casos no solo no se han enfrentado entre sí, como sistemas de interpretación literaria, sino que simplemente se ignoran de forma mutua y absoluta. Es decir, no ejercen ni la crítica ni la dialéctica. La actividad académica en España es muy endogámica. Este hecho limita y empobrece toda posible investigación. El diálogo con la crítica solo se produce cuando los interlocutores han asegurado previamente su propia endogamia, es decir, cuando se han cerciorado de que ninguna crítica les será planteada. El resultado es una interpretación literaria muy endonímica. De hecho, la mayor parte de las denominadas teorías de la literatura ni siquiera son teorías. Se han gestado en el desconocimiento de la dialéctica e ignoran incluso la esencia misma del contraste y de la crítica. Pero en el gremio de los «teóricos» de la literatura se habla endonímicamente de *teorías literarias*, aunque la mayor parte de ellas no resistirían ni una sola crítica gnoseológica. Exonímicamente, es decir, interpretadas desde fuera de ese gremio, la mayor parte de esas supuestas teorías no son sino ideologías y retóricas gregarias que, por diversas circunstancias acriticas, se han implantado en los medios académicos. Muchas de estas corrientes retóricas son de importación. En España, tras la estilística de Dámaso Alonso, no es posible reconocer a nadie que haya construido una Teoría de la Literatura digna de este nombre. En realidad, muchas de estas teorías o pseudoteorías literarias, particularmente desarrolladas en el teoreticismo y el formalismo del siglo XX, y derivadas de sus consecuencias más idealistas, han circulado en una suerte de limbo hipertextual cuya relación con los materiales literarios ha sido, las más de las veces, nula. Este tipo de retórica pseudoliteraria, en sus manifestaciones más extremas, acaba por ser una retórica —francamente cursi en muchas ocasiones— de culturas, ideologías o identidades gremiales, cuyos contenidos, cuando resultan legibles, son por completo estériles para la literatura, el lenguaje y el conocimiento humano. A nadie sorprende, y nadie lo critica ni cuestiona, el hecho de que actualmente las corrientes «teórico-literarias», así como los discursos a través de los cuales se manifiestan y transmiten, exijan la adhesión ideológica de quienes las utilizan, de modo que es necesario ser mujer para ejercer la «teoría literaria» feminista, etc.

Dos hechos determinan hoy en día el futuro de la Literatura: 1) el idealismo irracionalista dominante en los estudios literarios actuales frente a un racionalismo crítico cada día más alejado de las instituciones académicas (*biocenosís literaria*), y 2) la disolución científica y la descomposición institucional de los sistemas universitarios (*necrosis académica*).

Estos hechos constituyen los dos tumores fundamentales de la investigación literaria actual. Ambas tendencias se mantienen de forma muy rentable y muy potente, por razones ideológicas, burocráticas y mercantiles, en nuestro más inmediato mundo contemporáneo y posmoderno. ¿Por qué?

En primer lugar, porque la supuesta «crítica literaria» contemporánea, dominada por el idealismo y el irracionalismo, es mucho más atractiva psicológicamente y estimulante socialmente que la crítica literaria racionalista, basada en criterios científicos, materialistas y dialécticos. Dicho de otro modo, la ideología vende más que la Filología: Michel Foucault seduce más que Gustavo Bueno. Si no tienes ideas, tendrás prejuicios. Y no hay nada más rentable que un prejuicio: no lo combatas, explótalo.

En segundo lugar, el espectáculo de la decadencia, la exaltación del ocaso, la plenitud del Apocalipsis, atrae a más público que cualquier empresa o proyecto destinado a resolver los problemas reales de la supuesta decadencia. Es mucho más *poético* y *dramático* usar la retórica para convertir un problema concreto en el eslabón de un itinerario hacia el Apocalipsis que usar la inteligencia –razón teórica– y la voluntad –razón práctica– para resolver *de hecho* el posible problema. La Realidad está en los hechos, no en las interpretaciones, donde habitualmente residen las apariencias. Y hay que salir de las interpretaciones para intervenir en la Realidad. Nada más marxista que interpretar la realidad para transformarla, y nada más nietzscheano que renunciar a los hechos para no hacer nada sino vivir de la falsa interpretación de falsos problemas que sin duda exigirán soluciones también falsas. Es preferible contemplar el Apocalipsis que interrumpir su escenificación. El gusto por el hundimiento seduce mucho más que el esfuerzo de evitar el naufragio. Por eso para mucha gente es preferible leer a Jordi Llovet en su *Adiós a la universidad* que resolver los problemas de la Universidad. Pero sobre Llovet y su libro volveremos más adelante.

Una de las ordalías del psicologismo más comunes sobre el estado actual de la interpretación de la Literatura es la que apela a una suerte de crisis y lisis permanente de los materiales literarios, cuyo apocalipsis no cesa de anunciarse en medio de múltiples fatalidades. En su obra *La literatura en peligro* (2007), Todorov critica el uso que actualmente se está haciendo de lo que, en otro tiempo, cabría calificar de «Teoría de la Literatura», y que, hoy, el autor de este libro solamente concibe como «métodos de análisis» que tratan de usurpar el protagonismo de la obra literaria, cuando no reemplazarla por completo. Así, considera que «en la escuela no se aprende de qué hablan las obras, sino de qué hablan los críticos» (2007/2009: 22). La frase es brillante, pero sofista. Porque, ¿cómo se puede saber de qué habla una obra literaria, si no se dispone de criterios para saber «leerla»? Dicho de otro modo, ¿cómo se puede ejercer la crítica sin criterios? ¿Cómo razonar sin instrumentos? ¿O es que la literatura ha de juzgarse simplemente por el amor, el entusiasmo o la emotividad que nos inspira, y no por el grado de racionalismo e inteligencia que nos exige como obra de arte humana y normativa? La literatura es objeto de

interpretación *inteligible*, y no solo de interpretación *sensible*. Las ideas literarias rebasan la emotividad humana individual y exigen una interpretación conceptual que pueda objetivarse en razones que van más allá del mero entusiasmo, estado de ánimo o reino de la subjetividad más personal y autológica. Todorov invita a un retroceso en los procedimientos de interpretación literaria, al reducir lo inteligible de las ideas objetivadas en la literatura a lo sensible de la emoción que subjetivamente emana de su lectura. Todorov demuestra en esta obra que su teoría de la literatura ya no es una teoría literaria contemporánea, y que, en el momento de escribir este libro, no dispone de una teoría capaz de enfrentarse a los actuales movimientos teórico-literarios, y aún menos de explicarlos.

De hecho, la única respuesta que parece ofrecer Todorov es la de una mística de la interpretación literaria, es decir, la de una retórica de las emociones de la lectura. Desde Platón, y también desde Aristóteles, sabemos que la literatura es particularmente sensible a las emociones humanas. Uno y otro filósofo exigieron a la literatura, entonces llamada poesía, como arte que imita la realidad mediante el lenguaje, que fuera una construcción inteligible, y no meramente sensible. Platón renuncia pronto a ello, proponiendo el destierro de los poetas. Aristóteles, sin embargo, es —por lo que sabemos— el primero en explicar conceptualmente, esto es, científicamente, lo que son los materiales literarios, tomando como modelo de ellos la tragedia griega. El resultado fue el nacimiento de la Teoría de la Literatura como ciencia. Todorov, por su parte, al mostrar su distancia y recelo frente a las «teorías literarias» posmodernas (Maestro y Enkvist, 2010), adopta una posición que, lejos de ser crítica y explicativa, resulta mística y emotiva. Y por lo tanto regresiva, cuando no retrógrada.

No tengo la menor duda de que volver a centrar la enseñanza de las letras en los textos se ajustaría al deseo secreto de la mayoría de los profesores, que eligieron su oficio porque aman la literatura, porque el sentido y la belleza de las obras les conmueven, y no hay razón para que repriman esta pulsión. Los responsables de que se hable de la literatura de esta manera ascética no son los profesores (Todorov, 2007/2009: 26-27).

En primer lugar, centrar la enseñanza de la literatura en el *texto* es incurrir en la reducción característica de los formalismos, e ignorar los otros tres materiales literarios fundamentales: autor, lector e intérprete o transductor (Maestro, 2007b). Sería lo mismo que ejercer una Medicina centrada exclusivamente en el corazón, o el pulmón, o el páncreas, ignorando el hígado, la tiroides o el bazo, por ejemplo. O una Química que se ocupara solamente del sodio o el bario. He insistido mucho en esta evidencia, pero los teóricos de la literatura siguen perpetuando y reproduciendo sus propios errores. Seguir a Todorov es, también, incurrir en la falacia teoreticista, en virtud de la cual la *forma* (de la interpretación) resulta hipostasiada frente a la *materia* (de la literatura), de modo que el método es inerrante, y si algo falla, la culpa la tiene la realidad, porque la teoría nunca se equivoca (Bueno, 1992).

Y en segundo lugar, la que apunta Todorov no es una manera ascética de interpretar la literatura, sino una modalidad completamente mística: la exultación emotiva del sujeto, la sacralización de las emociones del yo en contacto con la «magia» de la literatura. Es decir, aquello que Platón condenaba por enajenamiento de las

capacidades racionales del poeta y sus oyentes: la primacía de lo sensible frente a la exigencia de lo inteligible. Cada cual se queda con *su propia* «emoción» de lo literario y deja de prestar atención a las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor).

Todorov llega incluso a negar como fin en sí el conocimiento de la literatura, es decir, a desautorizar la posibilidad de una ciencia específica, categorial, propia, de los hechos y materiales literarios. La literatura no sería, pues, objeto de conocimiento, sino de mística. No será objeto de razón, sino de emoción. Sin más. ¿Estamos leyendo al mismo autor de *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (1965), *Littérature et signification* (1966), «La grammaire du récit» (1968), *Poétique de la prose* (1971), *Théories du symbole* (1977), entre otras muchas obras históricamente decisivas?

El conocimiento de la literatura no es un fin en sí, sino una de las grandes vías que llevan a la realización personal. El camino por el que en la actualidad se ha adentrado la enseñanza de la literatura, que da la espalda a este horizonte («esta semana hemos estudiado la metonimia, y la semana que viene pasaremos a la personificación»), corre el riesgo de conducirnos a un callejón sin salida, por no decir que difícilmente podrá desembocar en el amor a la literatura (Todorov, 2007/2009: 28).

Todorov propone aquí ideas de dudosísimo rigor: la literatura como forma de terapia de grupo o de individuo, como *libro de autoayuda* («la realización personal»); la retórica como «callejón sin salida» (estudio de la metáfora, de la metonimia...) (¿qué dirían Wheelwright, Ricoeur, Le Guern, Frey, Dámaso Alonso...?); y la mística como forma de «conocimiento» o «saber» literario («el amor a la literatura»). Como si *amar* la literatura fuera *saber de* literatura. ¿Se imaginan que cada médico tuviera que enamorarse del paciente de turno para curarlo?

Pero no todo es mística en las palabras de Todorov. Su crítica a la teoría literaria posmoderna comienza con un reproche fundamental, que a juicio del autor también estaba presente en los estudios literarios anteriores a los formalismos, lo cual, desde un punto de vista histórico y consecuente, no es cierto:

La tradición universitaria no consideraba que la literatura fuera ante todo la materialización de un pensamiento y de una sensibilidad, o una interpretación del mundo.

Esta tendencia, que ha durado mucho tiempo, es la que ha recuperado y exacerbado la fase más reciente de los estudios literarios (Todorov, 2007/2009: 34).

¿Quiere esto insinuar que los formalismos y estructuralismos fueron una suerte de ínsula en un mar de corrientes interpretativas que negaban la literatura como sistema de ideas y sentimientos? No es admisible algo así. En este contexto, Todorov rechaza ante todo la concepción de la literatura como una «ilustración de los medios necesarios para analizarla» (35). Sin embargo, un patriarca del estructuralismo debería tener sumo cuidado al hablar en tales términos, porque más de un lector podrá disponer de razones para pensar que Todorov está hablando de los «pecados» de su propia escuela.

No en vano por los caminos del idealismo teoreticista de los formalismos se desembocó en las últimas décadas en la nueva metafísica de la sofística posestructuralista y posmoderna, de la que Todorov se distancia explícitamente, pese a haber sido —sin duda sin pretenderlo— uno de sus promotores.

La tendencia que se niega a ver en la literatura un discurso sobre el mundo ocupa una posición dominante y ejerce una notable influencia en la orientación de los futuros profesores de francés. La reciente corriente de la «deconstrucción» no conduce en otro sentido. Es cierto que sus representantes se cuestionan la relación de la obra con la verdad y los valores, pero solo para constatar —o más bien para decidir, ya que lo saben de antemano, porque ese es su dogma— que la obra es inevitablemente incoherente, que por lo tanto no consigue afirmar nada y que subvierte sus propios valores. A esto lo llaman deconstruir un texto. A diferencia del estructuralista clásico, que dejaba de lado la cuestión de la verdad de los textos, el posestructuralista sí quiere examinarla, pero lo que invariablemente comenta es que jamás se encontrará respuesta (Todorov, 2007/2009: 36).

Semejante nihilismo cognoscitivo, representado comúnmente por una retórica y una topología vacía y ruidosamente inconsistente, es algo que desagrada a las concepciones teoreticistas de Todorov, quien se sirve del término *solipsismo* para designar la actitud de estos pseudoteóricos de la literatura que, en realidad, lo único que hacen es hablar de sí mismos:

Cuanto más repugnante es el mundo, más fascinante es uno mismo. Y además, hablar de uno mismo no elimina ese placer, ya que lo fundamental es hablar de uno, y lo que se diga es secundario. Entonces la literatura (en este caso mejor decir la «escritura») no es más que un laboratorio en el que el autor puede estudiarse a sí mismo cuando le plazca e intentar conocerse (Todorov, 2007/2009: 39).

Y no solo conocerse, sino casi exclusivamente exhibirse. (Si el ser humano tratara de reconocerse mediante la literatura, su uso aún respondería a cierto y cínico imperativo socrático). Mas si la obra y la realidad, si el arte y el mundo, no guardan relación, porque se niega posmodernamente todo valor referencial del uno al otro, entonces la única relación de la que cabe hablar es la del Yo con el tema del que el yo habla, sea este estético, cultural, o simplemente textual. Para Todorov,

Es evidente que el nihilismo y el solipsismo van de la mano. Ambos se apoyan en la idea de que el yo y el mundo están radicalmente separados, es decir, que no existe un mundo en común. Solo puedo afirmar que la vida y el universo son del todo insoportables si previamente me he excluido de ellos. Y de forma recíproca, decido dedicarme en exclusiva a describir mis propias experiencias solo si considero que el resto del mundo no tiene valor, y además no me incumbe [...]. Lo que se niega o se desprecia es el mundo exterior, el mundo que el yo comparte con los demás (Todorov, 2007/2009: 39).

Y en este punto Todorov ha objetivado una de las mejores definiciones de la posmodernidad y de su nihilismo gnoseológico, es decir, del narcisismo de su sofistería. Es, en suma, la tesis megárica, según Gustavo Bueno (1997), propia de quienes se atenían a una ontología equivocista, en la que nada estaba conectado ni relacionado

con nada, de modo que cada cual constituía un «mundo» aparte y disponía de toda la libertad —psicológica, por supuesto— para considerarse el ombligo de ese mundo.

El nacimiento de la Estética es indisociable de la secularización de los valores religiosos y de la sacralización fetichista de los objetos supuestamente artísticos². A partir de esta premisa, por otro lado muy afín al pensamiento de Bueno, Todorov formula una incisiva crítica contra la teoría estética kantiana, en la que constata una forma de «romper con la visión clásica», consistente «en decir que la finalidad de la poesía no es ni imitar la naturaleza, ni instruir y complacer, sino producir belleza» (46). Así es como el artista está cada vez más cerca de sustituir a Dios. Estamos ante la estética de una teología secularizada: «lo que hace que el creador se asemeje a Dios no es ya su libertad, sino la perfección de su obra» (47).

Sin embargo, esta es solamente la premisa del idealismo estético kantiano, al fijar en el yo del artista, creador y autor, el valor del arte. La consecuencia, curiosamente, ya estaba explícita en la *Aesthetica* de Baumgarten (1750-1758), al subjetivar en el receptor la ejecución de la experiencia estética. «La consecuencia inmediata —señala Todorov (2007/2009: 49)— es que las artes, separadas del contexto de su creación, exigen que se establezcan lugares en los que puedan consumirse». Así es como una obra se convierte en una obra de arte: en el momento en que solo sirve para ser exhibida y contemplada por un público que ni siquiera tiene por qué entenderla. Y es que semejante concepción del arte implica que una obra estética puede resultar incluso incomprensible, ilegible o explícitamente irracional. Lo curioso es cómo se puede definir como «artístico» algo que ni siquiera se puede comprender o explicar. ¿Cómo se puede saber que es arte algo que no se sabe lo que es? ¿Cómo atribuir valor estético a lo que ni siquiera ofrece coherencia ontológica? Sofistas tiene la posmodernidad que lo saben argumentar en cada una de sus apariciones. Lo cierto es que en su crítica a la estética kantiana, idealista y alemana, Todorov tiene toda la razón:

Lo que transforma un objeto cualquiera en obra de arte es su inclusión en un museo o en una galería, porque para que se desencadene la percepción estética basta con exponer el objeto (Todorov, 2007/2009: 50).

La idea de belleza que exige la Estética resultante de la secularización de los valores teológicos, nacida del Idealismo alemán, de la mano de Baumgarten (1750-1758) y Kant (1790), se limita y delimita en la armonía emocional y psicológica de los elementos constituyentes de la supuesta obra de arte. La objetividad del arte se reduce a la subjetividad de su contemplación. Porque el objeto estético «solo sirve para» *ser contemplado* emocionalmente. Sin más. En esta línea se sitúa el pensamiento de Moritz, cuando afirma:

² Todorov atribuye a Shaftesbury (1790/2000, III: 150-151) la iniciativa de aplicar el lenguaje teológico y religioso a la experiencia estética y la contemplación artística, «como un medio para aprehender la armonía del mundo y acceder a la sabiduría» (Todorov, 2007/2009: 56). Para un examen atento acerca de las formas de secularización de los valores religiosos aplicados al mito de la cultura y su construcción contemporánea, vid. Bueno (1997).

La finalidad del verdadero arte no es imitar la naturaleza, sino crear belleza [...]. En la medida en que un cuerpo es bello, no debe significar nada, hablar de nada que le sea externo; solo debe hablar, con ayuda de sus superficies externas, de sí mismo, de su ser interior, debe convertirse en significante de sí mismo (Moritz, 1962: 112).

Demasiada locuacidad exige Moritz a una obra de arte. Muchas habilidades de ventrílocuo ha de tener el intérprete. La hermenéutica pronto acudirán en su ayuda, de la mano de Heidegger, Gadamer o Vattimo... Sin embargo, este idealismo que atribuye al arte tal autonomía va a verse interrumpido en la historia del siglo XX por diferentes acontecimientos políticos, que impondrán en la creación artística, a través de regímenes como el nazismo y el marxismo, una vinculación inderogable, no con la naturaleza (Aristóteles), ni con el didactismo deleitoso (Horacio), ni con la Ciudad de Dios (Agustín de Hipona), ni con una preceptiva clásica (Castelvetro, Scaligero, Pinciano, Boileau, Luzán...), sino con el Mito y la Utopía, es decir, con retóricas y sofisticas atroces, desde las que se impondrán premisas falsas tanto en antropología («raza aria») como en sociología («utopía comunista»). El arte tendrá que servir, en los territorios ocupados por el nazismo y por el marxismo, a tales intereses. Con la derrota del primer movimiento en 1945 y la caída del segundo en 1990, el único que permanece decrepitamente en pie sigue siendo el derivado de las ficciones topológicas y narrativas del psicoanálisis, primero con Freud y más tarde con Lacan, quienes han proporcionado a la deconstrucción derridiana y a los posestructuralismos subsiguientes un arsenal de tropos y figuras imaginativas aptas para perpetuar su irracionalismo en una suerte de tercer mundo semántico incubado en el mundo académico.

Y se afirmará que el arte y la literatura no mantienen ninguna relación significativa con el mundo. Este es el presupuesto común de los formalistas rusos (a los que el régimen bolchevique combate y no tarda en reprimir), de especialistas en estudios estilísticos o «morfológicos» en Alemania, de los discípulos de Mallarmé en Francia y de los partidarios del Nuevo Criticismo en Estados Unidos (Todorov, 2007/2009: 76).

Al Romanticismo europeo y particularmente al Idealismo alemán competen la iniciativa de introducir en la interpretación de los hechos literarios una exigencia demoledora: la supremacía de los juicios de valor estético construidos no sobre conceptos científicos, sino sobre experiencias subjetivas. Dicho en términos de Materialismo Filosófico: la valoración de la obra de arte se hace según impulsos emocionales y psicológicos (M_2), en lugar de hacerlo según criterios lógicos y conceptuales (M_3) (Bueno, 1972; Maestro, 2006, 2007b, 2009a). De este modo, el conocimiento subjetivo de la obra de arte se considerará más valioso y de mejor calidad que su conocimiento objetivo, el cual, a su vez, resultará progresivamente muy desacreditado. Con la irrupción y el éxito de la obra freudiana, la idea de subjetividad buscará cobijo en las formas de expresión del llamado *inconsciente*, una magnífica invención destinada a refugiar en sus laberintos topológicos todo aquello que quiere evitar el juicio, la norma o el examen de la razón. El inconsciente será desde su invención el búnker del libre arbitrio contemporáneo. Artificio ultraluterano, en el inconsciente cabe todo y de todo. El inconsciente freudiano y lacaniano será de este

modo el arsenal en el que se hace fuerte la metafísica y la retórica posmodernas. He aquí la legalización del irracionalismo, que desde el Romanticismo a las Vanguardias encontrará en el arte su expositor más comfortable.

La realidad efectivamente existente no solo se presentará como falsa y engañosa, sino sobre todo como represora y malvada. El bien residirá en el inconsciente, empero dañado por el impacto de la perversa razón humana, y el mal se afincará en el mundo consciente, civilizador y destructor de la inocencia de todos y cada uno de nosotros. La razón, el lenguaje, las normas..., son desde ahora aliados del mundo consciente y pervertidos atributos suyos. El artista, si quiere ser buena persona, tendrá que romper todo lazo de unión con el nuevo demonio: el Logos. A la sazón, occidental. El irracionalismo es ahora la forma suprema de conocimiento. Los locos saben del mundo más y mejores cosas que los cuerdos. El triunfo de la metáfora está servido, y puede aplicarse a todo tipo de binomios: Bien / Mal (Moral), Mujer / Hombre (Feminismo), Ignorancia / Razón (Gnoseología), Barbarie / Civilización (Antropología), Minoría / Mayoría (Sociología), «Raza negra» / «Raza blanca» (Etnia), etc...

El pensamiento literario del último Todorov concluye, a mi juicio muy desafortunadamente, con una suerte de ataque de mística literaria, o cosa parecida. Semejante experiencia arranca de una cita de la autobiografía de John Stuart Mill, en la que se declara lo siguiente:

Me parecieron [los poemas de Wordsworth] como una fuente de la que extraía la alegría interior, los placeres de la simpatía y de la imaginación, que todos los seres humanos podían compartir [...]. Necesitaba que me hicieran sentir que en la contemplación tranquila de las bellezas de la naturaleza hay una felicidad verdadera y permanente. Wordsworth me lo enseñó no solo para apartarme de la consideración de los sentimientos corrientes y del destino común de la humanidad, sino redoblando el interés que sentía por ellos (Mill, 1873/1969: 81 y 89).

Desde la página 82 hasta el final de su obra las palabras de Todorov resultan crecientemente decepcionantes, porque la idea de literatura que transmite el que fuera introductor en la Europa democrática de las teorías literarias de los formalistas rusos es propia de un libro de autoayuda. La literatura se convierte en un laxante, en un valium o trankimazin, etc.

La literatura puede hacer mucho. Puede tendernos la mano cuando estamos profundamente deprimidos, conducirnos hacia los seres humanos que nos rodean, hacernos entender mejor el mundo y ayudarnos a vivir. No es que sea ante todo una técnica de curación del alma, pero en cualquier caso, como revelación del mundo, puede también de paso transformarnos a todos nosotros desde dentro (Todorov, 2007/2009: 84).

En este sentido, la obra de Todorov *La literatura en peligro*, concluye en el extravío psicologista más rotundo de todo racionalismo literario. Es una muestra viva de una biocenosis literaria que conduce a la necrosis académica. Porque la Literatura, fuera de la Universidad, se queda sin intérpretes.

3.3. CONTRA LA SOFÍSTICA DE HILLIS MILLER

Érase una vez un libro dedicado monográficamente a la última de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, titulada *Novela, y coloquio, que pasó entre Cipión y Berganza* (1613), un libro editado muy valiosamente, y presentado *Con* (una vitola en que se anuncia) *un ensayo de Joseph Hillis Miller*.

Voy a referirme aquí de forma exclusiva a la contribución de Hillis Miller, contribución que encabeza los trabajos contenidos en ese libro, y que se anuncia de forma muy llamativa en la vitola roja que abraza solapas y cubiertas.

Hillis Miller sostiene en su trabajo una tesis resumida en el título: «El Coloquio de los perros [sic] como narrativa posmoderna» (pp. 33-98). A continuación, expondré una serie de razones contra la sofística de Hillis Miller en su interpretación posmoderna de *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes. Voy a impugnar la tesis de Miller, demostrando que sus argumentos no son críticos, sino sofistas, y que las ideas y conceptos en que tales argumentos se basan no son teóricos, ni literarios, ni racionales, sino retóricos, ideológicos e inconsecuentes.

3.3.1. ¿CRÍTICA LITERARIA O FRIVOLIDAD POSMODERNA?

Miller inicia su argumentación con una declaración que, o bien es una broma que no será necesario explicar, o bien es una forma particular y nada útil de ejercer la interpretación literaria. Miller escribe:

Mi objetivo en esta conferencia es, por medio de la ciencia que llaman *tropelía*, presentar *El coloquio de los perros* como narrativa posmoderna, si es que esto existe. ¿Por qué querría hacer esto? Por una parte porque quiero manifestar mis dudas acerca de la utilidad del término «posmoderno», cuando se aplica a narraciones, más allá de su función como designación puramente cronológica. Por otra parte porque mi visión de *El coloquio de los perros* es, después de todo, la de una persona posmoderna, si es que esto existe. O más bien, a decir verdad, me considero a mí mismo como una persona post-posmoderna, una persona de la época de la globalización, del terror universal, y del ciberespacio, del tiempo de las telecomunicaciones. Ya no somos posmodernos. Como persona post-posmoderna, es probable que encuentre aspectos en los que este gran relato breve de Cervantes se adecua a mi propio tiempo y a mis suposiciones sobre narrativa (33-34).

Fíjese el lector en el «sentido del humor» de Miller: va a justificar que *El coloquio de los perros* es una novela posmoderna, «si es que esto existe», él, que duda de la «utilidad del término posmoderno», y que se considera «una persona posmoderna», «si es que esto existe», aunque una línea más abajo resulta que se considera «a sí mismo», que conste, «una persona post-posmoderna», para añadir dos líneas después que «ya no somos posmodernos», etc... Admirable el trabalenguas. ¿Y el rigor académico? Imagínese el lector que ha de visitar al médico aquejado de una dolencia cardiaca, y que el facultativo le dice que la Medicina, «si es que esto existe», es posmoderna, o posposmoderna, «si es que esto existe», y que el corazón

—de cuya existencia no sabemos si el médico, aquejado de posmodernidad, dudará o no—, también lo es, o quizás no, etc... Evidentemente, si fuéramos ese paciente, cambiaríamos de médico. La Medicina no puede permitirse argumentar ni combatir con tonterías lo que las enfermedades son. Y yo, modestamente, me pregunto, por qué se admite que la crítica y la teoría de la literatura sí puedan hacerlo a la hora de interpretar lo que la literatura es.

No se puede dudar indefinidamente de todo, y afirmar, aparentando inteligencia, que es de personas sensatas ser escéptico, nihilista o relativista. La duda ha de detenerse ante las verdades axiomáticas, evidentes, científicas, categoriales. Los límites de la duda cartesiana fueron los límites exigidos por las verdades matemáticas.

Solo quien no se toma en serio lo que hace, y está además exento de toda responsabilidad y consecuencia, puede jugar y frivolar libérrimamente con las verdades de la ciencia. El sofista puede permitirse jugar con las palabras; el Médico, no.

3.3.2. «NAME-DROPPING» Y FIGURAS RETÓRICAS

En la sociedad estadounidense se identifica con la expresión *name-dropping* el hábito de mencionar inopinadamente el nombre de diversas personas, o autoridades, con el fin de impresionar o epatar a los oyentes o interlocutores. Miller no es ajeno al uso de esta figura y uso retóricos, y así, en los comienzos de su artículo, nos regala con abundantes citas, según Fredric Jameson (sobre «el espacio mundial del capital multinacional», 34), Jean-François Lyotard («el posmodernismo se caracteriza por la ausencia o la descalificación de las grandes narrativas aceptadas de manera más o menos generalizada», 34: ¿Ah, sí?, entonces, ¿cómo explicar los «grandes relatos» contemporáneos del Catolicismo, del Islamismo, del Judaísmo, de la Declaración Internacional de los Derechos Humanos, o de las incuestionadas imposiciones de lo «políticamente correcto»? ¿Cuál es la fragilidad o *pensiero debole* de estos «grandes relatos», tan contemporáneos y tan cotidianos? Vattimo me responderá).

Inmediatamente, Miller nos explica, después de Lyotard, qué es la posmodernidad y su condición esencial, con estas palabras: «La condición posmoderna es un olvido callado e irreflexivo de la historia dentro del capitalismo global. El posmodernismo como estilo intelectual y estético es un modo de reflexionar sobre la condición posmoderna o de representarla en las artes, la filosofía, la teoría, y la crítica» (35). Bien. En las palabras de Miller hay más metáforas que en los versos de Lope de Vega. Más (cantidad), en este caso, no significa, ciertamente, mejor (calidad). La primera de las frases citadas es una metáfora verbal y sinestésica de órdago («olvido callado...»). La segunda es un pleonismo vicioso: «el posmodernismo [...] es un modo de reflexionar sobre la condición posmoderna...» Fantástico. Prosigamos.

3.3.3. ¿QUÉ ES UNA NOVELA POSMODERNA?

Cedo la palabra a Miller, y reproduzco su definición de los rasgos característicos de la novela posmoderna:

¿Cuáles son, entonces, los rasgos característicos de las narraciones posmodernas? Quisiera modificar algo las categorías de Jameson, y enumerar los siguientes rasgos como los más destacados de la narrativa posmoderna: el pastiche, es decir, la mezcla incoherente de estilos de diferentes periodos; la parodia de estilos anteriores; la alusión; la mezcla de géneros; la falta de profundidad; la falta de afecto (o, mejor dicho, un cambio hacia ese tipo particular de afecto irónico llamado *cool*); el debilitamiento del «narrador omnisciente» o, por decirlo de manera más precisa, el uso del narrador telepático que no emite juicios ni profiere interpretaciones; la discontinuidad, es decir, la narración a través de episodios cortos separados por interrupciones; los cambios temporales «prepósteros» (en el sentido etimológico) por medio de mateleipsis, prolepsis o analepsis, *flashbacks* y *flashforwards*; el uso de historias intercaladas, normalmente contadas por uno y otro personaje; cambios o desviaciones bruscos de registro o tono; lo indirecto en tan alto grado que la historia real se cuenta entre bastidores, por así decirlo, por medio de insinuaciones e indirectas, como una historia detrás de la historia; un cierto grado de anti-realismo de alucinación, o «surrealismo», o lo que se ha llamado más recientemente «realismo mágico», en el que sucesos «mágicos» imposibles son contados en un estilo directo «realista»; o, expresándolo de otra manera, una forma curiosa de persistencia medio irónica, pero solo medio irónica, de lo religioso, lo supersticioso, lo mágico, lo sobrenatural; el uso exuberante, hiperbólico de la comedia, la farsa, o los estallidos sociales anárquicos; el uso de un tipo u otro de historia marco que controla, interpreta y, al mismo tiempo, socava irónicamente la historia propiamente dicha; una atención especial a la experiencia de los marginados o desamparados, «los desdichados de la tierra»; una percepción de la comunidad como levantada contra sí misma, en auto sacrificio [*sic*], o de manera suicida, en lo que Derrida llama un proceso de autodestrucción auto-inmune; un sentido problemático de lo que implica tomar una decisión ética o asumir una responsabilidad ética; una cierta llamada de atención directa o indirecta a los problemas de la ficcionalidad o la virtualidad, esto es, un movimiento de la narración vuelta hacia sí misma para plantear preguntas sobre su modo de existencia y su función social (35-37).

O sea: todo.

De las palabras de Miller se desprende que «todo es posmoderno». Incluso podría decirse que, si no fuera por el hecho de estar escritos en verso de cuaderna vía, los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo también serían un ejemplo prototípico de novela posmoderna, dados sus componentes fantásticos, maravillosos o alucinatorios («El galardón de la Virgen»), su atención hacia los desamparados o «desdichados de la tierra» («El sacristán fornicario», «El pobre caritativo»), sus preocupaciones éticas (que Miller parece confundir con las morales), etc... Curiosamente, la lista de la compra, o el código de barras que identifica todos los productos comerciales de nuestro tiempo, no entrarían nunca en esta categoría de «novela posmoderna», cuando, sin embargo, constituyen un objeto de estudio fundamental para cualquier culturalista de la posmodernidad. Cuando Derrida afirma que «todo es texto», está llevando la crítica literaria posmoderna hacia su cúspide, en la cual, sin duda, habrá que exigirle nos ofrezca un comentario de texto de un código de barras. Yo no tengo ninguna duda de que la teoría literaria posmoderna está en perfectas condiciones de hacerlo. El único problemilla es que semejante pretensión nos retrotrae a la pseudofilosofía, o mejor dicho, retórica, presocrática, como la de la Escuela de Mileto, que proclamaba siempre que una parte del todo era siempre el «todo».

¿Cómo?, así: La metafísica presocrática, al igual que el destructivismo derridiano, y que la sofística posmoderna al uso contemporáneo, procedía hipostasiando uno o varios elementos del mundo empírico, para hacer de la unidad hipostasiada una figura matriz configuradora de la totalidad de las realidades existentes. Así, Tales de Mileto afirmaba que «todo es agua», Anaxímenes que «todo es aire», o Anaximandro que «todo es *apeiron*» (lo indefinido, lo infinito)..., Derrida dirá que «todo es texto». Es el eterno retorno a la Escuela de Mileto y su monismo axiomático: el todo se ha formado a partir de una materia prima única (el agua, el aire, lo indefinido..., el texto). Derrida piensa como una mente presocrática, anterior a Filosofía, y en absoluto posterior a ella. Nada más regresivo. Ni retrógrado. Si Nietzsche hizo de la Filosofía un refranero, Derrida hizo de ese refranero una retórica multiuso.

Por lo demás —y continúo criticando el concepto, de radio infinito, dada su amplitud, de novela posmoderna de Miller, arriba citado— en primer lugar, debo confesar que «engañado he vivido hasta ahora», pues mis maestros, entre ellos Emilio Alarcos, me enseñaron que un pastiche es una imitación, o incluso un plagio, consistente en reproducir de modo inteligente materiales y formas de la obra de arte de un autor históricamente precedente con objeto de combinarlos de manera tal que, por nuevo y distinto, parezca independiente del original. Pero para el Sr. Miller un pastiche es «la mezcla incoherente de estilos de diferentes periodos». Bien. Continuemos.

En segundo lugar, de mí sé decir que no conozco ni una sola novela en la que el narrador se prive de la emisión de juicios o de la expresión de interpretaciones. Dicho de otro modo: no conozco narradores mudos, ciegos, sin perspectiva efectiva o verbalmente impotentes, por muy «telepáticos» —término de Miller— que sean. Y ya me explicará, y no pido que por lo menudo, el Sr. Miller, ¿qué es un narrador telepático?¹

En tercer lugar, me admira la síntesis acrítica e indiscriminada que Miller hace de lo fantástico, lo maravilloso, el «realismo mágico», el «surrealismo», el «anti-realismo de alucinación», y, sobre todo, su sentido para percibir e interpretar las ironías, *a medias*: «persistencia medio irónica, pero solo medio irónica, de lo religioso, lo supersticioso, lo mágico, lo sobrenatural». Me pregunto si el realismo mágico es concebible, sin más, tal y como lo define Miller: «sucesos «mágicos» imposibles [que] son contados en un estilo directo «realista»».

3.3.4. LITERATURA COMPARADA SIN COMPARACIÓN LITERARIA

En su expropiación posmoderna de *El coloquio de los perros*, Miller despliega un trabajo de literatura comparada entre esta novela de Cervantes y un texto de Thomas Pynchon titulado *La integración secreta* (*The Secret Integration*, 1964), una historia

¹ Digo que me lo explique porque no lo explica, simplemente lo menciona con recurrente insistencia, y como figura alternativa al narrador omnisciente: «El narrador telepático dice esto, de manera explícita, en muchas ocasiones. Fíjense que no digo «narrador omnisciente»» (43). Nos fijamos, sí, cómo no fijarnos... Pero yo insisto: ¿qué es un narrador telepático? ¿El «que no emite juicios ni profiere interpretaciones»? Si esa es su naturaleza, supongo que será un diestro especialista en la semiótica del silencio.

estadounidense de aventuras protagonizada por adolescentes combativos, alegres y divertidos. Miller nos da muchos detalles (argumentales, sociológicos, ideológicos, culturalistas, racistas, étnicos, también sexistas, aunque menos...) del libro de Thomas Pynchon, pues no todos los lectores que han leído a Cervantes han leído también *La integración secreta*. Y a la inversa.

«La integración secreta» cuenta la historia de una pandilla adolescente de cuatro chavales que se citan en solemne secreto, como el «Comité Interno», en un escondite en el sótano de una mansión abandonada en Berkshire, para impulsar una compleja conspiración en contra de las «instituciones» y los «planes» es los adultos que los rodean. Su líder es un «genio adolescente» llamado Grover Snodd que ya va a la universidad (41).

A la universidad estadounidense, ¿no?

Pero vamos a examinar lo que real y efectivamente Hillis Miller compara entre *La integración secreta* y *El coloquio de los perros*. Porque Miller, en realidad, más que una comparación, lo que hace es una exposición yuxtapuesta entre el texto de Pynchon y la novela de Cervantes. Al primero se refiere durante las páginas 37-64 y al segundo durante las páginas 64-97. Su artículo termina en la página 98. Para ser sinceros, la comparación de Miller procede más por hipóstasis inicial de cada relato y por adecuación final entre ambos que por relación comparativa alguna entre materiales y formas literarios objetivados en cada una de las obras y conjuntamente considerados. Entremos, de hecho, en detalles.

Miller pone en relación asintótica o autotética, es decir, no alotética, no conexas, dos obras literarias, *La integración secreta* y *El coloquio de los perros*. En su relación comparativa, ambas obras permanecen intangibles. Con todo, esto no es en sí mismo un problema, dado que desde la poligénesis, por ejemplo, podría explicarse el fenómeno de intertextualidad observable entre dos o más obras literarias, obras entre las que no cabe establecer relaciones directas o inmediatas de causalidad, inferencia o consecuencia, aunque compartan rasgos comunes, que no serán fenomenológicos, sino esenciales. Sin embargo, este último —la poligénesis— tampoco es el caso, ni el fenómeno. Miller, tomando como modelo de narración posmoderna el relato de Pynchon, postula que *El coloquio de los perros* de Cervantes es, por excelencia, una narración posmoderna, porque, según él, las características de *La integración secreta* están perfectamente reproducidas en la novelita de Cervantes. A lo que parece, Cervantes «pronostica» o «preludia» la obra de Pynchon. Y ahí reside el éxito del autor del *Quijote*. ¿Cuáles son estas características posmodernas, preludiadas por Cervantes, y canonizadas por Pynchon? Las que el propio Miller ha enunciado como definitorias de la novela posmoderna, y que he citado más arriba. Las mismas, como he indicado, que pueden encontrarse también en buena medida en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, por ejemplo.

Quien propone una comparación literaria entre dos o más obras literarias procede en la interpretación de materiales literarios a través de la figura gnoseológica de la relación, determinada por dos tipos de procedimientos o modalidades. Las relaciones son operaciones interpretativas ejecutadas según dos tipos de criterios. En primer lugar, las relaciones pueden ser *isológicas* (dadas entre términos de la misma clase:

de autor con autor, de obra con obra...) o *heterológicas* (dadas entre términos de clases diferentes: de un autor con una obra, de una obra con un lector, de un autor con un lector...). En segundo lugar, las relaciones pueden ser *distributivas* (dadas con el mismo valor en cada parte del todo: el impacto de una obra en una totalidad de lectores) o *atributivas* (dadas con distinto valor en cada parte del todo: el impacto de una obra en un lector concreto y distinto de los demás). La relación que Miller está llevando a cabo al comparar *La integración secreta* con *El coloquio de los perros* es del tipo isológico y atributivo (Maestro, 2008). Pero esto Miller no lo sabe. Entre otras cosas porque, en su caso, la comparación, lejos de articularse de forma relativa o relacional, esto es, mediante la relación como figura gnoseológica, se expone de forma yuxtapuesta o incluso copulativa (siendo la cópula, ciertamente, bastante violenta y nada fértil), de modo que acaba por desembocar en la falacia adecuacionista: aquí la obra de Pynchon, aquí la obra de Cervantes, y aquí la posmodernidad, estableciendo esta última entre las dos primeras una adecuación o correspondencia fenomenológica. Y eso es todo.

Y eso es todo porque los parecidos, las analogías y las afinidades que Miller dice ver son fenomenológicas, psicológicas, ideológicas, fideístas y, en todos los casos, aparentes y superficiales. Es decir, son analogías de la apariencia. Cosmética de hermenéutica posmoderna. El planteamiento de Miller es muy simple: «yo soy posmoderno, aunque eso sea algo que ni siquiera existe, más allá de la retórica que lo exhibe, difunde y genera, pero es algo que me permite simular que lo que hago crítica literaria, o algo que la gente interpreta como tal. Cervantes es un autor de referencia, es decir, un autor canónico, a hombros de cuya obra y figura yo puedo exhibir mis capacidades posmodernas para ejercer un simulacro de crítica literaria, aunque Cervantes y su obra sí existan y la posmodernidad y sus ilusionismos —que son los míos— no». Pero al sofista no le interesa el conocimiento, sino sus apariencias y simulacros.

En *La integración secreta* hay seres humanos marginados. En *El coloquio de los perros* también. Por lo tanto: ¡hete aquí la analogía! ¡Ambas obras son posmodernas! También hay elementos fantásticos, sobrenaturales, maravillosos, de «realismo mágico», surrealistas, oníricos...² ¡Ambas obras son posmodernas! También hay en cada una de ellas narradores telepáticos, porque —piensa Miller— Berganza «no emite juicios ni profiere interpretaciones» (36). Admirable... Lo dicho, que ambas novelas son posmodernas. Está clarísimo. ¿Cómo no ver el traje del emperador? ¿Cómo no apreciar el agua del Jordán que brota del retablo de las maravillas? ¿Cómo no resultar anegado por ella, «hasta la canal maestra» (Cervantes, 1615/1998: 145)?

² «He dicho que un rasgo de la narrativa posmoderna es cierto uso de lo sobrenatural, de fantasmas y espíritus, junto con el «realismo mágico»» (48). Me pregunto, ciertamente, qué puede haber de posmoderno entonces en géneros donde lo fantástico y lo maravilloso son partes determinantes, intensionales o esenciales, de géneros, especies u obras tales como la poesía épica, pasajes bíblicos, tragedias clásicas, cantares de gesta, libros de viajes, crónicas de indias, historias artúricas, cuentos populares, romanceros, tratados de teratoscopia, taumatografías, crónicas de prodigios, libros de caballerías, comedias de magia, literatura de cordel, espectáculos populares... Tras leer a Miller podemos pensar, como Tales de Mileto pensaba del agua, que «todo es posmoderno».

Los métodos y autoridades que cita Miller son muy expresivos, como juzgará el lector, al leer afirmaciones como las siguientes: «Como Derrida dice en un seminario, si crees de verdad, entonces ya no se trata de un fantasma» (49). ¿Quiere decir esto que lo que existe en tu mente existe en la realidad, y ya está? Lástima que para ser millonario haya que poseer efectivamente millones de euros o de dólares, y no solamente imaginar que se poseen. Con la inteligencia ocurre lo mismo que con el dinero: no basta imaginarla, hay que poseerla, es decir, ejercerla. Pero el humor de Miller no se detiene en la cita de autoridades. Avanzado el artículo se califica a sí mismo de «lector inocente», en los siguientes términos: «El lector meticuloso, aunque quizás inocente (como yo), etc...» (51). No hay lectores inocentes, y aún menos si antes son previamente meticulosos. Hay, en todo caso, lectores nescientes. Y cínicos. Y no conviene confundir la inocencia con la nesciencia. Porque la primera remite a la privación de la ciencia, y la segunda a su negación. Miller parece hablarnos desde la segunda, deseándonos la primera. Digo esto porque Miller, llevado, poseído o simplemente embargado, por un psicologismo extremo, absurdo y casi místico, afirma que «leer una historia es despertar a un fantasma, revivificar, espiritualizar de nuevo, evocar como espíritus, a todos los personajes imaginarios de ese relato, incluso a aquellos que son, como Carl Barrington, imaginarios, fantasmagóricos, espectrales dentro de la ficción de la historia» (56). Me pregunto si estas palabras son de un intérprete de la literatura o del intérprete de una sesión de espiritismo. ¿Es el crítico literario un médium? ¿Somos ahora, en lugar de profesores de Teoría de la Literatura, especialistas en alguna materia o asignatura llamada Interpretación Oracular de Textos Literarios? A juzgar por las palabras de Miller, y por el crédito que la Academia y la Universidad prestan a este tipo de escritos babélicos, confieso francamente no saberlo.

La apelación a los fantasmas, o incluso a una interpretación literaria propia de chamanes, no es casual ni aislada. Porque más adelante Miller reitera que «una historia es como un fantasma. No se puede ni creer ni no creer en ella» (64). Bueno... Esto lo dice el Sr. Miller, pero, una vez más, y sin ánimo de molestar, advierto que quien afirma la existencia de fantasmas no prueba que los fantasmas existan, sino, simplemente, que quien habla necesita un médico. En los fantasmas no se puede creer, a menos que se sea un ignorante, porque se vive en un tercer mundo semántico, o porque se esté enfermo, a causa de la desgracia de sufrir alguna dolencia paranormal o alguna patología psíquica (lo cual, con toda franqueza, no tiene ninguna gracia, aunque lo parezca).

Tras este paseo por la retórica de la literatura, Miller parece concluir donde había comenzado, en la misma afirmación acrítica de partida: «*La integración secreta* confirma mi propuesta de que la narrativa posmoderna presenta comunidades que se caracterizan por lo que Derrida llama la lógica auto-inmunitaria» (63). Miller se lo dice y Miller se lo confirma. Miller domina la crítica autológica. Por mi parte, y sin ánimo de incomodar, confirmo que la *Iliada* de Homero también presenta comunidades que se caracterizan por lo que Derrida llama la lógica auto-inmunitaria, algo que, desde la *Política* de Aristóteles, quienes estudiamos Filosofía reconocemos e interpretamos bajo el concepto de eutaxia. No sé si Miller considera que la *Iliada* es también un ejemplo de novela posmoderna. Posiblemente sí, a la vista de sus argumentaciones.

3.3.5. LAS IDEAS DE HILLIS MILLER SOBRE *EL COLOQUIO DE LOS PERROS*

A partir de la página 64, lo que antes era *La integración secreta* es ahora *El coloquio de los perros*. La tesis, la misma: «El problema es que el mismo conjunto de rasgos que caracteriza a *La integración secreta* —sin duda, dentro de una mezcla distinta de ingredientes históricos bastante diferentes, pero el mismo conjunto al fin y al cabo— podemos encontrarlo en la «novela ejemplar» de Cervantes, *El coloquio de los perros*» (64). «Ingredientes históricos bastante diferentes», «mezcla distinta»..., «pero el mismo conjunto al fin y al cabo»... Admirable. «Quisiera mostrar cómo los mismos rasgos están presentes, y cómo determinan el significado y la fuerza realizativa de *El coloquio de los perros*» (64)³.

En primer lugar, ha de hacerse constar que Hillis Miller no lee a Cervantes en español, es decir, en su lengua original, lo cual no es óbice para que el teórico de la literatura nos ofrezca un ensayo de Literatura Comparada entre una narración estadounidense del siglo XX y una novela de la España del Siglo de Oro. En segundo lugar, ha de señalarse que la edición que usa Miller para leer en inglés *El coloquio de los perros* es de 1963. Se trata, como se observa, de una traducción de hace 46 años. Modestamente, me atrevo a recomendar a Miller que, de no asumir la lectura del texto en español, acaso podría usar una edición, y también una traducción al inglés, más reciente, como la de Barry W. Ife, por ejemplo, que data de 2007, en colaboración con Jonathan Thacker, o, con anterioridad, su versión de 1992.

¿Cómo aborda Miller la interpretación de *El coloquio de los perros*? Mediante un párrafo que, a menos que contenga algún tipo de errata, confieso que no comprendo:

Estos ideologemas de principios del siglo XVI corresponden a los fragmentos de cultura popular, libros para niños, películas de cine y de televisión, y retransmisiones de noticias, de los cuales encontramos eco en *La integración secreta* de Pynchon (67).

Acto seguido, Miller vuelve de nuevo a la cuestión del narrador, y dice lo siguiente:

He dicho que un rasgo de la narrativa posmoderna es el debilitamiento del así llamado «narrador omnisciente» que puede penetrar en las mentes y los corazones de todos los personajes⁴ [...], el *El coloquio de los perros* no tiene un narrador así (67-68).

Cualquier estudiante de un curso de narratología sabría que el narrador de *El coloquio de los perros* es autodiegético y equiscente, es decir, es protagonista de la historia que cuenta y posee el conocimiento de un personaje que, desde su punto

³ Medrosamente me pregunto cómo se mide, interpreta o comunica, la «fuerza realizativa» de una novela como *El coloquio de los perros*... No me consta, por otro lado, que el término «realizativo» exista en español.

⁴ ¿Hemos de entender ahora que el llamado por Miller «narrador telepático» no lo hace?

de vista, cuenta la historia o fábula narrada. ¿Cuál es, pues, el misterio? ¿Acaso las novelas de narrador equisicente, como *Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, son, por esta razón, al carecer de un narrador omnisciente, posmodernas? ¿Cómo considerar entonces al *Quijote*, cuyo narrador onmisicente finge constantemente ser un narrador equisicente, sin perder en ningún momento ni un ápice de su onmisciencia? (Maestro, 1995, 2001, 2009).

Habitualmente, el narrador del *Quijote* —al igual que sucede con el narrador (Berganza) de *El coloquio de los perros*— optará por limitar la percepción del lector a la percepción de los personajes. Progresivamente, el narrador va sirviéndose de forma cada vez más sofisticada de la *fenomenología de lo verosímil* como modo de expresión fundamental del relato. Esta forma de comunicación de la materia novelesca la utiliza el narrador desde la aventura del cuerpo muerto (I, 19). El narrador sabe todo acerca de cuanto va a suceder, pero no comparte con el lector este conocimiento, sino que se lo comunica desde la visión y la sensorialidad de los personajes. Porque el narrador, sabiendo y conociendo de antemano la *esencia* de los hechos solo comunica al lector la *fenomenología* de esos hechos. Por no darle gato por liebre, le da fenómeno por esencia: primero el ruido, luego los batanes; primero «una cosa que relumbra», luego la bacía de barbero, finalmente el yelmo de Mambrino; lo que parece una compañía sobrenatural de almas en pena es una comitiva fúnebre que traslada un cuerpo muerto, etc.

Miller prosigue vinculando de forma retórica y gratuita la pertenencia de *El coloquio de los perros* al género de la novela posmoderna, y así, afirma:

Comencé afirmando, desde la autoridad de Jameson, que otra característica distintiva de las narraciones posmodernas es el uso del pastiche, la parodia, la alusión, y la mezcla de géneros. *El coloquio de los perros* ya lo hace con creces (68).

Por mi parte, diré modestamente, y sin la autoridad de Jameson, que yo no veo tantas creces. Pastiche, parodia, alusión y mezcla de géneros son formas que están presentes, mucho más que en *El coloquio de los perros*, en la *Divina commedia* de Dante, en el *Quijote* del mismo Cervantes, así como aún más en el de Avellaneda (1614), en los entremeses de Quevedo y Calderón, en el *Faust* de Goethe, y hasta en *Lucas de Bohemia* de Valle-Inclán. ¿Cómo sostener, por lo tanto, que estos rasgos que señala Miller —«desde la autoridad de Jameson» (68), que no me atreveré a mentar en vano— son exclusivos y excluyentes de la novela posmoderna, cuando han existido desde los orígenes mismos de la literatura?

Por otro lado, cuando Miller trata de explicarnos el sentido del término «coloquio» en el título de la *Novela, y coloquio, que pasó entre Cipión y Berganza*, lo hace acudiendo a los tópicos al uso, e ignorando, en mi modesta opinión, muy gravemente, el sentido que el término «coloquio» tenía para el Cervantes dramaturgo, compositor de comedias y entremeses. ¿Ha leído Miller el prólogo de Cervantes a la publicación en 1615 de las ocho comedias y entremeses? ¿Ha tenido en cuenta Miller el sentido que, dramática, teatral, escénicamente, adquiere para Cervantes el término «coloquio», sobre todo a la hora de interpretar una novela tan dramática

como es *El coloquio de los perros*? ¿Tiene en cuenta Miller lo que significa el teatro para Miguel de Cervantes?⁵

⁵ En la jornada tercera de *Los baños de Argel*, un grupo de cautivos cristianos se dispone a representar una breve pieza teatral de Lope de Rueda. Carente de título específico, los personajes de la comedia aluden a ella bajo la denominación genérica de *coloquio*. Así lo anuncia el cautivo Osorio: «Antes que más gente acuda, / el *coloquio* se comience, / que es del gran Lope de Rueda, / impreso por Timoneda, / que en vejez al tiempo vence» (*BA*, vv. 2097-101, 961^b). No puede ignorarse aquí el contexto metateatral en que tiene lugar la representación (Andrés Suárez, 1997; Díez Borque, 1972; Maestro, 2004). Los personajes de *Los baños de Argel* usan el término *coloquio* con el mismo sentido que lo utilizaban los contemporáneos de Lope de Rueda, es decir, con un significado sinecdótico o metonímico, mediante el cual el coloquio, diálogo o conversación, que se escenificaba dramáticamente sobre un improvisado tablado, designaba la pieza teatral, con frecuencia breve (farsa, égloga, paso, entremés...), a cuya representación se asistía. De este modo, a partir de una de las partes formales más representativas y específicas de la pieza teatral —el diálogo entre los personajes—, el *coloquio* designaría la totalidad de la obra dramática: égloga, paso, entremés, e incluso comedia. La tradición inmediata desde la que habla Cervantes nos remite de forma explícita a los pasos y entremeses del teatro de Lope de Rueda, lo que nos sitúa, cronológicamente, en la segunda mitad del siglo XVI. Las farsas y églogas de los primeros dramaturgos de esa centuria, Juan del Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro, principalmente, constituyen el marco de referencia histórico en el que cabe situar el desenvolvimiento de estos coloquios a lo largo del teatro renacentista español (Díez Borque, 1990; Huerta Calvo, 1984). Los antecedentes medievales de estas formas dialógicas, de indudable utilidad para juglares y rapsodas de todas las geografías, pueden advertirse en las concomitancias de la dramática con la lírica dialogada (*Razón de amor*, *Disputa de Elena y María*, *Disputa del alma y el cuerpo*, *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota, *Égloga* de Francisco de Madrid, *Danza general de la muerte*...) Desde esta perspectiva histórica, literaria y teatral, cabe interpretar el sentido del término *coloquio* en la poética dramática de Cervantes (Maestro, 2000). El *Diccionario de Autoridades* recogerá precisamente en su definición del término uno de los aspectos que más había subrayado el autor de *Los baños de Argel*: la amenidad («conversación o plática, que ordinariamente es entre dos o más personas, y sobre materia gustosa y agradable», *Autoridades*, 1729). El término *coloquio* conservaba, todavía en el siglo XVIII, el mismo significado lingüístico que en latín. Desde el punto de vista de la poética del teatro, como hemos indicado, el vocablo *coloquio* adquiere un valor metonímico desde el que se designa la totalidad de la pieza representada, cuyo diálogo se contiene y escenifica teatralmente. Así lo expresa el propio Cervantes en el «Prólogo al lector» de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615): «Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse» (Cervantes, 1996: 13). Esta concepción del teatro breve, a modo de paso o entremés, como *coloquio* o representación dialogada de situaciones simples y personajes populares, caracteriza la nostalgia que Cervantes experimenta en las últimas décadas de su vida por el modelo teatral de Lope de Rueda, ajeno a la sofisticada y a la mixtificación que, desde el punto de vista cervantino, ofrece la comedia nueva lopesca. Frente a la retórica y la poética idealistas del teatro del Fénix, Cervantes escribe desde una praxis teatral muy diferente, determinada por la implicación en la ficción literaria de la complejidad de la vida real. De este modo se explica que la tentativa de representación de uno de los pasos de Lope de Rueda en *Los baños de Argel*, por parte de un grupo de cristianos cautivos (III, 2174-2260), resulte interrumpida recurrentemente por un sacristán, y suspendida definitivamente al conocerse la muerte de una treintena de cristianos a manos de jenízares, quienes, embriagados, creyeron ver en el horizonte escuadras españolas dispuestas a atacar Argel. Formalmente, la representación no logra apenas desarrollo, lo que puede interpretarse como un

Otro párrafo ciertamente difícil de comprender es el que Miller dedica a *Lazarillo de Tormes*, cuando, reduciendo *El coloquio de los perros* a una parodia de la novela picaresca, afirma lo siguiente:

El Lazarillo está delante de un tribunal y debe defenderse lo mejor que pueda. Esta es la situación en la que hace un recuento de su vida (69).

Me pregunto a qué tribunal se refiere Miller... ¿Qué interpretación hace Miller de la figura destinataria del relato de Lázaro de Tormes y de la situación en que se encuentra el protagonista en el momento de contar la historia de su vida? Miller me dirá⁶, porque mucho me temo que su tiro, en esta pieza, va muy errado.

3.3.6. CINISMO

Acto seguido Miller cita, entre las fuentes de *El coloquio de los perros*, dos obras solo ignoradas por quien no haya leído los más básicos manuales al uso: *El asno de oro* de Apuleyo y *Metamorfosis* de Ovidio. Aparte de estas citas, y al margen de Luciano de Samósata, que ni se menciona, Miller se refiere a la filosofía cínica en estos términos:

signo de frustración y tragedia, especialmente al conocerse el asesinato de los treinta cautivos, en la vida de los baños argelinos: «que siempre en tragedia acaban / las comedias de cautivos» (III, 2395-2396). El coloquio, inconcluso, se interrumpe aquí trágicamente.

⁶ Rosa Navarro ha explicado la situación pragmática del *Lazarillo de Tormes* desde criterios muy ajenos a los conocimientos que muestra Miller sobre esta obrita: «Volvamos de nuevo a la relación que tiene la dama con el arcipreste de San Salvador, del que Lázaro dice que es «servidor y amigo de Vuestra Merced»: el lazo entre ambos (del que se habla con toda libertad) no puede ser otro que el de la confesión. Y cuando el lector advierte que el arcipreste es el confesor de la dama, se pone en su lugar la última pieza que faltaba y cobra sentido toda la obra: si a los oídos de la dama, que se confiesa con el arcipreste, ha llegado el rumor de que es un clérigo amancebado, ¿qué garantía puede tener de que no cuente lo que ella le dice en confesión? ¿No sería posible que algún día el arcipreste se lo dijera a su amiga? Y el lector entonces se da cuenta del guiño genial del escritor: su amiga correría a contar el secreto de confesión a la persona más cercana, es decir, a su marido, que es Lázaro de Tormes, nada menos que pregonero en Toledo. E incluso se puede añadir un matiz muy erasmista; recordando que Lázaro pregonera los vinos del arcipreste, no sería fantasear suponer que a este le guste probarlos, e *in vino veritas*; quizá esto pueda sumarse a lo otro y facilitar la salida de los secretos de confesión. Es dar un cuarto al pregonero; y él, en lugar de pregonar vino, lo que ha hecho es pregonar vinagre en este relato suyo. Es comprensible, por tanto, que la dama haya pedido («escribe se le escriba») una información sobre el caso; y que el encargado de hacerla haya ido a solicitar una declaración a quien puede aportar datos: al marido de la supuesta manceba. Y eso es lo que hace Lázaro: declara; no escribe porque no sabe, ni tampoco dice que lo hace. Un escribano sería quien recogería esa declaración; de ahí que Lázaro en un momento diga, al hablar de su estrategia para comer de los bodigos del arca del mezquino ciego: «Esto hecho, abro muy paso la llagada arca y, al tiento, del pan que hallé partido hice según de yuso está escrito», p. 23; y utiliza la fórmula jurídica para referirse al escrito que iba redactando el escribano, porque se refiere a algo que él ha dicho antes» (Navarro, 2008: 26-27).

Los cínicos constituían una secta filosófica en la Grecia antigua, fundada por Antístenes de Atenas, quien creía que el auto-control era la única manera de alcanzar la virtud. Un cínico es alguien que cree que todos los hombres están motivados por el egoísmo, y ese es el caso ciertamente de la mayoría de las personas de *El coloquio de los perros* (70-71).

Es la verdad que a cualquier estudioso de la cultura grecolatina, del mundo de la Antigüedad, o de la Filosofía griega, semejante concepción de los cínicos le provocará perplejidad y admiración. Esta idea de la filosofía cínica más parece alcanzada tras la lectura de un manual contemporáneo de autoayuda que de la lectura del pensamiento de Antístenes en el Cinosargo o de Diógenes de Sínope. Lo primero que hay que advertir es que los cínicos no buscaban la virtud, sino su crítica, descrédito y desmitificación. El cinismo representaba la ideología democrática subyacente en los estamentos más extremos de la sociedad esclavista, así como el menosprecio de las normas y convenciones sociales hasta el insulto y la infracción del decoro. Desde la desvergüenza, y frente a las riquezas o glorias de la vida acomodada, los cínicos propugnaban una forma de conducta contracultural, desarrollada al margen del racionalismo convencional y de las dependencias sociales políticamente correctas. La idea de cinismo que Miller muestra tener es completamente *Kitsch*. Y esto es muy grave, si es que con semejante *kit* de herramientas pretendemos interpretar para los demás una novela como *El coloquio de los perros*.

El casamiento engañoso concluye cediendo la palabra al antropomorfismo animal, en el que se deposita, para mayor ridículo de la especie humana, el discurso más racional y la moral mejor definida. El animal es depositario de los valores más preciadamente humanos y logocéntricos: el lenguaje y la razón. Lamento que estos hechos contraríen la argumentación y la retórica destructivista de Miller. Irónicamente, los canes hablan desde la oscuridad de la noche, acaso desde un cosmos onírico, y siempre rodeado de enfermos, locos o necios, gentes paranormales y aisladas de la sociedad, de la ley incluso, y por supuesto de los ideales del Estado.

No es anda nuevo hablar de cinismo en relación con *El coloquio de los perros*. Sin embargo, muy pocas veces se ha hablado de él a propósito de *El casamiento engañoso*. Además, siempre se trae a colación en tales casos el cinismo de los antiguos griegos, más como una suerte de retórica ilustrativa de la crítica literaria que como lo que realmente fue: una filosofía y una forma de vida. Por otra parte, nunca he leído nada relativo a las *Novelas ejemplares* de Cervantes que considere el cinismo desde el punto de vista de su implantación en el presente crítico, es decir, siempre se aborda como algo exento del presente de la interpretación literaria. En este sentido, cuando se habla del cinismo de *El coloquio de los perros* se suele incurrir, sin duda de forma inconsciente, en una reiterada doxografía o doxosofía sobre los tópicos cínicos. Miller es, en este sentido, un ejemplo sobresaliente.

La etimología que siempre se aduce para señalar los orígenes del cinismo filosófico parte del término griego *kyon* (perro). No obstante, Diógenes Laercio sugiere el término *Cinosargo* («perro ágil») para designar a los cínicos, los cuales habrían recibido estas denominaciones como un atributo honroso, pues reflejaría con la mayor autenticidad el tipo de vida que deseaban seguir: vivir conforme a la naturaleza, vivir del modo más natural posible. Como viven de hecho Cipión y Berganza, por ejemplo, si bien ellos

no tienen opción que elegir, siendo testigos privilegiados e intérpretes singulares de cuantos «secretos» encierra la vida real de los seres humanos⁷.

De un modo u otro es aceptable suponer que la filosofía cínica tiene su origen en el ideal de un modo de vida que pretende identificarse lo más posible con la naturaleza. Este ideal de vida, basado en un proyecto de retorno a la naturaleza desde las leyes de la *polis*, implica que es más natural para el ser humano vivir a imitación de los animales que vivir conforme a las leyes del Estado. El proyecto de los cínicos es, pues, posible únicamente desde la civilización. No se puede regresar a la naturaleza cuando todavía no se ha salido de ella. Por ello no es casualidad que la filosofía cínica surja precisamente en un momento histórico de deterioro de la *polis* griega. Estas escuelas son posteriores a la entrada en escena de Macedonia en el panorama griego. Filipo y Alejandro acabaron con la idea de *polis*, ya que eliminaron la independencia política de las ciudades-estado. Atenas siguió conservando su fama de lugar relevante para la educación, pero la cultura helenística va a tener ya otros protagonistas. Los cínicos son la respuesta a esta decadencia política. Es una filosofía que quiere alejarse de todos los asuntos de la *polis*, una *polis* debilitada y frágil. Los cínicos tomarán a Sócrates como uno de sus referentes, con cuya imagen pretenden recuperar en cierto modo el estilo del filósofo mendicante, y su concepción de la filosofía como una autarquía, en el sentido de ser la propia fortaleza del individuo. La filosofía —decían— nos hace indemnes a la fortuna.

Las ideas de los cínicos están rehabilitadas en buena parte de la obra de Rousseau, al propugnar la reducción del hombre al estado y condiciones de la naturaleza pura, negando los valores de la civilización y las ventajas del progreso. Las leyes del Estado se discuten, y se propugna una suerte de panfilismo cuyo desenvolvimiento solo puede darse en una naturaleza, por supuesto más imaginaria que real. Con todo, los cínicos no pretendieron nunca la Arcadia que siguen buscando los seguidores de Rousseau, al plantear contemporáneamente, en términos teológicos, la subordinación o reducción del Hombre a la Naturaleza, la cual desempeñaría las funciones de un Dios ultrajado, consumido y explotado por los seres humanos. Desde un punto de vista político, el referente inmediato es el ecologismo trascendental de nuestros días. El rechazo de la *polis* por parte de los cínicos tiene su correlato contemporáneo, *mutatis mutandis*, en el mismo recelo con el que los nacionalismos separatistas peninsulares pretenden la fragmentación del Estado español: la desconfianza en las normas morales que nos hacen a todos iguales ante la ley estatal. Es, en suma, una forma de nostalgia de la barbarie, añorando —siempre desde el confort de la civilización— modos terapéuticos e imaginarios de vida ajenos a la civilización, pero no a sus ventajas.

Al margen del cinismo compartido por Antístenes, Rousseau y los movimientos ecologistas y nacionalistas contemporáneos y posmodernos, hay que afirmar que

⁷ *Cinosargo* era también el nombre de la ciudad en que Antístenes fundó de la escuela cínica, según Diógenes Laercio (1887/2004: 324): «Disputaba en el Cinosargo, gimnasio cercano a la ciudad, de dónde dicen algunos tomó nombre la secta Cínica». Si esto fuera cierto, los cínicos procederían directamente de Sócrates, de quien Antístenes fue discípulo, y formarían, así, parte de los llamados «socráticos menores», de los que Diógenes de Sínope fue la figura más relevante.

la filosofía cínica exhibe un discurso contracultural que nace del seno mismo de las sociedades culturalmente más desarrolladas y sofisticadas. En este sentido, el cinismo es un producto cultural más de las sociedades avanzadas, que no existiría sin el lujo y la comodidad que lo hacen materialmente visible y factible. Dificilmente podemos imaginarnos un diálogo de cínicos en el Pleistoceno superior.

Con todo, lo que quiero subrayar aquí es que la filosofía cínica, que se manifiesta más por lo que niega —la civilización— que por lo que afirma —la naturaleza—, se fundamenta —al igual que la deconstrucción derridiana, o que la vacua retórica de Hillis Miller— sobre una contradicción insuperable: niega los medios que hacen posible sus fines. Bien conocida es la imagen que ofrece Diógenes Laercio de Diógenes el Cínico, quien, al ver a un muchacho beber agua del arroyo con las manos, arroja su cuenco con el fin de adoptar una forma de comportamiento más próxima a la naturaleza. Lo que podría preguntársele entonces al cínico de Diógenes, como —en términos igualmente filosóficos— al cínico de Derrida, es porqué no renuncian también al lenguaje y, de una vez por todas, a la razón para expresarse, y vivir así en un estado mucho más silvestre, que los aproxime bien a la Naturaleza. Los póngidos y los homínidos, primeros antropoides del Oligoceno —al igual que hoy día los orangutanes—, estaban mucho más próximos a la naturaleza que cualquiera de los cínicos griegos o de los destructivistas contemporáneos. Ellos apenas disponían de recursos racionales, mientras que los cínicos y los destructivistas posmodernos, poseyéndolos en grado sumo, como sofistas profesionales que son estos últimos, actúan para inducir y educar a los demás en el abandono, respectivamente, de la civilización y del racionalismo. Para Derrida ha sido muy rentable pasarse la vida escribiendo y publicando libros en contra de la escritura, extraordinaria labor que ninguno de sus afanosos lectores le ha cuestionado jamás. Derrida siempre ha tenido un gusto especial por los lectores acrílicos. Son sus lectores modélicos o ideales. Es bonito proclamar la supremacía de las culturas ágrafas (valga la paradoja) frente a las culturas alfabetizadas y dotadas de escritura. Sin embargo, en un mundo en el que el desconocimiento de la Ley no exime de su cumplimiento, es recomendable —al margen de lo que escriba el Sr. Derrida— saber leer y escribir. A menos que su intención sea, como la del sofista, la de engañar a los demás a cambio de enriquecerse personalmente.

El cinismo contemporáneo —y es el cinismo que caracteriza igualmente a los personajes de *El coloquio de los perros*—, desprecia las convenciones morales y sociales, pero —frente a la escuela griega de filosofía cínica— finge aceptarlas. El cínico contemporáneo, al igual que los cínicos que protagonizan los relatos de la vida de Berganza, fingen aceptar lo «políticamente correcto» para introducirse de lleno en la sociedad y, confundiendo con el medio, disponer de inmunidad moral para despreciar y burlarse de todas las convenciones que dicen respetar. Las únicas fidelidades del cínico son sus intereses prácticos, nunca las normas morales. La ideología que el cínico contemporáneo dice poseer no es más que un salvoconducto retórico, un discurso que exhibe para codificarse socialmente como alguien respetable. En *El coloquio de los perros* los cínicos no son Cipión y Berganza, sino todos los demás. A Cipión y Berganza corresponde la manifestación, nada cínica, dicho sea de paso, del desencanto, el descreimiento y la desmitificación de la España aurisecular. Su crítica ni siquiera es denuncia, evita en lo posible la murmuración, y jamás se permite el sarcasmo, ni la

sátira o la risa sardonía. Cipión y Berganza hablan incluso como dos ingenuos, cuyas palabras carecen por completo de ironía —salvo por el intertexto literario en que las sitúa su autor, Cervantes—, y solo tienen en común con los auténticos cínicos la obscenidad, es decir, el hecho de mostrarse a sí mismos, en calidad de mensajeros o relatores —y por la acción transcriptor, mediadora o transductora de Campuzano—, publicando sin reservas ni reticencias todo aquello que es moralmente reprochable en una determinada sociedad. Desde este punto de vista, el cínico se comporta como un moralista que critica y denuncia los vicios que impiden la prosperidad de una sociedad humana. El único cinismo que poseen Cipión y Berganza es el cinismo que pone de manifiesto la falsa moral, el fraude de las convenciones sociales y la falacia de lo políticamente correcto en las ascuas imperiales de la España aurisecular. Cervantes no quiso poner en boca de personajes humanos el relato de semejante ruina. En tal caso, habría sido inevitable crear la figura de un pícaro adulto, en la órbita de Guzmán, o al menos considerando las leyes gravitatorias generadas por la novela picaresca de Mateo Alemán. No son los objetivos de Cervantes.

El cinismo del autor de *El coloquio de los perros* no descubre nada que no se sepa sobradamente. Su crítica no revela ninguna dimensión moral inédita, ni tampoco inmoralidades incógnitas. Ni siquiera pone al descubierto la fragilidad ignorada de las convenciones sociales. Cervantes hace algo mucho más sencillo, dentro de su amplia complejidad, al idear la aventura de la frustrante relación entre el alférez Campuzano y doña Estefanía, y al abatir al soldado en el delirio onírico de dos perros locuaces, cuyos coloquios relata a un no menos singular licenciado Peralta. Cervantes dice en público lo que tácitamente se silencia. Lo que todos sabemos y nadie se atreve a decir. *El coloquio de los perros* es su obra más valiente, la mejor elaborada en términos filosóficos y, pese a ser la menos verosímil de todas sus creaciones, la más íntimamente ligada a la verdad. Al fin y al cabo, la verdad del mundo es una mentira que estamos obligados a creer solo en la medida en que participamos en ella. Solo los cínicos, los que se sustraen a ella, al no participar en sus estructuras, con frecuencia civilizadas y políticas, pueden criticarla libre y obscenamente. Es el privilegio de la independencia, es decir, el privilegio de quienes viven emancipados de la vanidad propia y del poder ajeno.

Desde este punto de vista, las consideraciones de Miller sobre el cinismo en *El coloquio de los perros* nos sorprenden por su pobreza.

3.3.7. HERMENÉUTICA LITERARIA Y RETÓRICA PARA MINORÍAS POSMODERNAS

Dice Miller que en *El coloquio de los perros* «el significado nunca se plantea de manera explícita. Se deja al lector que identifique y evalúe. Al hacerlo, el lector realiza lo que yo denominaría un juicio ético autónomo» (72). Vamos por partes.

En primer lugar, ¿qué obra literaria cervantina plantea significados de forma explícita? Solo un neófito puede detenerse en una afirmación de esta naturaleza. En segundo lugar, ¿qué obra literaria obliga al lector a aceptar un significado sin evaluarlo previamente? La pregunta en sí misma es absurda, al menos que se plantee en un mundo en el que el crítico literario, sustituyendo al autor y a la obra literaria misma,

obligue al lector a asumir una determinada interpretación. Pero sucede que este último modo de proceder es el característico de la crítica posmoderna, al imponer a los lectores una interpretación «políticamente correcta» de las obras literarias, y desautorizar ideológicamente a todo lector que se niegue a semejante sumisión. Se nota que Miller está acostumbrado a hablar ante un público acrítico y sumiso. Yo no pertenezco a ese público. Y la educación científica que he recibido no me permite integrarme en ese gremio, practicante de la sumisión diferida, que se transmite solidariamente de miembro a miembro. En tercer lugar, ¿qué es un «juicio ético autónomo»? ¿Una ocurrencia autológica o personal? ¿Una interpretación dialógica o gremial? ¿Un juicio normativo basado en una ética sin moral, en una moral sin ética, o en una moral contra la ética? El Sr. Miller me responderá. Porque solo con figuras retóricas no avanza ni la poesía bien compuesta, cuanto menos un sistema de ideas imaginarias que se desenvuelve como una madeja suplantando las figuras gnoseológicas por figuras topológicas cada vez más gratuitas y ocurrentes.

Inmediatamente, Hillis Miller nos cita con su doctrina sobre las minorías. Y nos dice que «un rasgo distintivo de la narrativa posmoderna es que presenta a la comunidad como autoinmunitaria, auto-destructiva» (74), de modo que tiende a exterminar a todos aquellos individuos que no se adapten a ella. Yo no sé si es propio de la novela posmoderna esta práctica de presentar «comunidades autoinmunitarias», porque comunidades de este tipo están presentes en el *Cantar de mio Cid*, el cual, a lo mejor —yo no lo sé—, resulta que también es un poema épico posmoderno. Lo que sí sé es que los gremios posmodernos sí funcionan, dentro de las sociedades políticas —y académicas— contemporáneas, como grupos autoinmunitarios frente a quienes no forman parte —y se niegan a formar parte— de su autismo gremial. El gremio, la secta, el grupo, es un sucedáneo de la sociedad real, y permite que determinados individuos, con frecuencia incapaces de abrirse paso en la sociedad real y normal, se «sientan» felices integrados en esos grupos para-sociales, donde el autismo gregario sirve de consolador colectivo. El individuo tiene personalidad; el gremio tiene «identidad». Ya me he referido puntualmente la idea de identidad en la posmodernidad. También a la idea de minoría. No repetiré aquí lo que he dicho en esos trabajos, a cuya lectura remito a quien pueda estar interesado en leer algo diferente y crítico respecto a la propaganda posmoderna al uso sobre estos temas (Maestro, 2007: 186-208; 2007a; 2008; 2009).

En el contexto de las minorías, Hillis Miller declara: «La similitud entre la propaganda en contra de los moriscos de *El coloquio de los perros* y el antisemitismo actual me pareció fascinante e inesperada» (80). Solo desde la ignorancia de la literatura cervantina un ser humano puede sentirse fascinado por algo así... Miller lee a Cervantes como un neófito. No debe sorprendernos que para él la crítica de Berganza a los moriscos tenga un sentido literal. Miller no percibe la ironía de Cervantes a través de la crítica que el can hace de los moriscos, una crítica desde la que el perro expresa los tópicos y las vulgaridades más manidas, vulgares y sobadas del Siglo de Oro español. Miller cree que lo que dice Berganza es una crítica contra los moriscos, cuando en realidad es una parodia de los que, en la sociedad política de la España aurisecular, critican a los moriscos. Lea Miller la biografía de Jean Canavaggio (1986) sobre Cervantes, y los comentarios del hispanista francés al respecto. Lea Miller los trabajos de Edward Riley (1976) sobre los cínicos y *El coloquio de los perros* (se los

cito en inglés en la bibliografía final). Lea Miller las páginas Maurice Molho (1970) dedica a esta novela y a estos pasajes. Lea Miller las numerosas páginas que Márquez Villanueva (1973, 1975) ha dedicado a la cuestión morisca en Cervantes. Añádase a estas lecturas el trabajo de Georges Güntert sobre «El discurso de las minorías», donde leemos: «Quien analiza la aparición de los representantes de las minorías en Cervantes está siempre abocado a la aporía. Haya, desde el principio, una cosa clara: no existe en Cervantes un discurso explícito acerca de las minorías» (Güntert, 2007: 185). Quizá con el conocimiento de lo que han escrito, entre otras muchas, estas personas, su fascinación disminuya. Y su nesciencia también:

Cervantes, sin embargo, estaba a favor de la expulsión de los moriscos. ¿Los judíos, los moriscos y los gitanos eran antígenos o formaban parte del tejido nativo del cuerpo político? (80).

Afirmar que Cervantes estaba a favor de la expulsión de los moriscos es inadmisibles, porque no hay argumentos definitivos que lo prueben ni que lo desmientan. Aducir la declaración de un personaje literario como revelación del pensamiento del autor equivale a incurrir en la falacia intencional más aberrante. Eso es lo que hace Miller. Por otro lado, me permito recordar, siguiendo al *DRAE*, que un antígeno es una sustancia que, introducida en un organismo animal —y subrayo lo de *animal*—, da lugar a reacciones de defensa, tales como la formación de anticuerpos. Al margen del desafortunado ejemplo zoológico, que no entro a considerar, es ofensivo advertir, por pura obviedad, que los judíos ya no estaban en España desde 1492, que los moriscos fueron expulsados en 1609, y que los gitanos siempre han vivido en España, y son, *de facto*, la única comunidad histórica real y efectivamente existente. Son, incluso, la única nación étnica presente, desde que cabe hablar de nación étnica, en la Península Ibérica. Y recuerdo también que los moriscos eran musulmanes —moros— bautizados que permanecieron en España tras la expulsión de los árabes como sociedad política, de modo que difícilmente se puede ser morisco sin ser español, porque el uno es hipónimo del otro, hiperónimo.

Pero el asombro de Miller es inagotable. Él nos dice: «En muchos lugares de España todavía encontramos huellas del talento especial de los moriscos para la arquitectura. La Alhambra es un logro cultural impresionante» (80). Pues sí, naturalmente. Lo curioso es que a continuación añade una ingenuidad de tomo y lomo:

El nombre de Jacques Derrida es de origen judío español. Podemos argumentar que con la expulsión de los judíos, España perdió la oportunidad de tener a Derrida como uno de sus hijos naturales, para bien o para mal (81).

Frente a lo que piensa Miller, por mi parte diré que no considero a Derrida como genio de nada, sino como un sofista y un retórico. Que sus orígenes sean judíos, musulmanes, cristianos, romanos, celtas o lusitanos, es para la ciencia y para la nesciencia tan irrelevante como el color de ojos, la alopecia o la halitosis de Maritornes.

Pero hay algo más importante que conviene reprobar en esta cuña de Hillis Miller sobre el judaísmo. Lo que más llama la atención en toda esta mitología elaborada, articulada y subvencionada por las potencias históricamente enemigas de España es

la fuerza sobresaliente del irracionalismo, capaz de imponerse a la realidad de los hechos y datos de la Historia documentada. El ejemplo de la expulsión de los judíos, al que apella Hillis Miller, debe examinarse a la luz de los datos que menciona en Iván Velez en su obra *Sobre la Leyenda Negra* (2014). Todo el mundo sabe que en 1492 España decreta la expulsión de los judíos de su territorio estatal. Pero no todo el mundo sabe —y parece que Hillis Miller tampoco—, ni quiere saberlo, que en 1290 Inglaterra expulsa a todos los hebreos de su geografía política (incluida Gascuña, entonces bajo dominio de Eduardo I). Francia destierra a los judíos en 1306. Hungría lo hace en 1349 y Austria en 1421. Lituania los expulsa en 1445. Portugal, en 1497. Asimismo, las diferentes ciudades-estado de las actuales Italia y Alemania echan a los hebreos de todos sus territorios durante los siglos XVI y XVII. Sin embargo, parece que solo España expulsó a los judíos. Es un ejemplo de los múltiples que pueden reconocerse documentalmente tras una interpretación científica y documentada de la Historia. ¿Por qué las nuevas ideologías que se vierten y se imponen, sobre todo desde la posmodernidad contemporánea, y en particular en los medios académicos y universitarios, se construyen y expanden desde la ocultación de estos datos y hechos? ¿Es esa la forma de hacer Historia del *New Historicism*? ¿Es la forma que usa Hillis Miller para interpretar la realidad?

Uno de los aspectos que más llama la atención en la construcción y diseño de la Leyenda Negra, como destaca Pedro Insua en su prólogo a la obra de Vélez, es que responde siempre a los mecanismos de «omisión» y «exageración» de datos y hechos. La peor mentira, suele decirse, es una verdad a medias. Y en la Historia, las «verdades a medias» operan como fundamentos de auténticas falacias. La concentración y deformación de hechos, datos e ideas, presentados y confitados desde ideologías al uso, han asegurado a la Leyenda Negra antiespañola una presencia aún vigente en nuestros días. ¿Por qué omite estos hechos Hillis Miller en su comentario? ¿Malevolencia o simplemente ignorancia?

Es una realidad muy grave, académicamente al menos, pues «es a través del prisma negrolegendario como gran parte de la sociedad española obtiene su visión de la Historia de España» (Vélez, 2014: 18). Resulta muy preocupante, desde el punto de vista científico, cómo la ideología y la psicología social han invadido el mundo académico para perpetrar en él interpretaciones abiertamente contrarias a la realidad de la ciencia y de la documentación históricas⁸.

La renovación de los estudios de Historia, Filosofía y Filología, no vendrá de la obra escrita por historiadores, filósofos y filólogos contemporáneos (si se me permite este último oxímoron): vendrá, en todo caso, de científicos activos en otros campos categoriales, como la biogenética, la astronomía o la matemática, por

⁸ Se observa que hay una doble vara de medir, o ley del embudo, por hablar llanamente, a la hora de interpretar el papel desempeñado por diferentes imperios históricos: «Resulta interesante confrontar el Cerro Rico de Potosí con las minas auríferas de Las Médulas, en España. Si Potosí ha constituido todo un símbolo de la explotación hispana del indio, tan oprobiosa imagen no pende sobre Las Médulas, lugar donde los romanos emplearon mano de obra esclava. En efecto, cuando se habla de Roma se suelen exaltar su logros civilizatorios suavizando en ocasiones su sostén esclavista» (Vélez, 2014: 304).

ejemplo, ciencias *no democráticas*, esto es, no tan directamente inflamables por la cultura, la ideología o los prejuicios de la psicología imperante, según momentos, en las diferentes sociedades humanas. Muchas de las libertades de que gozaron los Humanistas de la Ilustración se debieron a los descubrimientos científicos de la Astronomía, la Matemática y la Física desarrolladas durante el Renacimiento. Los pomposos «hombres de Letras» han sido extraordinariamente parasitarios de los esfuerzos llevados a cabo, desde siempre, por quienes se han dedicado, en condiciones con frecuencia mucho más adversas, a la práctica de las Ciencias experimentales. Los libros son, con más frecuencia de lo que se creen quienes los escriben, refugio de cobardes más que laboratorio de valientes. Entre Erasmo de Róterdam y Galileo Galilei hay algo más que doscientos años de diferencias.

Tras sus reflexiones —fascinadas, como él mismo declara— sobre la interpretación posmoderna de las minorías auriseculares, Miller se centra en el personaje de la Cañizares, y, en líneas generales, en las brujas. En estas páginas Miller demuestra dos deficiencias flagrantes: la primera y más grave es el profundo desconocimiento que revela sobre la bibliografía cervantina relativa a la religión, la brujería y la superstición en la obra del autor de *El coloquio de los perros*. Me pregunto qué ha leído Miller de Cervantes, al margen de haber leído en inglés, en una edición de 1963, este coloquio. La segunda deficiencia es la ingenuidad, o la inocencia (prefiero evitar aquí la palabra nesciencia) desde la que interpreta el papel funcional y las implicaciones semánticas del personaje de la Cañizares. Para Miller, como para Berganza, la Cañizares es una bruja. Lástima que para Cervantes la Cañizares sea simplemente una mujer chiflada y demente, que cree ser una bruja cuando se unta de potingues con los que se narcotiza hasta casi entrar en coma. Escribe Miller:

¿Creía Cervantes en las brujas? ¿Tendríamos que creer en las brujas para ser buenos lectores de *El coloquio de los perros*? ¿De todas maneas, qué quiere decir creer o no creer? (84).

Admirables premisas para el desarrollo de una interpretación. Las tres preguntas responden a una ingenuidad creciente. No se pueden tomar en serio en un trabajo académico. Prosigo.

3.3.8. CONCLUSIÓN CONTRA HILLIS MILLER

He escrito muchas veces que la Teoría de la Literatura tiene como finalidad demostrar que la literatura es inteligible. Esta demostración habrá de ser racional y lógica, y asequible a todo el mundo, y no retórica, irracional o mística, ni exclusiva de un grupo o gremio autista con monopolio y poder para reducir la ciencia a una creencia, o la crítica a una conciencia, con la que cada cual pueda hacer lo que le dé la gana. Hillis Miller no hace en este artículo crítica de la literatura, sino retórica de ella, es decir, sofística: apariencia de conocimiento.

Su conclusión es que Cervantes es un gran escritor porque «por aquel entonces» (*por aquel entonces* es el Siglo de Oro) utiliza técnicas posmodernas, que son las que

hoy se utilizan, sobre todo por autores geniales como Pynchon. Sucede que las técnicas que Hillis Miller identifica o tipifica como posmodernas ya las utilizaban, entre otros, Homero, Dante, Gonzalo de Berceo, Francisco de Quevedo, Calderón de la Barca, Wolfgang Goethe o Georg Büchner, por ejemplo.

Hillis Miller, con escritos como el que aquí he criticado, constituye el callejón sin salida de la teoría literaria contemporánea, una teoría literaria propia de sofistas y carente de utilidad al conocimiento crítico de lo que la literatura es y de lo que la literatura exige.

La Teoría de la Literatura hecha —o, por mejor decir, impresa— en España, reducida con frecuencia a traducir o reproducir acríticamente lo que escriben en inglés muchas personas que apenas disponen de conocimientos ni de ideas sobre lo que la literatura es, se equivoca si cree que autores como Hillis Miller pueden ser referencia de otra cosa que no resulte sofisticada empobrecida y retórica sin contenido. Yo sé que el emperador va desnudo. Y no soy el único, ni muchísimo menos, que lo sabe. Quien quiera creer —o hacer creer— otra cosa, puede seguir representando su propio *retablo de las maravillas*, pero, por favor, que no pierda el tiempo con quienes no estamos dispuestos a que nos tomen el pelo.

4

DIALÉCTICA
DE
INTERPRETACIONES

4.1. SOBRE LA ESCUELA MORFOLÓGICA ALEMANA, EL FORMALISMO RUSO, EL PSICOLOGISTA *NEW CRITICISM* Y EL ESTRUCTURALISMO AFRANCESADO

Y se afirmará que el arte y la literatura no mantienen ninguna relación significativa con el mundo. Este es el presupuesto común de los formalistas rusos (a los que el régimen bolchevique combate y no tarda en reprimir), de especialistas en estudios estilísticos o «morfológicos» en Alemania, de los discípulos de Mallarmé en Francia y de los partidarios del Nuevo Criticismo en Estados Unidos.

Tzvetan TODOROV (2007/2009: 76).

Al comienzos del siglo XX se desarrollan en Alemania y Austria importantes estudios sobre la literatura, orientados especialmente hacia el análisis formal, cuyos principales representantes fueron O. Schissel von Fleschenberg, B. Seuffert y W. Dibelius.

Schissel, en sus estudios sobre la literatura (1910, 1912, 1913), rechazó como punto de partida las teorías procedentes de la *poética normativa tradicional*, que a su juicio valoraban la obra literaria de acuerdo con unos principios formulados idealmente (poética idealista), y la *crítica psicologista*, inaugurada por Freud en 1899 con sus primeras obras sobre la interpretación de los sueños. Schissel objetó que ambos métodos, el preceptista y el psicologista, no alcanzaban realmente conocimientos sobre la literatura como arte específico, sino sobre unos modelos ideales que le servían de canon, relativos al autor o la obra, los cuales, al igual que la historia literaria, permanecían fuera del texto, sin acceder a los valores *esencialmente* literarios. En consecuencia, Schissel propuso una *poética* basada en una *retórica* como modo de acceso directo a la obra literaria, cuyo objeto inmediato eran los recursos retóricos y su uso en obras concretas, géneros literarios y discursos verbales. De este modo, distinguió entre *compositio* y *dispositio*, discriminación de por sí descriptivista y formalista, de modo que los motivos dejaban de examinarse como elementos temáticos y pasaban a considerarse como elementos formales de elaboración. Paralelamente, las normas de composición entraban en el estudio formal de la literatura, así como el orden de las formas objetivadas en las obras literarias se convirtió en un criterio capaz de diferenciar la *historia*, como conjunto de sucesos y acontecimientos referidos, y el *argumento*, como construcción y expresión formal de tales hechos. Schissel inaugura de este modo los primeros pasos que conducirán a una diferencia entre historia o trama (el contenido de los hechos narrados) y discurso o argumento (la forma de contarlos). Sin embargo, y a diferencia de los formalistas rusos y los estructuralistas de mediados del siglo XX, que incurrieron de forma idéntica en la falacia descriptivista (dados los contenidos de una *historia* había que describir sus *formas* literarias), Schissel cae en la falacia adecuacionista, desde el momento en que su poética morfológica mantuvo la idea de separación de fondo y forma como uno de sus principios fundamentales: el fondo estaría constituido por la materia bruta (los referentes de la historia), mientras que la forma actuaría como principio ordenador sobrepuesto o yuxtapuesto (la retórica de la literatura). Esta tesis será una de las que diferencien la escuela

morfológica alemana de las posiciones generales adoptadas por los formalistas rusos, para los que la literariedad se encuentra tanto en la forma como en el fondo de la obra literaria. Para los incipientes narratólogos alemanes y austríacos de la escuela morfológica de finales del siglo XIX, la forma es el conjunto de los recursos retóricos, pero no solo es irrelevante incluso estéticamente, sino que —sobre todo— desde el punto de vista de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios el examen de tales formas resultaba por completo anulado, ya que la verdadera poesía trascendería el análisis formal y, desde luego, también el análisis relativo a las Ideas objetivas formalmente materializadas en los textos. Schissel reduce de este modo la crítica literaria al ejercicio de una retórica de las formas del texto literario, es decir, reduce la crítica de la literatura, en el mejor de los casos, a una disciplina académica, y en el peor de ellos, a una metodología limitada a un término del campo categorial de la literatura, el texto, al que considera no solo de espaldas a sus contenidos, sino sobre todo desde la ignorancia de las Ideas formalmente objetivadas en su materialidad textual. Schissel examina la obra de arte fuera de un espacio estético ontológicamente existente, y desde un espacio gnoseológico que resulta reducido a uno solo de sus tres ejes, esto es, al eje sintáctico, el cual, a su vez, solo será manipulado e interpretado desde los elementos que forman parte del sector correspondiente a los Términos. Schissel apenas hizo uso de operadores y de relatores, ignoró sustancialmente el eje semántico, pues parte de *fenómenos* y no alcanza *referentes* ni *esencias*, y rechaza de pleno el eje pragmático, negando autologismos, dialogismos y normas¹.

Las aportaciones de Schissel al estudio de la poética, al igual que las procedentes de otros representantes de la morfología germánica de fines del XIX, constituyen una valiosa antesala de las teorías del formalismo ruso, como culminación de la poética morfológica y de las teorías románticas sobre el lenguaje literario. Sus conceptos de *forma* y *composición* están en la base de muchos de los planteamientos de los formalistas rusos, al considerar que «la forma es el esqueleto necesario de la estructura poética, el esquema abstracto, estéticamente vacío; la poesía es, gracias a su contenido, a sus temas originales y a sus tonos espontáneos, una potencia estética» (*apud* Dolezel, 1990: 160). Paralelamente, Schissel se había referido a los esquemas de composición como elementos de interés primario de la poética narrativa, en los que era posible distinguir la *dispositio*, como ornamento lógico, y la *compositio*, como estructuración artística de la materia narrativa: «La composición es un principio de organización universal de la narrativa que, contemporáneamente, es capaz de expresar la más alta individualidad creadora» (Schissel, 1912: 6).

Por su parte, Seuffert (1909-1911) contrapone a la irrelevancia estética de la forma el poder estético del contenido, y tratará con posterioridad de desarrollar algunas de las ideas enunciadas por Schissel en su manifiesto programático de 1912, especialmente las que se relacionan con la taxonomía de los esquemas compositivos. Desde este punto de vista, los narratólogos alemanes del XIX estudiaron los denominados «esquemas

¹ Sobre los cuatro espacios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, vid. el tomo I de esta obra, capítulo 2.2. De especial interés, en la crítica que planteamos de la teoría literaria de Schissel, es el espacio gnoseológico, y el lugar que en él ocupa la literatura.

compositivos de la estructura narrativa», que permitían examinar la evolución y transformaciones de la acción de los personajes-agente (*actuantes*). Surgen así los primeros planteamientos acerca de la disposición natural y cronológica de los hechos relatados (historia o trama) frente a la formalización y ordenación artificial de que son objeto en la composición narrativa (discurso o argumento). El descriptivismo formalista comienza a adquirir un desarrollo cada vez más potente, y también más idealista y falaz.

Dibelius (1910, 1916), que se ocupó fundamentalmente del estudio de la novela inglesa desde Defoe hasta Dickens, ofrece aportaciones de gran interés para el análisis de la dimensión sintáctica del relato. Dibelius propone distinguir «papel» y «personaje», categorías que en la sintaxis estructural de Greimas (1966) recibirán el nombre de «actuante» y «personaje». La distinción de Dibelius inicia la posibilidad de establecer invariantes funcionales no solo respecto de las acciones (*funciones*), sino también en los personajes (*roles*). En el estudio de los personajes del relato, Dibelius trata de proyectar en la narrativa la morfología goetheana del *Ur-Tipo*. A través del concepto de 'rol' elaborado por Dibelius se integra la morfología de Goethe en la poética novecentista². Elaboró además un esquema genético que explicaba cómo componer una novela a partir de una idea que se realiza en fases progresivas de desarrollo en el texto, y que sirve de modelo de análisis para cualquier discurso narrativo. De este modo, Dibelius trataba de elaborar un modelo morfológico de validez general para

² El origen de muchos de los principios teóricos formalistas y funcionales podría encontrarse en el modelo morfológico de la poética romántica, elaborada por autores como W. Goethe y W. von Humboldt, y continuada por los representantes de la escuela morfológica alemana, que representó una nueva fase en el desarrollo del modelo mereológico de la literatura, y que sirvió además de puente entre la tradición aristotélica y las poéticas estructuralistas del siglo XX. Surge de este modo una concepción organicista de los fenómenos culturales, que sustituye al modelo mecanicista de la poética mimética, al integrar el estudio de las categorías poéticas universales en el análisis e interpretación de obras poéticas consideradas en una dimensión de unicidad e individualidad. La teoría morfológica de Goethe, fundamento de la mereología romántica, se ocupa de la representación de obras poéticas particulares como constituyentes de una estructura, frente a la concepción aristotélica, centrada en la representación estructural de categorías poéticas universales. La morfología goetheana se fundamenta en tres conceptos básicos, sobre los que se dispone una visión organicista de los fenómenos culturales: 1) estructura (*Gestalt*), 2) *Ur-Tipo* (*Typus, Urphänomen*), y 3) el concepto de metamorfosis. Del mismo modo, los estudios llevados a cabo por W. von Humboldt sobre poética y morfología literarias, recogidos en su monografía sobre *Hermann und Dorothea* (1799) y en su ensayo (en francés) del mismo año dedicado a Mme. de Staël, se refieren al estudio empírico del texto poético singular, y desarrollan una auténtica poética morfológica en la que lingüística y poética comparten idénticos presupuestos epistemológicos e idealistas. Desde el pensamiento de W. von Humboldt, la representación de la naturaleza mediante la imaginación implica una transformación de la naturaleza misma, pues el acto de «creación» conlleva siempre un elemento psicológico, no mecánico, como propugnaba la poética aristotélica, que hace que el artista *construya de forma creativa y subjetiva* algo diferente de la naturaleza exteriormente observada. El lenguaje se configura, pues, como una actividad creadora de sentidos, en los que el acto lingüístico determina y expresa la disposición y competencia del sujeto en la elaboración de la obra de arte verbal. Humboldt contrapone al descriptivismo aristotélico el teoreticismo propio del idealismo alemán. Es, sin duda, el triunfo del psicologismo en la creación artística. La supremacía del *ego* creador.

el estudio de cualquier obra narrativa, en el cual estuvieran comprendidos todos los elementos de la composición formal y de las categorías semánticas.

- I. Plano global
 - 1. Tipo de novela (aventura, psicológica...)
 - 2. Motivos de construcción (viaje, amor, educación...)
 - 3. Motivos de acción (acontecimientos)
- II. Ejecución (A)
 - 1. Distribución de papeles (héroe, antagonista, princesa...)
 - 2. Personajes
 - 3. Caracterización (directa, indirecta...)
 - 4. Descripción física
- III. Dirección de la acción
 - 1. Punto cero
 - 2. Inicio
 - 3. Punto culminante
 - 4. Final
- IV. Ejecución (B)
 - 1. Modo de presentación (objetivo, subjetivo...)
 - 2. Forma narrativa (personaje observador, epistolario, diario, etc...)
- V. Concepción
 - 1. Satírica, exhortativa, ilustrativa...
 - 2. Patética, trágica, cómica, humorística...
 - 3. Sentimiento de la naturaleza.

En consecuencia, con la obra de Schissel, Seuffert y Dibelius se establecen en la poética alemana los primeros fundamentos de la moderna narratología, a partir de los presupuestos procedentes de la antigua retórica y de una emergente teoría del arte (*Kunstwissenschaft*). Schissel representa, junto con Riemann, el primer intento de estudio moderno de la composición narrativa, mientras que a Dibelius se debe la formulación más sistemática de la poética alemana sobre la novela, así como al germanista Seuffert ha de considerársele como el primer promotor de los presupuestos metodológicos de esta escuela morfológica.

Mientras que en su país de origen la morfología narrativa alemana tuvo un desarrollo que pasó prácticamente desapercibido, no sucedió lo mismo en Rusia, donde sus presupuestos de investigación fueron rápidamente asumidos por autores como Sklovski, Eichenbaum y Zirmunskij, entre otros, de modo que hacia 1920 los métodos y resultados de la poética narrativa alemana eran bien conocidos entre los formalistas rusos. En este sentido, Eichenbaum sitúa a Dibelius entre los precursores de la poética narrativa formalista, y Zirmunskij señalaba en 1923 las afinidades principales entre la morfología alemana y el formalismo ruso.

Si hubiéramos de resumir en breves palabras el pensamiento epistemológico de Schissel, diríamos que la poética debe centrarse en el estudio de los medios artísticos

y retóricos de la obra literaria, describiendo las diferentes posibilidades de su uso y función en el discurso. Resultará fácilmente observable verificar que un pensamiento de esta naturaleza se muestra francamente próximo a las declaraciones de algunos formalistas, quienes estimaban que los medios artísticos constituían el objetivo principal de los estudios literarios. En este sentido, Eichenbaum había insistido en la conveniencia de distinguir entre «sujeto» (*sjuzet*), como disposición literaria de los hechos narrados, y *fabula*, en tanto que conjunto de acontecimientos que forman parte de la novela pero organizados cronológicamente; del mismo modo, se introduce la noción de *skaz*, con objeto de designar el principio constitutivo de la novela sin trama (Eichenbaum, 1927). Todo entre los formalistas se constituía y se desarrollaba sobre los presupuestos de la falacia descriptivista³.

Paralelamente, el estudio realizado por Petrovski en 1925 sobre *El disparo*, de Pushkin, representó acaso la manifestación más notable de la influencia de la morfología alemana sobre la labor de los formalistas rusos. Petrovski fue el principal representante ruso de la morfología compositiva. En 1921 realizó un análisis formal del cuento de Maupassant *En voyage*, y en 1925 estudió, con la misma metodología, como se ha dicho, el cuento de Pushkin titulado *El disparo*, en el que distingue «construcción» y «función» de la historia narrativa. En 1927 publicó en la revista *Ars poetica* el artículo «Morfología de la novela», traducido al inglés por vez primera en 1987, donde proponía un modelo de análisis limitado a la oposición *disposición* / *composición*. La «composición» narrativa se caracterizaría para este autor por la progresión de la acción, tal como la había diseñado Aristóteles (conflicto-nudo-desenlace), y de acuerdo con una serie de principios a través de cuya aplicación se iría interpretando su «disposición» (punto de vista particular, modo narrativo determinado...) Petrovski distinguió en la forma narrativa del relato la *construcción* (aspecto anatómico) y la *función* (aspecto fisiológico). La constitución, a su vez, estaba determinada por dos categorías básicas: 1) la alternancia de segmentos estáticos (*descriptio*) y su segmentación dinámica (*narratio*), y 2) la oposición entre *dispositio* y *compositio* en el sentido propuesto por Schissel (1912) en su manifiesto programático.

Discípulo de Petrovski, Reformatski escribió en 1922 un *Ensayo sobre el análisis de la composición de la novela*, donde sigue muy de cerca el modelo de Dibelius. Distingue entre categorías estructurales y funcionales, matiza el concepto de *compositio* («organización artificial», no cronológica, del «tempo narrativo»), oponiéndolo al de *dispositio*, concebida ahora como organización cronológica. Se establece así desde la morfología alemana un precedente directo del concepto de «argumento» (*sjuzet*), que los formalistas rusos desarrollarán ampliamente de la mano de Tomachevski.

Respecto a la noción de *función narrativa*, en el sentido que este concepto adquiere en la obra doctrinal de Propp (1928), se ha señalado a Gippius, Nejman y Nikiforov como precursores del funcionalismo narratológico, y como introductores en la Rusia de los formalistas de la morfología alemana del *Ur-Tipo*. En este sentido,

³ Sobre la falacia descriptivista, vid. el tomo I de esta misma obra, capítulo 4.1.1.

Nikorov había advertido en 1928 que «el reagrupamiento de las funciones individuales de los personajes principales y secundarios en un cierto número de combinaciones libremente (aunque no del todo libremente) es lo que constituye el núcleo de la trama de la fábula» (*apud* Dolezel, 1990: 180).

La labor de Gippius se centró fundamentalmente en el estudio de la obra narrativa de Turgenyev y de Gogol, donde manifiesta explícitamente sus múltiples conexiones con la tradición morfológica alemana. Uno de los principios más representativos del pensamiento de Gippius consistió en identificar la composición narrativa con un sistema de invariantes semánticas, cuyos significados prevalecían a través de manifestaciones textuales diferentes. De modo semejante, Nejman dispuso la morfología del relato según dos coordenadas principales, comunes a Gippius, y derivadas de la escuela alemana, cuyos precedentes en este sentido remiten de nuevo a la morfología organicista de Goethe (Ur-Tipo: *Typus, Urphänomen*) y a la poética romántica de presupuestos mereológicos. De este modo, Nejman propuso distinguir en el estudio de los relatos una «vivencia invariante», expresada a través de las acciones fundamentales de la trama (viaje, agresión, abandono...), y un «sistema invariante de roles», lo que permitiría la configuración de determinados personajes en los que se encarnaba el desarrollo de la acción narrativa (héroe, heroína, princesa, pretendiente, bufón, rey, ladrón, pícaro...)

En términos de Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, puede decirse que estos autores trataron de desplegar una nomenclatura capaz de aprehender los términos y unidades sintácticas reconocibles de un texto literario, es decir, partían, desde presupuestos descriptivistas —y por tanto falaces— de la pretensión de interpretar la literatura reduciendo la totalidad de la Literatura al eje sintáctico del espacio gnoseológico —concretamente a los Términos del campo categorial de los materiales literarios—, adoptando una concepción radial de los fenómenos literarios, desde el punto de vista del espacio antropológico, y limitándose, por lo que se refiere al espacio ontológico, a la literatura como materialidad primogenérica (M₁), de modo que la interpretación de los materiales literarios se retrotrae y reduce a sus formas determinadas por su valor funcional —en el mejor de los casos manipuladas como relatores u operadores— entre los términos del campo categorial. En suma, la posición de estos autores ante la literatura está determinada y limitada por la falacia descriptivista, por la reducción epistemológica de la literatura como objeto al intérprete como sujeto, y por el idealismo trascendental que postula el análisis de unas formas segregadas de las ideas objetivas en ellas materializadas.

Como resulta innegable, pese a las afirmaciones de numerosos intérpretes y doxógrafos de la teoría literaria del siglo XX⁴, el concepto de *forma* es, tanto en la

⁴ Me refiero sobre todo a autores como García Berrio (1973), Jefferson (1982: 28 ss) y Dolezel (1990: 177 ss). Los tres, como intérpretes del formalismo ruso, incurrían, entre muchos otros, en la misma falacia descriptivista que caracteriza a los formalistas de todos los tiempos, incluido el propio Aristóteles en su formulación de la mimesis como teoría estética y como principio generador del arte. Berrio, además de descriptivista, es, sobre todo —a diferencia de Dolezel, por ejemplo— un doxógrafo del formalismo ruso. Es vergonzoso cómo la teoría literaria que se enseñó en España, en nuestras universidades, durante décadas, se ha limitado a traducir,

escuela morfológica alemana como en el formalismo ruso, un concepto «formalista», desde el momento en que la forma literaria es para ellos algo que aporta, conlleva, transmite o altera el sentido de unos materiales literarios reducidos a la *obra literaria*, esto es, el texto, que se interpreta en la medida en que se *describe formalmente* (falacia descriptivista); *se conceptualiza* lógicamente de acuerdo con unas estructuras igualmente formalistas (falacia teoreticista); o incluso, en el caso particular de un morfológico como Schissel, en la medida en que un texto literario *se concibe sintéticamente* como producto en el que se yuxtapone retóricamente una forma estética a la que corresponde un contenido irrelevante. La forma, pues, se concibe como la fuente principal del efecto estético, sí, pero en el contexto epistemológico —nunca gnoseológico— de una teoría del arte completamente idealista, limitada a los *medios, modos y objetos* del eje sintáctico del espacio estético, y reducida, en su eje semántico, a una concepción mecanicista de la ontología del arte (M_1), y, en su eje pragmático, al dialogismo existente solo entre los miembros de las escuelas formalistas, ajenos a otras normas que no fueran las exclusiva y excluyentemente formalistas, algo que implicaba la negación del autor, de la historia, del lector y de todo crítico o transductor que no siguiera los preceptos del gremio formalista.

FORMALISMO RUSO

A fines del siglo XIX y comienzos del XX la situación de los estudios literarios era más o menos idéntica en toda Europa: la Historia de la Literatura se concebía desde presupuestos positivistas (objetivismo histórico), resultaba excesivamente erudita, y apenas prestaba atención a los valores estéticos, especialmente a los problemas que podrían derivarse de su comprensión y análisis formal; por otra parte, la crítica impresionista y psicologista, tan frecuente entonces en periódicos y revistas como hoy en las aulas universitarias, se encontraba aún más alejada de los planteamientos de estudio científico del fenómeno literario, y resultaba con frecuencia muy poco rigurosa y eficaz.

Tal era la circunstancia en que se encontraban los estudios literarios en Rusia cuando un grupo de universitarios fundan, en el invierno de 1914-1915, el Círculo Lingüístico de Moscú, con el fin de desarrollar científicamente un nuevo enfoque en los estudios de lingüística y de poética. Entre sus miembros fundadores se encuentran los nombres de Buslaev, Vinokur y Jakobson. En 1916, solo un año después, un grupo de lingüistas y estudiosos de la literatura, entre los que figuraban Sklovski y Eichenbaum, funda en San Petersburgo la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (OPOJAZ),

reproducir, citar y recitar, de forma completamente acrítica y mecánica, teorías literarias de importación, todas ellas idealistas y, en muchos casos, necróticamente extemporáneas. Varios de estos catedráticos españoles de teoría literaria se jubilaron, o incluso se murieron, ignorando que nunca fueron originales. Tal era el desconocimiento que tuvieron de sí mismos. Y de los que sus colegas supervivientes pensaban de ellos. El engrimiento ciega más que la fama que se pretende alcanzar.

estrechamente relacionado, al igual que el Círculo de Moscú, con las corrientes vanguardistas del momento, en especial con el futurismo, merced a la presencia de autores como Maiakovski. En este contexto surge el denominado *formalismo ruso*.

Históricamente, los estudios e investigaciones llevados a cabo por los formalistas rusos conocen dos etapas representativas. La primera de ellas se prolonga durante unos diez años (1914-1925), desde su fundación hasta mediados de la década de 1920, período durante el cual los formalistas desarrollan un intenso trabajo a través de gran número de publicaciones, desde las que progresivamente fueron ampliando su campo de investigación y los límites de su objeto de conocimiento, la obra literaria, que entonces se consideraba desde puntos de vista cada vez más variados. De la caracterización de determinados problemas sobre la métrica y el lenguaje literario evolucionaron rápidamente hacia el estudio de determinados aspectos formales de la novela y el cuento, a los que no tardaron en incorporar análisis procedentes de temas, motivos, propiedades estilísticas o manifestaciones folclóricas, así como problemas de composición y disposición de elementos formales.

En la primera etapa del formalismo ruso (1914-1925) pueden reconocerse dos momentos principales. Inicialmente se produce un desarrollo de los principios teóricos generales, que sirven de hipótesis de trabajo para la ulterior investigación de hechos concretos: trata de superarse las teorías procedentes de los modelos simbolistas y subjetivistas, elaboradas según los presupuestos del potebnianismo; se delimita el objeto de conocimiento: los rasgos específicos del arte literario; se disponen los medios adecuados para la comprensión del objeto de conocimiento, sin pretender la construcción de un método particular ni dogmático, y sin considerar el estudio de las formas como el único objetivo. De este modo, la distinción entre lenguaje poético y lenguaje estándar se configura como el primer punto de partida.

En consecuencia, la posición de los formalistas rusos ante los materiales literarios fue epistemológica (la literatura es un objeto dado apriorísticamente al sujeto), descriptivista (el objeto de conocimiento se describe mediante una serie de rasgos que desvelan o descubren la esencia de la literatura o literariedad), y formalista (la esencia de la literatura reside en la formalización de sus materiales). Incurrieron, pues, respectivamente en el *idealismo epistemológico*, en la *falacia formalista* y en la *hipótesis de las formas* de los materiales literarios.

El llamado «método formal» no se constituyó como consecuencia de la creación de un sistema «metodológico» particular, sino que se originó en el proceso de la lucha por establecer una ciencia literaria independiente y concreta. El concepto de «método», por lo general, se extendió desmesuradamente y empezó a designar demasiadas cosas. Para los «formalistas», la cuestión principal no es el método utilizado para el estudio de la literatura, sino la literatura en cuanto *objeto* de estudio [...]. Mi objetivo principal consiste en señalar cómo el método formal, al evolucionar y ampliar el campo de sus estudios, rebasa por completo los límites de aquello que se llama generalmente metodología y se transforma en una ciencia autónoma que tiene por objeto la literatura en cuanto dominio específico de hechos (Eichenbaum, 1925/1970: 69-71).

Eichenbaum habla como un idealista. Reduce, como formalista, la ciencia de la literatura a la ciencia del texto. La poética es una retórica, la teoría de la literatura es

una teoría textual, la conceptualización de los materiales literarios es una sintaxis de los materiales literarios desconectados del autor, de la historia, de la sociedad incluso, y por supuesto del lector. La teoría de la literatura de los formalistas rusos es una teoría de la literatura que trabaja con un solo término del campo categorial de la literatura —la *obra* o texto literario (al margen del autor, el lector y el transductor)— y con un solo elemento del término —la *forma* de los materiales de la obra al margen de los materiales de la obra—.

En primer lugar, el formalismo ruso rompe la *symploké* de la literatura, dada en la circularidad de los cuatro términos que constituyen su campo categorial (autor, obra, lector y transductor), y, en segundo lugar, destruye todo uso racional y lógico de la idea de forma, al quebrar la conjugación existente entre ambos conceptos —forma y materia—, a los que concibe y manipula como conceptos sintéticos, indisociables e inseparables.

El formalismo ruso no identificó la materia y la forma de los hechos literarios, sino que solapó a la primera con la segunda, es decir, las *confundió*. Y las confundió en una sola entidad a la que conceptualizó y formalizó científicamente al margen de otros materiales literarios que, considerados trascendentes a la obra, desestimó como no operatorios (autor, lector y transductor). Los formalistas rusos disolvieron la materia en la literatura en la forma de los materiales literarios, reducidos estos últimos exclusivamente al texto.

En consecuencia, los formalistas rusos solo *operaron* con las *formas* del texto, estructuradas según valores funcionales. Sus teorías resultaron enormemente interesantes como *teorías descriptivistas* de las formas conceptualizadoras de los materiales literarios, pero también resultaron completamente estériles a la hora de dar cuenta de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. Su objetivo era otro. No buscaban Ideas en los materiales literarios, buscaban posibilidades reales de formalización de esencias, posibilidades reales que les permitieran encontrar la esencia de la literatura, a la que denominaron literariedad (*literaturnost*). Y así, empujados por este imperativo epistemológico, idealista y descriptivista, buscaron la esencia de la literatura en las formas de las obras literarias, que es como buscar a la Humanidad, o a la esencia de la Humanidad, en la masa de seres humanos que llenan la quinta avenida neoyorquina en hora punta.

La esencia de la literatura no está en las formas de los textos literarios, sino en la conjugación de las formas y de los materiales que constituyen los Términos del campo categorial de la literatura, esto es, su Ontología, dada circularmente en la relación social, histórica y política que vincula sin cesar la operatoriedad del autor, la obra, el lector y el transductor. Del mismo modo, la «Humanidad» que puede encontrarse en la quinta avenida neoyorquina al mediodía será solo una muestra de lo que acontece humanamente allí y entonces en esa ciudad, pero no una constatación de la esencia de lo que es el género humano más allá de la *inmanencia* y de la *formalización* de la ciudad de Nueva York. Continuemos.

A principios de la década de 1920 comienzan a plantearse discusiones y análisis sobre problemas concretos de la teoría poética: la teoría general del verso, los procedimientos retóricos de composición poética, el fenómeno de la motivación, los conceptos de *sujeto* y *fábula*, la noción de *skaz*, y las primeras reflexiones sobre la

teoría de los géneros literarios⁵, con especial atención a cuestiones concernientes a la tradición, evolución e influencia de las formas literarias...⁶ De esta etapa datan la mayor parte de los trabajos de los formalistas rusos, junto con sus aportaciones más originales, que a continuación trataré de reinterpretar críticamente desde las coordenadas del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

La segunda etapa de los estudios del formalismo ruso se inicia aproximadamente a partir de 1925, y representa un período de decadencia y disolución. Si tras la revolución marxista-leninista de 1917 los formalistas continuaron con buen ritmo el desarrollo de sus trabajos, a mediados de la década de 1920 comienzan a surgir obstáculos y polémicas que complican enormemente su labor, al discutirse el fundamento de sus presupuestos teóricos y formales. Debe mencionarse a este respecto la obra de Trotsky, sobre *Literatura y revolución*, de 1924, en que se censura abiertamente la metodología de los formalistas, en especial sus lazos comunes con el neokantismo, en el que los marxistas veían una concepción de los valores ideológicos como entidades autónomas, desvinculadas de un proceso histórico que habría de explicar y justificar su trayectoria y teleología. Y los marxistas soviéticos, en este punto, no erraban el blanco de su crítica a los formalistas rusos. A las críticas de Trotsky sucedieron las agrias polémicas motivadas por Bujarín y Lunacharskij, de modo que hacia 1930 el grupo de los formalistas rusos quedaba francamente extinguido y diasporado, si bien varios de sus representantes continuarían sus investigaciones fuera de la entonces Unión Soviética, como en Checoslovaquia, donde tuvo lugar la función del Círculo Lingüístico de Praga, el 6 de octubre de 1926, al que me referiré más adelante.

El formalismo ruso reacciona inicialmente contra las dos tendencias más representativas de la crítica literaria de su tiempo: el positivismo histórico⁷ y la crítica impresionista⁸. Se ha indicado con frecuencia que la primera de estas

⁵ «El problema central de la historia de la literatura es la evolución independientemente del autor, el estudio de la literatura como un *fenómeno social peculiar*. En este sentido, atribuimos gran importancia a la *formación y sustitución* de los géneros literarios, y por lo tanto, a la literatura «de segundo orden» y a la literatura «de masas», en la medida en que esta literatura participa en este proceso» (Eichenbaum, 1925/1970: 109).

⁶ «La afirmación fundamental de los formalistas consistía y consiste en que el objeto de la ciencia literaria en cuanto tal debe ser la investigación de las cualidades específicas del material literario que los distinguen de cualquier otro, aunque este material, debido a sus rasgos secundarios, indirectos, dé motivo y derecho a utilizarlo también como objeto auxiliar en otras ciencias» (Eichenbaum, 1925/1970: 75).

⁷ «En el momento del surgimiento de los formalistas, la ciencia ‘académica’, que desestimaba totalmente los problemas teóricos y que seguía utilizando muellemente los viejos ‘axiomas’ estéticos, psicológicos e históricos, había perdido la sensación de su objeto de estudio hasta el punto de que su misma existencia en cuanto ciencia se volvió quimérica. Casi no fue necesario luchar contra ella: no había por qué forzar la puerta donde no había ninguna puerta; en vez de una fortaleza encontramos un patio abierto» (Eichenbaum, 1925/1970: 73).

⁸ «De lo que se trataba, al mismo tiempo, era de oponer a los principios estéticos subjetivistas en que se inspiraban para sus trabajos teóricos los simbolistas, la exigencia de una actitud científica y objetiva ante los hechos. De ahí el nuevo *pathos* del positivismo científico característico de los formalistas: rechazo de premisas filosóficas, de interpretaciones psicológicas y estéticas, etc. La

tendencias se caracterizaba por la búsqueda de la exactitud a través de la objetividad y el dato históricos, lo que desembocaba con frecuencia en una erudición cruda y monótona, que apenas revelaba nada acerca de las propiedades estéticas de la obra literaria. Paralelamente, la crítica impresionista se encontraba muy lejos de los planteamientos científicos pretendidos por los formalistas, quienes rechazaron en todo momento las tendencias subjetivistas y tendenciosas habituales en este tipo de análisis improvisados de la literatura. El formalismo ruso surge, pues, de un enfrentamiento dialéctico contra el positivismo histórico, en primer lugar, que reduce la interpretación literaria a la manipulación de los materiales históricos objetivados en torno a la figura del autor —de modo que incurre en un reduccionismo de la totalidad de los materiales literarios a uno solo de los términos, en este caso el artífice—, y contra el psicologismo de la crítica simbolista, en segundo lugar, representada sobre todo por Potebnia —la cual incurría gravemente en la fenomenología y la ideología como estados anímicos desde los que se ejecutaba la interpretación de los hechos literarios—. Dicho en términos propios del Materialismo Filosófico: los formalistas rusos postulan un análisis de los materiales literarios que rechaza la lógica del positivismo histórico (M_3) y la psicología de la crítica impresionista (M_2). Pero en ningún caso se plantearon superar los reduccionismos del positivismo histórico ni del psicologismo simbolista, sino que, bien al contrario, ellos mismos incurrieron en una nueva modalidad de reduccionismo en sus pretensiones objetivistas: el reduccionismo de las formas determinadas por su valor funcional en el texto. Se inicia de este modo un camino que concluirá décadas más tarde en un callejón sin salida: la hipóstasis de las formas, separadas de un autor, de una historia, de un contexto social y político, de un lector de carne y hueso, y de una indolencia e ignorancia a la acción decisiva de los transductores literarios. Este callejón sin salida dado en la interpretación de los materiales literarios estaba clausurado por varios imperativos metodológicos: el idealismo epistemológico, la falacia descriptivista, la hipóstasis de las formas y el ilusionismo fenomenológico de concebir la obra de arte literaria como una entidad autónoma, desconectada de los restantes materiales literarios. Este último aspecto provoca, sin reservas, la ruptura de la *symploké* literaria (autor, obra, lector e intérprete o transductor). La única escapatoria de este pozo sin fondo la abrió Jauss en 1967 al desplazar la interpretación literaria hacia la figura del lector. Naturalmente, se trataba de un «lector ideal», como no tardará en reconocer Iser (1972), porque solo un lector ideal puede acompañar a los formalistas en su viaje metafísico por las formas de la literatura, sin tocar, sin operar, sin manipular, las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. El lector de la estética de la recepción alemana es un *lector incorpóreo*, es decir, un lector irreal e imposible.

En consecuencia, los formalistas tratan de convertir la literatura en el objeto de conocimiento específico de una determinada disciplina científica, una poética formal, que, desde principios metodológicos propios, dé cuenta de las cualidades estéticas esenciales de la obra de arte literaria. Desde este punto de vista, consideran que la

ruptura de relaciones con la estética filosófica y con las teorías ideológicas del arte fue dictada por los imperativos de la situación» (Eichenbaum, 1925/1970: 74-75).

literariedad (*literaturnost'*) constituye el objeto principal de estudio de la ciencia literaria, al ser lo que confiere de forma específica a una obra su calidad literaria, lo que constituiría el conjunto de los rasgos distintivos del objeto o artefacto literario⁹.

Los estudios prácticos llevados a cabo por el formalismo ruso sobre obras literarias concretas desembocaron en conclusiones abiertamente diferentes a las de Potebnia y el grupo de poetas simbolistas, para quienes el lenguaje literario en general, y de modo muy especial la poesía, era una especie de «pensamiento de imágenes». Este concepto fue ampliamente discutido por Sklovski desde 1917, en sus estudios sobre «El arte como procedimiento», donde se explicitan las diferencias entre el método formal y los principios teóricos del simbolismo, distancia que alcanzó su máxima expresión en 1919, con la publicación de su artículo titulado «Potebnia», en el que reitera de forma prácticamente definitiva que el empleo de imágenes y símbolos no constituye la distinción específica entre el lenguaje poético y el lenguaje estándar. Esto supone confirmar que la idea de *forma* concebida por los formalistas se define dialécticamente por referencia a la idea de *fondo* esgrimida por los simbolistas del grupo de Potebnia. Los formalistas huían del psicologismo, y creían que la objetivación de las formas les permitiría culminar esta huida. Sin embargo, y por desgracia para los propósitos formalistas, en la inmanencia de las formas literarias les aguardaba un psicologismo aún mucho más imponente que el que ellos mismos atribuían a las trascendencias de la poética simbolista: la hipóstasis psicológica de la forma literaria, esto es, la concepción autónoma de la obra de arte, extraída y aislada de la circularidad pragmática que la hace ontológicamente posible.

Mucha gente piensa todavía que el pensamiento por imágenes, «los caminos y las sombras», «los surcos y los confines», representa el rasgo principal de la poesía. Para esta gente, pues, la historia del arte por imágenes consistiría en una historia del cambio de la imagen. Pero ocurre que las imágenes son casi inmóviles; de siglo en siglo, de país en país, de poeta en poeta, se transmiten sin cambiarse [...]. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas; en poesía las imágenes son más recordadas que utilizadas para pensar. El pensamiento por imágenes no es en todo caso el vínculo que une todas las disciplinas del arte, ni siquiera del arte literario; el cambio de imágenes no constituye la esencia del desarrollo poético (Sklovski, 1917/1965: 56).

1. Con objeto de establecer las características específicas y distintivas del discurso literario, los formalistas renunciaron inicialmente al análisis de todos los elementos ajenos a la inmanencia literaria, de naturaleza referencial o externa, especialmente los referidos al autor, a su actitud psicológica o a su experiencia humana, del mismo modo que también trataron de sustraerse a los presupuestos de cualquier

⁹ «Lo que nos caracteriza a nosotros no es ni el «formalismo» en cuanto estética, ni una «metodología» en cuanto sistema científico cerrado en sí, sino únicamente la aspiración a crear una ciencia literaria autónoma sobre la base de las cualidades específicas del material literario» (Eichenbaum, 1925/1970: 71).

estética especulativa. De este modo, se entregaron de lleno al ejercicio de la falacia descriptivista. Uno de sus apoyos metodológicos fundamentales consistió en definir la esencia de lo literario a partir de la comparación entre lenguaje poético y lenguaje estándar. Pensar que en esta diferencia reside uno de los rasgos distintivos o esenciales de la literatura es incurrir en un ilusionismo epistemológico de consecuencias demoledoras para cualquier interpretación literaria. Y sin embargo los formalistas se entregaron de este modo a describir todo tipo de leyes que permitieran explicar la oposición entre lenguaje literario y lenguaje cotidiano, con el fin de disponer también de los mecanismos de automatización y perceptibilidad de los fenómenos literarios, al advertir que toda actividad humana tendía inevitablemente hacia la rutina y el automatismo, del mismo modo que el lenguaje tendía a la lexicalización de sus formas —nada obligaba necesariamente a pensar en los contenidos—, lo que constituía una progresiva erosión de la perceptibilidad de las estructuras del lenguaje, cada vez más disociado de las Ideas objetivadas en los materiales literarios.

Sobre las diferencias entre lenguaje poético y lenguaje estándar, Boris Eichenbaum había escrito en 1925 lo siguiente:

Los esfuerzos fundamentales de los formalistas no se concretaban en el estudio de la llamada «forma», ni en la construcción de un «método» particular, sino en la fundamentación de la idea de que deben estudiarse los rasgos específicos del arte literario y que, para ello, es necesario partir de la diferencia funcional entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico (Eichenbaum, 1925/1970: 84).

Pero «los rasgos específicos del arte literario» no pueden *fundamentarse* en una idea que exige separar el «arte literario» de sus elementos y términos esenciales de su campo categorial, es decir, de aquellas realidades materiales que hacen posible ontológicamente la existencia de la obra de arte literaria como tal. Si la forma no equivale a la conceptualización metodológica, a la formalización interpretativa, de una materia, entonces, ¿qué formaliza?, ¿qué conceptualiza?, ¿qué interpreta? En el mejor de los casos, una estructura retórica. En el peor de ellos, una metafísica de la expresión literaria. Objetivar la esencia de la literatura en la diferencia existente entre lenguaje literario y lenguaje ordinario es, *mutatis mutandis*, lo mismo que pretender establecer la esencia del género humano en la diferencia dada entre un aristócrata y un plebeyo, o entre un burgués y un proletario, si adoptamos el ejemplo de una categoría sociológica. Ninguno de los dos supuestos nos dará cuenta de las cualidades esenciales del género humano, pero el primero nos dirá que el contexto determinante de la pregunta se sitúa en el Antiguo Régimen, mientras que el segundo nos emplaza en los problemas sociales de la Edad Contemporánea. Plantear en tales términos la búsqueda de una esencia, sea de la literatura, sea del género humano, no da cuenta de ninguna esencia, sino de la naturaleza histórica, social y gnoseológica, de quien la formula: un historiador, un sociólogo o un crítico literario formalista.

Así, por ejemplo, Sklovski, en su artículo de 1917 sobre «El arte como artificio», insiste constantemente en el concepto de automatización, para referirse a la lexicalización o «consumición» del uso original de las formas literarias, al advertir que «si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas». Y añada, algo más

adelante, a propósito de unas anotaciones tomadas del diario de Tolstoi, del 28 de febrero de 1897:

La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra [...]. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está 'realizado' no interesa para el arte (Sklovski, 1917/1970: 60).

¿Eran los formalistas rusos quienes planteaban evitar el psicologismo en la interpretación y la crítica literarias? Entonces, ¿cómo pueden entenderse semejantes palabras de Sklovski? Fijémonos en sus términos e imperativos: «la automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra...» ¿Cabe mayor psicologismo en el uso de tales categorías? «Para dar sensación de vida —dice uno de los formalistas que trata de huir del psicologismo—, para sentir los objetos [...] existe eso que se llama arte». Sucede que *ahora* el arte es un *artefacto* hecho para *sentir*: «La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento». Potebnia y los simbolistas no podrían estar más de acuerdo. Sklovski sostiene aquí una concepción completamente animista, idealista y psicologista de su «teoría formal» acerca de lo que el arte es, o debe ser.

Desde este punto de vista, la literatura se configuraría como una forma de experimentar nuevas sensaciones fenomenológicas, al ofrecer una visión de la realidad personalizada a través de singularizaciones sucesivas de objetos o artefactos, destinadas a atraer constantemente la atención del lector, y a renovar una y otra vez los procedimientos formales, con el fin de evitar la monotonía y automatismo de la percepción¹⁰. El arte sería una suerte de «estímulo estético», cuyo impacto fenomenológico en el ser humano resultaría comparable en cierto modo a los calambrazos que Skinner ensayaba para provocar en los animales el control y la manipulación de comportamientos automáticos. Las metáforas, los tropos, y en general todo tipo de procedimientos retóricos, contribuirían de un modo u otro a facilitar la percepción del objeto literario y a evitar la lexicalización de sus formas.

Jakobson, sin duda el más inteligente de los formalistas rusos, trató de establecer la esencia de la literatura en *literariedad*, sí, pero a partir de los procesos de expresión y significación de la obra literaria, es decir, implantando la obra de arte, como material literario, en un contexto comunicativo que la implica y relaciona con otros dos materiales o términos del campo categorial de la literatura, el emisor y el receptor.

¹⁰ «El lenguaje poético se distingue del lenguaje prosaico por el hecho de que su construcción se siente [...]. La creación de una poética científica debe comenzar a partir del reconocimiento efectivo, apoyado en un inmenso número de hechos, de la existencia de un lenguaje poético y un lenguaje prosaico, cuyas leyes difieren, y a partir del análisis de estas diferencias» (Sklovski, 1919; *apud* Eichenbaum, 1925/1970: 84).

Jakobson reflexiona, desde este contexto articulado en tres elementos (emisor, mensaje, receptor), y aquejado de un descriptivismo formalista y funcionalista, sobre las posibilidades de distinguir científicamente el lenguaje poético (obra) del lenguaje informativo o referencial (contexto) y del lenguaje emotivo o expresivo (autor), esquema que habría de conocer amplias transformaciones hasta su configuración definitiva en el congreso de Indiana, en 1958, en el que su artífice establece una decisiva vinculación entre los estudios de lingüística y poética, fundamental en el ulterior desarrollo del estructuralismo europeo y norteamericano¹¹. El mérito de Jakobson consistió en haber inventariado causalmente tres los cuatro términos del campo categorial de la Teoría de la Literatura. Faltaba el transductor. Sin duda fue un paso decisivo hacia la modernización de la teoría literaria, pero el lastre que se arrastraba era aún enorme, y se debía sobre todo al anclaje en tres limitaciones muy poderosas: el *idealismo epistemológico*, que imponía la ignorancia de la labor del transducción en los procesos de interpretación, transmisión y transformación de los materiales literarios; la *falacia descriptivista*, que invitaba a seguir hablando de los hechos literarios como de objetos dados de forma apriorística y acrítica en un sujeto que ha de interpretarlos como entidades preexistentes solo susceptibles de descripción formal, revelación estructural o descubrimiento de inmanencias ocultas pero legibles; la *hipóstasis de las formas literarias*, es decir, la falsa idea relativa a la autonomía de la obra de arte verbal respecto al resto de materiales o términos del campo categorial, lo que llevaba entonces a hablar a formalistas, funcionalistas y estructuralistas, de emisor en lugar de autor, de mensaje en lugar de obra literaria, y de receptor en lugar de lector, apoyándose en un modelo lingüístico que, si bien resultaba coherente en términos teoreticistas, era completamente idealista desde el punto de vista de la literatura efectivamente existe, porque el *Quijote*, por ejemplo, no lo escribió el sujeto de la enunciación, sino Cervantes, y porque el «lector ideal» de la *Divina commedia* no existe sino en la personalidad de un lector histórico, político y social, esto es, encarnado operatoriamente en un lector de carne y hueso, nunca en la conciencia de un «lector implícito».

Acaso el formalista ruso más afin a las tesis finales de Jakobson fuera Eichenbaum, si bien desde presupuestos inmanentistas, al afirmar que el lenguaje poético modifica la dimensión semántica de la palabra, pues esta dejaría de comprenderse en sus sentidos referenciales para adquirir un valor semántico válidamente operativo en los límites del discurso literario, determinado por su ambigüedad y polivalencia significativa. Igualmente, Tinianov consideró que los nexos formales del lenguaje poético eran mucho más rigurosos y solidarios que los del lenguaje estándar, ya que, según su análisis de las interrelaciones entre los elementos semánticos y rítmicos del poema, el examen de la lengua literaria revelaba una disposición formal cuyas exigencias no satisfacían en absoluto el lenguaje cotidiano. Evidentemente, posturas de esta

¹¹ «El rasgo distintivo de la poesía reside en el hecho de que, en ella, una palabra es percibida como una palabra, y no meramente como un mandatario de los objetos denotados, ni como la explosión de una emoción; reside en el hecho de que, en ella, las palabras y su disposición, su significado, su forma externa e interna, adquieren peso y valor por sí mismas» (Erlich, 1955: 156).

naturaleza solo pueden sostenerse desde un idealismo epistemológico cuyo destino final es la hipóstasis de las formas literarias, interpretadas al margen de la totalidad de los materiales literarios efectivamente existentes:

La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada, sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición, sino por un signo dinámico de correlación e integración. La forma de la obra literaria debe ser sentida como forma dinámica. Ese dinamismo se manifiesta en la noción del principio de construcción. No hay equivalencia entre los diferentes componentes de la palabra; la forma dinámica no se manifiesta ni por su reunión ni por su fusión, sino por su interacción y, en consecuencia, por la promoción de un grupo de factores a expensas de otro. El factor promovido deforma a los que se le subordinan. Se puede decir entonces que siempre se percibe la forma en el curso de la evolución de la relación entre el factor subordinante y constructivo y los factores subordinados (Tinianov, 1923/1970: 87-88).

De nuevo el lenguaje científico de los formalistas rusos incurre en un psicologismo sorprendente: «la obra literaria *debe ser sentida* como forma dinámica» (cursiva mía). ¿Y qué ocurriría si un determinado científico no «siente» la obra literaria como «forma dinámica»? ¿Cómo se «siente» el «dinamismo» de una obra de arte? Con declaraciones de este tipo, mucho más abundantes en los textos de los formalistas rusos de lo que comúnmente se cree, se advierte que para ellos la obra literaria se percibía, con frecuencia, como un epifenómeno de la conciencia del lector, epifenómeno cuyas «propiedades» formales resultaban ser más una «sensación» fenomenológica del intérprete que una realidad ontológica objetivada formalmente en los materiales de la literatura.

2. La idea que los formalistas rusos sostienen respecto a la correlación entre los conceptos de fondo y forma es de la mayor importancia. El Materialismo Filosófico interpreta en este punto las ideas de los formalistas como características de la falacia adecuacionista, es decir, propias de quienes hipostasían la forma y la materia de los hechos literarios con el fin de postular entre ambas una relación de adecuación, correspondencia o yuxtaposición. Sin embargo, lo primero que hay que advertir —y es una advertencia muy grave— es que la Idea de Forma que sostienen los formalistas rusos respecto de los materiales literarios no fue una Idea estable, uniforme o constante, sino variable y fluctuante. Sobre todo sincrónicamente fluctuante e históricamente variable.

Es bien sabido que los formalistas rusos rechazaron teóricamente y con firmeza la tradicional oposición entre la forma y el fondo de la obra literaria. La concepción dinámica del texto literario, elaborada desde sus más tempranos trabajos, les llevó a considerar la obra literaria como un discurso orgánico y abierto —abierto en los límites de su inmanencia, valga la paradoja—, y no como una unidad formalmente clausurada —aunque sí cerrada— y semánticamente unívoca —si bien desposeída de la polivalencia semántica que le pudieran proporcionar otros materiales literarios, como el autor, el lector o el transductor, con los que carecía de toda relación posible y factible—. En consecuencia, los formalistas admiten que los elementos referenciales de la obra literaria (ideología, valores, cognoscitivos, emociones, etc...) adquieren un

sentido que se encuentra determinado por la forma en que se manifiestan en la obra de arte verbal: la forma no es una mera cobertura material de un contenido, sino que según ellos se identifica en unidad con el conjunto de los valores estéticos dados en la obra. No existen en el discurso literario valores independientes de la forma y la función que tales valores adquieren en el texto, y en virtud de los cuales deben ser interpretados. No existe, pues, oposición entre el fondo y la forma de la obra literaria, sino entre textos literarios y textos que carecen de propiedades estéticas. Pero..., detengámonos un momento en el *modo* en que está planteada esta relación de *identidad* entre el fondo y la forma de los materiales literarios tal como la conciben los formalistas. En primer lugar, se advierte que los formalistas trabajan con al menos tres referentes (fondo, forma y materia), al menos dos coordenadas (una epistemológica y otra gnoseológica), y al menos tres modos de organizar sus conocimientos (descriptivismo, teoreticismo y adecuacionismo). En segundo lugar, se advierte un uso muy relajado, cuando no una abierta confusión sincrónica, entre referentes, coordenadas y *modi sciendi*, resultado sin duda de la pluralidad de autores, estudios y corrientes que nutren este movimiento, nunca realmente tan compacto como de forma en exceso habitual se nos ha presentado. En tercer lugar, se constatan importantes alteraciones y cambios, históricamente hablando, en lo relativo a la Idea de Forma, que, a lo largo de su evolución, sostienen varios de los miembros del denominado formalismo ruso. Vayamos por partes.

Los formalistas rusos identifican teóricamente en la Idea de Forma la esencia de la forma en que se objetiva y materializa el lenguaje literario, núcleo de la literariedad o *literarurnost'*. Su obsesión por aislar esa esencia, es decir, el lenguaje literario del no literario, es constante. Tan constante como infructuosa. Entre otras razones porque nunca se persuadieron, al igual que los representantes de la estilística y de la nueva crítica norteamericana, de que el lenguaje literario está hecho de lenguaje no literario, porque uno y otro son conceptos conjugados, y no insolubles entre sí. Al verse incapaces de «aislar» el lenguaje literario del lenguaje, buscaron las nuevas posibilidades de «aislamiento» en los usos retóricos, esto es, formales, de los textos reconocidos históricamente, es decir, social, política e institucionalmente, como literarios. Partieron, en suma, de una literatura oficialmente ya construida, ya dada, ya impuesta convencionalmente por un sistema de normas objetivadas. Su teoría literaria se ponía a prueba sobre materiales literarios cuya literariedad estaba ya canónicamente demostrada por la tradición, la historia y las teorías literarias en contra de las cuales el propio formalismo ruso decía querer imponerse. Por este camino, los formalistas logran, sin grandes dificultades, construir progresivamente un sistema conceptual y metodológico capaz de *describir* retóricamente los procedimientos poéticos de la ontología literaria, es decir, consiguen constituir un método *descriptivo* de las *formas* constituyentes de los *materiales* literarios, materiales que manipulan como entidades dadas de forma acrítica y apriorística. No se olvide que el formalismo ruso no cuestionó la literatura efectivamente existente y canonizada, sino solo dos tipos de interpretación literaria: el positivismo histórico y psicologismo de la crítica simbolista. Ahora bien, el potencial metodológico de los formalistas rusos no era el de una retórica cualquiera, no, no era una sofisticada industria tropológica o elocutiva, como ocurre en la posmodernidad; era todo un poderoso sistema conceptual capaz de dar cuenta de la retórica constituyente nada menos que de la ontología de la obra literaria *en sí*.

Incluido, por supuesto, el fondo contenido en la forma de la obra literaria, al que, por el hecho mismo de estar objetivado como material literario, asimilaron ontológicamente a su dimensión formal. El significado del contenido de la obra literaria quedaba de este modo subordinado ontológicamente a la interpretación de la forma de la obra literaria, en la cual residía *para ellos* la esencia de la literatura, reducida, a su vez, a la existencia de un único material literario: el texto. El contenido referencial de la obra literaria será legible en la medida en que la forma resulte interpretable en términos estructurales, funcionales e immanentes. Y no lo será en la medida en que el examen inmanente no lo autorice o no lo haga visible. El fondo de la obra literaria está a merced de la falacia descriptivista, que instituye la interpretación formal del texto literario, concebido ahora como el único material literario objeto de análisis. La perspectiva epistemológica sitúa al texto, en tanto que Objeto, ante el escenario fenomenológico de un científico, que, en tanto que Sujeto, interpretará las formas literarias determinadas por su valor funcional en el texto, mas no por su relevancia o pertinencia en la expresión de Ideas objetivas formalizadas en los materiales literarios. Insisto en que la Idea de Forma sostenida por los formalistas rusos, pese a sus fluctuaciones sincrónicas y variaciones históricas, es una idea epistemológica (construida sobre la oposición objeto / sujeto), no gnoseológica (articulada en la conjugación materia / forma); es una idea descriptivista (describe un hecho, la obra literaria canonizada, dada apriorísticamente), no circularista (no tiene en cuenta la dimensión pragmática ni la *symploké* de la totalidad de los materiales literarios); es una idea idealista y preconcebida (conceptualiza los hechos literarios al margen de las ideas en ellos formalizados) y no materialista (en su *regressus* no alcanza la formulación de ideas, pues se disuelve en un mero descriptivismo, al modo de una matemática infinita, de operaciones perfectas, pero que no hacen ninguna referencia a construcciones reales, porque todo es forma); y es una idea hipostática (resulta del aislamiento, de la extracción, de la separación, de la forma respecto de la materia literaria).

Y ha de añadirse, respecto a la relación entre el fondo y la forma de la obra literaria, siguiendo las palabras de Eichenbaum, que el formalismo ruso se apoyó en los siguientes presupuestos y *modi operandi*:

- a) Los formalistas comienzan su labor estudiando los sonidos en el verso como el problema más conflictivo y fundamental de aquel momento histórico.
- b) Los sonidos existen en el verso con independencia de cualquier conexión con la imagen y poseen una función discursiva autónoma.
- c) De este modo, los formalistas se liberan progresivamente de la correlación tradicional entre forma y fondo: «Los hechos artísticos demostraban que la especificidad del arte no se expresa en los mismos elementos que constituyen la obra, sino en su *utilización peculiar*» (Eichenbaum, 1925/1970: 81).

Adviértase cómo inicialmente el formalismo insistió, sin duda de forma excesiva, en la posibilidad de estudiar la obra literaria desde una perspectiva autónoma e immanente, como si se tratara de una realidad autosuficiente, susceptible de ser sustraída de una corriente histórica y de una circularidad pragmática que constantemente la motiva y determina. Sin embargo, la visión diacrónica de los fenómenos artísticos ocupó siempre un lugar esencial en la teoría de la literatura de los formalistas rusos, especialmente

en lo que se refiere a la comprensión de los conceptos de influencia y evolución de las formas literarias, directamente relacionados con los valores dinámicos de la literatura, con su cronología y su afirmación y transformación en la historia.

A mediados de la década de 1920, el concepto inicial de «forma» sostenido por los formalistas rusos se había enriquecido y alterado con nuevas ideas acerca del dinamismo y los valores evolutivos de la obra literaria, lo que representa un paso decisivo en el tránsito de la una poética teoreticista y descriptivista hacia una historia de la literatura. Sklovski es uno de los primeros en referirse a este problema al insistir en que no es posible concebir aisladamente la obra literaria, ya que su forma se distingue por relación a la de otras obras, en virtud de las cuales adquieren relieve y sentido. Advértase que Sklovski postula la relación intertextual, paradigmática, de unas obras con otras, pero en ningún caso de una obra con el resto de los términos o materiales literarios del campo categorial de la Teoría de la Literatura.

Nosotros carecemos de tesis dogmáticas generales que nos aten las manos y nos cierren el acceso a los hechos. No podemos hacernos responsables de nuestros esquemas si alguien intenta aplicarlos a hechos desconocidos para nosotros: los hechos pueden exigir cambios, modificaciones o correcciones. El trabajo sobre un material concreto nos obligó a hablar de funciones y, por consiguiente, a complicar el concepto de procedimiento. La teoría misma exigió el derecho a convertirse en historia (Eichenbaum, 1925/1970: 104).

Una de las principales inquietudes de los formalistas había sido la de conferir a sus métodos de investigación un rendimiento empírico explícito y eficaz, en el que el análisis de las formas se revelara en su unidad estética con los contenidos en ellas expresados. En consecuencia, resultaba de primordial interés la configuración de un método adecuado al análisis de los diferentes textos literarios, y lo suficientemente flexible como para evitar cualquier tipo de soluciones dogmáticas:

No tuvimos ni tenemos ningún sistema ni doctrina acabados. En nuestro trabajo científico, damos a la teoría únicamente el valor de hipótesis de trabajo con cuya ayuda los hechos se descubren y adquieren sentido, es decir, con cuya ayuda estos se comprenden como existentes conforme a ciertas leyes y se convierten en materia de investigación (Eichenbaum, 1925/1970: 71).

De estas palabras de Eichenbaum se desprende la confirmación descriptivista, teoreticista y adecuacionista que caracteriza las amplias relaciones que el formalismo ruso postula sobre el texto de la obra literaria. Descriptivista, porque «los hechos se descubren» o describen, se desvelan, al modo de la *alétheia* griega; teoreticista, porque dan «a la teoría únicamente el valor de hipótesis de trabajo con cuya ayuda los hechos [...] adquieren sentido, es decir, [...] se comprenden como existentes conforme a ciertas leyes», al modo de los planteamientos popperianos de las deducciones y refutaciones; y adecuacionista, porque de este modo, estos mismos hechos «se convierten en materia de investigación», al yuxtaponer o adecuar racionalismo y empirismo al más puro estilo kantiano. La innegable verdad es que el formalismo ruso incurre en las tres falacias características de los tres modos del conocimiento epistemológico: descriptivismo, teoreticismo y adecuacionismo.

Adentrado en las implicaciones inherentes a un contexto histórico, el concepto de influencia elaborado por Sklovski (1917), así como la noción de «evolución literaria» (Tinianov, 1927) y la práctica estilística propuesta por Vinogradov (1922), demuestran que el análisis sincrónico de una obra literaria no puede olvidar el dinamismo de los diferentes estilos e influencias históricas que en ella confluyen. Tinianov introduce, a propósito de sus estudios sobre la evolución literaria, el concepto de *sustitución de sistemas*, desde el que se concibe la literatura como un conjunto de entidades organizadas o sistemas, los cuales mantienen entre sí relaciones de solidaridad, es decir, dependencias e interacciones mutuas, ordenadas con frecuencia hacia la consecución de una finalidad determinada. Es, en suma, una idea de sistema muy similar a la utilizada por Itamar Even-Zohar en su teoría de los polisistemas. Lo que no se comprende, desde criterios racionales y lógicos, es porqué las relaciones entre diferentes sistemas se presentan casi siempre como solidarias o interactivas, cuando tal relación suele ser casi siempre de oposición o enfrentamiento entre dos o más sistemas, de absorción violenta de un sistema por otro, o de inserción impuesta de un sistema sobre otro. Habitualmente los sistemas culturales suelen ser sistemas definidos políticamente, y se conforman unos frente a otros por sus relaciones dialécticas, y no precisamente por interacciones solidarias. Imponer esta imagen de isovalencia, isonomía o solidaridad entre sistemas es implantar un idealismo contrario a la razón, a la verdad y a la historia. En 1928, Jakobson y Tinianov publican un ensayo programático sobre *Los problemas de los estudios literarios y lingüísticos*, en el que se sistematizan de forma muy precisa varias de las ideas aportadas en 1927 por Tinianov acerca de la evolución literaria, las conexiones entre diacronía y sincronía, y la correlación de la historia de la literatura con otras modalidades artísticas. En palabras de Eichenbaum (1925/1970: 71), «nuestro objetivo es comprender teórica e históricamente los hechos del arte literario en cuanto tal».

3. Otro capítulo decisivo del formalismo ruso apela a las diferencias entre verso y prosa. Frente a los idearios de Potebnia y los simbolistas, el formalismo ruso estableció amplias diferencias entre el lenguaje del verso y el lenguaje de la prosa. Si respecto a sus estudios sobre la prosa ellos mismos declararon sentirse libres de la tradición, no sucedió lo mismo en sus intentos de desarrollar una teoría sobre el verso, ya que la mayor parte de los problemas planteados no contaban con un *corpus* científico precedente que contribuyera a su clarificación.

No había ninguna teoría del verso en el sentido amplio de la palabra: ninguno de los problemas tales como el ritmo del verso, la conexión entre ritmo y sintaxis, los sonidos (los formalistas señalaron tan solo algunas premisas lingüísticas) o el léxico y la semántica en el verso fue dilucidado desde el punto de vista teórico. En otras palabras, la problemática del verso en cuanto tal quedaba, en realidad, sin aclarar. Era necesario apartarse de los detalles especiales de la métrica y enfocar en el verso los principios que lo sustentaban. Ante todo era necesario plantear el problema del ritmo de tal manera que no dependiese de la métrica y que abarcase los aspectos más esenciales del discurso del verso (Eichenbaum, 1925/1970: 94).

A esta tarea el formalismo ruso dedicó diferentes estudios y publicaciones. En 1920, Brik redactaba un estudio —que no llegó a concluirse— «Sobre las figuras rítmico sintácticas», en que trataba de demostrar la existencia en el verso de formaciones sintácticas estables, y su unidad al ritmo de forma indisoluble, de modo que la métrica quedaba relegada a un segundo plano en los estudios sobre la lírica.

En una línea semejante de investigación debe situarse el trabajo de Eichenbaum sobre *El principio melódico del verso* (1922), en que estudiaba la dimensión fónica del discurso lírico, apoyándose en ideas de amplia tradición occidental (Sievers, Saran...), desde las que postulaba una distinción de estilos poéticos de acuerdo con presupuestos léxicos: «Es necesario encontrar algo que esté relacionado con la *frase* en el verso y que, al mismo tiempo, no nos desvíe del verso en cuanto tal, algo que se encuentre en el límite entre la fonética y la semántica. Este ‘algo’ es la sintaxis» (Eichenbaum, 1925/1970: 96).

Acaso la más amplia síntesis de los estudios de métrica realizados por el formalismo ruso pueden encontrarse en el manual de Tomachevski sobre *La versificación rusa*, de 1924, en el que decididamente se sitúa a la métrica en un segundo plano, como disciplina auxiliar del análisis poético, al conferir la máxima importancia a una teoría general del verso.

En sus estudios *Sobre el verso checo*, de 1923, Jakobson planteó nuevos problemas sobre la teoría general del ritmo y del lenguaje poético. Jakobson define entonces el verso como una figura fónica recurrente, y establece una contraposición entre las formas lingüísticas que apenas oponen resistencia al material (correspondencia absoluta entre el verso y el espíritu de la lengua), y la teoría de la influencia que sobre la lengua ofrecen las formas del lenguaje poético (verso, métrica, figuras retóricas...) Los trabajos de Jakobson sobre el verso no se limitaron a la literatura checa, sino que trataron de dilucidar problemas generales del lenguaje poético, y concluyeron en que la lengua literaria y la lengua estándar son dos fenómenos diferentes, determinados por ciertas condiciones de conducta, en el primer caso, y por su orientación hacia la satisfacción de determinados objetos, como sucede en el lenguaje poético, en el segundo:

La poesía puede utilizar los métodos del lenguaje emocional, pero únicamente para *sus propios objetivos*. Esta semejanza entre ambos sistemas lingüísticos y el empleo por parte del lenguaje poético de los medios habituales del lenguaje emocional provocan frecuentemente la identificación del lenguaje poético con el lenguaje emocional. Esta identificación es errónea, porque no toma en consideración la diferencia *funcional* fundamental entre ambos sistemas lingüísticos (*apud* Eichenbaum, 1925/1970: 100).

La principal contribución de Tinianov al estudio de los fenómenos materiales del verso se encuentra en su obra *El problema del discurso del verso*, publicada en 1924. Esta obra dio cuenta en su momento de las profundas diferencias efectivas entre la lingüística psicológica y el estudio científico del lenguaje poético. Tinianov insistía en la estrecha relación existente entre el sentido de las palabras y la disposición formal del verso, atendiendo a cuestiones relativas a la semántica y al ritmo del discurso lírico. El concepto de forma se enriqueció —y transformó— de nuevo para los formalistas

rusos al asociarlo a fenómenos de polivalencia semántica y concepción dinámica de la obra literaria, fundamentados sobre el ritmo como factor constructivo fundamental del verso, determinante de su unificación y densidad literarias.

4. Respecto a la conceptualización de las formas narrativas, ha de advertirse que los formalistas estudiaron detenidamente diferentes aspectos relacionados con la novela y el cuento, tales como las diferencias genológicas (Sklovski), las diferentes formas de construcción de la novela, la importancia del tiempo y del espacio como unidades sintácticas del relato, la discriminación lógico-formal entre *fábula* (historia o trama) y *sujeto* (discurso o argumento), o el significado de nociones como *motivación*, *skaz*, *función*, etc...

Sklovski, en su artículo sobre «La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo» (1929), trató de demostrar formalmente la existencia de procedimientos específicos en la elaboración del discurso o argumento, es decir, en la «composición del sujeto» (*siuzhetoslozhenie*) de la obra literaria, y advirtió su conexión con diferentes procedimientos estilísticos, apoyándose para ello en el análisis de obras como el *Quijote* de Cervantes y *Tristram Shandy* de Sterne. En su trabajo de 1929, Sklovski formula del modo siguiente la diferencia entre *sujeto* y *fábula*, distinción capital para toda investigación narratológica posterior:

El concepto de *sujeto* se confunde demasiado a menudo con la descripción de los sucesos, con lo que propongo llamar convencionalmente *fábula*. En realidad, la *fábula* no es sino el material con el que se configura el *sujeto*. Así, pues, el *sujeto* de *Eugenio Onegin* no son los amores del héroe y Tatiana, sino la elaboración de esta *fábula* en un *sujeto* realizada con ayuda de digresiones intercaladas, que interrumpen la acción... Las formas artísticas se explican por sus leyes interiores y no por una motivación exterior dependiente del ambiente social (*byt*). Cuando el escritor frena la acción de la novela no por la introducción, por ejemplo, de personajes que obligan a los héroes a separarse, sino por el simple desplazamiento de las partes, nos muestra las leyes estéticas sobre las que se cimentan ambos procedimientos de composición (Sklovski, 1929/1971: 92).

El pensamiento de Sklovski no rechaza la conexión general de la literatura con su ambiente social (*byt*), mediante la que Veselovski y otros representantes de la escuela etnográfica explicaban las particularidades de los motivos y los *siuzhets* narrativos, simplemente no la acepta como hecho literario que permita explicar en exclusiva tales peculiaridades.

Por su parte, Eichenbaum (1925) identificó tres aspectos fundamentales para una morfología de la narración: 1) la diferencia *historia* / *discurso*; 2) el postulado de que determinados recursos de la historia tienen valor literario, de modo que los recursos literarios no son solo los retóricos, como pensaban los morfólogos alemanes; y 3) la posibilidad de que existan novelas sin *historia*, pues hay otros principios constructores: no todos los relatos reconocerán la división tradicional de motivos ordenados en una composición.

A su vez, Tomachevski, en su obra de 1928, *Teoría de la literatura*, introdujo importantes nociones sobre la «Temática», al referirse a la construcción de la «trama» y al problema de los géneros literarios. Tomachevski distinguió a este respecto entre

Motivo (Veselovski), como unidad narrativa más pequeña en que se descompone el complejo concepto de «trama», y que se dispone a lo largo de la narración (los motivos serán «libres», si se pueden eliminar sin alteración de la fábula —historia—, y serán «ligados» en caso contrario)¹²; *Trama* (discurso) o «Zjujet», que identifica con la distribución de los acontecimientos en el orden, disposición y conversión que adquieren en una combinación literaria, en el texto literario; y *Fábula* (historia o trama), como conjunto de los acontecimientos con sus relaciones internas. Al concepto de motivación dedicó Tomachevski un completo artículo en 1928, en el que señala distintos procedimientos de la composición del *sujeto*, estableciendo diferencias decisivas entre la disposición textual de la obra literaria y los elementos que permiten su construcción (fábula, personajes, motivos, ideas...) En definitiva, el objetivo principal consiste en establecer diferentes unidades entre los variados procedimientos constructivos, cuyo material puede ser muy diverso, con objeto de superar esteticismos ingenuos o subjetivismos conmovedores, tan habituales en los simbolistas y en la «ciencia literaria» anterior al formalismo. En el contexto metodológico de la narratología, Eichenbaum introdujo la noción de *skaz* en su célebre artículo «Cómo está hecho *El capote* de Gogol» (1919), en el que se considera este concepto como un principio compositivo característico del relato sin *siuzhet*. Los formalistas rusos consideran el *skaz* como un tipo de «narración coloquial», muy extendida en la literatura rusa, y a la que tanto el formalismo (Eichenbaum y Vinogradov) como el posformalismo (Bajtín) prestaron una gran atención.

En sus estudios sobre la novela, Bajtín había observado, desde presupuestos posformalistas, que las formas estéticas son resultado y expresión de hechos sociales. En el discurso de los personajes subyace un intenso dialogismo —sostiene Bajtín—, ya que cada uno de ellos se expresa teniendo en cuenta ideas y formas procedentes de otros. El discurso intersubjetivo, el inderogable dialogismo y la polifonía cultural serán tipificados como rasgos fundamentales de la novela moderna como género literario. El dialogismo y la polifonía bajtinianos no se referían a la novela como un discurso en el que tienen cabida las lenguas de grupos, profesiones, clases sociales..., sino que designa el plurilingüismo consustancial al ser humano que vive en sociedad, penetrado de ideologías y sentidos que poseen diversas procedencias. Seamos francos: el concepto bajtiniano de dialogismo no puede ser más vaga y difuso. La novela se organizaría, pues, con discursos y voces de personajes particulares, síntesis de ideas y de palabras que les llegan del tiempo pasado y del espacio presente en que se mueven sus vidas; unas son rechazadas y otras aceptadas, pero su conjunto va constituyendo una visión particular del mundo, una forma personal de pensar y de hablar. Semejante vaguedad conceptual sedujo durante décadas a todo tipo de teóricos y críticos literarios, que hicieron del dialogismo un comodín para hablar entre sí, con frecuencia fingiendo de que se entendían entre ellos.

Se observará que, desde los criterios del Materialismo Filosófico, la teoría literaria bajtiniana es claramente descriptivista y relativista, pero no circularista. Bajtín

¹² Entre los antecedentes que se han señalado al concepto de motivo, figuran las obras de Bédier (*Les Fabliaux*, 1893) y Veselovski (*Poética de las tramas*, 1913).

describe algunos de los fenómenos esenciales de la comunicación literaria, socialmente identificados, pero sin adscribirles un punto de gravedad definido —esto es, sin implicarlos en la *symploké* del campo categorial de los materiales literarios— y sin percibir en su organización formal una dirección y sentido específicos —es decir, sin ubicarlos en el circularismo de la pragmática de la comunicación literaria efectivamente existente—. En suma, Bajtín trabaja con formas literarias que describe en la medida en que «se mueven» en una dimensión pragmática, propia de los hechos literarios, sí, pero al margen de una ontología definida por la delimitación y presencia de materiales literarios operatorios dados en *symploké*: autor, obra, lector y transductor.

El relato se configura de ese modo como un género en el que se manifiesta una concurrencia de voces —las de los personajes, a las que hay que añadir la envolvente del narrador—, que son a su vez síntesis de la experiencia verbal de cada uno de ellos, tal como se supone en su mundo ficcional. Para llegar a este concepto idealista de novela, Bajtín superó dos imperativos dominantes durante mucho tiempo en el panorama de la teoría literaria, y que lo vinculan directamente con la herencia de los formalistas rusos: en primer lugar, el fondo y la forma se yuxtaponen de modo indisociable, pues resultan afectados por los mismos cambios y mantienen un sentido convergente en su relación ideal de adecuación; y, en segundo lugar, postula que la influencia de los fenómenos sociales en el arte no se limita a los contenidos, sino que se manifiesta sobre todo en las formas, en expresiones y relaciones de tipo homológico, cuando no icónico. Bajtín confirma de este modo su caída en la falacia adecuacionista, hipostasiando primero la materia de la literatura, y después la forma, para yuxtaponer finalmente esta sobre aquella. En consecuencia, Bajtín estimó que las *formas* eran proyección de una determinada materia ideológica, así como de una visión del mundo propia de un sujeto, el autor, quien se dirige a unos lectores que, a su vez, la interpretarán desde su propia visión. La falacia adecuacionista no está en Bajtín exenta del subjetivismo en el que incurren todas las posiciones epistemológicas y formalistas.

Finalmente, las aportaciones sin duda más celebradas, respecto a las investigaciones sobre narratología, corresponden al etnólogo y folclorista Vladimir Propp, cuya *Morfología del cuento* (1928) ha sido una obra esencial en la configuración y desarrollo de los modernos estudios sobre la novela, el cuento e incluso el cine. Frente a la variedad de elementos que integran la narración (personajes, espacios, acciones...), Propp se propone identificar en el relato un conjunto de elementos invariantes, a partir de los cuales resulte posible establecer un determinado número de unidades funcionales, cuya ordenación y disposición estructural facilite la comprensión del discurso y la identidad de sus diferentes elementos compositivos. Desde esta perspectiva, Propp (1928/1977: 33) elabora el concepto de función, al que considera como «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga». En semejante concepción del funcionalismo, la semántica sigue siendo una *semántica inmanente*. La *función* es una abstracción de la acción, del mismo modo que el *actuante* lo es del personaje: un mismo personaje puede desempeñar varias funciones diferentes (sincretismo), así como una misma función puede ser ejecutada por sucesivos personajes (recurrencia). De nuevo el sentido de las obras literarias, en este caso narrativas, se construye en la medida en que resulta legible por un aparato formalista y conceptualizador de

determinados recursos literarios. Esto es, los materiales literarios serán legibles en la medida en que resulten *formalmente* legibles. La reducción formalista y la falacia descriptivista resultaron indisolubles de toda la labor desarrollada por los formalistas rusos y sus descendientes.

Lo que cambia son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos *a partir de las funciones de los personajes* (Propp, 1928/1977: 32).

Propp, en su *Morfología del cuento* (1928), se propuso estudiar las formas invariantes de los cuentos tradicionales: «La palabra morfología significa el estudio de las formas». Se apoya en el concepto de «función», que representa un valor *constante* en los relatos, y que señalará un número *limitado* de acciones significativas, y su sucesión con frecuencia idéntica. Además, el concepto de función sustituyó en la teoría de Propp a las nociones de *motivo* (Veselovski) y *elemento* (Bédier). Como es bien sabido, sus ideas se desarrollaron ampliamente por los formalistas franceses, en Europa, y por Dundes (1958), en Norteamérica.

CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA

El Círculo Lingüístico de Praga se fundó en esta ciudad, el 6 de octubre de 1926, por varios lingüistas y estudiosos de la literatura de origen checo y ruso, algunos de ellos procedentes de la Unión Soviética, donde la actividad investigadora de los formalistas resultaba cada vez más limitada debido a la influencia del marxismo en el mundo académico y cultural. Entre sus principales representantes figuran Jakobson y Mukarovski, en el ámbito de la lingüística y la estética literaria; Trubetzkoy en la fonología, y Wellek y Dolezel en los estudios sobre teoría de la literatura, su dimensión histórica y condiciones evolutivas a través de los diferentes períodos de la cultura, faceta en la que se integran importantes contribuciones de naturaleza estructuralista y semiótica. El Círculo Lingüístico de Praga se dispersó completamente como consecuencia de la II Guerra Mundial, si bien Jakobson y Chizhevskij ya habían abandonado Checoslovaquia en 1939.

Mukarovski fue uno de los teóricos más representativos del denominado Círculo de Praga. Sus investigaciones se orientaron principalmente hacia el estudio del lenguaje poético y literario en sus relaciones y diferencias con el lenguaje estándar, y hacia el análisis de todos aquellos fenómenos estéticos que pueden expresarse mediante signos, cuyo funcionamiento resulte semejante al del sistema lingüístico.

En el VIII Congreso Internacional de Filosofía, celebrado en Praga en 1934, Mukarovski enuncia uno de los principios básicos de la semiología: «Todo contenido psíquico que traspasa los límites de la conciencia individual adquiere por el mismo hecho de la comunicabilidad el carácter de signo» (Mukarovski, 1936). La semiología pretendía superar de este modo el psicologismo formalista, del que innegablemente partía. A su vez, Mukarovski considera que el lenguaje, en relación con la realidad

extralingüística, desempeña dos funciones principales: la función comunicativa, basada en el significado, y la función poética, que se dirige al mismo signo y adquiere valor autónomo. Adviértase que ya no es la *forma* el criterio caracterizador de la discriminación entre lenguaje literario y lenguaje ordinario, sino determinadas *funciones* que, sin dejar de ser lingüísticas, trascienden la complejidad inmanente de los enunciados verbales y literarios. Mukarovski distingue también en la obra literaria su dimensión significante, constituida por lo que la obra es en sí misma, como producto o *artefacto*, y en tanto que objeto estético o *significado*.

El Círculo Lingüístico de Praga se caracterizó por el desarrollo de una teoría lingüística concebida no como disciplina apriorística, independiente de la experiencia, sino como un conjunto sistemático de conocimientos derivados del análisis empírico de materiales lingüísticos concretos, sujetos a constantes verificaciones, desarrollos y perfeccionamientos; reacciona contra el atomismo de los neogramáticos, y sostiene una concepción estructural del desarrollo histórico del lenguaje.

El estructuralismo lingüístico de círculo de Praga fue fomentado por tendencias afines y similares, que discurrían simultáneamente en el ámbito de la lógica, la matemática, la psicología, la etnología, las ciencias naturales, la filosofía, etc..., según modelos elaborados por autores como Zubaty, B. Havranek, Korinek, Mathesius, Trnka y Vachek, entre varios más. Como sabemos, el estructuralismo constituyó una corriente lingüística muy interesada por el análisis de las relaciones entre los segmentos de una lengua, concebida como una totalidad jerárquicamente ordenada¹³.

En 1929 tiene lugar la redacción y presentación, en el I Congreso de Eslavistas, celebrado en Praga en octubre de aquel año, de las célebres tesis sobre el estructuralismo lingüístico, elaboradas por este grupo de estudiosos del lenguaje poético y la teoría literaria. Las tres primeras de estas tesis interesan de forma especial, por su relación directa con la teoría y la lingüística estructuralistas, mientras que los restantes apartados se refieren a problemas particulares de las lenguas eslavas.

La primera tesis se refiere al «método sincrónico y sus relaciones con el método diacrónico, comparación estructural y comparación genética, carácter fortuito o encadenamiento regular de los hechos de evolución lingüística» (AA.VV., 1929/1970: 15), y en ella se concibe el lenguaje como una totalidad atributiva y funcional, en el que la lengua se configura como un «sistema de medios de expresión apropiados para un fin» (funcionalismo). En la segunda tesis se fundamentan los principios del análisis fonológico del lenguaje y sus objetivos fundamentales e inmediatos, en torno a la identificación de las unidades formales (fonemas) y el estudio de sus relaciones en el sistema. La tercera tesis es de especial importancia, por sus referencias a las

¹³ Durante el período de entreguerras surgen en Europa diferentes corrientes lingüísticas de naturaleza estructuralista, como la Escuela de Ginebra, el Círculo Lingüístico de Praga (lingüística funcional), el Círculo Lingüístico de Copenhague (glosemática), y la escuela de Leonard Bloomfield (lingüística descriptiva). En sus diferentes ámbitos de aplicación, el estructuralismo lingüístico se caracterizó por su divergencia de métodos frente a los neogramáticos (atomización y psicologismo), movimiento creciente desde la década de 1890 del siglo XIX, al concebir la lingüística como ciencia independiente de otras disciplinas humanas (sociología, psicología, fisiología...), y estrechamente dependiente del concepto de signo lingüístico.

posibilidades de conocimiento e investigación de la lengua literaria y sus diferentes funciones en la vida humana. Desde el punto de vista funcional, los estructuralistas de Praga insistieron en el estudio sobre las facultades de la lengua literaria para expresar el modo de vida de las distintas culturas y civilizaciones (funcionamiento de su pensamiento político, religioso, científico, jurídico...), la capacidad de modificación y conceptualización que el conjunto de estas operaciones conlleva en los procesos de acción sobre el lenguaje, y la necesidad humana de expresarse frecuentemente sobre realidades que no guardan relación con la experiencia de la vida real, ni pertenecen a ella. La lengua literaria se caracterizaría, en consecuencia, por el uso funcional, altamente potenciado, de los elementos gramaticales y léxicos, y por una mayor abundancia de normas lingüísticas y sociales (Argente, 1972/1980: 30 ss).

El lenguaje poético se estudia en sí mismo, y desvinculado de cualquier sistema ideológico y axiológico preestablecido que pudiera determinarlo desde presupuestos metodológicos —o de cualquier otro tipo— ajenos a la estructura misma del propio lenguaje, como conjunto autónomo de signos que adquiere sentido en razón de su propia finalidad. La lingüística —había escrito Hjelmslev en 1943 (1984: 14)— es el «estudio del lenguaje y de sus textos como fin en sí mismo», de modo que el lenguaje habrá de considerarse como totalidad autosuficiente, y no (solo) como medio de conocimiento histórico y literario. Lamentablemente, el estructuralismo lingüístico, como el estructuralismo literario, siempre acaba dando lugar a consecuencias idealistas, de pretensiones megáricas, como las que afirman, según se acaba de ver, la autonomía e independencia de las *formas* frente a los *materiales* con los que estas necesariamente se conjugan y desenvuelven. Concebir el lenguaje como un ente autosuficiente implica negar la operatoriedad del ser humano —no ya como hablante u oyente— sino como artífice mismo del lenguaje.

NEW CRITICISM

Como se sabe, *New Criticism* es la denominación que recibe un grupo de profesores norteamericanos que, avanzado el segundo cuarto del siglo XX, desarrollaron, en las universidades de los Estados Unidos, un movimiento de investigación textual basado en el uso interpretativo de determinadas formas de las obras literarias. Su denominación como «nueva crítica» procede del título de una obra del poeta y crítico norteamericano John C. Ransom —*The New Criticism* (1941)—, que constituye un estudio formalista de la obra de Eliot, Richards e Winters¹⁴.

¹⁴ Debe advertirse que Spingarn, historiador de la teoría literaria del Renacimiento, discípulo y comentarista de la obra de Croce, había publicado en 1911 un volumen titulado precisamente *The New Criticism* (New York, Columbia University Press), en el que rechazaba los presupuestos historicistas de la investigación literaria, así como las «excesivas» pretensiones científicas de la crítica universitaria y academicista, abogando por una especie de crítica creadora, afín al impresionismo y al psicologismo más explícitos.

Los diferentes estudiosos que pueden agruparse bajo esta denominación no constituyen un grupo homogéneo de investigadores, cuyas ideas hayan sido unánimemente compartidas y uniformemente desarrolladas, sino que se trata de personas que, si bien parecen servirse de instrumentos de trabajo relativamente afines, manifiestan no ya una amplia diversidad doctrinal, sino más una notoria dispersión metodológica y conceptual, cuyos programas no han recibido siempre la adhesión de todos sus miembros, pese a hallarse identificados bajo una misma denominación. Por esta razón se ha propuesto hablar —sin éxito— de una «escuela del sur» (*Southern school*), en la que podrían incluirse los nombres de Ramson, Tate, Brooks y Warren, como autores que desarrollan su actividad en determinadas universidades sureñas de los Estados Unidos, y a los que unen, amén de determinadas concepciones metodológicas, la edición de varias revistas y publicaciones, como *Southern Review* (1935-1942), *Kenyon Review* (1938) o *Sewanne Review* (1944).

No obstante, y frente a toda diferencia, los estudiosos cuya labor puede agruparse bajo la denominación de *New Criticism* tienen muchas características en común, entre ellas su reacción contra dos modos de crítica literaria a los que ya se habían enfrentado los formalistas europeos: la crítica procedente de la erudición académica e historicista, y la interpretación literaria fundamentada sobre presupuestos subjetivos e impresionistas. Su concepción anti-romántica y anti-expresiva del lenguaje literario y la elaboración poética, orientada a la superación del psicologismo, así como el planteamiento de propuestas metodológicas destinadas al estudio de la obra literaria desde presupuestos autónomos, afines al pensamiento estructuralista, son algunas de sus premisas fundamentales (Brooks, 1947). Entre los autores cuya obra ha influido más intensamente en la formación de la doctrina y pensamiento metodológicos del *New Criticism* pueden citarse a Hulme, Richards y Eliot, quienes con frecuencia se habían apoyado en las teorías de Coleridge y Bentham sobre las posibilidades del lenguaje poético.

El crítico y pensador inglés Hulme, fallecido en 1917 en plena I Guerra Mundial, ejerció una notable influencia en el pensamiento metodológico del *New Criticism*, especialmente en autores como Eliot, a través de su obra titulada *Speculations*, editada póstumamente al cuidado de Read, si bien la mayor parte de su doctrina era ya conocida por los miembros del grupo a través de conferencias y manuscritos. El pensamiento poético de Hulme estuvo siempre muy fuertemente condicionado por su concepción ideológica, tradicionalista y ortodoxa, y radicalmente enemiga de las ideas liberales del Romanticismo. Sus postulados estéticos se fundamentan en las concepciones del arte neoclásico, desde las que exige el rechazo del subjetivismo, y la inestabilidad emocional propia de la literatura romántica, en favor de la exaltación de un arte preciso, riguroso, exacto, consecuencia de una disciplina depurada. Hulme participa igualmente de una concepción organicista de la obra literaria, lejos de la visión mecanicista de los fenómenos culturales. A estos postulados habría que añadir la valoración de la literatura como un dominio estético autónomo, bien diferenciado de cualesquiera otras disciplinas como la religión, la filosofía o la ética. Finalmente, debo añadir que la poética de Hulme, siempre insistente en la afirmación de que no existe un contenido poético independientemente del lenguaje que le da forma y sentido, de modo que toda idea o concepto es, por su mera existencia, un fenómeno comunicable

y objetivable a través del lenguaje, incurre en última instancia en el callejón sin salida al que conducen todos los formalismos: la hipóstasis de la forma, concebida e interpretada en última instancia al margen de toda materialidad, es decir, de toda Idea posible en ella objetivada. Tampoco deja de resultar abiertamente paradójico que un hombre tan reaccionario y conservador como Hulme pretendiera desarrollar —y aun creyera conseguirlo— una teoría literaria contraria al psicologismo en el que su propio artifice incurría sin cesar.

Otro de los autores más influyentes y representativos del pensamiento estético del *New Criticism* ha sido el estudioso de estética y semántica literaria Richards (1924, 1929, 1936), cuya obra permite considerarlo como uno de los principales contribuyentes del Idealismo de la crítica literaria del siglo XX, especialmente en el ámbito de las escuelas inglesa y norteamericana (James, 1907; Lubbock, 1921; Forster, 1927; Muir, 1929; Friedman, 1955; Booth, 1961; Chatman, 1978). Pese a que su doctrina estética es profundamente psicologista¹⁵, contrariando de este modo uno de los principios fundamentales del *New Criticism*, Richards influyó notablemente en este movimiento merced a sus trabajos sobre semántica y análisis lingüístico, todo lo cual demuestra, una vez más, la intensa falta de coherencia entre los postulados y premisas, por una parte, y los resultados y consecuencias, por otra, que ha caracterizado con frecuencia a las corrientes formalistas de interpretación literaria. En suma, todas ellas acaban incurriendo, más tarde o más temprano, en el idealismo y la inconsecuencia de la falacia descriptivista.

Richards (1924) distinguió a propósito del lenguaje dos usos principales, el referencial y el emotivo, a partir de los cuales trata de establecer las diferencias esenciales entre el lenguaje literario y el lenguaje científico. Sus ideas principales a este respecto consistieron en afirmar la «densidad semántica» del lenguaje literario —concepto en sí mismo metafórico y confuso, y por ende nada científico—, frente a otras formas de discurso lingüístico. De forma tan tropológica Richards introduce la noción de polivalencia semántica, que, afín a la de ambigüedad, habría de ser ampliamente desarrollada por su discípulo Empson, en sus obras *Seven Types of Ambiguity* (1930) y *The Structure of Complex Words* (1951). A todas estas ideas hay que añadir una última aportación, de amplio desarrollo en el formalismo francés, según la cual los sentidos del lenguaje literario solo pueden captarse y comprenderse como es debido desde la denominada «perspectiva contextualista», no tanto expresiva o interpretativa, sino más bien textual, como proceso semiótico de significación

¹⁵ Desde el punto de vista de Richards, los valores artísticos quedan en dependencia absoluta de los factores subjetivos de la composición, de modo que la obra poética carece de objetividad, al menos en lo que se refiere a su proceso de expresión. Las categorías objetivas de la obra literaria constituyen expresiones falaces y virtuales, pues conceptos como ritmo, trama, personaje, etc..., no designan cualidades inherentes a la obra, sino que representan proyecciones de experiencias psíquicas procedentes del sujeto. Richards incurre así en un reduccionismo psicologista que exige renunciar a la idea de verdad y de interpretación científica a la hora de examinar los materiales literarios. En tales circunstancias, no cabe hablar de teoría literaria posible, dado que todo se desarrolla bajo un absoluto eclipse gnoseológico. La supuesta teoría literaria de Richards es un entretenido relato retórico, un ensayo amenamente compuesto.

del texto literario. Richards afirma de este modo la concepción megárica del texto literario, como si se tratara de una realidad autónoma, independiente de todo lo relativo a su creador o artífice, y cuya potencia, polivalencia o ambigüedad semántica es preexistente a cualquier lector, que será inteligente o modélico en la medida en que, cual médium de la hermenéutica literaria, sea capaz de *des-velar* o *des-cribir* el significado inmanente, profundo, interior, encerrado y encriptado en las estructuras formales de la obra literaria. No cabe mayor idealismo. El texto, cada vez menos literario, se concibe como una pompa de jabón, cuya inmanencia o esencia se afirma al margen de toda trascendencia o relación exterior con el resto de los términos de la ontología literaria (autor, lector e intérprete o transductor).

Eliot, en su obra *La tradición y el talento individual*, establece los fundamentos teóricos de su poética en estrecha afinidad con el pensamiento de Hulme y Pound, al concebir la creación literaria como un proceso de despersonalización, a través del cual el artista se desprende de las emociones y obsesiones de su personalidad, lejos de confesarse y de declarar abiertamente los supuestos secretos de su intimidad¹⁶. Con anterioridad me he referido en esta obra a las paupérrimas aportaciones, anegadas de psicologismo e incluso de infantilismo, de Eliot¹⁷. Sus escritos, que pretenden manifestar de modo ingenuo y tropológico el rechazo a la doctrina romántica de la creación artística, en favor de una concepción clásica de la génesis literaria, basada en no tanto en la emotividad de la inspiración, sino más bien en el resultado del estudio, la tradición y la madurez, se desautorizan por sí mismos a cada paso, hundidos de forma constante en el subjetivismo de su autor. En segundo lugar, debo decir que la teoría estética de Eliot se caracteriza por la atención prioritaria que pretende conceder al poema frente al poeta, situando en el texto la objetivación de los valores literarios, valores de los que nunca da cuenta, sino es desde una retórica psicologista e inane. Desde este punto de vista, si, por un lado, toda disposición metodológica orientada hacia el estudio biográfico, psicológico, social o referencial del autor y su obra resulta discutido y rechazado, por otro, las declaraciones de Eliot son siempre, y de forma exclusiva, biográficas, psicologistas, sociologistas y autorreferenciales. Así, por ejemplo, en su artículo titulado «Hamlet y sus problemas» (1928), Eliot introduce el concepto de *correlato objetivo*, noción con la que trata de designar la configuración estructural y autónoma de la obra literaria, cuyas propiedades inmanentes constituyen el objeto de conocimiento científico del discurso literario¹⁸. Sin embargo, tal «correlato objetivo»

¹⁶ «Cuanto más perfecto sea el artista, más completamente están separados en él el hombre que sufre y el espíritu que crea, y el espíritu digiere y transmuta de manera más perfecta las pasiones que constituyen su material» (*apud* Aguiar, 1967/1984: 418). La declaración retórica de Eliot es aguda, por surrealista: ¿se imaginan a un espíritu —una forma incorpórea— digiriendo las pasiones que constituyen un material viviente?

¹⁷ Vid. en el tomo I de esta misma obra, *Crítica de la Razón Literaria*, el capítulo 4.1.2.

¹⁸ «El único modo de expresar una emoción en forma artística consiste en hallar un ‘correlato objetivo’; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos, que serán la fórmula de una emoción particular» (Eliot, 1928: 100). Es decir, cualquier cosa. Eliot establece así, gracias a la retórica de las palabras, una relación de isovalencia fantástica entre el «correlato objetivo» y el Mundo.

no es más que una metáfora psicologista y fraudulenta aducida por el propio Eliot para postular gratuitamente la concepción megárica y autónoma de la obra literaria, a la que termina por concebir como un material completamente segregado de la *symploké* de la que forma parte inherente y esencial (autor, obra, lector y transductor o intérprete). Eliot concibe la obra literaria del mismo modo que un médico demente puede exigir a un ojo, arrancado de su cavidad orbitaria, y depositado sobre una mesa, que le diga lo que ve y observa. El ojo, naturalmente, no dirá nada, ni verá nada, pero el médico demente puede asegurar la autonomía del ojo de marras respecto al cuerpo del que formaba parte, de tal modo que, afirmada su independencia respecto al cuerpo, la visión será más pura y objetiva. Y la interpretación, en consecuencia, más científica. La aberración resulta patente. Es lo mismo que exigirle a un hígado que metabolice proteínas al margen de un aparato digestivo integrado en un cuerpo humano. Formalmente, un corazón late por sí mismo; materialmente, solo gracias a la existencia de un cuerpo humano vivo el corazón *puede* latir. Los nuevos críticos norteamericanos, al igual que casi todos los formalistas, estudiaron las obras literarias como si se tratara de ojos extraídos de sus cavidades orbitarias. Pese al tiempo transcurrido, y pese a la demencia de tal procedimiento, la «exoculación» de los materiales literarios sigue siendo una práctica habitual en la mayor parte de los laboratorios y departamentos universitarios de nuestro tiempo. Al igual que otros contemporáneos suyos, pertenecientes al *New Criticism*, Eliot recogió en sus ensayos los planteamientos básicos de este movimiento, al rechazar abiertamente la crítica impresionista de raíces románticas, identificada con la interpretación del autor, de apoyos extraliterarios, y defender una concepción organicista del poema lírico, como cuerpo de materiales y formas dotado de vida propia y autónoma, y estructurado de forma mereológica y autosuficiente, de manera que al propio Eliot le sea posible considerar idealmente las relaciones de sus partes con el todo y de aquellas entre sí, cual si se tratara de organismos vivos e independientes frente a las normas de interpretación científica establecidas por sujetos operatorios.

Ramson es otro de los representantes emblemáticos del *New Criticism*. En su obra ensayística insistió de forma muy reiterada en la recusación del impresionismo como modo de acercamiento a la obra literaria, y en la conveniencia de fundamentar en el texto literario, como objeto de estudio científico, la totalidad de los análisis sobre la literatura. Ramson llegó incluso a proponer la supresión del léxico crítico de determinados vocablos, que designaban con frecuencia reacciones psicológicas del público lector (emocionante, extraordinario, valioso, admirable...), al exigir el desarrollo de una crítica inmanente centrada en el análisis de las formas literarias, desde la que se concibe el texto como un todo orgánico autónomo y autosuficiente, en el que los diferentes elementos se disponen de modo estructural, formando un sistema de relaciones y unidades formales solidarias entre sí. Si por un lado trataban de alcanzar la objetividad sustrayéndose al psicologismo, por el otro alcanzaban la cima del idealismo incurriendo en el mismo psicologismo del que pretendían huir.

Brooks, Wimsatt y Beardsley son algunos de los nombres cuya obra ensayística se vincula directamente con el pensamiento metodológico del *New Criticism*. Brook, en sus estudios sobre la estructura de la obra poética (1947), considera el texto literario como un sistema cuyos principios de integración y relación son la *paradoja* y la *ironía*, figuras de pensamiento a cuyo análisis dedicó importantes páginas en las que confiere

al lector un importante papel en el proceso comunicativo de la obra literaria. Con Brook, el psicologismo ya apunta inequívocamente a la conciencia de un lector ideal. En un ensayo conjunto dedicado a la «falacia afectiva» (*the affective fallacy*), Wimsatt y Beardsley (1954) se refirieron a problemas afines a las operaciones de recepción, al denunciar la confusión que con frecuencia establece el público entre lo que el poema es formalmente y lo que el poema *provoca* psicológicamente. Ambos insistieron entonces en la conveniencia de consagrar la investigación literaria al estudio de los valores estéticos, como cualidades inherentes del objeto textual, cuyo sentido suponían superior e irreductible al de las experiencias que los motivaban o que de ellos mismos se derivaban. Wimsatt y Beardsley estaban incurriendo en una gravísima reducción: estaban jibarizando la esencia del arte al eje sintáctico del espacio estético, es decir, a los modos, medios y objetos de que se sirve formalmente la construcción material de una obra de arte literaria¹⁹.

Entre sus diferentes objetivos metodológicos, los autores del *New Criticism* se refirieron con frecuencia a los problemas derivados de la diferenciación del lenguaje poético frente a los lenguajes científico y estándar, y al recurrente planteamiento de las relaciones entre el fondo y la forma de la obra literaria.

Respecto a la primera de estas cuestiones, la diferencia establecida por Richards (1924) entre *lenguaje referencial* y *lenguaje emotivo* resultó determinante en los planteamientos posteriores del *New Criticism* sobre el estudio de las propiedades específicas del lenguaje literario, faceta ampliamente considerada por la mayor parte de estos autores. En este sentido, Wimsatt (1954), en sus estudios sobre la lógica del discurso verbal, propuso distinguir el lenguaje de la *poesía*, al que consideraba estrictamente literario y «antilógico», del lenguaje de la *prosa*, que se encontraría caracterizado por su tendencia a la lógica verbal y su alejamiento de las formas propiamente literarias. Probablemente sin saberlo, Wimsatt estaba negando de este modo, de forma muy comparable al Platón de *Ion* (534b), la lógica y el racionalismo de la obra de arte literaria, al reducir el lenguaje a una idea científica de razón, y al excluir, simultáneamente, del lenguaje literario, toda posibilidad de asimilar, objetivar o formalizar tal idea de razón científica. Ignoró Wimsatt que la literatura no es solo lenguaje, sino, especialmente, materia formalizada, es decir, no es solo forma, sino forma material, en la que se objetivan ideas, las cuales, siempre son objeto de una gnoseología en tanto que materializan hechos operables, y no en cuanto que formalizan ficciones operatoriamente inexistentes. Es decir: la literatura, o mejor, los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor) son objeto de una gnoseología, pero los contenidos ficticios de la obra literaria no son, ni pueden serlo nunca, objeto de verdad o de mentira, es decir, no pueden someterse a la jurisdicción de una interpretación gnoseológica. Entre otras cosas evidentes, porque la ficción es una materia que carece de existencia operatoria. Solo posee existencia estructural o formal. Don Quijote solo existe operatoriamente *dentro* de la novela que lleva su nombre, dentro de la cual posee una existencia genética, una existencia que puede *generar* actos («funciones», diría

¹⁹ Sobre el concepto de *espacio estético*, vid. el tomo I de esta obra, *Crítica de la Razón Literaria*, capítulo 2.2.4.

Propp), pero *fuera* de la novela su existencia es exclusivamente formal o estructural, esto es, no operatoria²⁰.

De modo muy semejante, Ransom (1941) había diferenciado el significado lógico, racional y *parafraseable* de la prosa, del sentido que adquiere el lenguaje en su uso poético (metro, ritmo, figuras retóricas, complejidades formales y lógicas...), como si el lenguaje de la poesía careciera de lógica, de razón y de posibilidades perifrásticas. Por su parte, Brooks (1951) había hablado del método «explícito y directo» de la prosa, en que el sentido de las palabras tiende a afirmarse de forma clara y precisa, frente al método «indirecto y sugestivo» de la poesía, en que el significado literario suele expresarse a través de símbolos, metáforas y figuras que con frecuencia suponen un «desvío» respecto a los procedimientos habituales de la prosa y del lenguaje estándar.

New Criticism y Estilística gestaban el mismo embrión, iluso e ideal, que proclamaba la creencia psicologista de que la lengua poética no estaba hecha de lengua, sino de lengua «desviada». El último límite del callejón sin salida del formalismo estaba más cerca. Reducir la esencia de la literatura al lenguaje acuciaba la exigencia de encontrar en el lenguaje la diferencia entre lo que era literario y lo que no era. Tardaron décadas en darse cuenta de que ese no era el camino, sino el callejón: sin salida. La diferencia esencial del hecho literario no puede buscarse en la obra, y aún menos en la inmanencia de sus formas, porque allí ni está ni puede encontrarse, sino solo *inventarse*.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX los formalismos huyeron de su propio callejón sin salida tomando la dirección única de un nuevo desvío: el lector. Esta figura, irreal a más no poder —siempre se trató de un lector incorpóreo, de una forma inmaterializada—, condujo de nuevo a otro callejón sin luz ni alternativa posibles: la conciencia megárica e ideal de un lector tan modélico como inexistente. Anclados en el limbo de la recepción, las teorías literarias aterrizaron en el pantano de las ideologías, los revisionismos idealistas, las declaraciones lacustres de principios, el eclipse y la pérdida de la dialéctica, la reinención neohistoricista, la isovalencia y la mitificación de las culturas, los feminismos fundamentalistas, etc. La cloaca de la posmodernidad está saturada. De aquellos polvos, estos lodos.

Cuando Brooks se apoyó en el concepto de *paráfrasis* para distinguir las características del lenguaje poético frente al discurso en prosa, y afirmó la imposibilidad de reducir la complejidad de sentidos del poema —así como de alterar su disposición formal— con afirmaciones o resúmenes discursivos que pudieran transformar su constitución sintáctica y semántica, lo que a su modo de ver constituía la denominada «herejía de la paráfrasis», capaz de anular los valores significativos que proceden del contexto literario, y de destruir o erosionar profundamente los valores connotativos del lenguaje, estaba negando, en suma, la posibilidad de interpretar en términos racionales y lógicos el contenido material de las ideas objetivas formalizadas en los textos literarios. Si las palabras de Brook fueran ciertas, todo texto literario resultaría ilegible e intraducible, y, en consecuencia, incomprensible. Como admitir la posibilidad de parafrasear en prosa un discurso lírico equivalía a aceptar la dicotomía del lenguaje literario entre un fondo y una forma perfectamente

²⁰ Sobre el concepto de ficción literaria, vid., en esta obra, el tomo I, capítulo 6.

disociables entre sí, según una antigua concepción retórica de la obra literaria, como *idea* que resulta revestida de formas y procedimientos diversos, Brook no podía ceder esta carta fundamental.

Al igual que los formalistas rusos, la «nueva crítica» norteamericana manifiesta una concepción orgánica y autocontextual de la obra literaria, es decir, una concepción imposible, porque, en suma, al negar toda posibilidad de distinguir en ella una forma y un contenido establemente disociables, en sus diferentes procesos de expresión, significación e interpretación, están clausurando sus posibilidades de interpretación crítica, científica y filosófica. La literatura no es la forma de la literatura, sino la formalización de los materiales literarios. Formalistas, *new critics* y estructuralistas negaron la dialéctica entre forma y fondo, sí, pero negaron esa dialéctica entre tales conceptos para hipostasiarlos, para desposeerlos de sus contextos materiales efectivamente existentes. Incurrieron en un error de partida: no se puede negar la dialéctica entre materia y forma porque materia y forma no son conceptos dialécticos en tanto que insolubles o irreconciliables, sino conceptos conjugados: es decir, son términos inseparables, y por ello mismo *disociables*. Sin embargo, formalistas y *new critics*, postulando la supresión de su dialéctica, los trataron como términos indisociables, pero *separables*. La dialéctica es una cualidad de lo separable, como la conjugación lo es de lo indisociable²¹.

Autores como Winters (1947) habían señalado a este respecto la conveniencia de distinguir los efectos *racionales* y *emotivos* de la obra literaria, a los que desde un punto de vista lingüístico designa mediante los términos *denotación* y *connotación*. Ransom estableció una distinción semejante entre los conceptos de *estructura* y *textura* del poema, de modo que la «estructura» designaría la consistencia lógica y racional del texto, mientras que su «textura» estaría constituida por los elementos irrelevantes, desde un punto de vista lógico, que sin embargo soportan y dan sentido a las formas (*Dinglichkeit*), tal como ocurre con el metro, ritmo, prosodia, rima, etc... Sucede, sin embargo, que elementos como el metro, el ritmo, la prosodia, la rima, etc., son más lógicos y racionales que otros como los que Ramson identifica con la «estructura» del texto, una estructura desposeída de ideas y contenidos, y depositaria de la única fisicalidad que lograron reconocer los nuevos críticos, como si desde la insularidad de las formas pudiera hablarse materialmente de texto. Del mismo modo, Tate (1955) considera que todo objeto poético se configura como un conjunto orgánico en el que actúan elementos *extensionales*, de naturaleza conceptual y denotativa, e *intensionales*, cuyas propiedades connotativas introducen en el discurso lírico la tensión necesaria para dotarlo de entropía y polivalencia semánticas²². De este modo,

²¹ Vid. en este punto el artículo de Bueno (1978a) sobre «Conceptos conjugados».

²² «El significado del poema es su *tensión*, el cuerpo plenamente organizado de toda la extensión e intensión que podemos hallar en él» (Tate, 1942: 71). La orientación inmanentista de los trabajos del *New Criticism* resulta fácilmente observable, pues tanto Ransom como Winters y Tate insisten de forma recurrente en que el significado del poema no coincide con su *paráfrasis racional*, su *conjunto de motivos* o sus *componentes extensionales*, sino en la interacción de sus unidades y elementos formales.

los *new critics* afirman indolentemente que un texto es legible por sus formas e ilegible por sus contenidos: las formas poseen estructuras —irrelevantes, como la métrica, por ejemplo, según ellos—, y los contenidos son en sí mismos igualmente irrelevantes, porque nos sitúan en un contexto extratextual, ajeno a la inmanencia radical de una forma inmaterial en la que se objetiva la esencia de una literatura que ellos dicen haber estudiado.

EL ESTRUCTURALISMO AFRANCESADO

El triunfo del pensamiento estructuralista francés se sitúa en torno a la década de 1960. En su desarrollo intervinieron varios factores y acontecimientos, entre los que se encuentran la divulgación en Europa Occidental de la teoría literaria de los formalistas rusos; las primeras investigaciones de antropología y etnología estructurales llevadas a cabo por Lévi-Strauss; la llegada de determinados autores eslavos, como Todorov (1965) y Kristeva (1969, 1972), quienes difundieron las obras de los formalistas rusos y los estudios de semiótica soviética; la traducción al inglés, de Ruwet, de los *Essais de linguistique générale*, de Jakobson; y la introducción, a través de Kristeva (1967), de los trabajos posformalistas de Bajtín sobre la novela polifónica y la translingüística o pragmática, etc... Se configura de este modo un movimiento intelectual relativamente homogéneo, el formalismo francés, agrupado en torno a actividades editoriales que promueven firmas como *Le Seuil* y revistas como *Tel Quel*, *Critique*, *Communications* y *Poétique*.

El formalismo francés planteó la posibilidad de un estudio plenamente inmanente de los textos literarios, al considerar que la ciencia de la literatura residía en el análisis de las estructuras de la obra literaria, y al aceptar de este modo el enfoque estructuralista de su dimensión lingüística, sociológica y psicoanalítica. El estructuralismo, en primer lugar, redujo los materiales literarios a la obra literaria, sustrayéndose, cuando no anulando por completo, el resto de los términos de la ontología literaria (autor, lector y transductor); en segundo lugar, asimiló formalmente toda interpretación literaria a modelos propios y exclusivos de la Lingüística, como disciplina o cuerpo de conocimientos bien organizados; y, en tercer lugar, adoptó sin reservas una posición epistemológica (que no gnoseológica), al examinar el texto literario como un *objeto* cuya estructura resultaba descriptivamente analizada por la *conciencia* de un *sujeto*. Incurrió de este modo en una triple y gravísima reducción, ontológica, metodológica y epistemológica: 1) ontológicamente, la literatura queda reducida a un único término —la obra—, progresivamente conceptualizada como «texto», o conjunto de formas capaces de sustraerse a todo contenido y, por supuesto, a toda posibilidad de interpretar las Ideas formalmente objetivas en la totalidad de los materiales literarios; 2) metodológicamente, la ciencia que determinó el modo de acercamiento al único material literario reconocido, la obra, prontamente reducida a lenguaje, cuando no a formas gráficas, fue la Lingüística, como ciencia categorial ampliada de la que se hizo brotar un conjunto de modelos estructurales, indudablemente insuficientes en sí mismos, para dar cuenta de una muy compleja totalidad de realidades ontológicas implantadas en campos categoriales de muy

diversa naturaleza; y 3) epistemológicamente, porque al concebir la literatura como el resultado de una reducción imperativa a un solo y único material literario —el texto—, expuesto fenoménicamente ante la conciencia de un sujeto indeterminado e incorpóreo, la investigación supuestamente científica desemboca de forma inevitable en el idealismo metafísico de una interpretación basada en la construcción preconcebida de estructuras ideales ,y acaso perfectas, pero sin duda irreales e ilusorias. El texto, el método y la estructura, tal como los concibieron los estructuralistas, eran ante todo un epifenómeno de la conciencia del receptor. Un ilusionismo formal, metodológico y epistemológico.

El estructuralismo buscó siempre esquemas ideales de relaciones cerradas y perfectas, de ahí que fuera la sintaxis el aspecto de la semiótica que más estudió y desarrolló. En efecto, si la semiología del relato atendió en sus primeros tiempos a los hechos sintácticos, se debió precisamente al peso de los presupuestos estructurales para el estudio científico de todos los objetos históricos. El estructuralismo había considerado a la Lingüística como el modelo principal en la investigación de los fenómenos culturales. Estudiosos como Lévi-Strauss (1958) demostraron, desde el punto de vista de su aplicación en la antropología y la etnología, la validez interdisciplinaria del modelo lingüístico²³, que Lacan habría de continuar —de forma tal ideal como fraudulenta en el psicoanálisis: Althusser (1967) en una nueva lectura del marxismo, Foucault en sus escritos retóricos y sofistas sobre el saber, la locura y el poder, Barthes en sus publicaciones de pseudoteoría literaria, junto con los trabajos teóricos desarrollados por Genette (1966, 1969, 1972), Kristeva (1966), Greimas (1966) y Todorov (1968, 1969), principalmente.

La visión estructural de los fenómenos culturales se configura como aquello que revela el análisis interno de su totalidad. Desde este punto de vista, resultan esenciales los conceptos de estructura, sistema y solidaridad, al referirse a un conjunto de elementos determinados por sus mutuas relaciones de interdependencia (estructura), que se manifiestan como solidarias en el proceso (un término A exige necesariamente la presencia de otro término B, y a la inversa), y como complementarias en el sistema, cuya estabilidad viene determinada por la interrelación de todos sus elementos.

El carácter de totalidad e interdependencia entre los elementos que forman el sistema distinguía entonces a los estructuralistas de las escuelas atomistas, cuyos presupuestos de investigación eran habituales en las prácticas de los neogramáticos, quienes concebían la realidad como compuesta de elementos aislables, cuya suma o yuxtaposición configuraba la constitución del conjunto. Sin embargo, para los formalistas franceses, y en general para los estructuralistas del siglo XX, la

²³ «Pienso en la relación no ya entre *una* lengua (o el lenguaje mismo) y *una* cultura (o la cultura misma), sino entre la lingüística y la antropología consideradas como ciencias. ¿Cómo explicar este trato desigual? Es que el problema de las relaciones entre lenguaje y cultura es uno de los más complicados que puedan imaginarse [...]. La cultura posee una arquitectura similar a la del lenguaje. Una y otra se edifican por medio de oposiciones y correlaciones, es decir, de relaciones lógicas, de tal manera que el lenguaje puede ser considerado como el cimiento destinado a recibir las estructuras que corresponden a la cultura en sus distintos aspectos, estructuras más complejas a veces pero del mismo tipo que las del lenguaje» (Lévi-Strauss, 1958/1987: 110).

noción de estructura, antes que una realidad empíricamente observable, era un *simulacro*, un ilusionismo epistemológico, como he indicado, con pretensiones de funcionar como un principio metodológico y explicativo de hechos culturales y de materiales literarios. Frente al atomismo neogramático, cuya herencia e impronta se observaba en la estilística francesa de un Charles Bally (1909), así como en los escritos —de desbordante idealismo literario— de un Dámaso Alonso (1950), los estructuralistas se jactaban ingenuamente de «poseer» un sistema caracterizado por disponer de una potente organización inmanente para interpretar las formas de la literatura. Lástima que la potencia de tal organismo sistemático se limitara ontológicamente a un término del campo categorial de la literatura, destruyendo de este modo la posibilidad real de estudiar la literatura en sí y en cuanto tal, reducidos y limitados —jibarizados—, como estaban, al *texto* —no siempre literario (pues nunca dispusieron de métodos efectivos para distinguir lo literario de lo no literario, pese a su ilusionismo epistemológico y metodológico)—, concebido como una *estructura distributiva* —que no como una estructura atributiva (en cuyo caso habrían tenido que incorporar a su limitado «sistema» los términos categoriales de autor, lector y transductor)—. La jactancia metodológica del estructuralismo se basaba sobre en una premisa metodológicamente ingenua y epistemológicamente ilusa: postular que el sistema era el texto de la obra, y suponer que a tal sistema le bastaba con operar con las formas de la obra, imaginando que la estructura de esa obra o de ese texto era el campo categorial de toda la literatura. Los estructuralistas actuaron en este sentido como médicos que consideran que la Medicina se limita únicamente a estudiar las formas del corazón determinadas por su valor funcional en el aparato cardiovascular. Lo que no forma parte de la totalidad distributiva de los vasos sanguíneos no es funcionalmente pertinente al estudio de la Medicina.

El carácter de totalidad propio de las estructuras es esencial, pues la única oposición en la que todos los estructuralistas están de acuerdo es en la de estructuras y agregados [...]. Una estructura está, ciertamente, formada de elementos, pero estos están subordinados a leyes que caracterizan el sistema como tal; y estas leyes, llamadas de composición, no se reducen a asociaciones acumulativas, sino que confieren al todo en tanto que tal propiedades de conjunto distintas de las de los elementos (Piaget, 1968).

La misma simpleza teórica puede leerse en un autor tan célebre y representativo como Pouillon. Los estructuralistas habían descubierto un juguete funcionalmente muy operativo, la estructura, y un modelo formalmente muy exportable, la Lingüística. Lástima que las funciones de sus operaciones y que las formas de su modelo no tuvieran más aplicaciones que las vertidas en la inmanencia de circuitos fenomenológicos artificiosos e ideales, postulados a su vez por la conciencia de sujetos que interpretaban de un modo preconcebido materiales formalizados lingüísticamente *a posteriori*.

El método consiste en reconocer entre los conjuntos organizados, que se comparan precisamente para verificar las hipótesis, diferencias que no son simple alteridad, sino que indiquen la relación común, según la cual se definen. Consiste, en segundo lugar, en ordenarlos en el eje (o ejes) semántico así precisado, de tal suerte que los conjuntos considerados aparezcan como variantes entre sí y el

conjunto de estos conjuntos como el producto de un arte combinatoria (Pouillon, 1966/1969: 7).

Desde el punto de vista de las filosofías humanistas, el estructuralismo introduce importantes transformaciones de orden metodológico y epistemológico, al considerar que el sujeto deja de desempeñar el papel fundamental en la investigación de los fenómenos culturales, en favor de determinados principios metodológicos, como las nociones de estructura, discurso, sistema, código, etc... Sin embargo, lo que estaban haciendo era reemplazar un sujeto corpóreo y operatorio, un intérprete real, de carne y hueso, por un sujeto epistemológico, kantiano, reducido a un teoreticismo mentalista, porque todas esas nociones de estructura, discurso, etc., son solo resultado de la conciencia fenomenológica del propio sujeto receptor: son un epifenómeno de la mente del intérprete. Son pura subjetividad. De este modo, su oposición a los sistemas de pensamiento humanistas, que habían dominado el panorama francés de las últimas décadas (fenomenología y existencialismos), es tan manifiesta como aparente, porque en la proclamación misma de los estudios inmanentistas de la obra literaria está contenida la fórmula fenomenológica y subjetiva de la interpretación de las formas del objeto de estudio, al trasladar el centro del pensamiento del sujeto al objeto *en tanto que* discurso, lenguaje, forma o estructura. Hablar —como hacía Lévi-Strauss— de *antisubjetivismo teórico* o epistemológico equivale a incurrir en la falacia teoreticista sin ser consciente de semejante incursión. En suma, si algo fallaba en la interpretación, en el uso de este modelo teórico, la culpa la tenía la realidad, pero no la estructura, en sí misma correcta e infalible.

La exclusión del sujeto representa una necesidad, diríamos de orden metodológico: excluir el punto de vista del árbitro que inspecciona el mito desde fuera y, por este hecho, es propenso a encontrarle causas desde afuera (Lévi-Strauss, 1971/1983: 4).

Los estructuralistas creyeron, desde la mayor de las ingenuidades, poder segregar el sujeto cognoscente sin abandonar la posición epistemológica en sus interpretaciones de los hechos culturales, algo equivalente a pretender mirarse al espejo sin que el espejo refleje la imagen del sujeto que se sitúa ante él. El sujeto cognoscente solo puede segregarse de una investigación cuando esta investigación se lleva a cabo, esto es, se ejecuta, en el seno de un *contexto gnoseológico*, nunca epistemológico, es decir, en un contexto determinado por los criterios de *materia y forma* (Materialismo Filosófico), como conceptos conjugados, y nunca configurado por los conceptos de *objeto y sujeto* (Idealismo alemán), como términos yuxtapuestos, alternativos o dialécticos. Suprimir o prescindir del sujeto en una investigación desarrollada de acuerdo con criterios epistemológicos supone incurrir en una falacia teoreticista de dimensiones absolutas. Hasta tal punto que el resultado de la teoría puede ser incluso un objeto inexistente, un espejismo, una estructura formalmente ideal, una ilusión epistemológica, una forma incorpórea. No por casualidad el estructuralismo acaba generando un espejo deformante: la posmodernidad.

En el ámbito de la teoría literaria, Barthes había escrito en 1968, a propósito de «La muerte del autor» —texto que he criticado profusamente al referirme a la

ontología literaria desde el Materialismo Filosófico²⁴—, que la voz, el autor mismo, y el origen de la escritura, desaparecen cuando un hecho se relata con fines intransitivos; cuando, como suponen los estructuralistas sucede con el discurso literario, el lenguaje no tiene como finalidad actuar directamente sobre lo real. En realidad, ningún hecho se relata con fines intransitivos, es decir, sin consecuencias. Barthes consideraba simplemente que el autor era un «personaje del mundo moderno», introducido en la sociedad tras la Edad Media, merced al empirismo inglés, el racionalismo continental del siglo XVII y el concepto personal de fe establecido por la Reforma, que descubren y potencian el prestigio del individuo. Por mi parte, simplemente puedo aducir, como he explicado anteriormente, que la supresión del autor es solo una figura retórica —nunca gnoseológica, porque el autor es un material literario formalmente inderogable, es un sujeto corpóreo y operatorio—, introducida en la teoría de la literatura contemporánea por el discurso posmoderno, dadas sus deficiencias interpretativas y sus compromisos ideológicos con autores y autoridades inexistentes en el canon literario. Desde la sofisticada retórica de Barthes, el estructuralismo francés rechaza el «sentido teológico» de la obra literaria, objetivado en el autor, así como el conjunto de hipóstasis (sociedad, psicología, historia, libertad...) que tratan de vincular el estudio de la literatura con algunas de las cualidades exteriores que actúan sobre la idea del autor como dios de la literatura. Quien habla no es, pues, el autor, sino el lenguaje (como si el lenguaje fuera ahora el dios, el demiurgo o el sujeto operatorio de la semántica); mientras que el autor de carne y hueso, el sujeto operatorio que construye la obra literaria, debe ser desplazado o derogado en beneficio de la escritura y del lector, es decir, de la escritura como conjunto de formas gráficas y del lector como ente metafísico en el que convergen las posibilidades ideales de interpretación de una obra literaria, a la sazón, «escritura». Interpretados de este modo, resultado del concepto de estructura elaborado por los neoformalistas franceses, escritura y lector son dos entidades metafísicas cuyas formas carecen de contenido material, porque pueden ser, *de iure*, cualquier cosa, al ser, *de facto*, pura retórica.

Una vez hallado el Autor, el texto se «explica», el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco en el hecho de la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor (Barthes, 1968/1987: 70).

La única caída que se advierte aquí es la del posformalismo barthesiano, que se precipita en una metafísica de las palabras, al ubicar la figura del autor de obras literarias en una teología de la escritura. Las palabras de Barthes son, más que nunca en este artículo necrológico sobre el autor, sofisticada y perifrástica tropología nietzscheana, cuya raíz está en el fragmento 125 de *La gaya ciencia*, donde se postula la famosa exclamación «¡Dios ha muerto!» (= «El autor ha muerto», dirá Barthes).

Al igual que los formalistas rusos, los neoformalistas franceses no se separan mucho de Aristóteles en sus estudios sobre la morfología del relato, en tanto que

²⁴ Vid. el tomo I de esta misma obra, *Crítica de la Razón Literaria*, capítulo 4.1.2.

uno y otros coinciden en incurrir en las falacias descriptivista y teoreticista, bien proyectada hacia las formas como conceptos reproductores de la realidad exterior a ellas (Aristóteles), bien orientada hacia una idea de estructura en que formalmente se objetivan los fenómenos identificados en la conciencia del sujeto receptor o intérprete, reducido por los estructuralistas a un sofisticado fenomenólogo (poéticas formales y funcionales). Así, por ejemplo, el funcionalismo consideraba que el elemento fundamental del relato eran las acciones y las situaciones de los personajes (actuantes) abstraídas en sus valores funcionales (funciones), y solo por relación a ellas se configuraban como tales esos actuantes, o sujetos generadores de las acciones narrativas. Los personajes era actuantes, sujetos teóricos revestidos de caracteres físicos, psíquicos y sociales que los individualizaban. No por casualidad Tomachevski consideraba, en su mencionada obra de 1928, que el personaje era un elemento secundario en la trama. Barthes (1966), en el célebre volumen 8 de *Communications*, también sostuvo, aristotélicamente, como si fuera alguna novedad, que la noción de personaje era por completo secundaria, y que estaba subordinada a la trama. Lo sabemos desde la *Poética* del Estagirita. Con todo, algo original había en la argumentación barthesiana: el sofista francés negaba al personaje la legitimidad de su dimensión psicológica, que consideraba de influjo burgués. Era una forma de otorgar carta de ciudadanía en aquel momento histórico y social a su teoría literaria. Era clave captar la simpatía de las masas. Las formas literarias, determinadas por su valor funcional en el texto, debían emanciparse —a finales de la década de 1960— de la terrible y feroz influencia de la burguesía.

A propósito del análisis funcional del discurso dramático, y con independencia de las investigaciones de Propp (1928) y Lévi-Strauss (1975), Souriau (1950) se propuso determinar, desde presupuestos estructuralistas, las principales funciones dramáticas sobre las que se fundamenta la obra teatral. De este modo, Souriau estudió morfológicamente las principales combinaciones, examinó las causas de las diferentes propiedades estéticas que las motivaban, y observó finalmente a través de qué modos y procedimientos se encadenaban tales *situaciones dramáticas*. Souriau llegó a hablar —exactamente— de 210.141 situaciones dramáticas, que resultarían de la combinación variable de determinadas funciones y combinaciones teatrales, presentes en la estructura de cada obra de (reunión de dos o más funciones en un personaje, toma de una función como principio rector de otra, etc...) En consecuencia, cada situación dramática se definía como «la *figure structurale* dessinée, dans un moment donné de l'action, par un *système de forces*», fuerzas que son las funciones dramáticas propiamente dichas, y que Souriau reducía a seis principales, representadas mediante símbolos astrológicos: fuerza temática (León), representante del valor deseado (Sol), objeto receptor del bien deseado (Tierra), elemento oponente (Marte), árbitro o juez del conflicto dramático (Balanza), agente auxiliar (Luna). ¿Cabe una prueba más expresiva y representativa de lo que puede llegar a ser la falacia teoreticista y el ilusionismo fenomenológico en el que de forma sistemática incurren las poéticas estructuralistas?

La influencia de la obra de Propp en Europa Occidental comienza desde 1958, con la traducción al inglés de la *Morfología del cuento* (1928), precisamente el mismo año en que Lévi-Strauss publica su *Antropologie structurale*, y ocho años antes de la

aparición de la *Semántique structurale* de Greimas, obra que adapta el libro de Propp sobre la morfología de los cuentos populares a las necesidades del estructuralismo de la década de 1960, y construye un modelo de gran rentabilidad y soltura para el análisis estructural del relato. Esta obra de Greimas se usó durante décadas como una auténtica calculadora de funciones narratológicas, un fecundo mecanismo de descubrimiento, conquista y colonización de términos sintácticos identificables y combinables en la inmanencia de cualesquiera formas interpretables como *narraciones de historias*. A partir de la Lingüística de Tesnière (1959), y de los modelos funcionales elaborados por Propp y Souriau, Greimas elaboró un cuadro actancial compuesto idealmente por seis entidades funcionales o actuantes, caracterizados por desempeñar las mismas funciones en todos los cuentos, relatos y novelas. Los actuantes —en el seno del cuadro— eran abstracciones funcionales de los personajes, y sus relaciones solían estar mediatizadas con frecuencia por las modalidades de saber, poder o querer. De este modo, con el auxilio de un ayudante y la adversidad de un oponente, un sujeto pretendía un objeto, movido por un remitente, cuyas consecuencias sufría o gozaba un destinatario.

Por su parte, Brémond (1964, 1966) introdujo a su vez llamativas modificaciones en el sistema narratológico de Propp, al eliminar las denominadas «funciones pivotes», que planteaban dos alternativas tras cada situación narrativa, y vinculaban toda función a la precedente, y al suprimir la concepción proppiana que exigía en cada relato el cumplimiento de las treinta y una funciones señaladas para los cuentos tradiciones rusos. En consecuencia, Brémond se apoyó en la noción de *secuencia*, como unidad sintáctica en la que había de agruparse un serie tripartita de funciones que se implicaban necesariamente, y que con frecuencia designaban tres fases obligatorias en todo proceso: apertura de una situación, medios que la transforman, y desenlace final de éxito o fracaso. Como se observará, el estructuralismo jugaba con las formas, siempre determinadas por su valor funcional en un sistema ideal, pero al margen de la interpretación semántica que exigen las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios.

En este contexto, el pensamiento jakobsoniano sigue su desarrollo, ahora durante la década de 1960 en los Estados Unidos. Considero que Jakobson culminó sus aportaciones con su célebre intervención en el congreso de Indiana, en 1958, cuando, apoyándose en la Lingüística, al igual que el formalismo francés, como ciencia global de la estructura verbal, formula su teoría sobre las funciones del lenguaje. En 1960, en el volumen *Style in Language*, tiene lugar la publicación de esa ponencia de clausura que Jakobson lee dos años antes en el congreso sobre el estilo celebrado en la Universidad de Indiana, intervención en la que reformulaba algunas de las posiciones teóricas esenciales del formalismo ruso y del estructuralismo checo, y cuya consideración ha determinado de forma esencial la evolución posterior de los estudios sobre poética lingüística y literaria.

Considerando la Poética como parte integrante de la Lingüística, Jakobson identifica algunos de los problemas más importantes con los que ha de enfrentarse la lingüística estructural (hipótesis monolítica del lenguaje, interdependencia de múltiples estructuras en el interior de una misma lengua...), y elabora, a partir de las archiconocidas funciones del lenguaje señaladas por Bühler en 1934, y de la teoría matemática de la información y la comunicación, un modelo de seis funciones

básicas del lenguaje, que hace corresponder a cada uno de los sujetos y elementos que intervienen en el proceso de comunicación. Estos esquemas se han repetido hasta la saciedad, pero siempre acriticamente. Solo desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se ha impugnado el idealismo y teoreticismo de su formulación, al introducir un cuarto y decisivo elemento: el intérprete o transductor. Desde el Materialismo Filosófico se impone así el cierre categorial de la Teoría de la Literatura.

contexto
emisor → *mensaje* → *receptor*
contacto
código

referencial
emotiva → *poética* → *conativa*
fática
metalingüística

Hoy es un ejercicio muy simple identificar la presencia, la ausencia y el dominio de determinadas escuelas y corrientes de investigación literaria en cada una de estas funciones.

sociología de la literatura
poética romántica → *poéticas formales* → *poética de la recepción*
poéticas morfológicas y funcionales

La ausencia de determinadas teorías literarias pone de manifiesto en el esquema de Jakobson la carencia de funciones determinantes en el proceso de construcción, comunicación e interpretación de la literatura y del lenguaje, del mismo modo que la falta de tales funciones constata la incapacidad para identificar, aún a mediados del siglo XX, la funcionalidad de una realidad ontológica fundamental, que pasó por completo desapercibida como función a todos los funcionalistas, formalistas y estructuralistas, que estudiaban, en el estructuralismo francés, las formas literarias determinadas por su valor funcional en el texto. Me refiero a la función del transductor, y las operaciones de transducción literaria debidas a este agente y sujeto operatorio, el cual constituye un término ontológico fundamental e indomable en el campo gnoseológico en el que se sitúan, formal y materialmente, en *symploké*, los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor).

El funcionalismo había evitado encontrarse con la función más dinámica y compleja de todas las funciones, la transducción. Precisamente aquella que situaba los materiales literarios en una estructura circular y empírica, es decir, pragmática y real.

La función referencial (*Darstellung*) se interpretaba en su orientación (*Einstellung*) hacia el referente contextual, en virtud del cual se reconocía en el lenguaje la transmisión de un contenido. Se interpretó en direcciones muy amplias como una función eminentemente denotativa y cognoscitiva, cuya presencia se admitía en todo tipo de mensajes verbales, pero no siempre de forma dominante: «Puede ser —advertía Jakobson (1960/1984: 353)— el hilo conductor de varios mensajes, pero el lingüista atento no puede menos que tomar en cuenta la integración accesoria de las demás funciones en mensajes de este tipo», si bien la estructura verbal de un texto «depende, primariamente, de la función predominante».

La función emotiva o expresiva (*Ausdruck* o *Kundgabe*) se categorizó estructuralmente como centrada en el sujeto emisor o destinador del mensaje, y su interpretación se orientó hacia la expresión directa de la actitud del hablante ante aquello que comunicaba. Jakobson había tomado el término «emotivo» de la obra de Marty (*Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, 1908), quien lo prefirió al vocablo «emocional».

La función apelativa o conativa (*Appell* o *Auslösung*) se orientó estructuralmente hacia el destinatario del mensaje o sujeto receptor, con el fin de actuar sobre sus competencias y modalidades. Lingüísticamente, esta función presenta propiedades especiales, derivadas de la naturaleza del imperativo como forma gramatical, cuya construcción se aparta de las restantes categorías nominales y verbales, especialmente de las oraciones declarativas (el imperativo no puede ser objeto de verificación), de las que se diferencia sintáctica, morfológica y fonémicamente.

Por su parte, la función fática resultó característica de aquellos mensajes que servían para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, verificar el funcionamiento y la eficacia del medio o canal de transmisión, y actuar sobre la atención del interlocutor, con objeto de confirmar adecuadamente su mantenimiento durante el tiempo que durara la interacción. La interpretación de la función fática se orientó en definitiva hacia el medio, canal o contacto, que hacía posible el tránsito de la comunicación. El término fático lo introduce el antropólogo funcionalista Malinovski, en 1923, en su estudio sobre «El problema del significado en los lenguajes primitivos».

La función metalingüística, como función de glosa, resultaría característica de los discursos que se ocupan del código, y se hizo derivar de la diferencia establecida por la lógica moderna entre dos niveles diferentes de lenguaje, según se utilice el lenguaje para referirse a un contenido objetual o referencial, o para hablar del lenguaje mismo: la lengua como forma reflexiva de sí misma.

Finalmente, la función poética —función estrella para formalistas y estructuralistas— se centraba en el mensaje como tal, imponiendo de este modo una función idealmente *poética* del texto, concebido como un material intransitivo —el mensaje por el mensaje— e insular en sus formas —las ideas objetivadas en la literatura importan mucho menos que las formas que las objetivan—, y se caracterizó, según Jakobson, por ser la función dominante o determinante del arte verbal, pues, sin ser la única, se convino en que estimulaba más que ninguna otra la expresividad de los signos lingüísticos, y que confería, mejor que ninguna otra, un estatuto autónomo y específico al mensaje literario, semánticamente orgánico (aunque su semántica se limitara a su inmanencia formal y funcional), contextualmente estable (aunque el contexto fuera la conciencia

del receptor y la estabilidad no fuese otra cosa que una ilusión fenomenológica), y formalmente cerrado (como si la fluctuación filológica, las exigencias de la ecdótica, las transformaciones lingüísticas y, en definitiva, las metamorfosis interpretativas, es decir, transducción y todas sus consecuencias no existieran jamás).

Tras describir los límites y el modo de ser de la función poética, Jakobson fundamentó formalmente el criterio lingüístico de esta función en la proyección del principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación, como dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal. La Poética se configuró de este modo como aquella parte de la Lingüística que trataba de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje. Así se decretó que la primacía, no obstante, de la función poética sobre la referencial no eliminaba la referencia, pero la hacía ambigua. Pero las consecuencias de estos «decretos» no tardaron en manifestarse ante los recursos metodológicos de las poéticas formalistas.

Resultó que la función poética no podía estudiarse de modo eficaz fuera de los problemas generales del lenguaje y de la literatura, es decir, no podía aislarse del resto de los materiales literarios ni de los términos que constituían la ontología del campo categorial de la literatura, como ingenuamente estaban haciendo a mediados del siglo XX los principales representantes del estructuralismo francés y de poéticas formalistas como el *New Criticism* o la Estilística.

Por otra parte, la indagación del lenguaje requería igualmente una consideración global de la recién denominada función poética. Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética resultaba una tremenda simplificación engañosa incluso para los propios formalistas. La función poética no era la única función del arte verbal, sino solo *una* función, considerada dominante y determinante por las poéticas formales, que —no se olvide— eran teorías literarias reductoras, teoreticistas y epistemológicas, es decir, idealistas, fenomenológicas, y mutiladoras de materiales literarios esenciales. Estamos hablando, nada menos, que de teorías literarias ablativas, esto es, cercenadoras o mutiladores de materiales literarios esenciales, como el autor, el lector y el intérprete o transductor.

La función poética, tal como la concibieron desde mediados del siglo XX las poéticas formalistas contemporáneas al último Jakobson, era un mayúsculo epifenómeno fermentado en la mente del intérprete o del crítico literario de entonces, el cual necesitaba negar obstinadamente la presencia de esta estelar «función poética» en todas las demás actividades verbales, dentro de las cuales actuaría solo como constitutivo subsidiario y accesorio, si es que en algún caso llegaba a manifestarse tímidamente. Esta función estelar, al promocionar la patente de los signos en tanto que formas disociadas de Ideas objetivas en ellos materializadas, o de formas capaces por sí mismas —dada su «autonomía»— de sustraerse a toda significación establemente definible, incrementó ilusoriamente la dicotomía formalista entre signos y objetos, por un lado, y entre signos y conceptos, por otro. De ahí que, al estudiar la función poética, la Lingüística no pudiera limitarse exclusivamente al campo de la poesía, y que, por la misma razón, al estudiar la Literatura, esto es, los materiales literarios, la teoría literaria formalista no pudiera dar, más allá de la matemática funcional de unas descripciones idealmente estructuradas, una respuesta satisfactoria desde exigencias semánticas, y que, asimismo, solo pudiera ofrecer de los textos literarios

una expresión fenomenológica y psicologista, desde posiciones pragmáticas ocupadas por sujetos operatorios ignorantes de los innumerables procesos de transducción que ellos mismos estaban generando dentro del campo categorial de la interpretación lingüística y literaria.

Epistemológicamente, el estructuralismo se caracterizó, frente al pensamiento historicista y las filosofías humanistas, por la búsqueda, de nuevos modos de acercamiento al mundo mitificado de la cultura, desde una dimensión sincrónica; la semiología, a su vez, analizará —de forma cada vez más desnaturalizada y vacua— las posibilidades que ofrece la consideración de las obras humanas como partes de un proceso de comunicación. La idea más general para el cambio de orientación epistemológica fue la evidencia de que toda obra realizada por el ser humano adquiere un significado más allá de sus formas inmanentes: frente a los hechos naturales, que *son*, los hechos culturales *son* y *significan*, bien porque se hayan creado como signos para expresar o comunicar un significado, bien porque alguien los interpreta funcionalmente como signos en relación a su autor, su época, una clase social, una ideología, etc., esto es, una *armadura* o *contexto determinante*²⁵.

Esta idea sobre la dimensión significante de todo lo humano se refiere tanto a las formas (desde esta perspectiva actúan los formalismos), como a las relaciones sintácticas (objetivo directo de los estructuralismos) y a los usos que hace el ser humano de los objetos que él mismo ha creado (el lenguaje como medio de expresión científica, filosófica, artística, etc.), e incluso a los objetos naturales interpretados o relacionados de algún modo con el hombre. Por el hecho de remitir a algún aspecto humano, cualquier objeto se convierte o se interpreta como signo, pues acumula un significado. Todo lo que hace el hombre significa, y todo lo que significa es objeto de la semiología.

La semiología, que se ofrece como un enfoque general válido para la investigación de los sistemas culturales, se ha desarrollado en relación con otras orientaciones en el ámbito de la Lingüística y de la Teoría de la Literatura. En lo que se refiere al análisis de la dimensión sintáctica, se desarrolló en una forma próxima y paralela al estructuralismo y a la gramática del texto: muchos conceptos y buena parte del léxico de la sintaxis semiótica tiene origen lingüístico e incluso responden a categorías lingüísticas que se trasladan a otros sistemas de signos, pues desde el estructuralismo se estimaba que los esquemas del lenguaje tenían una validez general. Más tarde, las teorías de la construcción imaginaria y el interés por la ficción, o las tendencias psico y sociocríticas de la teoría literaria, proporcionaron temas, términos y conceptos abundantes a la semántica y la semiótica de la literatura, y en algún aspecto a la pragmática, que se complementaron durante el último tercio del siglo XX con aportaciones fenomenológicas de la Estética de la Recepción (Jauss, Iser, Eco) y con el materialismo grosero —reducido exclusivamente al mundo físico (M₁)— de la denominada ciencia empírica de la literatura (Schmidt, 1980).

²⁵ Son términos de Gustavo Bueno, procedentes de su *Teoría del Cierre Categorial* (1992). Vid. al respecto el tomo I de esta misma obra, *Crítica de la Razón Literaria*, capítulo 5.6.

Los estructuralismos han hecho posible que la pragmática, que tuvo un desarrollo muy limitado en sus primeras décadas, se impusiera posteriormente de forma muy poderosa y con pretensiones de totalidad, transformando modelos que fueron aceptados en principio, y alterando con frecuencia los límites referenciales o conceptuales de algunos términos. La concepción estática y dinámica del signo fue el criterio que señaló el límite entre estructuralismo y semiología, y fue el que acostumbraron a seguir los semiólogos españoles (Bobes, 1973), quienes, incapaces de crear —durante décadas— una teoría literaria solo pudieron limitarse a importar o traducir las extranjeras. Y a exhibir esta labor, en muchos modos vergonzante, como si se tratara incluso de un mérito o una virtud. ¿Por qué? Pues porque de esta forma estaban disimulando su incapacidad y su impotencia para construir una teoría literaria propia, hecho este último que no ha tenido lugar en España —y en español—, desde la estilística de Dámaso Alonso, hasta la constitución del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, a partir de la filosofía constituida —desde el Hispanismo— por Gustavo Bueno.

La definición saussureana sirvió de punto de partida para el estructuralismo clásico, al admitir que el signo era el resultado de la concurrencia de un significado y un significante. Esta definición no da entrada al sujeto (ni como autor, ni como lector, ni como transductor), al quedar excluido y derogado por los presupuestos estructuralistas que imponen el análisis de la obra en sí, de sus unidades y de sus esquemas de relación fijos y cerrados. El signo se concibe como un objeto estático, en el que se distinguen dos dimensiones: significante, o parte material, y significado, o contenido mental. El psicologismo viajaba en primera clase en el seno de teorías literarias y culturales que pretendían segregar al ser humano como sujeto operatorio, pero no como forma disuelta en ulteriores partes formales de la obra literaria (actuante, sujeto, narrador, enunciador, sujeto del enunciado, sujeto de la enunciación, etc...) La glosemática dio un paso decisivo hacia la semiología al considerar el signo como resultado de un proceso dinámico, en el que el sujeto emisor pone en relación una parte sensible (significante) con una parte mental (significado), concretando entre las virtuales notas de significación aquellas que se actualizan en el uso concreto. Pero una vez más la glosemática redujo el significado a una interpretación psicologista. El signo no era para esta disciplina algo abstracto y exterior al sujeto, sino una forma que se concretaba en el uso material por la intervención de un sujeto. De este modo, la interpretación del signo no podía sustraerse al psicologismo del sujeto, actuara como emisor o como receptor.

La influencia del estructuralismo lingüístico en la semiótica puede comprobarse en la definición que el *Diccionario de semiótica* de Greimas y Courtés (1979, 1990) ofreció para el signo como «unidad de manifestación constituida por la función semiósica, es decir, por la relación de presuposición recíproca (o solidaridad) que se establece entre las magnitudes del plano de la expresión (o significantes) y del plano del contenido (o significados) durante el acto del lenguaje». La semiótica estructural partió siempre del esquema básico constituido por los tres elementos jakobsonianos: el emisor, el signo y el receptor, y aunque admite distintas posibilidades, en cuanto a la presencia y a la intervención de los sujetos en los diferentes procesos semiósicos (expresión, comunicación, interpretación), el signo se concibió siempre como efecto

de la acción de un sujeto, que concreta en el uso una de las virtuales posibilidades que ofrece el signo constituido, o que habilita como signo circunstancial cualquier objeto determinado por su capacidad operatoria.

El estructuralismo, en suma, afrancesado, entronó de nuevo el psicologismo en el seno de las teorías literarias de finales del siglo XX, y aseguró de este modo su explosión ideológica en la totalidad de las corrientes culturales de la posmodernidad.

4.2. SOBRE LA DENOMINADA «CIENCIA EMPÍRICA» DE LA LITERATURA

La tradición crítica occidental pasó veinticinco siglos justificando su existencia dedicada a la explotación del efecto causado por las obras en los lectores y de las relaciones pragmáticas del texto con la realidad donde nacía. Hacia 1800, la crítica dio un giro radical, y empezó a fijarse en el autor, en el escritor, y posteriormente en el texto mismo, dejando huérfana la atención de su interlocutor natural, el lector. Durante el último siglo y medio, la Edad de la Literatura, el autor encumbrado a la categoría de artista adquirió un estatus de oráculo; los libros renombrados fueron denominados obras de arte. Este cambio de estatus devaluó al lector común, que excluido de la audiencia selecta, pasó a ser un paria, un desatendido.

Germán GULLÓN (2008: 74).

Desde los fundamentos de una denominada «ciencia empírica de la literatura», Siegfried J. Schmidt¹, director del grupo nikol, fundado en 1973 en la Universidad alemana de Bielefeld, y que prosiguió posteriormente sus investigaciones en Siegen, concedía una importancia esencial a la teoría de los «transformadores» o «procesadores cognitivos» que operan en la estructura de lo que ellos mismos denominaron «sistema literatura», una supuesta estructura que identificaban con aquel ámbito «socialmente delimitable» en el que tendría lugar la «realización de acciones comunicativas orientadas hacia las llamadas obras de arte literarias», es decir, el contexto de la pragmática de la comunicación literaria.

Esta teoría de Siegfried J. Schmidt tuvo cierto éxito durante la década de 1980. Hoy apenas nadie la cita. Ni acaso se recuerda. Es lo que podríamos denominar una teoría literaria abortiva, que no ha dado lugar a una crítica literaria de consecuencias visibles. No hay aplicaciones de esta teoría literaria a obras y autores que nos hayan demostrado su validez y su importancia. Y, desde luego, nunca su supervivencia metodológica. Es, podríamos decir, una teoría literaria para teóricos de la literatura, pero no para la literatura. Lo mismo ocurre, en el momento de escribir estas líneas, con la denominada teoría de los polisistemas, con las teorías sobre la transmedialidad, o con la presunta teoría de la lógica borrosa aplicada a la interpretación de la literatura. Se trata de recursos del mercado académico y editorial destinados a poner en circulación conglomerados pseudoteóricos que sirven de entretenimiento a colectivos del mundo académico, sin dar lugar a resultados consistentes en el ámbito de la interpretación literaria. Con frecuencia, estas autodenominadas teorías ni son realmente teorías, desde el momento en que no se fundamentan materialmente en aquello a lo que dicen hacer referencia —la literatura, en este caso—, ni lo son genitivamente de una categoría concreta o específica, pues se presentan como relativas a toda suerte de realidades, con las que se relacionan sin ningún tipo de criterio, desde la literatura hasta los códigos de barras de los productos comerciales, como si todo fuera uno y lo mismo, sin capacidad

¹ Cfr. Schmidt (1973, 1973a, 1976, 1978, 1978a, 1978b, 1978c, 1979, 1980 y 1981).

ni facultad alguna de discernimiento, crítica o dialéctica. Se refieren tangencialmente a todo y específicamente a nada.

Vamos a reinterpretar aquí, desde las coordenadas del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, lo que fue, en su momento, esta supuesta teoría literaria de Siegfried J. Schmidt denominada «ciencia empírica» de la literatura.

El «sistema literatura», en tanto que ámbito de actuación de las obras de arte verbal, o comunicados literarios —como prefiere denominarlos Schmidt (1980)—, constituye una estructura social de acciones cuya actividad acepta la sociedad, en cuyo seno desempeña funciones que ningún otro sistema de acciones asume, desde el momento en que, en el ámbito de la teoría de las acciones comunicativas literarias (*Theorie Literarischen Kommunikativen Handelns*), se distinguen cuatro operaciones fundamentales, indudablemente relacionadas entre sí, que corresponden a una teoría de la producción, mediación, recepción y transformación literarias.

Desde el punto de vista de la «teoría empírica de la literatura» formulada por el grupo nikol (Schmidt, 1980; Wienold, 1973; Warning, 1979a; Groeben, 1981; Kindt, 1981; Stierle, 1975), no se admite que la obra literaria constituya una entidad ontológica autónoma, sino que los textos, llamados ahora «comunicados literarios», deben entenderse como el resultado de actividades y comportamientos sociales en los que reside precisamente la atribución y donación de sentido que reciben las obras de arte verbal. En consecuencia, los presupuestos de la poética estructuralista resultan severamente discutidos, al negar en la obra literaria los procesos semióticos de significación, así como las propiedades inmanentes de una literariedad limitada a las formas del texto, ya que la asignación o creación de sentido en la obra de arte verbal encuentra sus raíces en operaciones y actividades cognitivas de naturaleza exclusivamente social, lo que exige el desarrollo de una disciplina científica capaz de asumir tales presupuestos (*Empirische Literaturwissenschaft*).

Schmidt coincide en este punto con el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, al identificar los cuatro términos esenciales del campo categorial de la literatura. Sin embargo, su denominada «ciencia empírica» se limitará desde el comienzo a la práctica de un materialismo grosero, en virtud del cual la totalidad de los términos del campo categorial de la literatura, esto es, los materiales literarios, se examinarán desde una perspectiva exclusivamente fiscalista y sociologista (M_1), de modo que las ideas objetivadas formalmente en la literatura solo resultarán legibles e interpretables en la medida en que sean socialmente registrables por los parámetros fiscalistas de esta «ciencia empírica de la literatura».

En su excursión sobre las tesis básicas de las poéticas estructuralistas, Schmidt admite que las «propiedades del texto» pueden trasladarse así la teoría empírica de la literatura (elw) —y supuestamente enriquecerla— siempre que se consideren como el resultado de los esfuerzos constitutivos del receptor. Schmidt reformula la función poética del mensaje², enunciada por Jakobson (1960/1984: 347-395) como

² Recuérdese a este propósito el pensamiento de Mukarovsky (1966), quien concebía la función poética como aquella que se centraba en la composición del signo lingüístico en sí. Por su parte, Lotman (1970) se ha referido a esta función desde el punto de vista de las formas de *organización*

la orientación —*Einstellung*— al mensaje como tal, al promocionar la dimensión estética de los signos y tender a la proyección del principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación, como la actividad «de orientar la atención de los receptores hacia el texto mismo», es decir, como el conjunto de los «procedimientos de organización textual que motivan esta orientación» (1980/1990: 235). ¿Se da cuenta el «empírico» Schmidt del psicologismo que contiene su imperativo fenomenológico?: la atención del receptor dependerá de la retórica fenomenológica del texto. Y yo me pregunto: ¿alguna vez ha sido de otro modo?

Lo cierto es que, lejos de distanciarse de las poéticas estructuralistas, a las que critica ingenuamente, la llamada «ciencia empírica de la literatura» asume los presupuestos formalistas con el fin de indicar, en primer lugar, la dirección en que debe estudiarse empíricamente el «sistema literatura», y, en segundo lugar, las relaciones entre los elementos que organizan semejante estructura textual, desde el punto de vista del comportamiento del receptor. Schmidt introduce aquí, como si fuera una novedad, la convención de polivalencia literaria (*Polyvalente Literarischen Konvention*) —procedente del *New Criticism*—, a la que atribuye una validez determinante en la teoría de las acciones comunicativas literarias (*Theorie Literarischen Kommunikativen Handelns*). Según su interpretación de la convención de «polivalencia literaria», los elementos textuales de los comunicados literarios están organizados de tal forma que pueden desempeñar para el receptor distintas funciones al mismo tiempo: codificación múltiple (*Mehrfachkodierung*) o ligazón (*Bindung*) —según Lotman (1970)—, saturación semántica (Kloepfer), obra abierta (Eco), «supercoherencia textual» (Enzensberger), *signifiance* (Riffaterre), «galaxia de significantes» (Barthes), etc... El número de apelaciones, metáforas y tropos, con pretensiones explicativas, podría multiplicarse —subrayemos que innecesariamente— hasta el día del juicio final. Con el uso de este tipo de términos, y con aseveraciones tales como que, de acuerdo con la «polivalencia literaria», los elementos textuales de los comunicados literarios están organizados de forma que pueden desempeñar para el receptor distintas funciones al mismo tiempo, Schmidt se sitúa en la cúspide del psicologismo interpretativo y de la fenomenología textual, al reducir la totalidad de los términos literarios inicialmente identificados como la ontología literaria a un cosmos textualizado y a un receptor que sería un término textual más de ese cosmos. Si para la estética de la recepción jaussiana e isseiana, el texto era un epifenómeno emergente en la conciencia del lector, ya implícito, ya explícito, para la denominada «ciencia empírica de la literatura», el lector es una suerte de epifenómeno sensitivo, desenvuelto en un universo en el que todo es texto y comunicación textual.

textual, que consistirían en el establecimiento de relaciones estructurales entre los elementos integrantes del texto, la totalidad textual, y los elementos externos al propio texto. La organización textual estaría constituida, pues, por el conjunto de procedimientos, perceptibles y reconocibles por los receptores, que un autor emplea para relacionar entre sí, sintáctica y semánticamente, los elementos de un texto. Acerca de los antecedentes de la concepción formalista de la obra de arte verbal y su función poética, vid. Todorov (1978: 13-26), así como García Berrio y Hernández Fernández (1988: 39-45).

La «ciencia empírica de la literatura» acepta de la poética estructuralista «las formas de realización polivalente de comunicados sobre la base de una organización textual superestructurada», es decir, las diferentes modalidades de utilización de los medios lingüísticos, y la posibilidad de usar el lenguaje en función referencial, emotiva, conativa..., pero de ninguna manera se admite hablar de funciones lingüísticas de tipo referencial, emotivo, etc., porque la existencia ontológica de un lenguaje poético (formalismo ruso, *New Criticism*, Estilística, estructuralismo praguense, neoformalismo francés...) y de una competencia poética (Dubois *et al.*, 1974; Ihwe, 1971, 1972) resultan insostenibles desde el momento en que hacen abstracción de los contextos lingüístico y no lingüístico, de los esfuerzos tendentes a la realización de la recepción, y de las asignaciones de valor llevadas a cabo por el receptor, como condiciones de validez poética de determinadas estructuras, lo que convierte en inadmisibles la posibilidad de hablar de funciones inherentes al lenguaje (Schmidt, 1980/1990: 237 ss). En este sentido, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura sí esta —puntualmente— de acuerdo con el materialismo desde el que habla la «ciencia empírica de la literatura» de Schmidt.

Desde su misma definición de pragmática literaria, Schmidt acepta exclusivamente una investigación sobre la polivalencia que se ocupe de describir y explicar qué procedimientos de organización textual se reciben y valoran como poéticos por receptores diferentes en momentos diferentes. Pero una interpretación de esta naturaleza reduce la ciencia a la conciencia, la lógica a la *psico*-logía, es decir, suprime M_3 y lo reduce todo a M_2 . Si un receptor puede leer con reiterado placer y en diferentes momentos de su existencia textos de modo polivalente, lo hará merced al presupuesto de la evolución temporal de los contextos de referencia histórica y social del receptor. Pero Schmidt no disocia en su idea de receptor lo lógico de lo psico-lógico. A Schmidt no le interesa ni el sentido ni la interpretación de la literatura, y mucho menos le interesan las ideas formalmente objetivadas en los materiales literarios. A Schmidt le interesa la literatura en tanto que consumible. La literatura es para Schmidt material fungible o transducible y material inventariable o estadístico. Tal como define la *convención de polivalencia* (PLKO), Schmidt (1980/1990: 157) confiesa designar no una constelación invariante, sino «un *síndrome*, especificable históricamente, de factores de naturaleza estructural y de naturaleza funcional relacionados entre sí, síndrome que aparece especialmente en la comunicación literaria», y que estaría constituido por expectativas, capacidades de estructuración, y operaciones de valoración llevadas a cabo por los productores, mediadores, receptores y transformadores de las obras de arte verbal, así como por las estéticas y poéticas interiorizadas o defendidas explícitamente por cada uno de ellos, en sus diferentes sistemas de normas de expectación (Schmidt, 1980/1990: 245 ss). Fenomenología, sociología, formalismo y pragmática son, según Schmidt, los componentes de ese «síndrome especificable históricamente» que se da en toda comunicación literaria. La verdad es que donde Schmidt dice «literaria» podría no decir nada, y el sentido de la oración permanecería igualmente inmutable y perfecto en su inanidad. En definitiva, la noción de polivalencia queda explícitamente vinculada a la experiencia fenomenológica del acto de recepción y sus diferentes estructuras, al afirmar que un texto «se realiza como comunicado polivalente» en relación con factores tales como las intenciones del productor, las expectativas de los receptores,

sus capacidades de estructuración textual, y sus reacciones y valoraciones ante formas significantes de organización textual, consideradas como literariamente relevantes en relación con las normas poéticas establecidas, así como con otros comunicados verbales aceptados bajo las mismas convenciones. Es la teoría de Schmidt toda una lección confitada de fenomenología social.

La ontología de la que parte Schmidt es correcta: autor, obra, lector y transformador. El Materialismo Filosófico habla de transductor, en lugar de transformador. Pero por desgracia Schmidt va a interpretar su punto de partida ontológico siempre en términos de la más devaluada fenomenología, al estructurar el sistema de comunicación literaria, dado según las operaciones de producción, mediación, recepción y transformación de los comunicados literarios o textos, en el uso de términos categoriales vacíos de contenido. Porque su autor es un autor irreal, lo mismo que su lector es no un lector efectivamente existente y operatorio, sino una epifanía de lo que él mismo llama «sistema literatura», que es una abstracción purísima —realmente virginal—, la cual solo puede darse en la metateoría de una literatura inexistente. De hecho, así le ocurre a Schmidt. ¿Cuáles son las interpretaciones literarias a que ha dado lugar la denominada «ciencia empírica de la literatura»? ¿Cuáles son las obras de crítica literaria y de interpretación textual, autorial, lectoral o transductora, a que ha dado lugar la teoría de Schmidt? ¿Qué obras literarias concretas han sido objeto de los análisis empíricos de la denominada «ciencia empírica de la literatura»? En el momento de escribir estas líneas, no se reconocen esos resultados.

Insisto en que el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura está de acuerdo con la teoría de Schmidt por lo que toca a su concepción ontológica de los términos del campo categorial de la literatura, pero difiere de él en todo lo demás. Y difiere de él porque, pese a partir de una ontología efectivamente existente (autor, obra, lector y transductor), la interpretación que Schmidt hace de los materiales literarios es psicologista, idealista y puramente logicista, formalista o teoreticista. Partiendo de los materiales literarios reales, Schmidt interpreta inmaterialmente las realidades literarias. Incurrir en la falacia teoreticista, al desarrollar una ciencia puramente deductiva —su empirismo es puro teoreticismo—, mediante el desenvolvimiento causal de proposiciones derivadas de principios, al más primitivo estilo aristotélico (primeros analíticos) y popperiano (lógica del conocimiento). Su teoría de la literatura es un mundo lógico (M_3) que ha perdido definitivamente de vista el mundo físico del que una vez partió (M_1). Es una matemática de viaje hacia una metafísica sin retorno, porque se ha olvidado de la realidad física que la ha hecho posible.

El conjunto de las funciones literarias reconocidas por la «ciencia empírica de la literatura» admite, al igual que el Materialismo Filosófico, una disposición temporal y causal, de modo que una relación formalmente secuencial corresponde al modelo convencional de la comunicación literaria (productores → mediadores → receptores → transformadores de textos), a la vez que una relación de tipo causal, por la que parece inclinarse Schmidt, privilegia las dos últimas operaciones —recepción y transformación— frente a la actividad de los productores y mediadores de los textos o «comunicados literarios». La disposición causal de los diferentes procesos de actuación en el «sistema literatura», que el Materialismo Filosófico denomina, en términos gnoseológicos, mejor que estructuralistas, *campo categorial de la literatura*,

queda justificada para Schmidt desde el momento en que el proceso de producción de obras de arte verbal suele estar precedido temporalmente y condicionado causalmente por procesos de recepción, y estos, a su vez, frecuentemente, por procesos de transformación. Con frecuencia sucede que un autor ha recibido y transformado varios comunicados o textos literarios antes de que él mismo lleve a cabo la producción de un nuevo discurso, el cual puede mantener relaciones transtextuales con aquellos que le han precedido, y que han servido al mismo autor en operaciones de recepción y transformación discursivas. Esto es un obviedad que Schmidt repite una y otra vez como si se tratara de algo original, o incluso interesante.

Antes de delimitar el sentido que adquiere en la obra de Schmidt la noción de transducción, como operación de transformación o procesamiento cognitivo de los comunicados literarios, resulta necesario esclarecer qué representa en el «sistema literatura» el acto de recepción externa de las obras de arte verbal, es decir, la experiencia estética de la recepción, en tanto que una de las operaciones fundamentales de la teoría de las acciones comunicativas literarias (TLKH), tal como ha sido formulada por el grupo NIKOL.

Como he indicado, el ámbito de investigación sobre el que Schmidt y sus colaboradores establecen los fundamentos de su «teoría empírica de la literatura» (etl) —cuyo empirismo el Materialismo Filosófico cuestiona abiertamente, al tratarse de un teoreticismo falaz— no se sitúa tanto en el proceso pragmático, en que se inscribe la obra literaria, cuanto en los *efectos* que la obra de arte verbal producen en el seno de las acciones sociales, atendiendo especialmente al interpretante (Peirce) que resulta de la «comprensión» protagonizada por el mayor número posible de receptores. Pero un estudio de esta naturaleza nos sitúa no ya en la fenomenología del individuo, sino en la sociología fenomenológica de las obras literarias en tanto que reducidas a consumibles estadísticos.

En sus análisis sobre los procesos de recepción de los textos lingüísticos, Schmidt ha adoptado, con algunas modificaciones, el procedimiento de descomposición en determinados niveles de las distintas operaciones del acto de recepción, método propuesto por Kind³, desde el cual se entiende la recepción como «un proceso gobernado por factores cotextuales, contextuales e individuales, en el que el receptor R asigna al texto t una estructura W, siendo W un modelo de t» (Schmidt, 1980/1990: 334). Pues bien, en términos de Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la estructura W de Schmidt es pura fenomenología, es decir, más precisamente, es epifanía textual dada en la conciencia del sujeto receptor. La forma del texto queda reducida a experiencia fenomenológica, sofisticadamente estructurada en la pública intimidad de la mente de un receptor confitado de subjetividades.

En primer lugar, según los criterios metodológicos expuestos por Schmidt en su «ciencia empírica de la literatura», la *percepción*⁴ se configura como el punto de partida

³ Cfr. Kind y Schmidt (1974), así como los diferentes estudios recopilados por Hartung (ed., 1974), donde pueden encontrarse las afinidades entre los modelos de Kind y Schmidt.

⁴ Siguiendo a Klaus (1969) y Zobel (1975), Schmidt (1980/1990: 337-341) habla de la percepción como de «un proceso selectivo por el que un organismo obtiene información del entorno» (340).

del proceso de recepción, desde el momento en que el receptor asigna al texto (t) una determinada estructura grafemática (T), que con frecuencia puede ser distinta a la ofrecida por el propio texto (t), merced a la multiplicidad de fenómenos que perturban la comunicación (ruidos, la diferencia frente a la identidad, inadvertencias, errores de lectura o audición, omisiones, equívocos, etc.) Estoy citando términos y conceptos de Schmidt. Adviértase el absolutismo fenomenológico en el que incurre este autor, al reducir, en primer lugar, la *recepción literaria* a la *percepción materialista* —concretamente primogénica, esto es, exclusivamente fisicalista (M₁)— de los hechos literarios, y, en segundo lugar, al reducir el texto, u obra literaria (t), a una «estructura grafemática» (T), que, además, subraya, puede ser diferente al texto mismo (!). Schmidt no trabaja con hechos, sino con fenómenos diseccionados, esto es, con productos disecados tras su extracción de la conciencia subjetiva de un receptor ideal. Schmidt trabaja con materia muerta. El suyo es un materialismo aberrante y grosero.

En segundo lugar, Schmidt estima que el receptor lleva a cabo una operación de *identificación* entre los elementos percibidos en la estructura grafemática, que forma parte de su vivencia intencional, y los elementos de la lengua natural que allí se encuentran dispuestos siguiendo una determinada estructura de sentidos. Se observa cómo Schmidt concibe el texto como una epifanía emergente en la mente del receptor. Schmidt trabaja con aberraciones fenomenológicas.

En tercer lugar, el receptor de Schmidt ha de proceder a la *desambiguación sintáctica y semántica* del texto, operación que consiste en identificar las posibles variantes de lectura que produce en el sujeto la recepción del discurso verbal, y proceder de este modo a la selección de aquellas que se encuentren condicionadas cotextual y contextualmente. Sin embargo, las únicas condiciones que impone un análisis de esta naturaleza son las subjetivas y mentales. Estamos en el terreno del psicologismo puro.

Un cuarto y último nivel o proceso de recepción consistiría en alcanzar la llamada *estructura de significado W coherente para R*, es decir, en la relación coherente y necesaria que el receptor ha de llevar a cabo entre los elementos del texto, las informaciones de «saber» almacenadas en la memoria⁵, las informaciones contextuales, y las inferencias, o procesos de deducción natural mediante los que el receptor consigue extraer las conclusiones supuestamente más convenientes de las informaciones que atribuye al texto⁶. Schmidt incurre aquí, como no podía ser de otro modo, en la falacia

⁵ La *memoria semántica* ha sido definida por Bock (1977: 2) como la «representante de las exigencias del entorno que un hombre ha realizado a lo largo de su vida tanto por medios lingüísticos como no lingüísticos». Schmidt, quien se detiene brevemente en el pensamiento de Bock, identifica a la memoria con el conjunto de «existencias del saber allí almacenadas» (1980/1990: 342-348), y se apoya en la obra de Coulmas (1977), Samlowski (1974: 36 ss), Kintsch (1977), Beaugrande (1979), G. L. Loftus y E. F. Loftus (1976), Roth (1975). Lo cierto es que definiciones de este tipo pueden aplicarse a cualquier cosa, sea la «memoria semántica», sea la música electroacústica, sea una úlcera erisipelatosa.

⁶ Kummer (1975) se ha referido a las «conclusiones inferenciales» como a aquellas conclusiones que lleva a cabo un receptor mediante las informaciones proporcionadas por el texto, el sistema de presuposiciones almacenadas en la memoria, y la suma de informaciones contextuales. Sobre el mismo tema, vid. además Colby y Enea (1968) y Schank y Rieger (1974).

adecuacionista, en la que pocos años antes habían desembocado los trabajos de las teorías de la recepción alemana, cuyas fuentes fenomenológicas son comunes a las de la denominada «ciencia empírica de la literatura». Por otro lado, cuando Schmidt acude a la memoria, para fundamentar esta falaz correspondencia o adecuación entre texto como estructura formal y lector como conciencia receptora, se olvida de que la memoria no es un almacén de saberes, sino una mazmorra de recuerdos, los cuales implican olvidos irrecuperables y esenciales. Implicar a la memoria en el ejercicio de la experimentación científica es ubicar lo más inflamado e inflamante del sujeto operatorio en el seno mismo de la lógica de la interpretación. Schmidt integra sin criterios y sin reservas aquello mismo que pretende segregar: la psicología.

En la exposición de su teoría de las acciones literarias de recepción (*Theorie Literarischer Ermittlungshandlungen*), no por casualidad Schmidt apenas utiliza el término *interpretación*, y cuando lo hace es precisamente con un sentido desviado del que la semiología, la pragmática y el Materialismo Filosófico como teorías literarias le atribuyen en el proceso semiósico del mismo nombre, con el fin de designar el tipo de relación hermenéutica que un receptor cualificado puede establecer con el mensaje que recibe.

Si examinamos, no obstante, los requisitos que para Schmidt deben reunir los antemencionados tercer y cuarto niveles del proceso de recepción, no resultaría exagerado afirmar que en cada uno de ellos se convocan las exigencias necesarias para constituir un auténtico proceso semiósico de interpretación *sin interpretación*, porque la interpretación para la «ciencia empírica de la literatura» es una simple *recepción fenomenológica*. Se trataría de una interpretación exclusivamente condicionada por la psicología del receptor. Todos los aspectos cotextuales y contextuales —de los que habla Kind—, así como el conjunto de inferencias que proporciona la recepción en el seno de sus efectos sociales⁷, desembocan en una (con) fusión total dada en la supuesta interpretación literaria, que Schmidt acaso parece entender como mera actividad receptiva, dentro de la cual, presumiblemente, fermenta la *socialización del conocimiento*.

Desde el Materialismo Filosófico, la recepción comprende la percepción y la interpretación del objeto estético, desde el momento en que no hay percepción individual sin interpretación personal —pues el sujeto es siempre corpóreo y operatorio—, razón por la que se dispone el proceso semiósico de interpretación dentro del acto mismo de la recepción discursiva, como operación que pretende una objetividad, mediante la segregación de los componentes subjetivos (Principio

⁷ Ante la actitud de Schmidt de enfocar el estudio de la literatura desde el punto de vista de la repercusión de sus *efectos*, especialmente sociales, cabe citar las palabras clásicas de Jakobson (1980/1981: 123), adolescentes del más puro teoreticismo, desde las que se señala el texto como la base interpretativa más segura, al constituir, en efecto, el único escenario en el que se objetiva la literatura: «Precisamente desde el punto de vista de la lingüística estructural y de la poética estructural, sería cometer un grave error el de comprometer el análisis en la definición de los «efectos» del poema, ya que, si ha de definir estos efectos sin conocer los medios en presencia, el investigador no puede llegar más que a observaciones ingenuamente impresionistas».

de Neutralización de las Operaciones)⁸. Del mismo modo, el proceso semiótico de transducción se diferencia del de interpretación porque en aquel la transformación y transmisión del sentido requieren la interposición de un interpretante que mediatice las relaciones entre el signo y su receptor o intérprete, de modo que un interpretante transducido (o dinámico) conecta el discurso a un sujeto receptor cuyo interpretante inmediato resultará «inter-activado» como consecuencia de la transducción, operación abductiva que con frecuencia se fundamenta sobre una subjetividad consciente y no siempre declarada.

Schmidt, por su parte, parece distinguir, por un lado, la *recepción* en tanto que percepción (el sujeto percibe T), y por otro, la transformación o procesamiento cognitivo del discurso (un sujeto transforma *para otros sujetos* T en T*). En consecuencia, la interpretación parece presentarse como un mero apéndice o una tenue actividad que resulta subsumida en la operación de transformación. La interpretación no sería admitida por los integrantes del grupo nikol como una de las fuentes semánticas de creación de sentido en el conjunto de los procesos pragmáticos de la comunicación literaria, pues Schmidt no le otorga un papel primordial en su «teoría de las acciones literarias de recepción» (TLR), y tampoco deja clara su ubicación en el ámbito de las «acciones de transformación» (*Theorie Literarischer Verarbeitungshandlungen*), donde la interpretación literaria se observa como un objeto, inmediato y subordinado, de la transducción discursiva.

Schmidt formula su noción de «transformación textual» a partir de la adopción y modificación del concepto de *Textverarbeitung*, procedente de la obra de Wienold, concretamente del desarrollo de su teoría de la formulación (1971, 1974), con objeto de designar «cualquier actividad de los participantes en un sistema de comunicación relacionada con un vehículo de comunicación dado en ese sistema», de modo que aquellos procesos en los que los sujetos comunicativos asignan, mediante la elaboración de nuevos textos (textos resultantes) nuevos sentidos destinados a actuar sobre los interpretantes de mensajes anteriores (textos de partida), pueden ser considerados como procesos de transformación textual o procesamiento cognitivo (Schmidt, 1980/1990: 373-374).

En su exposición de la «teoría de las acciones literarias de transformación» (TLVA), Schmidt (1980/1990: 371-425) sostiene que la operación de transformación de un texto comprende todos los procesos que se disponen desde la recepción de la obra hasta su conversión en textos nuevos o su traslación a otros medios de representación. En sus investigaciones de 1974, Wienold y Rieser trataban de explicar a través de seis operaciones de transformación textual el conjunto de tales movimientos semánticos, a los que atribuían el mismo sentido que Riffaterre (1979, 1982) daba al término *intertextualidad*, o que Genette (1982) confería a *transtextualidad*, es decir, la relación de copresencia o transcendencia textual de un texto en otro: 1) referencialización, 2) paráfrasis, 3) condensación, 4) descripción metatextual, 5) valoración y 6) explicación.

⁸ Vid. la *Teoría del Cierre Categorical* de Bueno (1992), así como el capítulo 5.6.1.1.4 del tomo I de esta obra, *Crítica de la Razón Literaria*, sobre la neutralización de las operaciones.

Petöfi (1974) y Wirrer (1976) han ratificado en sendos estudios clasificaciones muy semejantes a la de Wienold, si bien de muy peregrina aplicación a los materiales literarios efectivamente existentes. Así, el primero de estos autores, en la formulación de su TeSWeST estándar enuncia las siguientes operaciones de transformación textual: análisis, síntesis, paráfrasis, condensación, descripción cotextual, referencialización, justificación, valoración y comparación. En realidad, todo queda reducido a una enumeración de figuras retóricas y procedimientos lingüísticos de muy discutible aplicación a la interpretación científica de los materiales literarios.

Schmidt, por su parte, excluye explícitamente la paráfrasis del conjunto de los mecanismos de transducción, al considerar que se trata de una operación gramatical que traslada un texto a otra manifestación textual lineal sin variar su «intención», y recuerda a este propósito que la transformación lingüística debe entenderse, «no como el conjunto de las operaciones que pueden aplicarse directamente al texto [...], sino necesariamente solo a los comunicados», es decir, que la transducción del sentido no se realiza sobre las formas o manifestaciones lineales, sino sobre los interpretantes o sentidos (*Sinnes*), intencionales o no, que adquiere el discurso en cada uno de los momentos o procesos semióticos de la pragmática de la comunicación literaria. Schmidt propone las siguientes operaciones transformativas: 1) verbalización o *acta de comunicado* (el receptor indica el comunicado (hipertexto) que ha asignado al texto de partida (hipotexto), 2) condensación, 3) descripción metatextual, 4) valoración y 5) explicación. De nuevo nos hallamos ante un repertorio retórico de inciertas, o nulas, posibilidades metodológicas.

En otro lugar, sin embargo, Schmidt, tras reconocer algunas de las ventajas de la propuesta de Wienold, le reprocha «el hecho de que su concepción de la transformación textual incluye un número extraordinariamente grande de operaciones y, sobre todo, en el hecho de que en este concepto no se lleva a cabo ninguna diferenciación conceptual entre la ‘recepción’ y la ‘transformación’ [...]. Además, en la concepción de Wienold de la ‘transformación textual’ no queda claro el hecho de que en ningún caso se transforma directamente un texto (entendido como base de comunicado), sino el comunicado que un transformador lingüístico ha asignado a un texto en acciones de recepción, ya que los textos solamente existen para los receptores como comunicados ‘en su conciencia’» (Schmidt, 1980/1990: 376). Nótese como Schmidt incurre constantemente en aberraciones fenomenológicas. En este caso, al afirmar sin paliativos que el texto solo existe para el receptor como un hecho de conciencia. ¿Puede seguir calificándose de «ciencia» semejante retórica de la subjetividad y del psicologismo más autista?

Schmidt aproxima *recepción* y *percepción* hasta la fusión y confusión más indiscriminadas y acriticas, con el fin de subsumir, tomándose una serie de libertades que desde el punto de vista de otras teorías literarias no psicologistas resultaría imposible plantear, la operación de *interpretación* en el seno de actividades que corresponden a la *transducción*, como transformación del sentido textual, a las que parece identificar en una relación analógica de la que esta última resulta privilegiada; pues Schmidt utiliza con el mismo valor términos como «interpretación», «adaptación» o «traducción», y afirma que, para una ciencia empírica de la literatura, «solo pueden ser concebidas empíricamente aquellas *impresiones de recepción* que han sido articuladas en textos

de transformación de comunicados»⁹. Schmidt discute ampliamente el sentido clásico del concepto *interpretación*, al que desestima como uno de los procesos semióticos de construcción de sentido, e identifica más bien como «un reflejo de la unilateralidad y de las 'lagunas' teórico-científicas de la historia de la ciencia literaria».

En sus consideraciones sobre la interpretación, Schmidt se apoya en la obra de un conjunto de autores (Hatzfeld, 1964; Hirsch, 1972; Göttner, 1973; Labrousse (ed.), 1974; Ihwe, 1976; Steinmetz, 1974, 1977; Kind y Schmidt (eds.), 1976; y Finke, Kind y Wirrer, 1979) cuyo pensamiento representa un documento impresionante de la profunda inseguridad de los científicos de la literatura interesados, desde un punto de vista exclusivamente teórico, «en el concepto, los métodos y la función de la interpretación literaria en el marco de la investigación y de la enseñanza [...]. En todo caso, al hablar de la necesidad de interpretaciones literarias no podemos perder de vista el hecho de que esta necesidad está generada en gran medida por la práctica de la enseñanza de la literatura orientada hacia la interpretación literaria, práctica que obliga al alumno a acudir, para la lectura escolar, a interpretaciones literarias 'reconocidas' y aceptadas por el profesor (Schmidt, 1980/1990: 396-397).

Schmidt rechaza la «interpretación del autor» desde el momento en que advierte que el sentido supuestamente «correcto», «apropiado» o «adecuado» a la intención del autor cercena la posibilidad de recibir polivalentemente un texto, así como el resultado de sus efectos en el sistema de la comunicación literaria. Digámoslo abiertamente: esta actitud es una simpleza que arruina, incluso, su propuesta inicial de ontología literaria, en la que tenía en cuenta al menos al autor como un término fundamental del campo categorial de la literatura. Lo que «dice» el autor no es incorrecto simplemente porque lo «diga» el autor. Nada es incorrecto o erróneo, si una crítica gnoseológica no lo identifica como tal. Acríticamente, nada puede calificarse de erróneo. ¿Por qué lo que dice el autor está proscrito de por sí y lo que dice Schmidt no? ¿Por qué?

El pensamiento de Schmidt parece situar, pues, en las operaciones de transformación de los comunicados literarios, el principal de los procesos semióticos de creación de sentido, que habrá de partir, en primer lugar, del resultado de la experiencia literaria de recepción, que consigue el transformador o transductor en sus actividades de percepción, identificación, desambiguación sintáctica y semántica, y establecimiento de la estructura de significado coherente, lo que constituye la elaboración del *acta de comunicado*; en segundo lugar, la consumación de las operaciones de procesamiento textual requiere del transductor la elaboración del *comunicado de transformación literaria* o «texto resultante», que autores como Genette (1982) calificarían de hipertexto. En todo momento, Schmidt evita el uso del término *interpretación* para referirse a la suma de operaciones que subsume en la experiencia fenomenológica de la recepción. Sin embargo, no resultaría desacertado considerar a este primer «movimiento semántico» del proceso de transformación como un auténtico proceso semiótico de interpretación, en el que un sujeto operatorio receptor trata de construir el sentido del texto a partir de los primeros sentidos e interpretantes que resultan de

⁹ Vid. Schmidt (1980/1990: 243, nota 36). La cursiva es mía. ¿Entiende Schmidt *interpretación* allí donde dice *impresiones de recepción*?

su relación hermenéutica con el signo lingüístico y literario. Me permito recordar a este propósito las siguientes palabras de Conrady (1974: 155), que Schmidt (1980/1990: 398-410) cita en un amplio excurso con objeto de insistir en el carácter tradicionalmente pedagógico y metodológico al que responde la necesidad general de la interpretación literaria, a la que define como aquella actividad que trata de «indagar el significado [de un comunicado literario = texto] en el contexto global del autor histórico y también comprobar en todo momento su relación de significancia o insignificancia con la práctica vital actual». Lo cierto es que, una vez más, lo que escribe Schmidt es, al menos para cualquiera que haya nacido después del siglo XIX, una obviedad.

En definitiva, Schmidt identifica *transformación literaria y creación o donación de sentido*, a la vez que considera la interpretación como un «apéndice» del conjunto de operaciones transformadoras del sentido de los materiales literarios, con la exclusión, precisamente ahora, del autor: «Podemos argüir —escribe (1980/1990: 394)— que la expresión ‘interpretación’ tan solo es una denominación colectiva para muy diferentes acciones de transformación». Paralelamente, admite que un texto, en tanto que *base de comunicado*, puede recibir tantos *comunicados* o interpretantes como receptores se hayan acercado a él, así como asegura que corresponde a los transformadores literarios determinar, *para* la comunidad de receptores, el sentido que, en el conjunto de las acciones sociales, adquieren los *efectos* de una determinada base de comunicado u obra de arte verbal. Y todo ello pese a que los «transductores» no cuentan, como base para sus acciones de transformación, con un texto intersubjetivamente perceptible del mismo modo, sino con el comunicado o interpretante que han asignado al texto de partida o hipotexto. En realidad, Schmidt sustituye en sus propuestas de investigación la ontología real de la literatura (autor, obra, lector y transductor), que dice tomar como punto de partida, por una fenomenología reduccionista, cuyo sujeto es la conciencia subjetiva de un receptor tan ideal como inexistente. La denominada «ciencia empírica de la literatura» propuesta por Siegfried J. Schmidt es una aberración fenomenológica pretendidamente fundamentada en un materialismo grosero.

4.3. SOBRE EL PENSAMIENTO LITERARIO DE HANS-ROBERT JAUSS

*Die Vernunft ist die höchste Hure, die der Teufel hat.
[La razón es la mayor de las putas que tiene el Diablo].*

Martin LUTHER (*Werk-Ausgabe* Bd. 51, s. 126).

La literatura, por paradójico que resulte, puede sobrevivir sin *lectores*, pero no sin *intérpretes*. El pensamiento literario de Hans Robert Jauss, que ocupa un capítulo determinante en la Historia de la Teoría Literaria contemporánea, por incidir precisamente en las operaciones de recepción de las obras de arte verbal, constituye una demostración crítica ineludible, y también contradictoria, respecto a la afirmación que acabo de hacer.

En el presente trabajo voy a exponer críticamente el pensamiento literario de Hans Robert Jauss con objeto de reinterpretarlo desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, y plantear de este modo una crítica dialéctica contra la denominada estética de la recepción. ¿Qué significa esto? Significa que no adoptaré en mi exposición una perspectiva acrítica (retórica, aséptica, neutral...) ni doxográfica (acumulativa, informativa, documental...), sino decididamente crítica, científica y dialéctica. No es posible reinterpretar un sistema de conocimiento, dado históricamente, como ha sido el caso de la estética de la recepción, al margen de un sistema de análisis y de síntesis debidamente fundamentado, como, en este caso, lo será el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Dicho de otro modo, no es posible interpretar nada a partir de un conjunto nulo de premisas.

Mi exposición crítica del pensamiento literario de Hans Robert Jauss se desarrollará, en consecuencia, a lo largo de siete apartados, que tratarán de dar cuenta de los fundamentos lógico-formales y lógico-materiales sobre los que está construida su teoría literaria, y que son los siguientes:

1) *Postulados fundamentales*. En primer lugar, se examinarán críticamente los postulados fundamentales del pensamiento literario de Hans Robert Jauss, objetivados de forma esencial en sus siete tesis sobre «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria» (1967), tesis sobre las que la teoría literaria de las últimas décadas ha reflexionado con frecuencia de forma muy superficial.

2) *Idea y concepto de literatura*. En segundo lugar, procederé a exponer la Idea y Concepto que de la Literatura cabe extraer de la obra teórica y crítica de Jauss, al distinguir la Literatura como objeto de Crítica, esto es, como *Idea*, lo que da lugar a una Filosofía o Crítica de la Literatura, y como objeto de Ciencia, es decir, como *Concepto*, lo que nos sitúa ante una Ciencia o Teoría de la Literatura.

3) *Ontología literaria*. En tercer lugar, se analizarán los materiales literarios sobre los que Jauss construye su teoría de la literatura, la estética de la recepción, y se comprobará cómo su artífice, al identificar en el receptor y en la recepción respectivamente la figura y la operación interpretativas de referencia, incurre no solo en una hipóstasis del lector, como material literario, sino en algo mucho más grave, como es la desigual derogación operatoria de los tres materiales literarios restantes

—y esenciales para concebir lo que la literatura es—: el autor, el texto y el transductor, figura esta última que Jauss nunca llegó a presuponer en su *Rezeptionsästhetik*.

4) *Gnoseología literaria*. En cuarto lugar, trataré de explicar gnoseológicamente (desde criterios formales y materiales), es decir, no epistemológicamente (desde criterios idealistas, basados en la oposición objeto / sujeto), las disciplinas literarias y los *modi sciendi* de que se sirve Jauss para fundamentar su teoría de la literatura. Aquí tendrá lugar una crítica a la retórica heideggeriana, a la hermenéutica gadameriana y al psicologismo jaussiano.

5) *El concepto de ficción en la literatura*. En quinto lugar, me referiré al concepto de ficción literaria que cabe extraer de la obra teórica y crítica de Jauss. Se comprobará que se trata de una idea profundamente psicologista, aristotélica incluso, y también genuinamente kantiana, en virtud de la cual la ficción es, fruto de la imaginación de un autor, aquello que un lector interpreta como inexistente en la realidad, y segregado de ella, merced a la ilusión estética, aun cuando toda ficción sea una parte integrante de la realidad y se desarrolle de forma conjugada con ella.

6) *La Literatura Comparada*. En sexto lugar, se procederá a la exposición de las ideas de Jauss sobre la Literatura Comparada, insistiendo no solo en su dimensión práctica, desarrollada en el ámbito de la crítica literaria, sino sobre todo en su concepción teórica, con objeto de dar cuenta del concepto de comparatismo postulado por el autor alemán.

7) *Los géneros literarios*. En séptimo y último lugar, examinaré críticamente cuál es la teoría de los géneros literarios propuesta, o más bien sugerida, por Jauss en el contexto lógico-formal y lógico-material de su teoría literaria sobre la estética de la recepción, y en qué medida es útil para analizar y codificar los materiales literarios desde un punto de vista genológico y categorial.

4.3.1. INTERPRETACIÓN CRÍTICA DE LOS POSTULADOS FUNDAMENTALES DE LA TEORÍA LITERARIA DE HANS-ROBERT JAUSS

También Lutero utiliza el principio retórico del 'movere et conciliare', cuando describe lo que sucede en el «oyente de la palabra» y cuando se trata de lo más difícil: la fe se consume en la emoción, tiene que consumarse en la emoción, porque la razón es incapaz...

H. R. JAUSS (1977/1986: 64).

¿Contra quién piensa Jauss? Dicho de otro modo, ¿contra quién interpreta Jauss la literatura? Contra tres corrientes desigualmente poderosas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX: el positivismo histórico decimonónico y sus consecuencias presentes, la crítica literaria marxista (hoy inexistente, pero hace tan solo cuatro décadas omnipotente y canónica), y las teorías literarias formalistas (especialmente el formalismo ruso y los más tempranos estructuralismos y funcionalismos del siglo pasado, pues Jauss desestima de forma notoria la impronta del neoestructuralismo francés, de forma visible en sus críticas a Barthes). ¿Qué objeta Jauss a estas tres

formas de interpretación de la materia literaria? La incapacidad y la impotencia para dar cuenta de lo que —a su juicio— la literatura es real y efectivamente: un conjunto sistematizable de obras cuyos valores se objetivan en la Historia y en la Estética, de forma solidaria e insoluble. Es decir, Jauss atiende a los «hechos» y al «arte». Con todo, habrá que ver con atención qué es lo que Jauss acabará entendiendo por «hecho estético» y por «arte literario», porque cuando un *hecho* es un *hecho de conciencia*, entonces deja de ser un hecho real. Salvo en la imaginación y fantasía del intérprete. Deja, pues, de ser un *hecho operatorio en la realidad* y pasa a ser un *hecho operatorio en la conciencia subjetiva* de un individuo, es decir, un hecho solamente formal o estructural. Pero la ciencia, y la ciencia literaria no es en esto ninguna excepción, no trabaja con hechos de conciencia, con hechos que solo son operatorios en la mente de un lector, sino con materiales reales y efectivamente existentes, es decir, con formas corpóreas y manipulables u operables, con hechos normativamente interpretables por un sistema que trasciende y rebasa los autologismos de un receptor individual. Solo la Metafísica se ocupa de la vida de los espíritus, esa suerte de formas incorpóreas que, según Heidegger, sostienen, cual Atlas de la posmodernidad, los fundamentos del *Dasein*. Vayamos, pues, por partes.

Jauss no regatea críticas, tan duras como certeras, al positivismo histórico, al marxismo como método de interpretación literaria, y a toda suerte de formalismos y funcionalismos estructuralistas. Les reprocha «su inhibición estética» (Jauss, 1967/2000: 139), su cruda doxografía¹ —cual inventario acríptico de datos exento de ideas—, y sobre todo su falta de competencias para dar cuenta de «la calidad y la categoría de una obra literaria», las cuales, según Jauss (139-140), provienen «de los criterios, difíciles de captar, de efecto, recepción y gloria póstuma». Veremos, con todo, que Jauss se mueve siempre entre dos cercos que nunca logró rebasar ni eludir de forma efectiva: el sociologismo y el psicologismo. El peso del marxismo fue, por una parte, demasiado fuerte en el momento de la concepción de la teoría estética jaussiana, de modo que su artífice no pudo nunca desasirse de esos límites metodológicamente sociológicos. Por otra parte, la poderosísima inercia del espiritualismo teológico (Lutero), del idealismo filosófico (Kant) y del subjetivismo individualista (Fichte) de la tradición cultural alemana —por no hablar del retórico nihilismo de Nietzsche o de la absolutista metafísica de la nada de Heidegger— imposibilita en Jauss toda escapatoria al psicologismo, que en la teoría estética de la recepción culminará en los escritos de Iser (1972, 1976), dando lugar a la construcción de figuras y operaciones ideales e irreales como el «lector implícito», la «ilusión», los «actos de recreación», el «repertorio» (que toma de Ingarden, 1931, 1937), o el *wandernder Blickpunkt* o «punto de vista errante».

En su crítica al historicismo positivista decimonónico, Jauss no disimula su disgusto al denunciar la estrecha relación habida, desde la obra de Herder (1784-1791),

¹ «La historia de la literatura en su forma más corriente suele eludir el dilema de una sucesión meramente analítica de hechos, ordenando su material según tendencias generales, géneros y «demás», para tratar en seguida bajo esos epígrafes cada una de las obras en sucesión cronológica» (Jauss, 1967/2000: 139).

Gervinus (1835-1842), y el propio Wilhelm von Humboldt (1821), entre Historia y Nacionalismo. Jauss condena explícitamente esa «manera ideal de explicar la historia», que pone «imperceptiblemente» la Idea de Historia «al servicio de la ideología nacional» (Jauss, 1967/2000: 141). La abjuración de Jauss por el Nacionalismo es notoria. Paralelamente, reprocha al objetivismo histórico el peso otorgado a la crítica de fuentes e influencias, degenerada con frecuencia en doxografía de datos exentos de ideas y valores².

En 1967, cuando Jauss escribe su —podríamos llamarlo— «manifiesto» de la estética de la recepción, al presentar su nueva idea de historia literaria como una provocación o desafío de la teoría de la literatura entonces vigente, la crítica marxista era tan poderosa y dominante como hoy puede serlo la retórica del discurso (pseudo) teórico-literario posmoderno. Con todo, Jauss presentará a la crítica de fundamento marxista objeciones del mayor interés. En primer lugar, le reprocha, como a los formalismos y estructuralismos, su obsesión por insularizar la interpretación de las obras de arte literarias, desposeyéndolas de su circunstancia y contexto históricos innatos³. Jauss reprocha a marxistas y formalistas lo que, en términos de Materialismo Filosófico, denominaríamos la «ruptura de la *symploké*», es decir, la negación o ignorancia de las relaciones racionales esenciales dadas entre una determinada Idea, que sometemos a estudio, y otras Ideas fundamentales para su comprensión y conocimiento. Porque si todo estuviera relacionado con todo (ontología univocista) o nada estuviera relacionado con nada (ontología equivocista), el conocimiento sería imposible (Platón, *Sofista* 259c-e). El conocimiento es posible porque unos hechos están relacionados *con otros*, pero *no con todos*, ni *tampoco con un único hecho* de forma exclusiva y excluyente (ontología dialéctica). Sin embargo, la teoría literaria del propio Jauss dispondrá que sus seguidores, desde Iser sobre todo, incurran en la ruptura de la *symploké* habida entre los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor), al postular idealmente la hipóstasis del lector, bajo formas tales, y tan irreales, como la del «lector implícito».

Otra de las impugnaciones graves que objeta Jauss a la crítica marxista de la literatura, y del arte en general, es la de no haber sabido superar resueltamente los límites de una teoría estética que seguían siendo los límites de la mimesis aristotélica. Porque si el marxismo había sustituido inicialmente la «naturaleza» por la «realidad», no es menos cierto que al fin y al cabo los contenidos de esa realidad eran los equivalentes a los de una *naturaleza muerta*. Son palabras de Jauss, inspiradas en Blumenberg (1957: 276), a quien cita profusamente:

² Según Jauss, la historia literaria, así considerada, «dio excesiva importancia a la investigación de las fuentes y disolvió la peculiaridad específica de la obra literaria en un haz de «influencias» que podían intercambiarse a voluntad» (Jauss, 1967/2000: 145).

³ «Han intentado resolver —escribe Jauss a propósito de formalismos y marxismos— por caminos opuestos el problema de cómo ha de recuperarse el hecho literario aislado o la obra literaria aparentemente autónoma en el contexto histórico de la literatura y cómo se ha de comprender ese hecho en cuanto testimonio del proceso social o en cuanto momento de la evolución literaria» (Jauss, 1967/2000: 146).

Es verdad que [el marxismo] en su concepto del arte puso la «realidad» en el lugar de la «naturaleza», pero luego, con ejemplar compromiso y de manera esencialmente plena, volvió a dotar la realidad preexistente al arte con los rasgos esenciales de la naturaleza aparentemente vencida (Jauss, 1967/2000: 148).

Jauss tenía entonces razón. Al marxismo le preocupaba mucho más la realidad, como base estructural, que el arte, como superestructura de la base. Para el marxismo los contenidos del arte solo podían estar tomados de la realidad, y de ninguna manera podían proceder de una naturaleza indómita, no «domesticada» ni intervenida por el Estado. Pese a su materialismo, la estética marxista seguía interpretando el arte desde criterios epistemológicos (objeto / sujeto), y no desde criterios gnoseológicos (materia / forma). En consecuencia, la epistemología del arte va a exigir que la labor estética dé cuenta de una realidad —el Mundo (M)—, que podrá ser interpretado en sus condiciones objetivas —el mundo de la naturaleza, de la realidad exterior, de los objetos, en suma—, o en sus condiciones subjetivas —el mundo del sujeto, de la realidad interior, de la conciencia y sus impresiones, vivencias e incluso supercherías mentales—. Como se sabe, el marxismo político suprimió toda subjetividad que no estuviera sancionada por la objetividad del Estado. Y el arte no escapó a tales preceptivas políticas. Lo cierto es que, como explicaré más adelante, el arte puede hacer referencia también, como excelente prueba de ello es la mayor parte del «arte» de nuestros días, a un mundo que ni es objetivo ni es subjetivo: el arte puede hacer referencia a nada. El arte posmoderno, en casi todas sus variantes, no hace referencia a ningún tipo de valores o contenidos relacionados ni con la realidad del mundo objetivo, ni con el idealismo del mundo subjetivo: sus formas son absurdas y no se relacionan semánticamente con nada. Solo sus materiales primogénicos (aceros, plásticos o excrementos) son legibles como sustancias materiales. Nada más. Con frecuencia solo para un químico. El fin del arte es la interpretación humana y normativa. Un «arte» ininterpretable no es arte ni es nada⁴. Sobre esta última cuestión volveré más adelante.

Jauss constata que el arte exige ante todo una recepción. Él siempre habló más de recepción que de interpretación. De hecho, no nos ha dado una teoría de la interpretación literaria, sino una teoría de la recepción estética de obras literarias. No es lo mismo. Los límites de la estética de la recepción jaussiana son los límites de una teoría de la interpretación que nunca llega a formularse plenamente, porque siempre se difumina en una hermenéutica idealista, relativista e historicista, de corte heideggeriano y gadameriano, y de base epistemológica kantiana (construida sobre la oposición ideal entre un objeto y un sujeto), pero carente de toda fundamentación gnoseológica (nunca se da cuenta de las formas y de los materiales sobre los que tales teorías han sido construidas).

⁴ Lo más cómico en este punto es advertir cómo muchos espectadores contemplan extasiados, o al menos eso fingen, objetos, supuestamente artísticos, que son por completo absurdos e incomprensibles. Pero ese tipo de espectador, vergonzante al cabo, no se atreve de decir que el emperador desfila desnudo.

Tras identificar algunas de las más graves aporías de la estética marxista⁵, Jauss trata de solventarlas sometiendo la explicación de la obra de arte literaria a la comprensión que experimenta ante ella un receptor. Esta operación receptiva se produce de tal modo que, en el pensamiento de Jauss, es la única forma de insertar y objetivar en la Historia, en su curso y evolución, la estética de los valores literarios, que será una estética de su recepción histórica.

Si la vida de la obra no deriva «de su existencia autónoma, sino de la interacción recíproca entre obra y humanidad», este continuo trabajo de comprensión y reproducción activa del pasado no puede quedar exclusivamente limitado a la obra [...]. Dicho de otro modo: la literatura y el arte solo se convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras está causada no solo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción entre autor y público (Jauss, 1967/2000: 154).

En su crítica a los formalismos del siglo XX, Jauss subraya una objeción dominante: la proclamación de la autonomía de la obra de arte. Evidentemente, el precio de la autonomía es la esterilidad. No es posible interpretar una obra literaria al margen de su relación, es decir, de su *symploké*, con el resto de los materiales literarios (autor, lector y transductor). Jauss solo advierte en el formalismo ruso posibilidades de superación de esta concepción autónoma de la obra de arte merced a los trabajos de Víctor Sklovski (1970), y su noción de «evolución literaria», frente al recurso acríptico y común de apelar a la «tradición». Sin embargo, el concepto de «evolución literaria» no satisfizo plenamente a Jauss, quien lo consideró siempre como causa de una visión de la Historia dada en compartimentos estancos, e incapaz de dar cuenta de las relaciones de causa y efecto realmente existentes en el desarrollo de los valores de la estética literaria.

Comprender la obra de arte en *su* historia, es decir, dentro de la historia de la literatura definida como *sucesión de sistemas*, no equivale aún a verla en la historia, es decir, en el horizonte histórico de su origen, función social y acción histórica. La historicidad de la literatura no se agota en la sucesión de sistemas estético-formales; la evolución de la literatura, como la del lenguaje, no se ha de definir solo de modo inmanente, por su propia relación de diacronía y sincronía, sino también por su relación con el proceso general de la historia (Jauss, 1967/2000: 157).

Jauss creyó encontrar el gozne de esa unión, entre Literatura e Historia, en la figura del lector y en la experiencia estética protagonizada en él por el devenir de las sucesivas lecturas. Jauss, seguramente sin pretenderlo, dispuso la metafísica que dio lugar a la construcción de un lector ideal, un *megarreceptor* de la estética de la

⁵ «¿Cómo puede el arte de un remoto pasado sobrevivir a la destrucción de su base económico-social, si, siguiendo a Lukács, hemos de negar a la forma artística toda independencia y, por consiguiente, no podemos explicar tampoco el ulterior efecto de la obra de arte como un proceso formador de historia?» (Jauss, 1967/2000: 150).

literatura capaz de operar desde el espacio trascendental de una historia universal. Algo así como una conciencia estética del universo. En su particular y reductora fenomenología de la literatura, Iser (1972, 1976) se encargaría de hacer *implícita* esa «conciencia estética trascendental» en la figura de un «lector implícito». Creyendo apoyarse en la Historia para, desde la sociología, evitar el psicologismo, Jauss acabó por disponer el camino hacia el mayor de los ilusionismos metafísicos de la estética de la recepción: la concepción del lector como una construcción trascendental y preexistente a la literatura, como un epifenómeno de ella, y que como tal puede manifestarse en aquellos textos reconocidos históricamente como literarios.

En su afán por superar lo que él consideró un abismo entre la Historia y la Literatura, Jauss incurrirá progresivamente en el sociologismo, por el camino del conocimiento histórico, y en el psicologismo, por la vereda de la estética literaria y su reducción fenomenológica. Obsesionado por reconocer en la literatura una función social ajena al marxismo y no considerada por los formalismos, cuyos objetivos en última instancia serán morales, como habrá ocasión de demostrar, Jauss se propone con su teoría literaria dotar «a la literatura de una dimensión que forma parte imprescindible tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y su efecto» (Jauss, 1967/2000: 158). Lo he advertido: Jauss no habla de interpretación. Su objetivo es la recepción (fenomenológica) de los hechos y materiales literarios, mucho más que su interpretación (normativa). En este punto, Jauss se moverá especialmente en el terreno de la *fenomenología literaria*, mucho más activamente que en el dominio de las *esencias* y de las Ideas literarias. De hecho, nunca establecerá discriminaciones normativas entre los tipos de público que han de recibir, interpretar, leer o consumir, un material literario. La «isovalencia de la recepción» es una característica genuina de la teoría de la estética de la recepción jaussiana, y de forma específica es una cláusula determinante de su pensamiento literario. Para Jauss, todo público es, en realidad, *idéntico*. Lo único que cambia es la forma y la función de percibir socialmente una obra de arte, cuya esencia será, por lo demás, la existencia que en cada «momento» (horizonte de expectativas) el público de turno le reconozca históricamente, esto es, sociológica y psicológicamente. La esencia de la literatura queda reducida a su existencia social y psicológica, objetivada en un momento dado de la historia por la experiencia estética de un público cuyos miembros actúan como una única conciencia indiscriminada.

Incluso Jauss, en una suerte de gesto de distanciamiento, respecto a la Academia, desde la que habla, citando a Walter Bulst, advierte que «jamás se ha redactado ningún texto para ser leído e interpretado filológicamente por filólogos» (*apud* Jauss, 1967/2000: 158). Ya... ¿Y qué sería de la literatura sin los filólogos? La respuesta puede verse en los *cultural studies*. ¿Es que existe la literatura al margen del mundo académico? ¿Quiénes leen hoy día las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, el *Cantar de Mio Cid*, o el *Poema de santa Oria*, fuera del ámbito universitario? ¿Quién lee hoy día en las universidades estadounidenses el *Samson Agonistes* de John Milton, o incluso su *Paradise Lost*? ¿A cuántos lectores hemos visto en un aeropuerto leer el *Persiles* de Cervantes? ¿Qué lectores, salvo los académicos, leen *El público* de García Lorca o *Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre? Cuando Jauss hablaba de público literario, ¿de qué estaba hablando realmente? El único público que contemporáneamente tiene la literatura es el público de las instituciones

académicas y universitarias. La literatura no tiene lectores, tiene *intérpretes*. Jauss cree hablar sin duda de una época —más mítica que histórica— en la que el público de la literatura era, tal vez mayoritariamente, un público no académico. Hoy al menos sucede precisamente al contrario: casi nadie, fuera o lejos de la Academia, lee obras literarias. Lo que se lee, o, mejor dicho, lo que se consume, son productos culturales, porque hoy por hoy la cultura es el opio del pueblo. Hace tiempo que la religión ya no es el entretenimiento de la mayoría (me refiero a Occidente). Hoy por hoy la «cultura» es más rentable, entretenida y enajenante, que la religión. Y desde luego —quién lo diría— mucho más lisérgica.

Una de las grandes críticas que, en este contexto, puede hacerse a la teoría literaria de Jauss es la que se refiere a su idea y concepto de Lector. Es una idea sorprendentemente muy pobre. Nunca llega a formularse en Jauss una noción definida de lo que es el lector, siempre a medio camino entre el público, el receptor y el destinatario, y siempre demasiado alejado del intérprete. De hecho, Jauss no distingue entre *lector e intérprete* o transductor. El lector interpreta *para sí*; el transductor (o intérprete) interpreta *para los demás*. En este contexto, el papel del lector equivale al de un mero consumidor, pasivo y silente, mientras que el del intérprete, en tanto que transductor, es decir, en la medida en que es sujeto *transmisor* de interpretaciones con capacidad para *transformar* interpretaciones preexistentes, llevadas a cabo por otros lectores, corresponde al de un agente que dispone de diferentes medios materiales y formales para imponer una determinada interpretación por encima de las demás. Jauss no percibió tal discriminación. Ni siquiera la supuso en ninguna parte de su pensamiento literario. Se limitó jakobsonianamente a reiterar el modelo vigente desde el congreso de Indiana de 1958, modelo en el que todavía viven muchos adictos a la teoría literaria estructuralista: «el triángulo formado por autor, obra y público» (Jauss, 1967/2000: 158)..., ese público del que Jauss escribió que «no es solo la parte pasiva, una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez una energía formadora de historia» (158). Sin duda esta es una de las definiciones más tropológicas que nos ha regalado Jauss, la concepción del público como una «energía formadora de historia».

Aquí tenemos dada ya objetivamente la primera limitación crucial de la teoría y el pensamiento literarios de Jauss: la tríada idealista del autor, la obra y el lector, tríada que eclipsa hasta su derogación o ignorancia la figura clave y esencial del transductor, el intérprete que actúa, porque dispone de los medios pragmáticos adecuados y necesarios para alterar las interpretaciones de los demás lectores, meros consumidores de los fenómenos culturales y literarios. Porque los materiales literarios son cuatro (autor, obra, lector y transductor), no tres.

La segunda limitación se objetiva en el modelo hermenéutico que asume Jauss: la hermenéutica idealista, relativista e historicista de Gadamer, y la frágil figura epistemológica en que se apoya, el «diálogo hermenéutico» de «pregunta y respuesta», en cuya ilusoria práctica el supuesto lector ideal cree estar hablando o dialogando con un texto, recreado significativamente en su propia conciencia, como un epifenómeno de su propio ego trascendental. Semejante «diálogo» no es sino un autodiálogo. La dialogía hermenéutica es aquí un autologismo yoísta. No cabe mayor psicologismo ni más grande idealismo interpretativo. La hermenéutica gadameriana, y con ella la teoría de la estética de la recepción de Jauss, es el canto del cisne de la epistemología

kantiana del idealismo alemán, donde el Yo del intérprete construye su propio (auto) diálogo con un texto literario idealizado previamente en la conciencia trascendental de su ego más subjetivo.

La tercera limitación observable en el pensamiento literario de Jauss se delata en su concepción, en última instancia monista, de la Historia, al igual que Hegel y al igual que Marx, entre otros, solo legible esta vez a través de la experiencia de la estética de la recepción de un público determinado en uno de sus estadios u horizontes de expectativas, ese sistema de normas sociales y psicológicas objetivadas en un momento dado de la historia de la cultura. El monismo historicista que imputo a Jauss lo es no por la Historia, sino por la Estética. El artífice de la estética de la recepción pretende aprehender la Historia desde la Estética, es decir, tiene como pretensión codificar los valores del arte, dados socialmente en la Historia, en sistemas de normas objetivados psicológicamente según la recepción estética de un público determinado. Del mismo modo que, en el modelo de la epistemología idealista kantiana, el ser humano, como Sujeto, había devorado al Mundo como Objeto, en el pensamiento literario de Jauss la Estética ha engullido la Historia, en un modelo de recepción no menos idealista, relativista y psicologista. De este modo consideraba Jauss que podía superar las deficiencias doxográficas del objetivismo histórico, así como las limitaciones que enclaustraban la obra literaria en una autonomía que le derogaba todo contacto con el lector —un lector históricamente ideal, no se olvide, por más que sus condiciones reales fueran efectivamente sociales y psicológicas, en sus pretensiones de normatividad—, autonomía frente al lector que le vendría impuesta además tanto por la crítica marxista como por los formalismos y los estructuralismos del siglo pasado.

Tales limitaciones metodológicas pueden observarse con mayor nitidez en un examen crítico del pensamiento literario de Jauss objetivado en la exposición de sus siete tesis fundamentales. Las siete tesis de Jauss solo pueden reinterpretarse hoy día desde su impugnación crítica. Ya no son sostenibles. El tiempo no discurre en vano. Las tesis se fundamentan respectivamente en siete ideas o nociones que han de exponerse críticamente, y que apelan, en el contexto de la literatura y su fenomenología, a los conceptos de Texto, Norma, Estética, Hermenéutica, Historia, Influencia y Sociología. Vamos a verlo.

4.3.1.1. CRÍTICA A LA IDEA DE TEXTO EN JAUSS

En la primera de sus tesis, Jauss trata de superar el positivismo histórico y de «fundamentar la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de recepción y los efectos» (Jauss, 1967/2000: 160). Pero lo más importante de esta pretensión suya no es la pretensión en sí, sino los términos y referentes que conceptualiza, y sobre todo el modo en que los conceptualiza, para llevarla a cabo. Porque para lograr su objetivo, y hacer soluble la literatura en la conciencia del lector, Jauss ha de destruir antes el texto literario:

La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento (Jauss, 1967/2000: 161).

Semejante concepción de *texto* es absolutamente destructivista (o deconstructivista, como quiera llamarse, usando el galicismo a Derrida debido).

¿Qué es el texto para Jauss? Es un fenómeno, es decir, algo que cambia según la conciencia del receptor que lo perciba. Digámoslo de otro modo: algo perceptible solo en su apariencia, en sus accidentes, en su fenomenología. Porque su esencia es históricamente inaprensible (la Historia no es un lugar seguro para tomar en ella posiciones interpretativas firmes), gnoseológicamente incognoscible (no hay formas solventes que hagan presente y presenciabile la materia genuina de la literatura), y epistemológicamente ilegible (el sujeto no llega al nómeno del objeto literario). La hermenéutica de Gadamer, la «huella» de Derrida y la epistemología de Heidegger están, respectivamente, detrás de cada una de estas tres negaciones, limitaciones, o simplemente desenlaces nihilistas, de la interpretación literaria desde la que Jauss actúa.

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura distingue en el eje semántico del *espacio gnoseológico* tres sectores, que permiten identificar los *referentes* físicos de la literatura (el texto, determinado por la Ecdótica y la Filología, principalmente), los *fenómenos* psicológicos que provoca la recepción literaria (la experiencia psíquica de lo que la literatura es en la mente de cada lector, su apariencia, su representación poética, imaginaria, sociológica, mítica incluso), y las *esencias* o conceptos lógicos sobre los que se fundamenta su interpretación (el examen científico y crítico de la obra literaria como sistema racional y lógico de Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios). Jauss, por su parte, pulveriza la literatura como realidad física, es decir, destruye el texto como referente sólido (el texto no existe en realidad, no existe en sí), y lo reduce a una apariencia variable (en la Historia y en la Sociedad) según la mente de cada lector, el cual, a su vez, actúa elementalmente como un receptor, más que como un intérprete, cuyo examen de la literatura se limita a la valoración estética de una apariencia fenomenológica⁶. El receptor del que habla Jauss es un lector que únicamente ve el texto como fenómeno, es decir, que solo percibe la apariencia de la obra literaria que su conciencia subjetiva es capaz de reproducir a partir de determinadas condiciones dadas en la realidad del Mundo Interpretado (M_i).

Pero el texto literario no es una apariencia, sino una realidad, es decir, más precisamente, un material literario que ha sido dispuesto objetivamente por la Filología y la Ecdótica (esto es, por transductores o intérpretes cualificados), entre otras disciplinas literarias, cuando no de forma definitiva por su propio autor, y de ninguna manera puede considerarse o manipularse como un ilusionismo o un producto meramente fenomenológico a merced de las percepciones históricas, sociales o psíquicas. Una apariencia es la presentación de un referente percibido, o considerado en su percepción, como diferente del objeto correspondiente, en la medida en que obstaculiza el conocimiento de ese objeto o referente, en nuestro caso, la literatura.

⁶ Utilizo aquí el término *fenómeno* en su sentido platónico o gnoseológico, y original, no kantiano o epistemológico, es decir, hablo de *fenómeno* como sinónimo de «apariencia», y por lo tanto opuesto a realidad esencial, en ningún caso como algo existente apriorística y acríticamente, dado en la conciencia, y opuesto a una realidad ignota (*noúmeno*).

El texto es una *verdad* literaria, y no una de sus apariencias. Porque al texto hay que examinarlo en la lógica de una interpretación normativa, trascendente al yo del individuo y su conciencia, y no en la psicología de una interpretación subjetiva, determinada por el egoísmo o el autologismo de un sujeto particular. El texto es una construcción ontológica, un material literario formalmente objetivo, como lo son, a distinta escala, el autor, el lector y el intérprete o transductor. De ninguna manera se puede postular la fenomenología del texto literario derogando, ilusoria o epistemológicamente, la realidad de su fisicalismo, es decir, de su materialidad primogenérica (M_1), reconocida en la Ecdótica y la Filología⁷.

Jauss, al más puro estilo derridiano o barthesiano, destruye imaginariamente, tropológicamente, los hechos y materiales literarios, y concibe el texto como una creación fenomenológica dada en la conciencia particular de cada lector individual. La literatura se convierte así en un texto *diferente* en la mente de cada lector, del mismo modo que toda interpretación literaria se desarrollará libérrimamente como una suerte de autologismo cuyas únicas normas serán las de la psicología individual. Jauss es, en este punto, el Lutero de la teoría literaria contemporánea.

4.3.1.2. CRÍTICA A LA IDEA DE NORMA EN JAUSS

En la segunda de sus tesis, Jauss se ocupa de definir el concepto de horizonte de expectativas. Sin embargo, lo más importante de esta segunda tesis no es este concepto, con serlo y mucho —para la teoría literaria de la recepción— desde un triple punto de vista histórico, hermenéutico y estético, sino, sobre todo, la idea primordial en que tal concepto de horizonte de expectativas se basa y fundamenta. Me refiero a la Idea de Norma en el pensamiento literario de Jauss.

El concepto de horizonte de expectativas es mucho más relevante por sus fundamentos que por sus demostraciones. Porque la Idea misma de Norma sobre la que se fundamenta es acrítica y fenomenológica, y por lo tanto impugnable. Un horizonte de expectativas es un sistema de normas objetivado históricamente. Ahora bien, ¿en qué objetiva, o mejor dicho, en *dónde* objetiva su artífice, Jauss, la ontología de tales normas?: en la conciencia del receptor. Es decir, precisamente en el lugar en el que la norma, esto es, ese conjunto de pautas codificadoras de comportamiento gnoseológico, pierde toda objetividad, al desenvolverse fenomenológicamente de forma subjetiva, psicológica y retórica. La ontología de las normas de interpretación se convierte así en una fenomenología propia de la estética de la recepción. Jauss disuelve epistemológicamente la interpretación normativa de los materiales literarios en una percepción estética, pero jamás la resuelve ni la justifica gnoseológicamente, es decir, no da cuenta nunca de sus fundamentos lógico-materiales fuera de la mente del lector. En consecuencia, Jauss no resuelve las normas objetivamente en

⁷ Sobre la ontología materialista, vid. ante todo Bueno (1972), y sobre los géneros de materialidad literaria (M_1 , M_2 y M_3), vid. el tomo I de esta obra, capítulo 4, dedicado a la ontología literaria.

un sistema trascendente al individuo, sino que las disuelve subjetivamente en la conciencia de un receptor.

La recepción interpretativa de un texto presupone siempre el contexto de experiencia de la percepción estética: la cuestión sobre la subjetividad de la interpretación y el gusto de lectores o sectores de lectores diversos, solo puede formularse de una manera lógica si se ha aclarado antes cuál es el horizonte transubjetivo del entendimiento que condiciona el efecto del texto (Jauss, 1967/2000: 165).

Como Teoría de la Literatura, el Materialismo Filosófico identifica en el eje pragmático del espacio gnoseológico tres sectores: autologismos, dialogismos y normas. Los autologismos objetivan las operaciones llevadas a cabo por un intérprete, y con frecuencia están impregnadas de experiencias subjetivas, fenomenológicas y personales. Los dialogismos codifican las relaciones comunitarias, gregarias, en suma, que resultan del hecho social de compartir e intercambiar los procedimientos y resultados de una investigación que se pretende científica. Las normas, finalmente, objetivan las pautas de comportamiento gnoseológico que determinan el acceso a unos resultados de los que está segregada y derogada toda experiencia psicológica individual o gremial. Las normas de las que habla Jauss en su configuración de los horizontes de expectativas son unas normas que se resuelven de forma muy *sui generis*. ¿Por qué? Porque en lugar de justificarse gnoseológicamente como pautas de comportamiento objetivo, trascendentes y ajenas a toda conciencia individual o gregaria, se fundamentan precisamente en lo más psicológico de la vivencia del receptor, sea como sujeto individual, sea como grupo social definido gregariamente (tal como sucede hoy día con feminismos, fundamentalismos étnicos y nacionalismos, por ejemplo). Desde este punto de vista, la Norma se convierte en un Autologismo (la recepción estética del *yo*) o en un Dialogismo (la recepción estética del *nosotros*). Son, pues, normas de la conciencia psicológica y social, esto es, normas que se desenvuelven en los *contextos de descubrimiento* (procesos de tipo histórico, sociológico, económico, psicológico, etc., que propician o conducen a un descubrimiento científico, y que con frecuencia incluyen componentes irracionales, intuiciones, creencias, mitos o azares, etc.), pero no en los *contextos de justificación* (conjunto de procesos racionales en virtud de los cuales queda establecida la validez de los conocimientos científicos, mediante definiciones, demostraciones, modelos, clasificaciones, axiomas, etc.)⁸.

La noción misma de horizonte de expectativas es un concepto profundamente psicologista, que apela ante todo a los contextos de descubrimiento, y de forma muy particular a los impulsos psíquicos de un público satisfechos socialmente por la vigencia de un determinado tipo de discurso estético reconfortante o logos cultural dominante. La originalidad de una obra de arte —originalidad en la que la teoría de la recepción cifra su genialidad estética— vendrá dada, como el propio Jauss confiesa,

⁸ La diferencia entre *contextos de descubrimiento* y *contextos de justificación* se debe a Hans Reichenbach, quien los introduce en su obra *Experience and Prediction. An Analysis of the Foundations and the Structure of Knowledge* de 1938.

por la supuesta «resistencia» que ofrezca a integrarse en el confort y el dominio de un horizonte de expectativas preexistente o vigente, «resistencia» que solo será posible objetivar en el comportamiento social y psicológico de un determinado tipo de público, cuya conciencia se considerará, al unísono, como conciencia receptora.

Aunque Jauss trata de acudir al formalismo —de cuya crítica parte— para evitar incurrir en el psicologismo del que una y otra vez quiere zafarse, finalmente no lo consigue. Jauss recurre al formalismo, y especialmente al ruso, para tratar de objetivar los contenidos del llamado horizonte de expectativas, por más que, en última instancia, semejante «objetivación» se opere fenomenológicamente en la mente de un receptor ideal.

Tal como lo delimita Jauss, el concepto de *horizonte de expectativas*, como sistema de normas objetivadas, se puede construir a partir de la identificación y del análisis de las condiciones en que se realiza la recepción, mediante la consideración de los siguientes aspectos: a) la poética dominante sobre los géneros literarios, b) las relaciones de intertextualidad entre obras literarias preexistentes, y c) la relación entre lengua literaria y lengua estándar. Como observará cualquier estudioso de la historia de la teoría literaria, estos requisitos están tomados literalmente de la Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, particularmente de las obras de Jan Mukarowski (1936, 1936a), Víctor Sklovski (1929, 1970) y Iuri Tynianov (1924, 1929, 1973).

4.3.1.3. CRÍTICA A LA IDEA DE ESTÉTICA EN JAUSS

La tercera de las tesis de Jauss expone su noción de «distancia estética», como aquel intervalo histórico que separa dos horizontes de expectativas cuyos valores estéticos han de ser objeto de reconstrucción y contraste. El concepto de *distancia estética* permitiría identificar las transformaciones que experimenta un determinado sistema de expectativas, ante la recepción, conflictiva o indiscutida, por parte del público de una obra literaria, cuya concepción poética trastorna, altera o cuestiona la precedente, y de la que en todo caso se distancia de forma más o menos intensa. Pero lo verdaderamente relevante aquí no es la «distancia», sino la Estética. ¿Qué entiende Jauss por Estética?

Sabemos, desde Baumgarten, en su obra homónima incompleta (*Aesthetica*, 1750-1758), que la Estética es el nombre que los ilustrados prerrománticos dieron a sus estudios filosóficos sobre la Idea de Belleza en el arte. Desde su nacimiento, su campo se consagró a la interpretación de las diferentes formas de arte, si bien genuinamente partió en exclusiva de la discriminación, hoy insostenible, entre lo bello y lo feo.

Por su parte, Jauss va a recuperar el sentido genuinamente etimológico del término estética, para hacer de él su principal valor metodológico: la estética como *aisthesis*, esto es, como sensación, como sentimiento, como fenomenología, en suma, de la recepción literaria. La estética será ante todo el grado de influencia, de impacto, de impresión, de pulsión, que una obra literaria concreta puede ejercer o registrar históricamente sobre un público o lector determinados.

La manera en que una obra literaria satisface las expectativas de su primer público, las supera, decepciona o frustra en el momento histórico de su aparición,

suministra evidentemente un criterio para determinar su valor estético (Jauss, 1967/2000: 166).

La estética será, en consecuencia, y ante todo, una *distancia*, un intervalo, un hiato segregado por una obra literaria original que impacta o brota en el seno de un horizonte de expectativas que le resulta estrecho, o simplemente insuficiente, para su debida recepción o comprensión por un público en él emplazado, y que en consecuencia exige e instaura un nuevo horizonte o sistema de normas que hagan posible su institucionalización fenomenológica en la sociedad y, subsiguientemente también, en la Historia. Se trata, en suma, de un concepto de estética delimitado por la sociología y la psicología de sus receptores, por más que no renuncie nunca a la pretensión de sistematizarse de forma racional y lógica más allá de la mente y la conciencia de tales receptores.

Pero la metodología de Jauss, una vez más, disuelve (en la fenomenología) más que resuelve (en la gnoseología). ¿Por qué? Porque la mayor parte de las soluciones que da a la interpretación estética de las obras literarias son fenomenológicas, es decir, están puestas y resueltas en la conciencia de un público indiscriminado, en el que la sociología de la mayoría, en el que las masas rebeladas, deciden cuantitativamente el grado de influencia social y psicológica de una obra literaria. Son, pues, estos parámetros sociales y psíquicos los que, cuánticamente, revelan el grado de valor estético imputable a una obra literaria. Pero en realidad las cosas no son así, porque no es el público masivo, consumidor, multitudinario e indiscriminado, el que decide el valor estético de una obra de arte literaria. Es el público académico, filológico, universitario, quien lo hace, porque solo este tipo de público dispone de los mecanismos operatorios que hacen posible o imposible la codificación estética de una obra de arte verbal. Dicho de otro modo: no es el *lector*, figura sobre la que está construida la teoría literaria jaussiana, sino el *transductor*, figura que la estética de la recepción ignora por completo, el agente o sujeto operatorio que decide, determina e impone los grados, dimensiones y valores de lo que Jauss denomina «distancia estética» y, en definitiva, la Estética de las obras literarias.

En realidad, la Idea de Estética de Jauss está embebida en una hermenéutica idealista, relativista e historicista, de corte gadameriano, que eclipsa y diluye toda posibilidad de interpretar gnoseológicamente las Ideas objetivas formalizadas estéticamente en los materiales literarios.

4.3.1.4. CRÍTICA A LA IDEA DE HERMENÉUTICA EN JAUSS

La cuarta tesis de Jauss está destinada a explicar cómo ha de ser la reconstrucción histórica del horizonte de expectativas de una obra literaria, así como las condiciones culturales que han hecho posible su recepción. Jauss exige que se expliquen las razones por las que un determinado lector alcanza un conocimiento o comprensión diferentes a los que en otra época se han propuesto sobre la misma obra literaria, insistiendo en los valores entrópicos y comunicativos del discurso literario «clásico» a través de la historia de su recepción. Jauss fundamenta esta reconstrucción histórica del horizonte

de expectativas en un modelo hermenéutico idealista y relativista, que procede de Hans Georg Gadamer (1960)⁹. El instrumento fundamental de este procedimiento hermenéutico es una suerte de diálogo cuyos interlocutores son, al menos formalmente, el texto y el intérprete. A su vez, el canal o medio a través del cual transcurre este «diálogo» es la Historia, siempre en movimiento inasible, y sin posibilidad de que el intérprete o hermeneuta adopte en ella posiciones seguras, ni estables, ni mucho menos «autotransparentes», según acuña el propio Gadamer¹⁰.

La reconstrucción del horizonte de expectativas en el que tuvo lugar la creación y recepción de una obra en el pasado permite, por otro lado, formular preguntas a las que daba respuesta el texto y deducir así cómo ver y entender la obra el lector (Jauss, 1967/2000: 171).

En primer lugar, ha de advertirse que en este «diálogo» hay interlocutores fraudulentos. Porque el texto no dialoga realmente con nadie, salvo en la imaginación de un hermeneuta en funciones de ventrílocuo de la ecdótica, de la filología o, con mucha mayor frecuencia, de la alegoría. El diálogo, así concebido, no es una figura gnoseológica, sino una figura retórica, una metáfora que a poco que profundicemos en ella resulta de una fragilidad sorprendente, al incurrir en animismo textual así como en el psicologismo característico de una estética de la recepción que hace del texto un epifenómeno de la conciencia del lector, convertido a la sazón en hermeneuta, es decir, en hermeneuta de su propia conciencia. Semejante diálogo es, en suma, un autodiálogo. Un autodiálogo narcisista.

Lo que experimentamos propiamente en una obra de arte —dice Jauss (1967/2000: 175) por boca de Gadamer— y el objeto de nuestra intención es su grado de verdad, es decir, la medida en que conocemos y reconocemos en ella algo y a nosotros mismos.

En segundo lugar, se constata igualmente que el medio o canal de ejecución de semejante diálogo, esto es, la Historia, queda subsumida en un relativismo determinado por la conciencia del receptor y sus posibilidades vivenciales de comprensión. El peso del Idealismo alemán resulta aquí nuevamente insoportable por las estructuras formales de interpretación. La conciencia personal del Yo reconstruye la realidad de los hechos que contiene la Historia, cuyo relativismo epistemológico se afirma sobre

⁹ No se engañe nadie a estas alturas, la hermenéutica de Gadamer es de un idealismo casi místico: «Reconocer en lo extraño lo propio, y hacerlo familiar, es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino retorno a sí mismo desde el ser otro [...]. Cada individuo que asciende desde su ser natural hacia lo espiritual encuentra en el idioma, costumbres e instituciones de su pueblo una sustancia dada que debe hacer suya de un modo análogo a como adquiere el lenguaje. En este sentido el individuo se encuentra constantemente en el camino de la formación y superación de su naturalidad, ya que el mundo en el que va entrando está conformado humanamente en lenguaje y costumbres» (Gadamer, 1960/1984: 43).

¹⁰ «Ser histórico significa no poder resolverse nunca totalmente en autotransparencia» (Gadamer, 1960/1984: 372).

todas las cosas¹¹. Para Gadamer, como para Jauss, la verdad histórica existe, pero no la podemos conocer, salvo mediante la objetivación a través de sistemas de normas de interpretación siempre determinados por las condiciones temporales, sociológicas y psicológicas, de la recepción protagonizada por un público concreto.

Hans Georg Gadamer, cuya crítica del objetivismo histórico adopto yo aquí, ha descrito en *Verdad y método* el principio de la historia de la influencia, que trata de demostrar la realidad de la historia en la propia comprensión, y como una nueva aplicación de la lógica de pregunta y respuesta a la tradición histórica (Jauss, 1967/2000: 173).

Gadamer y Jauss no están solos en sus discretas proclamas sobre la imposibilidad de conocer los hechos históricos de forma objetiva, es decir, en su propósito de negar la verdad gnoseológica de los hechos históricos. Thomas Kuhn, el más sociologista y psicologista de los teóricos de la ciencia, había hecho lo mismo en 1962, al exponer sus paradigmas sobre las revoluciones científicas. Lo mismo cabe decir de Karl Popper 1964 y 1972 con su lógica del conocimiento científico, basada en el formalismo teoreticista de sus permanentes conjeturas y refutaciones.

Sorprende, pues, que muchas de estas dudas y vacilaciones hayan sido introducidas por filósofos y pensadores científicos, como Kuhn y Popper, entre otros. Este último, con su teoreticismo epistemológico, hizo de la ciencia una conjetura permanente, una duda generativa e incluso degenerativa, irresoluble en una cadena de verificaciones, refutaciones y falsacionismos de la que es imposible salir. Por su parte, Kuhn, con su celeberrima teoría de los paradigmas y las revoluciones científicas, ha conseguido limitar y cercenar la verdad de la ciencia y sus figuras (teorías, teoremas, axiomas, definiciones, modelos, arquetipos, constantes, problemas, categorías...) a contextos históricos y culturales completamente reducidos y obsoletos, de modo comparable a como actuó Gadamer (1960) desde su idealismo retórico y hermenéutico, que hereda Jauss de forma plenaria. Si Popper ha hecho de la Ciencia un discurso más «débil» y «frágil» que los poemas de Heine, Kuhn, a su vez, ha destruido la universalidad de las ciencias categoriales y de sus figuras gnoseológicas, por supuesto solo desde un punto de vista retórico e ilusionista, porque el Teorema de Pitágoras sigue siendo hoy día tan pertinente y coherente como en el momento en que se formuló, hace más de veinticinco siglos, y porque la Ley de la Gravedad de Newton, lejos de ser discutida por Einstein (1922), ha sido relativizada, es decir, *puesta en relación con* nuevos términos del campo categorial de la Física, desde los cuales se ha confirmado su validez no solo por referencia a la Tierra, sino al resto de elementos que componen

¹¹ «La tradición del arte presupone una relación dialógica entre lo actual y lo pasado, y por consiguiente, la obra pasada solo puede responder y «decirnos algo» cuando el observador presente se ha formulado la pregunta que hace salir a esa obra de su pasado. En los pasajes de *Verdad y método* en que la comprensión se concibe (de manera análoga a lo que ocurre con el «acontecer del ser» de Heidegger) como un «acontecimiento de transmisión en el que el pasado y el presente se comunican constantemente», el «factor productivo contenido en la comprensión» ha de resultar forzosamente insuficiente» (Jauss, 1967/2000: 176).

nuestro espacio interplanetario. Los conocimientos científicos son universales, dado que su formulación e interpretación puede reproducirse en términos universales o trascendentes, esto es, que rebasan las limitaciones de cada época histórica concreta y de cada cultura particular (etnocentrismo, multiculturalismo o relativismo cultural)¹².

En consecuencia, la hermenéutica tropológica y dialógica de Jauss se nos impone sobre la destrucción o deconstrucción de nociones tan fundamentales como «texto literario» e «historia literaria». Así, se afirma lo siguiente:

Este carácter dialógico de la obra literaria constituye también el fundamento de que el saber filológico solo pueda existir en la continua confrontación con el texto y no tenga que derivar del conocimiento de unos hechos (Jauss, 1967/2000: 161).

Semejante afirmación es completamente nietzscheana, retórica y nihilista: niega los hechos sobre los cuales han de fundamentarse las interpretaciones. Niega la materia sobre la cual han de estar basadas las formas lógicas y racionales de su interpretación. Jauss cumple con el imperativo nihilista de Nietzsche: «no hay hechos, sino solo interpretaciones». El ilusionismo nietzscheano de Jauss en este punto es hiperbólico, pues llega incluso a negar y cuestionar los hechos de la Historia literaria, hasta el punto de considerar los hechos literarios como un contenido pseudohistórico:

La suma de «hechos» literarios, que aumenta de forma vertiginosa, según cristaliza en las historias convencionales de la literatura, es un mero residuo de ese proceso, únicamente un pasado acumulado y clasificado y, por consiguiente, no es historia, sino pseudohistoria (Jauss, 1967/2000: 162).

Veamos, pues, cuál es la Idea de Historia que nos ofrece Jauss.

4.3.1.5. CRÍTICA A LA IDEA DE HISTORIA EN JAUSS

Para Jauss, la Historia solo es legible en la medida en que es soluble en la Estética de la recepción. Dicho de otro modo: la Historia es fenomenología. De esta forma, nuestras posibilidades de comprensión histórica dependerán siempre de las competencias estéticas de que dispongamos a la hora de hacer presente, en la recepción fenomenológica de sus efectos y consecuencias, el impacto de una obra de arte sobre un horizonte de expectativas preexistente.

¹² «La filosofía de la ciencia de Popper mostró sus limitaciones de un modo muy palmario cuando despachó de un golpe la evolución biológica, a la que calificó de teoría metafísica, con gran regocijo de los creacionistas que vieron sus necias especulaciones bíblicas puestas al mismo nivel que la teoría sintética. En este mismo sentido, no hay que olvidar que las filosofías de Kuhn y de Popper han sido muy celebradas por los anticientíficos, los relativistas culturales y los filósofos posmodernos porque de ellas deducen que es legítimo desconfiar de la universalidad de las verdades científicas (lo cual les evita, de paso, tener que dedicar mucho tiempo a estudiar esas ciencias)» (Alvargonzález, 2002: 13).

Jauss reprocha al historicismo positivista el hecho de reducir la historia de la literatura a una sucesión cronológica de datos, es decir, a una doxografía, ignorante de los efectos y consecuencias a los que en el curso de la Historia da lugar la recepción estética de las obras literarias, efectos y consecuencias que en el mejor de los casos el objetivismo histórico disponía como una crítica de influencias de muy estrechos límites. Por su parte, Jauss objeta al formalismo las limitaciones inherentes a su concepto de «evolución literaria», al que acusa de clausurar la vida de una obra entre dos momentos muy precisos, la impronta de su aparición y el anquilosamiento de su automatización, es decir, entre su novedad y su agotamiento. Jauss propone prescindir de ese «imperativo de innovación», exigido a la literatura por las poéticas formalistas, y liberar la interpretación de las obras literarias del dominio de una Historia concebida teleológicamente, es decir, sustraer la recepción de las obras de arte de un escenario histórico determinado por unos valores finales, predeterminados, que las obligaría a constituirse como obras de arte por relación a objetivos y fines no tanto estéticos cuanto sí originales o innovadores. Se sustituye de este modo la dinámica de la «evolución literaria», exigida por los formalistas, por una serie, muy libérrima, por cierto, de «criterios de selección» (Jauss, 1967/2000: 178), los cuales habrán de disponer, en la teoría literaria jaussiana, la fenomenología de los valores estéticos de la recepción literaria¹³. Insisto en que para Jauss la Historia solo es legible en la medida en que es soluble en la Estética de la recepción. Según sus propias palabras (Jauss, 1967/2000: 178), «el carácter histórico de una obra equivale a su carácter artístico». Esta es una cláusula fundamental en el pensamiento literario de Jauss, para quien la historia es una cualidad estética, que no formal, de las obras de arte.

Sin embargo, al hacer soluble la Historia en la Estética, Jauss no solo disuelve la Historia, sino que va mucho más lejos: dispone los mecanismos teórico-literarios para su destrucción o deconstrucción. La teoría literaria de Jauss otorga a la conciencia del lector plenos derechos de interpretación literaria. La jurisprudencia interpretativa es aquí la mente del *yo*, o la conciencia colectiva del *nosotros*, incluso, pero no la norma ni un sistema de normas que rebasan o trascienden los límites de la experiencia personal

¹³ Jauss considera que lo nuevo no es solo una categoría estética, sino esencialmente una categoría histórica, «ello quiere decir que el carácter artístico de una obra, cuyo potencial de significado queda reducido por el formalismo a la innovación como único criterio de valor, no será en absoluto inmediatamente perceptible en el horizonte de su primera aparición, y mucho menos podrá agotarse en la pura oposición entre la forma antigua y nueva. La distancia entre la primera percepción actual de una obra y sus significados virtuales, o, dicho de otro modo, la resistencia que la nueva obra opone a la expectativa de su primer público, puede ser tan grande, que se requiera un largo proceso de recepción para alcanzar lo inesperado y no disponible en el primer horizonte» (Jauss, 1967/2000: 179-180). En efecto, el teatro de Cervantes necesitó unos 400 años para ser reconocido por el público: por el público académico, evidentemente, pues, ningún otro tipo de público se ha interesado hasta el presente por las comedias, tragedias y entremeses del autor del *Quijote*. El interés de algunos comediantes contemporáneos por el teatro cervantino no puede interpretarse como un efecto del público: las compañías de actores no son público, sino intérpretes o transductores del teatro que representan para el público. Una vez más comprobamos lo importante que habría sido para la teoría de la estética de la recepción de Jauss haber discriminado con rigor las diferencias entre lector, intérprete y transductor.

o el psicologismo colectivo. La teoría literaria de Jauss confiere a la preceptiva de la conciencia del receptor el máximo poder sancionador sobre el significado de los textos literarios. Nunca, desde Lutero, la hermenéutica textual había sido tan libérrima¹⁴. El giro hacia la conciencia que la estética de la recepción alemana impone en la historia reciente de la Teoría de la Literatura es mayúsculo y superlativo. Sus consecuencias siguen estando hoy más vigentes que nunca, al interpretar ya no hechos literarios concretos, sino lo que cual cree ver en las obras literarias, o lo que aún es mucho peor: lo que cada individuo o grupo de individuos, cada gremio (feminista, étnico, nacionalista, etc.), se cree *con derecho exclusivo* a interpretar, y a exigir a los demás que interpreten y asuman, en nombre incluso de la tolerancia, el respeto (en el fondo respeto a la necesidad y a la ignorancia) o lo «políticamente correcto» (en realidad cobardía intelectual para enfrentarse críticamente a la nesciencia). En consecuencia, Jauss exige *luteranamente* «que el intérprete debe poner en juego su propia experiencia». Y no se trata de experiencia profesional, no, sino de experiencia psicológica, es decir, aquello que, precisamente por su impronta subjetiva, debe estar segregado y derogado de toda actividad crítica y científica.

La conexión histórica en la que aparece una obra literaria no es una sucesión fáctica de acontecimientos, existente por sí misma e independientemente de un observador (Jauss, 1967/2000: 162).

Jauss *dixit*: la Historia no existe en sí misma, sino en la mente de quien la contempla. Dicho de otro modo: la Historia es una construcción fenomenológica dada en la conciencia subjetiva de cada receptor individual, en la medida en que se convierte en protagonista de actos de percepción de obras de arte, y de las relaciones de estas entre sí, a lo largo de diferentes cursos y procesos históricos. La Historia del Arte será, a su vez, «visible», esto es, hermenéuticamente legible e interpretable, en tanto que las obras de arte —cuales *mediums*— la hagan visible y legible en sus valores estéticos a la conciencia de sus posibles receptores. Indudablemente, este es el mejor modo de evitar todo objetivismo histórico. Y de incurrir en el mayor de los subjetivismos históricos. La Historia solo existe entonces como «hecho de conciencia». Y la Literatura, también. El luteranismo metodológico de Jauss es sobresaliente. Todo queda reducido a un hecho de conciencia, en el cual el receptor es el agente protagonista y la Estética el intermediario deuteragonista. Las únicas dependencias son las que dispone la mente del observador, emancipado de todo excepto de un relativismo histórico definido por la hermenéutica gadameriana. La realidad depende del punto de vista del *yo*, de un *yo* estéticamente relativo e históricamente variable. Nada más frágil. En la teoría de la estética de la recepción de Jauss no solo habla la idea de Historia propuesta por Gadamer. Hablan, sobre todo, los principales psicologistas de la tradición cultural

¹⁴ «El medio artístico consiste en presentar un discurso, generalmente interno, del personaje representado [...], a fin de que el lector mismo decida si debe tomar la frase como verdadera declaración o entenderla como una opinión característica de ese personaje» (Jauss, 1967/2000: 190).

alemana: Lutero, Kant y Nietzsche. Sin olvidar al retórico Heidegger, que puso la psicología a disposición de una existencia diseñada estéticamente para morir.

Nada de esto puede aceptarse impunemente, porque la Historia no es el estudio de una fenomenología de valores estéticos psicologizados, ni mucho menos, la Historia es el conocimiento científico de los materiales históricos¹⁵. Jauss está muy lejos de esta concepción que acabo de apuntar, especialmente cuando concluye en que «el sujeto poético se reconoce a sí mismo como objeto de la historia» (Jauss, 1967/2000: 103). Es el postulado socrático interpretado desde el psicologismo de una conciencia histórica personalizada, el «conócete a ti mismo», pero sumergido hasta su disolución imperativa en una Historia considerada desde el *yo* y su circunstancia.

4.3.1.6. CRÍTICA A LA IDEA DE INFLUENCIA EN JAUSS

En la sexta de sus tesis, Jauss llega a proponer la constitución de complejos paradigmas literarios que hagan posible la interpretación histórica de las obras de arte atendiendo sincrónicamente a los valores estéticos de su recepción. El modelo más afín que cabe identificar en esta propuesta de Jauss es, aparte del referente de la Lingüística sincrónica, la teoría de los paradigmas científicos de Kuhn.

Ha de ser posible hacer un corte sincrónico a través de un momento de la evolución, dividir la heterogénea multiplicidad de las obras contemporáneas en estructuras equivalentes, antitéticas y jerárquicas y, de esta manera, descubrir un vasto sistema de relaciones en la literatura de un momento histórico (Jauss, 1967/2000: 181).

Es como si Jauss tratara ahora de «detener» el relativismo histórico inherente a la hermenéutica gadameriana que ha adoptado previamente¹⁶. Sin embargo, lejos de superar el relativismo, el intérprete jaussiano se ve confinado y confirmado en él, porque, según tales tesis, la «verdad» de la interpretación literaria siempre será una verdad histórica, cuyos límites solo son aceptables dentro de un momento o período histórico particular e irrepitable, fuera del cual tales verdades se desvanecen.

Sorprendentemente, la propuesta de Jauss va aún mucho más lejos, al pretender fundamentar en los postulados de esta sexta tesis —los cortes sincrónicos en la evolución diacrónica— nada menos que una nueva concepción de la Historia de la Literatura. Aquí reside, esencialmente, el germen de su desafío o provocación.

De ahí podrá deducirse el principio de exposición de una nueva historia de la literatura mediante la realización de nuevos cortes en un antes y un después diacrónicos que articulen históricamente el cambio de estructura literaria en sus momentos trascendentales (Jauss, 1967/2000: 181).

¹⁵ Sobre este punto, vid. Bueno (1978, 1985) y Moradiellos (2001).

¹⁶ Jauss busca ahora los apoyos de la Lingüística sincrónica, «ya que también la literatura posee una especie de gramática o sintaxis con relaciones relativamente fijas» (Jauss, 1967/2000: 184).

Para responder a la pregunta de qué ha sido de esta nueva concepción de la historia literaria, apenas cuarenta años después, basta mirar a nuestro alrededor. El modelo sincrónico que, en el seno de la diacronía de la estética literaria, propone Jauss, es, ciertamente, una propuesta operativa solo en su sentido más idealista. En primer lugar, porque el público presente en cada uno de esos cortes sincrónicos no será nunca un público uniforme, ni objetivable según parámetros uniformes. La sociología literaria desbordará constantemente cada corte sincrónico dado en su evolución, pese al monismo estético que idealmente trata de sobreponer Jauss a cada una de estas incisiones contextuales¹⁷.

Con todo, en su configuración de los sistemas sincrónicos de interpretación literaria, contruidos mediante cortes ejecutados sobre la diacronía de sucesos históricos, Jauss rechazará tanto la ontología univocista (todo está relacionado con un todo monista) del modelo histórico hegeliano (1837) como la ontología equivocista (nada está relacionado con nada) afín a la idea de la Historia sostenida por autores como Focillon (1948) o Kubler (1962), según los cuales los hechos tienen lugar en virtud de una serie de leyes particulares y exclusivas de cada hecho en sí (*special history*). En este punto Jauss optará por una «crítica de influencias» articulada en *symploké* (unas obras literarias están relacionadas con otras, pero no con todas), visible en los cortes sincrónicos que pueden establecerse estéticamente a través y a lo largo de los procesos históricos. De aquí arranca también su idea nuclear acerca de los géneros literarios, como veremos más adelante. Jauss insiste una y otra vez en

hacer visibles la necesidad y la posibilidad de descubrir la dimensión histórica de las manifestaciones literarias en cortes sincrónicos [...]. La historicidad de la literatura se manifiesta precisamente en los puntos de intersección entre diacronía y sincronía (Jauss, 1967/2000: 183).

La crítica de influencias que propone Jauss como procedimiento de interpretación histórica y sistemática de la literatura coincide de pleno con la ontología dialéctica, dada en *symploké*, del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, pero difiere de ella cuantitativamente en su aplicación metodológica, que en la teoría de la estética de la recepción jaussiana se limita a un único material literario —el lector—, mientras que en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se extiende a los cuatro materiales literarios efectivamente existentes —autor, obra, lector e intérprete o transductor—, dando lugar, como se verá a la hora de exponer la idea y concepto de Literatura Comparada en Jauss, a un modelo de dieciséis tipos posibles

¹⁷ «Esa multiplicidad de las manifestaciones literarias (desde el punto de vista de la estética de la recepción) vuelve a constituir para el público —que las percibe como obras de su actualidad y las relaciona unas con otras— la unidad de un horizonte común y fundador de significado, de expectativas, recuerdos y anticipaciones literarias» (Jauss, 1967/2000: 184). Nada más lejos del mundo contemporáneo que la «unidad de un horizonte común y fundador de significado», en plena época fragmentaria, deconstructivista y de triunfo plenipotenciario del «pensiero debole» (excepto por lo que se refiere al Islam, el Vaticano y el judaísmo ortodoxo). Por lo demás, nada más *light* y huero que el supuesto pensamiento laico.

de interpretación comparatista. La crítica de influencias es una noción genuina y fundamental en el campo de la Literatura Comparada, y su análisis resulta indisoluble de esta última disciplina.

Ahora bien, ¿qué entiende Jauss por «influencia» y cómo este concepto está delimitado en su pensamiento literario? Para Jauss la influencia literaria no es la influencia que una obra ejerce sobre otra obra, algo que interesaría más a un positivista histórico. Ni siquiera es la influencia de una obra en un lector o conjunto de lectores, lo que a primera vista pudiera parecer que en efecto interesa a la teoría de la recepción jaussiana. No. Para Jauss la influencia literaria es *la historia de la influencia de las obras literarias*, es decir, la historia *sincronizada* de los efectos y consecuencias estéticas de una o varias obras de arte.

Lo que «surgió del acontecimiento» y lo que, desde la actual posición, constituye el conjunto de la literatura como prehistoria de su manifestación presente (Jauss, 1967/2000: 185).

Con todo, la idea jaussiana de *influencia literaria* está determinada por su oposición a la doxografía del positivismo histórico, merced a la impronta metodológica de la Lingüística sincrónica, y a su afán de superar el principio de «evolución literaria» propuesto por las poéticas formales. Volveré sobre estas nociones al exponer las ideas de Jauss sobre la Literatura Comparada.

4.3.1.7. CRÍTICA A LA IDEA DE SOCIOLOGÍA EN JAUSS

La séptima y última de las tesis de Jauss apela directamente a la función social de la literatura, a la vez que exige reconocer en la Historia de la Literatura una concepción disciplinar especial de la Historia general. Pero el marco de referencia de esta última tesis, que aquí voy a considerar críticamente, lo constituye la Idea de Sociología que Jauss utiliza para interpretar la función pública de la literatura.

La función social de la literatura se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y repercute de ese modo en sus formas de comportamiento social (Jauss, 1967/2000: 186).

Jauss sorprende aquí por su inusitado y repentino moralismo. Platón, y una vez más Lutero, entre otros tantos patriarcas eclesiásticos y doctrinarios, surgen entre los referentes históricos de tales planteamientos. En su pensamiento literario, Jauss busca una función para el arte en general y la literatura en particular, y le asigna una función social, que estará determinada por la formación moral de la sociedad. En suma, Jauss considera que la literatura ha de servir a un fin formativo y moral en los lectores. De hecho, uno de sus últimos reproches a la teoría literaria formalista será precisamente el de haber dejado «de lado la función eminentemente social de la literatura, es decir, su función de *formación social*», pues

El estructuralismo literario no pregunta (como tampoco lo preguntaron antes que él la ciencia literaria marxista) cómo llega la literatura a «dejar su marca en la representación de una sociedad, representación que es su condición previa» y cómo ha contribuido a dar a la historia su carácter de proceso (Jauss, 1967/2000: 186).

Así es como Jauss exige a la literatura una «función formadora de sociedad» (187). La función de la literatura sería, pues, superior e irreductible a la mera representación, reproducción o expresión, no ya mimética u objetiva, sino incluso emotiva o subjetiva, desde el momento en que su finalidad última sería la formación estética, esto es, moral, de la sociedad que ha de recibirla e interpretarla. Jauss parece incluso sustituir la interpretación científica por la interpretación moral, determinada en la estética de la recepción. En definitiva, los valores de la estética literaria están al servicio de los valores morales de la sociedad que consume las obras de arte.

De todo ello hay que deducir que la tarea específica de la literatura en la existencia social se ha de buscar precisamente allí donde la literatura no se agota en la función de arte *representativo* (Jauss, 1967/2000: 193).

Y aquí reside uno de los objetivos fundamentales de la estética de la recepción jaussiana, en descubrir o revelar «aquella función *formadora de sociedad* en sentido propio», y que corresponde a la literatura en su relación de competencia «con otras artes y poderes sociales en emancipar al hombre de sus ataduras naturales, religiosas y sociales» (193). En realidad, el ideario de Jauss nos parece en este punto de un idealismo exultante. La literatura, muy lejos de liberar al ser humano de ataduras religiosas, ideológicas, políticas, etc., tiende con frecuencia a establecerlas y a consolidarlas. Con frecuencia, de forma excesivamente emocionante. Lo único que puede liberar al ser humano de estas y otras ataduras es la interpretación crítica basada en el conocimiento de la Filosofía y de la Ciencia, y, por supuesto, en el conocimiento de la Filosofía de la Literatura (Crítica literaria) y de la Ciencia de la Literatura (Teoría literaria).

Sin embargo, Jauss parece haber anclado la función del arte literario no en la estética de la recepción orientada hacia su interpretación crítica, científica y normativa, sino proyectada hacia la formación moral de una sociedad política. Así, en este punto, la literatura no puede limitarse a una experiencia estética, pues no le basta con ser una obra de arte, sino que ha de adquirir el estatuto de una experiencia estética sancionada moralmente, es decir, ha de ser una obra de arte moral-mente influyente.

La orientación previa de nuestra experiencia por obra de la facultad creativa de la literatura no se basa únicamente en su carácter artístico, que contribuye a romper el automatismo de la percepción cotidiana gracias a una forma nueva [...]. La relación entre literatura y lector puede actualizarse tanto en el terreno sensorial, en cuanto estímulo para la percepción estética, como en el terreno ético, en cuanto exhortación a la reflexión moral (Jauss, 1967/2000: 188-189).

Jauss se distancia del ideal kantiano del arte por el arte, que no reconoce, sofisticadamente, en las obras estéticas una finalidad exenta o exterior, sino gratuita,

inmanente o ideal¹⁸. Por el contrario, el artífice de la estética de la recepción otorga a la construcción artística un valor moral explícito y operativo, de modo que «la experiencia de la lectura puede librarle [al ser humano] de adaptaciones, prejuicios y situaciones constrictivas en la práctica de su vida, obligándole a una nueva percepción de las cosas» (Jauss, 1967/2000: 188). En realidad, Jauss se sustrae al idealismo kantiano en este punto para precipitarse en un idealismo si cabe aún mayor, cual es el de la sociología roussoniana de un contrato social dentro del cual la literatura puede educar a Emilio¹⁹.

Jauss escribe, todavía en 1967, desde la confianza o la creencia, de que la literatura puede desempeñar todavía alguna función social. Es un idealismo. Ya lo era en 1967, y hoy lo es aún muchísimo más. Jauss se equivocó. En primer lugar, porque es absolutamente idealista hablar de un público, sin más, para la literatura. Lo he dicho muchas veces: el único público que tiene la literatura es el público académico, hoy día muy mermado y muy confundido por las turbulencias e inquisiciones ideológicas de trivialidades tales como los «estudios culturales» o nesciencias retóricas difundidas bajo la protección institucional de lo «políticamente correcto». En segundo lugar, porque, lejos de desempeñar algún tipo de función social, la literatura se ha convertido en un instrumento utilizado por diferentes medios y agentes sociales, con frecuencia nada literarios ni estéticos, y que en absoluto pretenden serlo, que ejercen sus propias funciones sociales y que, puntualmente, si así lo requieren, se sirven de la literatura cuándo y cómo les da la gana. Pueden inventarse a un novelista o a una poeta, promocionarlos y difundir su obra, para hacerlos desaparecer inmediatamente después si han agotado su comercialización o explotación, o si el mercado así lo aconseja. El horizonte de expectativas de Jauss es contemporáneamente un horizonte de expectativas no estéticas, sino consumistas. Algunos escritores y poetas creen que son artistas porque la prensa habla de ellos, o sus libros se venden en los escaparates de las librerías de los aeropuertos. Ignoran, o fingen ignorar, en el mejor de los casos, que son solamente un efímero producto del mercado literario o cultural. Marionetas humanas en manos de empresarios de ocasión. Estos «artistas» viven en el narcisismo de su supuesta genialidad; sus «mecenas», sin embargo, viven de la comercialización de la idea posmoderna de cultura, el opio del pueblo. Pero adviértase algo muy cierto: estos mecenas o empresarios no explotan el trabajo de tales artistas, explotan su vanidad. Este tipo de «artista» al que me refiero es mucho más vanidoso que trabajador. La explotación de su trabajo nunca sería rentable; la de su vanidad, sí.

Por otro lado, la literatura no puede sobrevivir por sí sola en el mundo. No ha sucedido así en el pasado, y aún menos puede la literatura subsistir por sí misma

¹⁸ En otro lugar he criticado enérgicamente la falacia de la estética kantiana y su idealismo del arte como *finalidad sin fin*. Vid. el tomo II de esta obra, capítulo 5.5.3.

¹⁹ El remate psicologista a toda esta suerte de idealismos lo alcanza Jauss cuando, al final, persiste en la recomendación de la hermenéutica gadameriana incluso para conseguir los logros morales presupuestos a la estética de la recepción literaria: «Desde el punto de vista de la estética de la recepción, su función social en el terreno ético debe captarse igualmente en las modalidades de pregunta y respuesta, problema y solución, bajo las cuales penetra en el horizonte de su influencia histórica» (Jauss, 1967/2000: 189).

en el mundo contemporáneo y posmoderno. Necesita del intérprete. No solo del lector. Una literatura hecha solo de lectores en nada se distinguirá de un código de barras o de una lista de la compra abandonada en un supermercado. La literatura requiere la labor del intérprete, es decir, del transductor, que no es además cualquier intérprete, sino uno muy cualificado: aquel que posee poderes y competencias, es decir, potencias y facultades, para transformar y transmitir los significados estéticos y literarios, e imponerlos de diversos modos a una sociedad política de lectores. Porque la literatura no existe como tal al margen de una sociedad política y académica. Sin intérpretes académicos no hay literatura. Fuera de la Academia la literatura no existe. En Babel no hay literatura. Hay códigos de barras, que hacen las veces de obras de arte posmodernas.

Hoy día la literatura carece de función social estable y propia. Solo en manos de empresarios editoriales y agentes de la propiedad intelectual las obras literarias cotizan en el mercado²⁰. Fuera de ello son un pretexto para justificar el trabajo, cada vez menos literario, que se desarrolla en las posmodernas Facultades de Letras, allí donde aún siguen existiendo o superviviendo. En este contexto, la literatura no desempeña hoy día ninguna función social propia. En cualquier caso, desempeña una función social ajena, allí donde determinados grupos económicos, con frecuencia no estatales, se sirven de ella con fines comerciales o propagandísticos. Ya ni siquiera políticos. Los Estados suelen utilizarla con fines propagandísticos, a través de sus Ministerios de Cultura, u organismos equivalentes, con objeto de captar votos o generar grupos ideológicos de opinión. Nuestra época pasará a la historia por haberse consumado en ella el abandono efectivo de las instituciones públicas respecto a los estudios literarios, de los que las administraciones del Estado se había ocupado prácticamente desde la Ilustración europea hasta hace unos años. Los Estados posmodernos han retirado su apoyo a los estudios literarios, filosóficos y estéticos, esto es, a las denominadas comúnmente Humanidades. Cabe pensar incluso que, cuando el apoyo institucional a las ciencias humanas comenzó a ser especialmente poderoso, durante la segunda mitad del siglo XIX, acaso lo fuera con el objetivo, indudablemente promovido por la burguesía como clase social dominante, de contrarrestar el desarrollo del pensamiento marxista. Sea como fuere, lo cierto es que hoy por hoy, ni siquiera la Universidad pública, supuestamente a la cabeza de las instituciones educativas de un Estado moderno, se sirve de la literatura como instrumento de nada, en muchos casos ni siquiera de conocimiento, sino de ideología. La función social de la literatura fuera de la Universidad es igual a cero, y dentro de ella vale lo que vale su rentabilidad ideológica, en el abastecimiento de subvenciones y recursos humanos por el que disputan los diferentes gremios reconocidos como «políticamente correctos» (especialmente los grupos feministas, racistas y nacionalistas, los tres movimientos contemporáneos que

²⁰ Interpreto como una ingenuidad la conclusión de las siguientes palabras de Jauss, que cito en cursiva: «la recepción del arte no es, en modo alguno, consumo pasivo, sino una actividad estética obligada a la aprobación o al rechazo y, por lo tanto, *fuera del alcance de la planificación del mercado*» (Jauss, 1977/1986: 24). Desde que hay mercado nunca nada ha existido ni sobrevivido jamás «fuera del alcance de la planificación del mercado».

siguen promoviendo y exigiendo hoy en día formas de discriminación —sexual, étnica y política—, curiosamente, en nombre de la igualdad, la solidaridad y la justicia).

4.3.2. IDEA Y CONCEPTO DE LITERATURA EN JAUSS

Lutero, que limitaba la poesía a su función de parábola...

H. R. JAUSS (1977/1986: 88).

La nuestra es una época caracterizada por la abdicación de la imaginación en favor de un discurso sofisticado y referencial. Dicho de otro modo: la literatura no encuentra medios eficientes de expresión, que la permitan hacerse oír, leer y valer ante los discursos, omnipotentes y ruidosos, de los medios de comunicación de masas (incluyendo entre tales medios el cine, por momentos menos artístico y más propagandístico)²¹.

Hoy día el arte ya no representa la realidad (ni objetiva, como reproducción de la naturaleza exterior al ser humano, ni subjetiva, como expresión de la naturaleza interior de la conciencia del individuo), sino la irrealidad, es decir, lo que no existe, lo que «está» fuera de la realidad, esto es, en ninguna parte, lo que —de existir— carece de sentido, y por supuesto de valor: hoy día el arte no expresa nada. Lo que contemporáneamente se llama arte, en términos posmodernos, o es imitación de modelos de arte anterior (*Kitsch*), o es simplemente una materia física primogénica (acero, plástico, papeles, gomas, excrementos, etc.) dotada de formas y colores, y sobre todo, y aquí reside su único contenido comunicable, de «valores» supuestamente «solidarios», «sociales», «gremiales» «feministas», «proselitistas», «nacionalistas», «propagandísticos», «raciales», etc., cuya semántica ideológica es propia de una pseudoizquierda o de una izquierda indefinida, cuya significación estética es igual cero. Es, en suma, un «arte» destinado a disolverse y consumirse como cultura, es decir, como el opio del pueblo posmoderno.

El pensamiento literario de Jauss no es ajeno a este tipo de intuiciones y críticas, sugeridas con frecuencia en diferentes capítulos de sus trabajos. En este apartado voy a exponer la idea y concepto de literatura que se objetiva en su teoría estética de la recepción, en relación a los espacios antropológico, ontológico, gnoseológico y estético. Tomo como punto de partida una definición de literatura asumible desde la teoría jaussiana, según la cual la literatura es una construcción humana que, determinada por múltiples causas, procesos y consecuencias, de naturaleza histórica, política y social, utiliza signos del sistema lingüístico a los que confiere formalmente un valor estético y un estatuto ficcional, y cuyo discurso, en el que se objetivan ideas

²¹ «Todos están de acuerdo con que el cine, incluso el más artístico, es un artículo de consumo [...]. Todos, y casi sin excepción, se lamentan de este hecho. Aparentemente nadie puede imaginarse que esta manera de entrar en el comercio podría ser ventajosa para una obra de arte» (Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, 1967, t. 18, p. 167, *apud* Jauss, 1977/1986: 25).

y conocimientos que exigen ser objeto de interpretación científica, se inscribe en un proceso comunicativo pragmático y social (Maestro, 2007/2009: 65-66). Sobre este concepto de literatura que acabo de formular, Jauss pondrá el acento en el dominio pragmático y, de forma específica, como es bien sabido, en la figura del receptor, en sus facultades, funciones y potencias estéticas. Para Jauss, la *esencia* de la literatura se objetiva en el lector. Lo demás, en principio, será *accidental*, es decir, necesario, pero no imprescindible.

4.3.2.1. JAUSS Y SU IDEA DE LITERATURA EN EL ESPACIO ANTROPOLÓGICO

El espacio antropológico es el lugar o territorio en que el ser humano desarrolla su vida de forma plenaria conforme a tres ejes: circular o político-social, radial o natural, y angular o religioso. A cada uno de estos tres sectores corresponde una idea de la literatura, como construcción e interpretación humana (eje circular), como reproducción o representación de la naturaleza (eje radial), y como expresión de realidades numinosas, mitológicas o teológicas (eje angular). La estética de la recepción de Jauss sitúa inequívocamente la literatura en el eje circular, esto es, como una construcción humana destinada a una interpretación estética, igualmente humana, social, histórica y política, en la cual ni una naturaleza objetiva, ni una idea subjetiva de ningún tipo de divinidad, son referentes fundamentales. Jauss rechaza toda sumisión del arte a los imperativos, normas o exigencias de la naturaleza, por un lado, y elude, por otro, toda implicación de los procesos *poiéticos*, *asithéticos* y *kathárticos*, en un contexto religioso, sea de naturaleza numinosa, mítica o teológica.

4.3.2.2. JAUSS Y SU IDEA DE LITERATURA EN EL ESPACIO ONTOLÓGICO

El espacio ontológico es el espacio del ser, que, o es material, o no es. Se trata, pues, del lugar ocupado por la materia, tanto del Mundo (M: ontología general) como del Mundo interpretado (M_i : ontología especial). En el Mundo interpretado (M_i) y categorizado por las ciencias, es posible distinguir, como consecuencia del uso de la razón, tres ejes o sectores, correspondientes a los tres géneros de materialidad efectivamente existentes: la materia física o primogénica (M_1), la materia psicológica o fenomenológica (M_2), y la materia lógica o conceptual (M_3). Toda interpretación que se efectúe sobre el Mundo habrá de estar dada en estos tres géneros de materialidad, porque en caso contrario será una interpretación falsa. Ninguno de estos tres géneros de materialidad (la física, la psicológica y la lógica) puede suprimirse, del mismo modo que la complejidad del Mundo no puede reducirse en cualquiera de sus interpretaciones a un único género de materialidad. Si uno de estos géneros de materialidad es igual a cero en alguna interpretación dada, el resultado será un *signo idealista* (si $M_1 = 0$) [es el caso de «Dios» en la Teología, o del «Lector implícito» en la teoría de Iser, pues ni uno ni otro existen físicamente], un *signo científico* o *conceptual* (si $M_2 = 0$) [porque su contenido psicológico no existe], o un *signo retórico* (si $M_3 = 0$) [cuyos contenidos no están definidos conceptual o científicamente]. El signo idealista por excelencia es la

metáfora; el científico o conceptual, la *fórmula*; y el retórico, el *sofisma*, destinado a convencer mediante el uso de argumentos falsos. A la vista de lo que acabo de exponer, se observará que la estética de la recepción de Jauss sitúa la literatura en el segundo de los géneros de materialidad aducidos, al que tiende a reducir con frecuencia los otros dos. Para Jauss, la literatura se ultima y se comprende en la mente del receptor, es decir, es una construcción fenomenológica, psíquica, histórica, social. La fenomenología de la recepción se impone a la consistencia del texto, cuya entidad física (M_1) se disolverá en la mente del lector (M_2) —tal es su afirmación en la primera de sus tesis de 1967, como he expuesto más arriba (Jauss, 1967/200: 160 ss)—, lector que no está obligado a efectuar interpretaciones científicas (M_3), como filólogo, o sujeto equivalente, figura que Jauss se jacta de despreciar (cuando él interpreta constantemente como filológico y romanista). En consecuencia, Jauss reducirá la interpretación literaria a una recepción fenomenológica (M_2).

4.3.2.3. JAUSS Y SU IDEA DE LITERATURA EN EL ESPACIO GNOSEOLÓGICO

El espacio gnoseológico es el escenario metodológico en el que se ejecuta la interpretación científica y crítica de los elementos lógico-formales y lógico-materiales de la categoría o parcela de Mundo que examinamos, en este caso, la literatura. El espacio gnoseológico tiene tres ejes (sintáctico, semántico y pragmático), cada uno de los cuales se organiza a su vez en tres sectores fundamentales.

El eje sintáctico del espacio gnoseológico de la literatura está constituido, en primer lugar, por los *Términos* que constituyen su campo categorial: autor, obra, lector e intérprete o transductor. La supresión de uno de estos elementos o Términos equivale a suprimir una parte esencial de lo que la literatura es, del mismo modo que la Medicina no puede prescindir del páncreas a la hora de constituirse como ciencia, ni la Química puede derogar la existencia del wolframio entre los Términos constituyentes de su tabla periódica. En segundo lugar, el eje sintáctico está constituido por las *Relaciones* que se establecen entre tales Términos (el autor y su obra, la obra y sus lectores, la obra y los críticos, la historia, la sociedad, la ecdótica, el arte, etc...) En tercer lugar, el eje sintáctico está constituido por las *Operaciones* que, para ejecutar las Relaciones entre los Términos, habrá de llevar a cabo un sujeto gnoseológico o intérprete.

A su vez, el eje semántico del espacio gnoseológico de la literatura está constituido por tres sectores: *Referentes*, *Fenómenos* y *Esencias*. Los Referentes corresponden a cada uno de los soportes físicos en que se objetivan formalmente los materiales literarios, desde el acta de nacimiento o bautismo de un escritor hasta la fijación ecdótica y filológica de un texto oral o escrito y codificado como literario. Se corresponden con el M_1 de la literatura. Por su parte, los Fenómenos constituyen los contenidos de conciencia que, como consecuencia de la recepción estética de las obras literarias, ejecutan los lectores. Se corresponden con el M_2 de la literatura, es decir, con su experiencia fenomenológica y psicologista. Finalmente, las Esencias o estructuras lógicas se alcanzan mediante la formulación de conceptos y criterios categoriales que permiten convertir las experiencias fenomenológicas en conocimientos científicos. Se corresponden con el M_3 de la literatura.

El eje pragmático del espacio gnoseológico está constituido igualmente por tres sectores, llamados *Autologismos*, *Dialogismos* y *Normas*. Los autologismos objetivan las interpretaciones personales o individuales de los lectores o receptores. Los dialogismos instituyen públicamente las interpretaciones gremiales o gregarias de un conjunto o de una comunidad de intérpretes (un equipo de investigación, un partido político, un grupo nacionalista, un gremio feminista, etc.) Por su parte, las normas sistematizan críticamente interpretaciones que trascienden los prejuicios individuales y los idearios gremiales, estipulando pautas de comportamiento gnoseológico más allá de personalismos y de intereses gregarios, con objeto de superar las limitaciones psicologistas del *yo* y los imperativos sociológicos del *nosotros*.

Gnoseológicamente, Jauss actúa desde posiciones muy limitadas. Desde un punto de vista sintáctico, la estética de la recepción jaussiana discute la existencia de un término fundamental: el *texto* de la obra literaria, al que considera como un fenómeno que varía según el sujeto receptor que lo perciba. Con todo, postula *relaciones* y *operaciones*, que tienden a ser inmanentes y fenomenológicas, pues con frecuencia no sobrepasan los límites de la mente del receptor. Desde un punto de vista semántico, la reducción fenomenológica es sobresaliente, ya que, cuestionada la existencia de un «texto» de referencia, pese a la Ecdótica y la Filología, Jauss limita las posibilidades de alcanzar soluciones estables en el dominio de las esencias o estructuras lógicas. Incluso en este punto llega a apelar a la supuesta autoridad de un relativista como Michel de Montaigne, para proponer precisamente «la vuelta de Montaigne a la «verdad de los fenómenos» y la afirmación —unida a ella— de la exigencia estética, sensorialmente no satisfactoria» (Jauss, 1977/1986: 126). Finalmente, desde un punto de vista pragmático, Jauss apela a las normas, pero siempre como un referente idealista, porque el juicio estético se fallará indefectiblemente en el *yo* (autologismo) o en el *nosotros* (dialogismo), esto es, en el individuo o en la masa social de lectores. En este sentido, Jauss nos exige «que descubramos el mundo sensorial como espacio de la reflexión estética ilimitada» (126). Así es como el artífice de la *Rezeptionsästhetik* reduce lo *esencial* de la literatura a lo *fenoménico* de la experiencia. Las normas, para Jauss, son imposición del filólogo, del preceptista, del transductor, y, por lo tanto, no constituyen el modelo más adecuado para interpretar la literatura, pues lo que verdaderamente interesa en el juicio estético es la experiencia personal, determinada por la idea de placer que suscita *ese texto que construye en su mente*, autológica o dialógicamente, el receptor. Para Jauss, el filólogo no deja de ser, casi roussonianamente, una «mala influencia», una razón que corrompe la libre interpretación personal, natural y gregaria.

Se comprueba así cómo Jauss fue un directo heredero de la filosofía idealista alemana, que halló en Cassirer, Heidegger y Gadamer, y acaso en el propio Jauss, su canto del cisne, en particular por lo que a la *Rezeptionsästhetik* compete en materia de estética, de la que resulta segregado todo componente conceptual y lógico. La experiencia estética, pues, no se resuelve para Jauss en M_3 , sino en M_2 .

La experiencia estética es usada como *cognitio sensitiva* contra el racionalismo del reconocimiento conceptual y de la lógica (Jauss, 1977/1986: 89).

4.3.2.4. JAUSS Y SU IDEA DE LITERATURA EN EL ESPACIO ESTÉTICO

Tal como he señalado en su momento, el espacio estético es el espacio dentro del cual el ser humano, como sujeto operatorio, lleva a cabo la autoría, manipulación y recepción de un material estético, es decir, el espacio en el que el ser humano ejecuta materialmente la construcción, codificación e interpretación de una obra de arte (Maestro, 2007a: 155-156 ss). Jauss enunciará su teoría de la literatura tomando como referencia determinante el espacio estético, concebido, como podrá observarse, desde una perspectiva exclusivamente fenomenológica. A continuación, voy a exponer cómo concibe el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura el espacio estético, con el fin de contrastar esta concepción con la que postula sobre el mismo espacio la estética de la recepción de Jauss, y formular de este modo una crítica a la *Rezeptionsästhetik*.

El Materialismo Filosófico habla de materiales artísticos o materiales estéticos (*ars*), los cuales, a su vez, pueden considerarse en su desenvolvimiento en cada uno de los tres ejes del espacio estético: 1) sintácticamente, al hacer referencia a los *modos*, *medios* y *objetos* o *finés* de formalización, elaboración o construcción de los materiales estéticos²²; 2) semánticamente, al explicitar los significados y prolepsis de la producción artística, de acuerdo con los tres géneros de materialidad propios de la ontología especial (*mecanicismo*, M_1 ; *genialidad*, M_2 ; y *logicidad*, M_3)²³; y 3) pragmáticamente, al referirse a la introducción y desarrollos de la obra de arte en contextos pragmáticos más amplios, como la praxis económica, social, comercial, institucional, política..., los cuales pueden determinarse de acuerdo con *autologismos*, *dialogismos* y *normas*²⁴.

²² Por el medio de construcción, los materiales estéticos se dividen en géneros artísticos (literatura, cine, teatro, música, arquitectura, pintura...), según se sirvan de las palabras, el registro de imágenes en movimiento, la semiología del cuerpo, la combinación estética de sonidos, la proyección y construcción de edificios, los colores y las formas materializados en un lienzo... Por el modo de construcción, los géneros, a su vez, se subdividirán en especies (la novela de aventuras, el poema épico, el soneto, la comedia lacrimosa, el teatro del absurdo, el cine negro, la pintura flamenca, etc...) Una vez afirmada la innegable materialidad de los objetos artísticos, cabría distinguir en ellos distintas finalidades, entre ellas no solo la intención de su artífice (*finis operantis*), sino también las consecuencias por las que discurre la obra una vez que sale de manos de su autor (*finis operis*).

²³ Las obras literarias ofrecen una semántica que puede explicitarse en términos estrictamente físicos u objetuales (M_1), esto es, como manifestaciones estéticas consideradas en su dimensión artesanal, constructivista o mecanicista. En segundo lugar, hay obras de arte verbal cuya semántica se manifiesta en términos subjetivos o psicológicos (M_2), al apelar a códigos subjetivos, idearios fideístas, creencias religiosas, míticas, animistas, consideradas incluso como atributos de genialidad. Finalmente, determinadas obras literarias exponen sus contenidos semánticos en términos conceptuales y lógicos (M_3), como de hecho sucede con las formas del arte programático, que adquiere el carácter de una preceptiva o un manifiesto, como el *Arte nuevo* de Lope de Vega (1609) o los *Manifiestos surrealistas* de Breton (1924, 1930 y 1946).

²⁴ El dominio de los autologismos se desarrolla a partir de la psicología personal y de la lógica constructiva, bien del autor o artífice de la obra de arte, bien del transductor o intérprete de las posibles lecturas de la obra de arte. Dialogismos son las relaciones que mantienen entre sí los sujetos operatorios, en tanto que, como sujetos que intervienen en los procesos de construcción e

Consideremos ahora cómo es el espacio estético postulado por Jauss en su teoría de la recepción. Jauss reduce su estética al eje pragmático, en el que identifica tres sectores o secuencias: *poiesis*, *aisthesis* y *katharsis*. A cada uno de estos estadios Jauss le asigna una función que identifica con los tres elementos de la pragmática de la comunicación literaria propuestos por el estructuralismo idealista jakobsoniano (autor, obra lector). En estos parámetros ideales (no materiales), epistemológicos (no gnoseológicos) y fenomenológicos (no esenciales) se configura la idea de espacio estético tal como se propone en el pensamiento literario de Hans Robert Jauss, acusando, en primer lugar, una reducción de la estética a la pragmática de la comunicación, y, en segundo lugar, un eclipse de la figura esencial del transductor literario, que debería estar representado en su teoría estética en la *gnosis*, como operación gnoseológica consecuente de la *aisthesis*. Estas dos reducciones limitan gravemente la pervivencia contemporánea de la teoría estética de Jauss.

Tal como la plantea Jauss, la *poiesis* se agota en el autologismo, pues «se refiere al placer producido por la obra hecha por uno mismo» (Jauss, 1977/1986: 75). Jauss concibe la *poiesis* desde un punto de vista histórico, incluso historiográfico, como un proceso de secularización de la realización artística, que trata de liberarse tanto de la preceptiva del mundo antiguo como de los imperativos bíblicos y judeo-cristianos.

Por su parte, la *aisthesis* remite a una «consciencia receptiva, que aprovecha la oportunidad de renovar su percepción [la del individuo] interna y externa de la realidad» (76), es decir, queda limitada a una experiencia fenomenológica, no esencial, no gnoseológica. A mi juicio, en su concepto de *aisthesis*, Jauss se permite ignorar un hecho fundamental desde todos los puntos de vista: el descubrimiento de América y su objetivación en los materiales estéticos de la literatura y las crónicas de Indias. No se puede abordar una teoría estética al margen de lo que supuso universalmente, para la literatura y para el arte, el descubrimiento cultural, histórico y político, del Nuevo Mundo. En su lugar, los ejemplos que aduce Jauss son exclusivamente europeístas y, en realidad, psicológicos, místicos, espiritualistas, cuando no alegóricos²⁵: la visión de Petrarca en el Mont Ventoux (1336), el iluminismo de Rousseau en la *Nouvelle Héloïse* (1761), la exultación de lo sublime esgrimida por Schiller en *Der Spaziergang* (1795), o la poética de la experiencia inconsciente o surrealista ya en el siglo XX y sus antecedentes decimonónicos... Así, de la hermenéutica alegórica medieval hasta la poética de lo sublime, de corte romántico, pasando por la literatura de lo invisible y

interpretación artística, se relacionan entre sí a través de la conceptualización de los objetos que manipulan. Los dialogismos son las figuras gnoseológicas en las que se objetivan las explicaciones, debates, comunicaciones o incomunicaciones de los diferentes grupos de una comunidad de artistas y de intérpretes del arte. Por último, las normas constituyen el conjunto de teorías, sistemas o categorías, que permiten construir, juzgar, interpretar, difundir y valorar las obras de arte, más allá de autologismos personales y dialogismos gremiales.

²⁵ La alegoría es con frecuencia una invitación a imaginar algo más —generalmente algo más inoportuno— que lo dicho o escrito. Semejante hormonación psicologista de la mente del receptor e intérprete resulta muy peligrosa. No solo por los secretos morales que ansiará revelarnos, sino por la autoridad desde la que pretenderá investirse. No conviene convertir a la literatura en una poética de lo invisible, y aún menos en una profética de la supremacía moral del interlocutor.

de la ausencia, Jauss recorre históricamente diversas formas de la *aisthesis*, siempre al margen de la recepción del continente americano, descubierto por España en 1492. A lo largo de este viaje, la impronta psicologista, idealista y mística, devora todo lo relacionado con la experiencia estética: «la subjetividad moderna concibe la naturaleza exterior como paisaje espiritualizado» (Jauss, 1977/1986: 144). Se impone una «naturaleza desprovista de reconocimiento conceptual» (144). Adviértase en esta última exigencia estética cómo el «reconocimiento conceptual», es decir, el M_3 de la experiencia estética, resulta desestimado y segregado de la interpretación del arte. Todo es M_2 , todo es experiencia psicológica y exultación emocional. Animismo sin ideas. Pero con mística. En nuestro tiempo, sin embargo, el reconocimiento conceptual de la naturaleza compete, y está realmente monopolizado, por las Ciencias y, en manos de ignorantes, también por las pseudociencias. Mas ya no por el mito, ni el arte, ni la religión. Jauss nos indica que la *aisthesis* medieval se basaba en una mística religiosa, negadora del mundo material y físico, y afirmadora y conformadora de un mundo teológico y metafísico. A su vez, la *aisthesis* moderna y contemporánea, postula una mística secular y laica, ansiosa por afirmarse en un mundo psicológico, ególatra e individualista, tan propio del *yo* impositivo, y no menos ansiosa por negar un mundo lógico, racional y consciente, al que no cesará de criticar y condenar desde los postulados de un arte que busca en el irracionalismo y en el subconsciente una forma de «razón» superior o «genialidad» alternativa a los logros de la Razón Ilustrada y Occidental. Así es como el *autologismo* del *yo* condena y maldice las *normas* del mundo interpretado e intervenido por la razón. Así es como la idea de *aisthesis* de Jauss dirige «la mirada del lector —mediante una enajenación manierista— hacia una realidad espiritual más alta» (Jauss, 1967/1986: 147). De hecho, la *aisthesis* posmoderna desembocará en la supremacía de la egolatría psicologista: el arte sirve para satisfacer y glorificar el *yo* del artista (*autologismo*) y el *nosotros* de sus receptores (*dialogismo*). Con frecuencia sus amigos o compañeros de ideología. He aquí «la función poética asignada al lector en la historia más reciente de la *aisthesis*: la de provocar, en él, una imaginación y reflexión personal propia» (Jauss, 1977/1986: 151).

Por último, la *katharsis* incurre en un doble reduccionismo, dado en el psicologismo del *yo*, al articularse como un *autologismo* y al desenvolverse en la inmanencia de la conciencia del individuo, desde el momento en que es «aquel placer de las emociones propias, provocadas por la retórica o la poesía, que son capaces de llevar al oyente y/o al espectador tanto al cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo» (76). Adviértase que la *katharsis* jaussiana apela exclusivamente a un estado anímico y emocional (una purgación psicológica), por una parte, y a un conocimiento doxográfico —que nunca epistémico—, por otra (un cambio de opinión). ¿Qué lugar ocupa en el espacio estético de la teoría de Jauss el conocimiento crítico, conceptual y lógico, de los materiales literarios? Teóricamente, ninguno; en la práctica, el que pueda ser asumido individualmente en la experiencia fenomenológica y psicológica de cada lector o receptor. De hecho, Jauss aborda su teoría estética invocando unas palabras de Goethe, muy dignas en boca de un escritor ilustrado y romántico, pero muy poco oportunas en la pluma de un científico de la literatura que busca instaurar la «*Provokation*» desde la implantación de una nueva concepción de la historia literaria.

Hay tres tipos de lector: el que disfruta sin juicio; el que, sin disfrutar, enjuicia, y otro, intermedio, que enjuicia disfrutando y disfruta enjuiciando; este es el que de verdad reproduce una obra de arte convirtiéndola en algo nuevo²⁶.

Con esta declaración, Jauss pone en la proa de su teoría estética de la recepción el estandarte de un precepto del más puro arte ilustrado y romántico, en el que se subroga el imperativo horaciano del *prodesse vel delectare* por el pasional y emotivo —tan propio del *Sturm und Drang*— del gozar interpretando. Sin embargo, las preguntas se multiplican: ¿gozar *interpretando*? Pero, interpretando... ¿cómo?, ¿con arreglo a qué criterios?; interpretando, ¿contra quién?, ¿por qué?, ¿para qué? Porque hay un lector que Goethe no considera, ni tiene por qué, en el abismo de su romántica ilustración, y Jauss ignora, y gravemente: me refiero al lector que ha de juzgar al margen del placer anímico, al transductor que ha de interpretar segregando del análisis y de la síntesis su psicologismo personal y gremial, esto es, al intérprete que ha de operar normativamente, científicamente, críticamente, con las ideas y los conceptos y contra los prejuicios y la opinión común. El intérprete de obras literarias, si no quiere verse reducido a vulgo, tendrá que actuar desde la inteligencia y el conocimiento científicos, y no desde sus gustos y preferencias personales y sociales. La hermenéutica hedonista, así como la teoría literaria políticamente correcta, solo sirven para anunciar, respectivamente, los gustos de un individuo y su poder de sumisión ante la opinión de la mayoría. Los prejuicios deben combatirse con ideas racionales y críticas, y no explotarse desde la corriente mayoritaria de una opinión pública deseosa de medrar a costa de la alienación ajena y colectiva.

Voy a poner, con permiso del lector, un ejemplo un tanto soez para ilustrar la idea que da lugar, desde el punto de vista de una teoría estética racionalista, a la estampa que Jauss cita de Goethe. El lector de Jauss es, francamente, un lector «ebrio» de emociones, cuya embriaguez, cuya exultación emocional y anímica —cuya «borrachera», por utilizar finalmente el término más crudo—, le impide resolver, de forma definitivamente racionalista, la interpretación de las ideas formalmente objetivadas en los materiales literarios. Para este lector «ebrio», narcotizado por el placer, lisérgico incluso, de Jauss, la interpretación literaria es una recepción estética. La embriaguez eclipsa las ideas. Dicho de otro modo: si estás muy emocionado por ellas, no interpretes obras literarias. Si te embriagas, no transduzcas. Y es que Jauss no ha querido disociar la *recepción del placer estético* (M_2) de la *interpretación de las ideas estéticas* (M_3). Jauss considera que «al negar el placer estético, [el intérprete] renuncia, sin darse cuenta, a las propiedades cognitivas y comunicativas de la *aisthesis*» (Jauss, 1977/1986: 152)²⁷. Y en este punto se equivoca, porque se puede enjuiciar e interpretar una obra literaria relativamente al margen de toda experiencia anímica, emocional

²⁶ Carta de Goethe a J. F. Rochlitz, fechada el 13 de junio de 1819, y citada por Jauss (1977/1986: 78).

²⁷ Sí exigieron esta discriminación Rousseau y, por supuesto, Brecht. Jauss arremete contra la estética de ambos, ya que tanto Rousseau como Brecht, en sus respectivas obras *Lettre à Monsieur d'Alembert* (1758) y *Schriften zum Theater* (1948-1956), reaccionan contra la idea psicológica de *katharsis* planteada desde el aristotelismo, y recuperada por Jauss para su estética

o psicológica, experiencia que siempre será embriagante y obnubilante, lisérgica sin duda, respecto a la lógica de la investigación literaria y a la crítica de su racionalismo. Para Jauss, *aisthesis* y *gnosis* son lo mismo. Semejante isovalencia entre lo psicológico y lo lógico, entre el fenómeno y la esencia, entre M_2 y M_3 , eclipsa toda posibilidad de interpretación científica de la literatura. Jauss actúa, en este punto, como un *agnóstico* del racionalismo literario. Porque niega la *gnosis*.

Y no solo eso: su explicación histórica de la idea de *katharsis* resulta, francamente, muy pobre²⁸. Jauss se refiere al concepto catártico de Aristóteles, a la crítica de Agustín de Hipona a propósito de la idea de autosatisfacción de la *curiositas* y al célebre discurso de Gorgias sobre el *Encomio de Helena* (AA.VV., 1996: 205-208). Es decir, se refiere, en suma, a las experiencias estéticas de la purgación psicológica, la conciencia de culpabilidad de la *concupiscentia oculorum* y al más descarado ejemplo de retórica y sofística gorgiana. Las tres referencias en las que Jauss apoya su concepto de *katharsis* representan la supremacía de los impulsos psicológicos y emocionales y el eclipse de todo racionalismo no idealista²⁹.

4.3.3. ONTOLOGÍA LITERARIA.

LOS MATERIALES LITERARIOS EN LA TEORÍA LITERARIA DE JAUSS

Por mucho que se diga, la validez del texto no procede de la autoridad de su autor, sino de la confrontación con nuestra historia vital, de la que 'nosotros' somos autores, pues cada uno es autor de la historia de su vida...

Hans Dieter ZIMMERMANN (1977: 72).

Las citadas palabras de Zimmermann reflejan con viva claridad la supremacía que los estetas de la recepción otorgan acriticamente a la conciencia de un receptor que parece poder comportarse como la mente de un demiurgo trascendental. Negar al autor la autoridad sobre la obra de la que él es artífice para, acto seguido, expropiarla fenomenológicamente con plenos derechos psicológicos en nombre de nuestro yo más propio y personal, sobre el cual cada cual impone el *copyright* de su voluntad más suya

de la recepción (vid. esp. Jauss, 1977/1986: 176-177), basada esencialmente en la identificación emocional, psíquica, anímica, entre héroe y espectador.

²⁸ La verdad es que las más valiosas observaciones de Jauss sobre su teoría de la *katharsis* proceden de Mukarovski (1936). Así sucede cuando afirma, sobre las normas del arte, que «tienen que encontrar un reconocimiento público para poder integrarse, como normas estéticas, en el proceso formador de la tradición» (Jauss, 1977/1986: 191). Y sobre todo cuando afirma que «el arte [...] tiene que tener un *fundamentum in re*, esto es, tiene que apoyarse en un artefacto material» (Jauss, 1977/1986: 192).

²⁹ No por casualidad, aglutinando el pensamiento de todos los fenomenólogos del siglo XX, Jauss (*apud* 1977/1986: 195) hace suya la siguiente afirmación, profundamente reduccionista, de Wygotski (1965: 82): «La reacción estética no es sino catarsis, es decir, una compleja transformación de sentimientos».

y vital, es de un ilusionismo y de una egolatría en la que generaciones completas de individuos están siendo educados contemporáneamente. Vivir en la convicción de que se tiene derecho a todo es una tendencia muy propia de nuestro tiempo. Estar seguro de que se posee un derecho propio para interpretar lo que psicológicamente se desee en un texto escrito, en concreto normativo, y religioso, es algo que los alemanes deben sobre todo a Lutero. En este punto, podría decirse que la estética de la recepción de Jauss llevó el luteranismo a la Teoría de la Literatura. Las palabras de Zimmermann dan prueba de esta actitud, con la impronta, indudable, de Nietzsche. El ser humano que postula aquí Zimmermann es alguien que puede componer su propia vida *a la carta*: elegir la época de la Historia en la que quiere nacer, la lengua nativa que desea aprender y en la que exige ser educado, el padre o la madre que prefiere tener o no tener, el país o región en que ordena ser parido, la renta *per capita* en que ha de vivir, la salud que quiere para sí, etc. No veo otra forma real de que «cada uno» pueda ser «autor de la historia de su vida». Semejante modo de vivir, ignorando a los demás, y a las antinomias que con ellos nos relacionan, sin las cuales toda existencia sería inconcebible, incluso la de la propia conciencia, implica no solo desconocer algo tan elemental como es la dialéctica, sino algo tan evidente como es la vigilia y el uso de la razón. El ser humano no vive en su conciencia, sino, operatoriamente, es decir, fuera de ella: vive en el Mundo de todos, no en la mente de su *yo*. No se puede vivir soñando ininterrumpidamente. Los sueños son la venganza del irracionalismo contra la vida cotidiana, racional y civilizadora de la vigilia. Quien vive soñando no solo vive con los ojos cerrados a la realidad, vive ante todo tramando cómo poner en peligro la vida de los demás, con frecuencia bajo la forma de la utopía, esa cara bonita que adopta la pesadilla cuando florece en la vigilia de las sociedades políticas, por boca de sus profetas y mesías. Librenos la vigilia de la mística del soñador.

En este apartado voy a referirme a la ontología literaria sobre la que Jauss basa su pensamiento sobre la literatura. Por ontología entiendo lo que la ontología es: el estudio del ser. Ser que será material, o no será. No hay seres incorpóreos. Los fantasmas no entran dentro de nuestro campo de investigación. Y sobre la corporeidad de la literatura ya se ha mencionado su presencia en el espacio ontológico, en los tres géneros de materialidad, de orden físico (el texto en las litografías, los pergaminos, el papel o el disco compacto; los documentos positivos sobre el autor o el lector, etc.) [M₁], de orden psíquico o fenomenológico (las emociones, impulsos o experiencias anímicas y subjetivas ineludibles en toda relación con los materiales literarios, textos, autores, otros lectores, etc.) [M₂], y de orden lógico, conceptual o científico (la formulación racional, crítica y dialéctica de teorías, figuras gnoseológicas, interpretaciones objetivas, etc., derivadas de los procesos de análisis y síntesis de toda investigación literaria) [M₃].

La ontología literaria está constituida nuclearmente por cuatro términos o materiales literarios esenciales y determinantes: autor, obra, lector e intérprete o transductor (Maestro, 2007a). Como sabemos, el pensamiento literario de Jauss, por una parte, incide de forma unívoca en la figura del lector, entidad a la que subordina los dos entes precedentes, el autor y la obra, y, por otra parte, ignora la figura del transductor, entidad que ni siquiera se presupone en ningún estadio de la teoría estética de la recepción. En este examen de la ontología jaussiana de la literatura, voy

a exponer inicialmente la idea y concepto de lector que ofrece Jauss, y, finalmente, la importancia, decisiva históricamente en la evolución de la Teoría de la Literatura, que ha tenido el pensamiento de este autor en el logro del *cierre categorial* de las ciencias literarias³⁰.

4.3.3.1. IDEA Y CONCEPTO DE LECTOR EN JAUSS

En su pensamiento literario, Jauss expone una *idea* psicologista del lector, explicitada fenomenológicamente, esto es, en M_2 , en la experiencia estética de la recepción, propia de todo ser humano, dotado de unas mínimas competencias, y un *concepto* formalista, estructuralista y teoreticista de «lector ideal», objetivado en la figura de un «lector trascendental», al que su teoría literaria concibe como propiedad y exigencia inmanentes del texto literario.

Sucede, sin embargo, que si el concepto de lector no es asimilable en una teoría de la literatura capaz de dar cuenta de los materiales empíricos sobre los que tal teoría está gnoseológicamente construida, difícilmente cualesquiera ideas que se aduzcan respecto al lector, la lectura, o incluso la interpretación misma de la literatura, podrán considerarse críticamente. A las teorías literarias de la recepción, y de forma muy concreta a Jauss (1967), se atribuye el hecho de sistematizar un concepto de interpretación literaria basado en una determinada idea de lector. Pero en Jauss, el lector es una propiedad inmanente del texto. En Iser, a su vez, el lector es una entidad implícita, dada como epifenómeno en la conciencia de un receptor. Es como si el lector real tuviera en su mente un lector implícito que el texto explicitara. Desafortunadamente, ni Jauss ni Iser fundamentaron sus teorías sobre la idea y el

³⁰ La Teoría del Cierre Categorial es la teoría de la ciencia que desarrolla específicamente el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. Ha sido fundamentada por Gustavo Bueno en la obra titulada *Teoría del Cierre Categorial* (Bueno, 1992), de la que hasta ahora se han publicado 5 volúmenes. La Teoría del Cierre Categorial concibe las ciencias como sistemas racionales y lógicos, constituidos por materiales que son identificados e interpretados como tales en la medida en que son formalmente conceptualizados y categorizados, es decir, en la medida en que la materia ontológica que constituye el campo de una ciencia determinada se formaliza y conceptualiza categorialmente dentro del campo gnoseológico de tal ciencia. Las ciencias son construcciones materiales formalmente organizadas en categorías, cuya interpretación gnoseológica mediante sistemas estables y cerrados, pero no clausurados, permite hacer del Mundo (M) un Mundo Interpretado (M_i). En consecuencia, las ciencias son construcciones categoriales destinadas a la interpretación del Mundo. Las categorías científicas, esto es, los ámbitos o dominios de las ciencias, sus parcelas o regiones, constituyen campos gnoseológicos. Dentro de cada campo se sitúan los materiales que son específicos de cada ciencia, porque solo una determinada ciencia puede formalizarlos de modo específico dentro de su propia categoría científica. El concepto de Libertad no es objeto de la misma conceptualización, formalización, interpretación o categorización, en la Química que en el Derecho Internacional. Del mismo modo, el concepto de Intervalo no tiene la misma interpretación o categorización en Teoría de la Música que en Economía Política. Igualmente, el concepto de Transductor no es categorizable del mismo modo en Teoría de la Literatura (Teatro), que en Medicina (Biogenética) o que en Física (Óptica), por ejemplo.

concepto de un lector real, corpóreo, gnoseológico, operatorio. El suyo es un lector ideal, formal, teórico, trascendental, kantiano, dado al entendimiento en condiciones apriorísticas y acríticas.

Uno de los mayores contestatarios que en este punto ha tenido el concepto de lector propuesto por Jauss ha sido Karlheinz Barck, quien en su artículo «El redescubrimiento del lector. ¿La estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?», ha puesto de manifiesto la incapacidad de la *Rezeptionsästhetik* jaussiana para superar los modelos de la crítica inmanentista, de la que procede y de la que dice distanciarse, sin lograrlo, desde el momento en que su idea de lector es por completo estructuralista, formalista y fenomenológica. Barck objeta a Jauss el hecho de no definir según «la praxis y la experiencia social de lectores y grupos de lectores concretos», sino según formas «intra-literarias» o inmanentes (Barck, 1987: 175). Barck tiene razón. El error de Jauss ha sido el mismo error de Husserl, de quien lo hereda el artífice de la *Rezeptionsästhetik*, error que está

en la concepción del Ego trascendental como un *Ego incorpóreo* o, al menos, tal que puede «poner entre paréntesis» a la misma corporeidad subjetiva (*Ideas*, §54). A partir de semejante Idea del Ego trascendental, no será posible pensar los procesos de *constitución* más que como procesos operatorios «mentales», como operaciones similares a aquellas que los aristotélicos atribuían al *entendimiento agente*, o los kantianos a la subjetividad pura, es decir, como operaciones de un sujeto *meta-físico*. Ahora bien, las operaciones del sujeto gnoseológico, tal como las entiende la teoría del cierre categorial, son operaciones corpóreas, eminentemente «manuales», *operaciones «quirúrgicas»*, manipulaciones, en su sentido literal y no metafórico [...]. La «puesta entre paréntesis» del sujeto corpóreo pretendida por la «reducción fenomenológica» podría acaso dejar intactos todos los componentes materiales de este sujeto, menos uno: la practicidad efectiva de las operaciones manuales. Pero el sentido de una operación es su propio *ejercicio* y una «puesta entre paréntesis» de este ejercicio (de esta *praxis*) corroe su misma significación (Bueno, 1984: 12-13).

Conviene, pues, pensar teniendo en cuenta la realidad, y no la psique. Ni el deseo. La simplicidad es solo relativa a una multiplicidad dada, es decir, solo puede predicarse y justificarse desde una multiplicidad de hechos, referentes o fenómenos materiales, pero nunca desde un inventario especulativo de postulados, y aún menos desde un abanico de posibilidades retóricas o inventivas. No se puede multiplicar irrealmente el número de lectores de una obra literaria solo por adjudicarles identidades formales del tipo «lector real», «lector ideal», «archilector» (Riffaterre, 1971), «lector modelo» (Eco, 1979), «lector implícito» (Iser, 1972, 1976), «lector explícito», «lector implicado», «lector intencional» (Wolff, 1971), «lector informado» (Fish, 1970), «lector textualizado», etc., porque el único lector posible, real y efectivamente existente, es el lector de carne y hueso. Es decir, un sujeto operatorio. No hay más. Porque lo demás es retórica y formalismo, metafísica de la lectura y teología de la recepción. Una supuesta teoría o poética de la recepción no puede basarse en una configuración idealista de lectores, cuya única existencia es formal y retórica, porque al hacerlo así dejará de ser una teoría de la literatura para convertirse en una teología de la recepción, una suerte de idealismo metafísico de la lectura, cuyo reino, naturalmente, no será de este mundo.

Una teoría que aumenta los entes sin necesidad, es decir, sin contrapartida empírica, sin correlatos referenciales efectivamente existentes, no es que sea falsa, es que simplemente no es teoría de nada. Es retórica. Es un discurso formalista que evita encontrarse con la realidad y para ello multiplica idealmente los entes sin necesidad alguna. *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*. Una teoría que no se basa en referentes materiales es lo mismo que una falsa partitura musical: la escritura de los signos musicales no se corresponde con ninguna realidad instrumental que haga factible su interpretación. Acaso un «músico ideal», o un «músico implícito», podría ejecutar la escritura musical plasmada en un pentagrama de esta naturaleza, pero también un «geómetra ideal», y sin duda también «modélico», podría trazar una circunferencia cuyo radio es infinito.

El Materialismo Filosófico define conceptualmente la figura del lector literario como aquel ser humano o sujeto operatorio, esto es, corpóreo, realmente existente, que *interpreta las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios*. El texto u obra literaria se considera, en el contexto determinante de los materiales literarios, un núcleo ontológico fundamental, indudablemente concatenado en *symploké* con otros núcleos ontológicos no menos importantes, como el autor, el lector y el crítico o transductor. El concepto de lector que sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura exige la existencia de un espacio estético, realidad al margen de la cual no cabe hablar de obra de arte ni de posibilidad alguna de interpretación. Porque si el lector no interpreta Ideas, objetivadas formalmente en los materiales literarios, entonces no actuará como lector de literatura, sino como un simple registrador de experiencias, sensaciones, ilusiones, sensorialidades, inquietudes, imaginaciones arbitrarias, impulsos, estímulos, figuraciones libérrimas, cosas en general, podríamos decir, que emanan o brotan, según el día, la temperatura o la lista de la compra, de su relación, por completo fenomenológica, psicológica, e incluso meramente animal o etológica, con la literatura, desde el momento en que renuncia a usar la razón para abordar la interpretación de Ideas, interpretación que exigirá una formación, una educación, sin duda científica, crítica y dialéctica, es decir, una *paideía*.

El lector al que se refiere Jauss en su pensamiento literario es un lector muy poco exigente. Es, en realidad, un receptor o registrador de experiencias estéticas, pero no necesariamente de Ideas críticas. Esta exigencia no está en la *Rezeptionsästhetik* construida por Hans Robert Jauss. ¿Por qué? Porque Jauss reduce la interpretación a la lectura, y la lectura a la recepción, esto es, a lo que Iser (1976) denominará «el acto de leer», y que debería haber estudiado como es debido, es decir, como el acto de interpretar ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. De este modo, maestro y discípulo habrían superado los límites del idealismo fenomenológico en que incurrieron de forma tan constante como definitiva, y que les impidió distinguir de un modo efectivo y gnoseológico la diferencia operatoria entre lector, quien interpreta *para sí*, y transductor o intérprete, quien interpreta *para los demás*. El intérprete es un lector con criterios, y con poder y autoridad para hacerlos valer, contra otros intérpretes. Interpretar es interpretar contra alguien. La interpretación es siempre dialéctica, o en caso contrario solo será una rapsodia descriptiva o una mera doxografía. Por otro lado, la lectura que no se convierte en interpretación, es decir, que no se hace pública, frente a otras interpretaciones, y en relación de analogía, paralelismo o

dialéctica, no deja de ser un autologismo, esto es, la propuesta solipsista que alguien se hace para sí mismo. A su vez, la interpretación o transducción, por su naturaleza, es siempre dialógica y dialéctica, porque se enfrenta a otras interpretaciones, y porque siempre nace en oposición a una proposición que trata de discutirse o negarse, la cual es siempre normativa, es decir, legible, transmisible y transformable, conforme a un sistema de normas, desde el momento en que no se puede articular una interpretación a partir de un conjunto nulo de premisas o conceptos.

4.3.3.2. LA CONTRIBUCIÓN DECISIVA DE JAUSS AL CIERRE CATEGORIAL DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA COMO CIENCIA DE LA LITERATURA

Adelanto la conclusión: el pensamiento literario de Jauss ha contribuido de forma determinante y única a propiciar el cierre categorial de la Teoría de la Literatura como ciencia de la literatura, cierre categorial que ha tenido lugar a fines del siglo XX y comienzos del XXI, y nunca antes en la historia de la investigación científica de la literatura. Voy a explicarme.

Diré en primer lugar, siguiendo la Gnoseología Materialista de Bueno (1992), que el cierre categorial de una ciencia no es más que una delimitación ontológica (los materiales o términos que constituyen el campo de investigación de una ciencia) y una delimitación gnoseológica (los procedimientos operatorios lógico-formales y lógico-materiales llevados a cabo para interpretar científicamente los materiales identificados ontológicamente). El campo categorial de la Teoría de la Literatura lo constituyen cuatro términos o materiales fundamentales: autor, obra, lector e intérprete o transductor. No cabe hablar de literatura al margen de ellos o de uno de ellos. Estos cuatro términos cierran el campo categorial de la Literatura del mismo modo que los elementos químicos de la tabla periódica de Mendeléiev cierran el campo categorial de la Química. Desde el punto de vista de la Gnoseología, la Teoría de la Literatura, como ciencia de la literatura, lo único que hará será conceptualizar material y formalmente tales términos ontológicos. Este es el cierre categorial dado en el campo de los hechos y materiales literarios.

Las ciencias, en consecuencia, se organizan en campos gnoseológicos o categorías lógico-materiales, es decir, en sistemas de materiales formalmente conceptualizados o interpretados. Se dice que una ciencia está cerrada porque su campo gnoseológico está delimitado y definido por un conjunto sistemático de materiales que han sido interpretados de forma racional y lógica. Ha de subrayarse que los materiales que integran un campo categorial, científico o gnoseológico, están relacionados entre sí de forma racional y lógica, es decir, de forma sistemática y en *symploké* (Platón, *Sofista* 259 c-e). Se habla de cierre categorial, o cierre científico, porque el campo categorial o científico está sistemáticamente delimitado por una serie de materiales, cuya formalización o conceptualización es constitutiva de la ciencia dada, y porque hay otros materiales cuya formalización o conceptualización no compete ni es objeto de esa ciencia particular. Una ciencia es un sistema cerrado a la interpretación de materiales que no forman parte de su campo categorial, y que por tanto no constituyen

ni ontológicamente ni gnoseológicamente parte de esa ciencia. Por ejemplo, el endecasílabo es un material de la Teoría de la Literatura (Métrica), pero el fémur de un mamut o las moléculas de carbono contenidas en el benceno no lo son, porque estos dos últimos términos categoriales son materiales que pertenecen respectivamente a los campos categoriales de la Paleontología y de la Química, y que en la medida en que pertenecen a ellos los constituyen ontológicamente y gnoseológicamente. El cierre categorial de una ciencia, o categoría, se consume, se cumple, podríamos decir, cuando el científico (sujeto operatorio) trabaja (*relaciona* y *opera*) con todos los materiales (*términos*) del campo categorial, o espacio gnoseológico, que constituye su ciencia, como categoría específica.

No se puede ejercer una ciencia al margen de la totalidad de sus contenidos materiales o términos. No se puede hacer Química solo con el benceno, o solo con el sodio. Del mismo modo, no se puede ejercer la Medicina ocupándose solamente del corazón o los pulmones, y sin prestar atención al hígado o a los riñones. Una ciencia solo puede ejercerse correctamente teniendo en cuenta la totalidad de los materiales o términos que la constituyen y, además, teniendo en cuenta la forma en que estos materiales o términos se relacionan entre sí, es decir, conceptualizándolos debidamente.

Por lo que se refiere a la Teoría de la Literatura, como ciencia de la interpretación de los materiales literarios, esta solo puede ejercerse plenamente si se tienen en cuenta todos los materiales literarios efectivamente existentes, que son los cuatro fundamentales (autor, obra, lector y transductor). Es tan absurdo hablar de una teoría literaria reducida al autor, o al texto, o al lector —como hace Jaus—, como hablar de una Medicina limitada al riñón o a la uretra, o de una Química confinada al hidrógeno o al wolframio. El cierre categorial de la Teoría de la Literatura, y por tanto su operatividad como ciencia, solo se produce cuando trabajamos con los cuatro elementos fundamentales de su campo categorial o gnoseológico —autor, obra, lector y transductor—, los cuales están relacionados en *symploké*. Prescindir de uno de estos términos a la hora de interpretar la Literatura será tan irracional como ejercer la Oftalmología ignorando la existencia del corazón o del cráneo. Porque no se puede ignorar ni derogar la relación efectivamente existente entre las partes que constituyen una misma totalidad (atributiva, que no distributiva), es decir, entre los términos que —ontológica y gnoseológicamente— cierran una categoría, en la que cada término desempeña funciones atributivas específicas y no intercambiables³¹, como puede ser el cuerpo humano, para la Medicina, o como, en su caso, lo es para la Teoría de la Literatura la Literatura escrita por un Autor, codificada en un Texto, leída por un Lector e interpretada por un Crítico o Transductor.

Ahora bien, desde el punto de vista de la gnoseología materialista, una ciencia no puede ser reducida a una teoría, ni a un conjunto de teorías, por muy organizados

³¹ Es decir, el hígado no puede sustituir al oído en sus funciones orgánicas, ni los dedos de la mano puede reemplazar funcionalmente, ni por unos segundos, la labor que en el organismo desempeña la tiroides. Es lo que sucede en toda totalidad atributiva. Por su parte, en las totalidades distributivas, los grupos de términos desempeñan funciones isovalentes o distributivas.

que esta o este se presenten. Es decir, no podemos hacer de la estética de la recepción la Ciencia única de la literatura, porque precisamente la *Rezeptionsästhetik* limita a un único término, el lector, al que subordina todos los demás, la esencia de lo que la literatura es. Dicho de otro modo, convierte una estructura dada en *symploké* en una totalidad monista, en la que una parte o término (el lector) domina y subsume a todos los demás (autor, obra e intérprete). Algo así equivale a incurrir en un teoreticismo popperiano, en un formalismo idealista, cuyo límite sin duda es metafísico, dada su desvinculación de la materia. Es el caso de la Teología, que es especulación pura, es decir, retórica, o en el mejor de los casos racionalismo idealista, porque su objeto de conocimiento, Dios, no existe materialmente. Su M_1 es igual a 0. Una ciencia es una construcción operatoria, una construcción ejecutada por sujetos corpóreos que actúan, y no solo desde teorías que formalizan experiencias psicológicas, sino desde teorías que formalizan realidades materiales efectivamente existentes. Las ciencias trabajan con el M_1 de sus objetos de conocimiento, los términos o materiales que componen físicamente su campo categorial, cerrado, pero no clausurado, para dar de ellos interpretaciones explicitadas de forma racional y lógica (en M_3), al margen de las preferencias o inquietudes psicológicas y anímicas (M_2) de los investigadores. Las ciencias son construcciones en las que se conjugan elementos formales y materiales. Cuando las teorías se desvinculan de las realidades materiales, cuando pierden toda posibilidad de conjugación formal con la materia, entonces degeneran en especulaciones, en hipótesis, es decir, en formas completamente desconectadas de la realidad física y material del mundo real y efectivamente existente. Las ciencias son superiores e irreductibles a las teorías, porque las ciencias comportan y movilizan arsenales físicos de múltiples términos, operaciones y relaciones (sintaxis), fenómenos, esencias y referentes (semántica), sujetos, colectividades y pautas de interpretación y actuación (pragmática), sobre cuya complejidad se construye el Mundo Interpretado (M_1), y al margen del cual el Mundo (no interpretado) permanece como una realidad ilegible e inerte (M), es decir, inoperable.

En el contexto de la Literatura, una vez más se confirma que la Crítica de la Literatura tiene más que ver con la Filosofía que con la Ciencia, la cual se identifica propiamente con una Teoría de la Literatura. Una situación análoga se da en el espacio gnoseológico de la Historia. No puede debatirse, en abstracto, si la Historia es una Ciencia o no, pues en su seno, esto es, en las operaciones que lleva a cabo el historiador, se dan muchos modos de «hacer Historia». De la misma manera que también hay muchos modos de «hacer teoría literaria». Uno de estos modos es el comparatismo, que procede mediante *modelos* (construcciones de relaciones a partir de términos), de acuerdo con operaciones que el sujeto operatorio, como comparatista, lleva a cabo en el campo gnoseológico de la Literatura, mediante la relación (comparación) de términos (materiales literarios) categoriales. La figura gnoseológica fundamental de la Literatura Comparada, como *modus sciendi* de la Teoría de la Literatura, es la *relación*. En Literatura Comparada, relacionar es operar, y operar es interpretar (Maestro, 2008).

Con todo, desde la *Retórica* de Aristóteles está formulada ya para la Teoría de la Literatura la idea esencial de la pragmática literaria a la que Jakobson dará forma estructuralista en su célebre ponencia de Indiana en 1958, y a la que apenas una década

después Jauss convertirá en la fenomenología causalista del hecho literario: «Tres son los elementos —dice Aristóteles (*Retórica*, 1358b)— que entran en todo discurso: el que habla, el tema sobre el que se habla y el oyente a quien se habla. Y el fin es el oyente». Jauss convertirá la conciencia del oyente, una figura en la que Aristóteles objetivaba la teleología del discurso en general y de la literatura en particular, en una conciencia causal y productora de la literatura como hecho significante. Jauss, acaso sin saberlo, estaba reduciendo la literatura a un epifenómeno de la conciencia subjetiva. Algo que Iser radicalizaría a lo largo de sus propias investigaciones. Muy lejos de hacer de la obra de arte verbal un objeto de conocimiento crítico y objetivo, propio de una conciencia lógica y trascendental, la convierte en un estímulo fenomenológico y acrítico de la conciencia psicológica de cada lector. Tras la estética de la recepción alemana, la interpretación literaria queda una vez más a merced de los hermeneutas de la psicología egoísta y de la ideología gremial, cuyo límite es el autismo individual y gregario. De aquellos polvos, estos lodos. Por tales caminos discurre actualmente la «teoría literaria» posmoderna.

De un modo u otro, a Jauss corresponde inequívocamente haber dado un paso decisivo en la codificación de la figura del lector como término registrado en el campo categorial de la Teoría de la Literatura. Que posteriormente tanto Jauss como sus discípulos, sobre todo Iser, hayan reducido, e incluso jibarizado, la figura del lector a una entidad psicológica, idealista y formalista, en nada minusvalora la decisiva aportación jaussiana, la cual hizo posible, a fines del siglo XX y comienzos del XXI, la incorporación de la figura del transductor o intérprete al campo categorial de la literatura, objetivando de este modo el cierre categorial de la Teoría de la Literatura como ciencia literaria (Maestro, 2007a).

Como he indicado desde el comienzo, la literatura puede sobrevivir sin *lectores*, pero no sin *intérpretes*. De hecho, la literatura que se lee en las universidades e instituciones académicas no se lee, a veces incluso desde hace siglos, fuera de ellas. *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, *Samson Agonistes* de John Milton, o *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre, es literatura que no tiene lectores, sino intérpretes. Son obras de arte que no se leen fuera del mundo académico, es decir, al margen del mundo interpretado y categorizado por las ciencias de la literatura. Por eso puede afirmarse que la literatura, que puede existir sin lectores, no puede sobrevivir sin intérpretes. Desde siempre, la literatura ha perdido y pierde miles y miles de lectores diarios. Las obras literarias mueren para el público masivo y se codifican o incluso fosilizan en los cánones interpretativos del mundo académico. La literatura vive, pues, sobre la pérdida de millones de lectores a lo largo de su historia. Siempre ha sido así. La única novedad es que, contemporáneamente, mejor dicho, posmodernamente, la literatura ha comenzado a perder intérpretes. A perderlos de forma masiva, institucional y académica. Hoy por hoy en las universidades, especialmente en las estadounidenses, y americanas en general, se leen menos obras literarias que nunca. Lo mismo cabe decir de buena parte de los departamentos de Letras de las universidades europeas, especialmente anglosajonas y también anglogermanas. En lugar de literatura se estudia «cultura», esto es, el opio del pueblo. La literatura pierde intérpretes: los estudiantes universitarios, como muchos de sus profesores, carecen de formación filológica suficiente para ser capaces de interpretar críticamente textos y materiales literarios. La

«cultura», por su parte, gana «estudiosos». Es la hora de los «estudiosos culturales». El pueblo quiere opio. No quiere intérpretes³². Prefiere el espejismo al oasis, prefiere la alucinación lisérgica a la experiencia crítica y científica, prefiere el sueño freudiano a la vigilia racionalista.

4.3.4. GNOSEOLOGÍA LITERARIA:

FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL PENSAMIENTO LITERARIO DE JAUSS

El reproche subjetivo cayó también sobre la estética kantiana...

H. R. JAUSS (1977/1986: 12).

Los límites y posibilidades del pensamiento literario de Jauss están determinados y objetivados en los límites y posibilidades de la pragmática idealista de Jakobson y la hermenéutica no menos idealista de Gadamer. Jauss pretendió construir para la literatura

Una historia que tuviera en cuenta el proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y público, y que utilizara una hermenéutica de pregunta y respuesta (Jauss, 1977/1986: 15).

Y en ese proceso de construcción, que se sustentó en la denominada estética de la recepción, Jauss heredó, en primer lugar, la limitación de la pragmática idealista de Jakobson, que redujo el proceso de comunicación a tres elementos, ignorando la presencia del cuarto y decisivo —el transductor o intérprete—, y, en segundo lugar, la reducción de la hermenéutica idealista de Gadamer, quien hizo creer a los usuarios de su teoría de la comprensión de textos que podían hablar con la Historia y dialogar con sus protagonistas, incurriendo así en un autologismo constante, si bien percibido tal espejismo o ilusionismo dialógico como un ejercicio de interrogantes a los que se encuentra una respuesta. La limitación jakobsoniana se supera ignorando la dialéctica que introduce en la pragmática y el circularismo de la comunicación literaria la figura del intérprete o transductor. La reducción gadameriana se sortea a su vez incurriendo en la más psicologista de las formas que ha adquirido nunca la interpretación hermenéutica: la fenomenología del sujeto que piensa desde el prejuicio inextinguible.

³² El mismo ejemplo puede aducirse respecto a las lenguas. El latín y el griego clásico han sobrevivido durante siglos a sus hablantes, como «lenguas muertas». Y como lenguas muertas seguirán vivas entre los gramáticos y filólogos grecolatinos. Del mismo modo que la literatura sigue viva en el mundo académico y universitario de sus intérpretes. Otra cosa es que consideremos la Universidad, y en conjunto las instituciones académicas, como un cementerio literario. No me opongo a esta imagen, pero adviértase que ninguno de nuestros colegas puede aceptarla sin incurrir en un descarado cinismo: porque de ese cementerio vivimos. Y de él cobramos. No sabré decir si como sacerdotes o como sepultureros. Aunque algunos lo hagan como muertos.

Como sabemos desde 1958, Jakobson había estructurado en tres elementos la pragmática de la comunicación literaria (emisor, mensaje y receptor). El esquema es completamente idealista, pues, como he tenido ocasión de indicar en varios lugares, toda transmisión de significados literarios conlleva de forma inherente su transformación, es decir, que toda interpretación supone una transducción, de tal manera que la recepción, sin más, sin consecuencias, sin repercusiones, es, por idealista, imposible (Maestro, 1994, 1996, 2007a). Jauss asume críticamente el esquema jakobsoniano, y asigna a cada elemento pragmático una función, con objeto de demostrar la exigencia y necesidad de estudiar como principal novedad la función estética (*aisthesis*) del arte como nueva forma de interpretarlo en la Historia:

Las capacidades de las tres funciones de la acción humana se presentan, en la actividad estética, del siguiente modo: la técnica, como *poiesis*; la comunicación, como *catarsis*, y la imagen del mundo, como *aisthesis* —dentro, claro, de la experiencia del arte, que, a través de la historia de las relaciones de poder que se suceden, afirma la autonomía de la acción humana (Jauss, 1977/1986: 19).

Pero a Jauss le faltó considerar la presencia del transductor y, en consecuencia, su propuesta, que dispone de *poiesis*, de *katharsis* y de *aisthesis*, adolece de *gnosis*, es decir, de aquello que tiene como fin la interpretación de las idas objetivadas en los materiales estéticos. Solo de este modo la *recepción* estética se convierte en una *interpretación* de ideas, y no en una mera recepción, más o menos sensorial, de fenómenos.

Desde un punto de vista hermenéutico, Jauss está anclado en Gadamer (1960) y en sus reducciones fenomenológicas³³. Gadamer niega las posibilidades de recuperar el estado original de los significados objetivados formalmente en cualesquiera materiales textuales que hayan perdido su relación semántica con el presente³⁴. En este sentido, la labor de la hermenéutica lo más que podrá hacer será dar cuenta de las interpretaciones del hermeneuta, que no serán otra cosa que discursos en el vacío de una supuesta comprensión histórica siempre relativa y flotante. Se incurre así en lo que yo no dudo en calificar de *hermenéutica de la ilusión*, precursora del destructivismo derridiano y, en última instancia, del nihilismo gnoseológico posmoderno, réplica, a su vez, de la triple negación de la antigua sofística (la verdad no existe, si existe no la podemos conocer, y si existe y la podemos conocer no la

³³ Reducciones que se concentran en la figura del lector, quien asume, bajo la disimulada cobertura de un incipiente crítico, intérprete o transductor, plenos derechos hermenéuticos: «Todo encuentro con una obra posee el rango y el derecho de una nueva producción» (Gadamer, 1960/1984: 136).

³⁴ De aquí nace su idea de hermenéutica, como instrumento interpretativo de todo lo que ya no está de manera inmediata en su mundo originario y ya no se expresa en él, en consecuencia toda tradición, el arte, la literatura, la escritura, etc..., estarían despojados de su sentido genuino y referidos a un «espíritu» que las descubra y medite —como si el ser humano fuera un fantasma y no un sujeto operatorio y corpóreo—, «espíritu al que los griegos dieron el nombre de Hermes, mensajero de los dioses» (Gadamer, 1960/1984: 217 ss).

podemos expresar ni comunicar)³⁵. En este contexto gadameriano, relativista y topológico, Jauss afirma entender «la hermenéutica literaria como la tarea de interpretar la relación de tensión existente entre texto y presente» (Jauss, 1977/1986: 23). Su definición es metafórica. ¿Qué es la «tensión» dada entre texto y presente?

Además de las influencias jakobsoniana y gadameriana, Jauss tiene un punto en común con Freud que nunca ha sido señalado ni explicado suficientemente: la idea de placer. Jauss identificó en el impulso humano por el placer estético la unidad fundamental de su teoría de la recepción, así como las tres funciones básicas (*poiesis*, *aisthesis* y *katharsis*) en las que —jakobsonianamente— se justificó en su exposición metodológica y hermenéutica.

La idea de *estética* que sostiene Jauss está tan fuerte como subrepticamente implicada en el psicologismo freudiano de la recepción literaria, algo que llevó al artífice de la *Rezeptionsästhetik* a condenar la estética de la negatividad de Adorno (1970), precisamente por la negación que esta última hacía de toda posible identificación del receptor con los materiales estéticos. Jauss, sin duda, es más freudiano que adorniano³⁶:

El placer por el objeto en sí, placer en presente [...] nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando así, la obligación del tiempo en el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva, así, el tiempo perdido. En su aspecto comunicativo, la experiencia estética posibilita tanto el usual distanciamiento de roles del espectador como la identificación lúdica con lo que él debe ser o le gustaría ser; permite saborear lo que, en la vida, es inalcanzable o lo que sería difícilmente soportable (Jauss, 1977/1986: 40).

Jauss recupera, a través de Freud, contra Adorno³⁷ y al margen de Barthes³⁸, la idea de placer estético para fundamentar su teoría del arte literario. De este modo

³⁵ «Es la obra misma la que se ofrece de un modo distinto cada vez que las condiciones son distintas» (Gadamer, 1960/1984: 198). He aquí una de las innumerables afirmaciones de nihilismo gnoseológico presentes en una obra en cuyo título el autor se jacta de hablar nada menos que de *Verdad y método*.

³⁶ Jauss no disimuló excesivamente la impronta de las estéticas freudiana y proustiana en la elaboración de su pensamiento literario. Quien, por el contrario, si parece haberse olvidado de estas repercusiones psicologistas ha sido la mayoría de los intérpretes de la estética de la recepción de Jauss. Este último siempre se sintió determinado por «la estética de Freud y Proust», en las que identificó la función de «abrir la puerta al reconocimiento de las vivencias sepultadas y olvidadas y reencontrar, así, el ya reencontrable tiempo perdido» (Jauss, 1977/1986: 43).

³⁷ Adorno condena en su *Teoría estética* (1970) la idea de placer en el arte como una reacción burguesa de corte espiritualista.

³⁸ Ha de hacerse constar la muy razonable crítica de Jauss a Barthes en *Le plaisir du texte* (1973): «Barthes, al resaltar unilateralmente el «carácter insular» de la lectura en solitario y el aspecto anárquico del placer estético, niega absolutamente el diálogo entre lector y texto (p. 28), abriendo así la macroestructura de la situación comunicativa de la lectura, de manera que el proceso de lectura queda reducido a la aprehensión de microestructuras y el lector, relegado a un papel pasivo y puramente receptor, desapareciendo su actividad imaginativa, experimentadora y fundadora de significados como fuente de placer [...]. La apología de Barthes reduce —y no por casualidad—

Jauss postula para el arte una finalidad explícita, pero por completo psicologista y confusa: «la autosatisfacción en la satisfacción ajena» (Jauss, 1977/1986: 72). La fórmula jaussiana —se comprobará— es tan sexual como freudiana, y sobre ella pivota su teoría estética, delatando un psicologismo casi místico, en el que la finalidad del arte es el gozo emocional del espectador.

La definición del placer estético como autosatisfacción en la satisfacción ajena presupone, pues, la unidad primaria entre placer que entiende y entendimiento que disfruta y restituye la significación de «participación» y de «apropiación» (Jauss, 1977/1986: 73).

De esta forma, que no puede dejar de calificarse de muy simple, Jauss se jacta de dar respuesta a una pregunta que, vacante desde «la doctrina kantiana del placer desinteresado» (71), «no la responden ni su teoría estética [se refiere a Adorno], ni tampoco las más relevantes teorías de entonces: la ciencia del arte, la hermenéutica y la estética» (67). Jauss reduce de este modo la estética de la recepción a una estética de las emociones del arte, es decir, sitúa en la experiencia psicológica y animista del placer la materia estética. En consecuencia, su teoría del arte es puro M_2 , sencilla y simplemente una experiencia segundogenérica o psicologista. Renuncia de este modo a concebir el arte como M_3 , es decir, en términos conceptuales y lógicos, normativos, como materia terciogenérica. Precisamente este es el aspecto que con mayor virulencia le reprocha a la estética de Adorno, para quien «ni la verdad ontológica del arte, ni la social, necesitan la mediación del placer estético» (68). Y es verdad, porque el fin del arte no es hacer gozar a la gente, sino exigir de ella, del espectador, del receptor de carne y hueso, una interpretación humana y normativa. El fin del arte es poner a prueba la inteligencia de sus destinatarios, exigiéndoles una interpretación. Lo he dicho y ha de repetirse: el arte no es en verdad cuestión de gustos, sino esencialmente cuestión de Ideas. El arte sirve para ser interpretado y para interpretar en él y a través de él Ideas que de otro modo jamás se habrían planteado formalmente y nunca habría sido posible hacer legibles ni visibles por medio de otros cauces que no fueran los estéticos. Sin ideas en ella objetivadas, la supuesta obra de arte no deja de ser un trozo material de algo (metal, madera, plástico, heces...), siempre indefinido o amorfo, al margen de que pueda provocar en quien lo contemple cualquier tipo de emoción o animismo, desde la experiencia fetichista y supersticiosa hasta la más absoluta indiferencia o falta de atención.

Por otro lado, Jauss actuó en muchos aspectos como un reformista del historicismo. En su fenomenológica percepción de los trazados históricos, describe «la pista del proceso secular —desarrollado desde el «Renacimiento» carolingio hasta el neohumanismo de Weimar— por el que la literatura y el arte de la época moderna se

el placer estético al goce de la relación con la lengua (*encore un autre mot, encore une autre fête*, p. 17). Y, como Barthes no abre, con la decisión que sería necesaria, el universo lingüístico autosuficiente al mundo de la praxis estética, su mayor suerte sigue siendo, en definitiva, el eros reencontrado de los filólogos contemplativos y su mundo intacto: *le paradis des mots* (p. 17)» (Jauss, 1977/1986: 70).

liberó del canon de la Antigüedad como su pasado modélico» (Jauss, 1970/2000: 68). En este proceso, considera que el Romanticismo supuso ante todo una crítica historicista al arte antiguo, como una época en que «las artes dejaron de considerarse desde una perspectiva clásica y normativa y empezaron a verse con mirada histórica» (Jauss, 1970/2000: 68-69). No es exactamente así. El arte clásico, el arte de la Antigüedad, no se supera solo por razones históricas, sino ante todo por el desplazamiento que supone la trituration de las normas del arte por el creciente poder institucional sobre el que se va proyectando y desarrollando la conciencia del *yo* del artista (autologismo) y de sus articulaciones gremiales (dialogismo), en forma de sociedades, escuelas, tendencias, instituciones, y cuya máxima expresión política la constituyen hoy día los Ministerios de Cultura. La Historia simplemente registra, ante el intérprete capaz de analizarla críticamente, los cambios que protagonizan y ejecutan los seres humanos. La Historia, como tal, no posee ni ha poseído jamás ninguna ley de intervención en la vida de nadie.

Paralelamente, en gran parte debido a la influencia de la hermenéutica idealista de Gadamer, nunca queda completamente clara y explicada la diferencia que Jauss debería haber establecido entre *recepción* e *interpretación*. Jauss evitó casi siempre esta discriminación conceptual y científica. Prefirió, con frecuencia, disolver en una sola experiencia, a la que calificó siempre de «estética», ambas operaciones, ancladas y reducidas indefectiblemente en la «recepción». Adviértase que Jauss nos dejó una teoría de la estética de la recepción, que no una teoría de la interpretación de las ideas objetivadas formalmente en la literatura. En su obra *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977) advierte que la división

en dos partes se justifica por un *fundamentum in re*: la diferenciación fenomenológica entre comprender y reconocer, entre experiencias primaria y acto de reflexión, con el que la conciencia vuelve a la significación y a la constitución de su experiencia, vuelve a aparecer en la recepción de textos y objetos estéticos como diferenciación entre recepción e interpretación (Jauss, 1977/1986: 13).

Sin embargo, esta obtusa diferencia entre recepción e interpretación, entre comprensión y reconocimiento, entre «experiencia primaria» y «acto de reflexión», como si cualquier experiencia, por primaria que sea, contuviera inherentemente una inderogable reflexión, no solo resulta muy puntual en la obra de Jauss, sino también muy confusa. Jauss advierte muy tempranamente que su estética de la recepción pretende ante todo evitar en la interpretación de las obras literarias no solo «la reconstrucción de la intención de su autor» (13), sino sobre todo una comprensión no determinada por el placer y el disfrute. El instruir deleitando de Horacio se convierte en Jauss en una hermenéutica del hedonismo, destinada a comprender la literatura gozando de ella. Queda claro, pues, el imperativo de solubilidad entre placer e inteligencia. Una teoría así configurada está psicológicamente corrupta desde el comienzo.

Lo primero que ha de advertirse es que la literatura es plenamente juzgable al margen por entero de la idea y del impulso de placer, el cual no es requisito *sine qua non* para que la inteligencia del crítico, del lector o del intérprete, haga su trabajo. Ni el científico es insensible ni el artista es irreflexivo. Pero el científico no está obligado a mostrar sus «sensibilidades» en el momento de ejercer su actividad crítica, lógica y racionalista, en el acto mismo de interpretación literaria, del mismo modo que el

médico no tiene por qué demostrar sus gustos o disgustos hacia la anatomía patológica que examina, ni el juez ha de disfrutar más o menos condenando o absolviendo a quienes comparecen ante él, ni el payaso de circo ha de sentir placer por el supuesto humor que provocan sus propios chistes. Sin embargo, ¿por qué el intérprete de obras de arte, que ha de actuar como un científico, está obligado por Jauss y su teoría literaria, a disfrutar interpretando psicológicamente lo que solo ha de ser y debe ser objeto de interpretación lógica?

Jauss incluso ha llegado a condenar «la arrogancia del filólogo (que cree que los textos no han sido creados para los lectores, sino para que ellos los interpreten)», filólogo al que acusa de «pasar por alto esta experiencia estética primaria» (Jauss, 1977/1986: 14), identificada con una suerte de recepción emocional, psicológica, anímica, donde las ideas están prácticamente ausentes, porque todo es estética, *aisthesis*, sensación... No habría hecho falta recordar a Jauss algo que él siempre hubo de saber positivamente: el hecho de que la literatura existe porque hay filólogos y críticos que la codifican, es decir, intérpretes autorizados y reconocidos por una sociedad política —y por ella costosamente formados— que hacen de determinados materiales, cuya autoría compete a un autor y su consumo a unos lectores, un material estético y literario, susceptible de ser interpretado normativamente y, como tal, reconocido de forma institucional e incluso canónica. Lo he dicho muchas veces: al margen de la Academia, y de las instituciones que se consagran a su investigación, la literatura no existiría como tal (Maestro, 2006). Los lectores por sí solos no disponen de medios, no tienen poder, para satisfacer las exigencias interpretativas que la literatura exige. Al margen de la formación que proporciona la Universidad, junto con otras instituciones académicas, la literatura es ilegible e ininterpretable. De hecho, el propio Jauss interpretó siempre la literatura como filólogo, y de los mejor formados, mas nunca como lector ingenuo, ignorante o roussonian.

Consideremos ahora la Idea de Arte en Jauss. La poética de la mimesis había situado, desde Aristóteles, al autor de obras de arte contra la naturaleza y sobre todo frente a las posibilidades de impenetrabilidad de un mundo apenas explorado ni interpretado por las ciencias experimentales. El arte moderno y contemporáneo no situará sus objetivos tanto en la naturaleza del mundo cuanto en el propio ego del artista, en sus propiedades intelectuales, en una determinada idea de compromiso social e ideológico, o incluso en una idea de mundo emplazado en unos casos más allá de la naturaleza física, al postular un cosmos como obra de un dios o demiurgo suprahumano, y en otros casos ubicado bajo ella, en una suerte de inconsciente o subconsciente donde habita otra realidad no menos absoluta que la anterior. De unos u otros modos, las teorías del arte se emplazarán siempre en uno de los tres ejes apuntados del espacio antropológico: el circular o humano (político), el radial o natural (mimético) y el angular o mítico (religioso). Cada uno de estos ejes, en los que se han objetivado históricamente las diferentes teorías estéticas, tiene un agente o referente protagonista: el *Ego trascendental* (E) del ser humano (eje circular), el *Mundo interpretado* (M_i) y categorizado por las ciencias, y el *Mundo* (M) no interpretado racionalmente, sino solo postulado en el arte de forma psicológica, mítica o religiosa. La estética de la recepción de Jauss es una teoría del arte anclada en el eje circular o humano del espacio antropológico, pero en su articulación entre Ego trascendental (E),

Mundo interpretado (M_i) y Mundo (M), adquiere la disposición propia del Idealismo kantiano, de tal modo que el Mundo interpretado es una construcción dada *en* la conciencia del Ego trascendental —esto es, *incluida en E*— a partir de la existencia de un Mundo numinoso o nouménico, en el que estarían incluidos tanto el Mundo interpretado como el Ego trascendental que, al interpretarlo, lo construye:

← - - - - -

$$M_i \subset E \subset M$$

El Idealismo kantiano subvierte el orden antiguo ($M_i \subset M$), de corte aristotélico, y asumido también por la Teología dogmática y por la Escolástica, que subsumía a E en M_i —«el sujeto está determinado por el objeto M_i »—, al postular la concepción, construcción e interpretación de M_i en E , de modo que, conforme a las tres críticas epistemológicas kantianas, «el objeto está determinado por el sujeto». Dentro de este paradigma de la epistemología idealista de Kant la teoría de la estética de la recepción de Jauss alcanza su mayor firmeza y consistencia: «lo bello es necesariamente imaginario y el objeto estético se constituye siempre a través del espacio contemplativo del observador» (Jauss, 1977/1986: 72). No cabe mayor explicitud: la estética es obra de conciencia. Lo mismo pensaba Lutero del sentido de las Escrituras: su interpretación es obra de la conciencia subjetiva de cada lector. En esta hemorragia de subjetivismo la Reforma basó su idea de Libertad *de Conciencia*. Igualmente, el arte es una construcción fenomenológica. Jauss se detiene ahí, y no exige adentrarse en una lógica. De hecho, su estética posee una fenomenología muy definida, pero, ¿sobre qué lógica se fundamenta? ¿Cuál es su M_3 ?

Advierta ahora el lector que para el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura la teoría del arte se interpretará desde el mismo esquema que asume Jauss, *pero leído precisamente en sentido contrario*:

- - - - - →

$$M_i \subset E \subset M$$

¿Qué significa esta inversión en el orden de lectura e interpretación? Significa el paso de la epistemología a la gnoseología, el reemplazo del idealismo racionalista por el materialismo racionalista, la subrogación del psicologismo del *yo* por la lógica normativa de un Ego trascendental, esto es, el reconocimiento de que el sujeto no es ideal, espiritual o apriorístico, sino corpóreo, material y operatorio³⁹. Porque el ser, o es material, o no es. El segundo modelo, propio del Materialismo Filosófico, es el que corresponde a sistemas de pensamiento como el de Baruch Spinoza, así como a Helvetius, Herder, Darwin, Marx, Du Bois-Reymond, Mach y Einstein, y en nuestros días a Gustavo Bueno (2004). De este modo, el Mundo interpretado (M_i) es una

³⁹ Vid. en este punto la fundamental crítica de Bueno (2004) a las tesis del Idealismo kantiano, en que aquí me apoyo al exponer críticamente la teoría del arte propuesta por Jauss.

construcción material, positiva, corpórea, y no mental, ni psicológica, ni ideal, llevada a cabo por un sujeto humano (E) igualmente corpóreo, operatorio y gnoseológico, ya no epistemológico, a partir del Mundo en que vive. Dicho de otro modo, el Mundo interpretado es una construcción material y operatoria (gnoseológica) hecha «con las manos» del ser humano, real y efectivamente existente, y no un producto mental ideado por la conciencia de un sujeto, que actúa «solo desde su mente», sin usar las manos, en el Mundo. Porque el Mundo interpretado o construido es un mundo hecho mediante acciones físicas, materiales y formales, y no mediante acciones mentales, porque no somos *médiums*, ni «cosas pensantes» en sí, sino sujetos operatorios, que construyen —y destruyen— no solo con la mente (formalmente, epistemológicamente), sino también con las manos (materialmente, gnoseológicamente). Por todas estas razones, el «lector implícito», por poner un ejemplo muy expresivo de la estética de la recepción, solo es un Ego trascendental ideal en cuya mente inexistente tiene lugar la interpretación imaginaria e inviable de una obra literaria. El lector implícito es un sujeto incorpóreo, epistemológico, ideal e inmaterial, es un formalismo más de la teoría de la estética de la recepción, concebida paradójicamente por Jauss para superar las limitaciones de los formalismos. Es la versión metafísica del lector real (expresión de por sí redundante, ya que el lector, o es real, o no es), el único lector corpóreo, operatorio y gnoseológico posible y factible. El lector implícito no puede pensar, y aún menos actuar u operar, salvo a través de la mente de un lector concreto que, como intérprete, le confiera una potencia interpretativa, diríase que ventrílocuamente. El único lector con competencias, potencias y facultades operatorias, es el lector real —valga la redundancia—, el único posible y el único existente.

En el formato de un idealismo que pretende superar la negación kantiana de un arte carente de finalidad fuera de su propio formalismo, Jauss encuentra el fin de la obra estética en las experiencias de la psicología individual (el autor) y social (los receptores), determinadas siempre por el placer, en primer lugar, y por una suerte de conocimiento que al fin y al cabo resultará eclipsado o disuelto en la emotividad y el animismo de la estética de la recepción. Tal como Jauss expone su pensamiento literario, la *gnosis* nunca llega a percibirse ni a postularse con nitidez en la *aisthesis*.

Cuando Jauss, haciendo suyo el pensamiento de Lotman, escribe lo siguiente, está explicitando la reducción psicologista de su teoría estética de la recepción:

El arte ha podido sobrevivir, en todos los tiempos, a sus perseguidores, no porque su existencia haya aportado algo a la satisfacción de las necesidades materiales, sino porque responde a una necesidad que llena el carácter lúdico de la experiencia estética (Jauss, 1977/1986: 45).

En este punto, la estética de Jauss es más negativa que la del propio Adorno⁴⁰. Negar al arte la posibilidad de satisfacer necesidades materiales es segregar de este

⁴⁰ Jauss (1977) discute profundamente la teoría estética de Adorno (1970) porque, sobre todo, destruye el fundamento psicologista, absolutamente imprescindible en la estética jaussiana. Adorno concibe el arte como una negatividad permanente, es decir, como una afirmación de la antítesis que jamás se resuelve en una síntesis. Según su teoría estética, el verdadero y genuino

mundo toda actividad estética, para ubicarla en una suerte de metafísica de la vida humana extraterrestre. Nada más desacertado e idealista. El arte satisface muchísimas necesidades materiales y ha estado y estará siempre al servicio de buena parte de ellas. ¿Acaso las pirámides egipcias fueron una obra ajena a la política y la economía de las dinastías faraónicas? ¿Es que el expolio de la Acrópolis ateniense por los imperios francés e inglés no obedecía a las necesidades materiales y depredatorias de estas sociedades políticas, tan potenciadoras, a su vez, de la Leyenda Negra contra España, como imperio generador de una civilización que ellos habrían deseado para sí? ¿Quién puede negar hoy los millones de euros que mueve universalmente el comercio de la denominada «cultura» contemporánea, auténtico opio del pueblo posmoderno? ¿Qué decir de la economía movilizadora históricamente por el llamado «arte comprometido», en el que las manifestaciones de protesta o exhibicionismo pseudocrítico se transforman en un disfrute gregario y catártico, no del arte, con frecuencia imperceptible, sino de los impulsos sociológicos, psicológicos e ideológicos, que monopolizan los gremios y minorías convocantes?

Afirmar que el arte carece de finalidad en sí, o que si la posee esta repercute exclusivamente en el placer psicológico del individuo o la sociedad, equivale a ignorar la realidad del mundo en el que vivimos y, sobre todo, a reducir a pura psicología una teoría estética construida sobre la negación de sus realidades más fundamentales: las causas y consecuencias políticas, económicas e ideológicas, por no hablar de las institucionales, académicas y científicas, que hacen posible su génesis, difusión y consumo universales. ¿O es que las editoriales, las Universidades, las Fundaciones, la Banca, los Ministerios de Cultura, los Museos y Bibliotecas, etc., no han convertido, desde su aparición e implantación en el mundo, a toda obra de arte en un objeto lleno de múltiples intereses susceptibles de explotación universal?

El arte sobrevive «a sus perseguidores» por muchas razones. Entre otras porque puede engañar a sus jueces, a sus preceptistas y moralistas, a través de sistemas de significación que se sustraen precisamente a lo que el propio Jauss llamaría el horizonte

arte será siempre negativo, es decir, será una negación de la ideología afirmativa e imperante, con frecuencia objetivada en el Estado y por la clase burguesa. La estética de Adorno se fundamenta en una dialéctica que, al afirmarse en la negatividad, renuncia a la síntesis. Es, en suma, una dialéctica *sui generis*. Evidentemente, como le objeta el propio Jauss, no todo arte es negativo, no todas las obras de arte se conciben para enfrentarse a un poder efectivo, estatal, burgués, político, sino que incluso muchas creaciones estéticas han nacido y se han canonizado precisamente para perpetuar afirmativamente este tipo de poderes. La función social del arte no se agota en absoluto en la negatividad, si bien la teoría estética de Adorno no deja de ser una tesis de sociología estética, muy debilitada y anémica para los tiempos que corren. Pero Jauss tampoco acierta definitivamente en sus críticas a Adorno. Si para este último el arte ha de conceptualizarse siempre lógicamente, como la negación de unos valores a los que se enfrenta, renunciado a toda posibilidad de síntesis con ellos, y en consecuencia a toda tentativa de identificación —algo que la teoría jaussiana busca a toda costa—, para el artífice de la estética de la recepción el arte es ante todo una experiencia psicológica que ha de ser objeto de reflexión estética. Dicho en términos de Materialismo Filosófico: para Adorno el arte es puro M_3 negativo (lógica negadora de valores imperantes), mientras que para Jauss el arte es puro M_2 afirmativo (psicología que afirma históricamente los gustos sociales e individuales de un público).

de expectativas de los censores. El arte sobrevive a sus enemigos cuando quienes tienen poder para reconocerlo y codificarlo, es decir, cuando quienes lo interpretan desde las instituciones de un Estado —las tribus no instituyen cánones— resultan convencidos por las Ideas objetivadas formalmente en los materiales estéticos. El arte no convence por el *placer*, sino por sus *ideas*. No es el gusto lo que determina el triunfo de una estética, sino las ideas y el conocimiento en que tal estética se fundamenta, ideas y conocimiento que con frecuencia movilizan concepciones políticas, sistemas de gobierno, libertades estatales, modelos de civilización y de imperios, criterios sobre la paz o la guerra, credos sobre la vida y la muerte, etc. Si las ideas sobre las que se fundamenta un movimiento estético, una obra de arte, no convencen, o incluso disgustan, ese arte, esa obra estética, es condenada y perece. Solo si determinadas circunstancias cambian, históricamente, políticamente, científicamente, podrían tales manifestaciones artísticas ser o no rehabilitadas o incluso descubiertas *ab ovo*. Insisto en que el arte no sobrevive porque guste o disguste, sino porque, *por sus ideas*, convence o no convence. La estética no es cuestión de *aisthesis*, sino de *gnosis*. El arte no es cuestión de gusto, sino de conocimiento. Se puede vivir en el placer, pero solo se puede sobrevivir desde la inteligencia.

4.3.5. EL CONCEPTO DE FICCIÓN LITERARIA EN LA OBRA DE JAUSS

Wolfgang Iser, con *Der Akt des Lesens* (1976), coloca, junto a la teoría de la recepción, una teoría del efecto estético, que va desde los procesos de elaboración hasta la constitución del sentido por parte del lector, *describiendo la ficción como una estructura comunicativa*.

H. R. JAUSS (1977/1986: 20)⁴¹.

Jauss nunca llega a formular explícitamente una teoría de la ficción literaria. Fueron Karlheinz Stierle (1975, 1975a) y Wolfgang Iser (1972a, 1975, 1979, 1990, 1993) quienes lo hicieron —presa como Jauss de la subjetivación de la estética por la crítica kantiana— conforme a los planteamientos establecidos por su maestro en la teoría de la *Rezeptionsästhetik*. Como a continuación he de exponer críticamente, su planteamiento del concepto de ficción literaria será *fenomenológico, posibilista y psicologista*, es decir, considerará la ficción dada en las obras literarias como un hecho fenoménico, no esencial; como un discurso idealmente constitutivo de un «mundo posible»⁴², no como una dimensión más del mundo real y efectivamente existente, y en

⁴¹ Cursiva mía.

⁴² Volli (1978) tiene toda razón en su crítica a Dolezel, al negar que sea posible el uso del concepto de «mundo posible» fuera del ámbito de la lógica. Dolezel insiste en una falsedad palmaria: afirma que su teoría se basa en una lógica-ontológica de la obra literaria, cuando en realidad simplemente conduce a una metafísica de la literatura. No elabora una teoría del hecho literario, sino una Teología de la Literatura. Sus teorías son más ficticias que la propia ficción que él mismo dice estudiar en la realidad literaria. El concepto de «mundo posible» aplicado a la literatura desemboca en una tropología metafísica. Cuando Pavel (1975, 1986), Dolezel y Eco (1979) se

él integrada; y como una experiencia psicológica, resultante de la operación de lectura, que no como una experiencia lógica, objetivada en la realidad de la literatura.

Al referirse a la teoría de la ficción de la estética de la recepción, Jauss remite siempre convictamente a los trabajos de Iser y Stierle⁴³, asegurando a cada paso un punto de partida y de llegada netamente fenomenológico, posibilista y psicologista.

La experiencia estética no solo organiza la compleja transformación de los sentimientos en la imaginación, sino que, además, mantiene consciente, *per negationem*, la realidad cotidiana como fondo, ante el que la ficción puede desarrollar la «esfera más alta de la poesía» (Jauss, 1977/1986: 196).

Para Jauss, la ficción del arte pertenecerá siempre a la esfera de lo imaginario, constituido como un mundo posible y poético ajeno al mundo real y prosaico, distinto de él, e incluso en cierto modo también negador de él. Esta actitud fenomenológica es siempre resultado de una posición epistemológica de génesis aristotélica (Hombre / Naturaleza) y de confirmación y formato kantianos (Sujeto / Objeto), en virtud de los cuales las relaciones entre el Mundo (real), por un lado, y el Arte (ficticio), por otra, se resuelven en la mente o conciencia del receptor mediante una relación de adecuación o correspondencia⁴⁴.

Por otro lado, en lugar de hablar literalmente de «mundos posibles» para referirse al ámbito ficticio de las obras de arte —y de lo que, en términos de Materialismo Filosófico, se denomina *existencia no operatoria* (Maestro, 2006a)—, Jauss optará por un término mucho más discutible y confuso: «mundos de subsentido».

Lo que constituye dichos mundos de subsentido —el «mundo de la religión, de la ciencia, de la fantasía, del sueño»— no son, pues, las áreas, objetivamente diferenciadas, del objeto, sino el sentido diferente, que la misma realidad alcanza, según se la experimente desde una actitud religiosa, teórica estética o de cualquier otro tipo (Jauss, 1977/1986: 197).

Semejante declaración es de un idealismo impresionante, pues no hay más mundo posible que el que existe de forma real, efectiva y factible, esto es, el mundo interpretado en el que todos vivimos. Nadie puede sustraerse a él, salvo mediante exacerbaciones imaginarias de su conciencia, de tipo lisérgico o místico, comparables a las de la bruja Cañizares que retrata Cervantes en el *Coloquio de los perros*. En este

declaran partidarios de una semántica específicamente literaria, lo que hacen es desvincular *sus interpretaciones de la literatura* de la realidad en la que la literatura está inserta, es decir, separan la literatura de la ontología, con lo cual convierten la obra literaria en una suerte de «alma sin cuerpo» o mónada megárica, autodeterminada y trascendente, de la que, por supuesto, solo ellos pueden ser intérpretes o analistas, cuales *médiums* de la interpretación literaria y reveladores de su «verdad».

⁴³ «Con la fórmula estructural «el mundo aparece como horizonte de la ficción, y la ficción, como horizonte del mundo» acepto los resultados de la teoría del acto lingüístico de Karlheinz Stierle (1975a)» (Jauss, 1977/1986: 196).

⁴⁴ Sobre la falacia adecuacionista, vid. Bueno (1992) y Maestro (2007a).

punto, la afirmación de Dufrenne (1967: 650), en que se apoya explícitamente Jauss, es un puro disparate: «Il y a autant de mondes que d'objets esthétiques, et en tout cas que d'auteur». ¿Alguien se atrevería a hacer un inventario ontológico de semejante repertorio de mundología posibilista?

Adelanto que el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura considera ficción a todo aquello que carece de existencia operatoria, es decir, a toda aquella construcción humana —construcción material, sin duda—, que, de naturaleza física (M_1), psicológica (M_2) o lógica (M_3), posee existencia estructural, como hecho real que es, pero no operatoria, porque no puede manipular por sí misma otras realidades del mundo. Pongo un ejemplo: don Quijote posee existencia estructural, pero no operatoria, pues no podemos batirnos en duelo con él. Para ello, tendríamos que introducirnos en el formato y estructura de su novela, es decir, compartir con don Quijote una existencia estructural, algo que ya no es posible, porque Cervantes, que ya ha escrito la novela, no ha contado con nosotros para figurar entre los personajes de la fábula. En consecuencia, don Quijote es una ficción, es decir, una materia literaria real, puesto que leemos, editamos y manipulamos su libro (bien lo saben los bibliotecarios y sus distintos editores), y que por ello mismo carece de *existencia operatoria* (no existe fuera de la novela), ya que solo posee *existencia estructural* dentro de los límites internos de la propia narración, nunca fuera de ella. Los personajes literarios son *realidades literarias*, pues como tales materiales estéticos existen y son objeto de análisis. Si son ficciones lo son únicamente porque su operatoriedad en el mundo empírico es igual a cero, y porque por eso mismo su existencia es estructural (en las formas del arte), y no operatoria (sobre la materia del mundo).

El grandísimo error de las teorías fenomenológicas de la ficción literaria es que, al reducir la ficción a una experiencia psicológica (M_2), dejan de percibir, en primer lugar, el fundamento real de las realidades y materiales estéticos, como si don Quijote no existiera literariamente (las continuaciones literarias de la novela cervantina, comenzando por el propio Avellaneda), pictóricamente (véase la infinita iconografía textual de este personaje), musicalmente (*Don Quijote* de Strauss, *Retablo de Maese Pedro* de Falla...), etc., es decir, físicamente (M_1); del mismo modo que, en segundo lugar, dejan de percibir el fundamento lógico (M_3) de estas figuras literarias o estéticas como realidades conceptuales portadoras de ideas y de sistemas de ideas, como la Libertad, la Locura o la Religión, por citar solo tres referentes muy complejos dados en esta novela. Al reducir la ficción a una experiencia psicológica se la contrapone fraudulentamente a una supuesta realidad de la que la ficción, lejos de estar disociada o coordinada —como literalmente piensan Jauss y sus discípulos, incurriendo en la falacia adecuacionista⁴⁵ (Maestro, 2007a)—, está integrada: porque la ficción no existe *fuera del mundo real*, sino que es una parte material y formalmente integrante de él, es decir, es una realidad ontológica y gnoseológica esencial del Mundo interpretado en que vivimos. La ficción no se opone a la realidad, porque forma parte de ella: la ficción del arte brota de la realidad del mundo interpretado y construido por el ser humano,

⁴⁵ «El mundo de la ficción y el mundo real están coordinados por una especie de horizonte recíproco» (Stierle, 1975a: 378), citado plausiblemente por Jauss (1977/1986: 200).

es decir, por el artista y por el intérprete de la obra de arte. No hay mundos posibles alternativos al mundo real y efectivamente existente, porque tales mundos posibles son solo formas metafísicas de mundos irreales, incorpóreos e inoperables e inoperantes. Dicho de otro modo, la teoría de los mundos posibles es un repertorio formalista de imposibilidades físicas. No hay ningún mundo posible, y ha de subrayarse la precisión del indefinido apocopado, donde don Quijote, Fausto o el Dante que protagoniza la *Divina commedia* tengan la más mínima posibilidad de existir⁴⁶.

Los trabajos de Karlheinz Stierle sobre el concepto de ficción en la literatura son, francamente, muy confusos, y con frecuencia contradictorios. Stierle comienza por distinguir textos ficticios y textos pragmáticos, como si la ficción no dispusiera la comisión de acciones explícitas o como si todos los escritos pragmáticos fueran necesariamente realistas, y no utopías manifiestas. Ante la insuficiencia de esta bipolaridad, no tarda Stierle en hablar de «textos cuasi-pragmáticos»⁴⁷. Califica a los textos pragmáticos, dirigidos a la acción, de centrífugos, y a los textos ficticios, caracterizados, en principio (porque posteriormente dirá lo contrario), por su autorreferencialidad, de centrípetos. Lo que sucede es que con todas estas denominaciones no acabamos de saber exactamente qué cabe entender por ficción en los textos literarios.

En los textos de ficción, no es posible establecer si el autor ha *querido* decir lo que ha dicho. La utilización pseudorreferencial del lenguaje como utilización lingüística de la ficción no es otra cosa que una forma especial de utilización autorreferencial del lenguaje cuya peculiaridad necesita aún de mayor determinación [...]. La función pseudorreferencial del lenguaje no es otra cosa que la autorreferencialidad en forma de pseudorreferencialidad (Stierle, 1975/1987: 111).

Afirmaciones de esta naturaleza, por su confusión, resultan ser muy poco recomendables. Con frecuencia, han sido causa del descrédito de la Teoría de la Literatura, a ojos de muchos una disciplina cuya finalidad consiste en resolver problemas que no existirían si no existiera la Teoría de la Literatura⁴⁸. Es evidente que la ficción no puede ser autorreferencial, porque si así fuera el arte podría prescindir de

⁴⁶ Anderegg (1973: 107 ss), re-citado por Stierle, sostiene que «el campo ficticio de referencia, característico de la ficción, no es la ficción misma, sino la hipótesis de *otro mundo* en el que la ficción tiene su sede» (Stierle, 1975/1987: 131). Bueno. Anderegg me explicará cuál es ese *otro mundo*, distinto del único Mundo (M) existente, y su ontología general, en el que «la ficción tiene su sede».

⁴⁷ «Hay una forma de recepción de textos de ficción que se puede llamar recepción cuasipragmática. En la recepción cuasipragmática, el texto de ficción es superado en la marcha hacia una ilusión ultratextual causada por el receptor mismo a estímulos del texto» (Stierle, 1975/1987: 104). Confieso no ver claridad, ni tampoco utilidad alguna, en tales afirmaciones.

⁴⁸ La «teoría» de la ficción de Stierle está llena de trabalenguas: «Conseguir la ficción, en la perspectiva del receptor, supone la disolución cuasipragmática de la ficción en ilusión, pero solo para obtener la base necesaria para la constitución de la ficción misma» (Stierle, 1975/1987: 113). En otro lugar: «Solo el retorno reflexivo de la ilusión concebida cuasipragmáticamente a la ficción y a su articulación pseudorreferencial hace visible la forma puesta en juego en la composición ficcional» (128).

la realidad y del mundo interpretado de los que brota, entre otras cosas porque el ser humano solo puede vivir en este mundo, y no en ningún mundo posible. Menos aún en un cosmos metafísico. Evito insistir en el hecho, que doy por supuesto, de que el Mundo, esto es, la Ontología General, no cabe en la conciencia de un ser humano común y corriente, corpóreo y operatorio. Sin embargo, el propio Stierle, poco más adelante, vuelve a afirmarnos, contradictoriamente, que «la autorreflexividad [sic] de la ficción no implica su autonomía en relación con el mundo real» (131). Evidentemente. Si la ficción fuera autónoma del mundo real, y viviéramos en una *ontología equivocista*, donde nada está relacionado con nada, y no en una *ontología dialéctica*, en la que unas cosas están relacionadas con otras, pero no una con todas, ni alguna con ninguna, entonces los hechos ficticios resultarían inconcebibles, inaccesibles y, por supuesto, ininterpretables como tales, por indiscernibles. Si no hay conocimiento de la realidad, no puede haber conocimiento de la ficción. Dice Stierle que «la ficción no es más reflejo del mundo que representación de otra cosa distinta del mundo» (138), pero, en realidad, ¿qué hay distinto del mundo?, es decir, ¿qué hay fuera del Mundo, fuera de la Ontología General? El propio Dios de la Teología cristiana, de existir, no podría situarse nunca fuera de esta Ontología general⁴⁹.

Según Stierle (1975/1987: 102), «la recepción de textos de ficción necesita ser referida al *status* de ficción». A continuación, añade que el «rasgo esencial del texto de ficción, prescindiendo de todas las referencias particulares a la realidad, es que tiene carácter de aserción inverificable» (102). Pero, inverificable..., ¿desde qué criterios de verificación?, ¿desde qué conjunto de premisas? Si prescindimos de la realidad, no es posible verificar nada, porque nuestras premisas son igual a cero. Ni la más radical fenomenología puede prescindir de la realidad, incluso mental, del propio sujeto. En el desarrollo de las argumentaciones de Stierle, el lector se encuentra con auténticos trabalenguas:

Que las funciones de sujeto de la producción y sujeto de la recepción sean, en el texto de ficción, funciones pragmáticas representadas significa que el texto de ficción no está simplemente fuera de una situación de comunicación —y, por lo tanto, es un texto carente de situación y abierto a precisión situacional—, sino, que la ficción está referida a una implícita situación de comunicación que, por su parte, es un momento de la comunicación (Stierle, 1975/1987: 103).

Por su parte, el concepto de ficción propuesto por Iser es menos confuso que el de Stierle, pero igualmente insostenible, dado que sus apoyaturas son de un absolutismo fenomenológico que ninguna teoría de la ciencia estaría dispuesta a aceptar. Como advierte el propio Stierle, para Iser, el lector «es atraído a la ficción misma y la experimenta como *realidad propia*» (Stierle, 1975/1987: 112). Bien, si algo así fuera factible, y solo en algunas circunstancias (nada deseables) puede serlo, estaríamos ante un receptor al que la lectura de obras literarias hace enloquecer, porque solo desde la

⁴⁹ De hecho, el Dios de la Teología cristiana es producto de la ontoteología aristotélica, y de su idea de Acto Puro, reinterpretada y recuperada por Tomás de Aquino para mayor gloria de la filosofía confesional de su Iglesia.

patología de la recepción se puede interpretar como *realidad operatoria propia* lo que es, y solo puede ser, una *realidad no operatoria ajena*, dicho de otro modo, solo desde la patología de la razón se puede considerar verdadero lo que no existe, porque su existencia es estructural, desde el momento en que solo «sucede» o «tiene lugar» en las obras de arte literarias. Un lector así, como todo intérprete que se mueva por tales impulsos —es decir, digámoslo abiertamente, por tales *patologías*—, actuaría como una Alicia en el país de las maravillas, dando lugar a una hermenéutica de ciencia-ficción, propia de un pensamiento romo⁵⁰. Stierle concluye sus tesis proclamando un acuerdo con Iser, precisamente en un punto que este último asumirá como la primera piedra de su propuesta general sobre la ficción literaria: que la ficción no tiene que ver con el mundo, sino con una propuesta de organización del mundo.

Lo que representa la ficción —y en esto estoy de acuerdo con Iser— no es el mundo, sino la posibilidad de organizar complejos de experiencia (Stierle, 1975/1987: 128).

He insistido mucho en la idea inequívoca de que la ficción no existiría si no estuviera implicada en la realidad y si, de hecho, no brotara de ella. Si la ficción no se refiere al Mundo, es decir, al Mundo interpretado e intervenido por la razón, entonces, ¿a qué se refiere? ¿Al *noúmeno* kantiano? ¿Al *ápeiron* de Anaxágoras? ¿Al *Sphairos* eleático? ¿Al *acto puro* aristotélico? Es evidente que lo que Iser quiere decir es que la ficción, tal como él la interpreta, desde la más absoluta fenomenología de la recepción, no tiene que ver con el Mundo tal como es (M), sino con el Mundo tal como lo interpreta la conciencia de cada receptor ([Mi] < E), dado que según su epistemología ultrafichiteana, el mundo existe, sí, pero solo en la conciencia, en la mente, en la imaginación, del receptor. De este modo, el lector ideado por Iser —no sé si antes o después de hacerse «implícito», es decir, de disolverse en el formalismo puro— puede permitirse, al menos psicológicamente, vivir en un Mundo (interpretado) *a la carta*. Tal como Iser entiende la ficción, esta sería una patología de la lectura literaria: una forma patológica de interpretación cuyo protagonista es el lector y, sobre todo, su conciencia. El lector de Iser es un receptor que juzga desde las emociones y estados anímicos fenomenológicos, es un intérprete psicólogo (M₂), que o bien no usa la razón o bien la ha perdido por completo sin echarla de menos (M₃), y que por ello mismo *lee* (ilusoriamente) como realidad operatoria lo que solo es (morfológicamente) realidad estructural, pero sin hacer nunca legibles las ideas formalmente objetivadas en los materiales literarios. Es, de hecho, el lector de Iser, un lector que actúa de forma ajena a la razón. Porque es un lector virtual, ideal e irreal, que el propio Iser califica retóricamente de «implícito», y que no existe en ninguna parte. Ni siquiera en el propio texto literario, donde la

⁵⁰ La llamada ciencia-ficción no es sino una construcción adulterada del Mundo (M), es decir, una visión falsificada del mundo no conocido o no interpretado racionalmente por los seres humanos en los términos de las ciencias categoriales. Pero esta construcción adulterada del mundo desconocido se hace siempre a partir de conocimientos, igualmente adulterados, del mundo conocido.

conciencia fenomenológica del lector iseano lo hace aparecerse como el espejismo en el desierto, esto es, como un epifenómeno de la mente.

La teoría literaria concebida por Iser constituye una auténtica ordalía del psicologismo. Propiciadora del destructivismo derridiano, disuelve físicamente dos materiales literarios fundamentales, como son el texto y el lector:

La convergencia de texto y lector dota a la obra literaria de existencia, y esta convergencia nunca puede ser localizada con precisión, sino que debe permanecer virtual, ya que no ha de identificarse ni con la realidad del texto ni con la disposición individual del lector (Iser, 1972/1987: 216).

¿Quiere decir Iser que antes de que el lector manipule, mediante su recepción e interpretación, el texto literario la obra literaria no existe? ¿Quiere decir también que semejante convergencia o interpretación se sitúa en una suerte de limbo hermenéutico ilocalizable? Pero, ¿qué lección de metafísica es esta? Todo en Iser parece ser virtual, ideal e implícito. Desde el lector hasta la literatura misma, cuyos límites interpretativos sitúa entre dos parámetros absolutamente psicologistas: «el aburrimiento y el agotamiento», ambos «forman los límites más allá de los cuales el lector abandonará el terreno de juego» (Iser, 1972/1987: 216-217).

Otro de los gravísimos errores que eclipsa todo racionalismo posible en la idea de ficción que sostiene Iser es el relativo a la ruptura entre literatura y realidad: «Esto reviste una especial importancia en los textos literarios a la vista del hecho de que estos no corresponden a ninguna realidad objetiva exterior a ellos mismos» (Iser, 1972/1987: 218). Entonces, ¿cuáles son los contenidos de la literatura? ¿De qué habla la literatura? Si la literatura no hace referencia a realidades objetivas exteriores, ¿a qué hace referencia? ¿A lo que está más allá del Universo conocido? La ruptura de esta *symploké*, es decir, de esta relación racional, crítica y lógica, entre el Mundo interpretado operatoriamente (realidad) y la literatura (ficción), equivale, en primer lugar, a plantear entre uno y otra una relación de exclusión, de autonomía y de insolidaridad que, de hecho, son imposibles, y, en segundo lugar, a negar una evidencia incontestable: que realidad y ficción son conceptos conjugados, desde el momento en que la ficción nunca expone ni desarrolla nada que no esté de un modo u otro implicado en la realidad. Los términos o materiales de la ficción son los términos y materiales de la realidad. En la realidad, estos términos obedecen a relaciones supuestamente causales, consecuentes y lógicas, mientras que en la ficción tales relaciones responden a licencias poéticas. Dicho de otro modo: la ficción está hecha de realidades, si bien organizadas —esto es, relacionadas y operadas— de forma *diferente*, pero en ningún caso ajenas, al Mundo interpretado.

Adviértase el absolutismo psicologista que Iser impone en su teoría fenomenológica de la recepción literaria:

Todo lo que leemos se sumerge en nuestra memoria y adquiere perspectiva⁵¹. Luego puede evocarse de nuevo y situarse frente a un trasfondo distinto

⁵¹ Leamos la misma frase sustituyendo *memoria* por *inteligencia*, y comprobemos de este modo cómo Iser sustituye la Lógica por la Psicología: «Todo lo que leemos se sumerge en nuestra *inteligencia* y adquiere perspectiva». Iser suprime M₃ en favor de M₂.

con el resultado de que el lector se encuentra capacitado para establecer conexiones imprevisibles hasta entonces. La memoria evocada, sin embargo, nunca puede recuperar su forma original, pues esto equivaldría a decir que memoria y percepción son idénticas, lo cual es manifiestamente inexacto. El nuevo trasfondo saca a la luz nuevos aspectos de lo que habíamos confiado a la memoria; a la inversa, estos, a su vez, proyectan su luz sobre el nuevo trasfondo suscitando así anticipaciones más complejas. De este modo, el lector, al establecer estas interrelaciones entre pasado, presente y futuro, en realidad hace que el texto revele su multiplicidad potencial de conexiones. *Estas conexiones son el producto de la mente del lector⁵² que trabaja sobre la materia prima del texto, si bien no son el texto en sí, pues este solo se compone de oraciones, afirmaciones, información⁵³...*» (Iser, 1972/1987: 220-221).

Iser destruye la realidad de la literatura para quedarse con el espejismo que contempla un lector irreal. De este modo, Iser puso a disposición de todos los posestructuralismos posmodernos la idea de un lector sin ciencia, sin razón y sin criterios (M_3), movido únicamente por su sensorialidad, su fenomenología, su ilusionismo, es decir, su vacío y vacuidad. Creó, de este modo, un lector vacante, sin ocupación ni ejercicio, sin criterios, sobre todo, y cuya mente, sumida en un abismo sin ideas, resultaba excelente para llenarla de prejuicios.

El impacto que esta realidad produzca en él [el lector] dependerá en gran parte de la medida en que él mismo proporcione activamente la parte no escrita del texto, y con todo, al suplir todos los eslabones ausentes, deberá pensar en función de experiencias diferentes a la suya propia; en efecto, solo dejando atrás el mundo conocido de su propia experiencia es como el lector puede participar verdaderamente en la aventura que el texto literario le ofrece (Iser, 1972/1987: 225).

Ante todo ha de advertirse que el texto literario no ofrece *aventuras*, sino *sistemas de ideas*. Educarse críticamente, filológicamente, estéticamente, etc., en las posibilidades y modos de conocimiento de esas ideas y sus sistemas de conocimiento es el objetivo fundamental de las ciencias literarias en general y de la Teoría de la Literatura en particular. Lo que Iser propone es el triunfo del psicologismo al servicio de los derechos personales de la interpretación literaria. De nuevo asoma la larga sombra de Lutero. En este punto, Iser supone un profundo retroceso respecto a Jauss. No solo renuncia a las normas, sino también al dialogismo, incurriendo en un radical autologismo. El yo, en Iser, lo es todo. Se conforma con la visión del espejismo en el desierto, sin querer saber lo que le dice la lógica de las leyes de la óptica. Iser renuncia a la razón y se confina en los límites de una conciencia idealista y autosuficiente. Iser es a Jauss lo que Fichte fue a Kant: la radicalización del subjetivismo (del yo) en el idealismo trascendental (del nosotros).

⁵² He aquí la máxima ordalía del psicologismo, determinante en la teoría de Iser.

⁵³ Cursiva mía. Entonces, ¿cabe diferenciar el *texto en sí* de la *materia prima del texto*, y afirmar, con Iser, que el *texto en sí* es solo «oraciones, afirmaciones, información...», como si tales oraciones y afirmaciones no fueran realidades ontológicas y contenidos gnoseológicos?

Asimismo, cuando Iser afirma que, «de la misma manera, dos personas que contemplen el cielo nocturno pueden estar mirando el mismo grupo de estrellas, pero una verá la imagen de un arado, y la otra pensará en un carro» (Iser, 1972/1987: 226), está reduciendo la interpretación de la *realidad* a una interpretación de *fenómenos*, porque ambos receptores verán «arados» y «carros» allí donde no existen, es decir, verán espejismos, apariencias e ilusiones, en lugar de ver realidades. Así son la fenomenología y el proceder del método iseano de interpretación literaria: suplantando la realidad de los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete) por apariencias («texto virtual», «repertorio», «ilusión», «blancos», «punto de vista errante», «lector implícito», etc...). Iser subroga así las figuras gnoseológicas por figuras tropológicas y metafóricas. Dicho de otro modo, sustituye el conocimiento por la ilusión. No será necesario saber Geometría para distinguir un redondel de una circunferencia, porque podremos vivir ignorando lo que es este último concepto geométrico. A Iser le interesa el fenómeno (el redondel), no el concepto (la circunferencia).

Diré, como conclusión a este apartado, que cuando la teoría literaria moderna y contemporánea habla de ficción, incurre en una confusión objetiva de términos literarios, ideas filosóficas y conceptos categoriales, procedentes de diversas ciencias humanas, disciplinas académicas o simples experiencias psicológicas. Es el caso de teorías *filológicas* o *retóricas* de la ficción, como las de Cesare Segre (1985), y antes que él, desde un formalismo completamente idealista e iluso, Wayne C. Booth (1961); es el caso también de teorías de la ficción literaria basadas, bien en el *idealismo metafísico* de los mundos posibles, como las aducidas por Lubomir Dolezel (1988, 1989, 1998), que conducen a una interpretación teológica de la literatura (completamente desvinculada y ajena de la realidad material en que la literatura está inserta y a partir de la cual está construida, como tal materialidad literaria que es), bien en el *materialismo fisicalista* más parvulario e ingenuo, como las de Siegfried J. Schmidt (1980), que reduce la totalidad de los materiales literarios a una realidad física primigenérica, manufacturable e inventariadamente inerte⁵⁴;

⁵⁴ Schmidt, al reducirlo todo al primer género de materialidad (M_1), es decir, al mundo de los objetos físicos, sostiene una de las concepciones más groseras y torpes de lo que el materialismo puede ser. Desde los presupuestos del materialismo filosófico, el materialismo que practica Schmidt resulta caricaturesco y zafio. En esta reducción de todo cuanto existe a materialidad primigenérica, Schmidt incurre en un formalismo primario, en virtud del cual la ficción queda convertida en una realidad material del mundo físico, tal como sostiene en su artículo de 1984, en el que con toda naturalidad afirma que «la auténtica ficción es que la realidad existe» (1984: 253). Quien lea el trabajo de Schmidt comprobará hasta qué punto su autor ignora que esta perspectiva le conduce directamente al Calderón de *La vida es sueño*, es decir, a una cosmovisión barroca, escéptica, del mundo material mismo, desde el momento en que presupone que las realidades sensibles «nos engañan», y que el mundo físico está lleno de apariencias, simulacros y falacias, pues, como él mismo dice, la realidad efectivamente existente es una ficción. El paso siguiente, como apuntan las soluciones místicas y religiosas del más variado pelaje, será el de buscar la «no ficción», esto es, la «realidad auténtica», en un mundo metafísico, divino, celestial, o cosa que se le parezca. Los trabajos de Schmidt son, en punto de ficción, completamente inconsistentes, y en punto de materialismo, un reduccionismo grosero y por entero deficiente.

sin embargo, la mayor parte de las teorías literarias que se han enunciado sobre la ficción se basan en *argumentos puramente psicologistas*, que conducen sin más a una exaltación metafísica y optimista de las formas literarias, concebidas desde una suerte de «creacionismo mágico», como sucede en los trabajos de Félix Martínez Bonati (1992); en otros casos, este *psicologismo explicativo* de la ficción literaria trata de justificarse en términos fenomenológicos o pragmáticos (Landwehr, 1975; Glinz, 1977-1978; Reisz, 1979, 1989; Searle, 1975); finalmente, cabe referirse a las teorías literarias que tratan de explicar la ficción desde lo que ellas mismas llaman *antropologismo*, y que no es sino, una vez más, una nueva variante del psicologismo y la fenomenología, desarrollados en esta ocasión desde la interpretación formalista que el lector de turno, convertido por la institucionalización académica y los medios de recepción universitaria en crítico privilegiado, hace del texto literario (Iser, 1990; Ricoeur, 1983-1985; Vargas Llosa, 1990)⁵⁵. Para todo ellos, *quod non est in actis non est in mundo...*

⁵⁵ El caso de Vargas Llosa en su libro *La verdad de las mentiras* es especialmente sangrante, pues se trata de una vulgarización retórica de la ficción literaria, expresada como si fuera resultado de la lógica de un genio, cuando en realidad es psicología de la más común y banal. Nada más. No es posible adoptar o criticar la idea de ficción sostenida por Vargas en su libro, entre otras cosas porque en él no está contenida ni expuesta ninguna idea al respecto, sino simplemente el relato de una psicología de la ficción, por lo demás irracionalista, según la cual toda obra literaria tendría que leerse como un libro de ejercicios místicos, algo así como una experiencia que permite al Hombre entrar en contacto con lo trascendente y numinoso, lo «profundo», lo «auténtico», de su existencia. Se trata, en suma, de una acumulación de figuras retóricas. Absurdesces. Señala Antonio Garrido que autores como Iser, Ricoeur y Vargas, «coinciden en señalar que la ficción permite al hombre profundizar en el conocimiento de sí mismo, alcanzar sus anhelos, evadirse de las circunstancias que condicionan su vida cotidiana y tener acceso a experiencias del todo imposibles por otros conductos». De este modo, toda la literatura quedaría reducida a una suerte de *Cántico espiritual*, cuyos lectores resultarían ser sujetos capaces de existir durante algún tiempo fuera de la «realidad cotidiana», acudiendo a un lugar —indudablemente metafísico— donde se les surtiría del conocimiento de sí mismos, para después regresar de nuevo al mundo dotados de este tipo de sapiencia trascendental. Esa es la teoría de la ficción de Iser, Ricoeur y, sobre todo, Vargas Llosa como crítico literario, que no como novelista. Esta mística de la literatura como teoría de la ficción es innegable en las afirmaciones psicologistas de un crítico tan reputado como Iser, quien no tiene ningún reparo en escribir irracionalismos como los que siguen: «Las ficciones literarias muestran a los seres humanos como ese algo que ellos se hacen ser y como que ellos entienden que son. Para este propósito uno tiene que salir de sí mismo, de manera que pueda exceder sus propias limitaciones» (Iser, 1990a/1997: 57). Me pregunto cómo sería posible semejante viaje. La conclusión de Iser es de un irracionalismo metafísico incompatible con la razón humana: «La ficcionalización es la representación formal de la creatividad humana, y como no hay límite para lo que se puede escenificar, el propio proceso creativo lleva a la ficcionalidad inscrita, la estructura de doble sentido [...]. Este estado de cosas arroja una luz bastante inesperada sobre la condición humana. El deseo, firmemente arraigado en nuestro interior, no solo de tenernos a nosotros mismos, sino incluso de conocer lo que es ser, hace que la ficcionalización se oriente en dos direcciones distintas. Las ficciones resultantes pueden describir la satisfacción de este deseo, pero también puede proporcionar una experiencia de lo que significa no poder hacernos presentes a nosotros mismos» (Iser, 1990a/1997: 58 y 63-64).

4.3.6. JAUSS ANTE LA EXIGENCIA DE UNA TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Ningún historiador tampoco consideraría histórica una exposición por géneros que, registrando modificaciones de una obra a otra, siguiese las formas de evolución propia de lírica, drama y novela.

H. R. JAUSS (1967/2000: 139).

¿Será preciso, entonces, hablar de una sola categoría en la que agrupemos juntamente la sustancia inteligible, la materia, la forma y el compuesto de ambas, en el sentido en que cabe hablar de un solo linaje de los Heráclidas, no como predicado común a todos, sino porque todos descienden de un solo antepasado? Porque la sustancia inteligible es sustancia en sentido primario, las demás, en sentido secundario y en menor grado.

PLOTINO, *Enéadas* (VI, 1, 3).

Al contrario de lo que sucede en la obra de Friedrich Schiller (1795) y Friedrich von Schlegel (1797), en el pensamiento literario de Jauss todo intento de elaborar una teoría tipológica de los géneros literarios nunca se sobrepone a los problemas relativos a la Historia de la Literatura. De hecho, ni siquiera se deslinda puntualmente de ella. Voy a considerar aquí las ideas de Jauss sobre una posible teoría de los géneros literarios, que, no obstante, nunca llegó a desarrollar como tal.

En los diferentes procesos de interpretación literaria, hay al menos cuatro procedimientos científicos o *modi sciendi* que pueden utilizarse. Me refiero a las *definiciones*, las *demostraciones*, los *modelos* y las *clasificaciones*⁵⁶. Cada uno de estos modos científicos corresponde a una disciplina literaria: 1) la Teoría de la Literatura, que se basa en *definiciones* (Términos contruidos a partir de Términos); 2) la Crítica de la Literatura, que se articula a través de *demostraciones* (Relaciones contruidas a partir de Relaciones); 3) la Literatura Comparada, que es posible gracias la constitución de *modelos* (Relaciones contruidas a partir de Términos); y 4) los Géneros Literarios, que son legibles por medio de *clasificaciones* (Términos contruidos a partir de Relaciones entre términos preexistentes en el campo categorial).

Como se ha señalado anteriormente, *término* es un material literario determinado (narrador, endecasílabo, entremés, novela lírica, Flaubert, Homero, el manuscrito conservado del *Cantar de Mio Cid*, etc., son términos del campo categorial de la Literatura). Cuando los términos literarios se construyen a partir de otros términos, dando lugar a definiciones conceptuales, estamos haciendo Teoría de la Literatura. Por su parte, las *relaciones* apelan a las conexiones gnoseológicas, es decir, conexiones que tienen en cuenta la lógica de las formas y de los materiales literarios, las cuales establece un intérprete o sujeto gnoseológico, en tanto que sujeto que ejecuta operaciones (sujeto operatorio). Cuando construimos relaciones entre materiales

⁵⁶ Sigo en este punto la gnoseología de Bueno (1992) y la teoría de la ciencia, expuesta en sus volúmenes sobre la Teoría del Cierre Categorial, que, en lo que sigue, como he hecho en otras publicaciones, aplico a la Teoría de la Literatura (Maestro, 2007, 2007a, 2008, 2009).

literarios diversos (el *Quijote* y Borges, por ejemplo, Homero y la idea de la guerra, Büchner y la libertad, etc.) para demostrar la interpretación de nuevas relaciones posibles entre ideas formalizadas en tales materiales literarios, entonces ejercemos la Crítica de la Literatura. A su vez, cuando, a partir de términos reconocidos (Dante, Cervantes, Goethe, o *La Celestina*, *Gargantúa y Pantagruel*, *Hamlet*, etc.), establecemos relaciones con otros términos (Joyce, Paul Auster, Vargas Llosa o *La pícara Justina*, *Decamerone* o *Fuenteovejuna*), procedemos, mediante la elaboración de *modelos*, al ejercicio de la Literatura Comparada, al establecer relaciones críticas entre términos dados en el campo categorial de la Literatura, como lo son autores, obras, lectores e intérpretes. Finalmente, cuando a partir de relaciones entre materiales literarios diversos logramos conceptualizar determinados términos, como el soneto, la novela picaresca, el melodrama, la tragedia, el haiku o el epigrama, entonces estamos construyendo (términos a partir de relaciones) una clasificación de características comunes dadas entre las partes (*obras*) que constituyen una totalidad (*literatura*), es decir, estaremos disponiendo lo que entendemos por Géneros Literarios. ¿Cómo procedió Jauss en este último punto, es decir, qué tipo de clasificaciones literarias propuso⁵⁷, en relación a qué criterios, y a partir de qué relaciones entre materiales literarios por él reconocidos estableció o identificó tales o cuales términos?

Lo primero que se constata en este punto es que, al enfrentarse a una teoría de los géneros literarios, Jauss renuncia al Término en favor de la Relación, es decir, rechaza el objetivo de delimitar conceptualmente un género literario a partir del establecimiento de relaciones entre materiales literarios diversos. Su proceder será otro: en lugar de establecer relaciones para conceptualizar y definir términos genológicos (géneros literarios), buscará la forma de justificar un enfoque o visión histórica de determinadas tendencias, corrientes o movimientos, dentro de los cuales quedarán envueltos o atrapados los posibles conceptos genológicos, que ya no serán propiamente géneros literarios, sino «itinerarios estéticos» o incluso «horizontes de expectativas». De este modo, lo que Jauss está haciendo en realidad es establecer nuevas relaciones (históricas) a partir de relaciones (estéticas) preexistentes o dadas apriorísticamente. Dicho de otro modo, convierte lo que habría de ser una Teoría de los Géneros Literarios en una Crítica de la Literatura Comparada. Porque construye relaciones a partir de relaciones, esto es, procede por *demostraciones* (crítica literaria), y no por clasificaciones, lo que requeriría constituir términos (genológicos) a partir de

⁵⁷ Como señala Bueno (1992), las *clasificaciones* permiten construir Términos a partir de Relaciones [T < R], con arreglo a dos coordenadas: *ascendente* / *descendente*, según el modo de construcción, y *atributivo* / *distributivo*, según el modo de estructuración. El resultado da lugar a cuatro desenlaces: 1) Las *Taxonomías*, que son clasificaciones descendentes distributivas (como la clasificación de los poliedros regulares, o la clasificación caracteriológica de Eximan); 2) Las *Tipologías*, que son clasificaciones ascendentes distributivas (como la tipología de biotipos de Kretschmer); 3) Los *Desmembramientos* o *descomposiciones*, que son clasificaciones descendentes atributivas (como las «cortaduras» de Dedekind); y 4) Los *Agrupamientos*, que son clasificaciones ascendentes atributivas (como la clasificación de las áreas terrestres en cinco continentes, o la clasificación de los vivientes en cinco reinos; evidentemente, se trata de un concepto de gran utilidad en la metodología estadística).

relaciones (entre materiales literarios). Jauss fue realmente, ante todo, un crítico de la literatura, más que un teórico de ella. Aunque su mayor logro haya sido, hoy en día, haber propiciado decisivamente el cierre categorial de la Teoría de la Literatura con la implantación del Lector como material literario de referencia. En suma, Jauss no hará genología literaria, sino crítica de la literatura. Se observará, pues, que siempre procede por demostraciones, y nunca mediante clasificaciones.

Esto explica, por ejemplo, que desde «su» interpretación de los «géneros literarios», es decir, desde su examen histórico de determinados *itinerarios estéticos*, u horizontes de expectativas, Jauss postule el fracaso del ideario programático expuesto por Víctor Hugo en su *Préface a Cromwell* (1927) en los siguientes términos:

El experimento del teatro romántico dejó en Francia, hasta la definitiva bancarrota del género con *Les Burgraves* (1843), una cadena rápidamente olvidada de piezas históricas de un atraso provinciano, mientras que la novela en prosa, que no estaba prevista en el programa, contrariamente al concepto de poesía y de totalidad de Hugo, se apoderó de la actualidad histórica y alcanzó validez universal. El fracaso del drama romántico revela, por un lado (como lo indicó R. Warning en el ejemplo del *Ruy Blas*) en qué medida el propio Hugo quedó rezagado con respecto a su teoría anticlásica de la mezcla de estilos y permaneció anclado en una tendencia básica moralizante que cristalizó en su metafísica vulgar como antagonismo cósmico entre la «fatalité qui punit» y la «providence qui pardonne» (Jauss, 1967/2000: 120).

De un modo u otro, las principales ideas de Jauss sobre los géneros literarios se encuentran expuestas en su trabajo «Littérature médiévale et théorie des genres» (1970)⁵⁸.

No por casualidad Jauss acude a la Edad Media europea como un espacio preferido por él para exponer su pensamiento sobre los géneros literarios. El mundo medieval, desde el punto de vista de la genología literaria, representa el tramo o cauce más revuelto del río de la historia literaria occidental⁵⁹. Jauss lo subraya desde el comienzo: «Resulta igualmente muy difícil describir la epopeya popular, la poesía de los trovadores y los Misterios basándonos en las definiciones de la moderna tríada: épica, lírica y dramática» (Jauss, 1970a/1986: 39)⁶⁰. Jauss se comporta aquí como pescador en río revuelto, que huye de las aguas ordenadas por la normativa moderna

⁵⁸ Con todo, Rodríguez Cascante parece limitar su análisis de una posible teoría los géneros literarios en Jauss a su provocativa lección de 1967, y concretamente a la quinta de sus tesis: «Esta necesidad de historización del fenómeno literario conduce a Jauss a plantear la noción de serie literaria, que consiste en la inserción del texto en un grupo, lo cual permite conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto de la literatura (tesis número cinco) [...]. El concepto de género literario como un sistema relacional que se rige por convenciones históricas y que permite el reconocimiento de las estructuras de las series literarias o las transgresiones a ellas, es uno de los determinantes que permite reconstruir el horizonte de expectativas, con lo cual se puede estudiar la experiencia literaria» (Rodríguez Cascante, 2002: 8-9).

⁵⁹ Del carácter heterogéneo de la genología medieval me he ocupado en mi exposición de la teoría de los géneros literarios según el Materialismo Filosófico (Maestro, 2009: 64-68).

⁶⁰ Trad. esp. mía, con cita de la pág. de la edición consultada, señalada en la bibliografía.

y contemporánea de los géneros literarios, a fin de confinar en épocas precedentes sus ideas sobre la genología de la literatura. Desde su perspectiva de romanista alemán, dirige su mirada a las nacientes literaturas vulgares, en las que confirma sobresalientes posibilidades de sustraerse a las normas de toda preceptiva, tanto greco-latina como renacentista y neoclásica. Y desde esta misma perspectiva, Jauss llega a considerar las teorías genológicas de las edades Moderna y Contemporánea como críticas basadas en un «concepto pseudonormativo de género literario», cuya máxima expresión identifica en Brunetière. Solo en el idealismo de Croce (1902), y en las posibilidades estructuralistas de su estilística, Jauss cree poder superar las limitaciones del mero «catálogo clasificador» (38-39) que han sido históricamente para él las diversas teorías sobre los géneros literarios⁶¹. Lo he indicado con anterioridad: Jauss evitará toda *clasificación*, y rehusará servirse de relaciones para conceptualizar términos genológicos, pero no para establecer y demostrar *nuevas relaciones*. Por ello, como alternativa, Jauss propone una «historia estructural de los géneros literarios», mediante el establecimiento de itinerarios sincrónicos y diacrónicos entre las obras literarias, esto es, mediante el establecimiento de lo que sin duda serán nuevas relaciones a partir de relaciones preexistentes⁶². Este es un procedimiento por *demonstraciones*, construyendo relaciones a partir de relaciones (R < R), tal como opera la Crítica de la Literatura, y no un proceder por *clasificaciones*, tal como gnoseológicamente ha de operar una teoría de los géneros literarios, conceptualizando términos a partir de relaciones entre materiales literarios (T < R).

Apoyándose en el idealismo formalista de Croce, así como en su noción de horizonte de expectativas, Jauss condena —son sus palabras (41)— el «concepto normativo de género literario». Jauss no quiere clasificaciones conceptuales de términos literarios: quiere demostraciones de relaciones históricas, estéticas y hermenéuticas. Jauss, en suma, quiere la libertad formal del idealismo. Y la busca allí donde la realidad de los materiales literarios más y mejor le permite conseguirla, en el *maremágnum* medieval. A partir de aquí, Jauss postula, con el auxilio de Croce, que toda obra literaria *original* constituye o inaugura su propio género literario, o lo que es lo mismo, da lugar a una serie de obras cuyas formas estéticas instituyen un nuevo horizonte de expectativas. Evidentemente, semejante afirmación es convincente, pero solo desde un idealismo que tiende a lo absoluto, porque ningún horizonte de expectativas, ninguna serie estética de obras literarias, es *absolutamente nueva*, sino, como mucho, relativa y parcialmente original. No construye nada quien no está dispuesto a deshacer nada. Y no porque lo diga el público, sino porque así lo ha de acreditar e interpretar, normativamente, el crítico o transductor. Afirmar con Croce el carácter «transitorio» y «temporal» (42) de los géneros literarios no exige negar

⁶¹ Jauss atribuye el éxito de la teoría de los géneros literarios de Benedetto Croce a la trascendencia adquirida por la estilística como forma de interpretación literaria.

⁶² Para Jauss la noción de género literario está muy próxima a la de horizonte de expectativas, «el cual —traduzco—, se constituye para el lector a través de una tradición o de una serie de obras previamente conocidas, así como por un específico modo de juzgar, como consecuencia de la aparición de una nueva obra, su género y sus reglas de juego» (Jauss, 1970a/1986: 41-42).

la interpretación y legitimidad de los principios normativos que hacen legibles tales géneros. De hecho, Jauss no renunciará a la lógica de la interpretación genológica, sino que simplemente reemplazará los términos conceptualizados por la Teoría de la Literatura (definiciones de los géneros literarios) por las demostraciones elaboradas por la Crítica de la Literatura y por la Literatura Comparada, mediante relaciones sucesivas y constantes, de orden histórico, estético y hermenéutico, entre materiales literarios previamente dados. No sin obstinación, Jauss insiste para ello en negar el género como una clase lógica, es decir, como el resultado de una *clasificación*. En este sentido, propone sustituir el uso de la *clasificación* como figura gnoseológica por la figura, más metafórica, plotiniana incluso, como explicaré a continuación, de *familia*, o serie de rasgos comunes, y que suponemos precisamente comunes por relación a un tronco del que todos parten y transforman.

Se trata de concebir los géneros literarios no como *genera* (clases) en un sentido lógico, sino como *grupos* o *familias históricas*. No se trata, en consecuencia, de proceder por deducción o definición, sino de constatar y describir únicamente mediante procedimientos empíricos [...]. La ventaja de esta concepción es evidente, pues consiste en abordar las características generales de los géneros literarios no desde un punto de vista normativo (*ante rem*) o clasificatorio (*post rem*), sino histórico (*in re*), es decir, en una «continuidad» en la que todo lo anterior se despliega y se complementa en sus consecuencias [...]. Concebidas como grupo o familia histórica [...] las series de obras que se relacionan conformando una estructura disponen una continuidad que se manifiesta en una serie histórica [...]. En suma, es posible definir un género literario en sentido no lógico, sino específicamente mediante la constitución de series, en la medida en que los textos pueden concebirse de forma autónoma, y semejante constitución podrá considerarse tanto sincrónicamente, en una estructura de elementos no intercambiables, como diacrónicamente, en una continuidad perdurable (Jauss, 1970a/1986: 42-43).

Lo que ha de advertirse desde el comienzo es que la interpretación histórica —y sus contenidos, incluidos los géneros literarios— no se conforma al margen de criterios normativos ni clasificatorios, de los que Jauss quiere divorciarse de forma explícita. Está claro que Jauss quiere sustraerse a la lógica, pero es evidente que esta sustracción es más ideal y verbal que efectiva y ejecutiva. Entre otras razones, porque lo que hace Jauss es reemplazar la lógica (conceptual, es decir, de los *conceptos* definitorios) propia de la Teoría de la Literatura —y de una factible teoría de los géneros literarios— por la lógica (ideal, esto es, de las *ideas* demostrativas y relativas⁶³) propia de la Crítica de la Literatura y de la Literatura Comparada. Obsérvese que la propuesta de Jauss para una interpretación de los géneros literarios es el ideario programático de una lección de Crítica de la Literatura expuesta en el modelo de una Literatura Comparada:

La continuidad que crea un género literario puede encontrarse en el agrupamiento de todos los textos correspondientes a un género —como la

⁶³ Relativas en tanto que conectivas, es decir, que relacionan materiales literarios para demostrar e instaurar nuevos sistemas de relaciones, históricos, estéticos y hermenéuticos.

fábula—, o en las series que disponen las oposiciones entre la canción de gesta y la novela cortesana, en el conjunto sucesivo de obras pertenecientes a un único autor —como puede ser el caso de Rutebeuf—, o en las manifestaciones generales de un estilo que atraviesa toda una época —como el manierismo alegórico del siglo XIII—, o mismamente en la historia de una forma métrica como el romance octosílabo, o el de un tema como el del personaje legendario de Alejandro en la Edad Media. Una misma obra puede concebirse también desde características presentes en diversos géneros. Es lo que sucede en *Le Roman de la Rose* de Jean de Meung, en la que se amalgaman —reunidas en el formato tradicional de la alegoría amorosa— formas de la sátira y de la parodia, de la alegoría moral y de la mística (siguiendo el estilo de la escuela de Chartres), del tratado filosófico y de las escenas propias de una comedia (en los personajes del Amigo y de la Vieja). Por otra parte, una concepción de tales características no evitará plantear la cuestión de la dominante que gobierna el sistema del texto. En nuestro caso, se trata del género de la enciclopedia laica, que Jean Meung ha canonizado de modo genial en sus formas de representación (Jauss, 1970a/1986: 43-44).

Pero la propuesta de Jauss consiste en sustituir una lógica por otra, y no en sustraerse a la lógica. Cuando afirma que «la ordenación de los géneros tradicionales y de los géneros no consagrados se manifiesta no como una clasificación lógica, sino como un sistema literario propio de una situación histórica dada» (Jauss, 1970a/1986: 47), lo que está haciendo es reemplazar la lógica del positivismo histórico por la lógica del estructuralismo formalista —del que en otras ocasiones huye explícitamente— y de la hermenéutica idealista —que encuentra en Gadamer y en Croce sus apoyos más inmediatos—.

Las ideas de Jauss ante los géneros literarios son indisociables de su concepto de horizonte de expectativas. Hasta tal punto que considera que una obra literaria estéticamente relevante lo será en la medida en que instaure, o bien un nuevo género literario, o bien transformaciones esenciales en géneros literarios preexistentes, constituyendo de este modo un nuevo horizonte de expectativas. Por esta razón, su proceder diacrónico a la hora de describir empíricamente itinerarios estéticos o series de obras constitutivas de géneros literarios consistirá en «establecer relaciones entre un texto singular y la serie de textos que lo constituyen genéricamente» (Jauss, 1970a/1986: 47). Semejante procedimiento, como resulta comprobable, es de lo más normativo que hay, pues procede mediante el establecimiento de relaciones que pretenden hacer visibles nuevas relaciones, esto es, mediante modelos (Literatura Comparada) y demostraciones (Crítica de la Literatura), en lugar de optar por la formulación de definiciones (Teoría de la Literatura) y clasificaciones (Teoría de los Géneros Literarios). De este modo Jauss cree que puede destruir o superar la concepción sustancialista que de los géneros literarios daban los positivistas decimonónicos y antes que ellos los preceptistas del clasicismo. Lo contrario a la originalidad estética e histórica de un obra literaria instauradora de un género será precisamente la máxima expresión de su automatización o estereotipo, el *Kitsch*.

La relación de un texto concreto con la serie de textos que constituyen el género se presenta como un proceso de creación y transformación constante de un horizonte de expectativas [...]. Cuando un texto se contenta con reproducir elementos típicos de un género, sin introducir nuevos materiales en los modelos ya conocidos, y de

aducir una y otra vez simplemente los tópicos y los tropos tradicionales, surge una literatura estereotipada en la que se constata la degradación de géneros que en otro tiempo resultaron triunfantes [...]. Se trata de textos que son la reproducción estereotipada de las características de un género. Se trata de textos que pierden su valor histórico y estético (Jauss, 1970a/1986: 49).

Pese a su resistencia a las normas, el criterio jaussiano de concepción de los géneros literarios es profundamente normativo (al basarse en su noción de horizonte de expectativas), morfológicamente crítico y comparatista (al tomar como referencia modelos y demostraciones propios de la crítica literaria y de la Literatura Comparada), y filosóficamente plotiniano, al apoyarse de modo manifiesto en la idea de tronco común o familia de rasgos genéricos (*phylum*). Voy a explicarme.

Las especies de un género pueden concebirse de forma distributiva o porfiriana, mediante ramificaciones, arborescencias y desmembramientos, tomando como referencia la especie, pero también puede interpretarse de forma atributiva o plotiniana, es decir, identificando un orden genético entre ellas, lo que equivale a tomar como referencia el género, en tanto que en él y a su través se engendran y generan las especies subsiguientes, desde el punto de vista de un tronco común, de una familia o *phylum*. Plotino (*Enéadas*, VI, I, 3) concebía los *géneros* en este sentido, el mismo que adoptará Jauss en su teoría estética de la recepción literaria, con objeto de designar series evolutivas globales, dadas tanto sincrónicamente en un sistema morfológico definido como diacrónicamente en un itinerario histórico delimitado desde criterios estéticos⁶⁴.

Consciente o inconscientemente, Jauss considera los géneros literarios desde la perspectiva plotiniana de la teoría de las esencias. De acuerdo con Plotino, las especies que pertenecen a un mismo género forman *una misma familia*, no porque se parezcan entre sí, analógicamente, sino porque proceden de un mismo tronco o esencia común, sinalógicamente (histórica o morfológicamente, si se prefiere). Los miembros resultantes de ese tronco constituyen una familia (o serie) cuyas ramificaciones se desenvolverán inevitablemente de forma dialéctica y conflictiva (no azarosa). La familia es la dimensión estructural de la génesis. Sin embargo, aunque estas realidades estén caracterizadas o determinadas por su origen común, como unidad o totalidad (sinalógica) primigenia, algo así no implica, de ninguna manera, que su desarrollo estructural avance como una unidad isológica onmimoda entre sus partes, es decir, conforme a una teleología preceptiva o incluso determinista, como promulgaba el positivismo histórico al que se enfrenta Jauss. Todo lo contrario, porque, merced a la interacción dialéctica entre el cuerpo y el curso de los géneros

⁶⁴ Siguiendo a Bueno (1992), hablo de clases plotinianas, en atención a la proposición que Plotino enuncia en sus *Enéadas* (VI, 1, 3): «Los heráclidas pertenecen al mismo género, no porque se asemejen entre sí, sino porque todos descienden de un mismo tronco». Las clases plotinianas proceden tomando como referencia la mediación de los géneros entre sí, de las especies entre sí o de los individuos entre sí, es decir, protéticamente entre miembros interdependientes de la misma clase, y no diatéticamente entre miembros de clases jerárquicamente diferentes o familiarmente dependientes (Maestro, 2009).

literarios, se determinará la evolución y transformación de la esencia de cada uno de ellos, incluso hasta su posible disolución (desde el momento en que hay géneros literarios que desaparecen históricamente). Esto permite explicar cómo los géneros literarios se objetivan en un desarrollo estructural, y cómo en esta evolución histórica, conflictiva y dialéctica, han de examinarse e interpretarse, sin limitarse nunca a su concepción estática, nuclear o primigenia. El conflicto es una de las formas más enérgicas y efectivas de convivencia.

Las esencias plotinianas parten de una constatación muy distinta de cualesquiera otras, en especial de las porfirianas, que han sido asumidas acríticamente por la casi totalidad de las teorías literarias que se han ocupado de los géneros literarios. Las esencias porfirianas proceden como accidentes específicos del género, mientras que las esencias plotinianas se articulan por derivación del género hacia la especie, es decir, por consecución⁶⁵. Desde el punto de vista plotiniano, lo esencial es permanente, pero no inmutable. Quiere decir esto que las esencias plotinianas mantienen siempre una unidad intrínseca, pero se hallan sujetas a cambios evolutivos que las van modificando a lo largo del tiempo. Ambas características —lo esencial inmutable y lo esencial evolutivo— se organizan del modo que he explicado en la teoría de los géneros literarios expuesta según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura (Maestro, 2009). Se observará, pues, que las ideas sobre genología literaria de Jauss, en tanto que participan y confirman una concepción plotiniana de los géneros literarios, como entidades formales y materiales, cuya esencia es estructuralmente mutable e históricamente evolutiva, coincide de pleno con el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

4.3.7. IDEA Y CONCEPTO DE LITERATURA COMPARADA EN JAUSS

La comparatística, que hacía de la comparación un fin en sí...

H. R. JAUSS (1977/1986: 15).

En su trabajo «El fin del período artístico. Aspectos de la revolución literaria en Heine, Hugo y Stendhal», Jauss (1970/2000: 9) expresa «polémicamente la consideración sincrónica de la literatura contra la orientación escolar comparatista y contra su concepto metahistórico de la comparación».

Jauss reaccionó siempre contra la concepción nacionalista de las literaturas. No hay que olvidar que escribe desde un país que apenas hace unas décadas ha visto violentamente abolidas todas sus pretensiones nacionalistas de carácter depredador. Para Jauss, toda forma de nacionalismo es una aberración. Es un imperativo ideológico al que tiene que someterse su generación y su país. La biografía del nacionalismo literario estaba escrita en detalle desde el siglo XIX, cuando «escribir la historia de una literatura nacional se consideraba la obra culminante de la vida de un filólogo» (Jauss,

⁶⁵ «Las sustancias derivan de otro modo: por consecución» (Plotino, *Enéadas*, VI, 1, 3).

1967/2000: 137). Jauss hablará siempre con desdén de «la idea de la individualidad nacional en su camino hacia sí misma» (137). Frente a semejante concepción nacionalista de la literatura, Jauss esgrimirá un modelo comparatista. Pero este modelo de comparación no será el de la tradición francesa —el más nacionalista de todos, sin duda, brotado de la Francia jacobina, imperialista y post-napoleónica—, ni tampoco el estadounidense —igualmente imperialista, y sofisticadamente «democrático», en su desarrollo progresivamente disminuido a lo largo del difunto siglo XX—. No, el modelo de comparatismo de Jauss será el que corresponde a una comparación cuya figura esencial —la *relación*— relacionará experiencias de recepción, es decir, obras literarias concretas dadas en horizontes de expectativas históricamente definidos, en el pasado, e interpretadas en horizontes de expectativas estéticamente normativizados, en el presente. Así pues, Jauss se moverá siempre entre la relación de dos términos categoriales del campo de la Literatura Comparada: la obra y el lector.

Jauss sabe muy bien que la Literatura Comparada, como disciplina académica y científica, nace al amparo de la conciencia del nacionalismo moderno, fruto de la Ilustración europea, particularmente francesa:

Desde el Romanticismo, los estudios filológicos consideraron el movimiento literario moderno de manera análoga al proceso político de la unificación nacional y se ufanaron en coronar la historia de su literatura nacional mediante la imagen ideal de un clasicismo nacional capaz de aguantar la comparación con el lejano modelo de la Antigüedad clásica (Jauss, 1967/2000: 65).

Y Jauss escribe contra esa tradición, que tanto debe en Alemania a la obra de Herder y Winckelmann, entre otros, quienes introdujeron una concepción nacionalista e individualizadora de la creación literaria en función de naciones y épocas, «como exposición histórico-estilística que indagaba la esencia del arte de la Antigüedad en su desarrollo histórico» (Jauss, 1967/2000: 74). Y contra esa tradición y sus propuestas comparatistas esgrime precisamente Jauss sus ideas sobre la Literatura Comparada, tan ajenas al dominio francés y francófono (Texte, 1898; Baldensperger, 1904, 1921; Tieghem, 1931) como al estadounidense y anglófono (Wellek, 1953, 1959).

No en vano Jauss considera que el nacionalismo literario ha sido, respecto a la literatura alemana de la Edad Contemporánea, el principal responsable de una visión equivocada:

La cerrazón visual de las literaturas nacionales y de sus leyes de desarrollo supuestamente autóctonas ha impedido hasta ahora a la investigación histórico-literaria estudiar las trascendentales tendencias de esta nueva época literaria [se refiere explícitamente a la segunda mitad del siglo XIX] (Jauss, 1967/2000: 104).

En este contexto, Jauss reprocha ante todo el imperativo que obstinadamente movió a los alemanes decimonónicos a exigir —y exigirse— que «la práctica política de los franceses debía anclarse en la filosofía alemana» (Jauss, 1967/2000: 105). Por razones de este tipo concibe la Literatura Comparada desde la máxima atenuación de los valores literarios nacionalistas. Así interpreta esencialmente la relación entre

las literaturas francesa y alemana. Ha de subrayarse que su falta de atención, acaso ignorancia —dígase abiertamente—, de la literatura española es manifiesta en toda su obra⁶⁶.

Abandonamos la idea, alentada por la teoría comparatista, de que en este punto precisamente convergieron en una ocasión los desarrollos, de ordinario peculiares, de la literatura nacional alemana y francesa. En vez de ello hay que considerar aquí el vasto proceso histórico de la evolución literaria, ante el cual las teorías de Heine y de Hugo han de entenderse primordialmente como respuestas al postulado de un mismo momento histórico, y solo en segundo lugar estarían condicionadas por la peculiaridad de sus diferentes literaturas nacionales (Jauss, 1967/2000: 114).

Ejemplo palmario es el que mueve a Jauss a escribir contra la idea de un prerromanticismo alemán ajeno a la influencia de la Ilustración francesa en el clasicismo de Weimar.

Una de las consecuencias de la canonización del clasicismo de Weimar por el neohumanismo germano es que la historia de la literatura cortó el hilo de unión histórico entre la Ilustración francesa y el clasicismo alemán. La autonomía de un clasicismo alemán exigía una prehistoria propia frente al movimiento cosmopolita de la Ilustración. A este fin sirvió la teoría del llamado prerromanticismo, una hipótesis fundamentalmente pseudohistórica. Basándose en una interpretación errónea y de carácter retrospectivo de cualquier «precursor», dicha hipótesis debería establecer la existencia de un movimiento antiilustrado, clasificándolo y considerándolo como algo previo en función del antirracionalismo como común denominador y a partir de ciertos representantes del sentimentalismo, el pietismo y el «Sturm und Drang». Así fue como se pudo presentar el período floreciente de la literatura alemana como nacido de un origen propio, el «Sturm und Drang», y explicarlo como antítesis del racionalismo de la Ilustración. Ahora bien, es indudable que esa imagen mitificada del «movimiento alemán» ha caído actualmente en descrédito. No obstante, en la periodización de muchas otras de historia de la literatura pervivió un esquema tripartito que ocultó y sigue ocultando la continuidad entre la Ilustración europea y el clasicismo alemán: una fase previa antiilustrada, que se despliega desde los poetas del «Sturm und Drang» hasta Herder y Hamann y abre el camino a las cimas del clasicismo —Goethe y Schiller—, a partir de las cuales comienza y ala línea decadente del Romanticismo, situación que se sigue explicando en ocasiones por su alejamiento de los ideales clásicos (Jauss, 1967/2000: 66).

Con todo, al margen del nacionalismo literario, y dentro de su nueva concepción de la Historia de la Literatura, como «provocación» o «desafío» de la Teoría de la Literatura, Jauss no sostiene ningún concepto definido de lo que la Literatura Comparada es. Todo lo contrario, la reconstruye y la disuelve en la historia literaria, y, en concreto, en la historia de los efectos estéticos de la literatura. El escrito jaussiano

⁶⁶ Con toda modestia y franqueza, el propio Jauss escribía en 1977 que su experiencia «proviene, sobre todo, de la investigación de la literatura alemana y de la francesa medieval y moderna» (Jauss, 1977/1986: 13).

más explícito en este punto es el titulado «El fin del período artístico. Aspectos de la revolución literaria en Heine, Hugo y Stendhal» (Jauss, 1970/2000: 101-136). En este trabajo Jauss formula su idea (crítica o filosófica), que no concepto (teórico ni científico), de lo que en su pensamiento literario puede entenderse por Literatura Comparada, y en qué ha de consistir el desarrollo metodológico de una disciplina así considerada. Adelanto la conclusión: Jauss disuelve todo comparatismo literario posible en una fenomenología de la historia de la estética de la recepción de obras de arte verbal. Para Jauss no hay Literatura Comparada efectiva, sino historia de la estética literaria, esto es, de la recepción de los efectos de los valores literarios.

La coherencia de una literatura nacional no representa ya la forma ideal de una historia de la literatura y que también para el siglo XIX, en el que la ideología de las literaturas nacionales ha celebrado sus mayores triunfos, debe ser posible concebir y describir la historia de la literatura como un proceso general que avanza por encima de lo individual de las obras, de los autores y de las naciones. Con ese análisis me adentré en un campo que ve en la ciencia literaria comparada su terreno más propio (Jauss, 1967/2000: 133-134).

En efecto, he aquí la idea de Jauss sobre la Literatura Comparada: una posibilidad metodológica que, de articularse a través del campo de la fenomenología de la estética y de la historia literarias, permitirá superar las limitaciones que la hicieron posible como disciplina a fines del siglo XVIII, limitaciones que se objetivan en la imposición internacionalista de los valores nacionalistas de cada una de las literaturas comparadas:

Mientras no se exija un parámetro de generalidad mayor, no podrá la ciencia literaria comparativa escapar a la estrechez de miras de la concepción romántica según la cual la literatura es histórica en cuanto que confiere la máxima expresión a la idea de las nacionalidades individuales (Jauss, 1967/2000: 134).

Jauss sabe muy bien que la llamada Literatura Comparada⁶⁷ ha sido y es una construcción profundamente nacionalista (Maestro, 2008), obra de la Ilustración y el Romanticismo, y que nació promovida por la intención política e incluso imperialista de interpretar desde una literatura nacional el resto de las literaturas y culturas, pues «para volver a relacionar entre ellas las entidades esencialmente diversas de las literaturas nacionales hubo que inventar el método comparatista» (134).

En suma, la Literatura Comparada ofrecerá siempre para Jauss una interpretación insuficiente y deturpada de lo que la literatura es, no solo desde un punto de vista histórico, sino sobre todo estético, dadas, en última instancia, las limitaciones nacionalistas y doxográfico-historicistas (positivismo histórico). En este sentido, Jauss exige interpretar los hechos literarios «no limitándonos simplemente a relacionarlos entre sí pensando en su individualidad y su posición dentro de unas literaturas nacionales diversas, sino comparándolos mediante el parámetro histórico de un vasto

⁶⁷ Sobre la Idea y Concepto de Literatura Comparada, vid. el tomo I de esta obra, capítulo 8 completo.

proceso», sin duda objetivado en la recepción de sus valores estéticos. Como se observa, Jauss reemplaza la Literatura Comparada por una interpretación histórica de la estética de la recepción literaria, la cual, como he señalado anteriormente, desemboca con frecuencia en la fenomenología, el sociologismo y el psicologismo. Todo se resuelve, al fin, en el presente histórico y relativista del intérprete (Gadamer, 1960). La única salida que deja abierta el pensamiento literario de Jauss es la experiencia psicológica, «porque la historia de la literatura anterior al tiempo presente solo puede justificarse cuando en el pasado que expone hace visible la perspectiva actual y, por tanto, el punto de vista histórico del observador» (Jauss, 1967/2000: 135). Siempre, para Jauss, el sujeto operatorio es un receptor u observador, nunca esencialmente un intérprete o transductor. Jauss es el Husserl de la literatura que ha renunciado a la noemática en favor de la estética y, acaso, también, de la noética⁶⁸.

En consecuencia, no hay en el pensamiento literario de Jauss una teoría explícita acerca de la Literatura Comparada, sino, en todo caso, una reducción del comparatismo a un único material literario preponderante, que ni siquiera será el intérprete o transductor, sino el lector o receptor, es decir, el tercero de los elementos o materiales literarios, dado en la disposición dialéctica y circular de la pragmática de la literatura, tal como la concibe el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. De acuerdo con este procedimiento, Jauss se limita en el Modelo gnoseológico de la Literatura Comparada, o *Modi sciendi comparationis litterariae* (modos científicos de la comparación literaria), a la figura fenomenológica, más que gnoseológica, del lector, pero solo dado como sujeto operatorio en el eje de ordenadas o eje vertical, es decir, como receptor. Jauss ignora la figura y la labor de los transductores, así como tampoco considera con la complejidad requerida al lector en tanto que artífice de interpretaciones capaces de generar nuevas obras de creación estética o incluso de conocimientos críticos, aun suponiendo de forma muy puntual este extremo en su pensamiento literario. La Literatura Comparada no es otra cosa que el estudio comparado de los materiales literarios, es decir, la formalización, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios dados como términos (autor, obra, lector, transductor) en el campo categorial de la literatura, e interpretados a través de la figura gnoseológica de la *relación* como modelo ejecutivo de la comparación literaria. Jauss asumió en líneas generales este planteamiento, pero limitándolo a un único material literario de referencia: el lector.

⁶⁸ En la Fenomenología de Husserl (1907, 1929, 1931) es posible distinguir tres dimensiones fundamentales, por otro lado bien conocidas, las cuales nos permiten en este punto poner a prueba la coherencia de la teoría de la recepción jaussiana: 1) la *Estética*, que trata de las distintas percepciones que se dan acerca de un mismo objeto (espacio y tiempo son, por ejemplo, propiedades estéticas); 2) la *Noética*, que comprende las acciones que realiza la conciencia para conjugar las distintas percepciones del objeto; y 3) la *Noemática*, que establece la Idea misma de ese objeto, determina su identidad (sintética) y su unidad (analítica) a través de la síntesis y del análisis de las diversas propiedades implicadas en las distintas percepciones. La noemática constituye una labor eminentemente crítica.

MODELO GNOSEOLÓGICO DE LA COMPARACIÓN LITERARIA⁶⁹

| Modelo | <i>Autor</i> | <i>Obra</i> | LECTORES | <i>Transductores</i> |
|--------------------|--|--|---------------------------------------|---------------------------------------|
| <i>Autor</i> | Isología Atributivo METRO | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Heterología Distributivo CANON | Heterología Distributivo CANON |
| <i>Obra</i> | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Isología Atributivo METRO | Heterología Distributivo CANON | Heterología Distributivo CANON |
| <i>Lector</i> | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Isología Distributivo PARADIGMA | Heterología Distributivo CANON |
| <i>Transductor</i> | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Heterología Atributivo PROTOTIPO | Heterología Distributivo CANON | Isología Distributivo PARADIGMA |

⁶⁹ Para una explicación detallada de este modelo de interpretación y objetivación de la Literatura Comparada, vid. el tomo I de esta obra, capítulo 8.4.5.2.

5

DIALÉCTICA
DE LOS
GÉNEROS LITERARIOS EN EL *QUIJOTE*

5.0. PRELIMINARES

Cualquier interpretación racional que hoy en día se haga del *Quijote* tendrá que enfrentarse, necesariamente de forma dialéctica, contra el irracionalismo que la posmodernidad ha implantado en las universidades contemporáneas, irracionalismo que, lejos de ofrecer un análisis del texto de Cervantes, solo impone al lector a una declaración de intenciones con la que se identifica, gremial e ideológicamente, quien la formula, con frecuencia, para justificar su posición moral en el mundo. Los gremios académicos, fuertemente ideologizados, no leen el *Quijote* para sí, sino que lo leen *para los demás*, es decir, lo leen para imponer a los demás una interpretación según la cual la obra de Cervantes justifica la ideología del gremio que hace la interpretación de turno. Así, las feministas ven en el *Quijote* la justificación moral del feminismo; los católicos, la necesidad de las resoluciones tridentinas; los ateos irracionales, la afirmación de un pensamiento agnóstico o incluso nihilista; los marxistas, la validez de la lucha de clases en el seno del Estado de Derecho; los anarquistas, la derogación del propio Estado de Derecho; los místicos, la alegoría de un posible encuentro con dioses; los psicoanalistas, una demostración de que el sexo es el motor exclusivo de todas las cosas, incluidas las andanzas de don Quijote; los defensores de los derechos humanos, un mito que antecede en siglos a las actuales declaraciones de la ONU... La lista de gremios que interpretan el *Quijote* para los demás como una justificación de los propios ideales gremiales es interminable. Estos gremios convierten el *Quijote* en un medio muy rentable de explotación de sus propios intereses. No les importa ni la literatura ni su conocimiento. Les importa el *Quijote* en la medida en que pueden manipularlo y adulterarlo para hacer más rentable el poder, con frecuencia económico y político, del gremio al que pertenecen.

Todas las interpretaciones posmodernas coinciden siempre en la afirmación de los mismos tópicos, de palabras análogas y de idénticos clichés. No hay fisuras en su simplicidad uniforme. Las aberraciones interpretativas en que incurren una y otra vez las metáforas posmodernas son muy fáciles de codificar. Basta apenas una media docena de palabras: identidad, género, mujer, minoría, otredad, indigenismo... Algunas de estas palabras proceden de eufemismos, como *género*, que los hablantes anglosajones usan para evitar de este modo llamar al sexo por su nombre. Este uso de «género» por «sexo», provocado por la expansión imperialista de la lengua inglesa, se introduce en español sobre todo en los escritos de personas cuya ideología se exhibe y codifica públicamente como anti-imperialista. Otra de estas palabras procede de la psicología gremial y gregaria. Es el caso de *identidad*, término que, desposeído de todo su valor filosófico (identidad analítica o sintética) y dialéctico (el ser codeterminado materialmente por su relación confrontada con otros seres), designa las pretensiones de un grupo por constituirse imaginariamente en referente absoluto, exclusivo y excluyente, de un ideal gregario. El término *minoría*, a su vez, se esgrime con pretensiones vindicativas de derechos feudales o nacionalistas, étnicos o tribales, e incluso religiosos o supersticiosos, como si la preservación de tales exigencias, en ocasiones fetichistas, constituyera en sí misma un valor absoluto y esencial para la supervivencia del género humano. Se habla, en sentido parejo, de *otredad*, ignorando el valor dialéctico de este término filosófico, de raíces decisivamente hegelianas, al

margen del cual la palabreja se convierte en un multivalente adjetivo metafísico de libre designación. El término *mujer* se usa en la retórica posmoderna como un referente capaz de aglutinar a todas las mujeres en una «clase social», que toma conceptualmente como referente la idea marxista de «clase», desposeyéndola, por supuesto, de todo su contenido marxista, en lo relativo a una realidad económica, social y política, que ha de caracterizarla. Las mujeres no pueden constituir, ni podrán constituir nunca jamás, una clase social, desde el momento en que *no* todas las mujeres tienen los mismos intereses «de clase». En el mejor de los casos, como *de facto* sucede, algunas mujeres pueden compartir los mismos intereses gremiales. Pero un *gremio* no es una «clase social», determinada por unos medios de producción y consumo, sino un «grupo social», esto es, un conjunto de personas organizadas de acuerdo con una ideología o discurso de creencias y nebulosas constitutivas de un mundo histórico, político y social. Finalmente, desde un *indigenismo americocentrista*¹, se postulan lecturas alegóricas del *Quijote*, en las que se identifica al protagonista como una especie de desterrado en la paupérrima Mancha peninsular, impotente trasunto cervantino en la pretensión de acceder a las Indias.

En el *Quijote* de 1605, tanto la primera aventura del manchego, el combate con el vizcaíno en que intenta liberar a una dama «cautivada» que pasa a Indias, como la última, en que entra en contacto con el fugado hermano del que pasa a México, tienen que ver con cautiverios y detentan una orientación americana. En ambos episodios se da una análoga circunstancia. Don Quijote traba conocimiento con «caballeros» que parten a Indias: el Vizcaíno y el Oidor. Mientras estos pasan a Nueva España u otra parte de las Américas, el enajenado manchego queda atrapado en la España peninsular —como quedó Cervantes².

Estos son caminos que no nos conducen a ninguna parte, salvo al irracionalismo en el que se escudan muchos lectores para renunciar, por impotencia propia, a una interpretación racional, científica y crítica, de la literatura. Mi propuesta, que voy a tratar de expresar a través del formato que me ofrece la teoría de los géneros literarios en el *Quijote*, es muy diferente a la del irracionalismo posmoderno. Y muy diferente también a la de la doxografía historicista y acrítica.

Otra cuestión que afecta a los géneros literarios en el *Quijote* es la denominada «literatura infantil», cuya existencia, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, se niega rotundamente. A este respecto, Emilio Martínez Mata interpreta con rigor el papel del lector del *Quijote* desde el punto de vista de los comentarios cervantinos objetivados formalmente en la novela. Una de las primeras observaciones de Martínez Mata apunta precisamente

¹ Vid. a este respecto el acertado artículo-resena de Brioso (2005) sobre un desafortunado libro de Diana de Armas Wilson.

² Evito citar la procedencia de esta cita, que, por sus contenidos, me parece absurda, y como tal la aduzco aquí. En la misma línea se sitúa otro libro, igualmente muy desafortunado, y sorprendentemente premiado (en Estados Unidos), pese a la constante deformación a la que somete en sus interpretaciones el *Quijote* cervantino. Me refiero a *Transnational Cervantes* (2006), de William Childers.

a la negación de la «literatura infantil», si juzgamos la valoración que hace de las palabras de Cervantes: «Los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden...» (II, 3), y su posterior glosa: «los niños apenas pueden pasar más allá de hojearla, los mozos, en cambio, «la leen», pero solo los adultos («los hombres») «la entienden», es decir, son capaces de comprender en su complejidad su sentido» (Martínez Mata, 2008: 77).

Afirmar que la «literatura infantil» no existe es algo que disgusta a mucha gente. Sobre todo, a la mucha gente que vive de la llamada «literatura infantil», autores y editores, principalmente. Del mismo modo que no hay una «ingeniería para niños», ni una «termodinámica para ancianos», «ni una literatura para mujeres» —por más que se empeñe el gremio feminista en afirmarlo—, tampoco hay una «literatura infantil». Estas formas «adjetivas» de literatura son invenciones del mercado editorial, cuyo objetivo fundamental es hacer negocio, es decir, vender libros, y, en todo caso, explotar —mientras dure— la fuerza de los prejuicios sociales y de las ideologías gremiales, de cuya clientela se abastecen. De «literatura infantil» solo cabe hablar en términos editoriales y comerciales. Y también académicos, en la medida en que estos se introducen en el circuito comercial y mercantil. A partir de este hallazgo industrial, tan propicio a la sociedad de consumo y de masas, expandido en nombre de la cultura del bienestar y de la inclinación de los niños (y de las niñas) a la lectura, sociólogos, psicólogos, economistas, editores, e incluso críticos literarios, pueden ocuparse *profesionalmente* de la «literatura infantil».

Lo cierto es que no conviene confundir la denominada comercialmente «literatura infantil» con las interpretaciones infantiles de la literatura. Porque la literatura, si es «infantil», no es literatura, y si es literatura, no podrá ser interpretada como tal por un niño (o una niña, que en este punto el autor no establece diferencias), desde el momento en que el hecho literario, para serlo, habrá de objetivar formalmente un complejo sistema de ideas que resultará ilegible e inasequible para una inteligencia infantil (no me atrevo a calificarla de «inocente», aunque en rigor así debería ser), por muy desarrollada que se encuentre. En el mejor de los casos, la llamada «literatura infantil» no es sino un discurso en el que se objetiva una interpretación infantil (a veces incluso infantilista) de la literatura, esto es, asequible a una inteligencia propia de un niño, pero no de un adulto. La literatura se reduce así a un hecho que, en el mejor de los casos, deja de ser percibido como tal en la medida en que se percibe, es decir, se desvanece en la medida en que se hace comprensible, cuando no resulta ser, en el peor de ellos, una historieta lamentablemente concebida y, si cabe, aún peor escrita. Es obvio que Cervantes no concibió su obra para que la leyeran los niños, quienes, como el propio autor escribió, y como lo interpreta a su vez el autor del libro al que me refiero, podrán «manosearla» (Cervantes), esto es, «hojearla» (Martínez Mata), pero no leerla, ni aún menos entenderla. El *Quijote* para niños no responde a las concepciones de la obra, sino a la explotación editorial de un mercado moderno y contemporáneo. La infantilización de la literatura es una facultad del mercado, no una potencia de la literatura. Y lo mismo afirmo respecto a la «feminización» de la literatura. La adjetivación de la literatura, en «infantil» o en «feminista», entre otras adjetivaciones, en las que cabría incluso hablar de la «religiosa» o la «militar» (¿por qué no calificar a la *Iliada* —y a toda la épica, en general— de «literatura miliciana?»),

es con frecuencia una invención del intérprete o transductor, excelentemente bien recibida por las finanzas de un mercado pletórico de prejuicios ideológicos que satisfacer y de intereses económicos que explotar.

Aparte de los niños, a quienes Cervantes excluye explícitamente de la lectura literaria, pero no del interés por la literatura como referente que manosear, el autor del *Quijote* plantea una teoría de la recepción que encuentra, como explica Emilio Martínez Mata, dos polos fundamentales en las figuras del *vulgo* y del *discreto*. Esta discriminación no tiene valor de estamento social, sino de cualificación intelectual: «que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en el número de vulgo» (II, 16). Discreto será el lector capaz de interpretar adecuadamente un texto literario. La interpretación *discreta* será racional y lógica, prudente, sobria y sin afectación, y, sobre todo, inteligente y crítica. Frente a esta figura, y en relación dialéctica, está el vulgo, el lector que interpreta neciamente, es decir, de forma acrítica e insipiente, desde la nesciencia y la indiscreción. El vulgo, que hoy identificaríamos con la masa receptora y acrítica de cuanto la sociedad de consumo fabrica para él³.

³ Martínez Mata convoca en este contexto las secuencias literarias en que Cervantes relata el encuentro con jóvenes que le hablan de su obra, tal como sucede en la «Adjunta al Parnaso» y en el *Persiles*: «Los dos encuentros con jóvenes admiradores tienen un propósito claro: además de transmitir una imagen jovial y de buen carácter, provocar la simpatía del lector» (Martínez Mata, 2008: 90). En este caso, del lector real, es decir, del único lector real y efectivamente existente. Cervantes también se asegura, frente a un interlocutor más joven, un discreto dominio, por edad, ante quien emite el juicio sobre sus obras. Una vez más el autor del *Quijote* trata de inducir, expresar o incluso corregir, posibles interpretaciones sobre su propia literatura. Y no será vana esta labor, pues, como recuerda Martínez Mata, «la primera mención descalificadora del *Quijote* se encuentra en una carta de Lope al duque de Sesá» (86). Otro «temprano comentario hostil» será el soneto satírico que recibe en Valladolid Cervantes, mediante una carta, anterior al menos al 16 de febrero de 1608, según las informaciones que apunta el autor del libro que reseño. Los juicios de los lectores se irán multiplicando. Y entre ellos, surgirá una poderosa interpretación contrarreformista del *Quijote* de 1605: el *Quijote* apócrifo de Avellaneda, al que me refiero más adelante.

5.1. ESENCIA O CANON.

EL NARRADOR DEL *QUIJOTE* Y EL GÉNERO LITERARIO

¿De qué manera ha de ser la verdad para que os agrade?

Francisco de QUEVEDO, *Sueños* (1627/1984: 211).

Si el narrador, no hay narración. Por esta razón puede afirmarse sin reservas que el narrador constituye por antonomasia la parte determinante o intensional de toda obra narrativa, es decir, su *esencia* o *canon*. El narrador es, pues, la figura literaria esencial o canónica de la novela como género literario.

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura define el narrador como aquel personaje que cuenta la historia y formaliza el discurso. Simultáneamente, el narrador es, por antonomasia, una parte determinante o intensional, es decir, canónica o esencial, de todo discurso narrativo. No hay narración sin narrador. En consecuencia, el narrador habrá de definirse conceptualmente por relación a tres dimensiones fundamentales, al objetivar 1) los hechos materiales de una historia, 2) los hechos formales de su discurso, y 3) los hechos determinantes que intensionalizan la transmisión social de historia y discurso. El narrador es, pues, un sujeto operatorio que mantiene una triple relación con los referentes que cuenta o narra, las formas lingüísticas (y no lingüísticas) que usa para expresarse, y el espacio semiológico en el que se ejecuta y determina su transmisión para el público o destinatario. Referencia, lenguaje y receptor son los tres ámbitos en los que opera todo narrador, los cuales remiten a tres tipos de competencias inmediatas, relativas al conocimiento (competencia cognoscitiva), la comunicación (competencia semiológica) y la interpretación como mediación ante el receptor (competencia transductora). Todas estas cualidades, profundamente potenciadas y disimuladas, están presentes en el *Quijote* como obra literaria perteneciente al género de la novela, dentro del cual el narrador es parte determinante o intensional.

A continuación voy a interpretar el concepto de narrador tal como se objetiva en el *Quijote*, distinguiendo dos dimensiones o facetas principales. En primer lugar, me referiré al complejo sistema retórico de autores ficticios, en el que están implicados el «primer autor» de la historia, al que compete la autoría de los capítulos 1-8 de la primera parte; un morisco aljamiado, que carece de nombre propio, y que actúa como traductor (y transductor) de un manuscrito árabe encontrado por el narrador en el Alcaná de Toledo; Cide Hamente Benengeli, paródico personaje de los cronistas propios de los libros de caballerías¹, a quien se atribuye la autoría en lengua árabe del texto del *Quijote*; y el autor, compilador y editor del texto completo, quien se nos

¹ Se ha insistido con frecuencia en el tópico del cronista o historiador árabe, apócrifo, como fuente primigenia de la narración, característico de los libros de caballerías, pero no exclusivo, pues también se da en novelas moriscas y relatos afines a ellas, como el *Lepolemo* (1563) de Alfonso de Salazar, o en las *Guerras civiles de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita, quien pone en boca de Aben Hamín el relato de la crónica.

presenta *de facto*, y por sí mismo, como el narrador de la historia de don Quijote de la Mancha. En segundo lugar, interpretaré el papel del narrador de esta novela como el de un cínico y un fingidor, que, al igual que en el *Persiles* (Maestro, 2003, 2004), y más allá de la infidencia que le atribuye Avalor-Arce (2006), es un farsante lúdico y crítico de primera categoría.

5.1.1. EL NARRADOR DEL *QUIJOTE* Y EL SISTEMA RETÓRICO DE LOS AUTORES FICTICIOS

El discurso del *Quijote* revela una obra literaria que se presenta *in fieri* al pensamiento del lector, no solo por el tratamiento extensivo y procesual de los diferentes elementos sintácticos (tiempo, espacio, personajes y funciones), sino muy principalmente por la naturaleza discontinua y polifónica de su disposición compositiva, y por el estatuto retórico y funcional que en ella adquiere el personaje narrador, heterodiegético (no participa en la historia que cuenta —con la excepción de la compra que hace del manuscrito de la novela en el Alcaná de Toledo—, aunque con frecuencia habla desde la primera persona) y extradiegético (se sitúa en la estratificación discursiva más elevada y englobante), creado por Miguel de Cervantes en la ficción literaria, sobre la que actúa de forma directa e inmediata, como sujeto de la enunciación.

Con frecuencia se ha hablado del *Quijote* como de una novela mucho más afín al mundo del Barroco y del Manierismo que a la estética del Renacimiento, cuyos modelos de regularidad y simetría formales remitían incesantemente a un concepto estable y delimitado del cosmos artístico. Tales concepciones serán, sin embargo, profundamente discutidas en algunas de las obras literarias más representativas del siglo XVII, cuya forma abierta y quebrada desplaza la exigencia de los rigores constructivos, y transmite ideas de intensa inestabilidad y fuerte complejidad dialéctica, en medio de acciones sensoriales tras las que permanecen inquietudes humanas desde las cuales el hombre pretende explicarse el enfrentamiento, indudablemente dramático, entre la imposibilidad de controlar el mundo exterior (social, político, religioso...), las exigencias de la lógica del pensamiento propio, y las posibilidades individuales de la imaginación artística.

La poética literaria desde la que fue escrito el *Quijote* sugiere, como algo más tarde exigirán las posiciones epistemológicas de corte idealista y racionalista, que nada de lo que es visible y palpable representa la realidad verdadera y esencial, de modo que el mundo exterior, perceptible por los sentidos, es un universo de imágenes fragmentadas y discontinuas, cuya unidad no se resuelve en sí misma, como hasta entonces se había pensado (Aristóteles), ni en la conciencia del sujeto, como se admitirá a partir de Descartes (1637, 1639), y especialmente desde el Idealismo alemán (Fichte, 1794), sino que permanece, como tal, sin resolver: el hombre del Barroco percibe la realidad y la constitución de su mundo exterior de forma completamente fragmentada, discontinua, inestable, discreta, fallada..., en un momento en el que todavía no ha tomado conciencia de las posibilidades de su pensamiento subjetivo, ni de sus facultades creativas frente a los cánones de la poética mimética.

El ser humano no encuentra entonces, ni en el objeto exterior ni en su propio pensamiento, la unidad que, antes hallada en la naturaleza, le permitía obrar y discurrir con seguridad. Es indudable que las obras del Barroco han de reflejar en su disposición y su inventiva esta expresión fragmentada y discreta que registra la mirada del hombre en su proyección hacia el mundo exterior². A continuación, trataré de demostrar que es precisamente este concepto de disgregación, y esta imagen de manifestación discrecional o discontinua de la realidad, lo que permite y exige a Miguel de Cervantes la articulación, asimismo discreta y segmentada, del sistema narrativo en el que se formaliza el *Quijote* como materia literaria.

Un análisis de los procesos comunicativos del *Quijote* revela la conveniencia de distinguir al menos tres entidades enunciativas básicas: 1) la que representa *Miguel de Cervantes*, como autor real y exterior al relato; 2) la que constituye el *Narrador* del *Quijote*, de cuya identidad y estatuto como personaje hablaré inmediatamente; y 3) el *Sistema retórico de autores ficticios*, formado por a) el autor anónimo de los ocho primeros capítulos de la primera parte, b) Cide Hamete Benengeli, c) el morisco aljamiado, igualmente anónimo, que traduce al castellano los manuscritos árabes hallados por el *Narrador*, y d) los académicos de Argamasilla, autores de los poemas donados al *Narrador* por «un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres» (I, 52). Cada una de estas entidades locutivas o figuras retóricas se sitúa en una estratificación discursiva del *Quijote*, en cuya órbita transita, constituyendo una galaxia de enunciaciones en las que se dispone formal y recursivamente la fábula del relato.

La crítica moderna más autorizada³ estima que la presencia en el *Quijote* de los *autores ficticios* (Cide Hamete, el traductor morisco, el autor primero, etc...), los

² Martínez Bonati (1977a) ha estudiado algunos de los diferentes elementos, categorías y recursos que confieren unidad y disgregación a la estructura del *Quijote* (disposición y tratamiento de personajes, espacios, tiempos, sistema de narradores, temas, estilos lingüísticos, etc...) El autor concluye en que, dada la variedad de contrastes y efectos disgregadores en la disposición de esta obra, la unidad del *Quijote* procede principalmente de la articulación de paradigmas (aventuras y conversaciones), y no tanto de la sucesión sintagmática de los elementos narrativos. Sin embargo, el concepto de «unidad» que maneja Bonati es completamente formalista e idealista. La unidad del *Quijote* se objetiva en múltiples figuras, en las que el narrador único y fundamental, junto con el personaje protagonista, y su escudero, constituyen la tríada sintáctica esencial y omnipresente.

³ Haley (1965, 1984) y El Saffar (1968, 1975) hablan de cinco autores ficticios a los que llaman narradores, e identifican como instancias responsables de la narración, cuando algunas de tales instancias solo son procedimientos estilísticos. Nepaulsing (1980) identifica cuatro personajes encargados de la narración, a los que considera autores ficticios y narradores. Flores (1982), Lázaro (1985), Fernández Mosquera (1986) y Ford (1986) figuran entre los críticos que han identificado en el *Quijote* autores ficticios y narradores. Paz Gago (1989: 43) ha insistido, frente a la crítica cervantina tradicional, en distinguir en el *Quijote* el «sistema autorial» del «sistema

cuales forman parte de un sistema autorial meramente retórico y estilístico gobernado por el Narrador, voz anónima que organiza, prologa, edita el texto completo, y rige el sistema discursivo que engloba recursivamente el enunciado de los autores ficticios, obedece a una parodia de los cronistas o historiadores fabulosos que solían citarse en las novelas de caballerías⁴. Su estatuto no es el de narradores propiamente dichos, pues no narran nada: son citados, entrecomillados, o mencionados en un discurso indirecto o sumario diegético.

Cide Hamete, el morisco aljamiado, los poetas de Argamasilla..., constituyen versiones ficticias o textuales que manipula el autor real y su narrador en el mundo empírico de la novela, pues solo Cervantes es responsable último del acto de escribir, y por lo tanto del acto enunciativo de narrar desde dentro de la inmanencia discursiva lo que acontece a cada uno de los protagonistas, actividad que hace corresponder a los personajes, bien con nombre propio (Dulcinea, Cide Hamete, Sansón Carrasco...), bien con un nombre común que funcione como propio (el cura, el barbero, la duquesa...), bien desde una suerte de heteronimia (Quijana, Quesada, Quejada, Quijano...), bien incluso desde la anonimidad, en la cual se sitúa privilegiadamente el propio *Narrador* del *Quijote*. Quien existe, que es quien escribe la novela empíricamente (Cervantes), no se presenta nunca como responsable inmanente de la organización del discurso (Narrador-editor anónimo), y menos aún como narrador directo de lo que en él se contiene (don Quijote en la cueva de Montesinos, por ejemplo).

Las múltiples instancias que sustentan y articulan el *sistema retórico de los autores ficticios* no son sino entidades virtuales, es decir, personajes, que, si bien carentes de la funcionalidad o dimensión actancial propia de los demás personajes, lo que con frecuencia les ha valido la denominación de «personajes fantasma», son ante todo expresión de la manifestación discreta o discontinua que el autor real, Cervantes, comunica y proyecta en su propio discurso. Se trata, en suma, de una visión calidoscópica del *narrador* en su propia novela, de una expansión polifónica y discrecional del autor real y su voz narrativa en una disposición discursiva de múltiples estratificaciones locutivas, desde las que se refleja icónicamente la visión fragmentada que del mundo exterior se objetiva en la novela cervantina.

El prólogo de la primera parte del *Quijote* constituye un discurso de naturaleza completamente ficticia, por su disposición formal (está escrito en forma dialógica, lo

narrativo»: «El problema surge de la confusión persistente que mantienen estos estudios entre el esquema autorial, un recurso puramente estilístico y temático, y el sistema narrativo de la novela, de naturaleza diferente».

⁴ Según Riley, Cide Hamete debe entenderse por relación a los pseudoautores de las novelas de caballerías, personajes nigrománticos que constituían un artificio muy usado en la prosa narrativa anterior a Cervantes. «El antiguo artificio [los autores ficticios de la literatura caballescá], al ser parodiado por Cervantes, es mucho más que un artificio. Le permite satisfacer una necesidad de su temperamento: la de criticar su propia invención y al mismo tiempo desviar las posibles críticas haciendo recaer la responsabilidad, humorísticamente, en ese 'galgo de su autor', el único que debe ser censurado si la historia carece de algo que debiera tener (I, 9)» (Riley, 1962/1971: 327). En la misma línea, Haley (1965/1984: 269) advierte que el autor ficticio Cide Hamete es «uno de los tópicos favoritos del género caballescá».

que permite al lector un enfoque próximo de los hechos y una relación más eficaz con la realidad literaria, al mismo tiempo que lo distancia del autor real), por el contenido no verificable de la historia que comunica (una anécdota en la que el prologuista aparece en compañía de un amigo que le auxilia en su labor de encabezar la obra, al darle algunos consejos sobre la redacción del exordio, que se ejecutan inmediatamente), y por la presentación de su responsabilidad autorial, que es la del *Narrador* del *Quijote*, ya que este prólogo no está firmado por Miguel de Cervantes (quien solo suscribe la dedicatoria al Duque de Béjar, tras la cual comienza el discurso de ficción propiamente dicho, a diferencia de lo que sucede en la segunda parte, en la que Cervantes interviene en el «prólogo al lector» —que precede la dedicatoria al Conde de Lemos— como persona real que niega la autoridad de Avellaneda sobre don Quijote).

El prólogo del *Quijote* de 1605 forma parte de la ficción literaria del conjunto de la obra, y presenta al lector real la figura del personaje Narrador, del que se sabrá, a lo largo de la lectura (I, 8-9), que desempeña, naturalmente dentro del mundo de ficción ideado por Cervantes, además de prologuista, las funciones de lector, compilador y editor del *Quijote*, amén de la «supervisión» que hace de su traducción del árabe al castellano. Paralelamente, el Narrador presenta, desde el prólogo de la primera parte, tres de las características esenciales que definen su estatuto narrativo en el discurso de la novela: el uso ocasional de la primera persona (yo), su condición heterodiegética (al no intervenir en la historia que cuenta) y su posición extradiegética (se sitúa en la más alta estratificación enunciativa del discurso literario al que pertenece como personaje)⁵.

Sin embargo, sucede con frecuencia que Cervantes se introduce convencionalmente en su propio discurso, y se presenta en él como cree conveniente, cual si se tratara de un personaje más de la novela, lo que confiere al relato una irónica expresión de verosimilitud y de ludismo crítico. Miguel de Cervantes se distancia, mediante el artificio de los autores ficticios, del narrador y su responsabilidad en el discurso, merced a la disgregación y fragmentación de la concepción unitaria del autor, y paralelamente se aproxima e identifica con el conjunto de personajes y ficciones del relato que él mismo propone. Así sucede durante el escrutinio:

—*La Galatea* de Miguel de Cervantes —dijo el barbero.

—Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre (I, 6).

⁵ La frase «aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote» (Prólogo, I), es, sin duda, perfectamente coherente y lógica, pues no pertenece propiamente a Cervantes, autor real, sino al *Narrador*, editor, prologuista y «autor segundo» del *Quijote*; y es en efecto padrastro y no padre, porque actúa como compilador y editor de las diferentes versiones, crónicas, textos y manuscritos que ha podido encontrar sobre la historia de don Quijote; él es, pues, el mayor y más decisivo de los intermediarios, pues su versión es la única que conocemos, la única con la que contamos y disponemos, y la única que engloba y da marco a las precedentes, amén de presentarlas y manipularlas como cree conveniente.

En la narración autodiegética de la historia del cautivo se reitera una nueva alusión al autor del *Quijote*, en la que el propio Cervantes proporciona notas intensivas sobre sí mismo. Persiste ahí el recurso por parte del autor real de aproximarse a los personajes y distanciarse del narrador, disgregándolo y fragmentándolo en predicados y unidades discretas: «Solo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez; y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia» (I, 40). Igualmente, cuando el ventero entrega al cura unos papeles hallados en el aforro de la maleta en que se encontraba la *Novela del curioso impertinente*, y que llevaban por título *Novela de Rinconete y Cortadillo* (1613), Cervantes escribe: «El cura se lo agradeció y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquella, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor; y, así, la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad» (I, 47).

Cervantes lleva el concepto de ironía hasta regiones completamente inéditas para su época, al introducirlo como forma de lectura de los procedimientos narrativos del *Quijote*, e interpretarlo como exigencia que rompe la ilusión de objetividad de la obra literaria, mediante la intervención del autor real en la novela, o la aparición del espectador como un personaje más en el escenario del drama⁶. La ironía cervantina expresa en este sentido la superación dialéctica de los límites físicos que se oponen al espíritu humano, brota de la conciencia del carácter antinómico del mundo exterior, y constituye una actitud de superación por parte del *yo* de las incesantes contradicciones de la realidad y del perpetuo conflicto entre lo absoluto y lo relativo.

Hasta la lectura de los capítulos 8 y 9 de la primera parte del *Quijote* el lector no conoce con claridad los procedimientos narrativos que dispone Cervantes acerca de las fuentes escritas de la historia y los procesos elocutivos del discurso.

Se habla en estos capítulos (I, 8-9) de dos autores. La mayor parte de los editores del *Quijote* advierten que «al *segundo autor* se le suele identificar con Cervantes, puesto que introduce, en el capítulo que sigue, a Cide Hamete Benengeli como primero» (Allen, 1981: 141). Desde mi punto de vista, la primera de estas entidades locutivas solo puede corresponder a un *Autor Primero*, anónimo, que no es Cide Hamete Benengeli (porque el texto no los identifica como iguales), y cuyo relato no ha sido ni escrito en árabe ni traducido por nadie (advírtase que el manuscrito árabe encontrado comienza en lo que el narrador hace corresponder con el capítulo 9 de la novela). Paralelamente, identifico al *Autor Segundo* con ese lector curioso del *Quijote*, que no es otro sino el *Narrador*, lector de los capítulos 1-8, y editor de la totalidad de los materiales textuales, puesto que además de cumplir funciones de compilador e investigador de la historia

⁶ «El retablo de Maese Pedro es, pues, una analogía de la novela vista en su totalidad [...], porque reproduce en miniatura las relaciones fundamentales que se dan entre narrador, historia y público, según se aprecian en el esquema general de la obra» (Haley, 1965/1984: 285).

del hidalgo manchego, organiza los dos manuscritos: A) Autor Primero: caps. 1-8, y B) La crónica en árabe de Cide Hamete, que encarga traducir en Toledo a un morisco aljamiado: capítulos 9 y siguientes; dispone el texto tal como lo conocemos y leemos, y *narra* con sus propias palabras el contenido de los textos precedentes (traducciones y manuscritos recogidos), de modo que constituye un nuevo discurso bajo sus propias modalidades lingüísticas y desde su propia competencia verbal, lógica y cognoscitiva, que edita y prologa como *texto* y *versión* definitivos.

El narrador del *Quijote* es un fingidor. Ha sido lector de las fuentes de la historia que narra, y finalmente se convierte en discreto editor del texto que conocemos.

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (I, 8).

Estas palabras son las últimas que corresponden a los contenidos de la historia de don Quijote relatados por el Autor Primero, los capítulos 1-8, a propósito de los cuales el texto no señala intervención alguna de Cide Hamete, quien aparece a partir del capítulo 9, y en quien se identifica la «fuente histórica» de los contenidos relatados desde este capítulo hasta el final de la segunda parte de la novela, traducidos del árabe al español, citados ocasionalmente de forma literal, o introducidos en estilo sumario diegético (Maestro, 1992) en el discurso del *Narrador*, responsable inmanente de la organización global del texto de don Quijote tal como lo leemos.

Al lector le es necesario concluir íntegramente el *Quijote* de 1605 para delimitar con precisión la estructura pragmática de su discurso, y disponer de modo sincrónico y sistemático sus diferentes instancias y procesos locutivos, esto es, el sistema retórico de autores ficticios tras el cual se oculta el Narrador de la novela.

1. Autor real: Miguel de Cervantes
2. Autor ficticio textualizado de forma discreta o discontinua en:
 - a) Autor primero: Anónimo (caps. 1-8).
 - b) Cronista: Cide Hamete Benengeli (cap. 9 en adelante).
 - c) Traductor: Morisco aljamiado.
 - d) Poetas: Académicos de Argamasilla.
 - e) Narrador: voz textual anónima que organiza, prologa y edita el texto completo.
3. Lector ficticio textualizado de forma discreta y sincrética en:
 - a) Lector del texto del autor primero.
 - b) Lector de la crónica.
 - c) Lector de la traducción.
 - d) Lector de los poemas de los Académicos de Argamasilla.
 - e) Narratario.
4. Lector real: Cualquiera de nosotros.

Desde el punto de vista que aquí sostengo, la noción de «autor implícito», concepto propuesto en 1961 por Booth con objeto de identificar en la inmanencia textual de las obras de ficción un responsable distinto del autor real al que atribuir el contenido de los enunciados verbales, resulta superflua por retórica, y desaconsejable por confusa. De hecho, he criticado profusamente este concepto, al igual que el de «lector implícito» (Iser, 1972) en mi obra *Los materiales literarios* (Maestro, 2007b), al considerar que se trata de una figura retórica, y no de una figura gnoseológica. Es, pues, un referente de la historia de la teoría literaria de factura psicologista, concretamente de la fenomenología de la estética de la recepción alemana, y como tal referente requiere siempre ser explicado, antes que permite ser utilizado como un instrumento explicativo de hechos literarios efectivamente existentes. Por eso en lugar de hablar retóricamente de «autor implícito», algo que de hecho solo existe como epifenómeno en la mente de determinados lectores, hablo de autor ficticio, que es lo que real y verdaderamente se sustantiva en una pluralidad de entidades retóricas, de naturaleza textual y ficta, constituidas de forma discreta o discontinua, a lo largo del discurso del *Quijote*, como expresión de un proceso de expansión polifónica sobre el que se construye retóricamente el sistema narrativo de la novela, y desde el que se refleja icónicamente la visión fragmentada que del mundo exterior posee el hombre del siglo XVII. La realidad es demasiado compleja y fugitiva como para que una sola persona, o un solo narrador, un único punto de vista, pueda comprenderla y darnos definitiva cuenta de ella.

A su vez, cada una de estas entidades locutivas, que constituye una manifestación textual, polifónica y discreta del autor ficticio, o narrador, del *Quijote*, puede estudiarse semióticamente como unidad de sentido, en tanto que personaje que forma parte de la semiología del relato, y que es susceptible del siguiente análisis: 1) nombre propio (o nombre común que funcione como propio); 2) etiqueta semántica: predicados y notas intensivas; 3) funcionalidad y dimensión actancial; 4) relaciones y transformaciones del personaje en el relato; 5) intertexto literario y contexto social; y 6) transducción del personaje literario.

A) EL «AUTOR PRIMERO» DEL *QUIJOTE*

Una lectura atenta del *Quijote* revela que la «autoría» de los ocho primeros capítulos de la primera parte no corresponde al mismo *personaje* que se presenta a partir del capítulo 9 como responsable de la escritura del manuscrito original arábigo (Cide Hamete), que comprendería los capítulos 9-52 de la primera parte y la segunda parte completa.

El personaje que actúa como Narrador y editor de las diferentes fuentes y manuscritos que constituyen la historia de don Quijote advierte al final del capítulo 8, a propósito de la brusca interrupción del encuentro entre los hidalgos castellano y vasco, que «está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas», y añade, refiriéndose a sí mismo: «Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia

estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen» (I, 8). Al comienzo del capítulo siguiente, insiste de nuevo en que «en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba» (I, 9). Dificilmente el lector hallará en el *Quijote* notas intensivas más precisas acerca de este recurso estilístico, denominado convencionalmente «autor primero» por la crítica cervantina, que los aquí ofrecidos por el Narrador-editor de la historia.

Este personaje, en quien se identifica la fuente —que no el discurso, el cual corresponde al Narrador— del contenido relatado en los ocho primeros capítulos, es una de las presencias textuales más fantasmagóricas del *Quijote*, dado que, si bien existe como personaje que forma parte de la historia (recibe notas intensivas y predicados semánticos por parte del Narrador-editor, quien recoge y compila sus fuentes y manuscritos; funcionalmente desempeña la labor de ser el primero de los «autores» o «sabios» en recopilar las aventuras de don Quijote...), no es menos cierto que carece de nombre propio en la novela, lo que ha dificultado enormemente su identidad por parte de la crítica cervantina, de quien ha recibido la común denominación de «autor primero»; apenas experimenta transformaciones en el relato, ya que no vuelve a mencionarse desde el capítulo 9 de la primera parte; no se sitúa, fuera del *Quijote*, en ningún otro intertexto literario o contexto social, y no ha sido objeto de transducciones literarias por parte de la interpretación crítica, que apenas le ha prestado atención, al contrario que Cide Hamete, al que se ha identificado con frecuencia con el narrador del *Quijote*, y del que se ha incluso discutido y negado su estatuto como personaje.

El *autor primero* de la historia de don Quijote es responsable del relato contenido en las fuentes manuscritas manejadas por el Narrador-editor en la narración de los ocho primeros capítulos de la primera parte, y constituye, desde el ámbito de los procesos elocutivos del discurso, la primera instancia o expresión discreta del sistema retórico de autores ficticios en que se objetiva formalmente la pragmática del *Quijote*.

B) CIDE HAMETE BENENGELI

Cide Hamete Benengeli se presenta por el Narrador-editor del *Quijote*, en el capítulo 9 de la primera parte, como el autor de un manuscrito arábigo que es traducción española de un morisco aljamiado, y que comprende la historia de don Quijote desde el hiato de la aventura del vizcaíno en adelante. El resultado de la traducción del texto de Hamete se edita por el Narrador del *Quijote*, quien se comporta como «segundo autor» y editor de la obra. Cide Hamete es, como el resto de los autores ficticios, solo un recurso estilístico, un personaje que sirve al diseño retórico del sistema narrativo; situado en una estratificación discursiva distinta a la de los personajes funcionales de la historia, actancialmente no significa nada, y, responsable con frecuencia de un discurso citado y entrecomillado por el Narrador, en estilo indirecto, referido o sumario diegético, no posee un estatuto narrativo en el discurso del *Quijote*, sino una función retórica de profundas consecuencias en el conjunto del relato.

1. *El personaje y sus intervenciones.* Cide Hamete Benengeli es ante todo un personaje y una serie de intervenciones citadas casi siempre de forma sumaria, indirecta y referida, en el discurso del *Quijote* por su Narrador-editor (también ocasionalmente por algunos personajes), quien entrecomilla e introduce sus palabras en la disposición e inventiva de su propio relato, y las manipula y modaliza como cree conveniente ante la competencia del lector. Cide Hamete Benengeli nunca habla directamente al lector. Jamás aparece sin mediación del Narrador-editor.

En unos casos, Cide Hamete es citado de forma textual, literal, entrecomillada, desempeñando solo formalmente el papel de quien cuenta o narra, con un valor metadiscursivo, de naturaleza protética y redundante, añadida al curso de la historia que protagonizan los personajes actuantes, y que ha sido previamente descrita por el Narrador; en otros casos, sin embargo, su palabra se presenta en *discurso sumario diegético* (Maestro, 1992), especialmente en la segunda parte, donde, una vez definida su función retórica, este personaje evoluciona hasta convertirse en un motivo estilístico recurrente: «Cuenta el sabio Cide Hamete Benengeli que así como don Quijote se despidió de sus huéspedes y de todos los que se hallaron al entierro del pastor Grisóstomo, él y su escudero se entraron por el mismo bosque donde vieron que se había entrado la pastora Marcela» (I, 15)⁷.

El estilo de Cide Hamete está en la línea de los autores ficticios de las novelas de caballerías, es hiperbólico, enfático e inverosímil, como lo es el personaje mismo, mientras que la voz del Narrador-editor representa el contrapunto de discreción, cordura y verosimilitud. Cervantes delega la verosimilitud del universo discursivo en la figura del Narrador, expresión polifónica sobre la que se construye y progresa el sistema narrativo de su novela, salvaguardándose así de los posibles excesos del relato, al situar sus fuentes en autores anónimos y dispersos, de los cuales Cide Hamete representa la entidad más estable e inverosímil. El Narrador-editor se burla de don Quijote, transcribe los títulos de los capítulos, y en su estilo es intensamente irónico, lúdico y crítico, con los personajes; a Cide Hamete, sin embargo, se atribuyen presentaciones elevadas y enfáticas, como si los protagonistas fueran auténticos héroes, y así lo demuestran los escasos fragmentos que transcribe literalmente el Narrador: «Y es de saber que llegando a este paso el autor de esta verdadera historia exclama y dice: “¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros! ¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérboles sobre todos los hipérboles?”» (II, 17).

⁷ El Narrador-editor reproduce con frecuencia el contenido de las fuentes de Cide Hamete en discurso sumario diegético, utilizando habitualmente la fórmula siguiente: «Cuenta, pues, la historia que, antes que a la casa de placer o castillo llegasen, se adelantó el duque y dio orden a todos sus criados del modo que habían de tratar a don Quijote» (II, 31); «Cuenta, pues, la historia, que Sancho no durmió aquella siesta, sino que, por cumplir su palabra, vino en comiendo a ver a la duquesa...» (II, 33).

A propósito de Cide Hamete como personaje literario, El Saffar (1968/1984: 289 y 297) escribió que «el supuesto autor del *Quijote* es un personaje importante de su propia novela; él habla, y los demás hablan de él, como acontece con los otros personajes [...]. Cide Hamete se constituye no en copista impersonal de la historia de otro, sino en personaje interesante por sí mismo. El lector lo ve como personaje y no solo a través de sus comentarios». Conviene advertir en este punto que el lector real no accede nunca al texto original (arábigo) atribuido a Cide Hamete, ya que su discurso es siempre citado, mencionado, entrecomillado o resumido, de modo que, en la obra de ficción, resulta de dos revisiones o transducciones: la del morisco aljamiado y la del Narrador-editor. Ante todo, Cide Hamete complica, fragmenta, multiplica, disgrega..., siempre de forma ficticia, la unidad autorial que representa Cervantes, quien a su vez resulta progresivamente desplazado en su propia obra, a través de estratificaciones discursivas discretas y concéntricas. Cide Hamete ocupa en el sistema retórico de autores ficticios del *Quijote* una estratificación discursiva jerárquicamente idéntica a la del anónimo «autor primero», si bien desde el punto de vista de su estatuto como personaje literario presenta una complejidad mucho más amplia, dada la naturaleza y variedad de notas intensivas que recibe, la funcionalidad que adquiere en el conjunto del relato (delegado textual de intenciones autoriales, ironía, distanciamiento...), las evoluciones que experimenta en el transcurso de la historia, la recurrencia del intertexto literario —es figura que procede de los libros de caballerías, como cronista de las aventuras del caballero andante— y de las transducciones interpretativas a las que la crítica cervantina le ha sometido.

2. *La etiqueta semántica.* Como personaje literario del *Quijote*, Cide Hamete Benengeli posee un nombre propio, que asegura la unidad de las referencias lingüísticas que se dicen sobre él, y una etiqueta semántica, constituida por el conjunto de notas intensivas y predicados semánticos que, manifestados de forma discreta a lo largo del discurso, proceden del Narrador y de los restantes personajes del *Quijote*, pero nunca del propio Cide Hamete, que jamás habla por sí mismo.

Las notas intensivas más recurrentes sobre Cide Hamete proceden inicialmente del Narrador-editor, e insisten en presentarlo como «autor arábigo y manchego» (I, 22) y como cronista o «historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio» (I, 16), de modo que resulta situado en el intertexto literario de los «autores ficticios», sabios y encantadores, habituales en las novelas de caballerías⁸. Las notas intensivas que sobre Cide Hamete proceden de los personajes

⁸ «Muestra característica de este fenómeno es la forma en que va evolucionando, a partir del *Amadís*, la atribución a dos autores sucesivos, un redactor antiguo y un traductor moderno, del libro que se está leyendo, desdoblamiento iniciado por Montalvo y tan sutilmente aprovechado después por Cervantes en su creación de Cide Hamete Benengeli: en el *Caballero de la Cruz* (1521) los autores son un cronista moro y un cautivo cristiano capaz de verter al castellano el texto árabe; en el *Amadís de Grecia* (1530) coexisten dos responsables cuyos prólogos se oponen y contradicen; en el *Palmerín de Inglaterra* (1547) Francisco de Moraes finge que la biografía de su protagonista no es sino un extracto, vertido al portugués, de las viejas crónicas de Gran

de la historia son posteriores a los predicados semánticos del Narrador, y no se manifiestan propiamente hasta el capítulo 2 de la segunda parte, pues hasta entonces don Quijote no toma conciencia de la identidad del sabio historiador a quien está encomendada la crónica de su historia.

[...] y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.

—Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote—, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir.

—¡Y cómo —dijo Sancho— si era sabio y encantador, pues, según dice el bachiller Sansón Carrasco, que así se llama el que dicho tengo, que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena!

—Ese nombre es de moro —respondió don Quijote.

—Así será —respondió Sancho—, porque por la mayor parte he oído decir que los moros son amigos de berenjenas.

—Tú debes, Sancho —dijo don Quijote—, errarte en el sobrenombre de ese Cide, que en arábigo quiere decir ‘señor’ (II, 2).

El capítulo 3 de la segunda parte es uno de los más completos respecto a la configuración de la etiqueta semántica de Cide Hamete Benengeli. Este capítulo puede leerse como un irónico metadiscurso de Cervantes sobre el *Quijote* de 1605. Los personajes sirven de portavoces del autor, quien actúa sobre las opiniones e impresiones que en el público ha causado la primera parte de la novela. Los datos más sobresalientes que se desprenden del diálogo entre don Quijote, Sancho y el bachiller Sansón, revelan que el hidalgo atiende ante todo a la veracidad de la narración, porque «desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embebecadores, falsarios y quimeristas». Cervantes parece sugerir con intervenciones de este tipo la naturaleza fantasmagórica y fugitiva, meramente virtual y a todas luces inverosímil, de este recurso literario: «La existencia de Cide Hamete —escribió Riley (1962/1971: 323)— es una especie de burla, y tan afortunada que se perdona casi siempre su evidente despropósito. Es el único ejemplo de total inverosimilitud en el libro». La fortuna del artificio procede de las amplísimas posibilidades polifónicas y pragmáticas que adquiere en el discurso del *Quijote*.

Por su parte, Sansón Carrasco parece actuar como portavoz, bien de Cervantes, bien de posibles lectores reales del *Quijote* de 1605, informando del número y lugar de las ediciones de la primera parte, de su historiador y traductor, del tratamiento que en ella han recibido los personajes, y de algunos de los comentarios habituales que el público del momento solía hacerse tras su lectura.

Breña conservadas en la biblioteca de un erudito parisino; y en el *Felixmarte de Hircania* (1556) aparecen nada menos que cuatro personajes: el griego Philosio, cuyo texto, supuestamente traducido al latín por Plutarco y retraducido por Petrarca al idioma toscano, pasa finalmente al castellano en la versión del oscuro Melchor Ortega» (Roubaud, 1998: cxvi).

Los comentarios de Cervantes sobre el juicio de algunos de sus contemporáneos sobre las historias intercaladas en la primera parte suelen entenderse como una ironía hacia ellos, y parece que no puede ser de otro modo a juzgar por el personaje que los enuncia, el socarrón e infidente Sansón Carrasco⁹. Cervantes opina, por boca de esta bufonesca figura, sobre la edición de 1605, y sitúa la acción de la segunda parte por referencia al mundo ficcional y universo discursivo de la segunda. Este capítulo, junto el 8 y el 9 de la primera parte, debe estimarse como un discurso metanarrativo, pues desde ellos se define la posición del narrador de la novela, y su establecimiento en la estratificación discursiva más amplia y externa del relato, en la que opera como narrador heterodiegético y extradiegético.

3. *Funcionalidad, transformaciones en el discurso y relaciones con los restantes personajes.* He indicado que Cide Hamete Benengeli constituye como personaje literario uno de los segmentos discretos o discontinuos del sistema retórico de autores ficticios, y que se sitúa en una estratificación discursiva diferente de la que ocupan los personajes operatorios, los que verdaderamente actúan en el mundo ficcional de la novela. Así, desde un punto de vista funcional, Cide Hamete se caracteriza por el cumplimiento de una motivación estilística y retórica, nunca secuencial ni actancial, en la que pueden advertirse fines concretos. El personaje Cide Hamete Benengeli actúa como recurso literario desde los límites que le impone el nivel discursivo en que se encuentra, y se caracteriza, desde esta perspectiva, por las relaciones verticales y centrípetas que mantiene formalmente con el estrato discursivo en el que se encuentran los personajes actantes, y por las relaciones igualmente verticales, pero centrífugas esta vez, que establece con el Narrador-editor del *Quijote*, quien se sitúa en un nivel discursivo exterior y englobante al de Cide Hamete.

Una de las funciones más recurrentes de este supuesto cronista arábigo del *Quijote*, en sus relaciones con el Narrador, consiste en ser presentado o citado como depositario y responsable de la narración de aquellos episodios más discutiblemente verosímiles, como sucede, por ejemplo, en las aventuras de la cueva de Montesinos, el mono adivino de maese Pedro, la cabeza encantada de don Antonio Moreno¹⁰, o el diálogo tan «decoroso» que mantiene al comienzo de la segunda parte Sancho Panza

⁹ Conviene advertir, sobre todo a los cervantistas que leen poca teoría literaria (la oración es adjetiva, no de relativo), que el término «infidente» no procede de Avalle-Arce (1991, 2006), sino de Wayne Booth, quien lo introduce por vez primera en su *The Rethoric of Fiction* (1961), para designar precisamente la técnica retórica de este tipo de narradores poco fiables, y con objeto de poner de manifiesto, para la incipiente narratología de la década de 1960, cómo un recurso literario podía contrariar las expectativas generadas en la fábula de una obra de arte verbal. Todas estas posibilidades habrían de ser, apenas dos décadas después, sumamente exploradas por los artífices de la estética de la recepción, especialmente el fenomenólogo e idealista Wolfgang Iser (1972).

¹⁰ «El cual quiso Cide Hamete Benengeli declarar luego, por no tener suspenso al mundo creyendo que algún hechicero y extraordinario misterio en la tal cabeza se encerraba, y, así, dice que don Antonio Moreno, a imitación de otra cabeza que vio en Madrid fabricada por un estampero, hizo esta en su casa para entretenerse y suspender a los ignorantes» (II, 62).

con su mujer, donde el Narrador transcribe las citas literales más amplias de Cide Hamete, y Cervantes intensifica su distancia respecto al relato de acontecimientos supuestamente inverosímiles.

Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído, porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores. Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dárselo nada por objeciones que podían ponerle de mentiroso; y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua (II, 10).

Otro de los rasgos que matizan la relación de Cide Hamete con el Narrador-editor del *Quijote*, en cuyo discurso se envuelve y comunica el del autor arábigo, es el de la ironía. Con frecuencia, Cide Hamete y su discurso se citan en momentos esencialmente cómicos de la acción narrativa, a propósito de nimiedades singulares, lo que confiere una indudable expresión irónica a este personaje arábigo, cuyo nombre no puede estar más en consonancia con este tipo de situaciones. Basta recordar, entre otras, la escena en la que doña Rodríguez acude al aposento de don Quijote para pedirle ayuda contra el villano del duque que ha mancillado la honra de su hija, y ambos se besan mutuamente las manos: el Narrador advierte que «aquí hace Cide Hamete un paréntesis y dice que por Mahoma que diera por ver ir a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho la mejor almalafa de dos que tenía» (II, 48)¹¹.

Cide Hamete Benengeli aparece con frecuencia asociado por el Narrador a los momentos más cómicos y risibles de la historia de don Quijote, lo que convierte al cronista arábigo en uno de los personajes más burlados de la novela, y más sobresalientemente *pasivos* de ella, ya que Hamete no actúa en ningún momento como *agente* de nada: jamás habla directamente, ya que sus palabras se citan y manipulan por el Narrador de la forma, irónica con frecuencia, que él estima más conveniente; por otro lado, en su relación con los personajes actanciales, se configura como una personalidad distante y misteriosa, indudablemente fantasmagórica y legendaria, de cuya autoridad y trabajo se discute y desconfía, pues «su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos

¹¹ Los ejemplos pueden multiplicarse: «Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era), al son de sus mismos suspiros cantó de esta suerte» (II, 68). «Esto dice Cide Hamete, filósofo mahomético, porque esto de entender la ligereza e inestabilidad de la vida presente, y de la duración de la eterna que se espera, muchos sin lumbre de fe, sino con la luz natural, lo han entendido; pero aquí nuestro autor lo dice por la presteza con que se acabó, se consumió, se deshizo, se fue como en sombra y humo el gobierno de Sancho» (II, 53). «Sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura, al cabo de los cuales, yendo fuera de camino, le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques, que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele» (II, 60).

son embelecadores, falsarios y quimeristas» (II, 3). Cide Hamete es un personaje construido por los restantes personajes del *Quijote* «para» aderezo y uso del Narrador-editor, quien potencia imaginariamente su posición en la obra, y cuyo mérito principal procede de haber permitido a Cervantes la construcción de una *falla* decisiva en el conjunto de las estratificaciones discursivas del relato, al conferir cierta unidad a la expansión polifónica que genera su mera presencia virtual, ilusoria y retórica, en el sistema narrativo.

Otra de las funciones que Cervantes hace recaer sobre Cide Hamete es la de deslegitimar la autoridad de Avellaneda sobre don Quijote, lo que constituye una transformación de las relaciones de Hamete respecto al Narrador, ya que como es lógico este cometido del cronista árabe no estaba previsto inicialmente. De nuevo, son los personajes principales cervantinos los que *convierten* a Cide Hamete en el «auténtico» cronista de la verdadera historia de don Quijote:

—Créanme vuestas mercedes —dijo Sancho— que el Sancho y el don Quijote desa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado, y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho.

—Yo así lo creo —dijo don Juan—, y, si fuera posible, se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete, su primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles.

—Retrátame el que quisiere —dijo don Quijote—, pero no me maltrate, que muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias (II, 59).

El mismo comportamiento de «agente», frente a la pasividad del moro, que se esgrime como una especie de símbolo totémico, ante el *Quijote* de Avellaneda, caracteriza al Narrador-editor respecto a la presentación de Hamete como el único cronista verdadero de las hazañas de don Quijote, si bien con los habituales ribetes de ironía que matizan sus relaciones (Narrador / cronista arábigo), bien diferentes de las que le profesan los personajes actanciales (don Quijote, Sancho, Sansón / Cide Hamete): «Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene; bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores» (II, 61)¹². Cervantes, a través del Narrador-editor, pone en boca de Cide Hamete Benengeli sus propios pensamientos a propósito del falso *Quijote*, y cierra la narración del suyo en la forma que conocemos.

¹² «Y el diablo le respondió: ‘Esta es la *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas’. ‘Quitádmelo de ahí —respondió el otro diablo— y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos’. ‘¿Tan malo es? —respondió el otro.’ ‘Tan malo —replicó el primero—, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara’» (II, 70).

Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: «Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieres:

—¡Tate, tate, follonicos!
De ninguno sea tocada,
porque esta empresa, buen rey,
para mí estaba guardada.

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio (II, 74).

4. *El intertexto literario*. Riley (1962), al tratar de explicar la complejidad del sistema narrativo del *Quijote* desde el punto de vista de la teoría literaria conocida por Cervantes, describe el recurso de los autores ficticios y advierte que con Cide Hamete Benengeli Cervantes no se limita a parodiar un gastado artificio de la literatura caballeresca, como en efecto sí ocurre con el sabio Alisolán, que aparece en el *Quijote* de Avellaneda, sino que «el efecto que consigue es aumentar la ya notable profundidad del libro», al hacer del moro «un personaje deliberadamente absurdo», que, «como autor ficticio, consigue, en relación a los presentes en la literatura caballeresca, una dimensión inesperada», y unas posibilidades extraordinariamente enriquecedoras desde el punto de vista pragmático y polifónico de la novela¹³.

Es, pues, indudable que la construcción del personaje Cide Hamete, al margen de las condiciones esenciales que adquiere en el *Quijote* cervantino, se inscribe en una tradición e intertexto literario propios de la literatura de caballerías. Como advierte el mismo Riley (1962/1971: 318), pese a que las ventajas que supone el relatar los acontecimientos a través de otra persona sí habían sido señaladas por los tratadistas¹⁴, algunos de los cuales sí habían sido leídos por Cervantes, «es sumamente improbable que el recurso al autor ficticio pueda ser en Cervantes resultado de sus lecturas sobre teoría literaria».

¹³ También se puede relacionar a Cide Hamete con los numerosos intermediarios, simples narradores de cuentos, que abundan en las novelas de Cervantes, y a los que él recurre a menudo (Riley, 1962).

¹⁴ Castelvetro, en 1576, distinguía entre un narrador interesado (*passionato*) o imparcial, como debe ser el historiador; López Pinciano, en 1953, estimaba que un autor podía expresar mejor sus opiniones por boca de un tercero que desde la primera persona gramatical. Piccolomini, en 1575, la presencia de una tercera persona o autor ficticio intermediario permite delegar en él la responsabilidad de la objetividad y verosimilitud de la historia. «Cervantes se sirve una y otra vez de los intermediarios con un agudo conocimiento de las ventajas que reporta al autor esa objetividad, esté o no conseguida obedeciendo conscientemente a un principio literario» (Riley, 1962/1971: 318).

5. *Las transducciones de Cide Hamete*. He insistido con anterioridad en que la mayor parte de los estudios tradicionales sobre el papel del narrador en el *Quijote* atribuyen con frecuencia a los autores ficticios una función narrativa, e identifican finalmente a Cide Hamete con el *narrador* del *Quijote*, lo que constituye una auténtica transducción, es decir, una interpretación que transforma esencialmente el sentido comunicado por el texto. Algunas de estas transducciones han sido formuladas por autores que gozaron de cierto prestigio en un momento dado, y en muchos casos han sido motivadas por la excesiva complejidad narrativa que manifiesta la novela cervantina, con sus frecuentes y alternantes denominaciones —nulas en algún caso— de los autores ficticios, creados por el *Narrador* y los propios personajes de la historia. Así, por ejemplo, es el propio Narrador-editor del *Quijote*, al calificar a Cide Hamete de «autor primero», en el capítulo 40 de la segunda parte, quien provoca una inmediata confusión entre la identidad de los autores de los capítulos 1-8 («autor primero» anónimo) y 9 y siguientes (Cide Hamete): «Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como esta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente» (II, 40).

Riley, a propósito de los autores ficticios, afirmaba en 1962 que «Cide Hamete es, con mucho, el más importante de todos ellos», y añadía que «es narrador, intermediario y, por derecho propio y a su manera, uno de los personajes», para concluir en que «no debemos ocuparnos de él como narrador» (320). Con todo, Riley se equivocaba al afirmar que Cide Hamete es narrador. No es cierto. Ya se ha dicho que no narra nada. No tiene voz propia. Es un instrumento retórico del narrador, quien lo cita cuando quiere y le cede la palabra, mediante citas textuales o discursos referidos e indirectos, con frecuencia para ridiculizarlo. La ambigüedad respecto al problema del sistema narrativo del *Quijote* no siempre ha sido debidamente clarificada desde la «moderna» narratología, desde la que se sigue errando el tiro al apuntar a la naturaleza pragmática de la novela cervantina. Es un hecho que el problema de los narradores del *Quijote* constituye uno de los aspectos más exigentes de la interpretación de esta novela, lo que explica acaso que con demasiada frecuencia se hayan propuesto lecturas que el propio texto rechaza: «Además de estos dos autores ficticios [Cide Hamete y el morisco aljamiado] cuya personalidad es más o menos conocida, se cita un primer, un segundo y hasta un tercer autor, *aunque solo los dos primeros aparecen citados en el texto de Cervantes*» (Paz Gago, 1989: 44). El subrayado es mío, porque, en este punto, Paz Gago sí tiene razón.

Como han señalado diferentes estudiosos (Martínez Bonati, 1977a), el *Quijote* es un libro muy nutrido de contradicciones lógicas que, antes de hacer de él una obra imperfecta, le confieren un estatuto de especial complejidad estética. Desde este punto de vista, el comienzo del capítulo 44 de la segunda parte, calificado de «galimatías» por la mayor parte de los editores (Clemencín comenta que «es una algarabía que no se entiende») no pone ninguna claridad en el problema de la pragmática del *Quijote* y sus procesos elocutivos. Es más, plantea una situación ya no inverosímil, sino lógicamente imposible: que Cide Hamete Benengeli leyera la traducción española del morisco aljamiado y mostrara su disconformidad ante este pasaje (II, 44).

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos (44, II).

Hago mías en este punto las palabras de Martínez Mata (2008: 32), quien escribe: «El lector, perplejo, se pregunta, al igual que Clemencín en 1833, cómo puede leerse *en el propio original* que el intérprete no ha traducido fielmente este capítulo, cuando, como es obvio, la traducción es posterior al original. La indefinición del origen de este comentario («Dicen») deshace cualquier expectativa de credibilidad, poniendo de relieve lo que tiene de broma irónica que echa por tierra la esperable veracidad del relato». Con todo, he de decir que en la tarde del 13 de noviembre de 1993, en un congreso cervantino celebrado en Castro del Río, Córdoba, ante la sorpresa y admiración de todos los asistentes, Michel Moner, a quien se le criticó una sobresaliente y objetiva falta de racionalismo en su intervención, afirmaba obstinadamente que, para él, la cita antemencionada era sin duda alguna del todo comprensible. Hasta el momento de escribir estas líneas, quince años después, no me consta que Michel Moner haya dado alguna explicación solvente al respecto. Con todo, no habrá que perder la esperanza: del futuro del cervantismo nada está excluido.

C) EL TRADUCTOR DEL *QUIJOTE*

Otro de los personajes del *Quijote* que forma parte del sistema retórico de autores ficticios es el morisco aljamiado, al que el Narrador-editor de la novela encarga la traducción de los manuscritos arábigos que contienen los capítulos 9 y siguientes de la primera parte y los de la segunda parte completa, redactados anteriormente por Cide Hamete, y hallados en un manuscrito en el mercado del Alcaná de Toledo.

Ha escrito Riquer (1973: 273-292) que «su intervención no constituye más que un aspecto muy accidental del recurso paródico a los pseudoautores, traductores e intérpretes de lenguas clásicas». Sin embargo, esta presencia supuestamente «accidental» es decisiva en el *Quijote*, pues no estamos ante un mero personaje-fantasma, como Cide Hamete, sino ante el sujeto que sirve de intermediario, esto es, de traductor —y por supuesto de transductor—, entre al manuscrito árabe y su redacción española, tal como la conoce el lector. Desde el punto de vista de la expansión polifónica y la estratificación discursiva en que se desglosa el sistema retórico de autores ficticios del *Quijote*, el traductor morisco se sitúa en un nivel discursivo que envuelve al establecido por Cide Hamete, sobre cuya redacción y manuscritos actúa formal y empíricamente en los términos que declara el Narrador-editor.

El traductor morisco, del que desconocemos su nombre, y sobre el cual el texto apenas proporciona notas intensivas que esclarezcan su identidad, no se limita meramente a traducir el manuscrito de Hamete, sino que incorpora esporádicamente anotaciones y juicios que el *Narrador* menciona y cita cuidadosamente, de todo lo cual se desprende que lo escrito por un autor resulta discutido, enmendado o enmarañado, por el que ha proseguido su labor.

Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía; y, así, prosiguió diciendo (II, 5).

Múltiples autores, múltiples versiones, múltiples anotaciones, parecen disgregar la concepción unitaria y renacentista del «autor», así como postular la imposibilidad de identificar en los objetos de la realidad la unidad del mundo exterior, que resulta cada vez más complejo, mejor dinamizado y menos solidario. La siguiente intervención del Narrador permite distinguir con precisión las diferentes manifestaciones discretas de los *autores ficticios* (que no «implícitos») en el discurso del *Quijote* (Narrador-editor → traductor morisco → Cide Hamete), así como también revela que el morisco aljamiado no se limitó a traducir, sino a suprimir incluso, algunos de los fragmentos del manuscrito arábigo que estimaba prolijos, aburridos o, como este, «menudencias».

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones (II, 18).

El Narrador-editor del *Quijote* se desentiende incluso de algunas de las citas de Cide Hamete, atribuyéndolas directamente al morisco aljamiado que traduce el texto manuscrito de la historia. En efecto, en el relato de don Quijote sobre la aventura de la cueva de Montesinos, Cervantes no responsabiliza a ninguna de las instancias narrativas en que se dispone discrecionalmente el sistema retórico autores ficticios, de modo que don Quijote es el único responsable de su discurso, como así lo subraya el traductor.

Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones: «No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito» (II, 24).

Es más, en el siguiente fragmento se aprecian tres de las instancias ficcionalmente narrativas: el Narrador-editor, que comunica el párrafo al narratario; la palabra de Cide Hamete, que es citado por el Narrador; y la intervención del morisco aljamiado, que, amén de traducir, incorpora una digresión acerca del modo empleado por Hamete al formular su juramento en pro de la veracidad del discurso que transmite:

Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: «Juro como católico cristiano...». A lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano, cuando jura, jura o debe jurar verdad y decirla en lo que dijere, así él la decía como si jurara

como cristiano católico en lo que quería escribir de don Quijote, especialmente en decir quién era maese Pedro y quién el mono adivino que traía admirados todos aquellos pueblos con sus adivinanzas (II, 27).

D) LOS POETAS Y ACADÉMICOS DE ARGAMASILLA

El texto de Cide Hamete, traducido, transcrito y citado por el Narrador, no constituye el único testimonio ni la única contribución manuscrita al relato de Don Quijote —aunque sí la más extensa y reiterada—, pues, además de la redacción de los capítulos 1-8 de la primera parte, correspondiente al anónimo «autor primero», los últimos párrafos del *Quijote* de 1605 advierten que en el interior de una caja de plomo¹⁵, hallada en los cimientos de una antigua ermita, que un médico pone en manos del Narrador-editor, se encuentran los epitafios y poemas con que este último cierra la primera parte del libro. La autoría de estos versos finales corresponde a los Académicos de Argamasilla, una más de las ficciones cervantinas «constructoras» del *Quijote*, y que podría considerarse como otra de las manifestaciones discretas del sistema retórico de autores ficticios.

Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas: solo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento. Ni de su fin y acabamiento pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres (I, 52).

El discurso que constituyen para la historia de don Quijote los denominados Académicos de Argamasilla se sitúa horizontalmente en la misma estratificación discursiva que ocupan las intervenciones de Cide Hamete Benengeli y el traductor morisco, y representa, en coexistencia con ellas, una nueva expansión polifónica en el conjunto discursivo, y una manifestación discreta distinta en el sistema retórico de los autores ficticios; del mismo modo, los manuscritos de estos académicos se definen verticalmente por la relación de integración que adquieren en el discurso del Narrador,

¹⁵ En la edición del *Quijote* de 1971 introducida por el estudio de Américo Castro «Cómo veo ahora el *Quijote*», desde una perspectiva exclusivamente historiográfica se asocia la caja de plomo y los pergaminos con unos documentos apócrifos descubiertos a fines del siglo XVI en el Sacro Monte de Granada.

quien los introduce en su propio mensaje y los modaliza como cree conveniente. Véase el esquema que reproducimos más adelante.

E) EL NARRADOR DEL *QUIJOTE*

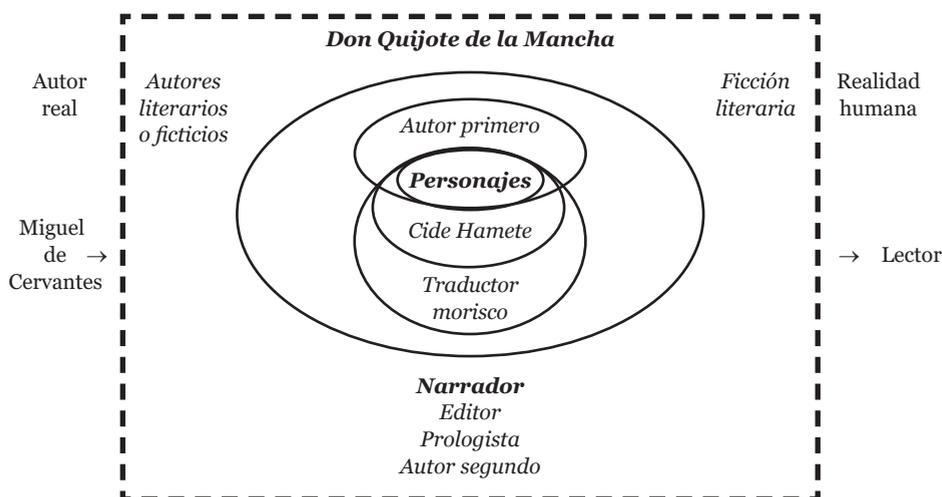
El estatuto que caracteriza al Narrador del *Quijote* es doble, ya que no solo pertenece como personaje al sistema retórico de autores ficticios, a los que construye intensionalmente (Cide Hamete), y con los que está en relación directa (morisco aljamiado), al introducir en su propio discurso las aportaciones manuscritas que aquellos le proporcionan, sino que es además el único de todos los autores ficticios que real y verdaderamente *narra* lo que acontece en el *Quijote*, como discurso que transcurre *in fieri*, y cuya escritura es simultánea al acto mismo de enunciación que registra la voz del Narrador.

Forma parte del *Quijote*, pero no interviene en la historia que comunican los manuscritos que manda traducir, y cuya redacción dispone bajo sus propias modalidades y competencias. Organiza y compila debidamente las diferentes versiones y crónicas (autor primero, Cide Hamete, indicaciones del traductor, poemas de los académicos de Argamasilla...), y las edita como texto destinado a unos lectores reales, de carne y hueso, que no implícitos (Iser, 1972) o límbicos—, texto que en el mundo empírico está escrito y firmado por Miguel de Cervantes, como autor real.

Habitualmente, el narrador habla desde la tercera persona y no forma parte de la historia que cuenta (heterodiégesis), aunque a veces utilice la primera persona, especialmente para describir su implicación en el proceso de búsqueda y edición de los manuscritos (autodiégesis): «Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos» (I, 9); se sitúa en el nivel más externo de las diferentes estratificaciones discursivas que constituyen las diversas instancias locutivas del *Quijote* (narrador extradiegético), ya que representa la instancia narrativa más elevada del sistema de las diferentes estratificaciones discursivas que dispone la novela: Cervantes → [Narrador-Editor → Autor Primero (caps. 1-8) / Cide Hamete (caps. 9 y ss) (traductor morisco) → Personajes del *Quijote* que narran historias intercaladas → Lectores ficticios de cada uno de los niveles narrativos anteriores] → Lector Real; y dentro de la ficción discursiva es el responsable último del discurso literario, de su universo referencial y de su sistema actancial y ficcional, así como de cada una de las metalepsis del texto, o incursiones del narrador en el texto principal o diégesis (discurso metadieético [Narrador] → discurso diegético [Autor Primero y Cide Hamete → discurso hipodieético [Personajes actantes que narran historias intercaladas en la trama del *Quijote*]).

El narrador del *Quijote* no es solo un recurso estilístico y retórico, como Cide Hamete y el traductor morisco, sino que, como todo *narrador*, es una creación específicamente autorial, en este caso, genuinamente cervantina: en su constitución no interviene ni uno solo de los restantes personajes del *Quijote*, a los que él construye,

matiza, dispone, agrupa, manipula; carece de nombre propio y de dimensión actancial, apenas presenta notas intensivas salvo las que él mismo proporciona sobre sí, no experimenta alteraciones sustanciales en sus relaciones con los demás personajes a lo largo del discurso, y se mantiene al margen de todo intertexto literario y contexto social, si exceptuamos el que Avalle Arce (2006) le adjudica, con acierto, en la historia de la narrativa española; es él, y no Cide Hamete, quien enuncia el título de cada uno de los capítulos, porque Cide Hamete solo es citado en ellos, pasivamente —«De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien le leyere, si las lee con atención» (II, 28)—, y porque el estilo del Narrador, irónico hacia don Quijote y el cronista arábigo, es el dominante en casi todos los títulos, mientras que el discurso de Hamete es enfático, épico, pretendidamente heroico y siempre paródico; el narrador es, pues, un personaje más del *Quijote*, el único personaje que *narra in fieri*, porque su rol actancial consiste en organizar el relato desde el interior, hasta el punto de ser responsable único y último de la edición del propio relato que comunica, al declarar abiertamente todos sus compromisos e intereses en el acto de narrar la historia del ingenioso hidalgo. Es, en suma, el sujeto fundamental de la narración, cuyo discurso envuelve, dispone, formaliza y materializa todo cuanto existe en el *Quijote*.



En suma, al *Narrador-Editor* del *Quijote* corresponden en el texto de ficción las siguientes disposiciones:

1. La redacción del prólogo de la primera parte de la historia.
2. La organización de los contenidos narrados en los capítulos 1-8 de la primera parte, cuya fuente histórica es un narrador anónimo que en el texto se denomina *Autor Primero*.
3. La disposición formal de las fuentes y de los acontecimientos narrados desde el capítulo 9 hasta el final, cuya fuente histórica es Cide Hamete, labor que implica el hallazgo de los manuscritos y el encargo de su traducción al morisco aljamiado.

4. La adición de los epitafios con que concluye la primera parte, hallados en una caja de plomo, en los cimientos de una ermita en reconstrucción, y que le son entregados por un médico al Narrador-editor.

5. Contraste, compilación y formalización de las diferentes fuentes, narración de los hechos y edición del texto tal como es destinado al narratario, implicado en el texto de ficción, y al lector real.

Los tres últimos párrafos del *Quijote* de 1605 deben leerse detenidamente. Allí se habla con frecuencia del «autor desta historia», y en ningún momento del cronista o historiador de ella, lo que hace pensar que la voz del que habla entonces, como en efecto sucede a lo largo de toda la narración, es la del Narrador-editor del *Quijote*, y no la de Cide Hamete, siempre citado o entrecomillado. De ser cierta esta hipótesis, los fragmentos finales del *Quijote* proporcionan importantes notas intensivas acerca de la identidad del Narrador-editor del discurso de ficción: se trataría de alguien que se presenta ante todo bajo la apariencia de un investigador, de un buscador de notas y fragmentos en archivos, bibliotecas y ferias manchegas, sobre la historia de don Quijote.

Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas: solo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento. Ni de su fin y acabamiento pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres.

Y los que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia. El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos por sacarla a luz, sino que le den el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan en el mundo, que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo (I, 52).

F) LOS LECTORES, REALES Y FICTICIOS, DEL *QUIJOTE*

La teoría literaria de fines del siglo XX, y así se ha reflejado en sus acercamientos a la interpretación del *Quijote*, postula dos tipos fundamentales de lector, según se sitúe en el plano de la realidad o de la ficción. Como hecho literario perteneciente al mundo físico (M_1), el *Quijote* constituye un objeto de conocimiento que afirma la existencia de un autor real, Miguel de Cervantes, y la presencia efectiva de un lector igualmente real, que puede ser cualquiera de nosotros, en simetría pragmática con aquel.

Sin embargo, determinadas corrientes interpretativas de naturaleza fenomenológica y psicologista, sobre todo las afines a la denominada estética de la recepción alemana (Jauss, 1967; Iser, 1972), sugieren que en toda obra narrativa de arte verbal es posible postular, al lado del lector real, la existencia textualmente demostrable de un «lector implícito», en simetría con el concepto de «autor implícito» que Booth mencionó por vez primera en 1964. W. Iser (1972), como otros seguidores y antecesores de la Escuela de Constanza, no han hecho más que dar resonancia a todas estas atribuciones propias de la fenomenología y el psicologismo de la estética de la recepción.

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se distancia de todos estos postulados fenomenológicos, cuyo psicologismo niega enérgicamente. El Materialismo Filosófico define conceptualmente la figura del lector literario como aquel ser humano o sujeto operatorio que interpreta las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios (Maestro, 2007b). Un «lector implícito» no puede interpretar Ideas, porque un «lector implícito» es una figura retórica, y no una figura gnoseológica. Y mucho menos es un sujeto operatorio y efectivo. En consecuencia, se hablará de *lector ficticio* para designar los posibles lectores del *Quijote* en el mundo de la ficción narrativa, en el que se mueven los personajes de ficción, don Quijote, Sancho, Sansón Carrasco, el cura o el barbero; y se hablará de *lector real* —expresión de por sí redundante, pues el lector o es real o no es— para designar a aquellos lectores real y efectivamente existentes que, como sujetos que operan con el *Quijote* como material literario, interpretan las Ideas formalmente objetivadas no solo en su textualidad, sino también en relación con el resto de los materiales literarios, como son el propio autor, otros lectores históricos y contemporáneos y, sobre todo, los críticos, intérpretes y transductores del *Quijote*.

Desde el punto de vista que aquí se sostiene, las nociones de autor y lector implícitos son figuras retóricas, términos abstractos, virtuales y ficticios, que, postulados psicológicamente por determinadas corrientes teórico-literarias de naturaleza fenomenológica, dan lugar a interpretaciones equívocas acerca de las posibilidades de recepción de un material literario. Es preferible, por razones gnoseológicas, hablar de lector ficticio, mejor que de «lector implícito»¹⁶. Desde el momento en que se apela al «lector amable» o «curioso lector», etc..., esta categoría elocutiva, que se encuentra *explícita* o *textualizada* en el discurso, y no implícita, funciona como un recurso retórico de sentidos diversos, que van desde la calificación del autor al lector real, pasando por la captación de su benevolencia, hasta incluso su ridiculización o atribución crítica, como es el caso de calificar de «desocupado» al lector de una obra tan compleja en ideas como es el *Quijote*¹⁷.

¹⁶ Para una crítica demoledora del concepto de «lector implícito» propuesto por Iser (1972), vid. el capítulo tercero de *Los materiales literarios* (Maestro, 2007b). No voy a repetir aquí lo ya escrito allí.

¹⁷ Numerosos comentaristas han explicado esta invocación como una referencia al concepto latino de *otium*, cuya forma adjetiva —*otiosus*— se aplicaba con frecuencia al lector de poesía, es decir, de literatura. Yo no creo, sin embargo, que para Cervantes la literatura sea un discurso simplemente ocioso, libre de trascendencias o valores críticos. Más bien creo todo lo contrario. Antes de Ludwig van Beethoven, sin duda antes de Wolfgang A. Mozart aún más, la música era para buena parte de su público posible y aristocrático una actividad lúdica, propia de horas de

Es indudable que la crónica de Cide Hamete habría tenido sus lectores específicos, que según el texto son al menos el Narrador del *Quijote* y el morisco aljamiado; y lo mismo sucedería con la traducción de este último y el texto definitivo que elabora el primero; también los manuscritos en que se recogen los poemas de los Académicos de Argamasilla han tenido sus propios lectores, antes de formar parte del *Quijote*, uno de los cuales hubo de ser el médico que los halló, antes de hacérselos llegar al Narrador-editor, etc... Pero todos estos lectores son *lectores ficticios*, no «implícitos». ¿«Implícitos» en dónde? Al lado de la existencia empírica y efectiva del lector real, solo es coherente y posible postular la existencia virtual, retórica y ficticia, de un lector igualmente ficto, dado en el *Quijote* de forma discreta y sincrética: discreta o discontinua como a) Lector del texto del autor primero, b) Lector de la crónica de Cide Hamete¹⁸, c) Lector de la traducción del morisco aljamiado, d) Lector de los poemas de los Académicos de Argamasilla, y e) como Narratario¹⁹, otra figura retórica generada por el estructuralismo francés para buscarle al narrador un espejo formal en que mirarse, de modo tal que un narratario sería un lector del texto redactado por el Narrador-editor del *Quijote*; y de forma sincrética, como conjunto de instancias que se resuelven virtualmente en la existencia lógica de ese Narratario, o lector ficticio, propiamente dicho, del que las demás instancias no son sino expansiones discretas y

entretenimiento y ociosidad. Franz Joseph Haydn apenas había logrado grandes cambios en esta actitud tradicional ante el espectáculo musical. Si se permite la afirmación, Cervantes es a la poética literaria lo que Beethoven a la estética musical. Con Cervantes la literatura exige definitivamente una *conciencia crítica*, exigencia que apenas había estado presente en igual grado para muchos de sus antepasados y contemporáneos, con excepciones muy puntuales, como Fernando de Rojas o el autor del *Lazarillo de Tormes*. Esta *conciencia crítica* ha sido profundamente asumida por los intérpretes modernos y contemporáneos de Cervantes, a los que en buena medida debe su nacimiento y desarrollo. De ella nace sobre todo la concepción de la literatura, y especialmente de la obra cervantina, como objeto de conocimiento moral del hombre. El Romanticismo proyectó con placer esta conciencia crítica sobre toda la literatura y la cultura anterior a la experiencia de la Ilustración europea. El lector no es, pues, alguien desocupado, sino alguien muy preocupado por asuntos que la cultura oficial con frecuencia proscribía o censuraba, un *negotium* heterodoxo, podríamos decir, del que solo se puede hablar en público como se habla de algo intrascendente y banal. La mente de este lector discurre a través de una visión crítica que, bajo los dogmas de un mundo alienado, no puede ser objeto de ocupación ni de reconocimiento. No siempre se permite reconocer en la crítica un valor de utilidad pública. Una cosa es *decir* la verdad, y otra muy diferente es *consentir* la verdad. Los únicos conocimientos «importantes» para una sociedad alienada son los conocimientos intrascendentes, desocupados, inútiles (Revel, 1988). La crítica solo puede ejercerse públicamente en tanto se declara y se percibe inocente, lúdica, carente de valor. La sociedad política la autoriza en la medida en que se transmite de formas debidamente esterilizadas. O hábilmente disimuladas. Esta última preferencia fue la utilizada por Cervantes: expresión y disimulación de una conciencia crítica.

¹⁸ Cide Hamete, citado y entrecomillado por el Narrador-editor, dice a propósito del relato de don Quijote en el interior de la cueva de Montesinos: «Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias» (II, 24).

¹⁹ «Y eran (si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo) seis mazos de batán...» (I, 20); «[...]donde les sucedió todo lo que el prudente [lector] ha leído» (II, 15), etc.

locutivas en diferentes e integradoras estratificaciones discursivas²⁰, como he indicado en el esquema reproducido anteriormente.

5.1.2. EL NARRADOR DEL *QUIJOTE* Y EL PRINCIPIO DE DISCRECIONALIDAD

Es indudable que el pensamiento humano se manifiesta de forma discontinua, y que sus posibilidades de conocimiento, comprensión y comunicación actúan de forma igualmente discreta. Ningún ser humano dice en un solo discurso todo lo que sabe y pretende, del mismo modo que ninguna obra literaria u objeto artístico se agota en una sola lectura, aunque formalmente se objetive en una sola emisión, pues las formas adquieren siempre cierta estabilidad frente a la multiplicidad e indeterminación de los sentidos que comunican.

Todos los autores ficticios del *Quijote* son personajes, pero no narradores; y casi todos los personajes del relato son narradores de historias intercaladas, pero no envolventes (Cardenio, Luscinda, el cautivo...), aunque con frecuencia sí autobiográficas. Sin embargo, Cide Hamete, el personaje más pasivo —y si cabe más ficticio— de todo el *Quijote*, representa la disgregación de la perspectiva autorial única o monológica, al constituir, solo formal o virtualmente, una de las manifestaciones discretas y polifónicas más dilatadas de las que conciernen a la autoría ficta de la novela.

La historia de Don Quijote se presenta como producto de varios autores (Hamete, el morisco aljamiado...) —y de uno solo (Cervantes)—, cuyas versiones, en un juego creciente de identidad y diferencia, no siempre convergen. La narración misma del relato promueve múltiples signos de discrecionalidad y disgregación, de diferencia en la identidad. El lector está ante un sistema narrativo determinantemente barroco.

La certidumbre de un texto unitario, eludida por el Narrador-editor, es una mera ilusión, como también es una ilusión textual el sistema de autores ficticios, cuya naturaleza efectiva es exclusivamente retórica. Como ha señalado El Saffar (1989), el cronista de la historia es un moro, el traductor un morisco, los papeles aparecen rasgados y marginados..., las primeras palabras, destinadas a Dulcinea, la describen de forma zafia y grotesca; la circunstancia genética del manuscrito es social, racial y lingüísticamente de lo más heterogénea, y su unidad se discute desde todos los puntos de vista.

²⁰ El exordio de la segunda parte del *Quijote* lleva por título «Prólogo al lector», y obviamente puede afirmarse que está escrito por el autor real (Miguel de Cervantes) para el lector real, a diferencia del prólogo de la primera parte, que por su disposición ficticia es atribuible al Narrador-editor. El lector real al que aquí se alude («lector ilustre o quier plebeyo...») es una de las manifestaciones discretas del lector ficticio del *Quijote*, quien se despliega verticalmente a través de diferentes estratificaciones discursivas, y horizontalmente en los diferentes personajes y actantes que se convierten en sujetos oyentes de las historias intercaladas del *Quijote*, de tal modo que el conjunto de tales instancias constituye de forma sincrética y discreta la figura retórica de ese lector ficticio textualizado en tantos pasajes de la novela.

A medida que transcurre la narración se intensifica la marginalidad del supuesto autor, en especial desde el capítulo 9 de la primera parte. Hay un desplazamiento ilusionista del centro autorial hacia sus márgenes, que adquiere una formulación discreta, y que se consigue mediante una transducción²¹ del autor real, operada y dirigida por él mismo a lo largo de su propio discurso.

El personaje literario se revela en su existencia ficcional y se comprende en su estatuto ontológico a través de una presentación calidoscópica disociada en varias facetas, que se manifiestan de forma discontinua o discreta a lo largo del discurso narrativo. La formulación tautológica del principio de identidad ($A = A$), el *yo* dado acriticamente, permite el desglosamiento de una de sus entidades en sucesivas e ilimitadas unidades discretas ($A = a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$), que encuentran su correspondencia en cada una de las manifestaciones textuales del personaje, cuya suma equivale a su constitución ontológica global, definitiva, asequible así al conocimiento del lector, y solo comprensible a través de declaraciones discursivas y funcionales proporcionadas por el texto.

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| Principio de identidad | $A = A$ |
| Principio de discrecionalidad | $A = a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$ |

Desde este punto de vista, la narración del *Quijote* se construye sobre la disposición textual, expansionalmente discreta y polifónica, del sistema retórico de autores ficticios. Se trata de entidades de ficción que se sustentan formal y ontológicamente en personajes concretos, los cuales, con nombre propio o no, y dotados en mayor o menor grado de predicados semánticos y notas intensivas, son los que constituyen el sistema retórico de autores ficticios (autor primero, Cide Hamete, traductor morisco, poetas de Argamasilla y Narrador-editor), cuya fragmentación debe entenderse como reflejo icónico de la dificultad que encuentra el hombre barroco en conferir unidad a los objetos de la experiencia, que sitúa todavía en el mundo exterior. Se admite que el personaje se multiplica y se complica en el discurso literario como una imagen en una galería de espejos, pues el concepto de persona como unidad compacta y racional por relación a la cual se construye el ente de ficción ha sido discutida con frecuencia, y presenta diferencias según las épocas y períodos.

²¹ En relación al autor de obras literarias, Gadamer (1960/1984: 155-156) ha escrito a este respecto que «el que se disfraza no quiere que se le reconozca sino que pretende parecer otro o pasar por otro. A los ojos de los demás quisiera no seguir siendo él mismo, sino que se lo tome por algún otro, pero solo en el sentido en el que uno juega a algo en su vida práctica, esto es, en el sentido de aparentar algo, colocarse en una posición distinta y suscitar una determinada apariencia. Aparentemente el que juega de este modo está negando su continuidad consigo y para sí, y que solo se la está sustrayendo a aquellos ante los que está representando [...]. Lo único que puede preguntarse es a qué hace referencia lo que está ocurriendo. Los actores (o poetas) ya no son, sino que solo es lo que ellos representan». Como se observa, Gadamer escribe casi como Derrida.

PRINCIPIO DE IDENTIDAD

$$A = A$$

(A) Miguel de Cervantes = Autor real del *Quijote* (A)

PRINCIPIO DE DISCRECIONALIDAD

$$A = a_1, a_2, a_3, a_4, a_5$$

NARRADOR DEL *QUIJOTE* [A] = AUTOR PRIMERO [A₁] + CIDE HAMETE [A₂] + TRADUCTOR MORISCO [A₃] + ACADÉMICOS DE ARGAMASILLA [A₄] + EDITOR [A₅]

Martínez Bonati (1977a) pone en relación la presencia en el discurso de múltiples narradores, así como la inconsistente coherencia de su disposición²², con la tendencia general de toda la obra a discutir una y otra vez la unidad que ella misma propone desde otros puntos de vista, y advierte que «todo esto tiende a romper el marco formal de la obra, que naturalmente es soporte de unidad [...]. El narrador determina, dentro del marco de la obra, un gesto de trascendencia, hacia lo real del presente histórico» (359)²³.

Hatzfeld (1964), en sus estudios sobre el barroco, ha hablado del *fusionismo* como de aquella tendencia a unificar en un todo múltiples pormenores, y a asociar y mezclar en una unidad orgánica elementos contradictorios. Del mismo modo, Cioranescu (1957) ha insistido en este aspecto al advertir que los objetos de la literatura barroca (personajes, narradores, paisajes, acciones, escenarios...) no se describen propiamente, sino que se sugieren, de modo que sus contornos se atenúan y confunden, de forma semejante

²² «No estoy hablando de errores, cuando hablo de las fuerzas desintegradoras en el *Quijote*, sino de un diseño, de una intención creadora que incluye impulsos de disolución como parte de la horma artística [...] ¿Cómo conciliar, por otra parte, el original arábigo con los juegos estilísticos en el habla de los personajes, los arcaísmos de Don Quijote, la ineptitud del vizcaíno en el castellano, las inflexiones pastoriles del epíteto en ciertos pasajes, etc.? Es obvio que el juego cervantino de las escrituras es ligero e inconsistente» (Martínez Bonati, 1977a: 354 y 358).

²³ Este autor habla con frecuencia de «desintegración» y «fragmentación» para referirse a la experiencia del proceso de lectura (362) —lo mismo sucede en el proceso narrativo—, y cita la siguientes palabras de Spitzer (1955), que resulta interesante reproducir aquí: «el ángulo de visión desde el cual se presentan las cosas del mundo en el *Quijote*, sería cambiante, inestable, huiría constantemente de un punto de vista fijo [...]. El diseño cervantino rehúye una consolidación monolítica de la imagen» (354). Deben recordarse a este propósito las célebres palabras de Ortega, tan propensas al ridículo y la parodia, recogidas en *El espectador* (1916-1934/1966, I: 24), en su artículo «Verdad y perspectiva». Allí escribe: «Donde está mi pupila no está otra, lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra... *La realidad se ofrece pues en perspectivas individuales* ». Más adelante, en esta misma obra —*El espectador* (VIII: 180)—, Ortega advierte que «el psicólogo impresionista niega lo que suele llamarse el carácter, que suele ser el perfil escultórico de la persona y ve en esta *mutación perdurable*, una *sucesión de estados difusos*, una *articulación siempre distinta* de emociones, de ideas, colores, esperanzas». Para el Materialismo Filosófico Ortega es, ante todo, un psicólogo, difícilmente un filósofo.

a lo que sucede en la pintura con la técnica del claroscuro. Las figuras humanas y sus acciones se reflejan en la visión de los personajes, como si se tratara de un espejo en que se reflejase la realidad. Parece indudable, pues, que la disposición discreta y polifónica del sistema narrativo del *Quijote* obedece a esta exigencia prototípicamente barroca, de conferir solidez a conjuntos orgánicos claramente contradictorios e inestables, pese a que la visión de unidad que trata de proyectar el hombre sobre su realidad exterior resulta una y otra vez defraudada y discutida. Habrá que aguardar a la llegada de la Ilustración y del Romanticismo para que los presupuestos epistemológicos de estos períodos justifiquen el estatuto unitario del objeto de conocimiento en el pensamiento y la conciencia subjetivas del hombre, que ya no en el mundo exterior. Es un viaje que nos desplaza desde la teoría de la mimesis hasta la estética del autologismo.

5.1.3. EL NARRADOR DEL *QUIJOTE* ES UN CÍNICO Y UN FINGIDOR

Con anterioridad he hablado del narrador del *Quijote* como de un farsante lúdico y cínico. No solo es un simple narrador infidente (Avalle Arce, 2006), alguien de quien el lector no puede fiarse, porque miente con fluida inteligencia. Es algo mucho peor. Es un farsante y un fingidor. Es el principal cómplice del protagonista, don Quijote. Artífice y encubridor de su supuesta locura, y simulador, junto con Alonso Quijano, del patológico racionalismo que sustenta el comportamiento y las acciones de don Quijote. No adelantaré aquí cuestiones relativas a la Idea de Locura en el *Quijote*, que considero una impostura, una invención, una farsa, de Alonso Quijano para poder comportarse como don Quijote. Me limitaré solamente a subrayar que el narrador es el principal agente formalizador en la novela de esa Idea de Locura, de la que se apropia Alonso Quijano para jugar a ser, y de hecho ser, un don Quijote.

Obsérvese la actitud inicial del narrador frente al personaje y frente a la historia. El narrador se distancia del protagonista de modo tal que, como narrador, se atribuye la posesión y uso de una *razón* de la que Alonso Quijano va desposeyéndose paulatinamente y por completo: «Con estos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje» (I, 2). El narrador se distancia igualmente de la historia, de su contenido y de sus posibles fuentes, cuestionando y relativizando la certeza de toda información al respecto. De toda menos de una decisiva: la relativa al acto mismo de contar *verdaderamente* aquello de lo que dispone, aunque aquello de lo que disponga sea algo sorprendente e incluso difícil de creer. El narrador convertirá formalmente esa materia en un discurso verosímil.

Quiere decir que tenía el sobrenombre de «Quijada», o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba «Quijana». Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad (I, 1).

Siempre que el narrador va a contar algo extraordinario, fuera de lo común, o simplemente desconcertante —lo cual, francamente, tiene lugar a cada paso—, trata

de justificar lo que sucede desde la verosimilitud y la verdad más firmes. La aparición de Dorotea, por ejemplo, cantando los versos de un ovillejo, se reproduce a partir de la desmitificación del mundo pastoril, y subrayando la excepcional autenticidad de la escena:

Estando, pues, los dos allí sosegados y a la sombra, llegó a sus oídos una voz, que, sin acompañarla son de algún otro instrumento, dulce y regaladamente sonaba, de que no poco se admiraron, por parecerles que aquel no era lugar donde pudiese haber quien tan bien cantase. Porque aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores de voces estremadas, más son encarecimientos de poetas que verdades; y más cuando advirtieron que lo que oían cantar eran versos, no de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos. Y confirmó esta verdad haber sido los versos que oyeron estos (I, 27).

Paralelamente, las primeras intervenciones de don Quijote son las de un libro arcaico. Don Quijote habla librescamente, como una antigualla, y por supuesto, de caballerías. En los momentos más iniciales de la novela, el personaje carece de idiolecto y de lenguaje personal. No posee un lenguaje propio. Su discurso es el hipotexto de la novela de caballerías. El narrador no nos permite oír su voz propia, personal, genuina. Y no lo permitirá hasta bastante más adelante. Tras algunos soliloquios iniciales, prestamos librescos de un arcaizante lenguaje caballeresco, don Quijote no *dialoga* hasta llegar a la venta, y dirigirse cortesanamente a dos mozas del partido, que solo pueden sorprenderse de su presencia y reírse de sus palabras:

—Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguizado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran (I, 2).

El narrador, en consecuencia, nos informa con puntualidad de todos los artificios que *muy racionalmente* usa don Quijote para construir su locura. Las causas de esta locura se presentan, en exclusiva, motivadas por la lectura de los libros de caballerías, de modo tal que la voluntad personal de Alonso Quijano resulta siempre preservada de toda tentativa de propiciar formas de conducta en las que esta locura, tan de diseño, sea un pretexto para adoptar un modo de vida diferente al hasta entonces llevado en su aldea, junto a su ama, sobrina y amigos cercanos, un modo de vida, en suma, que permita a Alonso Quijano disponer de unas libertades que, de otra manera, le estarían absolutamente vedadas y resultarían por completo imposibles.

Por otro lado, cuando el narrador escribe estas palabras, ¿qué grado de implicación asume en lo que dice?: «Pidió [el cura] las llaves a la sobrina del aposento donde estaban *los libros autores del daño*, y ella se las dio de muy buena gana» (I, 6). ¿Quién considera aquí a «los libros autores del daño», el cura o el narrador? ¿Finge el narrador pensar lo mismo que el cura y la sobrina, y los demás personajes? ¿Es simplemente una suerte de estilo indirecto libre? Muy poco más adelante, el mismo narrador dirá: «tal era la gana que las dos tenían [ama y sobrina] de la muerte de aquellos inocentes», refiriéndose a los libros. De esta declaración se desprende que el narrador no cree que los libros hubieran sido causa de la locura de don Quijote. Si aceptamos esto, la simpleza de los personajes, al quemar la biblioteca de Alonso Quijano, no solo es una muestra

del tratamiento burlesco que les confiere el autor en la novela, o de su rapacidad, en el caso del cura y el barbero para apropiarse de libros ajenos, sino que, desde el punto de vista de la historia narrativa, sus supuestos remedios terapéuticos son errados e inútiles, fruto más de la impotencia, o de una indignada venganza, que de la sensatez y la razón. Además, los libros ya habían sido leídos —y bien aprehendidamente— por Alonso Quijano. El daño, supuesto o no, ya estaba hecho.

Con todo una de las mayores demostraciones de cinismo y fingimiento del narrador del *Quijote* se muestra precisamente ante el lector real de la novela. Prácticamente hasta el capítulo 9 el narrador no recupera de nuevo la primera persona con la que comenzó la redacción del relato. Adviértase que el narrador del libro se presenta ahora como *lector* de los manuscritos arábigos, inmediatamente traducidos, de la historia que él mismo recopila, cuenta y edita²⁴. El recurso a los autores o cronistas ficticios de las aventuras de los caballeros andantes está presente en los libros de caballerías. Es un recurso dado a Cervantes por la tradición literaria caballeresca que asegura parodiar²⁵. Aquí, ese cronista o historiador, de las aventuras de don Quijote, ya lo sabemos, será árabe, y se llamará Cide Hamete Benengeli, algo así como señor Berenjena, o cosa similar. Pero el *Quijote* no es un libro de caballerías, aunque contenga muchas partes integrantes o extensionales de este género literario, como puede serlo de hecho la figura de Cide Hamete. ¿De quién se burla el narrador al incluir este personaje inverosímil en la pragmática de la comunicación narrativa? Indudablemente del lector, y no tanto de los libros de caballerías, especie literaria en la que esta figura extraordinaria estaría como pez en el agua, esto es, como parte determinante o intensional del género literario. El narrador se burla del lector con sorprendente frecuencia. Es lo que sucede cuando reflexiona, o finge reflexionar, *in fieri* sobre su propio proceso de contar la historia, de forma irónica y burlesca, como si cuanto sucediera no fuera invención del propio narrador para hacer verosímil al lector la invención de una ficción ciertamente convincente. El narrador habla como si don Quijote hubiera existido real y efectivamente, como si su existencia fuera operatoria, en el mundo de lo seres humanos, y no solamente estructural (Maestro, 2006a), como de hecho lo es, en el mundo de la literatura, esto es, en los límites lógico-formales y lógico-materiales de su propia novela²⁶.

²⁴ El narrador se convierte así en un narrador extradiegético, al situarse en un espacio narrativo envolvente que contiene la narración misma de la historia que cuenta: «Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvió en disgusto de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que a mi parecer faltaba de tan sabroso cuento» (I, 9).

²⁵ «[...] cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes, ‘de los que dicen las gentes / que van a sus aventuras’, porque cada uno dellos tenía uno o dos sabios como de molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen» (I, 9).

²⁶ «Por otra parte, me parecía que, pues entre sus libros se habían hallado tan modernos como *Desengaño de celos* y *Ninfas y pastores de Henares*, que también su historia debía de ser moderna y que, ya que no estuviere escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ella circunvecinas. Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la

Sin embargo, don Quijote y su historia recuperan muy pronto el estatuto exclusivamente libresco, es decir, su existencia estructural. La historia de don Quijote está escrita en árabe, en unos manuscritos dispersos, que se venden a precio de saldo en un mercado toledano²⁷. El manuscrito que llega al traductor morisco y al narrador que lo edita contiene ya anotaciones, en árabe, de posibles lectores conocedores de esa lengua. Y la anotación que se nos lee es precisamente una que adquiere implicaciones relativas a la pureza de sangre y al judaísmo, asociada al personaje más idealizado del *Quijote*, Dulcinea²⁸. La invención de Cide Hamete, ese personaje ridículo e inexistente, al que de forma retórica se atribuye la autoría, es decir, la escritura, del manuscrito árabe que cuenta la historia de don Quijote, es la mayor impostura del narrador. En realidad, Cide Hamete no narra nada nunca: solo es citado, apelado, narrado a su vez, por el narrador y editor del *Quijote*. Cide Hamete es una ilusión narrativa, una estrategia textual, un autor ficticio, una retórica de la autoría, el tropo mayor de la novela. A este personaje de ficción se atribuye la autoría de un texto que siempre resultará imperceptible e inasequible para el lector, pues nunca llegamos a leer, ni a conocer, el manuscrito árabe. Sabemos, simplemente, lo que nos cuentan, que es muy poco, y muy falso²⁹. El narrador anuncia cínicamente que la traducción del

caballería manchega, y el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al de desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes y con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle: que si no era que algún follón o algún villano de hacha y capellina o algún descomunal gigante las forzaba, doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido. Digo, pues, que por estos y otros muchos respetos es digno nuestro gallardo Quijote de continuas y memorables alabanzas, y aun a mí no se me deben negar, por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin desta agradable historia; aunque bien sé que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudan, el mundo quedara falto y sin el pasatiempo y gusto que bien casi dos horas podrá tener el que con atención la leyere» (I, 9).

²⁷ «Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y, leyendo un poco en él, se comenzó a réir» (I, 9).

²⁸ «Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: 'Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha'» (I, 9).

²⁹ «Cuando yo oí decir «Dulcinea del Toboso», quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro, y, salteándosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real; que si él tuviera discreción y supiera lo que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra» (I, 9).

morisco será fiel. También es falso. En realidad el traductor hará cambios, suprimirá pasajes, resumirá episodios, restará crédito a los más, etc. En suma, manipulará el texto *diegéticamente*. El narrador lo sabe, y por ello precisamente miente una vez más al lector al declararle su convicción en la fidelidad de una traducción fraudulenta, sobre la que el propio narrador hará los retoques que le parezcan. ¿Cuántos transductores intervienen en el texto del *Quijote*?³⁰

De forma no menos cínica, el narrador se convierte finalmente en editor. Juega con el lector y sus expectativas, como si él, como artífice de todo el juego, no tuviera nada que ver realmente con el proceso de recopilación de los materiales de una historia por entero ajena al propio narrador, inventor y editor de toda ella. Este narrador es un cínico, un fingidor y también un ludópata. Le encanta jugar con la verdad de las mentiras y con las ficciones de la realidad inventada.

Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía, «Don Sancho de Azpeitia» que, sin duda, debía de ser su nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro que decía «Don Quijote». Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan hético confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de «Rocinante». Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía «Sancho Zancas», y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de «Panza» y de «Zancas», que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia. Otras algunas menudencias había que advertir, pero todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia, que ninguna es mala como sea verdadera.

Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto (I, 9).

³⁰ «Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. Contentóse con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad. Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere» (I, 9).

Por lo que se refiere a las formas de que se sirve el narrador para transmitir al lector los contenidos materiales de la historia, su cinismo y fingimiento no son menores. Siendo narrador omnisciente, formaliza ante el receptor los hechos como si su conocimiento de ellos fuera el de los personajes (equisciente), o incluso como si este saber fuera incluso inferior al que disponen los propios protagonistas (deficiente).

Los procedimientos de que se servirá el narrador para dar cuenta de los hechos, de forma con frecuencia cínica y sutil, están dados ya en el capítulo 8 de la primera parte, en la aventura de los molinos de viento, y sin apenas alteraciones se conservarán hasta el episodio de la destrucción del retablo de maese Pedro, en el capítulo 26 de la segunda parte, es decir, algo menos de la mitad de lo que corresponde a la historia narrada en el segundo volumen. Tres son los puntos de vista relacionados y en conflicto: Sancho, don Quijote y el narrador. Sancho expresa el principio de realidad, lo que hay (molinos de viento); don Quijote impone su propia psicología, a partir del logos caballeresco, que sirve al juego de su locura (gigantes de brazos descomunales); y el narrador representa los hechos desde la *fenomenología de lo verosímil*, esto es, expone, muy cervantinamente, con propiedad un disparate o, siendo más discretos, diríamos que expone de forma ordinaria hechos extraordinarios:

—Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

—Bien parece —respondió don Quijote— que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.

Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que sin duda alguna eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran (I, 8).

Habitualmente, el narrador optará por limitar la percepción del lector a la percepción de los personajes. Progresivamente, el narrador va sirviéndose de forma cada vez más sofisticada de la *fenomenología de lo verosímil* como modo de expresión fundamental del relato. Esta forma de comunicación de la materia novelesca la utiliza el narrador desde la aventura del cuerpo muerto (I, 19). El narrador sabe todo acerca de cuanto va a suceder, pero no comparte con el lector este conocimiento, sino que se lo comunica desde la visión y la sensorialidad de los personajes. Porque el narrador, sabiendo y conociendo de antemano la *esencia* de los hechos solo comunica al lector la *fenomenología* de esos hechos. Por no darle gato por liebre, le da fenómeno por esencia: primero el ruido, luego los batanes; primero «una cosa que relumbra», luego la bacía de barbero, finalmente el yelmo de Mambrino; lo que parece una compañía sobrenatural de almas en pena es una comitiva fúnebre que traslada un cuerpo muerto, etc.

Yendo, pues, desta manera, la noche oscura, el escudero hambriento y el amo con gana de comer, vieron que por el mismo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres, que no parecían sino estrellas que se movían [...], y

vieron que las lumbres se iban acercando a ellos, y mientras más se llegaban, mayores parecían [...].

Y, apartándose los dos a un lado del camino, tornaron a mirar atentamente lo que aquello de aquellas lumbres que caminaban podía ser, y de allí a muy poco descubrieron muchos encamisados, cuya temerosa visión de todo punto remató el ánimo de Sancho Panza [...]; y creció más el batir y dentellear cuando distintamente vieron lo que era, porque descubrieron hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto (I, 19).

Esta suerte de santa compañía de espíritus nocturnos no es sino una comitiva de doce sacerdotes y seminaristas —a los que don Quijote apalea impunemente— que conducen a Segovia el cadáver de un caballero muerto en Baeza. El narrador no dice ni una palabra relativa a una explicación proléptica de los hechos. Desaparece como instancia intermedia entre personajes y lectores para ceder de forma dramática el discurso directo a Alonso López, el bachiller natural de Alcobendas al que don Quijote deja con una pierna quebrada.

El mismo procedimiento narrativo se reitera en el episodio de los batanes. El narrador se convierte en una figura equiscente, y no revela al lector más que lo que le revelan los personajes.

[...] comenzaron a caminar por el prado arriba a tiento, porque la escuridad de la noche no les dejaba ver cosa alguna; mas no hubieron andado docientos pasos, cuando llegó a sus oídos un grande ruido de agua, como que de algunos grandes y levantados riscos se despeñaba. Alegróles el ruido en gran manera, y, parándose a escuchar hacia qué parte sonaba, oyeron a deshora otro estruendo que les aguló el contento del agua, especialmente a Sancho, que naturalmente era medroso y de poco ánimo. Digo que oyeron que daban unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas, que, acompañados del furioso estruendo del agua, que pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de don Quijote.

Era la noche, como se ha dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido, de manera que la soledad, el sitio, la escuridad, el ruido del agua con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban ni el viento dormía ni la mañana llegaba, añadiéndose a todo esto el ignorar el lugar donde se hallaban (I, 20).

Las palabras de don Quijote confirman la autenticidad de las palabras del narrador: la situación causa un temor extremo:

Bien notas, escudero fiel y legal, las tinieblas desta noche, su extraño silencio, el sordo y confuso estruendo destos árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la Luna, y aquel incesable golpear que nos hiere y lastima los oídos, las cuales cosas todas juntas y cada una por sí son bastantes a infundir miedo, temor y espanto en el pecho del mesmo Marte, cuanto más en aquel que no está acostumbrado a semejantes acontecimientos y aventuras (I, 20).

De nuevo en la «aventura del yelmo de Mambrino» el narrador se sitúa ante el lector en una posición equiscente. El tema que aquí se plantea, tan caro a Cervantes

y los cervantistas, es el de la verdad y la realidad. En este episodio, como en casi todos los posteriores al capítulo 6 de la primera parte, el narrador habla poquísimos, y de forma cada vez más ambigua. Contrástense las tres visiones que tenemos de lo que aquí sucede, la del narrador, la de Sancho y la don Quijote. Dice el narrador, estimulando la ilusión perceptiva de personajes y lectores:

De allí a poco, descubrió don Quijote un hombre a caballo que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro... (I, 21).

Don Quijote, por su parte, encuentra una vez más iniciativa para confirmar sus expectativas:

... si no me engaño, hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino... (I, 21).

Sancho, a su vez, ofrece el testimonio más fiable para el lector —más fiable incluso que el propio narrador, pues no pretende controlar el sentido del relato—, y constata lo que la realidad de los sentidos percibe:

—Lo que yo veo y columbro —respondió Sancho— no es sino un hombre sobre un asno pardo, como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra (I, 21).

Las palabras del narrador contienen elementos que nos sitúan en la triple perspectiva del propio narrador (*cosa*), del terrenal Sancho (*que relumbra*), del ingenioso don Quijote (*como si fuera de oro*, es decir, con la apariencia del oro). Es el triunfo de la fenomenología de lo verosímil, es decir, de lo que parece una verdad siendo una mentira. El narrador pretende comunicarnos con aparente y simulada neutralidad un discurso hábilmente manipulador. Al final, nos detalla la realidad, confirmando de este modo la ambigüedad mantenida hasta ese instante (nótese cómo en este caso, y sucede con relativa frecuencia, el narrador se distancia de don Quijote, calificando sus actos de *desvariados* y *malandantes*):

Es, pues, el caso que el yelmo y el caballo y caballero que don Quijote veía era esto: que en aquel contorno había dos lugares, el uno tan pequeño, que ni tenía botica ni barbero, y el otro, que estaba junto a él, sí; y, así, el barbero del mayor servía al menor, en el cual tuvo necesidad un enfermo de sangrarse, y otro de hacerse la barba, para lo cual venía el barbero y traía una bacía de azófar; y quiso la suerte que al tiempo que venía comenzó a llover, y porque no se le manchase el sombrero, que debía de ser nuevo, se puso la bacía sobre la cabeza, y, como estaba limpia, desde media legua relumbraba. Venía sobre un asno pardo, como Sancho dijo, y esta fue la ocasión que a don Quijote le pareció caballo rucio rodado y caballero y yelmo de oro, que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos. Y cuando él vio que el pobre caballero llegaba cerca, sin ponerse con él en razones, a todo correr de Rocinante le enristró con el lanzón bajo, llevando intención de pasarle de parte a parte; mas cuando a él llegaba, sin detener la furia de su carrera le dijo... (I, 21).

El narrador continúa el juego de marcar diferencias de percepción cuando narra la escena en que don Quijote ordena a su escudero que recoja «la cosa que relumbra»:

Mandó [don Quijote] a Sancho que alzase el yelmo, el cual [Sancho], tomándola [la bacía] en las manos, dijo: (I, 21).

El narrador quiere marcar con fuerza el contraste entre el relativo «el cual», en masculino —el yelmo, según don Quijote—, y el referente «la», femenino, que alude a la bacía, según el narrador. La versión de Sancho viene acto seguido, y de propia boca: «Por Dios que la bacía es buena y que vale un real de a ocho como un maravedí».

En numerosos momentos de la novela el narrador del *Quijote* finge silenciar lo que sabe y evitar lo que conoce. Con harta frecuencia habla de Sancho con impropiedad y falacia, al inducir al lector a considerarlo como bobo, simple o avaricioso, cuando nada de eso es realmente Sancho Panza. Así sucede cuando lo califica del modo siguiente: «Sancho Panza [...] les fue contando [al cura y al barbero] lo que les aconteció con el loco que hallaron en la sierra, encubriendo, empero, el hallazgo de la maleta y de cuanto en ella venía, que, maguer que tonto, era un poco codicioso el mancebo» (I, 27). No es cierto que Sancho sea codicioso. Durante su gobierno en la ínsula lo demostrará, y en diferentes momentos de la narración no se comporta como un personaje movido por la codicia. El narrador hace declaraciones desde las que trata de fingir que no conoce muy bien a sus propios personajes, lo cual es muy falso. Es una demostración más, no solo de infidencia, sino de falacia y cinismo, desde las que trata de inducir al lector a interpretaciones erróneas o equívocas.

La fingida equisciencia del narrador, dada sobre todo formalmente en la primera parte, se confirma y hace más sofisticada aún en la segunda parte, especialmente en el relato de los episodios de la cueva de Montesinos, el mono adivino y la cabeza encantada. En los dos últimos el narrador revela, muy *a posteriori*, el fraude de cuanto ha sucedido, tras haberlo contado previamente como algo de veras cierto y admirable, sin trampa ni cartón. Solo a toro pasado el lector llega a saber que el mono de maese Pedro no es sino un trampantojo de Ginés de Pasamonte, y que la cabeza encantada solo es un artificio burlesco de don Antonio Moreno y su sobrino. En cuanto a la aventura de la cueva de Montesinos, el narrador desaparece por completo, y cede toda diégesis al personaje protagonista, cuya inventiva supera con creces las posibilidades sancionadoras y verificadoras del inverosímil Cide Hamete, a quien el narrador responsabiliza en última instancia del sueño de don Quijote en su encuentro con Montesinos y su corte subterránea.

Como habrá ocasión de comprobar a cada paso, las cosas que cuenta el narrador del *Quijote* no son *como* las cuenta el narrador.

5.2. METROS Y ATRIBUTOS.

PERSONAJES DEL QUIJOTE Y GÉNEROS LITERARIOS.

LA EGOLATRÍA DE GRISÓSTOMO Y LA FALACIA LIBERTARIA DE MARCELA

El ser humano que se guía por la razón es más libre en la Ciudad, donde vive según el común decreto, que en la soledad, donde solo se obedece a sí mismo.

Baruch SPINOZA (*Ética*, 1677: IV, § 73).

En cualquier caso, la alternativa no es la «vida a la intemperie» proclamada por los cínicos, por el fascismo, por el nihilismo, que se presenta enmascarado como «crítica de la civilización». Por dura e injusta que sea la vida de la ciudad, es lo cierto que en ella se da la vida espiritual, la vida de nuestra cultura. «El sitio y los árboles nada me enseñan —dijo Sócrates—, sino los hombres en la ciudad».

Gustavo BUENO (1971/1987: 84).

Bajo el concepto genológico de *metro* o *atributo* se designan las partes integrantes o extensionales de una obra literaria concreta dadas en el género al que pertenece. Se trata, como he indicado anteriormente, de cualidades específicas que definen extensionalmente el género. En el caso de la novela como género literario, son atributos o metros todos aquellos componentes, con frecuencia sintácticos, que funcionan como partes integrantes o extensionales en sus diferentes especies. En consecuencia, las principales figuras que pueden considerarse metros o atributos de la novela como género literario, presentes en sus diferentes especies narrativas, son los personajes, las funciones o acciones del relato, el diálogo y las diferentes modalidades del discurso narrativo, el tiempo y el espacio. Como se observará, se trata fundamentalmente de los elementos sintácticos del relato, que desde el Materialismo Filosófico pueden considerarse como los *términos* que tanto el autor como el intérprete de obras literarias *relacionan* entre sí mediante *operaciones* de construcción y de transducción.

En este apartado voy a limitarme al análisis de algunos personajes, relevantes en la composición de la novela como partes integrantes o extensionales de ella, y que mantienen, respecto al contexto genérico y específico en el que se insertan, relaciones fuertemente dialécticas, de naturaleza diferente en cada caso, según irá apuntando llegado el momento oportuno. Con todo, la mayoría de estos personajes se examinará en el ámbito de las *características*, porque su integración presenta consecuencias extensionales en la obra, además de hacerlo en el género (*metros* o *atributos*) y en la especie (*facultades*), como es el caso de la pareja protagonista, don Quijote y Sancho —quienes ocuparán su lugar central como partes determinantes o intensionales de la obra literaria (*prototipos*), frente a Avellaneda, por ejemplo—, y de otras parejas y figuras como el cautivo y Zoraida, Ricote y Ana Félix, etc. Como se verá en el dominio de las *facultades* y en el de las *características*, varios de estos personajes son partes efectivamente integrantes y extensionales dadas en la novela como especie y en la novela como obra en sí, al poner de manifiesto una serie de relaciones dialécticas y

subversivas respecto al género con el que formalmente podrían identificarse: es el caso de figuras como el caballero del Bosque y el de la Blanca Luna (Sansón Carrasco) frente a la novela de caballerías; los personajes que se manifiestan como autores y receptores de cartas y misivas, generando el contexto de una literatura epistolar (Sancho y Teresa Panza, don Quijote, la duquesa...); personajes que eventualmente se convierten en protagonistas de episodios propios de novela bizantina o de aventuras, como el capitán Ruy Pérez de Viedma y Zoraida, o la morisca Ana Félix; pasajes afines a la novela picaresca, como el diálogo con los galeotes y la acción intercalada que protagonizan don Luis y doña Clara, yendo él disfrazado de mozo de mulas para pretender el amor de la hija del oidor; historias que, bien de forma continua, bien de forma segmentada, recrean situaciones propias de la novela renacentista italiana, como las protagonizadas por Luscinda, Cardenio, Dorotea y don Fernando, o por las metanovelescas figuras de Anselmo, Camila y Lotario; por último, el episodio del cautivo y de Zoraida, así como el del morisco Ricote, por sus implicaciones en las dialécticas religiosas y políticas, se interpretará en el apartado destinado a las *características*, como concepto genológico que designa las partes integrantes o extensionales de una obra literaria dadas en sí misma, y por lo tanto reproducidas de forma propia y característica, frente a las manifestaciones que esos referentes integrados puedan adquirir en otras obras literarias concretas.

En consecuencia, voy a referirme aquí a dos personajes que se presentan formalmente como metros tomados de la literatura pastoril y que, sin embargo, pronto manifiestan un protagonismo muy alejado, por la subversión y heterodoxia de sus formas de conducta, de este género literario primigenio. Me refiero a la suicida egolatría de Grisóstomo y a la falacia libertaria de Marcela.

La historia intercalada de Grisóstomo y Marcela se presenta a partir de la rumorología. Se dice, se comenta, se murmura... Todos los predicados e informaciones proceden, hasta la presencia y alocución de la propia Marcela, de los partidarios de Grisóstomo.

—Pues sabed —prosiguió el mozo— que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por esos andurriales (I, 12).

Lo cierto, desde el comienzo, es que ni Grisóstomo ni Marcela son pastores ni cabreros auténticos, sino miembros de familias ricas y adineradas, urbanas, por lo demás, que deciden renunciar a la vida social de la ciudad para vivir idílicamente en un mundo arcádico en el que, en contra de lo postulado por el género literario pastoril, la vida amorosa es imposible. El uno desemboca en el suicidio, a través de una egolatría manifiesta, y la otra en una suerte de androfobia, que se presenta al lector bajo el envoltorio de un discurso completamente fraudulento de la Idea de Libertad. Tanto Grisóstomo como Marcela *juegan* a ser pastores, del mismo modo que don Quijote juega las cartas de su locura. Ni él ni ella han nacido pastores ni tienen necesidad de dedicarse a ese oficio para vivir. Ambos son ricos y honrados por su linaje. La vida entre las cabras es para él un subterfugio para acceder a ella, del mismo modo que para ella esa misma vida es un eficaz pretexto para evadirse del mundo urbanizado

y sus consecuencias. En suma, ambos son pastores fraudulentos. A él le mueve la egolatría de poseer acriticamente la mujer que desea; a ella, una suerte de misantropía con ribetes de androfobia. No son pastores reales. No pueden ser protagonistas de un relato pastoril, sino para desmitificar este tipo de literatura. Son, en definitiva, metros o atributos subversivos del género al que pertenecen. Y como tales partes integrantes o extensionales de la narración del *Quijote* los manipula el autor de la novela al introducirlos en ella.

Desde la más cuidadosa ambigüedad, todo apunta en la novela al suicidio de Grisóstomo. El Concilio de Trento (1545-1563)¹ había prohibido en sus actas expresamente la presencia en la literatura de personajes suicidas². En este sentido, tanto la muerte de Grisóstomo, como su entierro y últimas voluntades, contienen mucho de desafío, que no pasa desde luego desapercibido para los propios protagonistas.

—Por esa digo —respondió el cabrero—; y es lo bueno que mandó en su testamento que le enterrasen en el campo, como si fuera moro, y que sea al pie de la peña donde está la fuente del alcornoque, porque, según es fama y él dicen que lo dijo, aquel lugar es adonde él la vio la vez primera. Y también mandó otras cosas, tales, que los abades del pueblo dicen que no se han de cumplir ni es bien que se cumplan, porque parecen de gentiles. A todo lo cual responde aquel gran su amigo Ambrosio, el estudiante, que también se vistió de pastor con él, que se ha de cumplir todo, sin faltar nada, como lo dejó mandado Grisóstomo, y sobre esto anda el pueblo alborotado; mas, a lo que se dice, en fin se hará lo que Ambrosio y todos los pastores sus amigos quieren, y mañana le vienen a enterrar con gran pompa adonde tengo dicho. Y tengo para mí que ha de ser cosa muy de ver; a lo menos, yo no dejaré de ir a verla, si supiese no volver mañana al lugar (I, 12).

El entierro de Grisóstomo se presenta como un *desafío*, contra la Iglesia, y como un *espectáculo*, contra Marcela, al que todos quieren asistir y que todos quieren contemplar. Su entierro tendrá más de ritual que de ceremonia. Las voluntades de un suicida no se pueden cumplir en absoluto. El lector asiste a un sepelio que será más obra de gentiles que de gentes de religión. La razón de esta muerte se sitúa fuera de la razón teológica. Frisa el ritual de las religiones secundarias o mitológicas (Bueno, 1985; Maestro, 2008a).

Los pastores auténticos nos presentan a Grisóstomo como una figura extraordinaria. El falso pastor es el mejor de todos los pastores. Es mejor que los pastores verdaderos. Grisóstomo es noble, hidalgo rico (no pobre, como don Quijote), ha estudiado en la Universidad de Salamanca, con crédito y fama de persona sabia,

¹ Comienza el 13 de diciembre de 1545 el Concilio de Trento, que concluye el 4 de diciembre de 1563.

² Advuértase que para Cervantes no es ninguna novedad construir obras literarias en las que el suicidio desempeña un papel fundamental. *Numancia* es prueba de ello. En esta tragedia se suicida todo un pueblo, protagonizando un hecho y una fábula literarios ante los que no cabe la menor objeción. ¿Por qué?, porque Cervantes sustituye en esta obra la Metafísica (de la tragedia antigua) por la Historia (como objeto de interpretación trágica al margen de la poética clásica). Cervantes inaugura con la *Numancia* la secularización de la tragedia en la historia de la literatura (Maestro, 1999a, 2004a, 2005).

inteligente y leída. Es joven obstinado y ególatra, que gusta poseer lo que desea. Antes morir que renunciar al deseo. Ser para Marcela, o no ser. La opinión popular le atribuye sin duda conocimientos muy superiores a los de quienes le rodean, hasta el punto de sobreestimarle e idealizarle libérrimamente.

Y don Quijote rogó a Pedro le dijese qué muerto era aquel y qué pastora aquella; a lo cual Pedro respondió que lo que sabía era que el muerto era un hijodalgo rico, vecino de un lugar que estaba en aquellas sierras, el cual había sido estudiante muchos años en Salamanca, al cabo de los cuales había vuelto a su lugar con opinión de muy sabio y muy leído.

—Principalmente decían que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasan allá en el cielo el sol y la luna, porque puntualmente nos decía el cris del sol y de la luna (I, 12).

La razón por la que se hace pastor, como se anuncia, es la de sentirse enamorado de Marcela. No hay otra razón dada en el texto.

[...] no pasaron muchos meses después que vino de Salamanca, cuando un día remaneció vestido de pastor, con su cayado y pellico, habiéndose quitado los hábitos largos que como escolar traía; y juntamente se vistió con él de pastor otro su grande amigo, llamado Ambrosio, que había sido su compañero en los estudios [...]. Después se vino a entender que el haberse mudado de traje no había sido por otra cosa que por andarse por estos despoblados en pos de aquella pastora Marcela que nuestro zagal nombró denantes, de la cual se había enamorado el pobre difunto de Grisóstomo (I, 12).

Grisóstomo, disfrazado de pastor, pretende a Marcela. Su ocio y su saber, su libertad estamental y su dinero, le permiten protagonizar este juego ególatra, que, según sus intenciones, tiene como meta cobrarse la voluntad y el amor de Marcela.

Marcela la hermosa, la honesta, la virtuosa. Y Marcela la misántropa, la andrófoba, hastiada de hombres y pretendientes. Es el modelo de la belleza renacentista, idealizada, virtuosa e insuperable. Y desdeñosa. Pero a estas cualidades ha de añadirse una que actúa como disolvente de todas las utopías renacentistas: la independencia, sin duda ideal, de un entorno dominante y dominado. Lo cierto es que la idílica independencia de Marcela se convierte en una disidencia respecto a las exigencias poéticas del Renacimiento y frente a la desmitificación de los ideales del género pastoril. Esta mujer quiebra todas las expectativas idílicas y arcádicas. Y maritales. La figura de Marcela se enaltece a la luz de ideas disidentes, pero también muy simpáticas, por libertarias, que emanan incluso de un tío de la moza —huérfana de padre y madre—, quien la toma en adopción, cura por demás, en grado de beneficiado de rentas y bienes que se entregan a la Iglesia: «Porque decía él, y decía muy bien, que no habían de dar los padres a sus hijos estado contra su voluntad» (I, 12).

Marcela decide hacerse pastora sin razón aparente alguna, salvo una suerte de misantropía, que se presenta bajo la forma de un deseo absoluto e ideal de libertad, siempre y cuando esa idea de libertad se identifique, con toda simpleza, con un mundo ajeno al mundo, es decir, con un mundo inexistente: la arcadia.

Pero hételo aquí, cuando no me cato, que remanece un día la melindrosa Marcela hecha pastora; y sin ser parte su tío ni todos los del pueblo, que se lo desaconsejaban, dio en irse al campo con las demás zagalas del lugar, y dio en guardar su mismo ganado (I, 12).

Marcela postula un modo de vida ideal e imposible, en la que sin embargo caen seducidos muchísimos lectores. Su idea de libertad es una idea imposible, porque excluye todo mundo posible y factible. Su vida es una vida de renuncia al mundo. Es una vida irreal, una vida de ficción. Es, en suma, un *juego en solitario*. Marcela rechaza la religión y el laicismo, repudia el matrimonio y la sociedad política, esto es, la Iglesia y el Estado; rechaza a los hombres e incluso a las mujeres, salvo para hablar de cosas tan intrascendentes como «honestas», integrándose solitariamente en una especie de «sociedad natural» o pastoril, en la que juega sus ases libertarios de renuncia al mundo civilizado. Marcela es una figura retórica e ideal. El logos en el que se sitúa es un logos irreal e imposible. Es un logos engañosos.

Y no se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o de ningún recogimiento, que por eso ha dado indicio, ni por semejas, que venga en menoscabo de su honestidad y recato: antes es tanta y tal la vigilancia con que mira por su honra, que de cuantos la sirven y solicitan ninguno se ha alabado ni con verdad se podrá alabar que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo. Que puesto que no huye ni se esquivo de la compañía y conversación de los pastores, y los trata cortés y amigablemente, en llegando a descubrirle su intención cualquiera dellos, aunque sea tan justa y santa como la del matrimonio, los arroja de sí como con un trabuco. Y con esta manera de condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia, porque su afabilidad y hermosura atrae los corazones de los que la tratan a servirla y a amarla; pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse, y, así, no saben qué decirle, sino llamarla a voces cruel y desagradecida, con otros títulos a este semejantes, que bien la calidad de su condición manifiestan. Y si aquí estuviesedes, señor, algún día, veríades resonar estas sierras y estos valles con los lamentos de los desengañados que la siguen (I, 12).

El relieve de Marcela está determinado, al menos hasta su aparición, por ser un objetivo machista: todos los hombres la desean por su belleza suprema. Todos los que están en condiciones *sociales* de desearla. (Piénsese que a alguien como Sancho, por ejemplo, ni se le puede pasar por la cabeza enamorarse de Marcela). Su principal atractivo como personaje consiste sobre todo en presentársenos como una mujer emancipada de los intereses masculinos, que, en este relato, son los únicos intereses efectivamente existentes. No hay otros. El hombre, como criatura sexual, es la única amenaza de la arcadia en que Marcela ha decidido vivir «libremente». Marcela podría haberse recluido en un convento, por ejemplo. Pero sus ansias de soledad y recogimiento no simpatizan con los retraimientos conventuales de la clerecía femenina. Prefiere las cabras a las monjas, y «la conversación honesta de las zagalas» (I, 14) a los rezos de maitines y misas vespertinas. Y lo prefiere así aún a costa de sufrir, en la «libertad de los montes», el acoso sexual masculino.

No por casualidad todo este episodio está insuflado de artificial paganismo. En los preliminares del entierro del suicida Grisóstomo, el relato cita al lector con

una observación, de implicaciones teológicas, a propósito del logos de la caballería andante, logos matriz en la interpretación misma de la historia de don Quijote. Se apela directamente a la razón antropológica que desplaza a la razón teológica, si bien en el único contexto posible, el de la ficción literaria, cuyas implicaciones en la realidad son, obviamente, inesquivables:

Una cosa entre otras muchas me parece muy mal de los caballeros andantes, y es que cuando se ven en ocasión de acometer una grande y peligrosa aventura, en que se vee manifesto peligro de perder la vida, nunca en aquel instante de acometella se acuerdan de encomendarse a Dios, como cada cristiano está obligado a hacer en peligros semejantes, antes se encomiendan a sus damas, con tanta gana y devoción como si ellas fueran su Dios, cosa que me parece que huele algo a gentilidad (I, 13).

No deja de ser curioso que quien formula la pregunta, Vivaldo, alguien que se nos presenta inicialmente como pastor, con atuendo pagano —«vieron venir hacia ellos hasta seis pastores vestidos con pellicos negros y coronadas las cabezas con guirnaldas de ciprés y de amarga adelfa» (I, 13)—, y finalmente se despide como caminante, sea uno de los personajes formalmente menos religiosos de todo este episodio, de por sí bastante secular. La respuesta de don Quijote es confirmadora de la razón antropológica, frente a la teológica, al advertir, simplemente, que «no se ha de entender por esto que han de dejar de encomendarse a Dios, que tiempo y lugar les queda para hacerlo en el discurso de la obra» (I, 13). Y de hecho así sucederá en buena parte del *Quijote* de 1605, hasta que la Inquisición portuguesa censure en 1624 algunos pasajes, como el del episodio de los batanes³. Burla burlando, lo teológico queda desplazado, una vez más, y en un contexto que reclama para sí la afinidad, o incluso la identidad, con cierto paganismo mítico y ritual. El lector está a punto de presenciar el entierro espectacular de un suicida despechadísimo, en ceremonia gentil, pagana, esto es, civil, en plena época contrarreformista.

El entierro de Grisóstomo ha de relacionarse con el último libro de *La Galatea*, y el ritual religioso allí narrado. Desde el libro segundo de *La Galatea* —«a todos nos pareció volvernos al aldea a *hacer en el templo los solemnes sacrificios*» (Cervantes, 1585: 1996: 83)—, Cervantes habla de la religión utilizando siempre el lenguaje de las religiones secundarias o mitológicas (Bueno, 1985), por más que en su tiempo, el Siglo de Oro español, la religión efectivamente existente sea siempre terciaria o teológica (Catolicismo, Protestantismo, Anglicanismo, Judaísmo e Islam). Lo mismo sucede en

³ La censura es la supresión objetiva de Ideas y Conceptos que los seres humanos se imponen entre sí, según el grado de poder (política) y de saber (sofística) que detenten en sus relaciones sociales e históricas, y de acuerdo con un sistema normativo ideológicamente codificado. El pasaje que la censura inquisitorial portuguesa retira en 1624 está señalado en cursiva: «Alborotóse Rocinante con el estruendo del agua y de los golpes, y, sosegándole don Quijote, se fue llegando poco a poco a las casas, encomendándose de todo corazón a su señora, suplicándole que en aquella temerosa jornada y empresa le favoreciese, y de camino se encomendaba también a Dios, que no le olvidase» (I, 20). Sobre la censura, ejercida hoy en el mundo académico, el lector debe prestar atención a este apéndice disponible en internet: <https://goo.gl/7wdc1C>

el libro tercero, en el episodio de las bodas del rico Daranio y la hermosa Silveria, cuando el narrador describe la ejecución del himeneo en términos que podrían pasar por paganos: «Y así, llegados al templo y hechas en él por los sacerdotes las acostumbradas ceremonias, Daranio y Silveria quedaron en perpetuo y estrecho ñudo ligados» (181). No se habla aquí del matrimonio como sacramento cristiano, es decir, en términos teológicos, sino que se exponen los hechos en un lenguaje propio de las religiones secundarias o mitológicas, esto es, paganas.

Sin embargo, la idea de la religión alcanza en *La Galatea* su máxima expresión al final del libro quinto y a lo largo del libro sexto y último, en el relato de la glorificación elegíaca y sacra destinada a la memoria del pastor Meliso, trasunto literario del poeta Diego Hurtado de Mendoza. Este episodio, preludiado desde el final del penúltimo libro, no solo no es gratuito ni inocente, desde la poética literaria del Siglo de Oro (Ruiz, 2005), sino que tampoco lo es desde el punto de vista de la idea de la religión en Cervantes. Los pastores, dirigidos por uno de ellos, Telesio, que hace las veces de sacerdote, visitan el sepulcro de un venerado pastor, Meliso, enterrado en el valle de los cipreses. Así, quien les convoca es

un antiguo sacerdote, que luego conocieron ser el anciano Telesio; y, habiendo uno de los pastores tocado otra vez la bocina, todos tres se bajaron del recuesto y se encaminaron hacia otro que allí junto estaba, donde subidos, de nuevo tornaron a tocarla, a cuyo son de diferentes partes se comenzaron a mover muchos pastores, para venir a ver lo que Telesio quería, porque con aquella señal solía él convocar todos los pastores de aquella ribera cuando quería hacerles algún provechoso razonamiento, o decirles la muerte de algún conocido pastor de aquellos contornos, o para traerles a la memoria el día de alguna solemne fiesta o el de algunas tristes obsequias (Cervantes, *La Galatea*, 1585/1996: 348).

Telesio se nos presenta como un pastor que hará las veces de sacerdote, organizando y presidiendo un ceremonial característico de las religiones míticas o secundarias, pero en un contexto histórico dominado por el dogma teológico de las religiones terciarias. Telesio se comporta en todo momento como el oficiante de las religiones mitológicas (secundarias), esto es, paganas. La religión es aquí una religación al culto que profesar a los difuntos. No es un dogma, no se articula en una teología y no postula la inmortalidad del alma, sino la memoria de la fama póstuma reconocida por los vivos.

Páguenos el cielo, pastores —respondió Telesio—, la sinceridad de vuestras intenciones, pues tanto se conforman con la de aquel que solo vuestro bien y provecho pretende. Mas, por satisfacer el deseo que tenéis de saber lo que quiero, quiéroos traer a la memoria la que debéis tener perpetuamente del valor y fama del famoso y aventajado pastor Meliso, cuyas dolorosas obsequias se renuevan y se irán renovando de año en año tal día como mañana, en tanto que en nuestras riberas hubiere pastores y en nuestras almas no faltare el conocimiento de lo que se debe a la bondad y valor de Meliso. A lo menos, de mí os sé decir que, en tanto que la vida me durare, no dejaré de acordaros a su tiempo la obligación en que os tiene puestos la habilidad, cortesía y virtud del sin par Meliso; y así, agora os la acuerdo, y os advierto que mañana es el día en que se ha de renovar el desdichado, donde tanto bien perdimos, como fue perder la agradable presencia del prudente pastor Meliso. Por lo que a la bondad suya debéis, y por lo que a la intención que tengo de serviros estáis obligados, os ruego, pastores, que mañana, al romper

del día, os halléis todos en el Valle de los Cipreses, donde está el sepulcro de las honradas cenizas de Meliso, para que allí, con tristes cantos y piadosos sacrificios, procuremos aligerar la pena, si alguna padece, a aquella venturosa alma, que en tanta soledad nos ha dejado (Cervantes, *La Galatea*, 1585/1996: 349).

Al igual que sucede en *La Numancia*, pieza coetánea de *La Galatea*, Cervantes amalgama en el relato materiales antropológicos propios de las religiones primarias (numinosas) y secundarias (mitológicas), pese a escribir su obra en una época de poderosa presencia dogmática de las religiones terciarias o teológicas (Cristianismo e Islam). Examinemos, pues, en qué consiste exactamente este ceremonial.

La ceremonia que organiza Telesio es, evidentemente, multipersonal y espectacular. Se sitúa en el ámbito del *agere*, es decir, del eje circular, social, humano, sin apenas implicaciones o inferencias en el *facere*, que nos conduciría al eje radial, propio de la naturaleza y de los objetos inhumanos e inanimados. Telesio no construye, no fabrica (*facere*) nada específico durante el proceso de la ceremonia, sino que ejecuta (*agere*) y cumple determinados ritos. Su ceremonia no es propiamente un ritual vinculado a la naturaleza, la estación del año, o las circunstancias meteorológicas, etc., sino estrictamente civil, determinado por el cumplimiento del aniversario de la muerte del poeta venerado, Meliso. La sociedad de la que aquí forman parte los pastores se comporta como una sociedad ceremoniosa y civil, capaz de atenerse a una serie causal de normas, incluidas en su propio sistema social. Las pautas de Telesio, que la sociedad pastoril sigue cuidadosamente —desde «el lastimero son de su bocina» (355)⁴—, aseguran la ejecución de la ceremonia como una figura antropológica esencial.

Sin embargo, ha de advertirse, desde el punto de vista de los materiales religiosos aducidos en este episodio, y sobre los cuales se construye la ceremonia, que ni Telesio es un cura, es decir, un sacerdote de las religiones teológicas o terciarias, ni los pastores que asisten al ritual constituyen una asamblea de creyentes. Paralelamente, han de subrayarse dos hechos relevantes: ni se adora deidad alguna (requisito imprescindible de las religiones mitológicas y teológicas), ni el ritual se celebra en un templo (lo que nos sitúa en el ámbito de las religiones primarias o numinosas). En el lugar del dios teológico o mítico se halla el cuerpo muerto e inhumado de un pastor venerado por la calidad de su persona y de sus versos; asimismo, el lugar que correspondería al templo está aquí suplantado por la presencia de un camposanto. No cabe tampoco hablar de religión natural para explicar lo que aquí relata Cervantes, a través del narrador de *La Galatea*, desde el momento en que ninguno de los personajes representa o testimonia la religión como actitud innata al ser humano, exigida por el naturalismo religioso, en virtud de la cual habrá de intuirse que el Mundo responde a la razón trascendente de una inteligencia superior y racional (Fernández Tresguerres, 1995). Lo que el lector de Cervantes encuentra en este episodio de *La Galatea* es un ritual antropológico, en formato pagano y sofisticadamente pseudo-religioso, cuyo núcleo es en realidad la secularización del culto a los muertos. Diríamos, en palabras

⁴ «Señal que movió a los que le escucharon a dejar el reposo de los pastorales lechos y acudir a lo que Telesio pedía» (355).

ordinarias, que se trata de un funeral civil. La Arcadia cervantina excluye la Teología cristiana, y las honras fúnebres de la gentilidad pastoril ignoran cualesquiera formas dogmáticas de exequiar a sus difuntos. Del mismo modo que *La Numancia* constituye la *secularización de la tragedia* (Maestro, 2004), *La Galatea* representa la *secularización de la muerte*, a la que habrá que añadir el triunfo *post mortem* de la celebridad humana. Podrá aducirse que en el caso de *La Numancia* es la Historia la que sirve de pretexto a la secularización de la fábula, del mismo modo que también podrá añadirse que, en el caso de *La Galatea*, es la Arcadia, con todos sus quebrados y fracturados idealismos, la que sirve de excusa para justificar este ceremonial pagano y secular. De un modo u otro, tales pretextos o excusas no son lo suficientemente lenitivos como para invalidar las consecuencias de la lectura secular que aquí se propone. Meliso, o si se prefiere, Diego Hurtado de Mendoza, no es un santo, es decir, no es un valor sagrado en formato humano, sino una celebridad *secular*, en el más pleno sentido de la palabra. Meliso no representa aquí la figura de un numen, ni tampoco la de un mito, ni mucho menos la de un dios. Al margen incluso de sus referencias extraliterarias, Meliso es el nombre de un hombre físicamente muerto, inexistente, y al que ha sobrevivido la celebridad de su obra poética. No cabe, por parte de Cervantes, mayor exaltación del ser humano frente a cualquier forma de mito, numen o dios. No cabe, pues, conferir mayor expresividad a la secularización de la vida y de la muerte, y hacerlo precisamente en uno de los períodos históricos más intensamente teologizados de la Historia de Occidente (por el momento).

Los diferentes accesorios utilizados en el ritual de esta ceremonia son característicos del paganismo, es decir, en términos religiosos, pertenecen a las religiones secundarias o míticas. El narrador de *La Galatea* demora largamente la revelación de estos accesorios, y mantiene en la ambigüedad, o incluso en eclipse, su descripción física, a la cual reemplaza con una vaga referencia proléptica sobre las consecuencias funerarias de la convocatoria de Telesio:

Salieron, pues, todos juntos de la aldea, fuera de la cual hallaron a Telesio con otros muchos pastores que le acompañaban, *todos vestidos y adornados de manera que bien mostraban que para triste y lamentable negocio habían sido juntados*. Ordenó luego Telesio, porque con intenciones más puras y pensamientos más reposados se hiciesen aquel día los solemnes sacrificios (Cervantes, *La Galatea*, 1585/1996: 356).

El profundo y «maravilloso silencio» (356) que domina la marcha de la fúnebre comitiva pastoril hacia el utópico y sacro Valle de los Cipreses se ve interrumpido por las palabras de Timbrio y Elicio, que suponen una suerte de exaltación panteísta de la naturaleza visible en torno al Tajo, *locus amoenus* selecto para el autor al emplazar la fábula de *La Galatea*. Las riberas del Tajo se describen como un escenario olímpico capaz de acoger y abastecer la crema y nata de la mitología clásica, es decir, el cuerpo mitológico de las religiones secundarias:

Aquí se vee en cualquiera sazón del año andar la risueña primavera con la hermosa Venus en hábito subcinto y amoroso, y Céfito que la acompaña, con la madre Flora delante, esparciendo a manos llenas varias y odoríferas flores.

Y la industria de sus moradores ha hecho tanto, que la naturaleza, incorporada con el arte, es hecha artífice y connatural del arte, y de entrambasados se ha hecho una tercia naturaleza, a la cual no sabré dar nombre. De sus cultivados jardines, con quien los huertos Hespérides y de Alcino pueden callar; de los espesos bosques, de los pacíficos olivos, verdes laureles y acopados mirtos; de sus abundosos pastos, alegres valles y vestidos collados, arroyos y fuentes que en esta ribera se hallan, no se espere que yo diga más, sino que, si en alguna parte de la tierra los Campos Elíseos tienen asiento, es, sin duda, en esta (Cervantes, *La Galatea*, 1585/1996: 358).

Poco después la comitiva fúnebre llega, en dos columnas sexualmente separadas, al «sagrado valle» de los cipreses. Este valle es un cementerio de lujo, un camposanto de alto *standing*. Es, por supuesto, un escenario que desempeña funcionalmente el papel del templo. Sin embargo, como no podía ser de otro modo en un mundo arcádico, el valle de los cipreses es un templo construido por la naturaleza, y no por la mano del hombre. Aún menos por la mano de un dios. El templo es el lugar sagrado de las religiones positivas. En las religiones primarias o numinosas el templo es el lugar habitado por el numen (la cueva, el bosque, la montaña, el mar, el volcán, las nubes...), ajeno a la mano civilizadora del ser humano, y de constitución exclusivamente natural. En las religiones secundarias o numinosas, el templo es el lugar al que acude el dios mitológico para recoger las ofrendas, exequias o invocaciones de sus adoradores, y ya se trata de una construcción humana (los zigurats babilónicos en cuya cúspide se posa la paloma que el cristianismo convertirá en espíritu santo). En las religiones terciarias o teológicas, los templos son construcciones humanas muy sofisticadas, en los cuales no se espera la visita de ningún dios —pues los dioses teológicos son, aunque personales, etéreos, invisibles, insípidos, inodoros...—, porque solamente se conciben como escenarios ensamblarios, sinagogas, en el sentido más etimológico del término, es decir, como lugar de reunión de los fieles. En el caso de *La Galatea*, el valle de los cipreses es un lugar natural, propio de religiones numinosas (primarias), que sirve funcionalmente a prácticas rituales propias de religiones mitológicas (secundarias)⁵:

Levántanse en una parte de la ribera del famoso Tajo, en cuatro diferentes y contrapuestas partes, cuatro verdes y apacibles collados, como por muros y defensores de un hermoso valle que en medio contienen, cuya entrada en él por otros cuatro lugares es concedida, los cuales mismos collados estrechan de modo que vienen a formar cuatro largas y apacibles calles, a quien hacen pared de todos lados altos e infinitos cipreses, puestos por tal orden y concierto que hasta las mismas ramas de los unos y de los otros parece que igualmente van creciendo, y que ninguna se atreve a pasar ni salir un punto más de la otra. Cierran y ocupan el espacio que entre ciprés y ciprés se hace, mil olorosos rosales y suaves jazmines, tan juntos y entretreídos como suelen estar en los vallados de las guardadas viñas las espinosas zarzas y puntosas cambroneras. De trecho en trecho destas apacibles

⁵ Las inferencias de la religión teológica o terciaria apenas alcanzan las dos o tres apelaciones, nunca funcionales y siempre retóricas o formales: «crearé que Dios —dice Elicio—, por la misma razón que dicen que mora en los cielos, en esta parte haga lo más de su habitación» (357). Habitación que habrá de suponerse en connivencia con el resto de la corte celestial, inmediateamente citada: Venus, Céforo, Alcino, Flora y demás Hespérides...

entradas, se ven correr por entre la verde y menuda yerba claros y frescos arroyos de limpias y sabrosas aguas, que en las faldas de los mismos collados tienen su nacimiento. Es el remate y fin destas calles una ancha y redonda plaza, que los recuestos y los cipreses forman, en medio de la cual está puesta una artificiosa fuente de blanco y precioso mármol fabricada, con tanta industria y artificio hecha, que las vistosas del conocido Tíbuli y las soberbias de la antigua Tinacria no le pueden ser comparadas. Con el agua desta maravillosa fuente se humedecen y sustentan las frescas yerbas de la deleitosa plaza; y lo que más hace a este agradable sitio digno de estimación y reverencia es ser privilegiado de las golosas bocas de los simples corderuelos y mansas ovejas, y de otra cualquier suerte de ganado: que solo sirve de guardador y tesorero de los honrados huesos de algunos famosos pastores que, por general decreto de todos los que quedan vivos en el contorno de aquellas riberas, se determina y ordena ser digno y merecedor de tener sepultura en este famoso valle (Cervantes, *La Galatea*, 1585/1996: 359-360).

Se observará que el valle de los cipreses —con excepción de la «artificiosa fuente de blanco y precioso mármol fabricada»— parece haber sido construido por los mismísimos cipreses, cuyas ramas crecen al unísono, y cuyos troncos ordenan y organizan racionalmente la configuración y disposición de todo el valle, convertido en un santuario de la naturaleza y destinado a los más ilustres difuntos de la Arcadia. Estamos en el seno de un panteón natural. El antropomorfismo de la naturaleza es, en este punto, admirable. *Natura* —una vez más—, madre de todo⁶. No por casualidad el narrador insistirá más adelante en la participación de la propia naturaleza en el curso de los rituales: «resonaban los cercanos collados y apartados valles, y las ramas de los altos cipreses y de los otros muchos árboles de que el valle estaba lleno, heridas de un manso céfiro que soplaba, hacían y formaban un sordo y tristísimo susurro, casi como en señal de que por su parte ayudaban a la tristeza del funesto sacrificio» (361).

La ambigüedad religiosa domina la narración de este episodio, especialmente cuando el sacerdote Telesio comienza la ejecución de los rituales fúnebres, entonando «los santos himnos y devotas oraciones», con una vela al dios teológico y terciario y con otra vela a los dioses míticos y secundarios, por decirlo con palabras convencionales. Conviene en este punto distinguir las figuras del *sacerdote*, como especialista religioso, del *chamán*, como especialista que pone en contacto a los vivos y a los muertos, y del *hechicero* o mago, como especialista en el manejo de objetos a los que atribuye poderes sobrenaturales. Sucede, de este modo, que el sacerdote se define en función de númenes divinos; el chamán, en función de las ánimas de los antepasados; y el mago o el hechicero —como indica la etimología de su propio nombre (*facticius*)—, en función de fetiches impersonales. De acuerdo con estos criterios, Telesio, que en absoluto es un hechicero, simula comportarse como un chamán que nunca llega a actuar como un sacerdote, pues ni como chamán revela misterio alguno, ni como sacerdote articula o sostiene ningún discurso teológico. Telesio es la poética y la retórica del oficiante propio de una Arcadia. Es el simulacro literario del chamán y del sacerdote, que asumiendo las formas de uno y otro no es funcionalmente ninguno de los dos. La experiencia religiosa, de existir, queda reducida aquí a un culto honroso motivado exclusivamente

⁶ Lucrecio (I, 56; pág. 80): «La Naturaleza crea los seres» (*unde omnis natura creet res...*)

por una de las actividades más seculares del ser humano fallecido —el cultivo de la poesía—, y referido esencialmente a ella como la más sobresaliente cualidad de su vida.

Y, en diciendo esto, se llegó [Telesio] a un ciprés de aquellos, y, cortando algunas ramas, hizo dellas una funesta guirnalda con que coronó sus blancas y veneradas sienes, haciendo señal a los demás que lo mismo hiciesen; de cuyo ejemplo movidos todos, en un momento se coronaron de las tristes ramas, y, guiados de Telesio, llegaron a la sepultura, donde lo primero que Telesio hizo fue inclinar las rodillas y besar la dura piedra del sepulcro. Hicieron todos lo mismo, y algunos hubo que, tiernos con la memoria de Meliso, dejaban regado con lágrimas el blanco mármol que besaban. Hecho esto, mandó Telesio encender el sacro fuego, y en un momento, alrededor de la sepultura, se hicieron muchas, aunque pequeñas, hogueras, en las cuales solas ramas de ciprés se quemaban; y el venerable Telesio, con graves y sosegados pasos, comenzó a rodear la pira y a echar en todos los ardientes fuegos alguna cantidad de sacro y oloroso incienso, diciendo cada vez que lo esparcía alguna breve y devota oración, a rogar por el alma de Meliso encaminada, al fin de la cual levantaba la tremante voz, y todos los circunstantes, con triste y piadoso acento, respondían: «Amén, amén» (361).

Sin embargo, las únicas oraciones y devociones de las que el narrador nos da cuenta son los tercetos que constituyen el poema elegíaco recitado por Tirso, Damón, Elicio y Lauso. Podría decirse que Cervantes ha dispuesto en *La Galatea* la secularización de los funerales de Diego Hurtado de Mendoza. Por su parte, mientras la Iglesia cristiana jerarquiza la vida y democratiza la muerte, Telesio parece haber hecho todo lo contrario.

Por su parte, en el *Quijote* asistimos al entierro laico, civil, de un suicida —no de un homenajeado—, que fue un pastor fraudulento —y no un poeta verdadero y modélico—, cuyas últimas voluntades se cumplen escrupulosamente, e incluso con cierto tono de desaffo. La ausencia de referentes religiosos teológicos o terciarios es absoluta. Sin embargo, a diferencia del ritual que se celebra en *La Galatea*, el entierro de Grisóstomo es incluso una inhumación apócrifa, desde el punto de vista de la religión teológica asumida oficialmente por la sociedad política a la que pertenece el difunto.

—Aquellos que allí vienen son los que traen el cuerpo de Grisóstomo, y el pie de aquella montaña es el lugar donde él mandó que le enterrasen.

Por esto se dieron prisa a llegar, y fue a tiempo que ya los que venían habían puesto las andas en el suelo, y cuatro dellos con agudos picos estaban cavando la sepultura, a un lado de una dura peña.

Recibiéronse los unos y los otros cortésmente, y luego don Quijote y los que con él venían se pusieron a mirar las andas, y en ellas vieron cubierto de flores un cuerpo muerto, vestido como pastor, de edad, al parecer, de treinta años; y, aunque muerto, mostraba que vivo había sido de rostro hermoso y de disposición gallarda. Alrededor dél tenía en las mismas andas algunos libros y muchos papeles, abiertos y cerrados. Y así los que esto miraban como los que abrían la sepultura, y todos los demás que allí había, guardaban un maravilloso silencio. Hasta que uno de los que al muerto trujeron dijo a otro:

—Mirá bien, Ambrosio, si es este el lugar que Grisóstomo dijo, ya que queréis que tan puntualmente se cumpla lo que dejó mandado en su testamento.

—Este es —respondió Ambrosio—, que muchas veces en él me contó mi desdichado amigo la historia de su desventura. Allí me dijo él que vio la vez

primera a aquella enemiga mortal del linaje humano, y allí fue también donde la primera vez le declaró su pensamiento, tan honesto como enamorado, y allí fue la última vez donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar, de suerte que puso fin a la tragedia de su miserable vida. Y aquí, en memoria de tantas desdichas, quiso él que le depositasen en las entrañas del eterno olvido.

Y volviéndose a don Quijote y a los caminantes, prosiguió diciendo:

—Ese cuerpo, señores, que con piadosos ojos estáis mirando, fue depositario de un alma en quien el cielo puso infinita parte de sus riquezas. Ese es el cuerpo de Grisóstomo, que fue único en el ingenio, solo en la cortesía, extremo en la gentileza, fénix en la amistad, magnífico sin tasa, grave sin presunción, alegre sin bajeza, y, finalmente, primero en todo lo que es ser bueno, y sin segundo en todo lo que fue ser desdichado. Quiso bien, fue aborrecido; adoró, fue desdeñado; rogó a una fiera, importunó a un mármol, corrió tras el viento, dio voces a la soledad, sirvió a la ingratitud, de quien alcanzó por premio ser despojos de la muerte en la mitad de la carrera de su vida, a la cual dio fin una pastora a quien él procuraba eternizar para que viviera en la memoria de las gentes, cual lo pudieran mostrar bien esos papeles que estáis mirando, si él no me hubiera mandado que los entregara al fuego en habiendo entregado su cuerpo a la tierra (I, 13).

Se ha dicho ya: el concilio de Trento había proscrito el suicidio en la literatura. Tal era la importancia que daban los moralistas católicos al discurso de ficción. Cervantes, con todo, presenta el suicidio de Grisóstomo como una muerte de amor en cierto modo «natural», como consecuencia irreversible del desdén de Marcela y del despecho de un ególatra. Cervantes había suicidado en *La Numancia* a todo un pueblo. Viriato confirma finalmente la voluntad del suicidio individual y colectivo. Melibea también se había suicidado, ante su padre y contra Dios. El entierro de Grisóstomo es completamente civil y laico. No espera nada de un supuesto mundo más allá de este, terrenal y humano.

Yo muero, en fin, y porque nunca espere
buen suceso en la muerte ni en la vida,
pertinaz estaré en mi fantasía (I, 14).

Los referentes a instrumentales propios del suicidio son explícitos e inequívocos, y así lo señalan casi todos los editores del texto:

¡Oh en el reino de amor fieros tiranos
celos!, ponédme un hierro en estas manos.
Dame, desdén, una torcida sogá (I, 14).

Justifican el suicidio razones antropológicas aducidas por el propio suicida: el amor pagano. Grisóstomo no espera redención alguna. Ni la compañía ese día de ningún dios en el paraíso.

Diré que la enemiga siempre mía
hermosa el alma como el cuerpo tiene,
y que su olvido de mi culpa nace,
y que, en fe de los males que nos hace,
amor su imperio en justa paz mantiene.
Y con esta opinión y un duro lazo,

acelerando el miserable plazo
a que me han conducido sus desdenes,
ofreceré a los vientos cuerpo y alma,
sin lauro o palma de futuros bienes (I, 14).

Lo cierto es que Marcela acumula sobre sí una cantidad tal de impropiedades y de injurias que resulta intolerable desde cualquier punto de vista. Se la califica impunemente de «pastora homicida» (I, 13) y de «enemiga mortal del linaje humano» (I, 13), de forma recurrente y acrítica. El éxito de la calumnia radica siempre en que no pueda ser verificada, al menos de forma inmediata, pues, una vez descubierta, el envilecido es siempre el calumniador, o calumniadora (que en esto, como en casi todo, el sexo es indistinto). Los contenidos de una calumnia son siempre falsos, pues si fueran verdaderos no hablaríamos de calumnia, sino de culpa. Y Marcela, naturalmente, no tiene ninguna responsabilidad en la muerte de Grisóstomo. Ni nada tiene que ver con sus egolatrías y obstinaciones. Solo ante un tribunal de tontos o de cínicos somos responsables de los «hechos» que protagonizamos en los sueños y patologías oníricas de los demás. Los hechos de conciencia permiten conocer a sus artífices o inventores, pero no a los «personajes invitados». En el contexto de los impulsos eróticos de Grisóstomo, Marcela es un personaje invitado, muy en contra de su propia voluntad y disposición. Pero esto el lector no lo constata hasta que interviene directamente la propia Marcela, y asume a su cargo su propia defensa.

La canción de Grisóstomo apela además a engaños e infidelidades atribuidos a Marcela, que ella desmentirá en su célebre intervención, y que igualmente resultan desmentidos por el crédito de honestidad, al parecer innegable, de la singular pastora. Así lo advierte Vivaldo, lo que explicaría las intervenciones de Ambrosio, el cual atribuye las inexactas palabras de Grisóstomo a «los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas» (I, 14). Lo cierto es que si Ambrosio no hiciera esta aclaración, o bien Grisóstomo pasaría por un calumniador y un difamador, o bien Marcela resultaría ser una hipócrita casquivana, culpable de casi todo cuanto se le imputa. Si nos atenemos a la verdad de las palabras de Ambrosio, no queda más remedio que aceptar y reconocer que Grisóstomo muere afectado por cierta «dosis de demencia». Por desgracia, la demencia suele ser con extremada asiduidad fuente de penosas calumnias, sobre todo para quien las formula y —muy especialmente— para quien las consiente.

Marcela se defiende haciendo alarde de su derecho a la libertad. Es un argumento, en sí mismo, indiscutible. Indiscutible para un mundo que ha sobrevivido a la experiencia de la Ilustración y, sobre todo, del Romanticismo europeos, pero no para un mundo gobernado desde los valores axiológicos y normativos del Siglo de Oro español. Con todo, las razones de Marcela convencen. Pero convencen desde la sofística más que desde el racionalismo. ¿Por qué? Porque los contenidos materiales de su Idea de la Libertad son ridículos y fraudulentos, es decir, ideales e imposibles. Es más fácil explicarlo que aceptarlo.

La libertad de la que habla Marcela, ¿para qué sirve? Para exhibirla. Es la Idea de Libertad de la que puede y quiere hablar un sofista, no la Idea de Libertad de quien necesita vivir en un mundo real y efectivamente libre. Porque la libertad solo es posible dentro del Estado, y no en un monte, entre cabras. La libertad es una idea política, no

arcádica. La libertad no puede ser un ideal asequible singularmente en espacios de evasión y de escapismo, en geografías ideales y utopías sofisticadas: la libertad solo existe en el seno de una sociedad política, y nunca fuera de ella. Sin determinismo, no hay libertad, porque la libertad sin causas es igual a cero. Nadie decide nada desde el acausalismo. De hecho, nadie vive en el acausalismo ni en la indeterminación perpetuos. Y solo un dios, para una mente teológica, por supuesto, que no para una mente racionalista y materialista, puede vivir en la autodeterminación. Porque los seres humanos vivimos siempre en la codeterminación dialéctica de unos con otros y de unos contra otros. Lo que propone Marcela, con el cebo de la misantropía y de la androfobia por el medio, no es sino el delirio imposible de un idealismo libertario.

El discurso de Marcela tiene dos partes que deben diferenciarse con mucha precisión. La primera parte objetiva una Idea de Libertad *determinada* por el derecho de elegir pareja de forma satisfactoria para ambas partes. Y en el desarrollo de esta argumentación, Marcela triunfa con todo el racionalismo, de modo tal que no es posible objetarle absolutamente nada. Sin embargo, la segunda parte de su discurso objetiva una Idea de Libertad *determinada* por la nada, es decir, indeterminada: exige disponer de una libertad acausal, sin coacciones ni determinaciones de ningún tipo. Se trata aquí de una idea metafísica de libertad, esto es, de una libertad imposible e hipostática. Marcela reclama para sí el derecho a la autodeterminación. Y en este punto, Marcela se convierte en una idealista, en una sofista, en una teóloga de la libertad, en una «nacionalista del yo», y lo que nos ofrece es una perorata libertaria, la cual, por cierto, seduce a toda crítica (quiero decir que seduce al conjunto de personas que ejercen la crítica literaria).

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos: los árboles destas montañas son mi compañía; las claras aguas destos arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura [...]. El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es escusado [...]. Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que quiere que la tenga con los hombres? Yo, como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas; tengo libre condición, y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie; no engaño a este ni solicito aquel; ni burlo con uno ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera (I, 14).

Marcela, en estas declaraciones, es una sofista de categoría. Objetiva como nadie el ideal de infinitas personas: poder vivir al margen de la gente, pero disponiendo de los beneficios de la vida social y política. Ni quiere ni aborrece a nadie, pero tiene riquezas propias para asegurarse su «independencia», es decir, puede prescindir *puntualmente* de la sociedad. Pero no prescinde del dinero, que, curiosamente, la implica de lleno en una sociedad altamente politizada y articulada económicamente. Rechaza el matrimonio, porque prefiere la compañía de las cabras y de los árboles, es decir, la flora y la fauna no antropológica. Su afirmación más radical es la que abre la segunda parte de su parlamento: «Yo nací libre». ¿Nació libre? ¿Desde cuándo? ¿Libre

de quién? ¿Libre de qué? ¿Libre de mantenerse a cargo de su tío el beneficiado (de los diezmos que la Iglesia cobra a los demás), y de las rentas heredadas de sus propios y ricos padres? ¿Libre de determinaciones biológicas, sexuales, sanitarias, económicas, cronológicas, políticas y étnicas? No cabe mayor idealismo, ni más seductor, que afirmar acriticamente que uno, o una, «nace libre», como si fuera posible nacer al margen de un Estado, que antes de 24 horas ya ha registrado tu nombre en el Juzgado de tu municipio, o de la Iglesia católica, que en unos días hace lo propio registrándote en el código de los bautizados en Cristo, incluso en aquellas sociedades que, naturales, como numerosas tribus de primitivos contemporáneos, carecen de Estado que los civilice. ¿De qué libertad habla Marcela, sino de la libertad de los sofistas, de los que convencen con argumentos falsos? Y no satisfecha con la primera afirmación, insiste en que «para poder vivir libre» escogió la «soledad de los campos», como si en la *soledad* fuera posible ejercer libertad alguna, y como si en un mundo montaraz y asilvestrado, ajeno a la sociedad política, hubiera más y mejor libertad que dentro de un Estado de Derecho. Marcela pretende constituir ella sola una sociedad natural en la que ella misma es el único miembro. Es la clase única formada por un solo elemento. El conjunto unívoco.

La Idea de Libertad que sostiene el Materialismo Filosófico se sintetiza en esta máxima: *Libertad es lo que los demás nos dejan hacer*. Es esta una concepción negativa y dialéctica de la Idea de Libertad (Maestro, 2007).

El Materialismo Filosófico interpreta los hechos a partir de su esencia material, es decir, de su núcleo real, cuyo cuerpo es susceptible de desarrollo en diferentes cursos. En este sentido, el núcleo de la libertad, su esencia material y real, no metafísica, no ideal, es la *lucha por el poder*. Más concretamente, es la lucha por el poder *para controlar a los demás*. Y para ejercer, dentro del radio más amplio posible, el *control*, es decir, para ejercer, sin obstáculos, sin ablaciones, la máxima libertad. Esto es, en suma, desde la realidad material de la vida, lo que induce a los seres humanos a querer ser libres: la lucha por el poder para controlar a los demás, y de este modo disponer del menor número posible de obstáculos para vivir en libertad.

Esto es así, en primer lugar, porque toda libertad es *reiterativamente genitiva*, ya que el *sujeto*, sea una persona o un Estado, desea incrementar de forma constante sus potencias, facultades y voliciones para consolidarse y perseverar en su existencia. En segundo lugar, porque todo ejercicio de libertad tiende a ser *reflexivamente dativo*, desde el momento en que es el sujeto —insisto, como persona (*yo*) o como institución gregaria (Estado, Iglesia, organización mafiosa o terrorista, etc.)— quien, de forma permanente, actúa para convertirse en destinatario final de los beneficios resultantes de los actos por él generados y ejecutados. Y en tercer lugar, porque todo sujeto que pretende ser y actuar libremente desea suprimir, *por completo*, todos los obstáculos que materialmente le impidan desarrollar su libertad personal (genitiva) y obtener de ella los mejores resultados finales (libertad dativa); es decir, pretende suprimir las ablaciones o limitaciones que le impongan circunstancial o contextualmente cualesquiera otros sujetos operatorios (libertad ablativa). Todo sujeto operatorio se orienta hacia la supresión de la libertad ablativa que, procedente de otros sujetos o agentes operatorios que se encuentran en competencia con él, tratan de limitar y cercenar sus posibilidades de expansión y beneficio, de poder y de control (esto es, sus libertades genitiva y dativa). El objetivo del déspota, del dictador político, del

depredador salvaje, será, pues, suprimir toda posibilidad de libertad ablativa, negar toda dependencia o determinación exterior, asegurarse la inmunidad de su depredación, tanto en el seno de la vida salvaje como desde el interior de las estructuras políticas de un Estado. Sea como sea, la libertad ablativa nula es un imposible metafísico, desde el momento en que aceptar algo así supondría la supresión de toda causalidad, sin la cual, para el Materialismo Filosófico, es inconcebible no solo la Idea de Libertad en sí, sino también cualquier caso en que esta pueda manifestarse, es decir, cualquier posibilidad de declinación en hechos concretos. He insistido en que de ningún modo cabe hablar de libertad desde una perspectiva acausalista. La causalidad se manifiesta sobre todo —pero en absoluto de forma exclusiva— en el caso de la libertad ablativa.

No cabe, pues, para el Materialismo Filosófico, hablar de libertad al margen de la realidad material que nuclearmente la hace operativa como tal: la lucha por el poder para controlar a los demás, y ampliar de este modo, cual radio infinito de una circunferencia nunca desvanecida, el radio de acción del sujeto operatorio. Solo la codeterminación de fuerzas, el conflicto de poderes, y la libertad ablativa existente entre los diferentes sujetos operatorios enfrentados, evita los excesos de una depredación que, con todo, históricamente siempre resulta inevitable, más tarde o más temprano. Todo es cuestión de tiempo.

Para el Materialismo Filosófico la libertad humana debe interpretarse por relación al eje circular (humano, personal, operatorio) del espacio antropológico, y al margen de inflexiones que puedan remitirnos a los ejes radial (cósmico, la Naturaleza) y angular (religioso, la Teología). De la Naturaleza se rechaza tanto el acausalismo idealista como el determinismo fatalista, y de la Teología se niega, por fideísta e irracional, cualquier forma de intervención metafísica procedente de un transmundo habitado por dioses o númenes. El valor moral de la idea de libertad no puede extraerse de conceptos de tipo natural o religioso, sino de supuestos materiales, dados en la historia, la cultura y la sociedad, y que, como parámetros funcionales, habrá que identificar en cada caso minuciosamente. Hay que liberarse de los hábitos de explicación metafísica, que confunden constantemente el *razonamiento moral* (confesional) con el *razonamiento material* (causal). Las explicaciones metafísicas y teológicas dan lugar a la *falacia moralista*.

La libertad no se opone al determinismo. Esa es una falsa dialéctica. Libertad se opone a impotencia, no a determinismo. Por otro lado, la libertad no es incompatible con la causalidad. Esa es una falsa antinomia. Libertad y causalidad son conceptos conjugados o entretejidos, de tal modo que uno espolea al otro, y ambos evolucionan de forma sucesiva y alternativa, coordinada. Por eso libertad se opone a *impotencia*, porque la impotencia es precisamente la *incapacidad de causar*, y no se opone a determinismo, ya que al margen del determinismo no cabe hablar de causalidad.

Las acciones causales brotan de las personas (eje circular), es decir, de la libertad genitiva de cada *yo*, y tienen lugar siempre en un contexto circular, en el que aparecen enfrentadas a otras personas o sociedades de personas (libertad ablativa), en una lucha por el poder (libertad dativa) para controlarse mutuamente. Todo esto significa que el mundo, en sus componentes radiales (cósmicos o naturales) y angulares (religiosos o teológicos) no está previsto *al margen de* la idea de libertad elaborada por los seres humanos, es decir, *con independencia de* las posibilidades materiales del eje circular

o humano. Dicho de otro modo: los hechos naturales y los hechos religiosos, en la medida en que el ser humano progresa en el ejercicio de su libertad (genitiva, dativa y ablativa), es decir, de sus conocimientos, potencias y voliciones, están cada vez más sofisticadamente controlados: *controlados por los seres humanos*. De hecho, los fenómenos religiosos son siempre obra de seres humanos, quienes —diríamos— los controlan «entre bastidores», de modo que es imposible concebirllos como *Opus Dei*; mientras que los fenómenos naturales, siendo obra de la Naturaleza (*Opus Naturae*), ofrecen una causalidad cuya materialización es, con frecuencia, perfectamente escrutable por las ciencias categoriales (*Opus Hominis*).

La idea de causalidad, lejos de comprometer la posibilidad de la libertad, la hace factible. En un mundo indeterminista, acausal, no tiene sentido hablar de acciones ni de operaciones prolepticas, y aún menos de libertad genitiva, en la que las potencias, voliciones y facultades del yo han de reaccionar frente a numerosos estímulos y causas. Si la libertad posee materialmente un antónimo que la dialéctica pueda identificar formalmente, este será, o bien la impotencia, que nos remite a una entropía 0, o bien el *determinismo histórico* —no el cósmico ni el teológico—, que se presenta ante la libertad como una rémora o lastre derivado de situaciones pretéritas, cuya fuerza o poder aún perdura, como libertad ablativa, ante las fuerzas y pretensiones de nuevos seres humanos o sujetos operatorios, es decir, respectivamente, ante sus libertades genitiva y dativa. Las prolepsis de nuestros antepasados, cristalizadas en nuestro presente como sistemas de normas objetivadas, determinan, o incluso cercenan, cualquier forma de progreso que muestre disidencias respecto a ellas. En este punto, cabe advertir que no hay nada más conservador que la educación, cuyo discurso trata de perpetuar valores y referencias preexistentes. De hecho, lo más conservador que hay en cualquier sociedad civilizada es su cuerpo de profesores.

La libertad nunca es una libertad acausal de elección. Nunca elegimos ni actuamos al margen de condicionamientos, coacciones, limitaciones y agentes diversos. Hablar de libertad sin condiciones causales es pura ficción. La causalidad es lo que vincula los actos libres con sus resultados, así como con la persona que los ejecuta. No hay libertad sin causalidad. La persona libre es la causa principal de los actos que la constituyen como tal persona. La libertad genitiva insiste sobre todo en la libertad como acto, mientras que la libertad dativa y ablativa insisten respectivamente en la libertad como proceso y como resultado. En suma, la libertad, como ha demostrado Gustavo Bueno, solo se abre camino a través de la lucha.

5.3. POTENCIA. IDEA DE PARODIA EN EL *QUIJOTE*

Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso.

Miguel de CERVANTES (*Quijote*, I, 47).

Desde el punto de vista de la teoría de los géneros literarios desarrollada desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, son *potencias* aquellas partes o rasgos distintivos y constituyentes de una obra literaria dados en función del género literario al que se adscribe la obra. En este contexto, se considerará la Idea de Parodia en el *Quijote* como la potencia fundamental de esta novela respecto a otras obras de su mismo género literario.

El narrador del *Quijote* desempeña al menos cinco capacidades en su actividad al frente de la historia que cuenta. En primer lugar, se advierte en el narrador una capacidad épica, por la que relata, refiere y, en suma, narra, unos hechos, expuestos de forma diegética, bien desde una perspectiva de conocimiento global (omnisciencia), bien desde una implicación en determinadas secuencias de la historia que cuenta (el hallazgo de unos manuscritos) (autodiégesis), bien desde la distancia más absoluta frente a lo que sucede (no comparte existencia operatoria con los protagonistas ni deuteragonistas: heterodiégesis). En segundo lugar, el narrador demuestra constantemente una capacidad *dramática*, al ofrecer un enfoque próximo e inmediato de los hechos, y desaparecer como instancia intermedia, formalmente presente, entre el lector y los personajes, a los que cede directamente la palabra mediante el diálogo literario que puntualmente los singulariza. El tercer lugar, el narrador introduce, como partes extensionales e integrantes de la novela, numerosos discursos líricos, entre odas, sonetos, romances, ovillejo, canciones, etc., ejerciendo una capacidad *poética*, que le permite actuar como una suerte de poeta o rapsoda que cita o recita poemas atribuidos a los personajes que forman parte de la historia o trama de la narración. En cuarto lugar, el narrador ejerce con suma frecuencia facultades *críticas*, a través de las cuales juzga, valora y reflexiona, sobre múltiples aspectos convocados en la novela, desde cuestiones fundamentales de teoría y crítica literarias, como los libros de caballerías, el concepto de poesía, o las comedias que «ahora se representan», hasta aspectos fundamentales de filosofía natural y derecho civil, pasando por ideas relativas a la religión, la libertad, la guerra, las armas y las letras, entre otras muchas cuestiones realmente decisivas¹. En quinto lugar, el narrador del *Quijote* ejerce una capacidad

¹ «Las grandes discusiones se encuentran fundamentalmente en la Primera parte. Se inician con el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, en el que se enjuician obras en su mayoría individuales: libros de caballerías, *romances* pastoriles y obras de poesía, épica y lírica (I, 6). Los juicios se hacen progresivamente menos severos al repasar estos géneros. Luego vienen las opiniones expresadas por el cura y el ventero, en particular sobre los libros de caballerías que hay en la venta (I, 32). En tercer lugar, los diálogos del canónigo de Toledo con el cura sobre los

paródica, que confiere a esta novela una potencia singular frente a cualesquiera otras de su mismo género y especie, al hacer del discurso narrativo una imitación burlesca de referentes serios, tomados no solo de la literatura (libros caballerescos, obras poéticas, comedias y autos sacramentales...), sino también de la vida real —social, política y religiosa— de su tiempo (frailes apaleados como los doce encamisados, suicidios fraudulentos como el de Basilio, suicidios proscritos como el de Grisóstomo, ociosidad aristocrática como la que se vive en el castillo ducal, parodia de las formas de gobierno tal como se representan en la ínsula Barataria...). Cervantes, consciente de que al poder solo se le puede seducir, vencer o burlar, hace de la parodia una de las partes distintivas o constituyentes más importantes del *Quijote* respecto a cualesquiera otras obras pertenecientes al género literario de la novela. Además, la parodia cervantina no se limita a ser solamente una imitación burlesca de un referente serio. Ante todo es una imitación burlesca determinantemente *crítica* con su referente. Cervantes añade a la devaluación paródica un componente fundamental: el sentido crítico. La burla será, ante todo, crítica.

Conocida es de todos la «*invectiva*» que el *Quijote* contiene «contra los libros de caballerías»². Con todo, más importante que su contenido en sí es la forma en que tal «*invectiva*» se materializa en las páginas y en la fábula de la novela. Martínez Mata ha hecho constar una observación decisiva, y es que las afirmaciones que expresan «la sátira de los libros de caballerías como propósito —real o aparente— del libro [...] están situadas en un contexto irónico, sin perjuicio de que —entre burlas y veras— se hagan atinadas observaciones literarias» (Martínez Mata, 2008: 44).

Por lo demás, el *Quijote* de 1605 está enmarcado por composiciones poéticas que rebajan burlescamente el mundo caballeresco. En los poemas preliminares, sonetos en su mayoría, varios personajes caballerescos elogian irónicamente al libro, a don Quijote, Dulcinea, Sancho e, incluso, Rocinante. Al atribuir los poemas a personajes caballerescos, como Amadís, Belianís de Grecia, Orlando Furioso o el Caballero del Febo, Cervantes estaría poniendo en práctica el irónico consejo del amigo ficticio que en el prólogo de la obra le había recomendado, ya que no tenía quién le hiciera poemas elogiosos al libro, componerlos él mismo y atribuirselos a personajes ficticios. Los epitafios de los «académicos de la Argamasilla» del final del libro se sirven, en cambio, del vejamen, del insulto descarado con un lenguaje ambiguo y, a veces, germanesco, para denigrar a don Quijote, Dulcinea y Sancho (Martínez Mata, 2008: 54-55).

libros caballerescos y las comedias, y del canónigo con don Quijote otra vez sobre aquellos (I, 47-50). Es aquí donde más se profundiza en los problemas literarios. En la Segunda parte del *Quijote* el tema reaparece, pero con menor frecuencia y extensión. La discusión más importante es la de don Quijote y Sancho Panza con el bachiller Sansón Carrasco (II, 3-4). Con un cambio de dirección extraordinario, se centra ahora en la Primera parte de la propia novela. Más tarde se lee el discurso de don Quijote sobre la poesía (II, 16). Finalmente, el tema literario surge con brevedad en pocas ocasiones, como por ejemplo al comienzo del capítulo 44, sobre la unidad de la obra» (Riley, 1998: cxxxii).

² Entre la bibliografía de referencia sobre la literatura caballeresca y el *Quijote*, deben tenerse en cuenta, sobre todo, por lo que atañe a los géneros literarios, los siguientes trabajos de Eisenberg (1995), Grilli (2004), Riquer (1973), Williamson (1984) y Urbina (1991).

Con todo, lo relevante aquí no es solo que las referencias del *Quijote* a los libros de caballerías tengan un —evidente— sentido irónico, lo ciertamente grave es que esta interpretación irónica haya pasado desapercibida para muchas interpretaciones canónicas del *Quijote*: «El contexto irónico en el que Cervantes formula el propósito de la obra como sátira de los libros de caballerías —lo que obliga a interpretarlo de un modo distinto al literal— ha pasado desapercibido» (Martínez Mata, 2008: 44). Y sucede que no solo don Quijote, sino también varios personajes más de la novela, entre los que cabe mencionar especialmente a la hija del ventero Juan Palomeque, Maritornes, e incluso al propio ventero, perciben las acciones de los protagonistas de los libros de caballerías con los criterios de la vida real³.

El narrador del *Quijote* —que miente, acaso, más que habla (Avalle, 2006)— dice con frecuencia que su intención al publicar esta obra es, entre otras cosas, parodiar y condenar los libros de caballerías, tan perniciosos para el uso de la sana razón y de la vida social de las repúblicas. La misma intención se atribuye el propio Cervantes en relación con la autoría del libro: el interlocutor del autor del prólogo a la primera parte del *Quijote* confiesa que la novela parece estar escrita para desterrar de la república los libros de caballerías: «todo él es una invectiva contra los libros de caballerías» (Prólogo, I). Sin embargo, si se examina el concepto de parodia que se objetiva formalmente en el *Quijote*, caben otras explicaciones.

En primer lugar, ha de advertirse que desde siempre el *Quijote* ha sido y es algo más que una simple parodia de libros de caballerías, pues sigue siendo una obra actual, cuando hoy día ya no puede leerse como un texto paródico de la literatura caballeresca, desde el momento en que la eficacia de la parodia requiere la presencia viva del modelo serio que burlescamente imita y degrada. Ni los autores ni los lectores de los libros de caballerías son hoy nuestros colegas ni nuestros contemporáneos. Quizá en su tiempo la escritura y composición del *Quijote* resultaran injustificables de no ser por el recurso a los libros de caballerías. Hoy, indudablemente, su recepción no puede verse condicionada de forma exclusiva por la parodia de tales libros. En la primera parte, don Quijote busca aventuras; en la segunda, reconocimiento. La primera parte puede entenderse como una parodia de los libros de caballerías; sí, tanto como la segunda parte de Avellaneda puede leerse como una parodia *sui generis* y contrarreformista de la primera parte cervantina.

En segundo lugar, hay que definir conceptualmente qué es una parodia: la imitación burlesca de un referente serio. Añadiré a esta concepción un componente decisivo en Cervantes, la *crítica*, y articularé lo que la parodia es en cuatro elementos fundamentales que determinan su naturaleza: 1) el *artífice* o autor de la parodia, 2) el *sujeto* o personaje que ejecuta la parodia, 3) el *objeto* o referente serio burlescamente imitado, y 4) el *código* de la parodia, que sirve de marco de referencia contextual

³ Además, como sabemos, los libros de caballerías, «a la altura de 1604 se encontraban absolutamente desprestigiados después de un buen número de descalificaciones por parte, sobre todo, de clérigos y humanistas, como Juan Luis Vives, fray Antonio de Guevara, Juan de Valdés y otros muchos. La referencia a la «autoridad» de los libros de caballerías había que entenderla, así pues, en un sentido irónico» (Martínez Mata, 2008: 44).

a su interpretación, es decir, el sistema de referencias que hace posible y visible intertextualmente la degradación del objeto parodiado⁴. En el caso del *Quijote*, estos elementos serían los siguientes:

1. *Artífice*: Cervantes.
2. *Sujeto*: Don Quijote.
3. *Objeto*: Los valores ideales (justicia, heroísmo, caballeridad...) de un mundo real (injusto, antiheroico, rufianesco...)
4. *Código*: El idealismo de los libros de caballerías.

Adviértase que el objeto de la parodia en el *Quijote* no son los libros de caballerías (no debe confundirse el *objeto* con el *código*), ni el propio don Quijote —él es el sujeto que ejecuta la parodia, si bien a costa de sí mismo, y de la personalidad de Alonso Quijano—, sino los valores de un mundo justo y virtuoso, heroico y pretérito, es decir, la axiología de un mundo ideal e imposible, contra el cual la propia novela enfrenta de forma dialéctica y violenta un mundo real y factible, imperioso y obstinadamente vivo, cuyos valores presentes contrastan de forma impactante y cruel con los valores del mundo codificado en la literatura caballeresca, afín incluso a un mundo idílico, propio de una Edad de Oro mítica y límbica, ajena en sí misma a la Historia de los seres humanos y de cualesquiera sociedades políticas por ellos constituidas. La síntesis de esa dialéctica es don Quijote. Y el curso de esa dialéctica, la historia o fábula de su novela.

Con todo, si no yerro mi interpretación de las palabras de Martínez Mata, este investigador identifica el código de la parodia del *Quijote* en los libros de caballerías, así como el objeto de la parodia con el acto mismo de composición de la novela, cuya historia o fábula, adquirida a precio de saldo y por azar en un mercado toledano, se

⁴ Tómese, como ejemplo, un entremés de Calderón. En *El desafío de Juan Rana*, el artífice de la parodia no es otro que su autor, Calderón; el sujeto que la ejecuta es el protagonista que da título al entremés, Juan Rana; el objeto o referente de la burla es el prototipo humano del bobo o simple, caricaturizado y ridiculizado en la figura del protagonista; y el código en virtud del cual interpretamos esta parodia es el código del honor aurisecular. Este esquema, con variantes exclusivamente accidentales, se reproduce de forma regular en casi todos los entremeses de Calderón. Sucede que la crítica calderoniana, al ocuparse de su obra cómica breve, se ha limitado con frecuencia a exaltar de forma más entusiasta que rigurosa lo paródico en el teatro de Calderón, así como a describir retóricamente algunos de los infinitos recursos formales usados por el dramaturgo para expresar comicidad. Resultado de esta tendencia ha sido confundir de forma reiterada el *código* de la parodia con el *objeto* de la imitación burlesca, es decir, el código del honor con el prototipo del bobo o simple, dicho con otras palabras, lo burlescamente imitado en el entremés con aquello que hace posible su degradación. En verdad se trata de dos realidades lógicas materialmente diferentes, que de forma obligatoria han de ser discriminadas para comprender la verdadera naturaleza paródica de estos entremeses. A partir de esta confusión de conceptos —del *objeto* de la parodia con el *código*—, la crítica ha dictaminado que Calderón parodia en sus entremeses la idea del honor, cuando lo que real y materialmente parodia es la estulticia y la torpeza de aquellos individuos incapaces de salvaguardar, poseer y hacer valer, la idea del honor que la sociedad española aurisecular exige a sus miembros. Lejos de discutir el dogma, Calderón lo confirma *también* en su obra cómica.

atribuye a una figura extraordinaria y sin duda imposible, Cide Hamete. En este sentido, el *Quijote* sería una novela que se «burla» de sí misma. Aquí radicaría, precisamente, la esencia de su sentido del humor, en tanto que hecho cómico que incluye al artífice (Cervantes) como intérprete subversivo de su propia invención o creación (el *Quijote*). En el humor, el intérprete está *formalmente* implicado en el artificio de la experiencia cómica, al subvertir conceptualmente las consecuencias materiales de su experiencia, creación o inventiva personal. El humor es una experiencia cómica en la que el artífice de lo cómico se convierte en su intérprete principal, que no será un intérprete cualquiera, sino un intérprete formalmente subversivo y transgresor de hechos que se presentan o suponen materialmente consumados, en este caso, en la composición del *Quijote*. Desde el punto de vista que parece sostener Emilio Martínez Mata, los libros de caballerías no serían, pues, en el *Quijote* el objeto de una parodia, sino su código, su pretexto y su instrumento, con el fin de parodiar diferentes objetos, entre ellos la propia novela cervantina. Es una forma de controlar, o incluso de monopolizar, por parte del autor, frente a terceros —entre los que hay que incluir a Avellaneda—, las interpretaciones que puedan verter *a posteriori* posibles lectores y seguros críticos. De hecho, la segunda parte contiene múltiples pasajes que interpretan episodios de la primera, lo que ha hecho pensar a más de un crítico en el *Quijote* de 1615 como una parodia del *Quijote* de 1605 (Torrente Ballester, 1975).

Es un hecho evidente que el *Quijote* es superior e irreductible a la consideración, con frecuencia limitación, intertextual con los libros de caballerías. En este sentido, Emilio Martínez Mata ha cuestionado, con una discreción que debería ser más enérgica, la tesis de Mario Vargas Llosa, en la que el escritor peruano —hoy nacionalizado español— afirma que «Cervantes en el *Quijote* no «mató» la novela de caballerías, sino le rindió un soberbio homenaje, aprovechando lo mejor que había en ella, y adaptando a su tiempo, de la única manera en que era posible —mediante una perspectiva irónica— su mitología, sus ritos, sus personajes, sus valores» (*apud* Williamson, 1984/1991: 12). Las palabras de Vargas Llosa son retóricas, emotivas, pero no conceptuales, porque no responden a ninguna verdad literaria. Acierta Martínez Mata en su crítica, al afirmar: «Los que desde el siglo XIX han seguido esta vía de tratar de exculpar a Cervantes de la sátira caballescica por medio de una supuesta diferenciación de la genuina caballería o una superación de un género, a pesar de que pretenden ensalzar a Cervantes, están en realidad reduciendo el alcance y complejidad de su obra. Aun cuando lo caballescico tiene un papel central por motivar la locura del protagonista, el *Quijote* no está limitado a ese ámbito» (Martínez Mata, 2008: 68).

En suma, la figura de la parodia en el *Quijote* no se limita a los libros de caballerías, pues constituye una de las formas de objetivación de la materia cómica en el texto de la novela. En el capítulo dedicado a los *accidentes* del *Quijote* me refiero al resto de las formas cómicas (caricatura, carnaval, chiste, escarnio, grotesco, humor, ironía, ridículo y risa), como cualidades constituyentes de la obra literaria en sí, es decir, dadas en sí mismas, de modo que aquí me limito a la parodia como *potencia* de esta novela, como parte distintiva dada en el género. Continuemos.

Tras el episodio de los batanes, y como consecuencia de la revelación del temido y ruidoso misterio, el miedo de Sancho desemboca en burla. Una burla que asume la forma de parodia contra don Quijote. El descubrimiento de la causa del ruido que los

atemorizó durante la noche deja al descubierto un sentimiento de ridiculez, que Sancho, finalmente, a la luz del día, se atreve a exteriorizar en carcajadas. El narrador no usa ahora un lenguaje de misterio, ni un discurso medroso, sino simple y desmitificador:

Otros cien pasos serían los que anduvieron, cuando al doblar de una punta pareció descubierta y patente la misma causa, sin que pudiese ser otra, de aquel horrisono y para ellos espantable ruido que tan suspensos y medrosos toda la noche los había tenido. Y eran (si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo) seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban (I, 20).

A partir de aquí Sancho se burla de don Quijote, parodiando su forma de hablar y de sentir. El escudero que no es capaz de memorizar en absoluto ni el modo y ni el contenido de la carta de su amo a Dulcinea, parodia virtuosamente el estilo de los libros de caballerías puesto en boca de su amo:

Cuatro veces sosegó, y otras tantas volvió a su risa, con el mismo ímpetu que primero; de lo cual ya se daba al diablo don Quijote, y más cuando le oyó decir, como por modo de fiska:

—«Has de saber, ¡oh Sancho amigo!, que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la dorada, o de oro. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos fechos...» (I, 20).

La aventura de los batanes constituye un enfrentamiento exclusivo de don Quijote y Sancho con la materialidad del mundo físico e inerte. No hay aquí caballeros, ni escuderos, ni venteros, ni carneros, ni núnemes o encantadores que conviertan los molinos en gigantes ni los rebaños de ovejas en ejércitos mercenarios. Solos Sancho y don Quijote están en la oscuridad de una noche, con el misterio de sus imaginaciones —el misterio es la dimensión más humanamente psicológica del peligro— y la realidad inocente de los batanes. Ningún ser humano ajeno a los protagonistas está presente en el destino final de esta aventura.

Por otro lado, una de las manifestaciones más recurrentes de la parodia afecta al cura de la aldea de don Quijote, Pero Pérez. No por casualidad la ocurrencia y disfraz del cura para sacar a don Quijote de Sierra Morena y tornarlo a su aldea puede interpretarse desde la figura de la parodia, con innegables implicaciones en lo grotesco, y en la ironía punzante, dada su condición de hombre de Iglesia. Pero Pérez pretende persuadir a su vecino haciéndose pasar por princesa menesterosa. El planteamiento escénico es cómico para cualquier espectador, irónico para el narrador y arriesgado para el autor.

Después, habiendo bien pensado entre los dos el modo que tendrían para conseguir lo que deseaban, vino el cura en un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote y para lo que ellos querían; y fue que dijo al barbero que lo que había pensado era que él se vestiría en hábito de doncella andante, y que él procurase ponerse lo mejor que pudiese como escudero, y que así irían adonde don Quijote estaba, fingiendo ser ella una doncella afligida y menesterosa, y le pediría un don, el cual él no podría dejarse de otorgar, como valeroso caballero

andante. Y que el don que le pensaba pedir era que se viniese con ella donde ella le llevase, a desfacelle un agravio que un mal caballero le tenía fecho; y que le suplicaba ansimesmo que no la mandase quitar su antifaz, ni la demandase cosa de su hacienda, fasta que la hubiese fecho derecho de aquel mal caballero; y que creyese sin duda que don Quijote vendría en todo cuanto le pidiese por este término, y que desta manera le sacarían de allí y le llevarían a su lugar, donde procurarían ver si tenía algún remedio su estraña locura (I, 26).

He aquí al cura disfrazado de doncella menesterosa. Así sale vestido de la venta de Palomeque Pero Pérez, licenciado por Sigüenza —esa universidad de segunda categoría—, para rescatar a don Quijote y volverlo a su aldea. ¿Por qué Cervantes ha querido disfrazar al cura de ese modo?

En resolución, la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver. Púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde guarnecidos con unos ribetes de raso blanco, que se debieron de hacer, ellos y la saya, en tiempo del rey Bamba. No consintió el cura que le tocasen, sino púsose en la cabeza un birretillo de lienzo colchado que llevaba para dormir de noche, y ciñóse por la frente una liga de tafetán negro, y con otra liga hizo un antifaz con que se cubrió muy bien las barbas y el rostro; encasquetóse su sombrero, que era tan grande, que le podía servir de quitasol, y, cubriéndose su herreruelo, subió en su mula a mujeriegas, y el barbero en la suya, con su barba que le llegaba a la cintura, entre roja y blanca, como aquella que, como se ha dicho, era hecha de la cola de un buey barroso [...]. Mas apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al cura un pensamiento: que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así, aunque le fuese mucho en ello; y diciéndoselo al barbero, le rogó que trocasen trajes, pues era más justo que él fuese la doncella menesterosa, y que él haría el escudero, y que así se profanaba menos su dignidad (I, 27)⁵.

El objeto de esta parodia, cuyo artífice es Cervantes, su código los libros de caballerías y su sujeto el propio Pero Pérez, no es otro que el de ridiculizar a un cura. La burla no pasa adelante, de tal manera que el desliz se imputa al personaje literario, y no al autor de la novela. Pero no es casual que este desliz del cura le haya sido impuesto por el autor, Cervantes. So capa de inocente parodia, subyace una dura burla a un miembro del estamento eclesiástico, un cura al que, por otra parte, nunca se le ve ni diciendo misa ni ocupado en ninguna otra labor de hombre de Iglesia. El narrador remata la burla paródica con la presencia del escudero: «En esto llegó Sancho, y de ver a los dos en aquel traje no pudo tener la risa» (I, 27).

Con todo, las secuencias del *Quijote* que presentan al cura como sujeto de parodias no se limitan a esta última, sino a varias que la suceden. El propio narrador no le escatima calificativos y atributos propios de un sutil acróbata de la farsa «—el cura, que era gran tracista» (I, 29)—. Así, para justificar el encuentro con don Quijote a la salida de Sierra Morena, y una vez que él mismo ha ideado el guión del cuento de la

⁵ Una vez más damos con la Iglesia y su racionalismo teológico, pues, como señalan varios editores de este pasaje, el Concilio de Trento había prohibido que los sacerdotes vistiesen ropas que no correspondieran a su condición (ed. de Rico, vol. I, p. 300, n. 14).

princesa Micomicona, rapa las barbas a Cardenio y le cede parte de su indumentaria, mostrándose ante don Quijote en calzas y jubón⁶. Razón por la cual este le pregunta, con innegable cinismo, por las circunstancias que le han hecho llegar, en tales condiciones, a semejante lugar: «ruego al señor licenciado me diga qué es la causa que le ha traído por estas partes tan solo y tan sin criados y tan a la ligera, que me pone espanto» (I, 29). Y por si fuera poco, en medio de la comicidad de toda esta circunstancia, el cura protagoniza, junto con el barbero, una de las peripecias más burdas de cuantas se narran en el *Quijote*, como consecuencia de la caída de las barbas postizas de maese Nicolás, a la sazón, escudero de la princesa Micomicona.

El cura, que vio el peligro que corría su invención de ser descubierta, acudió luego a las barbas y fuese con ellas adonde yacía maese Nicolás dando aún voces todavía, y de un golpe, llegándole la cabeza a su pecho, se las puso, murmurando sobre él unas palabras, que dijo que era *cierto ensalmo apropiado para pegar barbas*, como lo verían; y cuando se las tuvo puestas, se apartó, y quedó el escudero tan bien barbado y tan sano como de antes, de que *se admiró don Quijote sobremanera, y rogó al cura que cuando tuviese lugar le enseñase aquel ensalmo, que él entendía que su virtud a más que pegar barbas se debía de extender, pues estaba claro que de donde las barbas se quitasen había de quedar la carne llagada y maltrecha, y que, pues todo lo sanaba, a más que barbas aprovechaba* (I, 29, cursiva mía).

He aquí al cura practicando ensalmos, esto es, tratando de hacer curas mediante el uso supersticioso de oraciones. La *admiratio* de don Quijote, expresada por el narrador en estilo indirecto y referido, e irónico en extremo, antes ha de entenderse como cinismo que como admiración verdadera. Don Quijote y el cura sostienen, durante estos capítulos (I, 29-30) un diálogo propio de cínicos sutiles, cuya expresión más notable se alcanza en las observaciones de Pero Pérez a la libertad que dio el ingenioso hidalgo al rosario de galeotes, «y por esto cargaba la mano el cura refiriéndola, por ver lo que hacía o decía don Quijote; al cual se le mudaba la color a cada palabra, y no osaba decir que él había sido el libertador de aquella buena gente» (I, 29). Está claro que al cura le gusta jugar, desde sus posibilidades y condición, tanto como a don Quijote desde la suyas propias. La segunda parte se estrena con Pero Pérez bromeando con el secreto propio del sacramento de la confesión, en el contexto de una conversión bastante frívola con don Quijote y el barbero⁷. Con todo, la presencia de este sutilizado religioso de aldea resultara en la segunda parte más eclipsada, con la intervención de nuevos y no menos paródicos personajes, entre ellos, especialmente, Sansón Carrasco. Sobre la parodia, así como sobre las diferentes formas de la materia cómica objetivadas en el *Quijote*, vuelvo a ocuparme en el apartado correspondiente a los *accidentes*, al que remito al lector.

⁶ El propio Sancho subrayará, casi al final de la novela, que el cura, Pero Pérez, es «alegre y amigo de holgarse» (II, 67).

⁷ «—Y a vuestra merced, ¿quién le fía, señor cura? —dijo don Quijote. —Mi profesión —respondió el cura—, que es de guardar secreto» (II, 1).

5.4. LOS PARADIGMAS O TIPOS DE INTENSIONALIZACIÓN:

GÉNEROS Y ESPECIES LITERARIOS INTENSIONALIZADOS EN EL *QUIJOTE*

Como he indicado anteriormente, el paradigma, desde el punto de vista de la teoría de los géneros literarios desarrollada por el Materialismo Filosófico, es un concepto genológico que designa las partes determinantes o intensionales de una obra literaria concreta, en el este caso el *Quijote*, dadas en la especie, en este contexto, la denominada *novela de géneros y especies*, precisamente por la multiplicidad de géneros y de especies que en ella concurren, intensionalizándola de forma determinante.

Adviértase que los *paradigmas* han de interpretarse como rasgos determinantes (paradigmáticos) de la *novela de géneros y de especies*, como *especie* a la que se adscribe el *Quijote*. Frente a las *facultades*, que objetivan partes extensionales o integrantes (dadas en la especie), los *paradigmas* permiten interpretar las partes determinantes o intensionales, igualmente dadas en la especie, pero, al contrario que las *facultades*, que se caracterizan por introducir «diferencias» respecto a otras especies del mismo género, especies que pueden confluír en una misma obra literaria, al establecer entre sí relaciones de afinidad o contigüidad (*sinalogía*), los *paradigmas* atienden a identificar las relaciones de analogía, es decir, recurrencias o estructuras de semejanza (*isología*) en relación con las demás especies del mismo género.

En consecuencia, los *paradigmas* permiten inventariar y explicar las partes determinantes o intensionales del género literario de una obra concreta desde el punto de vista de la especie, incidiendo en la relación de semejanza existente entre los rasgos paradigmáticos que, reproducidos en la obra literaria, definen la especie desde el punto de vista del género. ¿Por qué? Porque proceden analógica o isológicamente, es decir, identificando en obras particulares el conjunto de rasgos paradigmáticos o específicos que están intensionalizados en ellas como partes determinantes del género: estos rasgos paradigmáticos, o paradigmas, objetivan normativamente la presencia o implantación en una obra literaria concreta de una serie de figuras específicas, esto es, las *especies* de cada género, las cuales permiten adscribir cada obra en concreto a un género literario determinado. En el caso del *Quijote*, se confirma que la obra pertenece al género de la novela por la intensionalización de una serie de figuras paradigmáticas que la definen de forma específica como una *novela de géneros y especies*. Estas figuras paradigmáticas o específicas son la novela de caballerías, la novela pastoril, la novela bizantina o de aventuras, la novela morisca, la novela sentimental o cortesana de ascendencia italiana, la novela picaresca, la novela epistolar, el relato fantástico y la narración autobiográfica. He aquí las especies literarias intensionalizadas en el *Quijote*, como partes determinantes del género *novela*, que las envuelve e implica a todas.

A su vez, como se tendrá ocasión de comprobar en el apartado siguiente, las *facultades* permiten identificar e interpretar las partes integrantes o extensionales del género literario de una obra concreta desde el punto de vista de la especie, pero, a diferencia de los *paradigmas*, las *facultades* inciden en la relación de afinidad, proximidad o contigüidad existente entre los rasgos paradigmáticos que, reproducidos en la obra literaria, definen la especie desde el punto de vista del género.

¿Cómo, en este caso? A través de un procedimiento diferencial o sinalógico, es decir, identificando en obras literarias particulares el conjunto de rasgos facultativos o específicos que, a través de la especie, están integrados en tales o cuales obras particulares como partes extensionales del género: estos rasgos facultativos, o facultades, objetivan de forma con frecuencia no normativa, sino heterodoxa y en conflicto con las convenciones previstas, la incorporación o implantación en una obra de arte de una serie de figuras específicas, las especies, que, si por un lado, por su ascendencia (sinalógica: porque proceden de un mismo tronco o género), se manifiestan respetuosas u ortodoxas frente a la tradición, por otro lado, por su disidencia (heterológica: porque no son iguales a otras precedentes, ni se reproducen acrítica e idénticamente —no son arte *Kitsch*—, sino de forma crítica y diferencial respecto a sus modelos anteriores, y de los que proceden), se manifiestan de forma heterodoxa o incluso dialéctica frente a la tradición, instituyendo lo que la estética de la recepción llamaría un nuevo «horizonte de expectativas», es decir, un nuevo sistema de normas estéticamente objetivado.

Lo veremos a continuación con sucesivos ejemplos: el *Quijote* no es una novela de caballerías (*paradigma*), pero se sirve intensionalmente de esta especie narrativa del género ‘novela’ —una especie paradigmática del género quinientista de la novela— para integrarla críticamente (*facultad*) en su propia novela. Lo mismo cabe decir de la novela pastoril. Cervantes se sirve del paradigma de esta especie narrativa, las novelas arcádicas, de temática y personajes bucólicos, etc., y los inserta o integra en el *Quijote* para ofrecer de ellos una visión heterodoxa precisamente del género del que proceden: la pastora Marcela no responde como cabría esperar a la invocación amorosa de Grisóstomo, y este se suicida quebrantando toda moralidad, religiosidad e incluso decoro, como ha quedado dicho en el capítulo anterior. Atengámonos ahora a los paradigmas o tipos de intensionalización, esto es, los géneros y especies literarios intensionalizados en el *Quijote*. Advierto que aquí me limito a poco más que una enumeración de las partes determinantes o intensionales, los *paradigmas*, cuya crítica, como partes integrantes o extensionales, tendrá lugar —salvo en el caso de la novela de caballerías—, bien en el apartado de las *facultades*, bien en el de las *características*, centrado este último en las dialécticas sociales, religiosas y políticas del *Quijote*.

5.4.1. NOVELA DE CABALLERÍAS

Los libros de caballerías constituyen por excelencia lo más representativo de una parte determinante o intensional del *Quijote*, dada en la especie del género literario a la que cabe adscribir esta novela, en la cual se integran extensionalmente, de forma paródica y crítica, numerosos episodios propios de la literatura caballeresca. La temática de los libros de caballería podría sintetizarse en torno a los términos *militia et amor*, entendiendo por el primero «caballería», tal como se interpretaba la palabra latina durante la Edad Media por quienes la traducían a una lengua romance, y concibiendo el amor como *fin amors*, en los términos del amor cortés, tal como lo desarrollan los trovadores provenzales del sur de Francia, primero, y lo reproducen, después,

los poetas catalanes, gallego-portugueses y castellanos de los siglos XIII y XIV¹. Los libros de caballerías constituyen un género literario en el que confluyen al menos dos tradiciones relevantes: antiguas narraciones francesas (*romans*), versificadas a fines del siglo XII y prosificadas durante el XIII, y narraciones caballerescas escritas por autores hispánicos desde finales del siglo XIII. El género de los libros de caballerías preservó, en pleno Renacimiento, el código de un mundo cuyas formas de conducta, pensamiento y expresión resultaban por completo arcaizantes, pero ideales en sus planteamientos políticos, estamentales, jurídicos, bélicos y amorosos. Se trataba de una sociedad tan perfectamente idealizada en sí misma como históricamente inasequible. Solo para una mente enajenada, un mundo así interpretado podía resultar convincente y verosímil. Es una forma de vivir en el mito, en lugar de vivir en la realidad política, social y estatal efectivamente dada.

Al margen de la poética de la parodia, que explica y constituye su presencia en el *Quijote*, la literatura caballerescas es objeto al menos de dos referencias de particular importancia, presentes en el diálogo con el canónigo toledano (I, 47-49), bajo la forma de digresión racionalista y teórico-literaria, y en los episodios relativos al encuentro de don Quijote con el Caballero del Bosque (II, 12-13), donde la expresión teatral codifica tanto las formas de conducta de los personajes como el *finis operantis* del bachiller Sansón Carrasco.

Los pasajes de poética literaria con los que se despiden de la primera parte de la novela concluyen con un diálogo entre el cura y el canónigo sobre los libros de caballerías, y sobre la verosimilitud como requisito esencial de la literatura, es decir, de la ficción. Habla aquí el canónigo, apoyándose en Aristóteles, y en sus conceptos de verosimilitud e imitación, para denigrar los libros de caballerías. Con todo, el aristotelismo de Cervantes es más teórico que práctico (Riley, 1998). No hay que olvidar que quien habla aquí es un cura —un cura de alto *standing*—, que no Cervantes directamente.

Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira y que, así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe (I, 47).

¹ «No cabe duda, eso sí, de que en la literatura caballerescas renacentista, nacida a la sombra y al arrimo de la antigua narrativa medieval, se ofrece la expresión nostálgica y la celebración casi exclusiva de un mundo nobiliario arcaico, habitado por figuras masculinas y femeninas de encumbradísima posición social —emperadores, reyes, príncipes, infantas, duques, condes y algún que otro caballero o escudero de menor cuantía—, en cuyas vidas solo hay lugar para las hazañas guerreras y las intrigas sentimentales, y a cuyo lado apenas si se perfilan, de tarde en tarde, las siluetas borrosas de un mercader o un rústico de plebeya extracción» (Roubaud, 1998: cx).

El debate no ha hecho más que comenzar, y lo esencial del diálogo estará dedicado al teatro, con el fin de condenar la *comedia nueva* de Lope de Vega, reprochando al dramaturgo el incumplimiento de las normas del arte clásico y tradicional. Y acaso no por casualidad será el teatro el marco y el género literario elegido para introducir la aventura de don Quijote con el Caballero del Bosque, que no es otro que el bachiller Sansón Carrasco disfrazado, interpretando el papel de caballero andante, en compañía de un grotesquísimo escudero.

Superado el encuentro con los farsantes que van representando el auto de *Las Cortes de la Muerte*, don Quijote dialoga con Sancho e introduce un parlamento del que se deriva una función social del teatro y una expresión del concepto de *theatrum mundi*². No en vano el episodio que introducen estas consideraciones es enormemente teatral, con Sansón Carrasco en el papel del Caballero del Bosque. Don Quijote percibe a este último desde la observación de un espacio en acecho, desde un espacio latente muy propio de un escenario teatral.

El decir esto y el tenderse en el suelo todo fue a un mismo tiempo, y al arrojarse hicieron ruido las armas de que venía armado, manifiesta señal por donde conoció don Quijote que debía de ser caballero andante; y llegándose a Sancho, que dormía, le trabó del brazo, y con no pequeño trabajo le volvió en su acuerdo y con voz baja le dijo:

—Hermano Sancho, aventura tenemos.

—Dios nos la dé buena —respondió Sancho—. ¿Y adónde está, señor mío, su merced de esa señora aventura?

—¿Adónde, Sancho? —replicó don Quijote—. Vuelve los ojos y mira, y verás allí tendido un andante caballero, que, a lo que a mí se me trasluce, no debe de estar demasiadamente alegre, porque le vi arrojar del caballo y tenderse en el suelo con algunas muestras de despecho, y al caer le crujieron las armas (II, 12).

Sansón Carrasco, a quien el lector no identifica en una primera lectura del pasaje, configura inmediatamente el escenario teatral en el que le interesa que se desarrolle la acción y sus consecuencias:

—Sentaos aquí, señor caballero, que para entender que lo sois, y de los que profesan la andante caballería, bástame el haberos hallado en este lugar, donde la soledad y el sereno os hacen compañía, naturales lechos y propias estancias de los caballeros andantes (II, 12).

El narrador, a su vez, sigue su propio juego, hasta el punto de que podríamos considerar que estos pasajes constituyen una demostración de las posibilidades de «un narrador en el teatro». En el texto del *Quijote*, el Caballero del Bosque recibe, además de esta, otras denominaciones, como Caballero de la Selva y Caballero de los Espejos. Como es habitual en esta novela, se observan disonancias entre el tono narrativo del

² «Pues lo mismo —dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura» (II, 12).

texto y las resonancias y referencias indicativas de los títulos de los capítulos. El narrador siempre pretende con sus palabras el contraste discreto y la confusión supuestamente inocente. Se trata de una técnica de distanciamiento y extrañamiento ante los hechos. En la respuesta que el hidalgo da al bachiller, se aprecia algo más que la impronta de una tradición aristotélica y ciceroniana, advertida por casi todos los editores de la novela, y que apela al tópico del «amigo como otro yo»: «Habéis de saber que ese don Quijote que decís es el mayor amigo que en este mundo tengo, y tanto, que podré decir que le tengo en lugar de mi misma persona» (II, 14). La visión de los personajes a la luz del día introduce una nueva jornada en el relato de este episodio teatral. Cervantes dispone, como sucede desde la aventura del cuerpo muerto en la primera parte, que el lector no sepa más de lo que saben don Quijote y Sancho, reservando al narrador la omnisciencia de cuanto sucede, así como una forma muy sofisticada de contarlo. La visión del receptor está limitada a la visión de caballero y escudero. Solo más adelante, a toro pasado, el narrador revelará la identidad verdadera del Caballero del Bosque. Así, el lector descubre la *apariencia* con los ojos de don Quijote y de Sancho. De nuevo se impone aquí el recurso cervantino de la *fenomenología de lo verosímil*.

Mas apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, cuando la primera que se ofreció a los ojos de Sancho Panza fue la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande, que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. Cuéntase, en efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; bajábale dos dedos más abajo de la boca; cuya grandeza, color, verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro, que en viéndole Sancho comenzó a herir de pie y de mano, como niño con alferecía, y propuso en su corazón de dejarse dar docientas bofetadas antes que despertar la cólera para reñir con aquel vestiglo.

Don Quijote miró a su contendor y hallóle ya puesta y calada la celada, de modo que no le pudo ver el rostro, pero notó que era hombre membrudo y no muy alto de cuerpo. Sobre las armas traía una sobrevista o casaca de una tela al parecer de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos, que le hacían en grandísima manera galán y vistoso; volábanle sobre la celada grande cantidad de plumas verdes, amarillas y blancas; la lanza, que tenía arrimada a un árbol, era grandísima y gruesa, y de un hierro acerado de más de un palmo.

Todo lo miró y todo lo notó don Quijote, y juzgó de lo visto y mirado que el ya dicho caballero debía de ser de grandes fuerzas; pero no por eso temió, como Sancho Panza... (II, 14).

El narrador no permite que don Quijote prosiga sin ver las celebradas narices del escudero del del Bosque, lo que le permite introducir un comentario por el que deducimos que el caballero identifica en el escudero de su adversario una criatura extraordinaria, propia de un tratado de teratoscopia: «Ofreciéronsele en esto a la vista de don Quijote las estrañas narices del escudero, y no se admiró menos de verlas que Sancho: tanto, que le juzgó por algún monstruo o por hombre nuevo y de aquellos que no se usan en el mundo» (II, 14).

El triunfo de don Quijote sobre el de los Espejos es un desenlace sorprendente. Don Quijote tira del caballo abajo al bachiller Sansón Carrasco en una circunstancia completamente antiheroica. Pero eso no importa, porque no se está escenificando

ningún acontecimiento heroico, ni ninguna disputa real, aunque las consecuencias sí tengan resultados en sí mismos irreversibles, y reales, en el contexto estructural y teleológico de la ficción.

En lo que se detuvo don Quijote en que Sancho subiese en el alcornoque tomó el de los Espejos del campo lo que le pareció necesario, y, creyendo que lo mismo habría hecho don Quijote, sin esperar son de trompeta ni otra señal que los avisase volvió las riendas a su caballo, que no era más ligero ni de mejor parecer que Rocinante, y a todo su correr, que era un mediano trote, iba a encontrar a su enemigo; pero, viéndole ocupado en la subida de Sancho, detuvo las riendas y paróse en la mitad de la carrera, de lo que el caballo quedó agradecidísimo, a causa que ya no podía moverse. Don Quijote, que le pareció que ya su enemigo venía volando, arrimó reciamente las espuelas a las trasijadas ijadas de Rocinante y le hizo aguijar de manera, que cuenta la historia que esta sola vez se conoció haber corrido algo, porque todas las demás siempre fueron trotes declarados, y con esta no vista furia llegó donde el de los Espejos estaba hincando a su caballo las espuelas hasta los botones, sin que le pudiese mover un solo dedo del lugar donde había hecho estanco de su carrera (II, 14).

Sobreviene finalmente la ruptura de la ilusión teatral. Consideremos cómo se produce, protegida, primero, por la oscuridad de la noche, y al amanecer, con los accesorios y disfraces de Sansón Carrasco y Tomé Cecial. Don Quijote alza la celada del yelmo, y descubre el rostro de Sansón, caído y derrotado:

[Don Quijote] fue sobre el de los Espejos y, quitándole las lazadas del yelmo para ver si era muerto y para que le diese el aire si acaso estaba vivo, y vio... ¿Quién podrá decir lo que vio, sin causar admiración, maravilla y espanto a los que lo oyeren? Vio, dice la historia, el rostro mismo, la misma figura, el mismo aspecto, la misma fisonomía, la mesma efigie, la perspectiva mesma del bachiller Sansón Carrasco (II, 14).

Finalmente, son los encantadores, ya en general, sin nombre propio alguno, los que mantienen las reglas del juego en el que todos participan, desde el narrador hasta el cura y el barbero, y ahora especialmente el bachiller Sansón Carrasco: «advierde —don Quijote a Sancho— lo que puede la magia, lo que pueden los hechiceros y los encantadores...» Aparentemente don Quijote está dispuesto a acabar con Sansón, cuando Tomé Cecial revela toda la verdad, una vez carente la apariencia de sentido y desmontado el juego teatral de ambos convecinos. Las narices inertes del falso escudero confirman el final de la burla teatral. Lo que antes había sido causa grotesca de terrible pavor, ahora es solamente un accesorio inútil, pastoso y barnizado:

—Mire vuesa merced lo que hace, señor don Quijote, que ese que tiene a los pies es el bachiller Sansón Carrasco, su amigo, y yo soy su escudero.
Y viéndole Sancho sin aquella fealdad primera, le dijo:
—¿Y las narices?
A lo que él respondió:
—Aquí las tengo en la faldriquera.
Y echando mano a la derecha, sacó unas narices de pasta y barniz, de máscara, de la manufatura que quedan delineadas (II, 14).

Podría decirse que, incluso una vez clausurada la teatralidad de toda la escena, solo la intervención de Tomé Cecial impide que los hechos concluyan trágicamente. No imaginamos, de cualquier modo, que don Quijote actúe jamás como un homicida.

Tomé Cecial soy, compadre y amigo Sancho Panza, y luego os diré los arcaduces, embustes y enredos por donde soy aquí venido, y en tanto pedid y suplicad al señor vuestro amo que no toque, maltrate, hiera ni mate al Caballero de los Espejos, que a sus pies tiene, porque sin duda alguna es el atrevido y mal aconsejado del bachiller Sansón Carrasco, nuestro compatriota (II, 14).

Por su parte, el narrador, con sus declaraciones finales, exige al lector que *crea* que don Quijote y Sancho *han creído* el engaño de los encantadores:

Finalmente, se quedaron con este engaño amo y mozo, y el de los Espejos y su escudero, mohínos y malandantes, se apartaron de don Quijote y Sancho con intención de buscar algún lugar donde bizmarle y entablarle las costillas (II, 14).

Don Quijote gana la partida al bachiller, lo que le permite seguir controlando el juego de su locura, y por supuesto continuar adelante con ella, en lugar de tener que regresar a su aldea, esto es, a su tediosa cordura. Pero Sansón Carrasco, cuya excesiva confianza ha puesto de manifiesto la torpeza y limitación de su persona, cualidades muy propias de él, y nada fingidas en este episodio, se tomará en adelante el juego en serio. El lector incluso podrá dudar de las buenas intenciones de Carrasco, cuyo móvil será desde ahora la *vendetta* y el resarcimiento: «porque pensar que yo he de volver a la mía [a mi casa] hasta haber molido a palos a don Quijote es pensar en lo escusado; y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza» (II, 15). El bachiller se toma el juego en serio, como buen tramposo. Resentido y ridiculizado, al haber sido derribado nada menos que por el viejo y grotesco don Quijote, Sansón Carrasco pierde todo el humor y donaire burlescos tan propios de su condición. Paralelamente, el lector puede sospechar que don Quijote sigue el juego al bachiller Sansón, pero no tiene razones que puedan demostrarlo definitivamente. La novela nunca descubre sus cartas más decisivas, cuyo as es sin duda alguna la auténtica naturaleza y fundamento de la locura de don Quijote. Incluso, desde el racionalismo de su locura, llega a hacer que la auténtica realidad resulte ridícula:

¿En qué consideración puede haber que el bachiller Sansón Carrasco viniese como caballero andante, armado de armas ofensivas y defensivas, a pelear conmigo? ¿He sido yo su enemigo por ventura? ¿Hele dado yo jamás ocasión para tenerme ojeriza? ¿Soy yo su rival o hace él profesión de las armas, para tener envidia a la fama que yo por ellas he ganado? (I, 16).

Otros ejemplos en los que la integración o extensionalización de la literatura caballeresca en el *Quijote* se manifiesta competen, de forma significativa, al encuentro con el lacayo Tosilos y a la derrota final, en Barcelona, a manos del Caballero de la Blanca Luna. Ambos episodios responden nuevamente a sendos montajes teatrales, que reducen la presencia de los libros de caballerías en el *Quijote* a un código que oscila entre la poética de la parodia y la crítica, la digresión teórico-literaria y el espectáculo lúdico y teatral.

Sin embargo, el enfrentamiento con Sansón Carrasco, disfrazado de Caballero de la Blanca Luna, no es un episodio exclusivamente farsesco o teatral, desde el momento en que sus fines son, por un lado, la venganza y el resarcimiento del bachiller, anteriormente abatido por el quebrantable don Quijote, y el imperativo, procedente de ama, sobrina, cura y barbero, de hacer tornar a Alonso Quijano a su aldea. El cinismo de Sansón Carrasco no puede ser mayor, al declarar a Antonio Moreno tan falazmente sus intenciones, mezclando verdades con mentiras: «soy del mismo lugar de don Quijote de la Mancha, cuya locura y sandez mueve a que le tengamos lástima todos cuantos le conocemos, y entre los que más se la han tenido he sido yo [...]. Suplícoos no me descubráis, ni le digáis a don Quijote quién soy, porque tengan efecto los buenos pensamientos míos y vuelva a cobrar su juicio un hombre que le tiene bonísimo, como le dejan las sandeces de la caballería» (II, 65).

De este modo, el paradigma de la literatura caballeresca, determinante e intensional en la tradición literaria a la que apela el *Quijote*, se integra y extensionalizada en la novela cervantina de forma crítico-paródica, teórico-literaria y lúdico-teatral.

5.4.2. NOVELA PASTORIL

Advierten Sevilla y Rey a propósito de la novela pastoril en la creación literaria cervantina que «sobre todo era un género sumamente convencional y artificioso que, a pesar de ello, estaba abierto a la realidad contemporánea. Y aquí se halla una de las claves fundamentales, si no la definitiva. No en vano Cervantes se dedicó a ahondar esa dimensión y trasladó, en buena medida, la bucólica al duro suelo de la realidad» (Sevilla y Rey, 1996: ix).

El camino de la novela pastoril se abre en la literatura española con la traducción en 1547 de la *Arcadia* (1504) de Sannazaro³. Como sabemos, esta obra supone, para la literatura europea de la segunda mitad del siglo XVI, la renovación de la bucólica grecolatina. En su expansiva tradición italiana se inscriben *Amintas* (1573) de Tasso e *Il pastor fido* (1590) de Guarini. Uno de los aspectos decisivos será la incorporación de la prosa a la égloga, lo que hará posible la narración bucólica no limitada al verso, por más que sus contenidos, en torno a la vida idílica de pastores, sigan conservando su primitiva pureza. La corriente innovadora de la novela pastoril triunfa definitivamente con el éxito de *Los siete libros de La Diana* (1559) de Jorge

³ Entre las traducciones de la *Arcadia* de Sannazaro deben mencionarse las de Blasco de Garay y Diego de Salazar, que realizan la primera al castellano, publicada en 1547, y reimpressa sin grandes alteraciones en 1573, sin adoptar todavía los metros italianos, salvo en un caso muy poco representativo; de la segunda mitad del siglo XVI se conservan, aún manuscritas, tres traducciones de la *Arcadia*, en la Biblioteca Nacional de Madrid: la de Jerónimo de Urrea (1579), que emplea los tercetos, pero no los esdrújulos, tal como figuran en la obra original; la del Licenciado Viana, que también utiliza los tercetos y ocasionalmente introduce alguna rima esdrújula; y la de Juan Sedeño, que respeta algunos endecasílabos proparoxítonos, aislados, en las églogas VI, VIII, IX y XII (Reyes Cano, 1973).

de Montemayor. Con esta obra se inicia en la literatura española la «nueva égloga», que se ha denominado *novela pastoril*⁴.

Puede afirmarse, en consecuencia, que la novela pastoril encuentra en la *Arcadia* de Sannazaro su modelo europeo, y en la *Diana* de Jorge de Montemayor su realización literaria castellana. De acción escasa, la densidad formal de la obra se encuentra vertida en los diversos diálogos y requerimientos de los personajes, cambiantes y variados, al conformar con frecuencia colecciones de relatos y poemas intercalados, en los que los *topica* sobre la naturaleza desempeñan un papel primordial. Y ha de subrayarse que el bucolismo en la naturaleza pastoril está determinado por la mitología y el paganismo clásicos. De las diferentes continuaciones que siguieron a la *Diana* de Montemayor pueden señalarse al menos tres principales: la *Diana enamorada* (1564), de Gaspar Gil Polo, en la que se abandona la tendencia del neoplatonismo amoroso y se acude a un estoicismo racional como medio de resolución de los problemas; la *Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, de Alonso Pérez, que introduce elementos caballerescos en el relato pastoril; y la titulada *El pastor de Fílida* (1582), de Luis Gálvez de Montalvo, que introduce la disposición autobiográfica en su estilo narrativo.

Este género expresa en el formato de la prosa narrativa el mundo de la bucólica poética, que la literatura grecolatina había dispuesto en las formas métricas del verso. Cabe advertir que a tales novedades formales se incorporan contenidos que, en connivencia con la arcadia pastoral, proceden de la *novella* italiana renacentista y de las narraciones bizantinas griegas. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI español, junto con la novela pastoril, cabe hablar de otros géneros literarios narrativos, como la *novella* italianizante, la novela de caballerías, la novela bizantina o de aventuras y la novela picaresca. La crítica se ha preguntado por qué Cervantes inicia su carrera literaria con un libro de relatos pastoriles (Sevilla y Rey, 1996: ix). Se han aducido, convincentemente, razones sociales, económicas y psicológicas, al tener en cuenta el círculo de escritores entre los que se movería Cervantes durante los años que siguen a su liberación argelina (1580-1585), el éxito editorial que había supuesto la publicación de la *Diana* de Montemayor, y el prestigio que entre los humanistas y escritores del último tercio del XVI se profesaba a la literatura eglógica, a cuyo discurso creativo e interpretativo se habían sumado también la filosofía neoplatónica (Ficino, Bembo, Castiglione, León Hebreo...) y la tradición petrarquista (Boscán, Garcilaso...).

Con todo, *La Galatea* es una obra construida sobre la dialéctica del idealismo literario pastoril, propio del siglo XVI, y del realismo ideológico y social característico de la ética y la poética literarias propias de la incipiente centuria seiscentista. La más superficial lectura de la obra confirma al receptor un sin fin de acontecimientos y de sucesos nada arcádicos ni pacíficos, que tienen lugar precisamente en lo más íntimo de una sociedad relativamente idealista y autóctona⁵. De la Idea de la Arcadia en el

⁴ Entre la bibliografía más reciente sobre novela pastoril, vid. la obra de Dominick Finello (2008), así como sus referencias bibliográficas finales.

⁵ «Muertes, raptos, asolamientos, incendios, e incluso la violación de una recién casada, acentúan la quiebra violenta del sosegado mundo pastoril, que entra así en contacto con la más cruel realidad. No hay apenas privacidad en este chocante y renovado ámbito bucólico, cuya vida se

Quijote, en relación con el mito de la «nostalgia de la barbarie», en el contexto del discurso de la Edad de Oro, me ocupo en el capítulo siguiente, relativo a las facultades, esto es, a la forma de integración o extensionalización de la *novela pastoril* en esta novela. Remito, pues, al lector a ese apartado —las Facultades o modos de integración—, donde encontrará una exposición muy crítica, pertinente a la inserción en el *Quijote* de elementos propios de la novela pastoril, interpretados desde la idea de un mito que conviene demoler: el de la «nostalgia de la barbarie», tan de moda, dicho sea de paso, en nuestra sociedad contemporánea.

5.4.3. NOVELA DE AVENTURAS O BIZANTINA

Según Alban K. Forcione (1972), la diferencia entre *novela* y *romance* es la diferencia que existe entre el *Quijote* y el *Persiles*. Tal sería el valor diferencial entre estos dos géneros o, mejor dicho, entre estas dos formas de un mismo género. En términos de Materialismo Filosófico, diríamos que el *romance* es una *especie* del género narrativo y, por lo que atañe a la literatura de Cervantes, bien una parte distintiva o constituyente de determinados episodios del *Quijote*, como el de Ana Félix o el capitán cautivo, bien una o varias partes integrantes o extensionales de piezas como *La gitanilla*, *La ilustre fregona* o *La señora Cornelia*, bien una o varias partes esenciales o intensionales de obras como *La Galatea*, *El amante liberal*, *La española inglesa* o el *Persiles*. Como sabemos, los conceptos de *novela* y *romance* están léxicamente diferenciados en inglés, donde existen sendas palabras que los designan (*novel* / *romance*); en francés, están aceptados y diferenciados por la crítica; sin embargo, en el hispanismo, semejante discriminación no parece estar aún suficientemente extendida⁶. Así lo

parece mucho más a la sociedad contemporánea española que a la de un estado previo a cualquier formulación social, como hipotéticamente debería ser. [...] no es tanto un mundo arcádico y mítico, próximo a la *Edad de Oro*, cuanto un cosmos rural y aldeano, contemporáneo, en el que, junto a los elementos de la bucólica clásica necesarios para mantener a duras penas la convención, predominan aspectos de relación amorosa y social procedentes de la realidad coetánea, puesto que los miramientos de la fama y la honra son fundamentales, y es, a menudo, más importante evitar las murmuraciones que manifestar con autenticidad el sentimiento [...]. Como en la vida campesina española de la época, hombres y mujeres van por separado, para evitar el qué dirán, y únicamente se reúnen en las fiestas y celebraciones, tal y como estaba permitido por las rígidas convenciones morales y religiosas del momento. La realidad, una vez más, se enseñorea de la pastoril cervantina. El idealismo cede ante las presiones de la realidad, y al igual que sucede con frecuencia en la vida, el dinero condiciona y modifica las decisiones amorosas y su poder se impone al del amor» (Sevilla y Rey, 1996: IX y XXII-XXIV).

⁶ «La evolución ascendente de la palabra [romance], que, como derivado del latín medieval *romance* («poesía en lengua vernácula»), designó al principio el género de mayor éxito en el período posterior a la Antigüedad: la novela (fr. *romanz*, ingl. *romount*), comenzó en una época en la que la gente comenzó a percibir la distancia entre el mundo de la novela medieval y la vida actual, hallando así en aquella una incitación a la crítica, pero también un nuevo encanto estético en lo novelesco. El adjetivo *romantic* aparece entre 1650 y 1660 en Inglaterra, todavía en una forma y una ortografía fluctuantes. Significa: *como en las viejas novelas*, y con ello está en oposición a lo verdadero, a lo no inventado o también a la realidad prosaica. Del significado básico

señalaba Riley en 1981, y así lo confirmaba en 2001: «La crítica cervantina ciertamente no se ha beneficiado de la falta de reconocimiento de esta clase de narración, aludida por Ortega, la cual, aunque compuesta de tipos diversos, es esencialmente distinta de la novela realista. Lo importante es reconocer y anotar la diferencia. No es necesario contar con otra palabra, aunque obviamente es útil. Se hubieran evitado muchos dolores de cabeza ocasionados por los supuestos gustos inexplicables de Cervantes, así como muchos comentarios desacertados (algunos de estudiosos eminentes), si sus *romances* hubieran sido reconocidos como tales, en lugar de ser tratados como novelas fracasadas» (Riley, 2001: 188). En consecuencia, es necesario tener en cuenta la importancia de la prosa *romance* de Cervantes en el conjunto de su creación literaria⁷.

No hay pruebas para suponer que cuando la novela realista aparece en la literatura europea el *romance* desaparezca o se extinga. Ni mucho menos. Más bien diríamos que se transforma, y se convierte andando el tiempo, en la Edad Contemporánea, a las formas del melodrama, provocando transformaciones transgenéricas, es decir, aquellas que están presentes en dos o más Géneros ($G_x, G_y, G_z...$). Borges ha hablado en este sentido de historia o trama con *truco*.

Si pensamos en la novela y la épica, nos vemos tentados a pensar que la principal diferencia estriba en la diferencia entre verso y prosa, entre cantar y exponer algo. Pero pienso que hay una diferencia mayor. La diferencia radica en el hecho de que lo importante para la épica es el héroe: un hombre que es un modelo para todos los hombres. Mientras, como Mencken señaló, la esencia de la mayoría de las novelas radica en el fracaso de un hombre, en la degeneración del personaje [...]. Hoy, si se emprende una aventura, sabemos que acabará en fracaso [...]. Cuando leemos *El castillo* de Franz Kafka, sabemos que el hombre nunca entrará en el castillo. Es decir, no podemos creer de verdad en la felicidad y el triunfo. Y quizá esta sea una de las miserias de nuestro tiempo. Me figuro que Kafka sentía prácticamente lo mismo cuando deseaba que sus libros fueran destruidos: en realidad quería escribir un libro feliz y victorioso, y se daba cuenta de que le era imposible. Hubiera podido escribirlo, evidentemente, pero el público habría notado que no decía la verdad. No la verdad de los hechos, sino la verdad de sus sueños. Digamos que, a fines del siglo XVIII o principios del XIX (para qué molestarnos en discutir las fechas), el hombre empezó a inventar tramas [...]. Esto degeneró en el relato con *truco*, y en los siglos XIX y XX la gente ha inventado toda clase de tramas. Estas tramas son a veces ingeniosas; si nos limitamos a contarlas,

de algo que solo ocurre en las novelas, pero no en la vida real, surgen dos sentidos paralelos, uno peyorativo y otro prestigioso. Por un lado, el adjetivo *romantic* se desarrolló hasta convertirse en el símbolo de lo inverosímil, lo ficticio, lo quimérico o también (por lo que respecta a los sentimientos de los personajes de las novelas) de lo exagerado. Pero lo que rechazaban los que desdénaban la novela y criticaban los productos de la imaginación, no dejaba de resultar fascinante para los lectores de novelas, a quienes precisamente lo inverosímil de las acciones podía parecer extraño y cautivador, y lo exagerado de los sentimientos algo insólito y digno de admiración. Así, por otro lado, el adjetivo *romantic* pasa de lo novelescamente irreal a lo poético a través de lo insólito en la vida cotidiana, con lo cual el encanto de lo novelesco pudo encontrarse también pronto en acontecimientos comparables de la vida, en lugares antiguos y en sus correspondientes escenarios, y finalmente incluso en la soledad de la naturaleza» (Jauss, 1970/2000: 43-44).

⁷ Vid. al respecto las monografías de Aurora Egido (2005, 2011).

son más ingeniosas que las tramas de la épica. Pero, por alguna razón, notamos en ellas algo artificioso; o, mejor, algo trivial (Borges, 1967/2001: 67-69).

Mucho antes que Borges, en 1656, Jean Regnaud de Segrais, en su libro *Les nouvelles françoises*, expone una delimitación de los conceptos de *novela* y *romance* de especial interés:

Qu'au reste il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le Roman & la Nouvelle, que le Roman écrit ces choses comme la bienséance le veut & à la manière du Poëte, mais que la Nouvelle doit un peu davantage tenir de l'Histoire & s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure»⁸.

Tiempo después, en 1785, Clara Reeve, en su libro *The Progress of Romance*, aduce una delimitación de los conceptos de *novela* y *romance* que ha sido citada y asumida posteriormente en infinidad de ocasiones:

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. The Novel is picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves⁹.

El *romance* es ante todo una fabulación cuyo contenido se caracteriza por desarrollarse completamente al margen de convenciones racionalistas y exigencias reales, y cuya forma se adecua a un conjunto de expectativas aceptadas y consabidas por el público, y siempre adulterando la verosimilitud empírica. El *romance*, en consecuencia, representa la máxima expresión de lo que aquí he denominado la *fenomenología de lo verosímil*. Entre las formas más comunes de esta fabulación, además del *romance*, en la Edad Moderna, se encuentran en la Edad Contemporánea el melodrama y, en nuestros días, casi todas las formas de pseudoarte o *Kitsch*. Frente a la llamada *ciencia-ficción* que supone una construcción adulterada del Mundo (M) a partir del Mundo Interpretado (M_i), es decir, una visión falsificada del mundo no categorizado o interpretado racionalmente por los seres humanos en los términos de las ciencias categoriales, pero falsificada a partir de los conocimientos racionales

⁸ Cit., entre otros, por Edward C. Riley (2001: 192), trad. esp. de Mari Carmen Llerena: «Por lo demás, me parece que la diferencia entre el *romance* y la novela es que el *romance* escribe las cosas como conviene al decoro y a la manera del Poeta, pero la novela contiene más Historia y se esfuerza en dar la imagen de las cosas más como las vemos de ordinario que como nuestra imaginación se las figura».

⁹ Cit., entre otros, por R. Scholes y R. Kellog (1966: 6-7): «El *romance* es una fábula heroica, que trata de cosas y gentes fabulosas. La novela es un cuadro de costumbres y de vida real, y del tiempo en que se escribió. El *romance* describe, con lenguaje, elevado, algo que no ha pasado ni pasará nunca. La novela presenta una relación familiar de esas cosas tal como ocurren cada día ante nuestros ojos, o como podrían ocurrirles a nuestros amigos, o a nosotros mismos» (*apud* Riley, 2001: 191).

construidos sobre el Mundo Interpretado científicamente (Mⁱ), el *romance* sería una construcción adulterada del mismo Mundo Interpretado (Mⁱ), ya no racionalmente, sino en términos de licencia poética, es decir, de impropiedad o imposibilidad empíricas, pero estéticamente verosímiles. En cierto modo, es el arte de «mostrar con propiedad un desatino» (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, IV, 27). Es, en suma, la *fenomenología de lo verosímil*. No hay que olvidar que el contenido de una obra de arte solo se puede tomar en serio si es formalmente verosímil, esto es, si, siendo, como en efecto es, falso, parece, fenomenológicamente, verdadero.

Entre las partes determinantes o intensionales que hacen posible la construcción del *romance*, figuran la fabulación sobrenatural, el personaje reducido a un arquetipo, el sujeto subordinado a la fábula o acción, la teleología moral de los hechos, y un lenguaje preceptivamente decoroso e incluso *Kitsch*. La fabulación sobrenatural, o presencia de acontecimientos que rebasan las posibilidades de la razón humana, se impone sobre una historia de aventuras o de amor, o de ambas cosas. La fabulación comprende viajes, búsquedas, «trabajos», intenciones frustradas de regreso... Está más próximo al mito que a la novela. Lo sobrenatural se presenta en el *romance* como algo comúnmente aceptado. El sueño adquiere a veces un estatuto comparable al del mundo real. A su vez, el personaje protagonista es un arquetipo. Incluso podría afirmarse que todos los personajes son arquetipos lógicos de formas de conducta. Están reducidos a la acción que representan. Carecen de profundidad psicológica. En consecuencia, el sujeto actúa siempre subordinado a la fábula. La acción desborda al personaje, el cual existe en la medida en que actúa para confirmar las expectativas de una voluntad o imperativo moral trascendente. Desembocamos así, genológicamente, en la confirmación de una teleología moral. El desenlace de la acción suele estar sancionado moralmente, de modo muy simple, fácil de percibir por el lector o espectador. Hay una ordenación teleológica de los hechos hacia una finalidad moralmente codificada, catártica incluso. El *romance* implica una realidad moral trascendente que guía la acción del héroe. La voluntad del personaje, del arquetipo y protagonista, es la voluntad de un orden moral trascendente. Anagnórisis y peripecias dominan el transcurso de la acción, muy al margen de toda causalidad y lógica, de modo que la acción no debe considerarse como algo azaroso, sino como una suerte de sucesividad en la que interviene una voluntad trascendente, providencial o divina, desde la cual la existencia humana adquiere un significado prototípico. Conviene advertir, finalmente, que el lenguaje del *romance*, como el del *Kitsch*, posee atributos de gravedad, de elevación estilística, de grandeza moral, con frecuencia artificiosos y a veces huecos, pero siempre decorosos, conforme a una preceptiva que ordena a los personajes, en su *fábula* y su *lexis*. Es un lenguaje muy codificado, cuyos tonos y registros son bien conocidos por el público, quien fácilmente se deja conmovir. El *romance*, por ejemplo, se identifica fácilmente con los principios clásicos del decoro (excepto la verosimilitud); el melodrama, hace lo mismo con los valores de la sociedad burguesa ilustrada y decimonónica; el cine *Kitsch* apenas utiliza un conjunto muy limitado de expresiones lingüísticas para hacer progresar la acción en medio de topiquísimos diálogos entre los personajes, con frecuencia absolutamente huecos.

El *romance*, el melodrama, el *Kitsch*..., son productos que surgen de una determinada moda. No aportan nada nuevo, sino que se mueven en un determinado

horizonte de expectativas ya creado, que ni superan ni transforman, pero que explotan hasta el agotamiento. Confirman un sistema de normas objetivas que garantizan rápidamente su recepción popular y masiva, cuyo fin es el consumo. Muchas obras consideradas literarias no son otra cosa que *romances*, *melodramas* o simplemente piezas *Kitsch* dignificadas y popularizadas canónicamente, incluso en medios académicos. Es lo que sucede con buena parte del teatro de Lope y Calderón; casi todo el teatro áureo español responde al modelo de un *Kitsch*. La importancia en la historia de la literatura española de fábulas inspiradas y desarrolladas según los esquemas de formas como el *romance*, el *melodrama* y el *Kitsch* es muy notable, y su consideración haría tambalear a más de una obra de Lope y Calderón, y acaso también del propio Cervantes¹⁰. Riley se preguntaba con énfasis por qué Cervantes no había roto completamente con las formas del romance. Hay muchas respuestas posibles, y creo que entre ellas figuran dos principalmente: en primer lugar, porque Cervantes construye la novela moderna a partir de partes intensionales o determinantes del *romance*, realidades efectivamente existentes, inscritas en una tradición identificada, y sobre las cuales el propio autor del *Quijote* elabora dialécticamente una nueva idea de novela; en segundo lugar, porque de este modo Cervantes asegura y confirma la recepción popular, es decir, la lectura por parte de un público que, paradójicamente, sin duda, era el mismo que rechazó su teatro. Entre 1550 y 1615 lo que hoy conocemos como novela se encontraba en sus momentos más germinales. Existía una prosa de ficción, más o menos literaria, que podría considerarse como pre o protonovelesca, según Riley, es decir, había un material no formalizado en términos de novela moderna, la cual no existiría en la forma que hoy conocemos de no haber sido por Cervantes. La novela era en el siglo XV europeo un mundo pendiente de construcción ontológica: si bien sus materiales comenzaban ya a estar plenamente disponibles, nadie había afrontado de forma sólida su formalización literaria. Cervantes lo hará. Por eso puede decirse que la novela es una materia formalizada por el *Quijote*, es decir, un mundo (M) categorizado e interpretado (Mⁱ) por Cervantes.

5.4.4. NOVELA MORISCA

La novela morisca tiene en el siglo XVI tres obras de referencia, constitutivas del género: *El abencerraje* (ca. 1560) de autor anónimo, *Guerras civiles de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita, y la «Historia de los enamorados Ozmín y Daraja», incluida en la *Vida de Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán. Sin embargo, el siglo XVII se caracterizará no tanto por dar lugar a nuevas novelas moriscas,

¹⁰ Es bien conocida la propuesta clasificatoria de Riley (2001: 194-195) respecto a la literatura cervantina, según la cual distingue entre relatos en los que predomina el *romance* (*La Galatea*, *el Persiles*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*), la novela (el *Quijote*, *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*), y una mixtura o amalgama entre *romance* y novela (*La gitanilla* y *La ilustre fregona*).

sino sobre todo por incorporar *partes intensionales* o *determinantes* de la novela morisca como *partes integrantes* o *extensionales* de nuevas obras narrativas. En el caso de Cervantes, el *Quijote* y *El amante liberal* son los ejemplos más expresivos de esta práctica, caracterizada por introducir en el *género* de la novela algunas *especies* paradigmáticas de la novela morisca. Se trata, indudablemente, de partes determinantes o intensionales de este tipo de relatos que operan en el *Quijote* como partes integrantes o extensionales, a través de figuras como el morisco Ricote y su hija Ana Félix, por un lado, o, por otro lado, de personajes como Zoraida, Agi Morato, el capitán Ruy Pérez de Viedma o los diferentes tipos humanos, entre esclavos, corsarios y renegados, implicados en su huida, rescate o cautiverio. En palabras de Carrasco Urgoiti,

En *El Abencerraje* confluyen las dos grandes corrientes del arte de ficción: la fabulación idealizadora y la representación de la realidad. Si por el planteamiento del caso y la actuación de los principales personajes la novelita corresponde a la primera categoría, se distancia de ella al prescindir de los elementos maravillosos e incluso las hazañas que atribuyen fortaleza inverosímil a los personajes. Las acciones ejemplares ocurren en un entorno físico y humano comparable al que la vida ofrece, aunque aparezca selectivamente caracterizado. Esta convergencia, que no choca al lector actual, era poco común en la creación literaria del siglo XVI y es uno de los valores de la novela morisca, que con la obra que comentamos (Carrasco Urgoiti, 2001: 58).

«Esta convergencia», entre la fabulación que evita la inverosimilitud eludiendo lo sobrenatural y la referencia a hechos implicados en situaciones muy conflictivas y complejas de la vida real, que Carrasco Urgoiti identifica en *El abencerraje*, y que Riley (2001) había objetivado en la amalgama entre el *romance* y la novela, resultará fundamental en toda la producción narrativa de Cervantes, especialmente en los episodios de Ricote y Ana Félix, por una parte, y de Zoraida y el cautivo, por otra. Las historias de estas parejas de personajes se construyen sobre la amalgama de partes integrantes o extensionales que, apenas unas décadas antes, durante la segunda mitad del siglo XVI, se habían introducido en la literatura como partes intensionales o determinantes no solo de la novela morisca, sino también de la novela bizantina o de aventuras, e incluso de la novela sentimental, de ascendencia italiana. No deja de ser original que en la historia del capitán Ruy Pérez y la joven mora, obsesionada místicamente por la Virgen María, el hecho causal de la futura dicha de los amantes haya sido el cautiverio de uno de ellos, precisamente cuando el género bizantino cifraba frecuentemente en la captura de uno de ellos el comienzo de las desdichas. Tratamientos cervantinos de esta naturaleza remiten una y otra vez, como veremos en el capítulo siguiente, al hablar de las *facultades*, a una subversión dialéctica en la literatura de Cervantes de los géneros literarios de referencia, sobre los que el autor del *Quijote* escribe su propia novela.

La causalidad, influencias y consecuencias de la novela morisca, que, procedente de decisivas implicaciones en el romancero y en la novela bizantina, atraviesa la segunda mitad del siglo XVI para impregnar extensionalmente partes integrantes

decisivas de buena parte de la literatura del siglo siguiente (Carrasco Urgoiti, 1990, 1996; Morales, 1972), ponen de manifiesto el hecho de que los géneros literarios no responden en su evolución a un sistema, preconcebido o apriorístico, como se ha postulado desde corrientes positivistas y formalistas, según los cuales todo estaría relacionado con todo, ni tampoco a enfoques asistemáticos, de naturaleza posmoderna e idealista, que se afirman sobre la ilusión de que nada está relacionado con nada. No, los géneros literarios no responden ni a una evolución sistemática o previsible ni a una configuración asistemática y arbitraria, sino a una combinación o *symploké* objetivada formalmente en los materiales literarios a lo largo de su historia, de modo que unos géneros están relacionados con otros, pero no con todos. Y esta relación es diamétrica, y no metamétrica, desde el momento en que se establece no entre totalidades enterizas (la lírica en bloque sobre la novela considerada globalmente), sino a través de *partes extra partes*, es decir, mediante la relación en *symploké* entre partes determinantes o intensionales, integrantes o extensionales y distintivas o constituyentes (el endecasílabo petrarquesco en la lírica española, introducido por Boscán y Garcilaso; la asimilación de varias formas del *romance* en el formato de la novela; la emancipación del entremés, como pieza dramática capaz de autonomía más allá de la sintaxis que motivó su nacimiento como representación subordinada a los entreactos de las comedias; la presencia dialéctica en el *Quijote* de moriscos como Ricote y Ana Félix, figuras tan contrarias a la idea que de los moriscos mostraban los escritos religiosos y políticos de la época, así como los tópicos sociales del momento, etc.).

Como es bien sabido, los temas de la novela morisca encontrarán en la dramaturgia de Lope de Vega una dilatada expresión escénica, seguida a su vez por diferentes autores, hasta bien entrado el siglo XVIII. Y en el ámbito de la narrativa, de nuevo es obligado citar las palabras de Carrasco Urgoiti a propósito de Cervantes y el *Quijote*, pues, «aunque no es exacto calificar la historia del Cautivo, que aparece en la primera parte de *Don Quijote* (1605), como novela morisca, tampoco sería justo desconocer la impronta de tal modalidad novelística en este episodio y otros segmentos cervantinos que reflejan su experiencia de cautiverio y conocimiento de las nuevas fronteras en que se cruzan los destinos de cristianos y musulmanes» (Carrasco Urgoiti, 2001: 79). La novela morisca se nos conserva como un género caracterizado por la liberalidad caballeresca y la tolerancia humana, pero en ella tanto la liberalidad como la tolerancia son idealismos del más alto grado, desde los cuales se ponen de manifiesto precisamente sus contrarios, la intolerancia y la esclavitud.

5.4.5. NOVELA RENACENTISTA ITALIANA, NOVELA SENTIMENTAL O CORTESANA

La historia entreverada de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando constituye una de las novelas intercaladas o integradas en el *Quijote* cuyos rasgos son propios de la denominada novela sentimental, o incluso novela cortesana, cuyo referencia nuclear y primigenia cabe situarla en buena parte de la narrativa renacentista italiana, encarnada en la obra de autores que siguen el modelo del cuento o la novela breve, como Giovanni Boccaccio (*Decamerone*), Matteo Bandello

(*Novelle*)¹¹, Antonfrancesco Grazzini (*Le Cene*)¹², Giovanni Francesco Straparola (*Le piacevole notti*)¹³, Agnolo Firenzuola (*Novelle*)¹⁴ o Giovanni Battista Girardo Cinthio (*Hecatommithi*)¹⁵. Estos autores legitiman la validez de la realidad cotidiana como materia novelable, esto es, la formalizan estéticamente, y al margen de toda preceptiva, hasta el punto de convertir esa realidad mundana, progresivamente antiheroica, en una parte determinante o intensional de lo que habrá de ser la novela moderna, tal como la configura Cervantes, sobre todo en lo referente a la serie de sus doce *Novelas ejemplares*.

La gran renovación que el humanismo impone en Europa en el período renacentista influye sobre el género, de origen medieval tardío, y limita su expansión y lo hace derivar hacia otros géneros que lo absorben, al tiempo que ponen una nota de novedad a la prosa narrativa de índole humanística y que se difunde por la imprenta en los casos afortunados (López Estrada, en Carrasco Ugoiti *et al.*, 2001: 107).

A diferencia de lo que sucede en *El curioso impertinente*, relato leído dentro del *Quijote*, y en el que los personajes protagonistas, Anselmo, Lotario y Camila, pertenecen doblemente al mundo de la ficción, la historia de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando se cuenta a la par que se narra y evoluciona el relato mismo del *Quijote*. Es la suya, además de una novela sentimental, una novela perspectivista, caracterizada por la pluralidad de narradores *autodiegéticos*, pues forman parte de la historia que cuentan, en calidad de protagonistas, como ocurre con Cardenio y Dorotea, y *equiscentes*, o incluso *deficientes*, ya que con frecuencia ni siquiera saben exactamente lo que está sucediendo o ha sucedido. De un modo u otro, en el desenlace de estos episodios de amor pseudocortesano, sus personajes protagonistas se entrelazan y relacionan con los personajes del *Quijote*. En la segunda parte de la novela, ya no se incorporan

¹¹ Matteo Bandello llegó a componer hasta doscientas catorce *novelle* en lengua romance, cuya aportación más notable consiste en la revelación literaria de las costumbres naturales de su siglo. Mayor interés ofrecen sus cuentos, en los que se confirma la validez de la realidad cotidiana y costumbrista como temática propia de la narrativa, y de los que abundantes escritores posteriores —entre ellos Shakespeare— tomaron buen número de motivos. En España se editaron en 1589 quince de estos cuentos de Bandello, de los que Montemayor toma el episodio de *Félix y Felismena* para su *Diana*, del mismo modo que Lope de Vega y Calderón habrán de hacer más adelante en sus respectivas obras *El villano en su rincón* y *La española de Florencia*.

¹² Apodado «El Lasca», compuso veintidós novelas cortas, agrupadas bajo el título de *Cenas*, en las que predomina lo cómico y el desenlace feliz

¹³ Colección de cuentos que siguen el estilo de Boccaccio, con su mismo tono licencioso y optimista.

¹⁴ Firenzuola, además de componer, con asuntos bastante escabrosos, *Los razonamientos de amor*, se dedicó a la realización de algunas adaptaciones, entre las que figuran *El asno de oro*, de Apuleyo, alterando escenarios y personajes, y el apólogo titulado «La primera vestidura de los animales», procedente del *Panchatranta* sánscrito, sirviéndose para ello de una versión española del *Directorium humanae vitae*, de Juan de Capua (1262/1278).

¹⁵ Colección de cien novelas convencionalmente narradas por hombres y mujeres que abandonan Roma tras el saqueo de 1527, en clara imitación de los recursos de Boccaccio, la séptima de las cuales sirvió de fuente a Shakespeare para la composición de su *Othelo*.

extensionalmente relatos de esta especie. Acaso la presencia del algún personaje, como la figura fugaz de la homicida Claudia Jerónima (II, 60), a las puertas de Barcelona, y entre bandoleros y familiares monacales que la habrán de acoger tras haber dado muerte infaustamente a su amante, puede hacernos pensar en episodios afines a la novela sentimental, que, en cualquier caso, no serán ya objeto de desarrollo narrativo¹⁶.

La *novella* renacentista de ascendencia italiana puede considerarse como una especie narrativa del género novelesco determinada por la presencia o intensionalización de personajes procedentes de un ambiente urbano o cortesano, protagonistas de una acción o fábula de temática amorosa o sentimental, en la que los conflictos son ante todo psicológicos, es decir, de naturaleza dramática, antes que de tipo lógico-político, lo que podría desembocar en un desenlace trágico, que tampoco está definitivamente excluido. Asimismo, otra de sus dimensiones determinantes o intensionales es, pese al grado a veces elevado de picaresca, la teleología moralizante, decorosa o ejemplar. En segundo lugar, entre sus partes integrantes o extensionales figuran con frecuencia elementos y motivos procedentes de la literatura costumbrista, picaresca, morisca o pastoril. Finalmente, las partes distintivas de este tipo de novelas están objetivadas en los prototipos, características y accidentes que les confiere cada autor en el proceso mismo de su elaboración, y que, en el caso de Cervantes, se orientan de forma manifiesta hacia la crítica de las Ideas formalizadas en los materiales literarios implicados en la fábula de tales relatos. Así, por ejemplo, la interpretación de este tipo de críticas, subyacentes en los relatos intercalados del *Quijote*, ha llevado a Ricapito a hablar de la historia de don Fernando y Dorotea como de una parodia de «la perfecta casada», que en definitiva resulta ser «la perfecta ingeniosa»:

Este truco por parte de Cervantes pertenece a una serie de desarrollos semejantes. El engaño consiste en conducir al lector por los caminos de una pista positiva. Pero en medio del desarrollo del episodio, Cervantes vuelca las bases del enamoramiento y los amantes anteriores se juntan. Todas las posibilidades de un casamiento ideal se desvanecen en medio de juegos irónicos y triviales. En cuanto a Fernando, Dorotea le convence de que cuando juró que se iba a casar delante del icono de la Virgen, esto constituía ya un casamiento. Cervantes recurre al concepto del matrimonio verbal de Dorotea con Fernando. Nada de ideal; de hecho, una caricatura del concepto del matrimonio ideal. Es una serie de engaños y contra-engaños digna de una comedia de capa y espada. El mundo ideal no se sustenta de tales engaños. Se resuelve en un ambiente de amor elevado, no en medio de engaños necios y triviales. No es que Cervantes esté burlándose del concepto del matrimonio, sino de la conducta humana, que a veces es igualmente necia y trivial. Lo que pudo haber sido cebo para la creación de unos matrimonios en un plano ideal se vuelve caricatura y broma. En vez de tener «la perfecta casada» se acaba con la perfecta ingeniosa (Ricapito, 2009: 142).

En el caso de *El curioso impertinente*, el idealismo de inspiración neoplatónica se destruye igualmente en el desenlace que impone Cervantes a la estulticia del

¹⁶ Sobre la novela cortesana o sentimental en el Renacimiento y el Siglo de Oro, vid., entre otros, Blay (1992), González de Amezúa (1956-1958), González Rovira (1996), Infantes (1999), Kany (1937), Lasperas (1987), Palomo (1976), Rey Hazas (1982), Rohland (1986, 1999) y Vigier (1984).

protagonista. Quien piensa en la infidelidad, perece en ella, víctima propiciatoria. Una vez más, el autor del *Quijote* disuelve en su combinación de ideas críticas todos los idealismos y utopías del Renacimiento, entre ellos, y de forma muy expresiva, los ideales de la novela cortesana.

Al amigo Lotario no le pasa por las mientes hacer tal traición a Anselmo; es al principio un fiel amigo, digno del concepto de verdadera amistad. Parecería que los tres podrían haber sido un pequeño grupo que, «petrarquescamente» podrían irse por el bosque a entretenerse recitando poesías. Pero Cervantes no tiene tal propósito. Lo que a Cervantes le gusta es destruir una situación ideal disolviéndola en una serie de actos medidos por la estulticia, una estulticia que se vuelve grave al final. En vez de tender una escala hacia el paraíso, como describe neoplatónicamente Fray Luis de León, en este episodio se desciende en una enrevesada escala hacia el purgatorio, porque la vida de Anselmo no es otra cosa que un purgatorio viviendo con sus dudas sobre la (in)fidelidad de su mujer. Cervantes enfatiza esto creando una situación en que los inocentes (Lotario y Camila) se transforman totalmente de esposa y amigo fiel en una mujer lujuriosa y un amigo traidor. Dudo que el neoplatonismo, que trataba de enaltecer al género humano a mayores y más edificantes acciones, aceptara el desenlace vergonzoso de «El curioso impertinente» (Ricapito, 2009: 142-143).

5.4.6. NOVELA PICARESCA

Entre la aparición de la primera parte del *Guzmán* (1599) y la primera parte del *Quijote* (1605) hay una intensa expansión de la novela picaresca. Riley (2001) interpretó que tal desarrollo de la picaresca debe entenderse en cierto modo como una reacción contra la pseudoliteratura de ficción propia del *romance*.

Al igual que el resto de los modelos paradigmáticos de novela presentes en el Siglo de Oro, la novela picaresca no se objetiva en el *Quijote* como parte esencial o determinante suya, obviamente, sino como parte integrante o extensional, dada de forma muy concreta en episodios muy puntuales de la fábula principal, como es el caso del encuentro de don Quijote y Sancho con los galeotes (I, 22), o de la inserción, entre los múltiples acontecimientos que tienen lugar en la venta de Juan Palomeque, de la historia de don Luis y doña Clara (I, 43).

El encuentro con los galeotes cita a don Quijote directamente con el mundo de la picaresca, frente al cual se distancia decorosamente, no solo por el desconocimiento que aduce respecto a las voces de germanía, sino incluso por un especial interés, dado en ese momento, por enajenarse incluso de los principios fundamentales de la Ley y la Justicia propios de la sociedad política de su tiempo. Al embrutecido Ginés de Pasamonte compete, en su diálogo con don Quijote, codificar la picaresca como género literario, a propósito de la autobiografía que, audazmente, promete escribir en galeras hasta el día de su muerte, la cual ha de ser tan buena «que mal año para Lazarillo de Tormes, y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren» (I, 22). Cervantes, como Ginés, tiene conciencia de la novela picaresca como género literario. El autor del *Quijote* tomará una parte intensional de ella para integrarla extensionalmente en su propia novela. Con anterioridad lo había hecho en *Rinconete*

y *Cortadillo*, que, sin ser esencialmente una novela picaresca, codifica desde un punto de vista extensional buena parte de sus ingredientes, con objeto de subvertir de forma dialéctica, desde ellos, la complejidad crítica de la vida real (Maestro, 2007). El progreso que a lo largo del siglo XVII experimentan las formas determinantes de la novela picaresca exige retrotraerse o regresar a la aparición del *Lazarillo de Tormes* (1554), obrita que «durante medio siglo —en opinión de Carrasco (2001: 220)— no fue más que una obra genial en solitario que portaba en germen el modelo virtual del nuevo género, pero de por sí fue históricamente irrelevante hasta 1599; es el éxito editorial de Guzmán y la posterior aceptación de las dos obras lo que da existencia histórica al nuevo género». Una vez más se comprueba que lo importante no es el hallazgo o el descubrimiento, sino su justificación histórica y contextual, es decir, la potencia causal de un hecho, en este caso el *Lazarillo de Tormes*, obra fundacional de un género literario que solo triunfa, y es codificable como tal, cuando la novelita primigenia hace posible la composición de nuevas y sucesivas novelas de su mismo género (*Guzmán de Alfarache*, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, *Vida del Buscón*, *La pícara Justina*, *La hija de Celestina*, *Vida y hechos de Estebanillo González...*), así como también la integración de cualidades específicas suyas, esto es, como especie literaria, en novelas propias de otros géneros, como sucede en efecto con *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El coloquio de los perros* y, también, el *Quijote*.

La autobiografía cuyo referente es un ser humano que no sabe escribir, y que como paria propio de su tiempo ha vivido en condiciones tales que no puede permitirse sentimientos como la vergüenza o el pudor, constituye uno de los elementos nucleares de la picaresca como género literario. El despliegue, a través del servicio a varios amos, de la expresión autobiográfica del protagonista, anclado en las sentinas de la sociedad, permite a los inteligentes autores de estas novelas ejercer una crítica histórica, social y política cuyas dialécticas resultaban intolerables desde numerosos puntos de vista. La mayor parte de estas novelas concluyen en un relato que, tras su lectura, contiene la explicación teleológica que justifica un final irreversible de deshonor sin vergüenza ni pudicia alguna. Simultáneamente, la dimensión epistolar ha sido señalada por autores como Rico como parte determinante del género¹⁷. Si estos son algunos de los rasgos esenciales o partes determinantes de la novela picaresca como género literario, fácilmente se comprueba que Cervantes no las suscribió al completo, ni mucho menos, en su propia producción literaria. *Rinconete y Cortadillo* concluye *in medias res*, abiertamente, sin asignar a los protagonistas un destino clausurado. *El coloquio de los perros* excluye al ser humano, cínicamente, por supuesto, como protagonista relator de cualesquiera hechos narrados, entregando el testigo de la crítica y de la dialéctica a dos canes dotados de un racionalismo *sui generis*, y en absoluto exento de prejuicios auriseculares y antropomorfos. En *La ilustre fregona*, la experiencia picaresca de los protagonistas se basa más en el trampantojo y la farsa que en la necesidad efectiva de supervivencia: Diego de Carriazo y Tomás de

¹⁷ Rico dice estar convencido de que el modelo esencial del *Lazarillo de Tormes* es el epistolar: «La carta de Lázaro aspira a explicar por qué le han pedido que escriba una carta. El supuesto género literario del *Lazarillo* de tal modo forma parte del argumento» (Rico, 1970: 21).

Avendaño son nobles que «juegan» a ser pícaros, de modo comparable *mutatis mutandis* a don Luis —no igualmente doña Clara— en el *Quijote*, o a los artificiales Grisóstomo y Marcela, que «juegan» a ser pastores. La picaresca, en Cervantes, no será nunca una parte esencial o determinante de sus novelas, comedias y entremeses, sino un referente integrante o extensional en sus creaciones literarias, con la finalidad frecuente de subvertir posibles interpretaciones que afectan de forma directa a la complejidad de la vida real, a través de constantes impactos dialécticos sobre los referentes normativos del género picaresco propiamente dicho.

La historia de don Luis y doña Clara (I, 43) desarrolla un recurso afín al que figura en *La ilustre fregona*, en el que los nobles protagonistas simulan llevar vida de pícaros para que uno de ellos acceda al amor de la moza. En el caso del *Quijote*, no sorprende que la «discreta» Dorotea se ofrezca a hacer de *celestina* entre don Luis y doña Clara: «que yo espero en Dios de encaminar de manera vuestros negocios que tenga el felice fin que tan honestos principios merecen» (I, 43). Los villanos son objeto de imitación fraudulenta por parte de los nobles, pero no a la inversa. La clase socialmente más poderosa, el estamento nobiliario, puede permitirse «juegos» que a los más plebeyos les están completamente vedados. Marcela tiene el seguro de su riqueza; Grisóstomo, el de su linaje, estudios y bienes de fortuna; don Luis es hijo de un alto aristócrata; Dorotea lo mismo es la princesa Micomicona que la amada despechada del hijo de un conde de Andalucía; el cura y el barbero «juegan» sus respectivos papeles en la cura de don Quijote; y hasta el socarrón Sansón Carrasco se incorpora en la segunda parte de la novela para rematar el juego jugando sus propias cartas de caballero andante; por no hablar de los duques aragoneses, con toda su corte de ociosos mayordomos, dueñas y demás figurones. Solo Sancho está imposibilitado de tales juegos, y apenas participa en ellos sino como títere y figura burlada. En el caso de don Luis, la vida libertaria de un mozo de mulas, tan afín en cierto modo a la picaresca, representa la forma evasiva de acceso a doña Clara. Con todo, al ser descubierto por los criados de su padre, don Luis se resiste, apelando a una idea completamente ideal y genitiva de libertad (creer que uno puede hacer lo que quiere), algo que choca frontalmente con la razón social y política (libertad ablativa que limita la libertad personal o genitiva), representada por su linaje familiar y los intereses estamentales a los que, quiéralo o no, está sujeto:

—Yo soy libre y volveré si me diere gusto, y si no, ninguno de vosotros me ha de hacer fuerza.

—Harásela a vuestra merced la razón —respondió el hombre—, y cuando ella no bastare con vuestra merced, bastará con nosotros para hacer a lo que venimos y lo que somos obligados (I, 44).

5.4.7. NOVELA FANTÁSTICA

El *Quijote* no es una novela en absoluto ajena a lo que puede denominarse literatura fantástica. De hecho, son numerosos los episodios que, en principio, de naturaleza fantástica o maravillosa, tienen cabida, cuidadosamente integrados y extensionalizados, en la fábula de esta novela. No resulta en absoluto extraño que así sea, pues los libros de caballerías, con los que el *Quijote* mantiene una relación

intertextual evidente y dialéctica¹⁸, incorporaban episodios fantásticos y maravillosos como partes esenciales o determinantes suyas, definitorias intensionalmente del género literario propio de este tipo de novelas. Con todo, no deja de sorprender que, pese a la integración o extensionalización de referentes fantásticos, o incluso maravillosos, en el *Quijote*, nada de cuanto acontece o tiene lugar pueda ser calificado ni considerado como fantástico, y aún menos como maravilloso, desde un punto de vista intensional, esencial o determinante. Dicho de otro modo, lo fantástico y lo maravilloso quedan reducidos en esta novela de Cervantes a un efecto retórico e intertextual. Toda la «magia» que hay en la literatura precedente al *Quijote* está ausente del *Quijote*.

Así se explica que el paradigma de lo que puede considerarse intensionalmente relato o novela fantástica no se integre ni extensionalice en el *Quijote* de cualquier modo, sino que, en su formalización como materia literaria, responde a una construcción e interpretación muy específicas, de las que trataré de dar cuenta a continuación, y cuya conclusión estoy adelantando aquí: todos los elementos fantásticos y maravillosos presentes en la tradición literaria anterior a Cervantes, en especial la relativa a los libros de caballerías, entre otras muchas, están ausentes del *Quijote*, no desde un punto de vista formal, donde se los convoca precisamente para desmitificarlos, sino desde un punto de vista funcional, donde se declara y se afirma, en nombre de la razón crítica, su inexistencia. Como tendré ocasión de probar en el apartado destinado al estudio de la religión en el *Quijote*, esta novela está llena de referentes numinosos, mitológicos y teológicos, que resultan sistemáticamente desacreditados y esterilizados. Lo numinoso (encantadores, hechiceros, objetos mágicos, etc.) remite a la experiencia del desengaño, pues los hechos que lo constituyen tienen siempre una cita inexcusable con el fracaso de cada aventura que protagoniza don Quijote. Por su parte, lo mitológico, tan recurrente sobre todo durante la estancia en el castillo de los duques, remite una y otra vez a la experiencia del espectáculo, como farsa y como teatro burlesco: Merlín y sus demonios, las dueñas barbudas y doloridas, la fingida y enamoradiza Altisidora, etc. Lo mitológico solo se exhibe como materia de comedia grotesca. Finalmente, las creencias articuladas en una teología, en la cual resulta comprometida la doctrina tridentina, remiten formalmente al cumplimiento de un decoro religioso cuyo fondo es la nada: un cura que oficia de todo menos de ministro del Señor, persiguiendo a don Quijote por los caminos más accidentados e inhóspitos, un eclesiástico cortesano que aparece fugazmente en la casa ducal para protagonizar el más desafortunado reproche de la novela, el cual incluso sirve de pretexto al narrador para amonestar a un hombre de religión, un pastor fraudulento que se suicida, etc. Lo numinoso, lo mitológico y lo teológico pueblan la novela cervantina solo formalmente, pero nunca funcionalmente.

¹⁸ Calificar el *Quijote* de libro de caballerías, como ha hecho José Manuel Lucía Megías en un artículo primerizo, si bien de fecha relativamente reciente, como es 2002, nos parece un error muy grave, sobre todo si se tiene en cuenta que lo reitera en 2004, citándose a sí mismo una y otra vez, con estas palabras: «El *Quijote* es un libro de caballerías de entretenimiento» (Lucía Megías, en Salvador Miguel *et al.*, 2004: 256). Por lo demás, su contribución es bastante útil, especialmente para lectores abúlicos, y para quien no haya leído el *Quijote*, pues nos relata, si bien sumariamente, aunque con abundantes citas textuales, el argumento de múltiples episodios de la novela cervantina. Ofrece una breve, pero representativa, antología de citas.

Su presencia es retórica y poética, mas no operatoria ni pragmática. Y es este tipo de presencia, artificial y formalista, la prueba más evidente de su inexistencia efectiva, racional y lógica, en un mundo interpretado e intervenido enérgicamente por la razón. Lo he escrito con reiterada frecuencia, y lo sigo subrayando: Cervantes es un racionalista y un ateo, es el Spinoza de la literatura (Maestro, 2005).

Hablar de los orígenes de lo fantástico y lo maravilloso en la literatura equivale a hablar de los orígenes de la literatura. El uno y el otro han estado siempre presentes en ella. Desde Homero y sus poemas *Iliada* y *Odisea*. Por otro lado, afirmar que con la llegada de la Ilustración y el racionalismo contemporáneo lo fantástico y lo maravilloso han podido ver aminorada su presencia en las obras literarias es un error histórico fundamental¹⁹. En primer lugar, porque el racionalismo impacta en la civilización occidental —y en su literatura— mucho antes del siglo XVIII: desde la irrupción de la filosofía socrática expuesta por Platón, el racionalismo helénico tritura el mito y la retórica presocrática de una forma irreversible, desde el siglo V a.n.E. (Bueno, 1974). En segundo lugar, porque el racionalismo, lejos de destruir lo fantástico y lo maravilloso como referentes de una cultura y de una literatura, los hace más sofisticados, es decir, los perfecciona, dotándolos, estéticamente, de mayores posibilidades de explotación literaria.

Los géneros narrativos anteriores a la novela, como también sucedía con el teatro y las formas de poesía lírica, estaban llenos de referentes sobrenaturales, fantásticos y maravillosos. Poesía épica, pasajes bíblicos, tragedias clásicas, cantares de gesta, libros de viajes, crónicas de indias, historias artúricas, cuentos populares, romanceros, tratados de teratoscopia, taumatografías, crónicas de prodigios, libros de caballerías, comedias de magia, literatura de cordel, espectáculos populares..., constituyen una ontología de lo fantástico y lo maravilloso de la que autores como Cervantes podían disponer sin necesidad de ser excesivamente originales²⁰. La amplitud del material es tan sobresaliente que resulta necesario formalizarlo a través de conceptos solventes. Y lo primero que se impone es distinguir entre lo fantástico y lo maravilloso. Se han dado muchos criterios de discriminación de estas nociones, y, francamente, casi todos han incurrido en el mismo fracaso: el psicologismo. Pongamos algunos ejemplos. Ian Michael, con gran seguridad en sí mismo, escribe:

En cuanto a los intentos de Todorov de teorizar los conceptos de lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico, ya comenté en mi estudio sobre «*De situ Indiae*» que no me parecían muy bien elaborados ni útiles en lo que al Medioevo se refiere. Prefiero ver la solución del problema en las relaciones a través del tiempo entre la literatura y la ciencia, que han sido mutuamente benéficas. Lofmark ya comentó que la credulidad humana cambia con el desarrollo de las ciencias y la tecnología.

¹⁹ David Roas, en sus trabajos sobre lo fantástico y lo maravilloso en la literatura española contemporánea, ha contribuido a poner de manifiesto este error, demostrando el fuerte desarrollo que estas categorías estéticas experimentan con el triunfo de la Razón Ilustrada en la Europa posterior al siglo XVIII (Roas, 2006).

²⁰ Vid., en este sentido, entre otras, la antología española de literatura fantástica de Alejo Martínez Martín (1996).

Hay que advertir que este no ha sido siempre progresivo, puesto que la ignorancia medieval era mayor en casi todos los aspectos que la de los filósofos de Atenas o los pensadores árabes. Me parece bastante fácil definir la diferencia entre una maravilla y una fantasía: esta última palabra era apenas usada por los poetas españoles de la primera mitad del siglo XIII: las dos ocurrencias de la palabra en el *Alexandre* y las cuatro en los poemas de Berceo significan «cosa inventada», «burla» o «mentira». Una maravilla, como un milagro, necesita ser vista y admirada por varios espectadores o testigos para que se acepte, mientras que una visión o una fantasía se basa en lo que Geoffrey Chaucer llamó «the celle fantastik», o sea, la celda o célula fantástica del cerebro de una sola persona, así que su aceptación depende solamente de nuestra credulidad individual (Michael, 2004: 293).

Con toda franqueza y rigor confieso que estas palabras de Ian Michael son de una pobreza conceptual extraordinaria. Y diré por qué. En primer lugar, es posible afirmar, sí, que la teoría de Todorov (1970) sobre la literatura fantástica sirve para «toda» la literatura excepto para la medieval; pero advierto que, a partir de las explicaciones de Michael, las ideas sobre lo fantástico y lo maravilloso que este hispanista nos ofrece pueden servir para «su» idea de la literatura medieval, pero no para el resto de la literatura, incluida la medieval. En segundo lugar, afirmar, citando el artículo de Lofmark, titulado «On Medieval Credulity» (1974), que «la credulidad humana cambia con el desarrollo de las ciencias y la tecnología» es hablar desde la solemnidad de lo obvio, sin advertir, además, una discriminación fundamental: que la credulidad es una cualidad subjetiva, propia del individuo, y no un predicable de la Humanidad, es decir, un hecho dado idénticamente en una colectividad de personas muy diferentes entre sí. La credulidad es libérrima, y cada cual tiene la suya. Dicho de otro modo: que la ciencia haga disminuir la nesciencia no significa que la ignorancia y la credulidad de todos disminuya siempre en la misma proporción y medida, ni con las mismas consecuencias. Nuestros primitivos contemporáneos —las gentes que viven hoy día en condiciones tribales y salvajes, esto es, bárbaras, objeto de explotación de «antropólogos» que les inducen a preservarse en su «identidad»— siguen creyendo en el poder de la magia y de la hechicería con la misma energía y rigor con que podría hacerlo el austrolopitecino del Paleolítico Inferior. En tercer lugar, la diferencia que propone Michael entre fantasía y maravilla se basa en criterios psicológicos y sociológicos: lo uno o lo otro es lo que decida la mayoría, y no una categoría estética definida con arreglo a un criterio normativo, no, sino según una percepción fenomenológica más o menos extendida o consensuada. Quiere esto decir que Michael rehusaría servirse de las leyes de la óptica para confirmar que la visión de un oasis inexistente en un desierto real es un espejismo, pues si es visto —y admirado— por «varios espectadores o testigos» habrá que aceptarlo, aunque se trate de un ilusionismo colectivo o de una hipnosis global. Identificar, además, milagro y maravilla²¹, conforme al argumento del consenso social mayoritario equivale a desautorizar el uso de la razón con valor crítico, para afirmar apodícticamente cualquier tipo de fenomenología colectiva. Es una forma de legalizar

²¹ Los milagros atribuidos a Cristo, esto es, al Jesús histórico, no pueden concebirse sino como hechos naturales que, quienes acompañaban o rodeaban al «Mesías», percibían como sobrenaturales, y a los que codificaron como «milagrosos» (Esquinas Algaba, 2007).

la visión cavernícola de la realidad (son términos de Platón que remiten a la visión de un Mundo contemplado desde la Caverna). Finalmente, afirmar —citando a Chaucer, o a quien sea— que lo fantástico es una célula, aposento o experiencia psicológicos de un individuo, es incurrir en una vacuidad casi mística («Engendred of humour malencolik / Biforen, in his celle fantastik», 1.1369-76; Chaucer, 1387/1997: 96). Dejemos a los poetas el uso de las metáforas. La figura explicativa por excelencia del investigador es la gnoseología, no la tropología. Michael no nos da ninguna definición ni de lo fantástico ni de lo maravilloso. Sus observaciones se limitan a la expresión de un sociologismo, para referirse a lo maravilloso, y a un psicologismo para hablar de lo fantástico.

A continuación trataré de explicar, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, qué es lo fantástico y qué es lo maravilloso, para referirme, acto seguido, a uno de los episodios del *Quijote* que puede interpretarse como una demostración de lo que la literatura fantástica y la literatura maravillosa son. Voy a apoyarme para explicar estas nociones en la ontología, la antropología y la estética materialistas, es decir, en el *espacio ontológico*, el *espacio antropológico* y el *espacio estético*.

1. Desde el punto de vista del *espacio ontológico*, hemos de distinguir el Mundo (no conocido, no interpretado) del Mundo Interpretado: M / M_1 . El Mundo (M), identificado como *noúmeno* por Kant, o como *natura naturans* por Bruno, es la materia ontológica general. Algo así como lo que quedaría del mundo si suprimiéramos el Universo. Pongamos un ejemplo aún más crudo: sería comparable a la cpu informática de un ordenador que no poseyera en su interior un sistema operativo (Windows XP, p. ej.) capaz de hacerlo funcionar. Por su parte, el Mundo Interpretado (M_1) designa la materia ontológica especial, es decir, lo que es efectivamente el mundo en que vivimos una vez que ha sido interpretado, analizado y categorizado por las ciencias, la crítica, la razón, el conocimiento. Es el mundo fenoménico intervenido y ordenado por la razón, como sistema operativo capaz de hacer legible y operable el contenido (informático, esto es, informatizable) del («disco duro» que es el) Mundo (M). El Mundo Interpretado está constituido por un espacio ontológico en el que es posible distinguir tres tipos de materialidad: el mundo físico (M_1), el mundo psicológico (M_2) y el mundo conceptual o lógico (M_3). ¿Qué lugar ocupan en este concepto de mundo lo fantástico y lo maravilloso?

Lo primero que se confirma es que lo uno y lo otro pertenecen al Mundo Interpretado, ya que son hechos estéticos que se dan al entendimiento humano, y que han sido concebidos por la razón humana, y no fuera de ella. Concebidos por la razón humana, sí, pero, ¿a partir de qué? A partir de elementos del Mundo Interpretado, no del Mundo desconocido. Los «misterios», todos los «misterios», forman parte de este mundo, y no de un mundo metafísico o «más allá». Esto significa que lo *maravilloso* es, desde el punto de vista del espacio ontológico, una interpretación racionalmente idealista y deliberadamente adulterada del Mundo Interpretado (M_1), siempre a partir de hechos ideales atribuidos al Mundo (M) desconocido. La ciencia-ficción, por el contrario, es la adulteración de un Mundo (M) ignoto a partir de un conocimiento idealizado del Mundo Interpretado (M_1), que se proyecta imaginariamente «más allá» de las posibilidades racionales y empíricas de la ciencia, es decir, más allá de hechos operatorios probados.

Lo *fantástico*, por su parte, en el contexto del espacio estético, es una interpretación psicologista de lo sobrenatural, esto es, una interpretación dada en M_2 , en la conciencia o imaginación humanas, pero no en M_1 , no en el mundo físico efectivamente existente. Del mismo modo, lo *maravilloso* es una interpretación normativa de lo sobrenatural, dada esta vez en M_3 , es decir, explicada desde criterios racionales y lógicos, de modo que, o bien estamos ante el *enigma*, lo que no podemos conocer por falta de desarrollo científico (sobrenatural aceptado), o ante el *trampantojo*, una apariencia engañosa cuyas causas y consecuencias son racionalmente explicables (sobrenatural explicado). Cervantes, en el *Quijote*, nos presenta como trampantojos la mayor parte de los episodios supuestamente sobrenaturales o en apariencia maravillosos: el mono adivino, la cabeza encantada, la cabalgata de figuras numinosas y mitológicas desplegada por los duques ante don Quijote y Sancho, el viaje de Clavileño, etc... Lo mismo sucede, frente al lector real²², con el relato que el protagonista hace de su estancia en la Cueva de Montesinos. Para el lector real, lo que dice don Quijote es resultado de su locura, o de su juego, es decir, es un relato de contenidos sobrenaturales explicados por la demencia o ludopatía del ingenioso hidalgo. Sin embargo, los mismos hechos, para Cide Hamete, formarán parte de lo «sobrenatural aceptado», al igual que para el morisco aljamiado, traductor del manuscrito árabe, pues ni el uno ni el otro desmienten el testimonio de don Quijote. Para Sancho, sin embargo, cuyas posibilidades de interpretar el mundo son mucho más limitadas que las de otros personajes, el relato de don Quijote comenzará siendo el de unos contenidos sobrenaturales explicados por la locura de su amo, y, paradójicamente, acabará siendo el de unos contenidos fantásticos de los que solo él dudará psicológicamente —encantamiento de Dulcinea incluido— ante la falta de pruebas que le confirmen de forma definitiva que todo es un farsa de los duques y del propio don Quijote. Quiero decir con todo esto que, desde el punto de vista del espacio ontológico, lo maravilloso se explica siempre racionalmente en el mundo terciogénérico o mundo de las materialidades conceptuales o lógicas (M_3), bien como una apariencia cuyos engaños o mitos la razón hace visibles y legibles, bien como un «enigma» que exige a la ciencia un desarrollo mayor para proceder a su interpretación y análisis. Por su parte, lo fantástico, en el espacio ontológico, es un hecho que se resuelve siempre en el contexto del mundo psicológico, fenomenológico o segundogénérico (M_2). Lo fantástico es, pues, un «hecho de conciencia»; lo maravilloso, por su parte, es un hecho normativo, bien explicable (sobrenatural interpretado, trampantojo), bien inexplicable (sobrenatural no interpretado, enigma). Lo fantástico y lo maravilloso no son patologías, sin más, ni anatomías patológicas²³, del mundo

²² Perdónese la redundancia: no hay más lectores que los lectores reales. Toda esa serie de lectores ideales, lectores modélicos, lectores implícitos, lectores explícitos, lectores informados, archilectores, lectores implicados, y su largo etcétera, no son más que figuras retóricas desplegadas, con las que la teoría literaria contemporánea confita las mentes de lectores (reales) a quienes se les hace creer que, al final de la novela, pueden llegar a ocupar el pódium de ese supuesto, ideal y metafísico, «lector modelo». A veces, la teoría de la literatura es más irónica que la propia literatura.

²³ La taumatografía, por su parte, designa la descripción de lo maravilloso, insólito o portentoso, pero desde el punto de vista de la física y la historia natural, buscando sus relaciones lógicas y

físico (M_1), son, en todo caso, patologías fenoménicas del mundo psicológico (M_2), que permiten estudiar y conocer mejor el carácter de ciertos individuos o personajes que las padecen, como sucede con don Quijote, y también con Sancho. Cuando tales patologías infectan el mundo conceptual o lógico, la situación resulta de extrema gravedad, pues el racionalismo sigue funcionando, pero desde un idealismo enfermo, y sus desenlaces puede ser terribles, porque cuando el ser humano usa la razón de modo irracional o aberrante, valga la paradoja, surgen monstruosidades como el Nazismo, en el que un Estado «racionaliza» funcionalmente el exterminio con toda su industria y destreza, por ejemplo. Los usos aberrantes de la razón —esos que producen monstruos— son muy variopintos y útiles, y en ellos cabe desde la sofisticada académica más recurrente, como la posmodernidad, de todos conocida, hasta la alienación colectiva y progresiva de una sociedad política, que puede llegar a censurar toda razón incompatible con sus oníricas monstruosidades. Volvamos al *Quijote*.

2. Desde el punto de vista del *espacio antropológico*, la situación es mucho más sencilla, ya que tanto lo fantástico como lo maravilloso se sitúan en el ámbito de explicaciones correspondientes al eje angular o metafísico, en el que se sitúan los componentes numinosos, mitológicos y teológicos de las experiencias y los hechos religiosos humanos. Ni lo fantástico ni lo maravilloso competen al eje circular o humano, sino como patologías psicológicas o fenomenológicas enfermizas, de individuos o gremios: nadie se encuentra *normalmente*, y ha de subrayarse aquí el valor de la palabra *normalmente*, con duendes, gnomos, hadas o zombis en su casa, a la hora de comer, ni en su oficina o lugar de trabajo, en horario laboral. Entendámonos: es normal una persona que organiza su vida según la mayor parte de las normas seguidas por la mayor parte de las personas que viven y conviven con ella. Que alguien haya visto fantasmas (en su espacio antropológico circular o humano) no prueba la existencia de fantasmas (ni siquiera en el eje angular o metafísico del espacio antropológico): lo único que prueba una declaración así es que la persona que la hace necesita un médico. El avance del racionalismo ha desterrado del espacio antropológico toda presencia de elementos fantásticos y maravillosos, incluso de su eje angular o numinoso, en el cual se sitúan hoy día todo tipo de referentes a los que el ser humano atribuye, en efecto, un valor sobrenatural: un amuleto, un fetiche, un crucifijo, un animal feroz, un tatuaje erótico o bélico, etc. No aceptamos en nuestra sociedad que un ser humano, alguien a quien sabemos igual a nosotros mismos, por moral y por mortal, posea poderes sobrenaturales. La razón nos libera de que alguien, idéntico a nosotros, pueda subyugarnos. Solo el irracionalismo y la alienación cultural favorecen la sumisión al prójimo. Con todo, son numerosas las personas dispuestas a generar

causales en la explicación de los hechos naturales. La taumatografía excluye toda interpretación alegórica, profética o divina, de los fenómenos a los que se refiere. Es término que surge en el siglo XVI, si bien no se generaliza hasta el siglo XVII. Los taumatógrafos interpretan, pues, lo prodigioso y monstruoso como un error de la naturaleza (*errata Naturae*). Siguen principios aristotélicos, que consideran incompatibles con lecturas adivinatorias. Vid, sobre los libros de prodigios en el Renacimiento, la obra de Vega Ramos (2002).

terceros mundos semánticos en los que nos inducen a habitar de forma subordinada, contando incluso con nuestra propia obsecuencia, con objeto de investirse ante nosotros de cualidades mesiánicas, carismáticas, divinas, etc., y epatarnos en una suerte de Big Brother oenegeísta, Demiurgo todopoderoso y solidarizante, o Che Guevara omnipresente y revolucionador. La razón nos exige rechazar toda atribución numinosa a los seres humanos (eje circular), bajo la forma de santos (teología católica), dioses andromorfos (religiones secundarias), magos, chamanes, arúspices o hechiceros (religiones primarias o tribales). La razón nos exige igualmente rechazar toda atribución numinosa o mítica a las realidades naturales (eje radial), pues ni los árboles son deidades (dendrolatría), ni en el fondo de los volcanes habitan cíclopes o gnomos, sino sustancias químicas incandescentes, o potencialmente inflamantes, etc. Del mismo modo, la razón humana también nos exige negar todo poder numinoso a una cabeza de león esculpida en metal fundido de cañones arrebatados al enemigo en una batalla, o a la no menos numinosa y cefálica iconografía de un águila emblemática, en los heraldos políticos de numerosos estados contemporáneos. Hasta aquí, la razón antropológica, pero veamos ahora qué dice la razón estética.

3. Desde el punto de vista del *espacio estético*, voy a explicar la diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso ateniéndome al eje pragmático, cuyos sectores o ámbitos son tres, constituidos por *autologismos*, *dialogismos* y *normas*. Como sabemos, el autologismo remite a una experiencia determinada en principio solo por el sujeto que la interpreta, conforme a sus propios recursos, posibilidades y limitaciones. Se trata, con frecuencia, de una experiencia configurada desde el *yo*. A su vez, el dialogismo está constituido por la experiencia colectiva de un grupo humano al que unen —y separan— una comunidad de intereses entretreídos, no siempre estables ni uniformes, pero sí de referencia compartida. El dialogismo remite a la experiencia del *nosotros*. Finalmente, las normas exigen un sistema pautado de formas de conducta y de criterios de interpretación, es decir, son constituyentes de un código de referencia, en virtud del cual se normalizan los modos de construcción, comunicación y transducción e interpretación de las actividades y los hechos humanos. Las normas acreditan y aseguran la existencia de un mundo interpretado en condiciones de igualdad para todos, esto es, de un M_i normalizado por pautas de interpretación que son idénticas para todos, y que requieren una educación científica para hacerlas legibles y efectivas. Un *yo* individual puede vivir en un mundo sin normas: sí, siempre y cuando no intente ni pretenda vivir fuera de su conciencia. Ningún ser humano puede sobrevivir individualmente, es decir, ninguna persona puede vivir al margen de un sistema normativo o sociedad natural, tribal o políticamente articulada. Porque la vida humana no es un «hecho de conciencia», sino un hecho político. Un *nosotros* gremial puede vivir en una sociedad sin normas: también, mientras no abandone la secta, grupo o gremio, en el que se aglutinan y aseguran sus posibilidades (y limitaciones) vitales. Una ciencia, sin embargo, ni puede desarrollarse en la mente de un único individuo, por muy genial que se nos quiera presentar, cual mesías de un mundo posible, ni tampoco puede limitarse en su validez a un gremio o secta, porque el conocimiento, o responde a un sistema de normas, o simplemente no existe. La endogamia (gremial o dialógica) y la autonomía (individual o autológica) solo conducen, respectivamente,

a la atrofia y a la esterilidad. Por tales caminos, los individuos acaban en la anomia y los gremios en el autismo. Y ni los unos ni los otros son conscientes por sí mismos de tal degeneración. ¿Qué tiene que ver todo esto con lo fantástico y lo maravilloso? La relación es fundamental. Ni lo fantástico ni lo maravilloso son concebibles ni posibles en un mundo carente de normas. Lo normativo constituye la categoría esencial que permite juzgar críticamente, esto es, discriminar gnoseológicamente, la diferencia estética entre lo fantástico y lo maravilloso. Uno y otro solo son concebibles en un mundo interpretado (M_i) por las normas, pero solo son explicables por relación a un Mundo no interpretado (M) normativamente. Procedo con las definiciones, desde un punto de vista estético, siempre según los criterios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

Lo fantástico designa el hecho o conjunto de hechos que tienen lugar en un mundo ordinario y natural —nuestro Mundo cotidiano Interpretado (M_i) normativamente—, dentro del cual los hechos que calificaríamos de «fantásticos» brotan de forma anómala, y con frecuencia al margen, o incluso en contra, de toda voluntad humana, como acontecimientos o fenómenos extraordinarios, anormales o sobrenaturales, que escapan a las posibilidades normativas y explicativas de la interpretación racional. La esencia de lo fantástico reside en ser un hecho anómalo que tiene lugar en un mundo normal, y en ser un hecho relativamente indómito, frente al cual la *normalidad* del Mundo Interpretado (M_i) resulta desafiada, dada su insuficiencia o su impotencia para explicarlo y controlarlo.

Por su parte, lo maravilloso está siempre constituido por un hecho o conjunto de hechos que tienen lugar en un mundo *per se* extraordinario y sobrenatural, un mundo que no está regulado por las normas de nuestro Mundo Interpretado (M_i), sino por su propio sistema de normas: un código de valores fundamentado sobre la psicología de un cosmos materialmente inexistente y operatoriamente imposible, salvo en la imaginación de quien lo concibe poética o retóricamente. La esencia de lo maravilloso reside en ser un hecho sobrenatural y extraordinario que tiene lugar en un mundo igualmente sobrenatural y extraordinario, es decir, en un mundo en el que «lo normal» es una experiencia por entero exenta de las limitaciones propias del Mundo Interpretado (M_i) por el racionalismo crítico y científico. Lo maravilloso instituye un mundo en el que *lo anormal* es la norma. Un mundo en el que lo natural es, de por sí, *sobrenatural*. Pongamos un par de ejemplos. Un unicornio es una criatura propia de un mundo maravilloso. Sin embargo, si yo tengo entre mis caballos uno al que cada día le crece paulatinamente un cuerno recto en mitad de la frente, entonces, este caballo me ha introducido en el terreno de lo fantástico.

Tomando como referencia el espacio estético, la discriminación entre lo fantástico y lo maravilloso resulta muy nítida y apreciable. Lo fantástico nace siempre en el mundo ordinario, natural, normal, y brota de él como una anomalía inmotivada, involuntaria, imprevista, indómita incluso, acaso amenazante, y casi siempre ajena a la inteligencia humana, que se siente impotente para detenerla, contrarrestarla o interpretarla. Lo fantástico es el juego que la razón ofrece irónicamente al arte. Por su parte, lo maravilloso es *per se* una realidad sobrenatural, un mundo globalmente alternativo al Mundo Interpretado (M_i), fundamentado sobre sus propias causas y generador de sus propias consecuencias. Lo maravilloso no interviene en el mundo

ordinario. No es compatible con sus fundamentos. Pero tanto lo fantástico como lo maravilloso requieren los servicios de la razón para hacerse presentes y desarrollarse *con su propia lógica*. Tienen que nutrir un mundo visible y racional, aunque solo sea retórica y poéticamente. Porque como la mitología, lo fantástico y lo maravilloso están destinados a poblar un mundo humano, un espacio antropológico, cuyos ingredientes están tomados del único mundo posible y efectivamente existente: el Mundo Interpretado (M_i) por la razón. Ahora bien, esta expropiación ideal y libérrima del Mundo Interpretado que introducen lo fantástico y lo maravilloso está muy bien pensada y mejor razonada, porque lo está en función de ser racionalmente atrayente y convincente, es decir, lo está en función de ser *verosímil*. Se acepta lo maravilloso, pero no el disparate. Atrae lo fantástico, pero no lo absurdo ni lo estúpido. Porque ni lo fantástico ni lo maravilloso anulan la razón, ni siquiera la desestiman. Todo lo contrario: se sirven de ella para sofisticarse e incluso justificarse. Lo fantástico y lo maravilloso se construyen sobre la *fenomenología de lo verosímil*. Lo fantástico nace en el mundo ordinario como una deliberada y razonada patología del orden normativo, lo maravilloso es de por sí un mundo racionalmente extraordinario cuya norma es la patología de lo sobrenatural. Dicho en términos de Materialismo Filosófico: si la ciencia-ficción es resultado de una interpretación adulterada del Mundo (M) a partir de los conocimientos del Mundo Interpretado (M_i), lo maravilloso es una interpretación adulterada del Mundo Interpretado (M_i) a partir del mundo ignoto (M). Pues precisamente lo desconocido, por ignorado, puede ser adulterado hasta la infinitud: nada puede desmentir la adulteración de una sustancia desconocida. Sus referentes son metafísicos, sobrenaturales, extraordinarios. Lo maravilloso evita en principio la dialéctica, al sustituir el mundo real por un mundo plenamente imaginario. Por su parte, lo fantástico sitúa lo patológico y anómico en el seno mismo del mundo ordinario, abriendo formalmente el camino a un enfoque dialéctico de los hechos, dados entre lo que sucede en realidad y la intervención de un acontecimiento que quiebra esa realidad de forma incontroladamente anómala e imprevista.

¿Qué es lo que sucede en el *Quijote* con lo fantástico y lo maravilloso? En la novela de Cervantes, uno y otro referente estético están convocados con frecuencia, pero siempre en condiciones muy especiales. Desde un punto de vista autológico o individual, están presentes como «hechos de conciencia» en la mente de don Quijote, recurrentemente, y de Sancho, de forma más puntual. Ningún otro personaje, ni siquiera el infeliz Cardenio, tiene experiencias fantásticas ni sobrenaturales. Desde un punto de vista dialógico o gremial, lo fantástico y lo maravilloso constituyen experiencias compartidas por todos los personajes que participan en el juego de la locura de don Quijote, desde el cura y el barbero, junto con Dorotea y los personajes de la venta de Palomeque, pasando por supuesto por los duques, y alcanzando al bachiller Sansón Carrasco en la conclusión misma de la novela. Sin embargo, desde un punto de vista normativo, lo fantástico y lo maravilloso sufren explícitamente la criba del canónigo toledano, contra los libros de caballerías y las comedias lopistas, y mueven, en suma, a todos los personajes con objeto de imponer la razón sobre la conducta patológica del hidalgo. Paralelamente, el narrador ofrece en su discurso materiales extraídos de un mundo maravilloso y fantástico, formalizados e integrados en episodios como el del mono adivino y la cabeza encantada. Tanto en un caso como en otro, el racionalismo del autor tritura en

el desenlace explicativo de los hechos el efecto numinoso simulado inicialmente. Las adivinanzas simiescas del pícaro y titerero Ginés de Pasamonte, como el busto parlante del ocioso Antonio Moreno, amigo tanto de bandoleros como de autoridades político-militares barcelonesas, son sendos trampantojos. El mundo normativo del *Quijote* deconstruye todos los mitos incompatibles con la razón humana. La locura puede ser la fuerza motriz que impulsa a don Quijote, pero el irracionalismo, no. Lo he dicho con anterioridad: don Quijote puede perder la cordura, pero no la razón. Un irracionalista nunca habría podido concebir el relato de la Cueva de Montesinos.

En 1989, cuando tenía 21 años, tuve ocasión de escribir un trabajo sobre «Lo fantástico y lo maravilloso en la aventura de la Cueva de Montesinos», que, presentado en el III Coloquio de la Asociación de Cervantinas, se publicó en 1990. Han pasado veinte años, y, con cambios accidentales, confirmo hoy en día la tesis sustancial expuesta entonces: el relato de don Quijote es *per se* una demostración de lo que la literatura fantástica es, un hecho extraordinario y sobrenatural acaecido en un mundo ordinario y natural, compartido con Sancho y el primo que les acompaña desde la aventura de las bodas de Basilio y Quiteria. Sin embargo, el mismo texto literario en que se objetiva el relato de don Quijote, como muestra de *literatura fantástica* para el protagonista que lo narra autodiegéticamente, se interpreta como un *relato maravilloso* por parte de Cide Hamete Benengeli, el traductor morisco —el otro morisco del *Quijote*, tan discreto y ajeno a Ricote en su anonimato, y en lugar funcionalmente tan relevante—, por el narrador o editor de la novela, y por el propio Sancho. Cide Hamete dice lo que traduce literalmente el morisco y lo que glosa puntualmente el narrador. Para estas tres figuras de la fábula novelesca, el relato de don Quijote es un episodio sobrenatural inexplicable, y que hay que aceptar como un *enigma*, porque ni don Quijote miente, ni el narrador falta a la verdad un punto. Excelente cinismo. Si en algo se parece don Quijote al narrador de la novela es en la complicidad de ese cinismo. Esas son las normas del juego. Es decir, Cervantes nos cede a los lectores este relato como una demostración de lo que es no la literatura fantástica, sino la *literatura maravillosa*. Para don Quijote, lo que sucede es *fantástico*; para Cervantes —y lo que es mucho más importante: para Alonso Quijano—, se trata solamente de un relato *maravilloso*. Lo mismo piensan, rehusando hacer más consideraciones, cronista arábigo, traductor morisco, y narrador o editor castellano:

Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones:

«No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que *todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables*²⁴. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de

²⁴ Cide Hamete está considerando que se trata de un cuento o relato maravilloso, y, por tanto, imposible e inverosímil, dadas las condiciones irracionales en que los hechos tienen lugar.

sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, *sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere*, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte *dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias*²⁵» (II, 24).

Pero Sancho sabe la verdad de la historia. Sabe que Dulcinea es un «hecho de conciencia» de don Quijote, y sabe también que su encantamiento es un hecho, esto es, una invención, de su propia conciencia, cual escudero que engaña a su amo. Y quiero suponer que su amo, don Quijote, también lo sabe, y por eso se burla del escudero, y del pánfilo del primo que acompaña a ambos, narrándoles, como *fantástico*, un cuento *maravilloso* en el que el propio don Quijote se adjudica el protagonismo de «estrella invitada». Para su infortunio, Sancho tiene que resolver el «enigma», cuya solución conoce de sobra, pero en términos de autologismo, porque no puede confesar a nadie (dialogismo) que el encantamiento de Dulcinea ha sido un engaño debido únicamente a su propio artificio, cual embuste escuderil. Y no tiene tampoco poder para hacer valer el rigor de la razón, porque la norma está subvertida tanto por el código caballeresco de don Quijote, que acepta la intervención de lo sobrenatural como algo por completo natural (encantadores, hechiceros, números, etc.), como por la farsa y el espectáculo teatral al que los duques les someten sin que ellos puedan evitarlo. Con todo, don Quijote no dejará en este punto de jugar con su escudero, aprovechando toda ocasión posible para retarle en un duelo de fideísmo, creencia e ironía:

—Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más (II, 41).

Y así es como Cervantes intensionaliza e integra, en un mismo relato intercalado en el *Quijote*, y puesto en boca de su protagonista, una demostración de lo que es en la literatura lo fantástico y lo maravilloso.

5.4.8. NOVELA AUTOBIOGRÁFICA

Yo, señor, soy Cervantes...

Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Prólogo (1617).

El *Quijote* contiene germinalmente las formas de un paradigma que en la Edad Contemporánea va a ser objeto de un amplio y complejo desarrollo: la novela

²⁵ Si otorgamos valor de verdad a esta declaración, habrá que aceptar que la locura de don Quijote es un fingimiento de Alonso Quijano.

autobiográfica²⁶. La historia intercalada del capitán cautivo, Ruy Pérez de Viedma, intensionaliza en el *Quijote* rasgos determinantes de la novela autobiográfica. Lo que cuenta este personaje remite a hechos vividos por Cervantes. La forma es ficticia, y novelesca, pero la materia es real, y ha sido vivida por el autor de la novela. No estoy diciendo que el *Quijote* sea una novela autobiográfica, sino que el relato que hace el capitán cautivo es un episodio narrativo del *Quijote* (I, 39-41) que, integrado o extensionalizado en esta novela, se caracteriza por dar forma objetiva a rasgos determinantes o intensionales propios de la denominada novela autobiográfica. ¿Cuáles son estos rasgos?: los que definen la ficción autobiográfica, y que no habrá que confundir con los que corresponden a la autobiografía histórica o a la biografía ficticia.

La *ficción autobiográfica* es la narración no histórica, es decir, no acaecida realmente en el Mundo Interpretado (Mⁱ), que un ser humano, o sujeto operatorio, se atribuye a sí mismo, en calidad de narrador que es protagonista de la propia historia que cuenta (autodiégesis), sobre una interpretación que, elaborada desde el presente, se expone de forma retrospectiva y analéptica. Estas son las características que definen intensionalmente la historia que narra el capitán cautivo, la cual constituye, a los ojos del lector²⁷ del *Quijote*, un relato de ficción autobiográfica, desde el momento en que el intérprete de la novela identifica al cautivo Miguel de Cervantes como la

²⁶ He de confesar al lector crítico que he leído, desde hace años, bastantes trabajos escritos, con frecuencia en nombre de la Teoría de la Literatura, sobre la autobiografía. Y he de confesar que cuanto más leo a los teóricos de la literatura que escriben sobre esta cuestión, menos la entiendo. El único trabajo que me ha ayudado a comprender lo que la autobiografía es es el de Philippe Lejeune, titulado *Le pacte autobiographique* (1975). Trabajos posteriores del mismo autor no me han sido más útiles (*Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, 1980; *Moi aussi*, 1986). En estos últimos libros la interpretación de lo autobiográfico se reduce a psicologismo, a través de una fenomenología del *yo* que culmina en las últimas versiones de «Le pacte autobiographique (bis)» (1983). Por desgracia, el resto de cuantos se han ocupado de la autobiografía, en sus diferentes facetas, versiones y tipologías, apenas han superado la obra de Lejeune, excepto en la retórica y en la fenomenología desde la que abordan estos temas: el «yo oculto», la intimidad, lo personal, la voz de la conciencia, las «fronteras del *yo*», las «tintas de Narciso», «búsqueda de una identidad», el «pacto ambiguo», el «yo de papel», la «ilusión biográfica», «pleamar de la memoria», el «multiforme prisma de la memoria», y un larguísimo etc. de tropos y figuras semánticas... Reiterar una y otra vez el discurso del «pacto», sea autobiográfico, ambiguo, o de cualquier otro tipo, equivale a incurrir constantemente en la falacia adecuacionista, desde la que se hipostasía tanto la conciencia del *yo* autobiografiado como la conciencia ilusa de su supuesto lector. Ese pacto es la fórmula retórica de una ilusión fenomenológica, que convierte los contenidos de un discurso cualquiera en un epifenómeno de la conciencia de quien lo recibe y cree interpretarlo, como el espejismo del agua en el desierto. Si la teoría literaria actual encuentra tantos problemas para abordar racionalmente la cuestión de la autobiografía debería preguntarse si esta situación no se resolvería, en cierto modo, acudiendo a una teoría de los géneros literarios capaz de interpretar gnoseológicamente, y no psicológica ni tropológicamente, qué es, y cómo puede explicarse, un material autobiográfico.

²⁷ No diré «lector real» porque, como he señalado en numerosas ocasiones, el lector, o es real, o no es. No hay lectores irreales, ni implícitos, ni implicados, ni informados, ni modélicos, ni archilectores, ni protolectores, etc. Estas entidades son figuras retóricas, resultado innecesario de multiplicar entes inexistentes. El único lector efectivamente existe es el lector de carne y hueso, es decir, cualquiera de nosotros. Lo demás es retórica propia de teóricos de la literatura que hacen

persona real que ha vivido empíricamente los hechos formalizados en la narración del personaje.

Los materiales objetivados formalmente en la ficción autobiográfica habrán de ser, por paradójico que resulte, necesariamente reales, es decir, habrán tenido que suceder de forma efectiva, porque en caso contrario no podrán ser nunca constitutivos de hechos autobiografiables, aunque posteriormente su exposición narrativa se ponga en boca de un ente de ficción. Dicho de otro modo, tales hechos han tenido existencia operatoria, la cual ha dado lugar a consecuencias en la historia personal de un ser humano, esto es, en su biografía. Cuando los materiales de esta existencia operatoria, efectivamente vivida —el cautiverio argelino, entre 1575 y 1580, por ejemplo—, se formalizan en un discurso, cuyo narrador es el protagonista mismo de los hechos vividos, hablaremos de autobiografía. Y solo si este narrador no es un ser humano de carne y hueso, sino que se trata de un personaje de ficción, es decir, de una entidad que carece de existencia operatoria en el mundo real, porque su existencia operatoria se limita al mundo de ficción de una obra literaria (en cuyo caso se hablará de *existencia estructural*, en lugar de operatoria), en ese caso denominaremos a la autobiografía *ficción autobiográfica*.

Desde las características antemencionadas puede considerarse que el relato intercalado de Ruy Pérez de Viedma es, en cierto modo, una novela corta autobiográfica, porque sus materiales biográficos corresponden, visiblemente, a la experiencia histórica y personal vivida por Miguel de Cervantes en el cautiverio argelino entre 1575 y 1580. Este es uno de los escasos pasajes literarios en que el autor del *Quijote* extensionaliza el documento humano en la ficción. Otras integraciones propias de la ficción autobiográfica en Cervantes podrían observarse en sus comedias de tema turquesco, especialmente *Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*, en su novela ejemplar *El amante liberal*, y acaso también en algún episodio puntual del *Persiles*. No puede olvidarse en este punto el *Viaje del Parnaso*. La crítica se ha detenido con atenta puntualidad en una cuestión relevante en esta obra, como es la dimensión autobiográfica (Canavaggio (1977, 1980). Y lo ha hecho prestando atención al autor, Cervantes, y al género en que se inscriben muchos de los elementos formales del *Viaje*, la fábula menipea y los contenidos de cuentos milesios, relatos cuyo protagonista es un individuo que viaja, solo, y que contempla de forma crítica y burlesca numerosas realidades y formas de conducta humana. Este autobiografismo se inserta además en una configuración literaria aún más compleja, como es la presencia del narrador en el poema (Riley, 1994).

Por lo demás, la autobiografía en Cervantes se manifiesta de forma *paratextual*, como ha señalado Maurice Molho (1993), y ya ajena a la ficción, al objetivarse como un testimonio directo y personal, al que se le confiere el estatuto de experiencia efectivamente vivida, por más que pueda dudarse de su autenticidad. Molho ha estudiado lo autobiográfico en Cervantes de forma muy precisa en un artículo que, si breve, resulta muy pertinente y revelador. Molho apela allí a la autobiografía

teología de la teoría de la literatura. Eso sí, a lo que parece, con mucho éxito de audiencia. La ignorancia es osada ante la Filosofía y obsecuente ante la sofística.

histórica, no ficticia. No considera para nada relatos como el del cautivo. Inquieta la presencia de Cervantes en el paratexto de su obra, especialmente en los prólogos, a los dos *Quijotes*, a las *Novelas ejemplares*, a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, y, de forma especialmente expresiva, en el prólogo a *Persiles*.

Digámoslo de una vez: el discurso autobiográfico cervantino, desde 1613 hasta el último respiro, es el de un intelectual insumiso permanentemente dispuesto a atacar en defensa propia [...]. La autobiografía es exclusivamente paratextual; después de ocho años de silencio, el paratexto cervantino sufre una mutación radical que lo convierte en discurso-*yo* [...]. Ahora bien, la autobiografía no es sino la promoción del *yo* a la literatura. No el *yo* ficticio, el de Lázaro de Tormes y de su descendencia picaresca (aunque el discurso-*yo* de Cervantes es como el de Lázaro, el de un *yo* que se percibe marginado), sino el *yo* personal de Miguel de Cervantes Saavedra actor / autor de literatura, que ahora se toma a sí mismo por tema y vector de literatura (Molho, 1993/2005: 606-615)

5.4.9. NOVELA EPISTOLAR

El descubrimiento de la novela epistolar de los siglos XVI y XVII remite a antecedentes griegos: Chion de Heraclea (Düring, 1951), Heliodoro y Aquiles Tacio, con la inclusión de cartas en la novela bizantina. Desde el Renacimiento, la literatura van poblándose de cartas intercaladas, que impregnan, como partes integrantes y extensionales explícitas, obras literarias pertenecientes a diferentes géneros y especies: Gargantúa a Pantagruel, Hamlet a Ofelia, don Quijote a Sancho... Son hechos fundamentales, en este punto, la impresión en Venecia, en 1553, de la novela epistolar de Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores*, a cargo de Gabriele Giolito, así como las sucesivas reimpresiones de que es objeto *Cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro, durante la década de 1520, y el propio *Lazarillo de Tormes* (1554), que combina la ficción epistolar con la autobiográfica (Navarro, 2008). Erasmo de Rotterdam, en su *Opus de conscribendis epistolis*, de 1522, había dado a la estampa uno de los tratados epistolares latinos más importantes e influyentes.

En sus trabajos sobre los géneros epistolares, Claudio Guillén (1985a) piensa en la carta limitándose sobre todo a las concepciones de los humanistas del más temprano Renacimiento, en la que la epístola emerge como una cualidad extraordinaria de una suerte de literatura oral. En medio de una retórica luminosa, tan propia de la escritura de Guillén (1985a: 300), que cabe calificar de «enciclopedia poética», este autor acaba por identificar a la carta como el signo, si no de «la literariedad, al menos [de] la alfabetización», pese a que los lectores del *Quijote* podían leer desde 1615 cartas de analfabetos tan cualificados como Sancho Panza o su mujer, Teresa Panza, o de destinatarios tan singulares —y no menos iletrados— como Aldonza Lorenzo.

Lo cierto es que con Cervantes la novela se abre camino a través de la explotación y reestreno de todos los géneros y especies literarios posibles, entre los cuales la epístola desempeña también su papel, como fuerza motriz discreta pero innegable. La intrahumanidad se objetiva a través de la carta en la literatura moderna. La novela se abre, acaso mejor que otros géneros, hacia las formas menos restrictivas de la estética literaria. La epístola germina en el *Quijote* con una informalidad hasta

entonces inédita, en la que se amalgaman la misiva cortesana, el mensaje familiar y la carta retórica²⁸.

En sus trabajos sobre el género epistolar, Martín Baños (2005) distingue tres tipos de cartas: epístola familiar, epístola retórica y epístola cortesana. Las tres modalidades se dan en el *Quijote*. Las dos primeras se inscriben en la tradición de los *modi epistolandi* latinos, aunque también estarán presentes en los manuales vernáculos, mientras que la epístola cortesana se desarrolla casi exclusivamente en el seno de estos últimos.

Las denominadas *epístolas familiares* serían las cartas procedentes y constituyentes del ámbito de la comunicación privada y personal. Es el tipo de cartas que intercambian Sancho y su mujer, Teresa Panza (II, 36 y 52). Las cartas de Sancho y su mujer no tienen intimidad. Ante el analfabetismo de sus artífices, están escritas y leídas por intermediarios, ávidos de ociosidad y curiosidad insalubre, de la que Teresa Panza es muy consciente.

El bachiller se ofreció de escribir las cartas a Teresa de la respuesta, pero ella no quiso que el bachiller se metiese en sus cosas, que le tenía por algo burlón, y, así, dio un bollo y dos huevos a un monacillo que sabía escribir, el cual le escribió dos cartas, una para su marido y otra para la duquesa, notadas de su mismo caletre, que no son las peores que en esta grande historia se ponen, como se verá adelante (II, 50).

La última carta de Teresa Panza a Sancho (II, 52) se lee por don Quijote ante los duques, y a instancias de estos en público. Hoy nos sorprende esta profanación de la intimidad epistolar.

Las cartas familiares se inscribían en la categoría establecida por Cicerón en el género de epístolas *familiare et iocosum*, frente a las del género *severum et grave*²⁹. Las cartas de este primer tipo serían identificadas por los humanistas del Quinientos como un *colloquium* o *sermo* natural, familiar, amistoso, informal, cotidiano, de modo que tanto su forma como su contenido, su *elocutio*, *dispositio* e *inventio*, en suma, no responderían a las exigencias del discurso retórico establecido. Las *artes dictaminis* medievales ignoraron por completo el concepto familiar de la epístola, promoviendo su

²⁸ «Cabe también acercar a este grupo —escribe López Estrada a propósito de la novela sentimental o cortesana— los inicios de la novela epistolar con argumento amoroso (Kany, 1937; Vigier, 1984). Precedido por un pliego de *Cartas y coplas para requerir nuevos amores* de 1535 (López Estrada, 1945 y 1961, p. 71), Juan de Segura escribe con este artificio epistolar el libro *Proceso de cartas de amores...*» (López Estrada, en Carrasco Urgoiti et al., 2001: 108).

²⁹ Como ha señalado oportunamente Martín Baños, «en muchas ocasiones la expresión *epístola familiar* está vacía del significado al que antes hemos hecho alusión y del que vamos a seguir hablando. La razón última de tal vaciedad semántica se halla en un título desafortunado: el que a principios del siglo XV comenzó a generalizarse para la colección ciceroniana hoy conocida, en efecto, como *Familiares*. No está claro quién impuso el nombre a este epistolario descubierto en 1392, pero fue un nombre a todas luces inoportuno, porque la colección incluye cartas propiamente ‘familiares’ junto a muchas otras que, bien por su temática, bien por su estilo, no lo son» (Martín Baños, 2005: 20).

orientación retórica. Serán los humanistas quienes sí codifiquen, muy gratamente por otra parte, la epístola como género familiar, coloquial, informal. En este punto resultó fundamental el descubrimiento que Francesco Petrarca y Coluccio Salutati hicieron en 1345 de buena parte de los epistolarios ciceronianos, hallazgo que, distanciándose deliberadamente del «magna vis dicendi», promovieron bajo el signo del «mediocre domesticum et familiare dicendi genus» (*apud* Martín Baños, 2005: 24).

La *epístola retórica* sería aquella que eleva su *elocutio* por encima del lenguaje ordinario, coloquial, familiar. Diríamos que tiende a sustituir el lenguaje natural por un uso artificial y sofisticado del lenguaje. Es, ante todo, el modelo que sigue la célebre carta de don Quijote a Dulcinea del Toboso (I, 25), que Sancho nunca llega a entregar, y que su memoria aplebeyada deturpa hasta lo grotesco³⁰. Es acaso también el estilo de las cartas intercambiadas entre la duquesa y Teresa Panza, que no disponen ni reproducen el modelo cortesano plenamente (II, 50 y 52). La Edad Media enfatizó, mucho más que el Renacimiento, las posibilidades retóricas de la epístola, al contraponer, como ha demostrado Martín Baños (2005, 2005a), la *oratio* o discurso hablado, desestimándolo, frente al *dictamen* o texto escrito, en torno al que se aglutinaban los cuidados de la antigua preceptiva: «el *ars dictaminis* no es otra cosa que la aplicación sistemática de las reglas retóricas a la escritura de cartas y otros documentos» (Martín Baños, 2005: 25). Sin embargo, en modo alguno el Renacimiento supuso la disolución de la epístola retórica, de fuerte ascendencia medieval, sino que incluso codifica su presencia en las *artes dictaminis* de las escuelas europeas del siglo XVI. Se consolida así el modelo de la epístola retórica como género literario, que encuentra en el tratado erasmista *Opus de conscribendis epistolis* (1522) su más intensa justificación³¹.

Por último, la *epístola cortesana*, surgida hacia mediados del siglo XVI, debe su génesis y desarrollo al intercambio de mensajes relativos al mundo administrativo, social y convencional de la Corte y los ceremoniales ambientes cortesanos. Es una especie epistolar que nace vinculada a la herencia del humanismo, a la vez que abre caminos completamente nuevos a la tradición precedente³². Podrían inscribirse aquí

³⁰ «A la célebre carta que don Quijote le envía a Dulcinea del Toboso por mediación de Sancho —«la mejor carta de amores de la literatura española», en opinión de Pedro Salinas— se la puede relacionar con prácticamente cualquiera de las innumerables epístolas amorosas incluidas en los libros caballerescos» (Roubaud, 1998: cxvii).

³¹ «Este texto fundamental cumple dos objetivos principales: el primero es, como decimos, renovar y depurar el arte epistolar desde la perspectiva de la genuina retórica clásica; el segundo, arremeter contra quienes pretendían reducir la carta a los estrechos límites del *sermo familiaris*. Hacia finales del siglo XV, en efecto, comenzaba a tomar cuerpo la tendencia clasicista que consideraba la carta como un texto esencialmente sencillo y amistoso, *familiar*. Erasmo no rechazaba de plano que la carta pueda ser entendida en estos términos, pero polemiza con quienes no aceptan la heterogeneidad, la multiplicidad radical de la forma epistolar. Apelando al andamiaje de la retórica, Erasmo concibe en su obra una epístola capaz de trascender el tono informal y desenfadado para acercarse, casi en igualdad de condiciones, a la *oratio*» (Martín Baños, 2005: 26).

³² «Los tratadistas vulgares, sin embargo, encuentran dificultades para ubicar en los esquemas neolatinos las cartas más habituales y necesarias en el mundo dinámico y cambiante de la Corte. Es el caso de Battista Guarini, cuyo *Secretario* (1594) parte para este punto de la oposición

las cartas del duque a Sancho, quien las recibe en calidad de «gobernador» (II, 47), así como las misivas intercambiadas entre don Quijote y Sancho Panza durante la estancia de este último en la ínsula Barataria (II, 51).

5.4.10. LA LITERATURA GNOMOLÓGICA Y LA GENOLOGÍA DEL QUIJOTE

La literatura gnomológica, sapiencial o parenética, lejos de ocupar un lugar tangencial o secundario en el *Quijote*, constituye, a mi juicio, uno de los núcleos esenciales de la genealogía de la obra cervantina.

A Francisco Rodríguez Adrados debemos, inequívocamente, la originalidad de esta tesis, y muy justo es reconocerlo, sobre todo porque no tengo constancia de que ningún cervantista haya prestado suficiente atención a los trabajos de este helenista acerca de la genología del *Quijote*³³. Adrados considera que el género literario al que pertenece la obra mayor de Cervantes es resultado de un crisol entre la novela realista antigua de contenido popular, la literatura de los cínicos y los libros parenéticos, gnomológicos o sapienciales de la más remota tradición. En concreto, Adrados apela directamente a la anónima *Vida de Esopo*, como pieza clave en la génesis de la genología literaria en la que cabe adscribir no solo al *Quijote*, sino también a buena parte de la obra narrativa

tradicional *grave / familiar*. La obra comienza distinguiendo, en efecto, entre los dos tipos de carta acostumbrados en los manuales humanistas: tomando en consideración el estilo, las epístolas se dividen, primeramente, en *famigliari* (sencillas, claras, amistosas y festivas), y *elevate* (de dicción más culta, *stringata* y *ragguardevole*). Aplicando después un criterio temático, Guarini desdobra las *elevate* en dos tipos más de carta: las *ufficiose* o *di complimento*, que satisfacen la variada gama de obligaciones y ritos sociales cortesanos (desde la recomendación o la acción de gracias hasta la felicitación o el consuelo), y las *negoziose*, que se ocupan de asuntos prácticos, de interés o provecho» (Martín Baños, 28).

³³ No en vano de ello se ha lamentado abiertamente el propio autor: “Porque lo que yo critico a los cervantistas, que tanta erudición nos han ofrecido y ofrecen, es limitarse a pasajes aislados, no establecer una teoría que explique la derivación de las obras de Cervantes que comento a partir de ciertas líneas de la literatura y el pensamiento antiguos [...]. Me temo que no sean demasiado apreciados estos esfuerzos míos por insertar a Cervantes en una tradición tan vieja y tan amplia. Me atrevo a decir que esta tendencia de ciertos hispanistas a considerar como solamente nuestra toda nuestra literatura, señalar si acaso una fuente esporádica, es un desconocimiento y un error. Claro que las obras geniales de nuestra literatura, el *Quijote* en primer término, han supuesto pasos decisivos para toda la literatura occidental. Pero no nacieron de la nada. Tuvieron su origen en una tradición antigua que continuaba. En nuestro caso, la de la literatura sapiencial, con sus diversas variantes. No solo, como he dicho otras veces, la de la novela realista antigua: esto es cierto, pero esta novela realista es solo una parte de la literatura sapiencial, toda ella reflejada en el *Quijote* y las otras obras que he comentado” (Rodríguez Adrados, 2013: 552 y 568). Aunque no podemos negarle a Adrados la razón que le corresponde, es evidente que este sabio no ha leído tampoco a muchos intérpretes de Cervantes. Es costumbre inveterada, acaso incorregible, de los viejos no leer a los jóvenes. En 2009 se publicó una *Crítica de los géneros literarios en el Quijote* que Adrados, sin duda ninguna, ni leyó ni leerá en su vida. La paja siempre se ve en el ojo ajeno; la viga, en el propio, nunca.

de Cervantes, en particular, novelas como *El licenciado Vidriera*, *El coloquio de los perros* o el *Persiles*³⁴. Cito directamente a Adrados:

Yo proponía [...] que el *Lazarillo* y, antes, el *Libro de Buen Amor* [...] procedían en definitiva de la *Vida de Esopo* y que eran el precedente del *Quijote*, que a su vez remontaría a ella, directamente o no. E igual *La lozana andaluza* y otras obras más. Y, fuera de España, el *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, y el *Bertoldo de Della Croce* [...]. Sí señalo que el tema del amo y el criado, más el del viaje, más el realismo y las sátiras de Sancho y su afición a las máximas y a las anécdotas chistosas, entran en el mismo género de la *Vida de Esopo* [...]. [Cervantes] vivía difícilmente de la literatura, tenía en ella gustos al tiempo populares y modernos. Sin un punto de partida antiguo no habría literatura posible: para él, fue la literatura sapiencial de los antiguos la que le sirvió de base. La que unifica, como telón de fondo, toda su obra [...]. Y estaba el modelo, próximo o remoto, de todos ellos: la literatura sapiencial antigua y oriental, medieval también. Daba consejos de gobierno y de vida, pero siempre acompañados de la crítica, la crítica social diríamos, y de la ironía [...]. Un antihéroe, desecho de la sociedad, daba lecciones, como Diógenes o Esopo, triunfaba con su ingenio en todo, hasta en el amor [...]. Pero prefiero insistir en que fueron los cínicos, ya en la Edad Helenística, quienes tomaron sobre sí estas tradiciones y crearon la nueva literatura popular griega, luego continuaron en latín [...]. Crearon, sobre todo, dentro de ella, los géneros paródicos [...]. En fin, estoy tratando de sacar a Sancho y a la pareja que con don Quijote forma, de su aislamiento, y no en tal o cual anécdota, sino esencialmente, incluyéndolos en un género de raíces antiguas y modernas, incluso en el propio Cervantes, el de la literatura sapiencial, humorística, crítica, docente [...]. Sobre todo con la *Vida de Esopo*, desatendida por nuestros cervantistas, con el *Asno*, modelo más lejano. En todo caso, se trata de un género centrado en un viaje y en la crítica del mundo y de la sociedad circundante hecha por un personaje de las clases inferiores de la sociedad [...]. La literatura sapiencial es el género que hay que rastrear en el *Quijote*, que adquiere, así, una verdadera pluralidad genérica [...]: la literatura sapiencial de corte cínico [...]. En fin y en definitiva: más que a un género, el *Quijote* pertenece a una amalgama de géneros, todos dentro de la literatura sapiencial que de los griegos pasó a los latinos, a la Edad Media y a la cuentística y novelística occidentales desde el siglo XIV [...]. Cervantes multiplicó los elementos sapienciales y cínicos que la novela realista antigua incluía ya (Rodríguez Adrados, 2013: 553, 555, 558, 560, 564, 570, 572, 576).

La esencia genológica del *Quijote*, la taracea que permite formalizar y materializar múltiples géneros literarios existentes y preexistentes, sería la literatura parenética, gnomológica, sapiencial. Se potencia de este modo una de las facultades más *sui generis* de un narrador: la facultad digresiva, reflexiva o didáctica, que algunos preferirán denominar moralista, y que otros identificarán con el germen de un género ya presente en las literaturas antiguas, y que la Edad Moderna codificará bajo el marbete del ensayo. El género aforismático y sentencioso, el repertorio de máximas y apotegmas que pueden extraerse de la obra literaria completa de Cervantes permitiría

³⁴ Vid. a este respecto los estudios de Rodríguez Adrados (1976a, 1976b, 2001, 2004, 2005, 2005a) sobre la *Vida de Esopo*, el *Libro de Buen Amor*, el *Lazarillo de Tormes* y la obra literaria cervantina.

componer una antología de referencia universal sobre el aforismo y la sentencia, el adagio y la paremiología. Y no solo. Hay, además, un contenido filosófico explícito, un sistema de ideas desde el que hacer la vida más soportable (estoicismo), que no feliz (eudemonismo), y orientado no a burlarse o ridiculizar mordazmente al ser humano (como se hacía desde el entremés, el teatro cómico, la farsa aurisecular...), sino a comprenderlo y a explicarlo —es el modo de proceder de Cervantes— en la interpretación y reconocimiento de sus más complejas e íntimas formas de conducta como hombre y como mujer, como cautivo y como soldado, como ateo y como católico, como liberto y como renegado, como morisco y como cristiano, como pícaro y como aristócrata, como farsante y como burgués, como cortesano y como delator, como delincuente y como hombre de Iglesia, como ramera y como rufián, como amo y como criado, como caballero y escudero, etc...

Pero hay en la literatura sapiencial de Cervantes algo que la disocia y separa de las pretensiones imperativas o preceptistas inherentes, en cierto modo, a toda moral. La gnomología cervantina es indicativa, no imperativa. Como lo es igualmente su literatura (crítica o indicativa, no programática o imperativa).

La moral es siempre la gremialización del individuo, es decir, la estructuración de grupos sociales y políticos que se articulan frente a terceros. La moral supone la abducción del individuo por parte de una determinada sociedad humana (natural o política) frente a otras. Y su fin último y extremo es esclavizar al ser humano, al someterlo a imperativos sacralizados en nombre de una forma de comportamiento lingüístico, cultural y gremial, políticamente correcto. Y con facultades condenatorias frente a individuos disidentes. No es esta la moral de Cervantes. Su literatura es de diseño cínico. Su arte construye una moral que desconfía de sí misma: critica sus propios fundamentos. El sistema de ideas que se objetiva en su literatura no admite ningún fundamentalismo.

Hay un afán racionalista en toda esta literatura construida por el autor del *Quijote*. Es un racionalismo que rebasa los límites del Siglo de Oro, los espacios de la Europa su tiempo, e incluso los lindes de nuestro autocomplaciente mundo contemporáneo. El racionalismo de la literatura de Cervantes sigue siendo un desafío a la inteligencia humana. Es el suyo un racionalismo que prelude a Spinoza, a su temprano, inconcluso y póstumo *Tratado de la reforma del entendimiento* (1677). Un objetivo es claro y explícito en toda su literatura: que el ser humano «consiga entender las cosas sin error y lo mejor posible» (Spinoza, 1677/2014: 104). Su contenido sapiencial se preserva incombustible. Nefasto sería que resultase, andando el tiempo, ininteligible. No basta la Filología para interpretar a Cervantes. Su literatura exige e impone una Filosofía. Una Filosofía que filósofos y poetas siguen sin estudiar. Ni comprender.

5.5. LAS FACULTADES O MODOS DE INTEGRACIÓN:

GÉNEROS Y ESPECIES LITERARIOS INTEGRADOS EN EL *QUIJOTE*

El concepto de *facultad*, de acuerdo con la teoría de los géneros literarios desarrollada por el Materialismo Filosófico, designa las partes integrantes o extensionales de una obra literaria concreta dadas por relación a la *especie* a la que esta obra pertenece. En este caso, se considerarán como partes extensionales del *Quijote* aquellas que, integradas en esta novela, la adscriben a la especie de *novela de géneros y especies*, dada la multiplicidad de géneros y de especies literarios en ella contextualizados e intertextualizados, si bien de forma *diferente* frente a otras especies del mismo género.

Quiere decirse con esto que los rasgos propios de las especies literarias integradas en el *Quijote*, por el hecho de estarlo en el *Quijote* y no en otra novela de su misma especie, serán objeto de una construcción y un tratamiento diferencialmente específico (frente a otras novelas de la misma especie). En consecuencia, se identificarán como *facultades* del *Quijote* los tratamientos diferenciales, críticos o heterodoxos, de las distintas especies literarias integradas en esta novela, bajo la forma de literatura caballescica, novela de aventuras, novela epistolar, novela morisca, relato autobiográfico, novela pastoril, novela renacentista italiana, novela picaresca y relato fantástico.

Como he indicado en el apartado anterior, los *paradigmas* proceden isológica o analógicamente —buscan la semejanza—, al interpretar las partes determinantes o intensionales de una obra literaria, dadas en la especie, desde el punto de vista del género al que pertenece. A su vez, las *facultades* proceden de forma sinalógica o diferencial, a partir de la relación de afinidad o proximidad establecida entre las partes integrantes o extensionales de la obra literaria¹. Estas partes integrantes o

¹ Sobre isología y sinalogía, vid. García Sierra (2000). La *isología* designa, según el Materialismo Filosófico, la unidad entre términos que no mantienen relaciones de afinidad, contigüidad o proximidad. Se trata de términos que no están en contacto, desde un punto de vista funcional, y que, por lo tanto, no suelen formar parte de totalidades atributivas. Semejanza, analogía u homología, suelen ser propiedades isológicas. Caracterizan a términos que se dan en totalidades distributivas. Los dientes como perlas son términos isológicos. Las metáforas y símiles son figuras retóricas isológicas por excelencia. Por su parte, la *sinalogía* designa la unidad entre términos que mantienen vínculos, contactos, relaciones operativas y funcionales de afinidad, conexión, etc., no solo espacial o estática, sino también causal o dinámica, sea de atracción (unívoca) o de interacción (mutua). Este tipo de términos suelen formar parte de totalidades atributivas (como los órganos del cuerpo humano, cuyo funcionamiento está solidariamente coordinado y concertado). El verso y la rima son términos sinalógicos de la métrica. Por otro lado, la metonimia es la figura retórica sinalógica por excelencia. La unidad entre los elementos sintácticos de una novela (personajes, tiempos, espacios, acciones o funciones narrativas y diálogo) es sinalógica, mientras que la unidad entre los elementos sintácticos homólogos de novelas diferentes es isológica (los personajes del *Quijote* de Cervantes respecto al *Quijote* de Avellaneda, a *Tom Jones* de Henry Fielding o *Ana Karenina* de Tolstoi, por ejemplo). Las obras literarias son unidades sinalógicas, construidas a partir de términos relacionados entre sí formal y materialmente (es decir, gnoseológicamente), mientras que las interpretaciones de tales o cuales términos constitutivos de las obras literarias serán unidades isológicas, esto es, totalidades construidas a partir de términos que, pertenecientes a unidades literarias distintas, mantienen entre sí relaciones de analogía, semejanza u homología.

aditivas coexisten extensionalmente en la obra literaria, pero no de forma armónica u ortodoxa, tal como cabría esperar a la luz de la tradición de la que proceden, sino de forma conflictiva y dialéctica, tal como pretende dejar constancia un artífice que, como Cervantes, plantea en su novela problemas radicales y complejos de la vida real, de naturaleza histórica, social, política y religiosa.

A continuación, voy a organizar la interpretación de las facultades extensionalizadas en el *Quijote* en tres grandes grupos, que se corresponden con las tres categorías principales de la geneología literaria. En consecuencia, examinaré las facultades cervantinas de la narración, del teatro y de la poesía, como géneros y especies literarios integrados o extensionalizados en el *Quijote*, de modo que facultan a esta novela *de forma diferente* frente a otras de su misma especie. Se trata, en suma, de partes extensionales o integrantes del *Quijote* que, identificables como especies literarias, se contextualizan e intertextualizan en esta novela de forma específica y diferencial frente a otras novelas de la misma especie.

5.5.1. FACULTADES CERVANTINAS DE LA NARRACIÓN COMO GÉNERO LITERARIO

En la narración del *Quijote* es posible constatar la presencia de diferentes *especies* de relatos y formas narrativas. En este sentido, puede hablarse al menos de la presencia objetiva de contenidos y formas referentes a los siguientes paradigmas narrativos: libros de caballerías, novela bizantina o de aventuras, novela morisca, relato autobiográfico, género epistolar, novela pastoril, novela picaresca, novela italiana renacentista, y novela fantástica o relato maravilloso.

En ningún caso, si exceptuamos en cierto modo el modelo de la novela italiana renacentista, cuya principal expresión es el relato intercalado de *El curioso impertinente*, en ningún caso, digo, Cervantes reproduce en el *Quijote* estos paradigmas antemencionados de forma ortodoxa, sino que, muy al contrario, subvierte, con frecuencia muy provocativamente, los procedimientos poéticos y canónicos que, en su tiempo, serían en rigor aceptables. Es objeto y contenido de un examen de las *facultades* explicar la realización diferencial que los *paradigmas* de un género literario adquieren al integrarse en una especie, y convertirse en partes extensionales de una obra concreta a ella adscrita. Por ello he de referirme en este punto en el que ahora me encuentro a dos cuestiones fundamentales.

La primera es que Cervantes expone de forma deliberadamente *dialéctica*, y muy crítica, la relación entre los paradigmas (diferentes *especies* de géneros literarios desde los que determina la composición del *Quijote*) y las facultades (diferentes *modos* de integrar en el *Quijote* las *especies* paradigmáticas de que se sirve el autor). Subrayo el término *especies* (paradigmáticas), porque tales *especies* son formas canónicas y ortodoxas en la poética aurisecular (novela pastoril, novela bizantina, novela italiana, libros de caballerías...), y subrayo igualmente el término *modos* (facultativos), porque tales *modos* o facultades de que se sirve Cervantes para integrar esas especies, desde las que determina la composición de su *Quijote*, constituyen modos, facultades y procedimientos, completamente heterodoxos, subversivos y anti-canónicos para la poética aurisecular en la que se sitúa su autor

a la hora de escribir su obra mayor. El resultado es que el lector se encuentra, en un momento dado, con una «novela pastoril» cuyo desenlace no responde al género pastoril, porque la integración de la *especie* en el *Quijote*, esto es, en la obra, resulta subversiva respecto al género. Del mismo modo, el intertexto canónico de los libros de caballerías solo sirve como código que permite la construcción de una parodia que, lejos incluso de ridiculizar a los tales libros caballerescos, constituye una imitación burlesca y degradante del mundo racionalista, político y religioso, de la España aurisecular. Igualmente, esos capítulos propios de novela de aventuras o bizantina, que protagonizan tanto el capitán cautivo y Zoraida, por su lado, como la morisca Ana Félix, por el suyo, no remite, con todas las convenciones cumplidas y observadas de su género, a una ficción literaria más, sino al drama real y crudelísimo de los cristianos esclavizados por el Islam y de los moriscos expulsos y errantes entre Europa y África. La poética siempre tiene en Cervantes una relación dialéctica y crítica con la verdad y la complejidad de la vida real. Una crudeza en la que la ficción no logra resolverse nunca de forma plácida ni armónica. Lo «bueno» del *Quijote*, acaso lo mejor, es que su sistema de Ideas, especialmente las más subversivas y conflictivas, está hábilmente disimulado, cuidadosamente envuelto, en una retórica de formas y contenidos de lo más sofisticada. Lo «malo» del *Quijote* es, curiosamente, que su ficción —esto es, *lo que se cuenta*— está implicada, *muy implicada*, en hechos reales muy problemáticos y muy conflictivos. En una palabra: el *Quijote* delata verdades muy críticas. Muchas de esas verdades, aunque puedan *decirse*, no pueden *tolerarse*. Ni aún hoy. El *Quijote* de Avellaneda no fue solo el resultado de una cuestión personal, de disgusto o resentimiento entre sus posibles autores y Cervantes. El de Avellaneda fue una crítica, armónica en toda regla, desde los códigos y los cánones de la Contrarreforma religiosa y aurisecular, a las dialécticas críticas objetivadas formalmente en el *Quijote* cervantino.

La segunda cuestión fundamental a la que voy a referirme, explicación que me llevará el resto de este apartado —pues delego en los capítulos siguientes la interpretación de las dialécticas señaladas en el párrafo anterior—, es la relativa, en el marco de la «novela pastoril», a la interpretación del discurso de la Edad de Oro (I, 11), una perorata en la que retóricamente se encubre y se exalta lo que en adelante denominaré, siguiendo a Gustavo Bueno (1971), la *nostalgia de la barbarie*.

El célebre excursus quijotil sobre la Edad de Oro es más importante por lo que niega que por lo que afirma. Quiero decir con esta declaración que su sistema de ideas es más revelador, si lo contemplamos dialécticamente, como el negativo de una fotografía, que, analíticamente, como afirmación acrítica e idealista de una serie de valores utópicos y ucrónicos. Toda afirmación es la expresión negativa de una proposición. Examinemos, pues, desde una perspectiva dialéctica, el sistema de ideas objetivado formalmente en el discurso de la Edad de Oro.

Don Quijote habla desde la nostalgia de una Edad de Oro, que define y delimita por oposición a una denominada Edad de Hierro, correspondiente a un mundo contemporáneo, cruel e injusto. Todo el discurso se articula sobre el maniqueísmo de esta antinomia. Por un lado, la Edad de Oro, por el otro, la Edad de Hierro: la una es mítica, la otra es histórica; una corresponde al pasado remoto, inasequible a la Historia y a ella sustraído, mientras que la otra pertenece a un presente histórico

y contemporáneo; en la una domina una paz perpetua, en la otra solo hay guerras, cuyas causas se evita justificar; con todo, en la primera no hay ley ni justicia, pero en la segunda sí, pese a lo cual, el mundo es mucho más injusto en la Edad de la Justicia que en la Edad de Oro, donde la convivencia humana ni demanda ni requiere las ideas de Juicio y de Justicia. Entremos en detalles, con objeto de subrayar e iluminar las violentas paradojas que se encierran en este excursu.

La primera de las cualidades de la Edad de Oro que exalta don Quijote es la inexistencia de la propiedad privada: «entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes» (I, 11). La comunidad (filárquica y tribal) se sitúa por encima de la sociedad (urbanizada y política). La negación de la propiedad privada es una utopía y un mito inasequible a cualquier forma de cultura humana, sea bárbara, sea civilizada. De cualquier modo, toda negación de la propiedad privada remite siempre a la derogación del Estado, como forma suprema de sociedad política y de propiedad territorial, y propone un regreso, bien hacia formas de cultura bárbara, en las cuales el más fuerte, dado el estado de vida salvaje, natural, animal, impone el sentido de la propiedad y la propiedad misma, bien hacia formas de cultura civilizada, en las cuales el Estado, como sucedió y sucede en regímenes marxistas totalitarios (Unión Soviética, Corea del Norte, Cuba, República Popular China...), se convierte en el propietario de los bienes, desarrollando un capitalismo de Estado, que no de accionistas privados. En consecuencia, la negación de la propiedad privada remite a un espacio mítico, límbico, metafísico, imposible, aunque verosímil, en cualquier concepción factible del espacio antropológico (Bueno, 1978; Maestro, 2007a).

La segunda de las cualidades a las que se refiere don Quijote impone un isomorfismo entre los ejes circular (los seres humanos) y radial (la naturaleza: flora y fauna en un estado virgen) del espacio antropológico, derogando toda vigencia, e incluso existencia, del eje angular (materialización de fenómenos y creencias religiosas):

A nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornocos despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo (I, 11).

La Naturaleza, idea mítica y metafísica por excelencia, sirve *voluntariamente* al Hombre, sin esfuerzo alguno por parte de este último, que se presenta exento de trabajo, conocimiento y teleología. Don Quijote nos expone aquí el escenario de un «paraíso terrenal» secularizado. Un Edén sin Dios. Flora y fauna viven para el ser humano, a quien sirven generosa e inteligentemente, «en magnífica abundancia». Una suerte de animismo antropológico mueve sin consumo energético alguno a esta idea metafísica de Naturaleza.

La tercera de estas cualidades sobresalientes, no menos metafísica e ideal que las anteriores, es la Idea de la Paz perpetua, esto es, la confianza acrítica del holismo armónico, de modo que todo es compatible con todo: «Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia» (I, 11). El cosmos regala generosamente el valor máspreciado: la paz. En la Edad de Hierro, lastimosamente, como el propio don Quijote reconocerá con frecuencia, el precio de la paz es el peso de la guerra, porque la paz, entonces como hoy, se impone por la fuerza, con el uso de las armas y con la presencia del ejército. No por casualidad, en nuestro tiempo, como en todo tiempo, la paz se impone violentamente, por la fuerza de las armas, y no retóricamente, con el envío de predicadores. La diplomacia solo actúa a la vista de la victoria, y de cara al reparto y organización del nuevo orden, impuesto siempre por los vencedores. De hecho, el diálogo solo se da entre los vencedores, porque la paz es el orden por ellos establecido, es decir, por quienes sobreviven y triunfan política y bélicamente, y porque los perdedores, o están muertos, o están encarcelados, que ese es el precio que tienen las guerras para quienes son derrotados: la pérdida de la vida o la pérdida de la libertad, esto es, la muerte o la esclavitud.

La cuarta de las cualidades a las que apela don Quijote es la inocencia de esa sociedad humana, mítica y límbica, propia de la Edad de Oro: «No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza» (I, 11). Esta imagen de la inocencia se ha preluado en el excurso mediante la alegoría de zagalas como ninfas, vestidas decorosamente a lo salvaje, sin los afeites indumentarios y aderezos de la modernidad. Don Quijote nos habla aquí de una mitología imposible, femenina por demás, y destinada a poblar un mundo visible y verosímil. Sin embargo, la inocencia de esta pseudosociedad humana más parece nesciencia que sapiencia. Un hábitat estoico y fabuloso, sin fraude, sin miserias, sin males, sin dinero, sin sexo, sin ideas..., es decir, una vida social sin vida humana posible.

La quinta de las cualidades que elogia don Quijote es aquella que impide absolutamente la existencia y la supervivencia de cualquier forma de sociedad política: la injusticia. Don Quijote, el justiciero, el caballero andante que vive para hacer justicia e imponer equidad, proclama aquí y ahora la supremacía de la sociedad humana que carece de ella, «porque entonces no había qué juzgar ni quién fuese juzgado», lo que equivale a afirmar que entonces no había juicio, ni ley, ni criterio, ni lo que hoy llamaríamos Constitución. Pero don Quijote habla aquí como un completo sofista. Examinemos sus palabras con atención:

La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar ni quién fuese juzgado (I, 11).

«La justicia se estaba en sus propios términos...» Ahí es nada. ¿Cuáles son los *propios términos* de la justicia? ¿Dónde y cómo es posible ejercer la Justicia al margen de un Estado? ¿Qué Justicia cabe esperar de una sociedad humana no organizada políticamente? Ninguna. Porque la Justicia no existe fuera de un Estado. No hay Justicia sin Estado, aunque haya Estados profundamente injustos. Suprimir

el Estado para suprimir la injusticia es una de las tesis del anarquismo. Pero algo así no solucionaría el problema de la injusticia, sino que lo incrementaría. De hecho, no hay «Justicia Internacional», porque algo semejante no hay Estado que lo implante. Han de ser, en todo caso, un conjunto de Estados, es decir, un cuerpo aliado de potencias internacionales, a las que unen intereses económicos, políticos y militares, quien implante, naturalmente de forma violenta, esa Justicia, a través de un Derecho Internacional y mediante la intervención militar de un ejército mejor armado que los demás. Nada hay más injusto que la vida humana sometida al desarrollo tribal o filárquico de una sociedad natural, carente de un código jurídico o de un marco legal y estatal respecto a los cuales el ser humano sepa a qué puede atenerse. La solución a las injusticias humanas no está en suprimir el Estado para regresar a formas de vida propias de una sociedad natural o tribal, sino en mejorar las condiciones legales y normativas en que se objetiva jurídicamente la vida del ser humano en el seno de una sociedad estatal o política. Del mismo modo que la solución de los accidentes aéreos no está en suprimir los aviones, sino en revisar su uso y funcionamiento desde los criterios de la ingeniería aeronáutica. Don Quijote se comporta aquí como un apologista de la sociedad humana más injusta de las posibles: la sociedad sin Leyes escritas, esto es, la sociedad sin Estado. Esta es la principal condición *sine qua non* de una sociedad bárbara y animal.

La sexta y última de las cualidades, en la que concluye y desemboca el discurso quijotesco de la Edad de Oro, es por completo autológica y personal: la caballería andante ejercitada por el propio don Quijote, quien afirma, en términos de clausura, la máxima de su profesión: la Justicia soy yo. Es la suya una justicia ideal, metafísica, ficticia, cuyas raíces materiales son librescas, caballerescas, pseudomedievales, y en última instancia fruto de la retórica y de la sofística.

Para cuya seguridad [la relativa a la Idea de Justicia], andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros, a quien agradezco el gasaje y buen acogimiento que hacéis a mí y a mi escudero. Que aunque por ley natural están todos los que viven obligados a favorecer a los caballeros andantes (I, 11).

Don Quijote invoca la única ley a la que puede apelar: la ley natural. Una ley metafísica, teológica y de un supremo idealismo político, imbuida por Dios a los seres humanos, y en virtud de la cual el caballero andante, el cruzado, el francotirador de la época, el miliciano autónomo, el defensor de la fe y de los códigos en que se objetivan los valores de un mundo genuinamente medieval, es depositario de todo apoyo y de todo respeto. Excelente fuere el de tales caballeros andantes.

Con todo, lo grave no es que a don Quijote le importe un bledo la Justicia del Estado, como expresión suprema de una sociedad política moderna y legítimamente constituida. Don Quijote, en los términos de la retórica y del juego impuesto por el narrador, y por sí mismo, está loco, o eso hay que suponer, y como tal habla y se comporta. Lo que sorprende es que innumerables lectores hayan creído a pies juntillas en la vigencia legalista y justiciera de esa mítica y límbica Edad de Oro. Y no solo eso, sino que incluso, movidos de una fraudulenta y deturpada fenomenología

marxista, hayan visto en este caballero andante un liberador de los oprimidos y un representante de la Justicia sin Estado o del Derecho Internacional Público y Privado. Lo difícil no es explicar las fragilidades míticas del discurso de don Quijote. Lo verdaderamente difícil es explicar cómo muchos lectores, especialmente contemporáneos, y posmodernos, por demás, ven en don Quijote un representante de los derechos humanos. ¿De los derechos humanos de quién?, ¿de las «simples y hermosas zagalejas» que andaban de valle en valle, o de una cadena de delincuentes que van condenados a galeras?, ¿de un pillito que roba del ganado de su amo o de las honestas doncellas que viven en un mundo estoico y asexuado?, ¿de un barbero que va con su bacía y sus jarcias de un pueblo a otro a rapar barbas o sacar muelas?, ¿de frailes, bachilleres y disciplinantes que recorren los caminos de la Mancha y a los que apalea simplemente porque no le siguen la corriente tal como él la dicta?, ¿de un simple campesino de su pueblo al que incita una y otra vez a seguirle en sus juegos, locuras o correrías, a cambio de promesas y dádivas de dineros y poder, para pedirle finalmente perdón en su lecho de muerte por haberle implicado de forma tan grave en sus aventuras y peripecias de caballería andante, tal y como sucede al final de la novela con Sancho Panza? ¿Cuáles son los «derechos humanos» que respeta y defiende don Quijote, el personaje más patológicamente egoísta y cínico que parió Cervantes, incluso por encima del celoso extremeño, el pederasta Carrizales, y del vidrioso y oscuro licenciado Tomás Rueda?

En consecuencia, ¿cuándo y en dónde ha existido un lugar donde todo es de todos, donde es posible vivir sin trabajar, donde el pacifismo existe sin razones y sin causas, donde la ciencia cede estoicamente el paso a la inocencia y la nesciencia, donde la Justicia ni se desea ni se demanda, y donde los seres humanos viven de forma estoica y fabulosa? Materialmente, en ninguna parte. Nunca. Jamás. Psicológicamente, y hoy por hoy, en la mente de los nacionalismos que imaginan las sociedades tribales de los celtas, por poner ese ejemplo, como un mundo propio de la Edad de Oro, donde no había Estado opresor, ni Imperios depredadores, ni leyes coercitivas (poco importa que no hubiera tampoco educación, ni sanidad, ni industria, ni tribunales de justicia, ni agua corriente y potable en las casas, ni alcantarillado, ni seguros sociales...) Esos mismos lugares existen, también psicológicamente, por supuesto, en la mente de los fascismos europeos de la primera mitad del siglo XX, desde los que se pretendió imponer en Europa la vigencia de una supuesta «raza aria», capaz de «reforestar» un mundo echado a perder por judíos, negros y gitanos, entre otros pueblos, más o menos ajenos geográficamente. Esos mismos lugares dorados son los que el judaísmo situó en el *Génesis*, en la primacía de sus libros sagrados, origen mítico de sus fantasías, a zaga de las cuales fluyeron las cristianas. Son también los mismos escenarios a los que el marxismo político pretendía conducir a su pueblo de proletarios, hechos habitantes del paraíso socialista, como último estadio de su residencia en la Tierra. Lástima que versos de nobelados poetas no logran confirmar tales objetivos. No me detendré en mencionar intentos más recientes, algunos de los cuales terminaron en suicidios colectivos, recurrentes en el hippismo del siglo pasado, por un afán, siempre frustrado, de recrear edades doradas al calor de comunas, reservas nudistas y sectas variopintas, debidamente custodiadas por la afinidad de sus pobladores con la infraestructura de la modernidad.

En el contexto del *Quijote*, la existencia de un mundo como el descrito en el excursus de la Edad de Oro remite a un cronotopo vinculado a la literatura pastoril propia del Renacimiento, y que en el caso particular de esta novela permitirá introducir el relato de la historia de Grisóstomo y Marcela, a cuyos personajes me he referido de forma específica en un apartado anterior, dedicado a los atributos o metros, como partes integrantes o extensionales de una obra literaria dadas en el género. En el cronotopo de la literatura pastoril, la Geografía se subroga en la bucólica, y la Historia se sustrae a la presencia del mito. El espacio y el tiempo carecen de referentes reales, como en los relatos nacionalistas, al resultar reemplazados por narraciones ficticias, en las que el origen, existencia y destino de una comunidad se atribuyen a la conservación ideal de valores distintivos otorgados por entidades sobrenaturales, míticas, metafísicas, o simplemente fraudulentas. Toda una poética de idealismo escapista, en la que se cree como si fueran tablas de una ley mosaica.

En suma, el discurso de don Quijote no solo es mítico y límbico. Es, ante todo, nostálgico. En él se expresa y se contiene lo que identificamos con la *nostalgia de la barbarie*, esto es, la añoranza de un mundo sin Justicia y sin Estado, sin conocimiento científico, sin dialécticas entre el precio de la guerra y el coste de la paz, sin voluntad de trabajo y sin exigencias humanas, sin creencias y sin vida pasional, es decir, un mundo sin civilizar en ni una sola de las pretensiones y condiciones humanas más esenciales.

Es indudable que este resentimiento o regresión frente a las culturas civilizadas procede más de fuentes psicológicas que de hechos sociales, desde el momento en que la sociedad occidental es mucho más cómoda y satisfactoria que la vida tribal y bárbara, la cual, sin embargo, tiende a presentarse en Occidente, de forma sin duda sofista y fraudulenta, como una experiencia feliz y mejorada de nuestra civilización, una suerte de «edad de oro» o paraíso terrenal del que la razón, la civilización y las revoluciones occidentales, nos han privado cruelmente. La confusión entre civilización y capitalismo representaría para estos detractores de la razón occidental la suprema expresión negadora y represora de una Edad de Oro solo asequible en el seno de las culturas tribales y bárbaras². No cabe duda de que el discurso posmoderno es, desde muchos puntos de vista, una degeneración sofisticada del hippismo de las décadas de 1960 y 1970.

² Vid. a este respecto la tesis que sostiene Bueno en su libro *Etnología y utopía* (1971), que puede resumirse en la fórmula de la *nostalgia de la barbarie*. Según Bueno, la etnología, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX, se desarrolló teniendo como objeto de estudio las culturas bárbaras, esto es, las culturas no civilizadas. Una de las motivaciones de este tipo de investigaciones, orientadas por el interés hacia culturas bárbaras, ajenas a la civilización contemporánea, pero presentes en numerosas zonas geográficas del planeta, y que constituyen el principal objetivo del antropólogo, se debe a una actitud de extrañamiento, regresión e insolidaridad, frente a la cultura civilizada y occidental. Cabe incluso hablar de un resentimiento frente a las culturas civilizadas, desde el que se propugna ideal y psicológicamente un regreso a etapas bárbaras y primitivas de nuestra historia cultural, proyectada, en el contexto de la posmodernidad, hacia nuestros «primitivos contemporáneos», encarnados en múltiples tribus que actualmente perviven en numerosos lugares ajenos a la civilización humana.

Prácticamente la totalidad de los antropólogos ha supeditado la etnología al estudio de culturas extrañas o ajenas a la cultura occidental. Y lo han hecho sirviéndose del término *cultura* como una expresión en la que se neutralizan todas las culturas, borrando, anulando o suprimiendo las diferencias más importantes y significativas dadas entre ellas. En nuestros días, la antropología de la segunda mitad del siglo XX se ha visto degenerar en el adefesio de los denominados «estudios culturales», esa suerte de *culturología* de importación estadounidense, que sirve de fertilizante a múltiples *curricula* y departamentos posmodernos. Se impone a través de estos cauces un uso neutro y neutralizador de la Idea de Cultura, de tal modo que las culturas bárbaras y civilizadas son iguales y equivalentes entre sí. Se solapa de este modo, posmodernamente, un sofisticado elogio y nostalgia de la barbarie. «¿Por qué —se pregunta Bueno (1971/1987: 27)—, si un antropólogo está interesado en el estudio de la Sociedad humana en general, suele recaer en la consideración de las sociedades ágrafas?» La respuesta es clara e inmediata: porque «el *punto de vista etnológico* es, originariamente, el punto de vista constituido por la consideración de las culturas en su estado de barbarie» (Bueno, 1971/1987: 28). Hoy, en lugar de «etnológico» hablaríamos de «culturalista», que es un neutralizante más potente.

Sucede, pues, que, concebidas de este modo, etnología y antropología cultural responden, como discursos culturalistas, a un proceso psicológico de identificación con lo extraño y ajeno a la cultura civilizada, que desemboca en un elogio y nostalgia, no menos ilusionistas, de la cultura de la barbarie, presentada en las formas retóricas y sofisticadas, ideales e incluso metafísicas, de una suerte de *edad de oro* o *paraíso terrenal*. Se critican las condiciones de vida características de la sociedad civilizada con el fin de exaltar idealmente las formas vitales que se atribuyen, desde una cultura civilizada, a una cultura tribal, pre-estatal o bárbara.

La «identificación» con las culturas «exóticas» es algo más que un proceso psicológico de «asimilación intelectual», de «empatía» [...]. Implica un mecanismo de desolidarización con nuestra propia cultura, la crítica radical a la cultura que nos envuelve [...]. El etnólogo puede y debe desprenderse de la adhesión a la propia cultura para elevarse al éter purísimo en el cual todas las culturas pueden ser «neutralmente» y «fríamente» analizadas. Pero la «frialidad» de ese afecto no es otra cosa sino el «calor» de un odio.

La «ilusión etnológica» se lleva a cabo, o bien negativamente —por la identificación intencional con las culturas concebidas como exteriores a la nuestra— o bien positivamente, por una suerte de interiorización de esas formas lejanas y primitivas en el seno de nuestra misma civilización, de tal suerte que sean las propias formaciones bárbaras las que, de algún modo, logren ser identificadas en nuestro propio campo: no será ya preciso ni siquiera salir de Francia para disponerse al descubrimiento del «buen salvaje». Este se nos presentará, acaso no en el estado solitario de Robinson, pero sí en el estado de convivencia con una pequeña comunidad, que puede ser la aldea donde se pasa el fin de semana o el *camping* [...]. Lo que parece claro es que la puesta en marcha del proceso es la crítica de la sociedad civilizada como sociedad —para decirlo con palabras de Lévi-Strauss— «inauténtica» (Bueno, 1971/1987: 31).

La neutralización de las diferentes culturas, o la imposición de su isomorfismo, es una utopía. Es, incluso, una ilusión precartesiana, al afirmarse sobre la hipótesis,

completamente ridícula, de que es posible pensar al margen del *cogito*. El *ilusionismo culturalista* solo puede evitarse desde la concepción de la etnología y la antropología cultural como ciencias categoriales, cuyo objeto de estudio son los materiales antropológicos, ya no limitados a las culturas bárbaras, sino al contexto de las culturas civilizadas, dentro del cual las culturas bárbaras se encuentran incorporadas a través de una dialéctica negativa. Esto implica, indudablemente, el abandono de toda la mitología culturalista.

Los materiales que son objeto de estudio de una ciencia están determinados por una perspectiva categorial y operatoria, no por una perspectiva trascendental, idealista o especulativa. Los objetos categoriales de la antropología, así como de la etnología, son necesariamente productos y hechos culturales interpretados desde la perspectiva de las culturas civilizadas, sencillamente porque las culturas bárbaras no pueden hacerlo. Esto explica y demuestra que la literatura, como objeto de conocimiento científico o categorial, esto es, como objeto de estudio de la Teoría de la Literatura, solo pueda darse en las estructuras institucionales y académicas de una sociedad civilizada, entre otras razones, porque la vida en una tribu no permite matricularse en una Universidad ni disponer de un número de registro en la seguridad social. La vida tribal será sin duda muy satisfactoria, entre otros, para aquellos artistas que no deseen figurar en el canon literario occidental, como una poeta posmodernamente publicitada ha exigido para sí en una distinguida universidad centroeuropea. En suma, el isomorfismo de todas las culturas, en aras de una solidaridad y neutralidad universales, es una utopía y una falacia, una sofística que, precisamente, si es posible como discurso, se debe al hecho de que se presenta como una posibilidad virtual de nuestra cultura civilizada, es decir, de nuestra cultura en tanto que es capaz de expresar, gracias a sus potencias lógicas y universales, las culturas ajenas y extrañas a ella, incluso por bárbaras e incívicas que sean.

La extrañeza ante los objetos de otra cultura disminuye a medida que el conocimiento progresa [...]. La comprensión por el etnólogo de los pueblos primitivos no supone la «identificación simétrica» con ellos. Si Malinowsky se hubiera *identificado* con los trobriandeses de esta manera, o Morgan con los senecas, no hubieran escrito sus respectivas obras (Bueno, 1971/1987: 41).

Las ideas de Hombre y de Cultura no pueden ser en sí mismas objeto de estudio de ninguna ciencia categorial, ya que antes que conceptos categoriales son ideas, o complejos de ideas, que rebasan las categorías de cualquier ciencia positiva particular. Es una hipótesis metafísica y utópica considerar que «lo humano» se da más esencial o intensamente en las comunidades tribales que en las colectividades estatales.

Tradicionalmente, la etnología —como hoy su versión posmoderna, el culturalismo mitológico— se ha constituido sobre la pretensión de reconstruir los fenómenos extraños o ajenos a nuestra cultura civilizada. *Extraño* es un concepto de relación, en virtud del cual se designa un hecho o fenómeno que, siendo cultural, no pertenece a la cultura que lo identifica como extraño.

Las culturas bárbaras lo son porque carecen de tres realidades fundamentales para las culturas civilizadas: conocimientos científicos (Ciencia), organización estatal (Estado) y cronotopo definido (Geografía e Historia). Carecen de conocimientos

científicos, porque sus saberes son técnicos, y no tecnológicos. Se trata de saberes incapaces de explicar y justificar desde sí mismos el fundamento causal, racional y lógico que los hace posibles. Los aztecas podían calcular los eclipses, pero no sabían explicar las causas científicas que los provocaban. Predecir un eclipse no equivale a saber explicar por qué se produce. Las culturas bárbaras carecen igualmente de organización estatal o política, esto es, de Estado, pues su organización es tribal o filárquica. Se trata de sociedades humanas naturales, o gentilicias (clanes, familias, castas...), pero no de sociedades políticas, articuladas en un Estado. Por último, otra de las grandes carencias características de una cultura bárbara es la que revela su ignorancia respecto a la Geografía y la Historia en que se sitúan como sociedad humana. Las sociedades tribales conocen su pasado a través de la memoria y el mito, que son formas psicológicas e imaginarias de codificar hechos pretéritos, pero no a través de la Historia, como conocimiento crítico destinado a la interpretación científica de los materiales históricos. Lo mismo sucede respecto a la Geografía. La tribu conoce su hábitat, territorio o espacio vital, pero no es capaz de explicarlo en términos categoriales o científicos. Incluso con frecuencia es también incapaz de determinarlo en sus fronteras geopolíticas, desde el momento en que, al no estar organizada como sociedad política, sus límites resultan impuestos por otras culturas dominantes, las cuales proceden a su descubrimiento, conquista y colonización, o las aíslan en reservas o espacios pseudonaturales. El continente americano no fue descubierto por las tribus incas, aztecas o mayas, u otras cualesquiera, que lo habitaban antes de la llegada de los españoles, sino que fueron los miembros de las culturas europeas quienes, sirviéndose de la navegación, la Matemática y la Geografía, es decir, de los conocimientos propios de las culturas civilizadas, constituyen la idea geográfica y continental de América. Se puede predecir un eclipse, sí, pero eso no significa que quien lo predice sepa cuál es su lugar en el cosmos político y cultural que habita. Más importante que saber algo, es saber explicar racionalmente los fundamentos que han hecho y hacen posible ese saber. Esta es la diferencia entre la ciencia y el acertijo, entre la civilización y la barbarie.

La Historia solo aparece con la constitución del Estado [...]. La sociedades bárbaras no tienen historia. Las sociedades bárbaras son ágrafas. La Etnología se refiere a las primeras; y la Historia es costumbre comenzarla cuando comienzan los documentos escritos [...]. Las sociedades con escritura nos suministran mucha más información con la cual poder escribir la Historia; pero esto no significa que las sociedades «bárbaras» no tengan «derecho a la historia». La *Etnohistoria* —la «Historia de los pueblos sin escritura»— ha sido en gran parte, de hecho, resultado de una reivindicación de las «antiguas colonias» americanas o africanas, de su derecho a la Historia [...]. Deschamps, como muchos otros, viene a decir que si no hay historia de las sociedades bárbaras es porque no tenemos documentos escritos sobre ellas [...]. La tesis que aquí se trata de defender es la inversa: *Si no tenemos documentos escritos de las sociedades bárbaras es porque estas no tienen historia* [...]. Parece como si Lévi-Strauss prefiriese ver en la escritura, más que su capacidad para desarrollar los potenciales dados en la vida ágrafa, su aptitud para destruir «estructuras más ricas» y «más humanas» de la comunidad primitiva. La escritura operaría la «desvitalización» de la comunidad primitiva, al transformar las relaciones de comunicación en relaciones mediadas por objetos impersonales, la sustitución de las relaciones directas, persona-persona; la transformación de una sociedad orgánica y «auténtica» en una sociedad «mecánica», en la cual la

comunicación tiene lugar a través de verdaderos *relais* e *interruptores*. Lévi-Strauss llega a usar la palabra «deshumanización», como si lo *humano* debiera ser situado más bien entre los salvajes o, para decirlo con más respeto, entre las sociedades arcaicas [...]. No es irrelevante, sino esencialmente significativo para la Historia, el hecho de que fueran los españoles quienes descubrieron a los aztecas, y no viceversa —en tanto este descubrimiento no fue una aventura de una tripulación de vikingos o de vascos, sino un «institución». El «descubrimiento» significaba la incorporación de las *nuevas* culturas y pueblos al «área de difusión helénica», a la Historia Universal. En la medida en que unos pueblos, o unos rasgos culturales —incluida la escritura— permanecen *aislados*, *abstractos* (es decir, permanecen marginados de la «corriente central» de la Civilización) recaen en el espacio de la barbarie [...]. Las sociedades bárbaras están fuera del Tiempo histórico. Esto, en principio, no tiene mayor misterio: también lo están las sociedades de insectos. El material etnológico es, históricamente hablando, utópico y ucrónico —aun cuando cronológica y geográficamente, cada grupo tenga unas coordenadas muy precisas, como las tiene un hormiguero (Bueno, 1971/1987: 57 y 92-95).

Los antecedentes de la *nostalgia por la barbarie* se remontan a los cínicos griegos y llegan a nuestro más inmediato presente posmoderno. Semejante utopismo etnológico no solo comprende a quienes, como Diógenes el cínico, alardeaban de vivir en un tonel, sino a cuantos sofistas contemporáneos, desde Derrida a Foucault, critican a la civilización europea y occidental como prototipo de la más alta civilización alcanzada por el ser humano, elogiando culturas ágrafas y sociedades bárbaras como modelo paradisiaco y humanitario por excelencia. Sin embargo, ni Derrida ni Foucault abandonaron las cátedras que les otorgó la civilización occidental para irse a vivir a una tribu amazónica o africana. Ni renunciaron a las lenguas inglesa o francesa para escribir en quechua o en náhuatl.

La ideología presupuesta en la nostalgia de la barbarie no se impone y se adopta en nombre de una autoridad sobrenatural, ni humanamente carismática, si siquiera sobre una *Biblia* o cualquier otro canon sagrado, no, aunque se asuman los códigos de una tradición que buscara peregrinamente tales apoyos, en un «paraíso perdido» o una «edad de oro», inasequibles, que han abandonado al Hombre, y lo han extraviado en las «perversiones» de la civilización. La nostalgia de la barbarie se afirma desde el resentimiento de quienes no pueden imponer en las sociedades civilizadas sus utopías forales y sus ideologías gremiales. Desde este punto de vista, la civilización, con frecuencia la Democracia misma, como forma de sociedad política más civilizada, se presenta como una aberración, que solo proporciona problemas a la libertad de los pueblos y de los individuos silenciados, por su cultura, su etnia, su «nación», su lengua, etc., individuos y pueblos que añoran el mito y la memoria, en lugar de la Historia, y que anhelan la vida en la tribu filárquica o en la comuna *hippie* antes que en la sociedad política o Estado. Estos movimientos, entre los que figuran desde algunas formas del cristianismo del siglo I de nuestra Era hasta el nazismo alemán, el marxismo bolchevique y los nacionalismos contemporáneos europeos, ven en la nostalgia de la barbarie una suerte de función redentora de la Humanidad, extraviada en las corruptelas de la Civilización y de la Democracia. Rousseau, el más posmoderno de los sofistas de todos los tiempos, ha sido, sin duda ninguna, el adalid mayor de la nostalgia por la barbarie.

Cuando la antropología cultural se detiene en los fenómenos, y no examina la raíz de los hechos, sino sus apariencias retóricas y sensoriales, solo puede desembocar en el nihilismo o en la crítica superficial y frívola, esto es, en el relativismo o en el escepticismo. Esta última postura, especialmente en nuestro tiempo, se reviste con la absurda dignidad de la moderación, la tolerancia o incluso la prudencia, como si fuera prudente, o aun posible, por parte del intérprete, permanecer indefinidamente en el nihilismo o en el relativismo. Solo quien carece de conciencia y de criterio puede ser, respectivamente, nihilista y relativista. Quien no trasciende la barbarie, nunca puede llegar a comprender la complejidad vital de lo que es una civilización, del mismo modo que quien es incapaz de vivir en una civilización buscará incesantemente formas de regresión hacia la barbarie, en cuya nostalgia situará su propia conciencia de forma permanente y patológica. Pues solo de esta forma, patológicamente, se puede sostener de modo gratuito una identificación entre Humanidad y Salvajismo.

5.5.2. FACULTADES CERVANTINAS DEL TEATRO COMO GÉNERO LITERARIO

Diversos autores se han ocupado en diferentes momentos históricos de estudiar alguno de los aspectos teatrales contenidos en el *Quijote*³. Dentro y fuera del *Quijote* se ha interpretado el teatro cervantino como un discurso cuyas calidades o características han de verificarse en su contraste y comparación con el teatro y la poética de sus contemporáneos. Esta es una perspectiva crítica profundamente limitada —casi exclusivamente a los primeros años del siglo XVII— y también muy conservadora, al situarse de forma monográfica en el punto de vista de la tradición aurisecular. La Edad Contemporánea ofrece a Cervantes y al teatro cauces de interpretación mucho más controvertidos y polémicos, que la teoría de la literatura y la literatura comparada pueden ayudarnos a recorrer. Bruce Wardropper escribió con toda razón que «Cervantes fue en su época tan experimentador como Brecht, Ionesco o Arrabal en la nuestra. El que estos hayan sido acogidos con más comprensión se debe a que la tradición literaria pesa menos sobre nuestro periodo de transición que sobre el de Cervantes» (Wardropper, 1973: 158-159). No menos trascendencia tienen las siguientes palabras de Edward Riley, que abren el estudio de la obra cervantina a la teoría literaria moderna, a la vez que justifican la posibilidad de un comparatismo capaz de trascender la mera influencia positivista y decimonónica en que se basa la crítica de fuentes: «sé que pueden acusarme del anacronismo elemental de atribuir a un escritor del siglo XVII las preocupaciones del siglo XX. Solo puedo contestar que la presencia de esta dimensión en la obra [de Cervantes] me parece tan manifiesta que no admite duda» (Riley, 1990: 88). Mis tesis sobre el teatro cervantino (Maestro, 2000, 2003c, 2004a) deben mucho a las líneas metodológicas abiertas por estos autores. Como ahora trataré de justificar en el marco literario del *Quijote*, el teatro de Cervantes contiene elementos esenciales que buena parte de la dramaturgia contemporánea —desde Georg Büchner a

³ Una puesta al día sobre este tema puede verse en el vol. 5 de la revista *Theatralia*, dedicado precisamente a *Miguel de Cervantes y el teatro ante el IV Centenario del Quijote* (2003).

Samuel Beckett, pasando por Alfieri, Lorca, Valle-Inclán y Brecht— ha llevado hasta los extremos experimentales, literarios y espectaculares que conocemos.

o. *El teatro en el Quijote*. Es posible identificar en la narración del *Quijote* al menos once episodios o grupos de episodios en los que cabe advertir una configuración o realización teatral, con frecuencia señalada por la crítica: 1) Dorotea en el papel de la princesa Micomicona (I, 29-30, 37 y 46); 2) la gresca entremesil por causa del yelmo de Mambrino y bacía de barbero (I, 44-45); 3) don Quijote rodeado de gigantes, que le enjaulan, encantado, de camino a su aldea (I, 46-47); 4) el discurso del canónigo sobre las comedias, que convierte al teatro en objeto de crítica y debate (I, 48); 5) la aventura de *Las Cortes de la Muerte* (II, 11); 6) el encuentro con el caballero de los Espejos (II, 12-14); 7) las danzas y bailes narrados de las bodas de Quiteria (II, 19-21); 8) el retablo de Maese Pedro (II, 25-26); 9) diversos episodios con los duques (II, 34-35); 10) Sancho en Barataria (II, 49, 51 y 53); y 11) tal vez la escena de la cabeza encantada (II, 62).

Los recursos teatrales que están implicados en estos episodios consiguen en el relato del *Quijote* un objetivo común, que es a la vez un logro y un experimento, y que remite de forma permanente a la esencia de esta novela: la experiencia de un ilusionismo que nunca pierde su relación crítica con la realidad. Solo he visto algo comparable a este fenómeno en Shakespeare, concretamente en la escena metateatral de *Henry IV*, en que Falstaff, rufián y consejero del príncipe Hal, parodia al rey de Inglaterra ante su propio hijo, solo para desarrollar un discurso que termina sugiriendo al heredero del trono que se quede con Falstaff y renuncie al resto del mundo: «Him keep with [Falstaff], the rest banish» («Quédate con él [Falstaff] y destierra a los demás», *Henry IV*, parte I, acto II, escena 4). En la ebriedad de la ficción metateatral, Falstaff no pierde en ningún momento su relación con la realidad. Cervantes tampoco la pierde en ninguna parte del *Quijote*: somos los lectores —como por supuesto los personajes protagonistas— quienes vivimos a cada paso esa experiencia de ilusionismo a la que el teatro expresado, narrado o descrito en el *Quijote* contribuye de forma tan decisiva.

El teatro contenido en el *Quijote* representa una idealización momentánea de la realidad narrada. Diríamos que se trata de un distanciamiento de la narración, una enajenación o suspensión del discurso narrativo. Cervantes utiliza diferentes procedimientos para conseguir este efecto, cuyas consecuencias pretende controlar desde el verbo del narrador principal del relato. Estos procedimientos son esencialmente cinco, y remiten a una visión global y compleja de diferentes condiciones, recursos y procesos dramáticos, que autores muy posteriores, como Büchner, Valle, Lorca, Casona, Brecht, Dürrenmatt o Beckett, han presentado en varias de sus obras. Solo la teoría literaria desarrollada en la Edad Contemporánea permite identificar e interpretar estos recursos al margen del escaso significado que podían tener en el siglo XVII para la preceptiva dramática del clasicismo renacentista, o de la mecanizada comedia lopesca. Cervantes utiliza en la prosa del *Quijote* los siguientes procedimientos para expresar la teatralización de la ilusión en la representación de la realidad.

1) *La introducción del narrador en el teatro*: así se manifiesta en los bailes y danzas que preceden a las frustradas bodas de Camacho (II, 20), y en el discurso del

trujamán del retablo de maese Pedro, tan nutrido de injerencias y acotaciones que desnudan por completo la representación teatral (II, 26).

2) *El teatro como expresión dialéctica y de lucha real entre la realidad y la ficción*: la aventura de las Cortes de la Muerte (II, 11); de nuevo el retablo de maese Pedro, destruido *materialmente* por don Quijote solo para evitar una ficción (II, 26); el discurso de Merlín durante la estancia con los duques, que dispone las consecuencias reales del desencantamiento de Dulcinea, convirtiendo la ficción de Sancho en una verdad que ha de curarse con tres mil trescientos azotes (II, 35); el teatral acoso cuya belicosidad y crudeza inducen a Sancho a abandonar la irreal Barataria (II, 53); las pesadas burlas, de nuevo contra Sancho, requeridas en la ceremonia de resurrección de Altisidora (II, 69-70).

3) *El teatro como objeto de crítica literaria*: es el caso del diálogo sobre las comedias entre el canónigo toledano y el cura, que constituye una digresión metanarrativa sobre el teatro español de finales del siglo XVI y comienzos del XVII (I, 48).

4) *Presentación de la acción narrativa como un espectáculo teatral desarrollado en diferentes facetas*: con frecuencia encarnado en un personaje que representa lo que no es, como Dorotea haciendo de princesa Micomicona (I, 29-30, 37 y 46); el cura, el barbero, Fernando y Cardenio y los demás disfrazados de gigantes o cabezudos para enjaular a don Quijote y conducirlo a su aldea (I, 46-47); Sansón Carrasco disfrazado de caballero de los Espejos para vencer a don Quijote y obligarlo a regresar a su aldea (II, 13-14); la espectacular presentación de la comida y del espacio campestre en que se iba a celebrar la boda de Camacho «el rico» (II, 19); el no menos espectacular ardid de Basilio para casarse real y efectivamente con Quiteria (II, 21); la dramática exposición de las declaraciones que hace el sobrino, «estudiante agudo», de don Antonio Moreno, al dar voz a una cabeza que se nos presenta como encantada (II, 62).

5) *Escenificación de la acción narrativa como un entremés contenido en el formato de un episodio novelesco*: es lo que sucede en los capítulos en que tiene lugar la disputa por el yelmo de Mambrino y bacía de barbero (I, 44-45), o la secuencia en que Sancho, gobernador de la ínsula, muestra su gracia y justicia con el desfile de figuras que vienen a consultar sus pleitos (II, 45). La crítica ha explicado con frecuencia cómo los diversos episodios que acontecen en la venta de Palomeque son característicos de un montaje entremesil (Martín Morán, 1986; Ruta, 1992).

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

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

Consideremos solo durante un momento el episodio del retablo desde el punto de vista de las teorías teatrales de Brecht. Como sabemos, el efecto distanciador consiste en procurar para el espectador —mediante recursos artísticos— una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. El escenario y la sala han de estar limpios de todo elemento «mágico», y evitar de este modo que se formen «campos hipnóticos». Además, el actor, que en este caso se desdobra en las marionetas que mueve maese Pedro y la joven voz del trujamán, ha de conseguir el efecto distanciador evitando transformarse totalmente en el personaje que se representa; debe, simplemente, mostrarlo. Su recitado no será una *improvisación*, sino una *cita*. Nada más próximo al joven intérprete que asiste a maese Pedro —más teatral que sus propios títeres, al encubrir la identidad del galeote Ginés—, que cita como una máquina mnemotécnica todo el contenido del romance de la libertad de Melisendra, recreándose en nimiedades, ironías y afectaciones, que distancian su discurso de la representación hasta el punto de tener que sufrir constantemente observaciones por parte de quienes le escuchan. Brecht también exigía hacer visibles todas las fuentes de luz, dejando el escenario completamente desnudo y descubierto a la entrada misma de los espectadores en la sala. Cervantes escribía: «... y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente» (II, 25).

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

No dejaría de resultar irónico a las ideas de Brecht que aquel espectáculo teatral que, como el retablo de maese Pedro, se ha montado tan crudamente sobre los efectos de distanciamiento que apunta Cervantes (escena descubierta al público con todas las fuentes de la tramoya, narrador explícito, recitado interrumpido por el propio público, marionetas que sustituyen a actores, radical neutralización de toda identidad posible...) acabe precisamente provocando en un espectador una identidad tan intensa con lo que

sucede que todo termina en un enfrentamiento feroz con la ilusión, percibida como algo más poderoso incluso que la realidad. Creo que don Quijote nunca llega tan lejos en la afirmación pública de su idealismo como en este episodio. No se trata ahora de confundir a Malambruno con unos cueros de vino tinto, sino de trascender a la materia y al ser humano en la ficción. Es evidente que se trata de un juego, por supuesto, pero de un juego que cuesta al don Quijote que no sabe de dineros la suma de cuarenta y dos reales y tres cuartillos (incluidos los costes de la captura del mono).

Por otro lado, parece que nadie de cuantos asisten a la representación del retablo de Maese Pedro está preparado para que la representación continúe sin la interrupción final. Es como si esperaran que sucediera algo ajeno a la representación y con capacidad de influencia sobre ella. ¿Cómo interpretar las constantes observaciones e interrupciones que se hacen al proceso de la representación? Es una insistencia formal —y creciente— que subraya el choque, la lucha, la quiebra final, entre la realidad y la ficción, cuya armonía y coexistencia no pueden desarrollarse sin la violencia de una interrupción brusca y definitiva. La ficción no es posible en la realidad. La imaginación muere. El idealismo ve frustradas sus razones de ser en las contingencias irrefutables de la vida real. La teatralización de la vida termina en una ruina. Cervantes lo sabe muy bien⁴.

Volvamos ahora a los tres capítulos de la segunda parte en los que se cuentan las frustradas bodas de Camacho. Todos los episodios aquí relatados se construyen sobre una estructura teatral: en primer lugar, la manifestación del poderío y la riqueza de Camacho, presente en la abundancia de la comida y en la manipulación del *locus amoenus*, que el narrador focaliza desde la sensorialidad de Sancho; y en segundo lugar, los bailes y danzas, previos a la boda, que incluyen una representación de personajes alegóricos (el Amor frente al Interés), y que se narran desde la perspectiva de don Quijote; en tercer y último lugar, la espectacular escena del fingido suicidio de Basilio, que con frecuencia ha sido el referente preferido por la crítica a la hora de ocuparse de estas bodas.

Al margen de la habilidad demostrada por Cervantes en el uso del primero y el último de los procedimientos teatrales aquí referidos, considero que en el segundo de ellos, relativo a los bailes, danzas y representaciones alegóricas, reside tal vez la mayor originalidad del narrador. Y no pienso en el objeto, sino en el procedimiento, es decir, no en las figuras alegóricas —de las que, con razón o sin ella, se preciaría en el prólogo de 1615 a las *Ocho comedias...*—, sino en el acto mismo de *narrar* un conjunto de representaciones teatrales. No sé si podemos hablar aquí de uno de los primeros testimonios en la literatura española de la *acción* de un narrador en el teatro.

Cervantes narra, don Quijote ve. Al hidalgo pertenece la perspectiva de la que dispone el lector: «Aunque don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquella. También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas, tan mozas, que al parecer ninguna bajaba de catorce», etc.

⁴ Aparte de la bibliografía citada en la edición del *Quijote* de F. Rico sobre el retablo de maese Pedro, conviene leer el trabajo de Mary Gaylord (1998), que no aparece citado en el volumen complementario a la edición cervantina, al haber sido impresos ambos textos en el mismo año.

(II, 20). Y hasta el final el narrador solo cuenta lo que don Quijote ve y retiene en su memoria: «Desde modo salieron y se retiraron todas las figuras de las dos escuadras, y cada uno hizo sus mudanzas y dijo sus versos, algunos elegantes y algunos ridículos, y solo tomó de memoria don Quijote, que la tenía grande, los referidos» (II, 20). La crítica ha estudiado correcta y profusamente el valor alegórico de la escena y su relación intertextual con la situación de los contrayentes Camacho y Quiteria, enfrentando el amor a la riqueza, y sancionando el éxito del primero frente a la materialidad del segundo. La ficción teatral habla de la realidad de la ficción narrativa, la riqueza de Camacho, que arrebató al amor de Basilio la belleza de Quiteria. Cervantes confirma en este metadiscurso que la ficción no existe sin alguna implicación en la realidad. Demuestra también que la ficción es más coherente y verosímil que la realidad, ya que toda ficción dispone en sí misma su propia interpretación, exigiendo en cierto modo que se cumplan sus ilusiones. La ficción es una construcción humana, mientras que la realidad es obra y resultado del azar. Consideramos perfectamente legítimo reconocer en este episodio un tratamiento formal que hace de Cervantes uno de los primeros autores de la literatura española en introducir la figura del narrador en el teatro, registrando en su novela el uso de un procedimiento del que solo en la Edad Contemporánea se han servido con éxito algunos dramaturgos decisivos⁵.

2. *El teatro como objeto de lucha entre realidad y ficción.* En la narración del *Quijote* Cervantes se sirve del teatro como objeto de enfrentamiento dialéctico, y muy violento con frecuencia, entre realidad y ficción. Diferentes episodios responden a esta característica. Nos hemos referido al retablo de maese Pedro, cuyo final ruinoso remite precisamente a este enfrentamiento físico entre lo real y lo imaginario. Lo mismo podríamos decir de las últimas horas del ficticio gobierno de Sancho en Barataria, y de buena parte de los episodios vividos en el castillo de los duques, especialmente el protagonizado por Merlín, que en la exultación de la ficción convertida en realidad exige a Sancho tres mil trescientos azotes para desencantar a un ser completamente imaginario, como es Dulcinea, y librarla así de una invención —el encantamiento— únicamente imputable a la mente del propio escudero.

Sin embargo, acaso el más expresivo episodio de esta naturaleza es el que representa la aventura de la carreta de *Las Cortes de la Muerte*, tan brillantemente comentada por Stefano Arata en su contribución a la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico (II: 112-114). El contraste entre realidad y ficción es máximo en esta secuencia. Como advirtió Arata, «todo, en la descripción de la carreta de actores que se cruza en el camino de don Quijote, responde a la esfera de la verdad histórica, de forma casi documental». Evocación de las inquietudes tardomedievales, amenaza de las utopías renacentistas, profanación de la realidad de los vivos por figuras alegóricas —Diablo, Muerte, Locura...— que interactúan con don Quijote y Sancho de forma tan siniestra como inquietante, carnaval en horas fúnebres, este episodio es probablemente uno de los más lúgubres —y a la vez más luminosos— de la novela.

⁵ Abuín (1997) ha dedicado a este tema una interesante monografía, centrada esencialmente en la literatura y el espectáculo del siglo XX.

El discurso de don Quijote trata una y otra vez de volver al lector a la realidad, que se percibe ahora más confusa, distante y oscura que nunca: «digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño» (II, 11). La alusión cervantina a la infancia y a la afición por la farándula no logran atenuar una inquietud que los personajes de la carreta de las cortes de la muerte aún no ha comenzado a desarrollar plenamente. El narrador incrementa las formas de lo siniestro al llamar a estas figuras por sus *dramatis personae*: «en un instante saltó la Muerte de la carreta, y tras ella el Emperador, el Diablo carretero y el Ángel, sin quedarse la Reina ni el dios Cupido, y todos se cargaron de piedras y se pusieron en ala esperando recibir a don Quijote en las puntas de sus guijarros» (II, 20). Quizá no hay signo en toda la narración de esta novela icónicamente más tenso que esta imagen, en la que se enfrentan de forma estática las alegorías de un orden moral trascendente con los impulsos humanos más terrenales y vulnerables. Sancho invita a la clausura de semejante ritual y, con palabras que nos entregan definitivamente a la realidad, disuelve ante el lector el ilusionismo creado por el espectáculo teatral que ha referido el narrador: «es más temeridad que valentía acometer un hombre solo a un ejército donde está la Muerte y pelean en persona emperadores, y a quien ayudan los buenos y los malos ángeles; y si esta consideración no le mueve a estarse quedo, muévale saber de cierto que entre todos los que allí están, aunque parecen reyes, príncipes y emperadores, no hay ningún caballero andante» (II, 20). *No hay ningún caballero andante*, he aquí la única realidad de toda la ficción de la novela.

3. *El teatro como objeto de crítica literaria*. Tres son las facultades principales de que dispone un narrador: *épica*, narra unos hechos; *dramática*, ofrece un enfoque próximo de lo que sucede, cediendo la palabra a los personajes, y desapareciendo como intermediario entre ellos y el lector; y *digresiva*, introduce reflexiones sobre aquello que considera conveniente. En este sentido, en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, Cervantes convierte el teatro *de su tiempo* en objeto de crítica literaria y de conocimiento histórico. ¿Por qué?

Creo que el motivo principal es mucho menos complejo de lo que se ha querido demostrar. Sin ser tampoco, por ello, un motivo banal. De cualquier modo, Cervantes no tiene por el teatro el interés de los teóricos de la literatura, y aún menos el afán erudito o legislativo de los constantes preceptistas. Cervantes, en primer lugar, habla aquí de teatro para dar puntual cuenta de su disgusto y rechazo frente a las *formas de representación de la realidad* que contiene la comedia nueva lopesca, y, en segundo lugar, lo hace en un diálogo ilustrado por boca de canónigo, es decir, de cura de alto *standing*, para amparar su discurso bajo el respeto que en su época infundía y exigía la institución eclesiástica, de la que —dicho sea de paso— cuando le conviene se aleja cuanto quiere.

Por otro lado, considero que Cervantes no se identifica con las palabras del canónigo tan plenamente como la mayor parte de la crítica ha dado a entender. Si Cervantes busca el apoyo de la poética clásica para desmerecer y deslegitimar las comedias lopescas, no es tanto porque él mismo se identifique con el clasicismo literario, ni con la preceptiva aristotélica, sino porque solo de este modo, usando el arma de la teoría literaria entonces respetada —políticamente correcta, diríase hoy— podía permitirse afrentar

en público las comedias de su rival, que no su genialidad, por todos aplaudida (incluso por el propio Cervantes, con todo cinismo, por supuesto). Hoy en día no hay ni una sola obra literaria conservada de Cervantes en que las normas del clasicismo preceptista se cumplan rigurosa o ejemplarmente. He insistido en esta idea en varios lugares, y me resulta incoherente aceptar que se hable de Cervantes como un aristotélico cuando él es precisamente quien crea un género literario, como es la novela moderna, que nace al margen del aristotelismo y de la poética clásica; y cuando él mismo muestra por el entremés, el género espectacular gestado también al margen de los preceptos, el mayor de los intereses teatrales. El mensaje de Cervantes, en cuestiones de teoría literaria, es deliberada y obstinadamente ambiguo, y hace patinar con frecuencia a intérpretes sesudos que buscan con exceso la concreción y el positivismo allí donde resulta imposible hallarlos. La obra literaria de Cervantes —no dejó ensayos, ni cartas apenas, ni otros testimonios de su vida— es en la práctica lo único que tenemos de él, y ha de examinarse a partir de sí misma, desconfiando sobresalientemente de declaraciones directas o indirectas que narradores y personajes por él creados declaran con alegre «discreción» y «donaire» en sus diferentes intervenciones. Si hay un personaje en las obras cervantinas más fingidor, teatral y sofista, que todos los demás juntos, ese personaje se llama *narrador*. Así sucede especialmente en el *Quijote* y en el *Persiles*, donde el narrador es el primer fingidor, el más sofisticado burlador⁶. ¿Alguien cree todavía que Cervantes escribió el *Quijote* para parodiar los libros de caballerías? Pues solo dejo en el aire otra pregunta, ¿hasta cuándo se va a seguir pensando que una obra como el *Persiles*, cuyo narrador burla y teatraliza descaradamente todo cuanto cabe relacionar con la peregrinación religiosa, es una obra escrita para exaltar el mito de la *peregrinatio*? Ningún escritor se ha burlado tanto de la crítica literaria como Cervantes. De esto estoy completamente seguro. (Quizás, con la debida distancia, puede seguirle Borges, aunque este se ha burlado más de los teóricos de la literatura que de los críticos de ella).

4. *La acción narrativa como espectáculo teatral*. De los varios ejemplos antemencionados, voy aquí a referirme a dos de ellos, los que tienen que ver con la aventura de la princesa Micomicona y con la espectacular presentación gastronómica y campestre de las frustradas bodas de Camacho «el rico».

Los personajes del *Quijote*, espectadores del teatro contenido en la novela, adoptan inevitablemente una actitud frente a los hechos dramatizados. La forma de presentar cuanto sucede somete temas, personajes y hechos a un procedimiento de distanciamiento que resulta imprescindible para que tales hechos —en sí mismos vulgares, y por tanto fácilmente verosímiles— puedan comprenderse de una forma *diferente*. Lo natural se convierte en llamativo, extraordinario, sorprendente.

⁶ Del teatro como objeto de crítica literaria por parte de Cervantes me he ocupado en *La escena imaginaria* (2000: 55-94), con comentarios al episodio del canónigo toledano). Sobre el narrador cervantino como fingidor y sofista, remito a dos trabajos: uno, sobre el *Quijote* (1995), y otro, sobre el *Persiles* (2004: 95-142).

Así, Dorotea pide con presteza al cura «que la dejasen el cargo de saber representar todo aquello que fuese menester para llevar adelante su intento» (I, 29), y tornar de este modo a don Quijote a su aldea. El cura se erige en director de todos los contrapuntos de esta representación, cuya actriz principal es Dorotea, con el barbero, como actor secundario; el personaje protagonista, la princesa Micomicona, y su barbudo escudero, junto con el ficticio Malambruno y el real don Quijote; los primeros espectadores, Cardenio y el cura⁷; y finalmente Sancho, como una suerte de himen entre la realidad terrena en que todo se sitúa y el deseo hacia el que sus inquietudes le mueven, en busca de un «vivir descansado», como con justo acierto lo califica John J. Allen en sus comentarios a estos capítulos (Rico, II: 73). Dorotea se presta a representar la *solución lúdica* con la que se pretende ahora resolver el problema de la locura de don Quijote, y conducirlo pacíficamente a su casa. Avellaneda, por ejemplo, nunca habría optado por una solución de este tipo, francamente idealista (Avellaneda mete a su don Quijote en una cárcel para locos). El contexto en que Cervantes sitúa toda esta peripecia, el seno de los episodios de la venta de Palomeque, es verdaderamente un testimonio literario de lo imposible verosímil. Esta *solución lúdica* hace del teatro en el *Quijote* un recurso de ilusionismo que, de forma paradójica, fortalece la expresión verosímil del curso de unos hechos francamente improbables. Tenía razón Karl Vossler, en su ensayo de 1930 titulado «Die Bedeutung der spanischen Kultur für Europa», al sostener que la literatura española de los Siglos de Oro era una literatura esencialmente idealista, a través de cuyas intensas fisuras y grietas emanaban, incontenibles, fuertes expresiones de realismo. El virtuosismo de Cervantes consiste precisamente en alcanzar estos logros a través de una teatralización idealista de los hechos narrados. Y así es, no nos engañemos, casi toda la literatura de la España aurisecular: una representación idealista de la vida real, mixtificada en Lope, grotesca en Quevedo, teológica en Calderón, irónica en Cervantes. La narración del *Quijote* contiene la teatralización de la ilusión en la representación de la vida real. La fábula narrativa se desvanece en una idealización teatral que hace posible su continuidad y desarrollo en nuevas peripecias. La experiencia teatral ofrece en la narración del *Quijote* una suspensión del auténtico prosaísmo en que se sitúan los personajes, y que en sí mismo, en el contexto literario del siglo XVII, sería irrepresentable por imperceptible, dada su falta de alicientes.

Los principales recursos teatrales de esta aventura de la princesa Micomicona se sitúan en el lenguaje y la indumentaria. La acción espectacular es esencialmente lingüística. Nada hay más teatral que el lenguaje, y bien lo saben el cura y Dorotea. Y sin embargo, no es menos cierto que nada hay más obstinado que las incidencias del mundo real, que quiebran a cada paso la representación de estos personajes, quienes

⁷ «Todo esto miraban de entre unas breñas Cardenio y el cura, y no sabían qué hacerse para juntarse con ellos» (I, 29). Sobre la teatralidad de estos episodios, véase especialmente Martín Morán (1992: 39-40) y Ruta (1979; 1989: 26). Para una visión más general, vid. Baras (1998), Díaz Plaja (1963, 1965), McKendrick (2002), Ramos (1992), Reed (1991, 1993), Ruta (1979, 1989, 1992) y Syverson-Stork (1986).

tratan de curar a don Quijote mediante la burla —*corrigit riendo personae*—, es decir, corrigiendo las deficiencias mediante la burla de las personas. Como observaba Karl Vossler, el idealismo se resquebraja, tropezando a cada paso con la realidad. Primero, se le caen las barbas a maese Nicolás, en su papel de escudero principesco, y allá el cura se las enmienda con un ensalmo, que don Quijote le pide, como quien pide cuentas de cómo tales magias surten tal efecto de manos de un ministro del Señor. Más adelante, Dorotea, hábil en otros ardidés, olvida su gracia y de nuevo ha de ser el cura quien le recuerde que su nombre artístico es Micomicona. Lo mismo podríamos decir de la lección de geografía que recibe de don Quijote, al advertirle que Osuna, donde dice haber desembarcado procedente del reino de Micomicón, no tiene puerto de mar. Tales glosas parecen llegar a lastimar el amor propio de la moza, que en un momento dado advierte que «desde aquí adelante creo que no será menester apuntarme nada, que yo saldré a buen puerto con mi verdadera historia» (I, 30). Sin embargo, los enfrentamientos más crudos entre la realidad y la ficción de esta aventura vienen de la visión de Sancho. El primero se produce tras la reconciliación de Fernando y Dorotea. Sancho advierte a su amo que salga de su aposento, «y verá a la reina convertida en una dama particular llamada Dorotea, con otros sucesos que, si cae en ellos, le han de admirar» (I, 37). El segundo quiebro de la ilusión teatral, más grave y más gracioso, se produce cuando Sancho declara públicamente haber visto a Dorotea besuqueándose por ahí por don Fernando: «que yo tengo por cierto y por averiguado que esta señora que se dice ser reina del gran reino Micomicón no lo es más que mi madre, porque a ser lo que ella dice no se anduviera hociendo con alguno de los que están en la rueda, a vuelta de cabeza y a cada traspuesta» (I, 46). Con ayuda del cura, de don Quijote —por supuesto—, de la propia Dorotea, y de los encantadores habituales, restauradores de la ilusión teatral —que como vemos es uno de los motores principales de la acción narrativa—, todo se arregla, haciendo comprender a Sancho que una vez más ha sido engañado por falsas apariencias que tienen encantada la venta, o el castillo.

El narrador es pieza clave en este y otros encantos y desencantos. El narrador del *Quijote*, que es un cínico profesional, trata de equivocar y despistar al lector constantemente. Por un lado, da ciertos indicios y barruntos, durante toda la obra, de que la locura de don Quijote no es tan inconsciente para el personaje como verdadera para quienes le rodean. En todo momento don Quijote parece controlar excesivamente bien los actos de su supuesta locura.

El narrador califica las palabras de Sancho sobre Dorotea de «descompuestas» (I, 46). El narrador sabe mejor que nadie que está mintiendo al lector. Las palabras de Sancho son una autenticación de la realidad, que la ilusión teatral neutraliza y cancela. Don Quijote, justificando la legitimidad de su supuesta locura, califica a su escudero de «murmurador y maldiciente», cuya «confusa imaginación» le mueve a tales deshonestidades. Don Quijote es el mejor actor de la novela; el narrador, el cínico más sobresaliente de su propio relato. De hecho, desde el comienzo el narrador dice de Sancho, falazmente, «que tan engañado iba con ella [la fingida historia de la discreta Dorotea] como su amo» (I, 30). Con toda probabilidad Sancho va mucho más engañado que Alonso Quijano. Solo gracias a este último el teatro de Dorotea —y del cura— es, como tal, posible.

Otro de los episodios que alcanza una expresión muy significativa como espectáculo dentro de la narración del *Quijote* es el de las frustradas bodas de Camacho. Me refiero concretamente a la exhibición gastronómica y campestre, de comida y de tramoya escénica, que dispone Camacho 'el rico' para su boda con Quiteria (II, 19).

La mayor parte de los críticos que se han ocupado de la teatralidad de este episodio se han referido a Basilio y su ardid para conseguir casarse con Quiteria (Castro, 1925; Redondo, 1998; Sinnigen, 1969). Por su parte, Vivar (2002) —que ha escrito en mi modesta opinión uno de los mejores trabajos de investigación sobre este episodio— orienta la relevancia teatral de cuanto sucede hacia la figura de Camacho, «el rico», cuya ostentación y riqueza interpreta como representación de sí mismo y su propio poder, apariencia y teatralidad de su persona y clase social: «Camacho «el rico» dispone todos los elementos, que participan en el episodio, en función del espectáculo de ostentación económica, lo que determina el espacio o escenario de la acción, los signos visibles que forman el decorado y el comportamiento de los personajes que reaccionan con adhesión o rechazo a la representación de la riqueza» (Vivar, 2002: 84).

Todo espectáculo emana de la afirmación de una apariencia. Esta es la idea clave en la interpretación del episodio, idea propuesta por Vivar, y que procede de Guy Débord (1988: 40) y de su visión de la sociedad como espectáculo. Se advierte así cómo la apariencia es esencial para el individuo que tiene la intención de ser percibido por los demás bajo un determinado sentido público. La liberalidad de Camacho resulta frustrante, pues existe en función de la ostentación que quiere escenificar. Así se explica que la «presentación de los alimentos nos acerca al Carnaval, pero todo va a ser muy diferente porque esta abundancia y exposición de comida tiene la función de ser contemplada» (Vivar, 2002: 95). El poderoso, el rico, siempre está rodeado de seguidores y siervos que representan sus intereses. Camacho tiene que presentar su riqueza a través de los signos visibles, y por eso mismo este episodio constituye en su primera parte un espectáculo completo en la narración del *Quijote*. A él seguirán otras dos secuencias no menos decisivas desde el punto de vista espectacular: en primer lugar, los bailes y danzas, narrados para el lector desde la perspectiva de don Quijote —frente a la exhibición alimenticia de Camacho, que se ha transmitido al espectador desde la vista, oído y olfato de Sancho—, y finalmente la dramática y falaz escena de Basilio, suicida sacrílego y moribundo farsesco, expuesta por un narrador omnisciente y no menos teatral.

5. *Entremés y narración*. Dos son quizá los episodios más relevantemente entremesiles del conjunto que acaso puede señalarse en la narración del *Quijote*⁸. Me refiero a la disputa sobre el yelmo de Mambrino o bacía de barbero, que acaba en una

⁸ Como he indicado anteriormente, han sido varios los episodios del *Quijote* en los que la crítica ha visto una configuración entremesil. Así, Helena Percas de Ponseti (1975: 158) interpretó, por ejemplo, el suceso de los cueros de vino como un posible entremés intercalado entre las partes de la novela de *El curioso impertinente*. Para más información sobre el tema, vid. Martín Morán (1986).

espectacular gresca de palos y puñetazos en la que participan todos los habitantes de la venta (I, 44-45)⁹, y el estreno de Sancho como gobernador de Barataria, haciendo de sabio juez ante un complejo y astuto desfile de figuras (II, 45).

El entremés es un género literario y espectacular genuinamente cervantino: nace, como la novela, al margen de las reglas de la poética, y encuentra en Cervantes un punto de inflexión y desarrollo históricamente decisivo. Basta leer el prólogo de 1615 a las *Ocho comedias y ocho entremeses* para confirmar la preferencia de Cervantes por esta forma teatral, y cómo el autor del *Quijote* identifica en el entremés la originalidad de la dramaturgia cómica española. Una interpretación entremesil de estos episodios quijotescos descontextualiza inmediatamente al entremés de su formato natural, los entreactos de las comedias. Sin embargo, por lo que se refiere a la elaboración cervantina en el *Quijote*, se potencia e incrementa el resto de cualidades genéricas, a la vez que se incorpora un recurso decisivo y moderno, como es la presencia del narrador.

El entremés cervantino puede delimitarse por una serie de características, confirmadas en la lectura del *Quijote*, entre las que pueden subrayarse las siguientes: es un género literario y una forma de espectáculo que se configura y desarrolla al margen de toda preceptiva aristotélica; se independiza de la subordinación formal y funcional a una obra dramática más amplia, la comedia, provista de una fábula mixtificadora y complicadamente vertebrada; ofrece una nueva concepción de lo cómico, que se manifiesta especialmente en la expresión verbal de los diálogos), en el dinamismo y la instantaneidad de las acciones, y en la pantomima (signos no verbales), de claras afinidades con formas de teatro breve procedentes de Italia (*commedia dell'arte*); intensifica la dimensión espectacular del texto narrativo; y constituye una forma de teatro en la novela que valora específicamente el sujeto frente a la fábula, es decir, el personaje frente a la acción, al insistir de forma recurrente en todos aquellos elementos que encuentran en el sujeto humano una referencia constitutiva, y que pueden reducirse a tres fundamentales: lenguaje, situaciones y tipos, es decir, diálogos, funciones y personajes.

Las funciones o situaciones dramáticas de las secuencias entremesiles contenidas en el *Quijote* resultan determinadas más por actos individuales, enmarcados en un contexto aparentemente realista y formalmente costumbrista, que por acciones graves, sometidas a complicaciones y enredos crecientes o inesperados. Cervantes, en el acto de narrar, se aleja más que en ningún otro momento de los modelos de la comedia. La simplificación de la fábula entremesil, limitada a uno o dos capítulos, conlleva una inmediata reducción de la acción y sus consecuencias, que con frecuencia suele ser variante de un modelo más o menos fijo en el que se basa la comicidad: un personaje

⁹ Para Verónica Azcue, «el mencionado episodio quijotesco, la disputa del yelmo, aparece configurado sobre el modelo de esta forma cómica», el entremés. La autora ha analizado «la función de esta brevísima burla dentro del marco general de la obra», y ha concluido que «su composición interna», así como sus «relaciones estructurales y temáticas», guardan una estrecha relación «con el esquema genérico del entremés y particularmente con *El retablo de las maravillas*» (Azcue, 2002: 73).

astuto o inteligente —incluso en su locura, o en el seguimiento de la locura de otro— inicia o continúa una *peripecia* que llega a extremos tales que acaba en burla, o incluso en daño, de un tercero. De los diferentes tipos de estructuras en el desarrollo de esta *peripecia*, la narración del *Quijote* se mueve en torno a cuatro ámbitos preferentes, hábilmente combinados, que harían referencia a los entremeses de mera burla o enredo (acción), de cuadros costumbristas (situación), de desfile de personajes (figuras) y de enfrentamiento (debate).

Una acción entremesil, como la del baciuelmo o la de Sancho gobernando su ficticia Barataria, es verosímil si lo son principalmente sus motivos. Solo las consecuencias pueden permitirse a veces cierta apariencia de inverosimilitud y falta de convicción. La suficiente como para no deformar la composición de la fábula, la consistencia de la caricatura, es decir, su posibilidad de reconocimiento por el lector o espectador. De cualquier modo, en cada uno de estos «entremeses» narrados, Cervantes, como de costumbre, no se ríe: muestra la risa¹⁰.

La teatralización de la acción narrativa (princesa Micomicona I, 29-30 y 45; Cortes de la Muerte, II, 11; episodios con los duques, II, 34-35; Sancho en Barataria, II, 49, 51 y 53), la digresión capciosa sobre el fenómeno teatral (discurso del canónigo sobre las comedias, I, 48), la expresión entremesil de determinados hechos (yelmo de Mambrino y bacía de barbero, I, 44-45), la introducción directa de un narrador en el teatro (danzas y bailes en las bodas de Quiteria, II, 20), o la concepción metadiscursiva del teatro en la novela (retablo de maese Pedro, II, 26), son algunas de las propiedades dramáticas inmanentes del texto del *Quijote*. Una de las hipótesis fundamentales aquí expuestas se ha basado en la descripción de un Cervantes dramaturgo cuya poética del teatro contiene, en el discurso de su principal novela, muchos de los aspectos de lo que ha sido y es algo esencial en la dramaturgia contemporánea: la expresión compleja y verosímil de la vida real, un enfoque del personaje determinado por sus condiciones existenciales, el desarrollo de la acción del individuo al margen de la voluntad de un orden moral trascendente, y —entre varias innovaciones— la decisiva introducción de un narrador en el teatro. Facetas como esta última, que alcanzan por ejemplo su expresión máxima en la teoría y dramaturgia de Bertolt Brecht, y que encuentran en la obra singular de Samuel Beckett —convertida en una larga acotación— las didascalias de su decadencia, remiten a una poética del teatro que en muchos aspectos está codificada en el texto del *Quijote*.

¹⁰ En el contexto de la literatura entremesil se ha situado e interpretado el monólogo de Sancho, en el que barrunta y elabora el encantamiento de Dulcinea (II, 10) monólogo que Cervantes toma como parte integral o extensional procedente de romances, églogas, o piezas de teatro breve propias del siglo XVI (Rosales (1960: II, 93-101), Márquez Villanueva (1973: 62-63), Williamson (1984/1991: 159-164, 222-237) y Redondo (1989a:136-137). Del episodio de Sancho en Barataria me ocupo con mayor detalle en el capítulo correspondiente a los *accidentes*, relativo al examen de las formas de la materia cómica en el *Quijote*, donde presento una crítica contraria a la interpretación carnavalesca de los hechos allí narrados.

5.5.3. FACULTADES CERVANTINAS DE LA POESÍA COMO GÉNERO LITERARIO

Voy a referirme en este apartado a la poesía cervantina contenida en el *Quijote* desde el concepto de *facultad*, en el marco de la teoría de los géneros literarios desarrollada por el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, es decir, en tanto que partes integrantes o extensionales de esta *novela de géneros y especies* que las objetiva y formaliza como materia literaria.

Lo primero que advierte el lector de la poesía de Cervantes es que esta constituye ante todo un *meroema*, es decir, una parte de un todo u *holema*¹¹ que nunca llega a desarrollarse definitivamente, acaso plenamente, desde el punto de vista de una crítica literaria que, demasiado sujeta a la inercia de una tradición aurisecular, se he empeñado en estudiarla de forma de veras errada. Si exceptuamos el *Viaje del Parnaso*, Cervantes no escribe *strictu sensu* obras íntegramente de poesía. Cervantes no tiene una obra lírica de referencia. No hay en la bibliografía del autor del *Quijote* un *holema* lírico, pero sí un *meroema*, diseminado, complejo y exigente. Sus poesías se exponen de forma dispersa, discontinua, levemente alteradas en algún verso o palabra, para facilitar o justificar su reproducción en más de una obra narrativa o teatral del mismo autor¹². La poesía de Cervantes constituye la parte más extensionalizable o integrante del conjunto de su obra literaria. El *Quijote* es buena prueba de ello, pues como textos integrantes o extensionales se reproduce buena parte de la poesía cervantina. Este hecho *meroístico* de la lírica del autor del *Quijote* resultará determinante a la hora de conceptualizar e interpretar su obra poética, una obra poética que, hoy en día, ha sido recopilada de forma tan íntegra como discutida en compilaciones que, anotadas y comentadas según diferentes criterios, tratan de dar cuenta cumplida de ella¹³. Con todo, la ontología de la lírica cervantina, el conjunto de sus textos líricos reunidos, anotados y filológicamente analizados, ofrece unos límites difusos y discutibles, pues, ¿dónde establecer la separación y delimitación de los poemas insertos, sobre todo cuando la casi totalidad de su obra poética es un hipotexto integrado en el hipertexto de una obra literaria envolvente? Este es uno de los principales obstáculos que impide

¹¹ Un busto, como el de la cabeza encantada, mismamente, es el meroema de una totalidad completa u holema, que será, en este caso, el cuerpo humano.

¹² El soneto «O le falta al Amor conocimiento», atribuido a Cardenio en el *Quijote* (I, 23), se reproduce con una leve variante en el verso noveno («Si digo que es Angélica, no acierto») en *La casa de los celos*, en boca de Reinaldos. El ovillejo de Cardenio, «¿Quién menoscaba mis bienes?», permite atribuir a Cervantes la invención de este tipo de composición, que se utiliza por vez primera en la literatura española en el *Quijote* (I, 27) y en *La ilustre fregona*. Riley (1986) ha puesto en relación estos temas y formas estróficas con la figura del pastor-cortesano y con la endecha, así como con la novela pastoril. El soneto de Lotario a Clori —«En el silencio de la noche, cuando»— para leer ante Camila a instancias de Anselmo (I, 34) se reproduce también en la comedia *La casa de los celos*, con una mínima variante (donde se lee *gemidos* por *suspiros*). La mayor parte de los editores del *Quijote* han señalado que este soneto se apoya en Petrarca (*Canzonere*, ccxvi).

¹³ Un intento reciente, aunque no se trata de una edición filológica ni crítica, es el ofrecido por Caballero Bonald en 2005, bajo del título de *Poesía*. De referencia siguen siendo las ediciones de la lírica cervantina compiladas por Ricardo Rojas (1916) y Vicente Gaos (1974).

considerar holísticamente la obra poética de Cervantes. A esta limitación han tenido que enfrentarse todos los compiladores y estudiosos de su obra lírica (Rojas, 1916; Gaos, 1974; Bonald, 2005, etc.)¹⁴. Si él, como autor, es decir, como poeta, no concibió ni escribió una obra lírica de referencia, la crítica —los cervantistas, en este caso—, todavía no han construido de modo consensuado, definitivo, ni normativo, sobre todo, a partir de lo diseminadamente compuesto aquí y allá por Cervantes, esa obra literaria, sin duda hipertextual, que es su poesía lírica completa. Semejante carencia o limitación ha determinado que la poesía cervantina se haya considerado hasta el momento, acaso junto con su teatro —cuyos logros han sido paulatinamente reconocidos por una crítica académica reciente—, como la faceta más pobre de la creación literaria de este autor.

En este apartado voy a referirme a los poemas del *Quijote* desde los presupuestos doctrinales de la Estética del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, que procedo a exponer inmediatamente, con objeto de desembocar en una conclusión que ya adelanto ahora: la poesía de Cervantes no es, hoy por hoy, para la mayor parte de sus estudiosos, un *arte sustantivo*, sino que es lo que denominaré un *arte adjetivo*, es decir, un arte al servicio o subordinación de otras formas estéticas, culturales o incluso institucionales o nematológicas, que lo envuelven o transmiten, y que desde luego disponen su interpretación, pero que no lo consideran sustantivamente, sino que se sirven de él de forma adjetiva, extensional o integrante. Dicho de otro modo: su obra lírica se interpreta como una poesía subordinada a contenidos y referentes ajenos a un concepto original y específico de obra poética. Sin embargo, esta concepción de la poesía cervantina, limitada adjetivamente a una interpretación que la subordina a otras formas estéticas envolventes, como la novela, sobre todo, encuentra a través de los trabajos de Pedro Ruiz (1985, 1997, 2006, 2007) sobre la lírica aurisecular sus principales y más positivas transformaciones. Como se observará, Ruiz ha situado a Cervantes como poeta entre los autores de la lírica manierista, y ha demostrado que la originalidad del verso cervantino, antes que limitarse a la naturalidad garcilasista, evoluciona por los ideales del artificio que transitan por la poética herreriana, de modo que lo natural acaba siendo falso, mientras que lo artificial resulta ser lo verdadero. Gracias a la originalidad y a los fundamentales de puntos de vista de esta naturaleza, Pedro Ruiz demuestra que la lírica cervantina puede dejar de concebirse como un arte adjetivo y convertirse en lo que a continuación trataré de justificar como una *poesía sustantiva*.

5.5.3.1. IDEA DE LA LÍRICA SEGÚN DON QUIJOTE

Don Quijote pronuncia su célebre discurso sobre la poesía (II, 16) en un contexto adverso. Don Diego de Miranda, el caballero del Verde Gabán, no es quizás su mejor interlocutor. Hubiera sido preferible, tal vez, que lo hiciera ante su hijo, el joven poeta

¹⁴ En su monografía sobre *La Galatea*, Trabado Cabado (2000) ha discutido con energía los criterios compilatorios de Rojas (1916) y Gaos (1974), quienes, inevitablemente, ofrecen un estudio segmentado de la lírica cervantina.

don Lorenzo. Pero no es así. Está claro que Cervantes busca la dialéctica, el contraste, la antinomia, entre la idea de poesía que sostiene don Quijote y la mente prosaica del del Verde Gabán. Don Quijote habla de la poesía, como el más valioso de los géneros literarios, ante un hidalgo que la menosprecia con mal disimulo, y que incluso declara de un modo muy grave la insatisfacción que le produce ser padre de alguien que prefiere la Poética al Derecho. Las palabras de don Quijote se insertan incluso en la réplica a un diálogo inducido por un tono de amonestación y disidencia. Él, que no ha tenido hijos, advierte a su interlocutor que debe amar al suyo por encima de cualquier circunstancia, y que de ninguna manera ha de forzar su voluntad en la elección y orientación de unos estudios libremente cultivados. Don Diego, propuesto como modelo de caballero erasmista, tiene, como todo personaje cervantino (y erasmista), sus puntos negros. Don Quijote le reprochará la incompreensión que muestra hacia su hijo, y Sancho, en una imagen que puede resultar tan crítica como paródica de las virtudes que el propio don Diego expone de sí mismo, «le besó los pies una y muchas veces», «porque me parece vuesa merced el primer santo a la jineta» (II, 16). Si don Quijote fue discretamente inmodesto con don Diego en su presentación, no lo fue menos el del Verde Gabán en la suya. He aquí la idea de poesía que pone Cervantes en boca en don Quijote.

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran. Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo (II, 16).

La poesía, como prototipo y esencia de lo literario, se materializa en el símil de una figura femenina, hermosa, joven y delicada, pero ante todo inocente, para, de forma paradójica, resultar enriquecida por múltiples ciencias, es decir, para estar determinada por el conocimiento. Por boca de don Quijote, Cervantes rechaza la sátira, como una de las formas vulgares de lo cómico, y asigna a la idea de poesía un contenido digno, cualificado por el decoro y el conocimiento. La literatura, para Cervantes, es un sistema de ideas que cumple formalmente con un principio de decoro. Podría decirse, en consecuencia, que para el autor del *Quijote* la literatura es una poética del conocimiento.

Para Cervantes, la verdad racionalista es el fundamento de la verdad literaria, es decir, la razón constituye el referente esencial de la poética. Con frecuencia se citan los siguientes versos de *La Galatea* para justificar la verosimilitud de la literatura y la verdad como fundamento de todo discurso:

que no está en la elegancia
y modo de decir el fundamento
y principal sustancia
del verdadero cuento
que en la pura verdad tiene su asiento.
(*La Galatea*, III, 194).

Pedro Ruiz considera en este punto que, para Cervantes, «lo natural es lo falso» (Ruiz, 1997: 71). Y tiene razón. Lo he apuntado anteriormente. La identidad de lo que se nos presenta a los ojos es pura fenomenología, mera apariencia. Lo natural es siempre aparente, y solo el artificio es verdadero¹⁵. Se confirma de este modo la idea de arte sostenida desde la Estética del Materialismo Filosófico, desde la que se vindica aquí la interpretación de la lírica cervantina: un discurso poético sustantivo, cuya sustantividad exige en efecto una implicación, separable, pero indisoluble, del resto de la obra literaria en que se ha concebido, comunicado e interpretado, como inserta. Un sobresaliente ejemplo de este logro cervantino se confirma en los sonetos integrados en la novela, a su vez intercalada, de *El curioso impertinente*, analizada por Güntert (2007) desde perspectivas que confirman igualmente las propuestas de Pedro Ruiz (1985, 1997, 2007). Son personajes movidos por fuertes inquietudes psicológicas, desde las que tratan de convertir en verdad una creencia, sustituyendo incluso, como es el caso visible de don Quijote, y también, más sofisticadamente de Lotario, el conocimiento por la acción. Este último personaje cervantino subvierte crudamente la idea petrarquista del poeta enamorado. Así lo advierte Pedro Ruiz:

Camila no puede menos que apelar a Lotario y cuestionar la verdad en el poema: «Luego todo aquello que los poetas enamorados dicen, ¿es verdad?». Engañando con la verdad, la respuesta de Lotario multiplica las dimensiones del problema: «En cuanto poetas, no la dicen [...]; mas en cuanto enamorados siempre quedan tan cortos como verdaderos». La simple distinción entre amante y poeta supone una fractura decisiva del canon poético anterior, donde ambos extremos aparecían como inseparables caras de la misma moneda. Al distinguir las dos dimensiones, Cervantes introduce por medio de su personaje un doble tipo de verdad, por el que no tiene que existir una coincidencia entre la verdad de la poesía y la literatura y la verdad referencial que rige el mundo cotidiano de los sujetos (Ruiz, 1997: 74).

Veamos ahora en qué consiste la sustantividad de una obra de arte, es decir, expongamos la Estética del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

¹⁵ «Con su discurso Cervantes ofrece una formulación particular de la crisis histórica que conoce la poesía española en las últimas décadas del XVI y los inicios del XVII, cuando se ve situada entre una confianza en lo natural que se va disolviendo y una afirmación del arte que se presenta como problemática. Para Cervantes, aun Preciosa, personificación del primero de los valores en conflicto, asienta su identidad en un disfraz, el cual superpone a su naturaleza aristocrática el artificio de la máscara gitanesca: lo natural es lo falso. Se despliega así la poética irónica que une los elementos contrarios y que preside el conjunto de la escritura cervantina, hecha de dualidades, ambivalencias y voces interpuestas» (Ruiz, 1997: 71).

5.5.3.2. LA POÉTICA DEL CONOCIMIENTO ANTE LA ESTÉTICA DEL MATERIALISMO FILOSÓFICO

La literatura está constituida por un conjunto de obras de arte que son siempre resultado de la capacidad poética o creadora de la *razón humana*. La literatura brota, pues, de la razón, y no al margen de ella. Incluso el supuesto irracionalismo de la literatura, desde la mística hasta el surrealismo, es una concepción racional y programática, incluso podría decirse que preceptiva, de un conjunto de contenidos siempre formalizados objetivamente en una combinación o *symploké* de materiales literarios. No podemos, pues, situarnos fuera de la razón antropológica a la hora de ejercer la crítica de la literatura. Las obras de arte se construyen, se transmiten y se interpretan, de acuerdo, respectivamente, en primer lugar, con una serie de *técnicas* (*téchnee*) universales y comprensibles —que los latinos llamaron *ars*—; en segundo lugar, con un sistema de criterios filológicos y ecdóticos en constante desarrollo tecnológico; y, en tercer lugar, con un complejo conjunto de teorías y procedimientos metodológicos destinados a su análisis y conocimiento, cuya amplitud es tal, que comprende desde los sistemas racionales y lógicos del pensamiento científico hasta la retórica ilusionista y la sofisticada ideológica, procedimientos estos últimos que embaucadores de todos los tiempos y lugares han tratado de utilizar para convencer al mayor número posible de personas mediante el uso de argumentos falsos.

5.5.3.2.1. DOS TIPOS DE OBRAS DE ARTE: *AGERE* Y *FACERE*

Desde el punto de vista de la Estética, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura considera que son obras de arte todas aquellas construcciones que responden a la virtud, disposición o industria del ser humano como sujeto operatorio y como artífice de productos, a los cuales, bien en el uso o quehacer instrumental (*facere*), bien en el uso o quehacer interpretativo (*agere*), el propio ser humano convierte en objetos estéticos u obras de arte. Atendiendo a esta consideración, el Materialismo Filosófico divide las obras de arte en dos grandes grupos, según respondan al *agere* o al *facere*, esto es, a la *praxis* prudencial del hacer interpretativo (*phrónesis* y *hermeneusis*) o a la *téchnee* del hacer constructivo (*poiesis*). Esta diferencia proviene de la clásica distinción aristotélica (Ética a *Nicómaco*, VI, 4, 1140a 1-22) entre *praxis* (actividad o quehacer prudencial —*phrónesis*— que perfecciona al agente: *agere*) y *poiesis* (actividad o hacer —*facere*— relativo a la perfección del producto construido o elaborado —*factum*— por el sujeto agente o sujeto operatorio). El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura recupera estos conceptos para reinterpretarlos desde las coordenadas propias de su teoría estética, de tal modo que identifica en el *agere* la construcción de *obras de arte sustantivo*, que la tradición ha hecho corresponder con las denominadas Bellas Artes, a la vez que identifica en el *facere* la construcción de obras de arte instrumental, utilitarista o incluso servil¹⁶.

¹⁶ «La cuestión se plantea como un intento de dar cuenta de la razón por la cual esos grupos sociales elitistas prefieren mantener el contacto con las bellas artes a mantenerlo con las artes

Sin embargo, muy a diferencia de la interpretación estética tradicional, que distinguía entre Bellas Artes, o artes nobles (música, pintura, escultura, poesía, etc...), basadas en el *agere*, y «artes serviles» o instrumentales (el arte de la caza, el arte de hacer zapatos, el arte de la guerra, las artes marciales...), basadas en el *facere*, el Materialismo Filosófico introduce otro criterio diferencial, no de fundamento sociológico (artes nobles / artes viles), sino de fundamento gnoseológico (arte sustantivo / arte adjetivo). El rasgo diferenciador no será una tesis de sociología, o de psicología social, sino un criterio lógico-formal y lógico material, determinado por el grado de segregación o disolución del sujeto *poiético* o constructor, *sujeto del facere*, esto es, del artífice de la obra en cuestión, segregación o disolución que tendrá lugar en la medida en que ese sujeto operatorio o artífice resulte subrogado por un sujeto igualmente operatorio, pero que actúe *ahora* en calidad de intérprete o transductor, *sujeto del agere*, de la obra de arte reconocida ya normativamente como tal. En consecuencia, una obra de arte no será otra cosa que un objeto, o un artefacto —por citar el término propuesto por Mukarovski (1936)— construido (*factum*) por un ser humano o sujeto operatorio (del *facere*), el cual objeto será estético en la medida en que sea utilizado —y ha de subrayarse aquí la dimensión *utilitarista* del término— por otros sujetos operatorios (del *agere*) para interpretarlo estéticamente, es decir, para interpretarlo segregado de su dimensión utilitarista primigenia, y contextualizado, esto es, implicado, en una nueva dimensión no menos utilitarista que la primigenia, pero ahora de orden interpretativo, hermenéutico y transductor, en el cual se objetiva el conocimiento de un sistema de Ideas formalizado estéticamente o, lo que es lo mismo, objetivado de forma trascendente a sus causas y motivaciones originales.

Juan de la Cruz escribe su *Cántico espiritual* con el fin de indicar a unas monjas el camino hacia la experiencia mística¹⁷. Sin embargo, ese conjunto de liras puede leerse normativamente como lo que es: una obra canónica del arte poético del Renacimiento. Nada más lejos de la intención de su artífice. El intérprete, sujeto del *agere*, puede hacer de un artefacto, o de una obra de arte adjetivo, como es la *poesía religiosa*, construida por un autor determinado, sujeto del *facere*, una obra de arte sustantivo, esto es, una *poesía* de tema religioso. De hecho, en las aulas académicas (por el momento) no leemos el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz para entrar, mediante el éxtasis, en contacto con la divinidad. Con todo, sí hemos confirmado la experiencia de estudiantes que, obligados a leer textos de la llamada «poesía feminista», se ven sometidos en las aulas contemporáneas al imperativo de «sentir» o «experimentar» como mujeres

útiles (al menos, en determinadas condiciones). Dicho de otro modo: las artes liberales o nobles no son objetivamente libres o nobles por haber sido «preferidas» por las élites nobles aristocráticas o granburguesas, sino que habrían sido elegidas por dichas élites precisamente por ser objetivamente más libres que las artes serviles, orientadas a atender o servir a las necesidades pragmáticas» (Bueno, 2007a: 276).

¹⁷ Juan de la Cruz representa un ejemplo excepcional en los ámbitos de la creación literaria y el ejercicio hermenéutico, al ser él mismo autor e intérprete de su propia obra, en el *Cántico espiritual* y la *Llama de amor viva*, de un lado, y los comentarios en prosa a los poemas, de otro, solicitados según parece por las religiosas Ana Lobera y Ana de Peñalosa (Asún, 1968; Bataillon, 1949; Eulogio, 1958, 1958a; Mancho Duque, 1993; Vega, 1957).

el «sentido» de esa supuesta poesía. (El problema adviene irónicamente cuando es una mujer quien resulta obligada a «sentir» en el aula «como mujer» el sentido de un texto que la feminista de turno *le obliga a sentir como mujer*, y la joven lectora confiesa, con toda franqueza, «no sentir nada»). Entre otras cosas, porque la literatura se interpreta desde la razón, y con la inteligencia —cuando se posee—, y no desde la fe ni con el sentimiento. No es placer el que se impone a la fuerza. Y no vale argumentar que «a falta de inteligencia, buena es la fe», porque afirmar algo así no es educar, sino todo lo contrario: es obligar al ser humano a vivir en un mundo en el que se le ha negado el uso de la razón. La literatura no es solo cuestión de sentimiento, sino sobre todo de inteligencia. Con todo, siempre habrá personas a las que, para ser inteligentes, les bastará con *sentirse* inteligentes. Cuando el Ser se reduce a un «sentimiento», el esclavo puede sentirse confortablemente libre en su mazmorra).

5.5.3.2.2. CRÍTICA A LA IDEA DEL «ARTE POR EL ARTE» (*ARS GRATIA ARTIS*) O IDEA DEL ARTE COMO «FINALIDAD SIN FIN»

La Idea de Arte que Kant sostiene en su *Crítica del juicio estético* (1790) se construye pensando en las artes liberales o nobles, contemporáneamente denominadas Bellas Artes, y por oposición a las artes instrumentales o serviles, actualmente ni siquiera consideradas como artes. Desposeer a las artes liberales de toda finalidad ajena a sí mismas era una forma de enaltecerlas aún más, singularizando no solo a sus creadores o artífices (el Yo que habrá de exaltar el Romanticismo), sino también a sus consumidores —la alta nobleza y la creciente burguesía (que ejercerán el poder de adquirir y determinar el capital de un arte cada vez más encarecido, controlando así las leyes del mercado)— y a sus potenciales intérpretes —los críticos y eruditos, es decir, los académicos— (quienes por su parte se apropiarán progresivamente de la facultad de juzgar qué es y qué no es arte, así como de inventarlo de forma pública y normativa). Kant incurre de este modo en psicologismo (autorial) y sociologismo (estamental: nobles, burgueses; y gremial: intelectuales). Ortega consumará esta psicología del gremio y esta sociología elitista en su concepto, tan idealista como etnocéntrico y estamentalista, de «minoría selecta» (Ortega, 1925, 1930). He aquí los parámetros del arte contemporáneo y los gérmenes del arte posmoderno. En su seno surge una nueva idea de artista, como miembro de una clase social, emergente y exclusiva (y excluyente), que trabaja ya no para un noble o un burgués, sino para un Ministerio de Cultura (Rodríguez Genovés, 2008).

Sin embargo, el aforismático argumento kantiano —*ars gratia artis*—, en virtud del cual el arte, esto es, las artes liberales, nobles o Bellas Artes (música, pintura, literatura, escultura...) tienen una finalidad sin fin, es una expresión retórica en la que se acumulan al menos tres sofismas y, falazmente, otras tantas figuras lógicas de alto valor psico-lógico. La falacia o sofisma de Kant, en la que se basa toda la teoría del arte contemporáneo, ha actuado durante siglos como un razonamiento aparentemente lógico que convence con argumentos falsos, en los cuales el consecuente (la finalidad negativa, privativa o nula: «sin fin») no procede de la verdad de las premisas (la causalidad o intencionalidad artísticas: «el fin»). Porque la finalidad del arte no es

carecer de fin, sino adquirir un valor final de dimensiones supremas o sublimes, es decir, extra-ordinarias, o fuera de lo común: fuera de lo servil. Así lo reconocerá el propio Kant, implícitamente, o, en términos más explícitos y puros, románticos alemanes como los Schlegel, Schelling o Goethe. Para todos estos autores, siervos ellos mismos de un mundo aristocrático en decadencia, la Idea de Arte remite siempre a un arte que exime de lo servil.

La expresión kantiana que concibe el arte como una finalidad sin fin aglutina una triplicidad de sofismas, relativos a 1) la falacia del *argumentum ad verecundiam* o falacia de la autoridad, de tal modo que el contenido de una afirmación se fundamenta en el respeto debido a la persona que lo enuncia, o a quien se atribuye su enunciación, en este caso, la figura del propio Kant; 2) la falacia del *razonamiento circular*, en tanto que *petitio principii* (petición de principio) o declaración de fe de origen, desde el momento en que la proposición que ha de ser demostrada (el fin de una obra de arte) es una implicatura de la premisa de partida (porque el fin del arte es el arte mismo); y 3) la falacia del *argumentum ad consequentiam*, sofisma típicamente kantiano, determinado por el psicologismo inherente a todo discurso idealista, que afirma una premisa dirigida contra sus propias consecuencias, con objeto de hacer prevalecer los contenidos de la premisa, con frecuencia falsos y siempre fenomenológicos, desacreditando todas cuantas consecuencias resulten alternativas a aquella en que se fundamenta la premisa fraudulenta. Dicho de otro modo: se trata de sostener un argumento según el cual una creencia (premise) es verdadera o falsa si conduce respectivamente a una experiencia (consecuencia) benigna o indeseable para el interlocutor que la formula. Es sofisma porque basar la verdad de una afirmación en las consecuencias morales, esto es, en las normas de cohesión de una sociedad humana —lo que llamaríamos el «consenso»—, no solo no asegura que el contenido de la premisa sea verdadero, sino que ni siquiera garantiza que sea real. Esta es sobre todo falacia propia de idealistas. Y sobre todo de posmodernos, que llevan a la retórica del «consenso» o del «diálogo» la solución verbal de problemas que solo pueden resolverse ontológicamente, esto es, no con palabras, sino con hechos. Asimismo, categorizar las consecuencias como benignas o indeseables es intrínsecamente una acción de un subjetivismo radical, dada tanto en el *yo* del individuo (autologismo) como en el *nosotros* del gremio (dialogismo): «El arte ha de tener una finalidad sin fin, porque si tiene un fin fuera de sí mismo, entonces no es arte». He aquí la preceptiva sofista de la estética idealista del arte contemporáneo y posmoderno, confitada por la retórica de la antanaclasis, la geminación y la cohabitación oximorónica: «el arte es una finalidad sin fin». Kant está excluyendo de la teleología estética nada menos que a la hermenéutica, y, en general, a toda teoría de la interpretación. Kant está reduciendo el arte a puro psicologismo. Porque el fin del arte, entre otros muchos fines, es el de ser interpretado lógicamente. El arte lo es, ante todo, porque es inteligible. Una «obra de arte» incomprendible *no es*, ni puede ser, una obra de arte.

El resultado de todo esto ya no será el *Kitsch*, como reproducción artificial contemporánea de un modelo de arte ortodoxo o clásico, sino el *cult*, como obra de culto posmoderno electa entre la «multiplicidad» y el «relativismo» de las «obras de arte» contemporáneo. El *cult* puede ser tanto el icono de la manzana que sirve de logotipo a Macintosh, debidamente enmarcado y pulido en lugar de visible referencia,

como las heces personales de cualquier artista modélico, debidamente expuestas en un museo de arte —sin duda— posmoderno. Nada más lejos del arte servil, pues ni lo uno ni lo otro tendrá, a buen seguro, ninguna finalidad. Ni valor¹⁸. Salvo el publicitario: de hecho, el arte como «escándalo» (la exhibición de heces), o como *cult* (el icono o logotipo de un símbolo cultural, ideológico o empresarial), tiene más de soporte publicitario que de contenido específico.

¿Qué es, por tanto, el *cult*? —escribe Ceserani (2003/2004: 174)—. Es, en cierto sentido, lo contrario de lo *Kitsch*. Los círculos de intelectuales, artistas y gente de gusto, cansados de tantos experimentos de vanguardia, deciden invertir su interés al llegar a un cierto punto, atribuir arbitrariamente valor estético a un producto de la cultura de masas: una película, una novela o un objeto decorativo. Lo elevan a la esfera de lo estético y hacen de él un objeto de «culto».

Este concepto degenerativo del arte, desposeído de normas, y en manos de artistas, y de intérpretes que resultan ser amigos de los artistas, hace de la obra estética un producto ajeno a toda posibilidad de comprensión, dado que es un «arte» sin normas, sin criterios, sin determinaciones, limitado al *yo* (autologismo) del artista o al *nosotros* (dialogismo) de los amigos del artista. Es un arte autológico y dialógico, pero sin normas ni criterios, y en consecuencia ilegible para el público, masa de espectadores para quienes ese tipo de arte resultará además económicamente inasequible. Es, en suma, una apariencia de arte. La posmodernidad ha construido un arte para el público pero sin el público. El papel de este último se limita al de ser un mudo observador. Ni siquiera es un arte que este público masivo pueda «consumir», salvo en formato *kit* o *Kitsch*, como copia o reproducción de baratija. Solo las grandes organizaciones financieras y comerciales podrán adquirir a precio de oro estas «obras de arte» en su hechura original, cuyo valor de cambio es astronómico y cuyo valor de uso es igual a cero. Cuanto más inútil, más valioso. Así reza la máxima kantiana. He ahí su categorial imperativo estético. A Bueno (2004, 2007a) corresponde la crítica más demoledora que se puede dejar caer sobre la estética kantiana y su idealismo trascendental:

Con esta ingeniosidad, de cuño típicamente literario sofisticado, Kant no podía estar diciendo otra cosa sino que las artes liberales no tienen un fin (un *finis operis*) extrínseco a ellas mismas, sino que su finalidad está en ellas mismas; lo que a su vez quedaría explicado en su sistema por su formalismo subjetivista (o psicologista) [...]. En resolución: las redefiniciones de las artes liberales en función de la idea de finalidad, tanto cuando estas definiciones son ejercitadas como cuando son representadas, no son otra cosa sino definiciones negativas (sin fin), distinciones destinadas a contraponerse a las artes serviles (finalistas, utilitarias),

¹⁸ El estiércol fertiliza campos cultivables, no museos acomodados a turistas ociosos (los cuales, dicho sea de paso, con frecuencia contemplan incomprensiblemente muchos de los objetos que se les exhiben, o, incluso, con no menor frecuencia, observan objetos en sí mismos incomprensibles, a los que el artista —(el *yo*) autologismo— y sus amigos gremiales —(el *nosotros*) dialogismo— llaman, para justificar las subvenciones ministeriales, «obra de arte»). Insisto en que un objeto incomprensible no puede ser nunca una obra de arte.

subrayando que estas artes no tendrían esos fines, y, por tanto, quedarían definidas por negación [...]

Pero, ¿y si las artes liberales no tuvieran nada que ver con finalidades teleológicas o teleoclinas, si las artes liberales no tuvieran por qué definirse en función de una finalidad negativa, privativa o límite, sino por la finalidad en sí misma (concepto absurdo, como caso particular, no menos absurdo de la *causa sui*)? Así como no puedo definir una piedra por la ceguera, como si se tratase de un atributo suyo [...], así tampoco puedo definir al arte superior por la negación de la finalidad utilitaria, recurriendo a la ingeniosa, capciosa y absurda fórmula de la finalidad sin fin.

Sencillamente, las artes llamadas liberales o nobles no tendrían finalidad alguna, no tendrían y esto sería su fundamental característica ontológica, *finis operis*. Y otra cosa es que los artistas o demiurgos pudieran tener como *finis operantes* la creación poética de la obra artística, bella o noble, o la finalidad teleoclina, como algunos quieren, de expresar su inconsciente o de «realizarse» en su obra.

Solo desde perspectivas teleológicas o mitológicas podría atribuirse una finalidad objetiva (un *finis operis*) a las obras de arte. Lo que se manifiesta en fórmulas tales como la siguiente: «El arte tiene como finalidad propia la manifestación del espíritu humano ante sí mismo» (las artes superiores interpretadas como autognosis). O quizá todavía: «El arte es la expresión del Espíritu del Pueblo o de la sagrada Cultura nacional».

Pero si dejamos de lado esta perspectiva metafísica o teológica, las artes liberales ofrecen una ontología que podría mantenerse, en sí misma, completamente al margen de la idea de finalidad y, por tanto, que no tendría por qué estar contaminada de ella. Pero esto aproxima inesperadamente las artes liberales a las ciencias más firmes (aquellas que han logrado segregar de sus teoremas a los sujetos operatorios). Incluso las aproxima a las morfologías que definen las realidades de la Naturaleza inorgánica. ¿Qué finalidad puede atribuirse al teorema de Pitágoras? Ninguna: el teorema de Pitágoras, o cualquier otro teorema de la Geometría (euclídea o no euclídea), es un resultado imprevisto, una «resultancia» que jamás pudo ser prevista ni propuesta como un fin natural o humano anterior a su prefiguración técnica entre carpinteros o albañiles mesopotámicos o egipcios [...]. ¿Y qué finalidad puede atribuirse a la Luna, o a un volcán, o a un río que resulta de las aguas caídas del Cielo? ¿Acaso puede decirse que la Luna tiene una finalidad sin fin? Y, sin embargo, la Luna, el volcán o el río pueden alcanzar una gran utilidad, es decir, pueden constituirse como objetos teleológicos de los hombres o de los animales, o en el origen de otras teleologías que han resultado ser decisivas para la historia humana: el *Viaje a la Luna*, tanto literario como real; la utilización del volcán como hogar, o la construcción de puentes [...].

Las utilidades sobrevenidas a los teoremas de la Geometría o de la Física, a las morfologías naturales o a las morfologías creadas por las artes liberales, no deberían ser confundidas metafísicamente o teleológicamente con una «finalidad de la Naturaleza o del Espíritu» (Bueno, 2007a: 277-279).

5.5.3.2.3. TEORÍA ESTÉTICA DEL SUSTANCIALISMO ACTUALISTA

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura fundamenta su teoría del arte en la doctrina del sustancialismo actualista (Bueno, 2007a: 280 ss), en virtud de la cual los materiales estéticos, es decir, la ontología del arte, no se definen por relación a la idea de *finalidad*, sino a la idea de *sustancialidad*. En consecuencia, una obra de arte

lo será en función de su sustancia actualista o dinámica, es decir, según su sustancia (*sub-stare*, lo que permanece y subsiste más allá de los accidentes cambiantes) como realidad invariante que cobra realidad en el proceso mismo de las actualizaciones, reproducciones, representaciones, transmisiones o transformaciones destinadas a su interpretación, proceso dentro del cual las operaciones de transducción —vinculadas siempre a la *symploké* de los materiales estéticos (autor, obra, público y transductor)— son determinantes¹⁹.

Desde una perspectiva materialista, las sustancias no son obra divina (*Opus Dei*), ni sus causas son causas metafísicas, sino que son obra del ser humano (*Opus Homini*), y su causalidad responde a prolepsis y teleologías completamente antropológicas. Esto supone que la ontología del arte, es decir, la sustancia estética, se situará siempre en el eje circular o humano del espacio antropológico, porque las obras de arte son siempre producto y consecuencia de la razón humana. Ahora bien, la sustancia de las obras de arte solo puede mantenerse actualizada, como sustancia actualista, mediante su materialización, formalización y objetivación en procesos de transmisión e interpretación, es decir, de transducción, en los que sucesivos sujetos operatorios analicen tanto su morfología estética como el sistema de ideas objetivado formalmente en sus materiales artísticos. Este proceso de interpretación y transducción de la obra de arte ha de tomar como punto de inflexión y de referencia el eje radial del espacio antropológico, es decir, el eje en el que se materializa formalmente la obra de arte como sustancia actualista, al adquirir una morfología de la que el ser humano, como artífice, ha sido segregado, es decir, ha desaparecido, al constituirse la obra de arte, en tanto que producto estético, en una estructura que ha desbordado su génesis primigenia, y que, en adelante, ofrece al Hombre no solamente un placer estético, algo que al fin y al cabo no deja de ser más que una experiencia psicológica, más o menos relativa y variable, pero siempre fenoménica, sino sobre todo la exigencia racional de interpretar la obra de arte de acuerdo con un sistema explícito de ideas y de conocimientos, lo cual constituye una experiencia lógica, y no una mera experiencia psico-lógica, fenoménica o meramente emocional. Dicho de otro modo: en primer lugar, la obra de arte se sitúa siempre en el eje circular o humano del espacio antropológico; en segundo lugar, para hacer posible y sostenible su transmisión e interpretación, y para salvaguardar de este modo su sustancia actualista —su supervivencia frente a todo tipo de accidentes—, la obra de arte se materializa formalmente en una morfología propia del eje radial del espacio antropológico, como forma corpórea que adopta una estructura comparable a la de una naturaleza orgánica, pero de la que el ser humano está formalmente excluido (Mahler no está dentro de las partituras, ni de los signos musicales, en que se materializa formalmente su sinfonía Titán); y, en tercer lugar, la obra de arte

¹⁹ Al apoyarse en una concepción dinámica o actualista de la Idea de Sustancia, el Materialismo Filosófico evita de este modo incurrir en el sentido metafísico y espiritualista que la tradición aristotélica confería a la Idea estática de Sustancia, la cual concebía la sustancia como algo capaz de subsistir incluso sin los accidentes, como forma incorpórea si fuera preciso. Es la idea de sustancia sobre la que idealistas como Croce (1902), por ejemplo, fundamentan su concepción de los géneros literarios.

exige ser interpretada no solo como causa de experiencias psicológicas explicables en términos emocionales de placer o displacer (M^2), lo que nos situaría, como hace la posmodernidad, en un mundo fenomenológico o segundogenérico, sino sobre todo como sistema de ideas formalmente objetivadas en una combinación de materiales estéticos, es decir, un sistema de ideas que ha de ser interpretado como realidad lógica, conceptual o terciogenérica (M^3).

En un contexto de esta naturaleza no tiene sentido en absoluto preguntarse por cuál es la finalidad de una obra de arte, sino que la pregunta —circular, radial y terciogenérica— será otra muy distinta: ¿qué es lo que ha de hacer el ser humano ante las exigencias *gnoseológicas de la obra de arte*? En la respuesta a esta cuestión se desarrolla la Estética del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Las obras de arte no se explican por su finalidad, sino por su sustancialidad, la cual se da en los ejes circular y radial del espacio antropológico y en el eje lógico o terciogenérico (M^3) del espacio ontológico (Maestro, 2007a). Una obra será una *obra de arte*, cuando su sustancia actualista, generada en el eje circular o humano del espacio antropológico se materialice formalmente a través de los recursos del eje radial o natural del espacio antropológico, y, sobre todo, cuando se interprete gracias a la intervención racional de sucesivos sujetos operatorios que, en calidad de transductores, examinen su sistema de ideas objetivado formalmente en una combinación *sui generis*, es decir, original y específica, de materiales estéticos. Al margen del cumplimiento de estos tres requisitos, no cabe hablar de obra de arte. Porque si una obra no brota del eje circular no es una obra humana (autor o emisor); porque si no ingresa en el eje radial, no se puede comunicar ni transmitir materialmente (mensaje); y porque si por último no se registra en el mundo lógico o terciogenérico, esto es, sino se interpreta racionalmente (M^3), conforme a un sistema de ideas objetivado, no cabe codificarla conceptualmente en términos estéticos (interpretación y transducción). Como se ve, la Estética del Materialismo Filosófico está implicada en una pragmática normativa, de espaldas a la cual el arte resulta inconcebible, intransmisible e ilegible. Porque el único fin posible de toda obra de arte es su interpretación humana y normativa.

5.5.3.2.4. SUSTANTIVIDAD Y ADJETIVIDAD DEL ARTE.

CRÍTICA A LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Toda obra de arte podrá ser sustantiva o adjetiva, en función de su ingreso en el mundo lógico o terciogenérico (M^3) o en el mundo fenomenológico o segundo genérico (M^2). El arte sustantivo se actualiza conceptualmente en cada experiencia interpretativa dada en M^3 , conforme a un sistema de normas objetivadas, que analizan sus ideas, formalizadas en los materiales estéticos, y nunca limitada esta experiencia solo por criterios subordinados a otras realidades mundanas, fenomenológicas o psicológicas, ni siquiera nematológicas o institucionales (la Iglesia, el Ejército, el Estado, una tribu, una secta...) Por su parte, el arte adjetivo se interpretará, o por mejor decir se «consumirá», en experiencias mundanas, psicológicas, sociales, fenoménicas, ideológicas, fideístas, y se comunicará y transmitirá siempre subordinado a este tipo de vivencias, protocolos o ceremonias, como un uso ancilar, instrumental o incluso

servil, del arte. El arte adjetivo es el que se manifiesta y se desarrolla asociado, en su transmisión y representación, e incluso en su interpretación, a determinadas formas de expresión institucional, nematológica o gremial, ajenas al arte mismo. Es el caso de múltiples manifestaciones estéticas, o pseudoestéticas, entre las que caben mencionar ejemplos como la llamada «literatura infantil», la «música militar», el «cine religioso», la «poesía feminista» (me pregunto si es posible también la «música feminista»), la «arquitectura fascista», el «realismo socialista», etc... (A nadie se le ocurre hablar de «literatura infantil para adultos», «poesía feminista para machos», «cine religioso para ateos», «música militar para pacifistas», etc. Dentro del propio gremio, institución o nematología, la crítica carece de sentido, y de existencia incluso, por lo que se refiere a los miembros del «clan» o la «secta»: el gremio es fundamentalista, no permite que se discutan sus dogmas o fundamentos). El ejemplo radical del arte adjetivo es aquel cuya asociación o subordinación a un hecho ideológico o institucional no sobrepasa el estadio inicial correspondiente al momento de la génesis o composición por parte de su autor, de modo que el artista, con frecuencia «comprometido», escribe un obra «de arte» de circunstancias, que ahí se queda, «en las circunstancias», pues apenas se difunde, ni se publica, ni se representa, ni se expone (aunque a veces disponga de aforadas subvenciones por parte de los ministerios de cultura), y cuando así sucediera, no encontraría ventas, ni lectores, ni público, ni espectadores, y aún menos intérpretes académicos (a menos que la Universidad resulte invadida por Babel —o subvencionada por ella, bajo la forma de «Masters»—, como de hecho sucede en la posmodernidad, que postula el estudio de «obras» que ni siquiera sirven para aprender a leer y escribir correctamente, pero que sí estimulan acríticamente la infantilización de sus lectores). En consecuencia, lo que determinará la sustantividad del arte será su interpretación en M^3 , es decir, su conceptualización como realidad terciogenérica, como sistema estético de ideas y experiencias, propias de un mundo lógico, racional y crítico. Por otro lado, en tanto que una obra de arte resulte anclada en la difusión y el consumo fenomenológico, psicologista, social, ideológico, ancilar o fideísta, y, en suma, servil, en un mundo segundogenérico de creencias y mitologemas, el «arte» no será otra cosa que *arte adjetivo*. La Novena Sinfonía de Beethoven, considerada como una obra maestra del arte sinfónico romántico, queda reducida a una pieza de arte adjetivo y servil desde el momento que se utiliza nematológicamente por las instituciones europeas como signo simbólico o himno identificador del inexistente y metafísico armonismo europeísta. Quiere decirse con esto que el uso servil del arte —su difusión e interpretación fenomenológica, limitada a un espacio sociológico circular y consensuable, ajeno a un espacio ontológico terciogenérico y crítico (M^3)— degrada al arte, aunque enaltezca a sus intérpretes y a sus artífices (Daniel Barenboim y Ludwig von Bethoveen).

De acuerdo con las razones aquí aducidas, una obra de arte lo será *de facto* y *de iure* cuando, al haber ingresado en el mundo de las ideas lógicas (M^3), sus contenidos estéticos y sus contenidos gnoseológicos resistan la prueba de la crítica y de la interpretación, y no se queden en una mera declaración de estados anímicos de psicología, fenomenología y creencias fideístas o pretensiones ideológicas. Las obras de arte sustantivas son aquellas que superan la prueba gnoseológica, esto es, las que demuestran que son capaces de segregarse de su autor y de sus lectores gremiales, para ingresar en un mundo donde sus aportaciones, su morfología, sus contenidos,

son legibles como sistema de ideas y como combinación de valores estéticos capaces de trascender las limitaciones originales y gremiales, que podrían haberlas motivado nuclear o inicialmente. Se tratará, en suma, de obras que —podríamos decir— se sostienen sobre su propio sistema de ideas críticas y valores estéticos. En consecuencia, las obras de arte sustantivo pueden prescindir, para demostrar su valencias estéticas y gnoseológicas, del andamiaje y las apoyaturas que les brindan institucionalmente realidades exteriores a ellas (la milicia, el Ejército, la Iglesia, las religiones, los gremios feministas, los nacionalismos de tales o cuales Estados o grupos tribales alimentados por civilizaciones, los Ministerios de Cultura, etc.). Semejantes apoyaturas institucionales o nematológicas hacen del arte un arte adjetivo, cuya morfología o estructura adquiere sentido en la medida en que está concebida, integrada, comunicada e interpretada en el contexto social, psicológico o institucional de las nematologías que la hacen posible. De este modo, las artes adjetivas («literatura feminista», «arquitectura fascista», «música militar»...) se convierten en meroemas del arte, es decir, en *partes* o *segmentos* de un arte, que solo adquieren sentido en la medida en que se integran extensional o partitivamente en una ceremonia social o psicológica que les dota de un «sentido» del que sustantivamente carecen. «Literatura feminista», «música militar», «arquitectura fascista», «escultura religiosa», etc., son «manifestaciones artísticas» adjetivas, que adquieren su más orgiástico sentido, su culminación mística, podría decirse, en el proceso teleológico mismo, humano y etológico incluso, en el que tiene lugar su exposición social o consumición exhibicionista: recitales gremiales de poesía feminista, desfiles militares con paso de oca, cultos religiosos a santos, dioses y númenes de existencia exclusivamente iconológica, amén de otros ceremoniales ritualizados, a los que coadyuva el uso servil de ese arte adjetivo.

Se observará, en consecuencia, que el arte sustantivo trasciende la fenomenología —principalmente el psicologismo y el gremialismo de masas— del terreno sociológico propio del eje circular del espacio antropológico. El arte no es una cuestión meramente sociológica. No puede reducirse —salvo en términos mercantiles— a una sociología cuánticamente determinante, sin hacerle perder sustantividad, esto es, sin reducirlo a un arte adjetivo y servil, identificador de ideologías gremiales e individuos gregarios.

Un criterio que facilita la discriminación entre *arte sustantivo* y *arte adjetivo* es el que se basa en la oposición alotético / autotético²⁰. Los conceptos autotéticos (que no son nunca sustancias aisladas ni megáricas, o inconexas de un todo) designan términos, referentes o elementos, que no están constitutivamente orientados hacia otros términos, referentes o elementos, sino que se fundamentan sobre su propia inercia genética. El genoma humano es, por ejemplo, un término autotético, como lo

²⁰ *Autotético* remite a lo que tienen en común los elementos de un conjunto; por su parte, *alotético* remite a lo que pone en relación un elemento de un conjunto con otro elemento de otro conjunto. Siguiendo a Bueno, uso el término *autotético* como concepto plotiniano, esto es, para designar la especie que avanza conservando los rasgos del género, incluso para transformarlos. Lo autotético del ser humano sería, por ejemplo, el genoma. A su vez, el término *alotético* se utilizará como concepto porfiriano, esto es, para identificar la especie que avanza al margen del género. Lo alotético del ser humano es todo aquello que relaciona rasgos distintos de seres humanos distintos.

es también la masa inercial de un cometa, y como lo es igualmente el concepto de octosílabo, como verso determinante o intensional del romancero medieval castellano. Por su parte, los conceptos alotéticos designan términos o referentes que, por la naturaleza misma de su génesis, organización y manipulación, están ontológicamente orientados hacia otros términos o referentes, de modo que se fundamentan sobre la figura gnoseológica de la *relación*. Son términos alotéticos los conceptos de hijo y padre, como lo son todos los conceptos taxonómicos que responden al *phylum*, en tanto que miembros de una misma estirpe o familia, como los Heráclidas a los que apela Plotino (*Enéadas*, VI, 1, 3). Son alotéticos todos los términos literarios que resultan objeto de estudio en el ámbito de la Literatura Comparada, como es el caso del endecasílabo petrarquesco, de importación italiana en la lírica española del Renacimiento. De igual modo, la clase de cuerpos celestes pertenecientes a un mismo sistema gravitatorio mantienen entre sí relaciones alotéticas, mientras que cada sistema gravitatorio, en sí mismo considerado, se comporta como una clase autotética. Desde este punto de vista, el arte sustantivo será considerado como un concepto autotético, mientras que el arte adjetivo funcionará, dada su orientación constitutiva hacia los componentes fenomenológicos de determinadas organizaciones, instituciones e ideologías, las cuales se manifiestan a través de él y en él, como un concepto alotético, determinado por la relación o subordinación a aquellas realidades que se sirven de su morfología para manifestarse, organizarse y desarrollarse.

Una obra de arte, considerada desde el punto de vista objetivo, será servil, según esto, porque ella está subordinada enteramente a objetivos exteriores a ella misma; una obra de arte servil o útil no es, por tanto, en cuanto tal, una «obra de arte», una obra sustantiva, puesto que no se enfrenta a nosotros, sino que es ella quien tiene que incorporarse a nuestra conducta o praxis, tanto si somos aristócratas como si somos plebeyos. La azada es otra de arte servil, y no sustantivo, porque ella, aunque sea manejada por el dueño del huerto, solo cobra sentido subordinada al surco de la huerta que es trabajada (sea por el siervo, sea por el señor); fuera de esta red práctica de conexiones, la figura de la azada se desdibuja y resulta ininteligible.

Pero una obra de arte liberal, en cuanto obra de arte sustantivo, es la que tiene capacidad de segregarse al artista, y enfrentarse, como «extraña», no solo a él, sino al grupo al cual el artista pertenece, e incluso a todos los hombres de muy diversas culturas, en general. La obra de arte sustantivo ocupa de este modo un lugar junto a las obras de la Naturaleza, y puede resultar tan enigmática o más que las formas naturales. El principio *Verum factum* («solamente entendemos aquello que hemos construido») solo tendría aplicación, según esto, a las obras de arte servil. El *Concierto para piano y orquesta núm. 29* de Mozart es acaso tan enigmático como morfologías fósiles de Burgess Shale, la *Opabinia* o la *Hallucigenia*, producidas en la llamada «revolución del Cámbrico» (Bueno, 2007a: 282-283).

La sustantividad actualista de la obra de arte confirma a esta última, en primer lugar, como un producto construido por el artífice o autor en el eje circular o humano del espacio antropológico; en segundo lugar, como un material transmitido y difundido formalmente mediante recursos procedentes del eje radial o de la naturaleza del espacio antropológico; y, en tercer lugar, demuestra cómo la obra de arte exige ser interpretada como una materia analizable formalmente mediante conceptos y figuras

críticas, como sistema de ideas y como combinación de procedimientos estéticos, en términos racionales y lógicos, propios del ámbito terciogenérico del espacio ontológico. Precisamente por esta última razón la obra de arte trasciende, por un lado, las interpretaciones fenoménicas, en especial las psicológicas y sociológicas, y, por otro lado, se sustrae a toda posibilidad de subordinarse a las necesidades humanas, evitando el servilismo estético, propio del arte adjetivo, desde el momento en que son los seres humanos quienes han de enfrentarse, e incluso subordinarse, a las exigencias estéticas e intelectuales de la obra de arte, no tanto para disfrutar de ellas, por placer estético, psicológicamente (M²), sino para interpretarlas gnoseológicamente (M³).

El fin del arte no es una cínica finalidad sin fin, a través de la cual la estética idealista kantiana reducía la actividad estética a una experiencia psicológica, más o menos ampliamente compartida, y absolutamente hipostasiada. No. En todo caso, si hablamos de arte adjetivo, el fin del arte será servir a las instituciones y nematologías que lo patrocinan y subvencionan, a través de sus artistas y su público (Estado, Iglesia, gremios feministas, organizaciones nacionalistas, partidos políticos, ong's, etc.) Porque si hablamos de arte sustantivo, entonces, el fin del arte es exigir al ser humano su comprensión racional, como sistema de ideas y como *symploké* o combinación de valores estéticos. Dicho de otro modo: el arte sustantivo exige al ser humano una educación científica.

Las experiencias física (M¹) y psíquica (M²) hacen del objeto artístico un objeto servil. Solo la experiencia conceptual (M³) permite interpretarlo como un objeto estético segregado del utilitarismo. El arte se sustrae al servilismo cuando exige al ser humano ser interpretado racionalmente en términos conceptuales y lógicos. Y cuando así no fuere, cuando la «obra de arte» se explique y justifique solo desde la experiencia exclusivamente psicológica o emocional —física al fin y al cabo— para disfrute, goce o placer del ser humano, será un arte adjetivo y, ante todo servil. Desde esta última perspectiva, será artístico cualquier objeto o juguete que haga disfrutar al ser humano. Y, en este punto, sobran todos los ejemplos.

5.5.3.3. CODA SOBRE LA LÍRICA A PROPÓSITO DEL *QUIJOTE*

De la exposición que acabo de hacer de la Estética del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, se desprende la existencia de al menos cuatro tipos de teorías del arte, según se tome como referencia la supremacía de la Naturaleza (teoría mimética), la mitificación de la Cultura o idealismo de la conciencia (teorías culturalistas e idealistas), el adecuacionismo o yuxtaposición entre Cultura y Naturaleza (teorías posmodernas o sofistas), y la dialéctica circularista entre Cultura y Naturaleza (Materialismo Filosófico)²¹.

Según estos criterios, la estética mimética o aristotélica reduce la Cultura a la Naturaleza, de modo que esta se instituye en principio generador y explicativo del arte y sus valores: la Naturaleza otorga el *valor* a las obras de arte, que reproducen en

²¹ Vid. a este respecto el trabajo de Angulo Díaz (2003).

su morfología los contenidos del eje radial²². Lo natural es lo verdadero, y como tal constituye la esencia del arte, su sustancia y verosimilitud. Aristotelismo, clasicismo y neoclasicismo serían las principales corrientes que fundamentarían este tipo de obra de arte. Como se observa, es una teoría estética —la aristotélica— que incurre en la hipóstasis de la Naturaleza, propugnando al fin y al cabo su mitificación. Por su parte, el segundo grupo de teorías del arte puede agruparse en la estética neoplatónica, desde la que se reduce la Naturaleza a la Cultura, también llamada o identificada como *conciencia*. Ahora es la Cultura la que confiere y determina el *valor* de las obras de arte²³. En este caso, lo artificial es lo verdadero. Se incurre así en una hipóstasis de la Idea de Cultura o de Conciencia, en cuyos límites figurará la concepción de la vida terrenal y humana como sueño o «reflejo» de una conciencia trascendente y metafísica. En este contexto, Manierismo y Barroco constituyen los principales referentes estéticos de este ideal artificioso de obra de arte. En tercer lugar, la estética adecuacionista se basa en una yuxtaposición entre Naturaleza y Cultura, de modo que el *valor* de las obras de arte emana tanto de la Naturaleza como de la Cultura²⁴, resultado de

²² «El primer tipo de teorías del arte está representado históricamente por la teoría de la *mimesis*, y en tiempos recientes podríamos considerar a la teoría asociada al impresionismo como una teoría que justifica la *imitación* de la Naturaleza por parte del arte. Según la teoría de la *mimesis*, sería la Naturaleza la que otorgaría el *valor* a las obras de arte, y la Cultura impediría, oscurecería o degradaría ese valor. A nadie se le escapa la relación de esta teoría con los mitos del buen salvaje. Lo natural se opone a lo artificial (o artificioso) como lo verdadero a lo falso (o, en términos más propiamente artísticos, como la «vida poética» a la «vida prosaica») Sería ingresando en la *poesía de la Naturaleza* como el hombre encontraría su salvación o redención del mundo artificial corrupto. La gran paradoja de la teoría de la *mimesis* es que el medio de salvación sea algo tan artificial como el arte, o, desde otro punto de vista, que el valor del arte se mida por su propia negación como arte para regresar al mundo natural» (Angulo Díaz, 2003: 17).

²³ «El segundo tipo de teorías del arte las podríamos denominar *creacionistas* o *artificialistas*, y el paradigma de estas teorías es la teoría neoplatónica del arte. Según este *creacionismo* la fuente originaria del *valor* de la obra de arte es la Cultura (o el Hombre si ponemos en marcha otro criterio), en tanto que la obra de arte es una *creación* del Espíritu. El material (o los «valores formales») recogido en la obra de arte no tendrían valor alguno en sí, y solo lo adquirirían por medio de esa *creación* (llámese si se quiere estilización o idealización) Aún es más, estas teorías no solo sostienen esa creación, sino incluso un tipo de *creación ex nihilo*, por cuanto los artistas prescindirían de los materiales ya trabajados previamente, sacando el diseño o plan de la obra enteramente «de su cabeza» (por intuición de artista, se entiende) De ahí que muchas veces estas teorías del arte hagan una apología de la *originalidad*, de la introducción, por creación del artista, de algo nuevo (y redentor) en este mundo» (Angulo Díaz, 2003: 17).

²⁴ «El tercer tipo de teorías del arte las podríamos llamar *adecuacionistas* o *expresionistas*. Para este tipo de teorías tanto la Naturaleza como la Cultura contribuyen al *valor* de la obra de arte, puesto que se afirma que los «valores formales» (el color, el punto, la línea, el plano, por ejemplo) poseen un *valor* con independencia de la Idea o subjetividad que se quiera expresar, del mismo modo que las palabras que forman parte de un mensaje poseen su *valor* (en este caso referencia o significado) con independencia del significado de la frase o de la intención del hablante. Esta es, pues, una teoría *lingüística* del arte: el arte sería un lenguaje por el que se expresarían los arquetipos o las subjetividades de los artistas. Lo esencial de este tipo de teorías del arte es que buscan una *sintonización de los medios estéticos con lo que se quiere expresar*, de ahí que las llamemos teorías *adecuacionistas*. Mantienen, por tanto, una duplicidad de valores: el valor de la

hipostasiar metafísicamente, de idealizar trascendentalmente, la una y la obra. Es el ideal estético preferido por el Romanticismo y, sobre todo, por la posmodernidad, que encuentran en Kant a uno de los valedores más primigenios. Es una teoría estética que se basa en la sofística y en la falacia adecuacionista (Maestro, 2007b), de modo que todo lo que haga una «cultura» será, de un modo u otro, una suerte de «obra de arte», en la que formalmente, o lingüísticamente, se manifestarán los valores, ya no solo morales, sino éticos —y trascendentales—, de un grupo humano de referencia, cuya «identidad» habrá de preservarse intacta por encima de todo (incluso por encima del progreso de la razón humana). Finalmente, la estética materialista se basa en una idea de retroalimentación, circular y dialéctica, entre Naturaleza y Cultura, impugnando, por sofista, la estética adecuacionista, y confutando, por metafísicas, idealistas e hipostáticas, las teorías mimética y culturalista del arte²⁵.

La mayor parte de los estudiosos de la lírica cervantina se han situado en los presupuestos de la estética mimética, seducidos probablemente por la supuesta teoría literaria citada y comentada en célebres pasajes de la obra de Cervantes. Sin embargo, como ha demostrado Pedro Ruiz (1997, 2007), la poesía del autor del *Quijote*, pese a sus posibles referencias y apariencias classicistas, apunta a un manierismo que hace del artificio la esencia del arte poético. Ruiz se sitúa de este modo —sin duda sin pretenderlo— en los presupuestos de una estética que aquí denominaremos materialista (examina los materiales literarios en sus relaciones más adecuadas), la cual le permite explicar, sin incurrir en los idealismos propios de las estilísticas (teorías

Idea (o subjetividad) y el valor de los medios artísticos. En principio, estos dos valores tendrían una existencia separada: la Idea intuida por el artista (o su propia subjetividad) preexistiría con independencia de los colores o sonidos; y el valor de estos también serían independientes de la intuición de las Ideas o la existencia de conciencias individuales. Estos dos valores se *yuxtapondrían* en orden a manifestar las Ideas intuidas o las subjetividades (puesto que sin su expresión en los medios artísticos —o significantes— se quedarían encerradas en el ámbito de la intimidad)» (Angulo Díaz, 2003: 17).

²⁵ «El cuarto tipo de teoría del arte las podríamos llamar *materialistas*. Este tipo de teorías mantienen que ni la Naturaleza ni la Cultura preexisten a la construcción de la obra de arte y, por tanto, no pueden otorgar *valor* a la obra de arte. Las ideas de Cultura y de Naturaleza son ideas metafísicas (más bien míticas). En contra de las teorías del arte que sostienen que el valor de las obras de arte procede del valor de la Naturaleza, una teoría materialista ha de responder que, desde la perspectiva ontológico-general, tan primario y original es un objeto natural que una objeto cultural (incluidas las obras de arte) Y en contra de las teorías del arte que sostienen que el valor de las obras de arte procede del valor de la Cultura, una teoría materialista ha de contestar que las obras de arte no son tanto expresivas de algo espiritual, o expresivas de la esencia del hombre (en tanto obras del hombre), cuanto ámbitos fenoménicos característicos cerrados y destinados a la interpretación. El materialismo se opone a las teorías I por su mitificación de la Naturaleza, y a las teorías II por su mitificación de la Cultura. Pero la oposición ha de ser directa en el caso de las teorías III, porque las teorías I reconocen el carácter derivado, dependiente o construido de la Cultura, y las teorías II reconocen a su vez el carácter derivado, dependiente o construido de la Naturaleza. En cambio las teorías III mantienen el carácter eterno e independiente tanto de la Naturaleza y de la Cultura, siendo ambas fuente del *valor* de la obra de arte» (Angulo Díaz, 2003: 17).

de la conciencia y de la exaltación de la cultura, del *Volks* y del *Geist* por excelencia), las dialécticas fundamentales y definitorias de la poesía cervantina²⁶.

Todavía en 1997 Pedro Ruiz afirmaba, con razón, que, respecto a la lírica cervantina, «la reflexión continúa situada en los mismos planteamientos que guiaron la crítica histórica decimonónica» (Ruiz, 1997: 63). Este autor considera, muy acertadamente, que la crítica literaria, hasta hace apenas unos años, interpretó la poesía de Cervantes desde dos limitaciones que apenas se han superado: la lectura subordinada de los poemas integrados en sus obras literarias mayores y la reducción, incluso hasta su disolución en lo anecdótico, a las preocupaciones personales del autor sobre la opinión que sus contemporáneos manifestaban de su obra poética²⁷.

En lugar de una perspectiva distorsionadora que contraste el verso cervantino con su producción en prosa o con la de los poetas más notables de su generación y la siguiente, se impone restituir a esta escritura la historicidad de la que nace y en la que se constituye como un discurso caracterizado estéticamente, objetivo que debemos perseguir con preferencia a un simple juicio de valor [...]. De este modo podemos encuadrar la producción poética cervantina entre los dos ejes que la definen históricamente, esto es, la crisis de la poesía española en el tránsito del siglo XVI al XVII y los irónicos juegos de perspectivas característicos de toda la obra del autor (Ruiz, 1997: 76-77).

La poesía de Cervantes está extensionalizada e integrada en el resto de sus obras literarias. Se ha insistido en que carecemos de una obra lírica de referencia, así como de una antología, autorial o contemporánea al autor, de sus versos. Por esta razón puede considerarse la ontología de la lírica cervantina como un meroema, y no como un holema.

Cervantes, que no rehusó la anomalía de una edición de comedias sin representar, no dio a la imprenta ningún volumen exento de sus poesías, y eso era en las décadas iniciales del siglo XVII un fenómeno cada vez más escaso entre los ingenios poéticos, desbordados en volúmenes de «varias rimas» [...]. Cervantes renuncia a la colección exenta de versos, distanciándose por igual de la sistemática construcción lírica de base petrarquista heredada del Quinientos y de la ampulosa recopilación de «varias rimas» que apunta al Seiscientos [...]. Ambos caminos se mostraban intransitables para el discurso poético cervantino, que hubo de desarrollarse a contrapelo y desprovisto de referentes válidos o paralelismos

²⁶ Contra las hipóstasis del psicologismo y del autologismo en el arte: «Desde el materialismo filosófico es inaceptable una hipóstasis tal de la intimidad de la *psique*. Una vida interior distinta, y aun opuesta, a una exterior acaba por esfumar, a fuerza de sutileza, ese mismo mundo interior. Todos estos teóricos y artistas hablan de lo interno, pero no pueden decir qué es interno. Y no lo pueden decir porque para ello han de recurrir a lo externo. Tampoco es imaginable un mundo interno fuera de toda contextualización» (Angulo Díaz, 2003: 17).

²⁷ «Sin duda, y los testimonios se acumulan, Cervantes no era un autor bien considerado en su momento, menos aún como poeta, aunque tampoco debemos olvidar que en esta consideración pesaba más el juicio de los letrados que el del público lector, y los primeros, en lugar de críticos, son los escritores que rivalizan por una posición en el parnaso académico, en la pompa mundana de la fama, la honra y el mecenazgo» (Ruiz, 1997: 66).

evidentes, prácticamente reducido a una inserción en contextos narrativos que parece inseparable de la propia naturaleza de esta escritura (Ruiz, 1997: 64 y 66).

El contenido de los poemas cervantinos «corresponde al mundo de los personajes que hablan, no al del poeta que escribe» (Ruiz, 1997: 77-78). Ese contenido está implicado morfológica y funcionalmente en una fábula que lo determina desde todos los puntos de vista. Aunque separables, se trata de poemas indisociables de la obra que los hace posibles. Su poesía es un meroema. Es y está implicada en un contexto literario que la desborda, y cuya estructura supera su propia génesis. La sustantividad de la obra poética cervantina se objetiva en la adjetivación que sus propios poemas confieren —y adquieren— respecto a la obra literaria que los envuelve y constituye. Semejante adjetivación, en la que se fundamenta su sustantividad, no resta en absoluto valor estético a la lírica cervantina, sino, bien al contrario, exige a sus intérpretes un examen bien diferente del que se le ha dado hasta ahora, es decir, exige un análisis, en palabras de Pedro Ruiz, atento a la propia sustantividad de sus valores estéticos, determinados ante todo por sus valores pragmáticos:

La lectura literal de los poemas en su sentido inmediato y la limitación al plano de la retórica elocutiva ha de dejar paso, pues, a una lectura en clave poética y atenta a los valores pragmáticos de la composición, tal como corresponde a un momento y a una escritura que se está cuestionando el propio lugar de la poesía y los mecanismos de su percepción y valoración (Ruiz, 1997: 78).

A lo largo del siglo XVI se desarrolla en la lírica castellana una serie de corrientes poéticas diferentes entre sí, que pese a remitir a escuelas distintas, proceden en definitiva de una evolución particular a partir de un origen en cierto modo común: la poesía trovadoresca provenzal. Como han señalado autores como A. Blecua, la ósmosis entre tradición petrarquista y poesía cancioneril, que puede observarse en la creación poética del siglo XVI, especialmente en los autores del primer Renacimiento (Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre, Hernando de Acuña, etc.), se objetiva sobre todo en la novela pastoril, con la alternancia de metros, temas y recursos retóricos (Blecua, 1981). Los referentes históricos de la poesía de Cervantes pertenecen al siglo XVI, y sus autores o representantes principales son, especialmente, Garcilaso y Herrera²⁸. Sin embargo, Cervantes trasciende la naturalidad garcilasista para discurrir por el manierismo herreriano (Ruiz, 2007)²⁹, y cifrar en el artificio una idea esencial de poesía. Cervantes

²⁸ Esta es la interpretación de Pedro Ruiz, quien advierte además que «no era el suyo un caso aislado, ya que fueron muchos los ingenios atrapados en esta coyuntura, sin alcanzar siquiera una vía de escape de ese impresionante «cementerio de elefantes» de que dan cuenta el «Canto de Calíope» y el *Viaje del Parnaso*, entre otras piezas del género» (Ruiz, 1997: 65).

²⁹ La siguiente argumentación de Lerner confirma la hipótesis aducida por Ruiz Pérez, en virtud de la cual Cervantes concibe la poesía bajo la idea del artificio propio de la estética manierista: «El uso, en la poesía de Cervantes y en sus églogas en particular, de figuras retóricas frecuentes en períodos anteriores no debería verse como una vuelta a prácticas pasadas, sino como recuperación y revisión de fórmulas aceptadas como válidas en los textos poéticos de su tiempo» (Lerner, 2005: 96).

fue un heterodoxo progresivo, escribiendo siempre desde posiciones estéticas y generacionales cada vez más desplazadas y distantes de su presente contemporáneo³⁰.

Sin temor a exagerar, podría afirmarse que en el *Quijote* predomina la poesía burlesca. Poemas satíricos, incluso contra los protagonistas de la propia novela, y su tradición literaria caballeresca, rematan el comienzo y el final del relato. Los poemas iniciales, los versos de los poetas de Argamasilla (sonetos y epitafios finales de la primera parte), y el conclusivo epitafio del infidente Sansón Carrasco (II, 74), son ejemplos muy poderosos del uso inmanente que Cervantes hace de la sátira, siempre respecto a su propio intertexto literario, a sus propias creaciones literarias. En su *corpus* de poemas satíricos auriseculares contra los malos poetas, Chivite Tortosa (2008a) distingue seis momentos cronológicamente fundamentales, que organiza de acuerdo con períodos literarios. Entre ellos figura de forma específica la lírica cervantina, en concreto nueve poemas de esta especie satírica incluidos en el *Quijote*, respecto a los cuales ofrece la siguiente interpretación:

Este conjunto lo conforman algunos de los poemas preliminares escritos por el propio Miguel de Cervantes bajo el disfraz de personajes literarios del mundo de las novelas de caballerías. Este artificio implicaba en sí una transgresión del género panegírico, que —a pesar de los mejores propósitos en dichos personajes, o quizá como consecuencia de su falta de habilidad—, se convierte en una parodia burlesca de este género laudatorio, mediante una especie de esquema inverso de los *paradoxa encomia*, de modo que en sus alabanzas a la obra, aunque pareciesen hacerlo un flaco favor, Cervantes se acredita al reírse de sí mismo, y conlleva en última instancia la mofa por medio de este trasunto de los típicos poetas panegiristas, las más de las veces los mismos, y movidos casi siempre por el interés o la circunstancia. Cierra el libro a su vez con otro grupo de poemas elegíacos, subgénero propio del poema laudatorio, bajo el rótulo genérico de «Los académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha, en vida y muerte del valeroso don Quijote de la Mancha, *hoc scripserunt*». El uso del género del soneto fúnebre y del epitafio burlesco se comprende dentro de lo adoxográfico y del sujeto académico, como bien lo denota el aire pedantesco y macarrónico del latín: *hoc scripserunt*. La burla final de estos poemas vuelve a ser fruto de la parodia literaria, desde una supuesta seriedad en la que la alabanza se trueca ridícula, mofándose así del estilo y modo de las prosapias académicas al uso (Chivite Tortosa, 2008a: I, 288-289).

Carlos Mata (2007) ha subrayado la pluralidad temática que está presente en el repertorio de los textos líricos cervantinos, y que en buena medida se corresponde con la amplitud semántica y referencial que se halla objetivada y extendida en el resto de su obra mayor: «el amor, la mujer, el mundo pastoril, la guerra y las armas, la libertad, la amistad, la reflexión sobre la literatura, la alegoría y el simbolismo, temas circunstanciales, etc.» (Mata Induráin, 2007: 131).

³⁰ En su tiempo, Cervantes no fue considerado por los preceptistas desde el punto de vista de la lírica: «Podría decirse que Cervantes no tuvo repercusión alguna dentro de las poéticas. Quines permanecieron atentos a los hechos literarios de su época (casos de Sánchez de Lima y Herrera) no pudieron conocer la obra de Cervantes por evidentes razones cronológicas. Mas tarde, el resto de preceptistas, caso del Pinciano y Cascales sobre todo, ignoró el hecho literario para dedicarse a repetir, con más o menos matices, lo que antes se había dicho en Italia» (Trabado, 2000: 47).

En esta amplitud de referentes, Cervantes presenta composiciones poéticas que, por su apariencia y sus temas, invitan a una explicación afín a teorías miméticas o clasicistas del arte, donde la naturaleza se convierte en el principio generador y modélico de cuanto sucede. Pero semejante afinidad resulta siempre frustrada en el terreno de las apariencias, y desmentida por cualquier análisis más detenido de los hechos. Es lo que sucede en la apariencia bucólica de los pastores que persiguen platónicamente el amor de una pastora que, como Marcela, ni es pastora verdadera, ni es susceptible de protagonizar ninguna experiencia bucólica.

En un contexto plenamente pastoril tiene lugar el recitado del romance compuesto por un clérigo beneficiado, tío del pastor Antonio, quien lo canta, interpretado al rabel, para don Quijote, Sancho y otros pastores que los acompañan (I, 11). La música se convierte aquí en una parte determinante o intensional de la poesía³¹. El poema objetiva tópicos de la literatura pastoril (amor del pastor, desdén de la pastora, celos, platonismo, códigos del *fino amor*...) con incisiones paródicas, tales como la atribución simiesca de una pastora a otra, e incluso violentas, como el desafío del primo de la moza afrentada al pastor Antonio, etc. Pero acaso la nota más significativa, desde el punto de vista de la dialéctica que aquí nos convoca, sea la que aporta Sancho en su glosa a las impetraciones de don Quijote, quien solicita más canciones y romances:

Con esto dio el cabrero fin a su canto; y aunque don Quijote le rogó que algo más cantase, no lo consintió Sancho Panza, porque estaba más para dormir que para oír canciones, y, así, dijo a su amo:

—Bien puede vuestra merced acomodarse desde luego adonde ha de posar esta noche, que el trabajo que estos buenos hombres tienen todo el día no permite que pasen las noches cantando (I, 11).

Con la inserción de estos y otros poemas, como la *Canción desesperada* de Grisóstomo, así como el discurso de la Edad de Oro, Cervantes va introduciendo al lector en el idealismo de una vida pastoril que contrasta de forma cruda y dialéctica con la realidad vital en la que pretende implicarse la ficción.

En otros casos, la lírica cervantina exige la presencia de teorías estéticas afines al manierismo, y, especialmente, próximas a dar cuenta de una interpretación dialéctica de hechos en conflicto (guerra y paz, amor verdadero y amor fingido, amistad y enemistad, etc.). Es aquí donde la estética materialista adquiere mayor relevancia, al enfrentarse al manierismo de la lírica cervantina, a la afirmación de lo artificial como lo verdadero, y a la consecuente identificación de lo natural (la vida supuestamente bucólica de Grisóstomo o Marcela) con lo falso. No por casualidad la concepción de la lírica como expresión de destreza y virtuosismo —esto es, de artificio— se manifiesta con frecuencia en el ámbito de la novela pastoril. El pastor y poeta enamorado se convierte con frecuencia en un pastor y poeta virtuoso del arte y los recursos expresivos. Domina un arte como es el de la poesía. De este modo, el arte de *amar en verso* será más importante que el arte de *amar* (sin más).

³¹ Vid. necesariamente, en este punto, el estudio sobre *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, de Juan José Pastor Comín (2007).

Cuando la destreza del poeta se imponga a la expresión del sentimiento y acabe por anularlo entraremos dentro del campo que lleva a equiparar la poesía con la ficción» (Trabado, 2000: 193).

Advierte Trabado, en este contexto, que la semántica de una poesía que resulta insertada en una trama de orden narrativo se ve modificada por el estatuto del personaje que enuncia el mensaje poético. «No hacía falta llegar a Pessoa para saber que el poeta era un fingidor» (Trabado, 2000: 198). El estatuto del personaje determina la interpretación semántica del poema lírico. Especialmente en la poesía bucólica y pastoril³².

Desde este punto de vista, Cervantes ofrece reflexiones decisivas sobre el lenguaje poético, su uso y valor funcional. Sabemos que la poesía como *expresión del sentimiento* se debe sobre todo a la imagen que de Petrarca había proyectado Bembo. Como actividad artística y virtuosa, la lírica comienza a distanciarse del mensaje del *Canzonere*, constituyendo de este modo una evolución del petrarquismo. El poeta, ahora también cortesano, domina el arte de la composición lírica. La creación poética no se organiza entonces como resultado de una biografía o de un recorrido vital, sino en función de una calidad retórica, musical, formal, que inevitablemente la distancia de su canon genuino. Transitamos de lo natural al artificio. Paralelamente, la concepción de la poesía como ficción penetra en la lírica a través de su evolución, desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII, hacia la poesía burlesca. Lope, Góngora y Quevedo son quizá los ejemplos más sobresalientes, con sus heterónimos, romances burlescos y letras satíricas.

Cabe afirmar, en consecuencia, que el fin del arte es su interpretación humana, normativa y crítica, hasta el punto de que un arte que se sustrae a las normas, eludiendo todo posible análisis en nombre de una libertad creativa, o de una propaganda solidaria, no es ontológicamente un material estético, sino algo que lo parece y lo simula (*Kitsch*), bien como arte adjetivo o servil, bien como trampantojo estético. En este sentido, la poesía de Cervantes todavía no ha sido suficientemente estudiada en M³.

³² El diálogo posee una importancia decisiva en el desarrollo de la novela pastoril. La concepción cervantina de la égloga, paradigma genérico al que remite *La Galatea* desde su prólogo, está estrechamente relacionado con ese afán de Cervantes por mostrar el contraste entre diferentes personalidades a través de la *disputatio*. En palabras de Trabado, «el axis estructural de *La Galatea*, los libros III y IV, están contruidos sobre esa funcionalidad dialéctica destinada a la confrontación de distintos pareceres. Si la égloga del libro III se inscribía dentro de la tradición bucólica y del canto amebéo, la disputa mantenida por Lenio y Tirsi en el marco del libro IV sintonizaba con la estructura dialogística de los tratados filográficos como son los *Diálogos de amor* o los *Asolanos*» (Trabado, 2000: 487).

5.6. PROPIEDAD. IDEA DE LOCURA EN EL *QUIJOTE*

El libro [el Quijote] no trata de una locura, sino, a través de la locura, de la razón.

Maurice MOLHO (1998/2005: 350).

—A fe, Sancho —dijo don Quijote—, que, a lo que parece, que no estás tú más cuerdo que yo.

Miguel de CERVANTES, *Quijote* (I, 25).

Desde el punto de vista de la teoría de los géneros literarios desarrollada desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, son *propiedades* aquellas partes o rasgos distintivos y constituyentes de una obra literaria dados en función de la especie. En este contexto, se considerará la Idea de Locura en el *Quijote* como la propiedad fundamental de esta novela respecto a otras obras de su misma especie literaria.

5.6.1. CRÍTICA DE LA IDEA DE LOCURA

Aquí voy a definir la Locura como Idea, de modo que partiré de un conocimiento crítico y dialéctico, esto es, de una Filosofía, desde la cual consideraré la locura como un uso patológico de la razón. Los contenidos de la locura son los contenidos de un Mundo Interpretado (M_1) racionalmente, pero interpretado racionalmente de una forma *patológica*. Tal como aquí la voy a considerar, la locura será un modo patológico de usar la razón. Un loco puede perder la cordura, pero no *completamente* la razón. El hilo conductor y explicativo de la locura es un uso autológico y patológico de la propia inteligencia, es decir, de las capacidades discursivas personales e individuales. Solo los seres inteligentes pueden volverse locos, porque la locura no existe al margen de una mínima, y a veces sobresaliente, capacidad de raciocinio y de discurso lógico. Del mismo modo que solo puede padecer una enfermedad cardiovascular aquel que posee un corazón y un sistema de vasos sanguíneos, solo alguien que posee una inteligencia en ejercicio puede enfermar en el uso de sus facultades discursivas, y utilizar la razón de forma patológica como modo de explicación de la realidad propia y ajena.

Esta Idea de Locura puede encontrar justificación en una o varias ciencias categoriales, como la Medicina o el Derecho, desde las cuales será posible examinar científicamente la Locura como Concepto, bien por sus causas biológicas o físicas, como trata de hacer la Psiquiatría, bien por sus consecuencias jurídicas y sociales, como pueden objetivarse en el Código Civil o Penal de un Estado de Derecho.

Al considerar críticamente la Idea de Locura como un uso patológico de la razón, hay que explicar qué significado adquiere este uso aberrante de la facultad de razonar en cada uno de los tres ejes del espacio ontológico del Mundo Interpretado (M_1).

Así, en el mundo físico o primogenérico (M_1) cabe hablar de un uso patológico de la razón cuando alguien ve gigantes donde solo hay molinos, no porque los demás no vean

gigantes, sino porque el molino es única la realidad efectiva y físicamente existente. Dicho de otro modo: hablamos de locura cuando alguien se comporta de forma recurrente y sistemática como si lo que no existe físicamente existiera físicamente. Quien se comporta como si los contenidos de una calumnia o una mentira fueran posibles está aceptando la verdad de la calumnia y, en consecuencia, engañándose a sí mismo. No porque «crea» en su existencia, sino porque afirma tal existencia y, sobre todo, porque se comporta físicamente como si tales realidades falsas e inexistentes existieran real y verdaderamente en el mundo físico. Esto último es lo que hace don Quijote, sobre todo en la primera parte de la novela, y muy especialmente en las primeras páginas de ella. Y lo hace justificándolo de forma muy racional desde el logos que le proporciona el mundo de los libros de caballerías. Como no puede ser de otro modo, se trata de un racionalismo idealista. Pero que funciona a la perfección. Sobre todo para seducir al lector en la Idea de Locura que les interesa perpetrar al narrador y al protagonista de la novela.

Paralelamente, en el mundo psicológico o segundogenérico (M_2), el uso patológico de la razón se da con extraordinaria frecuencia, y en todo tipo de seres humanos, incluso entre los presumiblemente más cuerdos y sensatos: hipocondrías, miedos, depresiones, desconfianzas, inseguridades, traiciones, infidelidades, sospechas, temores, ignorancias, amenazas, celos, ambiciones, etc., todo tipo de inquietudes y estados anímicos provocan en el ser humano impulsos que le hacen usar la razón de modo patológico, imaginando más, o menos, de cuanto hay en el mundo que real y efectivamente le rodea. Emocionalmente se puede vivir en un tercer mundo semántico durante mucho tiempo. Basta razonar la calumnia, la mentira o la falacia, y hacer de ellas un discurso verosímil para convertirlos en hechos de conciencia factibles más allá de cualquier psique humana. Dentro del mundo psicológico y fenomenológico, el uso patológico de la razón puede corregirse desde el momento en que el ser humano es capaz de verificar físicamente, esto es, en M_1 , o lógicamente, esto es, en M_3 , su acierto o su error. Un dolor en el cuello puede hacer pensar a un hipocondríaco en un cáncer de tiroides. Pero una consulta médica puede confirmar que se trata simplemente de una tortícolis. Los hechos de conciencia (M_2) pueden y deben verificarse en el mundo físico (M_1), de modo que se confirme que lo que vemos son molinos, y no otra cosa, y en el mundo lógico (M_3), porque un diagnóstico asegure el buen estado de la tiroides y apunte hacia una mala postura sobre la almohada. El problema surge cuando el sujeto es incapaz, por impotencia o por abulia, de «leer» el mundo físico (M_1) de forma correcta, y pretende imponer sobre la verdad crítica y científica del mundo lógico (M_3) la fuerza de los hechos de conciencia de su propio mundo psicológico (M_2): unos gigantes pretenden atacarme y todos los días contraigo una enfermedad, aunque los molinos sigan produciendo harina y los diagnósticos médicos confirmen el buen estado de mis tiroides. La locura de don Quijote tiene su génesis en M_2 ; de inmediato busca apoyos materiales en M_1 , en los elementos y realidades físicas de su mundo circundante, a los que el protagonista por sí mismo va dando nombre y vida propios, y desde su misma concepción se presenta justificada en M_3 , conforme al logos del mundo codificado en los libros de caballerías, que es un logos ficticio, libresco e imposible. La locura de don Quijote responde a un diseño perfecto, en el que tanto el narrador, como don Alonso Quijano, tienen, respectivamente, mucho que decir y mucho que ver.

Confirmando, finalmente, que en el mundo lógico o terciogénico (M_3), el uso patológico de la razón corona la legitimación de cualquier tipo de locura. Cuanta mayor es la inteligencia y capacidad discursiva del supuesto «loco», mayor es la coherencia, justificación y legitimación del uso patológico que hace de la razón. A don Quijote le avala la lógica caballeresca y sus profundas lecturas —que el narrador califica de «desordenadas»—, cuyo código, lenguaje y formas de conducta domina a la perfección. Don Quijote se sirve de ese código, esto es, de este dominio patológico de la razón, como un salvoconducto o justificante para hacer lo que le da la gana. Y hacer lo que le da la gana significa, en el contexto de la novela, jugar, al amparo y uso de ese código, a ser un caballero andante, y a protagonizar, jugando con los demás, especialmente con Sancho, una serie de acciones que ejecuta, casi siempre impunemente, arropándose un amparo y un derecho de los que solo puede disponer un loco, es decir, alguien que hace socialmente —y desde la tolerancia ajena— un uso patológico de la razón. Si don Quijote es consciente de este uso patológico que hace de la razón de la cual dispone, entonces su papel solo puede interpretarse como el de un cínico. Solo si don Quijote es inconsciente de ese uso patológico que hace de su razón, entonces aceptaré que es un ser inocente, y que desde la inocencia apalea a clérigos, libera a delincuentes, ataca los fundamentos jurídicos de un Estado, provoca injusticias mayores de las que trata de resolver, no se avergüenza de contraer deliberadamente deudas que sabe que nunca va a pagar, deja a su criado a merced de cualquiera que lo mantee o apalee, y roba instrumentos de barbería a quien se le cruza por el camino, entre otras muchas lindezas. Dicho de otro modo: si don Quijote es un inconsciente, que no sabe lo que hace, entonces no me quedará más remedio que aceptar que la crítica cervantina, desde 1614 —incluyendo a los autores del *Quijote* apócrifo, quienes objetivaron en esta novela la mejor interpretación contrarreformista que cupo hacer de la obra cervantina— hasta el momento de escribir estas líneas, 23 de julio de 2008 —con la excepción de Torrente Ballester (1975)—, está juzgando a un inocente, es decir, a alguien cuyos actos, como los actos de la crítica misma que tal locura interpreta, carecen, por irracionales, de todo valor y sentido. Sin embargo, algo así es por completo inasumible. Porque en don Quijote no cabe ni la inconsciencia ni la inocencia. Don Quijote es resultado de un uso patológico de razón. De un uso *voluntariamente* patológico de la razón. Porque la locura de don Quijote es una invención de la cordura de Alonso Quijano. Él es quien al comienzo de la novela la genera y él es quien al final de ella la clausura. El narrador, indudablemente, es su mejor cómplice.

Por otra parte, la locura es una de las formas más eficaces de sustraerse a las normas. Y esto es, en el *Quijote*, una cuestión decisiva. Las normas nos afectan a todos, son características esenciales de una sociedad política y con frecuencia se imponen para que nadie pueda evadirse de ellas. Las normas responden a exigencias morales que pretenden la óptima organización, coordinación y preservación de los individuos que constituyen un grupo social, cuya máxima expresión política es el Estado. Con todo, hay varias formas de evasión y de sustracción. Hay, por lo menos, tres: el fuero, el juego y la locura. El fuero es una forma colectiva y legal de sustraerse a las normas. Es una forma, por lo tanto, moral, que apela a la coordinación y supervivencia de un grupo humano frente a otros grupos ajenos y alternativos. El juego, a su vez, puede ser, en este sentido, tanto gremial como individual, y siempre es una forma moral de

relación, porque afecta a grupos que disputan lúdicamente por sobrevivir o superarse unos a otros. La locura, por lo común, suele ser diagnosticada individualmente, y no en grupo. La mayor parte, pues, de estas formas de sustracción son gremiales, gregarias o colectivas —como el fuero y el juego—, es decir, proceden de grupos humanos cuyos miembros se articulan y organizan entre sí, reclamando derechos colectivos, privilegios o distinciones, es decir, *normas propias*, frente a terceros. El fuero selecciona las normas, pero no las suprime. Las distingue, por selección y por exclusión. Por su parte, el juego, lejos de derogar cualesquiera normas, las institucionaliza (hasta cierto punto) lúdicamente. Digo hasta cierto punto porque todo juego encubre cínicamente intereses muy trascendentes. Con todo, la forma de evasión o sustracción normativa individual por excelencia es la locura. Además, la locura tiene dos ventajas decisivas sobre cualesquiera otras formas de evasión normativa: el hecho radical de apelar a una cuestión ética —la salud personal—, y el hecho fundamental de que en toda locura las normas las pone el individuo, esto es, el *yo*. El «loco» no da cuentas a nadie. En la locura, la norma es un autologismo (la ley la dicta el *yo*). En el fuero y en el juego, la norma es un dialogismo (la ley la dicta el *nosotros*). En el caso de don Quijote, la locura es un autologismo, cuyas normas iniciales las pone el yo, es decir, el propio don Quijote; un autologismo, con todo, en el que, cada vez con mayor afluencia, quieren participar, es decir, quieren *jugar*, numerosos personajes que van incorporándose a la acción de la novela. De este modo, la locura autológica de don Quijote se va convirtiendo en una locura dialógica, en la que el cura, el barbero, Dorotea, Cardenio, los Duques, Antonio Moreno, Sansón Carrasco, etc., juegan sus cartas. Y el narrador las suyas.

Salud personal y derecho propio, he aquí las exigencias ética y moral de toda locura. Victimismo, triunfalismo y egoísmo. Y a jugar.

5.6.2. LA LOCURA COMO EXIMENTE

Son muy numerosos los pasajes que en el *Quijote* subrayan la locura del protagonista como un eximente de responsabilidades. No sucederá lo mismo, como veremos, en el *Quijote* de Avellaneda, donde la falta de juicio del protagonista no le exime finalmente de ser encarcelado. Sin embargo, en la obra cervantina, todas las libertades que se toma don Quijote son posibles y factibles merced al ejercicio lúdico de su locura: «el ventero les quitó de aquella admiración, diciéndoles que era don Quijote y que no había que hacer caso dél, porque estaba fuera de juicio» (I, 44).

Más complejo será, sin duda, librarse de la persecución de la Santa Hermandad, «que, entre algunos mandamientos que traía para prender a algunos delincuentes, traía uno contra don Quijote [...] por la libertad que dio a los galeotes, y como Sancho con mucha razón había temido» (I, 45). De nuevo don Quijote argüirá razones sofistas y cínicas, que apelan a un fuero y a un derecho completamente inexistentes, ficticios e idealistas, en los que, curiosamente, han creído y creen todavía numerosos comentaristas de esta obra literaria¹. Así habla don Quijote a la Justicia:

¹ No es el caso de Joseph V. Ricapito (2009: 139), quien advierte que «su locura [la de don Quijote], esta enfermedad con que Cervantes le adorna es una muy clara negación de la idealidad».

—Venid acá, gente soez y mal nacida: ¿saltear de caminos llamáis al dar libertad a los encadenados, soltar los presos, acorrer a los miserables, alzar los caídos, remediar los menesterosos? ¡Ah, gente infame, digna por vuestro bajo y vil entendimiento que el cielo no os comunique el valor que se encierra en la caballería andante, ni os dé a entender el pecado e ignorancia en que estáis en no reverenciar la sombra, cuanto más la asistencia, de cualquier caballero andante! Venid acá, ladrones en cuadrilla, que no cuadrilleros, salteadores de caminos con licencia de la Santa Hermandad, decidme: ¿quién fue el ignorante que firmó mandamiento de prisión contra un tal caballero como yo soy? ¿Quién el que ignoró que son esentos de todo judicial fuero los caballeros andantes y que su ley es su espada, sus fueros sus bríos, sus premáticas su voluntad? (I, 45).

He aquí, una vez más, la idea autológica de libertad y de justicia que sostiene don Quijote: la justicia soy yo y la libertad es lo que yo digo y hago. Es una reducción genitiva de la libertad y de la justicia, que ignora los logros propios y ajenos (libertad dativa) y las normas comunes a todos los miembros de una sociedad política (libertad ablativa). La razón de don Quijote es la razón del yo, exclusiva y excluyente. No cabe mayor dogmatismo. Ni mayor injusticia.

En realidad, tres hechos hacen posible la exculpación de don Quijote: la mediación del cura —junto con sus dineros y los de don Fernando, que apaciguan a los principales litigantes contrarios a don Quijote—, la supuesta locura del protagonista —que aquí funciona con la máxima eficacia—, y la frivolidad e irresponsabilidad con que los cuadrilleros de la Santa Hermandad asumen sus funciones políticas —quienes acaban finalmente por despreocuparse de don Quijote—.

5.6.3. LA LOCURA COMO USO LÚDICO DE LA RAZÓN

La locura es, para don Quijote, un uso lúdico de la razón y una expresión cínica de la libertad. La locura de don Quijote es una locura de diseño. La locura de don Quijote es una locura diseñada por la cordura de Alonso Quijano. Una locura muy bien contada, expuesta y justificada por el narrador del *Quijote*, que es un impostor. El narrador del *Quijote* ha engañado, durante siglos, a la mayor parte de los cervantistas. Y sigue y seguirá haciéndolo muy a su sabor. No ha engañado, sin embargo, a un lector singular del *Quijote*, como fue Gonzalo Torrente Ballester (1975), quien supo ver muy bien en la supuesta locura del hidalgo el pretexto para desarrollar un juego narrativo de consecuencias críticas devastadoras.

Pero un don Quijote cuerdo, un Alonso Quijano cuerdo, no interesa a nadie. Y menos que a nadie interesa a los cervantistas, que viven esencialmente de explotar la idea de locura en el *Quijote*, alimentada por una errada traducción erasmista, desde la que se identifica fraudulentamente el título genuino de la obra de Erasmo, *Elogio de la estulticia*, con la cualidad distintiva de don Quijote, bajo la forma de *Elogio de la locura*. A nadie, absolutamente a nadie, le interesa interpretar el *Quijote* desde la cordura del protagonista. La Inquisición no podía tomar en serio las críticas objetivadas en este libro, a menos que se tratara de una broma pesada, de una incómoda experiencia cómica, como bien lo advirtió el artífice del *Quijote* de Avellaneda. La teología tridentina no puede aceptar que desde la cordura se apalee impunemente a clérigos, se ridiculice

racionalmente a eclesiásticos, se burle con suicidios fingidos como el de Basilio la importancia de sacramentos como la confesión (de un suicida) y el matrimonio (con Quiteria), etc. La mística y la retórica posmodernas no pueden renunciar a disponer de un loco ilustre desde el que explotar la idea foucaultiana de represión y de poder. Igualmente, el psicoanálisis freudiano y lacaniano se vería privado de uno de sus mejores pacientes.

El propio narrador del *Quijote* se tomó muy en serio su responsabilidad de asegurar y blindar la locura de su personaje a prueba de todo tipo de verificaciones. Y la mejor forma de blindarla fue la de conferirle un estatuto absolutamente ambiguo e inverificable de forma definitiva². Si don Quijote actuara como cuerdo, Cervantes habría acabado en la hoguera. Lo que hace don Quijote está proscrito por la cordura, pero está permitido, sin estar legalizado, por la locura. Ahora bien, ¿qué sucedería si la locura de don Quijote fuera una invención de la cordura de Alonso Quijano? Sucedería que muchos aspectos del *Quijote* quedarían mejor explicados, a costa de que la obra de los inquisidores, la obra de los teólogos, la obra de los teóricos de la literatura y la obra, sobre todo, de los cervantistas, resultara, en muchísimos casos, completamente ridiculizada.

Desde posiciones sumamente frágiles y retóricas, Martínez Bonati se expresa respecto a la locura de don Quijote del modo siguiente, que no compartimos de forma íntegra:

La idea de *locura* (no se negará esto) es central en la obra. Ahora bien, locura es un fenómeno de una esfera intrínseca y esencialmente sistemática: es la ruptura del orden mental tenido por racional y sano, la irrupción de un código extraño de la intelección y la conducta (Martínez Bonati, 1995: 132).

Bonati, como casi todos los cervantistas, teóricos de la literatura e incluso médicos, consideran que la locura y la cordura son términos dialécticos, antitéticos, opuestos entre

² Son constantes las referencias del narrador y de varios personajes a un don Quijote cuerdo y loco a la vez: «Miráballo el canónigo, y admirábase de ver la estrañeza de su grande locura y de que en cuanto hablaba y respondía mostraba tener bonísimo entendimiento [...]. Admirado quedó el canónigo de los concertados disparates que don Quijote había dicho» (I, 49). El narrador parece estar apuntando de este modo a un uso patológico de la razón. Lo mismo sucederá en los diálogos sostenidos con don Diego de Miranda, quien «ya le tenía por cuerdo y ya por loco, porque lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto» (II, 17). La misma idea se reitera al presentar a un don Quijote inteligente y decoroso, que aconseja con discreción y agudeza a Sancho, nombrado ya gobernador: «¿Quién oyera el pasado razonamiento de don Quijote que no le tuviera por persona muy cuerda y mejor intencionada? Pero, como muchas veces en el progreso desta grande historia queda dicho, solamente disparaba en tocándole en la caballería, y en los demás discursos mostraba tener claro y desenfadado entendimiento, de manera que a cada paso desacreditaban sus obras su juicio, y su juicio sus obras; pero en esta destos segundos documentos que dio a Sancho mostró tener gran donaire y puso su discreción y su locura en un levantado punto» (II, 43). El narrador cumple de este modo con un proceso creciente e irreversible de dignificación del personaje, que concluye con la segregación de toda locura, y la declaración de la propia cordura, coincidiendo con el fin del juego, esto es, el final de la vida y de la novela, la muerte.

sí. Desde el Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura, considero que locura y cordura no son en el *Quijote* términos dialécticos, sino *conceptos conjugados*³, es decir, hechos que se construyen de forma mutua, yuxtapuesta y entrelazada, de manera tal que el uno no prospera sin la presencia del otro, y así mutua y simultáneamente. La locura, como concepto conjugado con la cordura, permite explicar la Idea de Locura en el *Quijote*. Porque don Quijote no es un loco solo y siempre, y porque el propio don Quijote es una figura literaria superior e irreductible, sin más, a la locura.

Imbuido de la idea de juego desde la que Torrente Ballester (1975) propone su interpretación del *Quijote*, Bonati sugiere igualmente que la locura de Alonso Quijano puede ser, en efecto, un ardid que permite a don Quijote ser quien es y hacer libremente de las suyas, tal como aquí sostengo, con muy pocas reservas. La idea de fingimiento caracterizaría no solo al narrador de la novela, sino a su protagonista fundamental, el propio Alonso Quijano, que finge ser don Quijote de la Mancha. No solo el poeta, sino también el prosista, es un fingidor.

Cree don Quijote que es, y sabe que finge ser [...]. La conciencia soterrada de estar fingiendo hace natural la aceptación del obvio fingir de los otros, que quieren engañarlo siguiéndole el juego. Resultan así convincentes también las credulidades excesivas de don Quijote y Sancho. Y también resultan convincentes sus agudezas y sabiduría, pues la doble conciencia de sus locuras —creer ser y saber que se finge— contiene, precisamente, sea mitad de saber, el saber que se finge; en otras palabras: es una conciencia no encerrada herméticamente en la locura, sino parcialmente abierta a la realidad y a la sensatez (Martínez Bonati, 1995: 144).

De quien sí disiento radicalmente, como no puede ser menos, es de Foucault (1972), quien confunde de forma obstinada, sistemática y absoluta, la Locura como Concepto y la Locura como Idea. La primera es objeto de una Ciencia, es decir, de un conocimiento conceptual o categorial, que solo puede proporcionar la Medicina, u otra ciencia categorial definida, mientras que la segunda es objeto de una Crítica, es decir, de un conocimiento crítico y dialéctico, que solo puede darse en una Filosofía, pero jamás en un saber acrítico y analítico, ajeno a toda dialéctica, como el que desarrolla Foucault, fundiendo y confundiendo las consecuencias de la Medicina de las edades Antigua, Media y Moderna con el discurso deconstructivista, que no filosófico, desde una posmodernizada Edad Contemporánea⁴.

Uno de los primeros autores, si no el primero, en cuestionar e incluso negar la locura de don Quijote como un hecho involuntario de Alonso Quijano fue Gonzalo Torrente Ballester en su obra *El Quijote como juego* (1975). Torrente considera que la locura de don Quijote responde a una voluntad de Alonso Quijano por protagonizar un juego sobre el tablero que expone la novela. Por supuesto, el propio Cervantes resultaría implicado directamente, como artífice de semejante juego.

³ Sobre la noción de *conceptos conjugados*, vid. Bueno (1978a).

⁴ Samonà (1987) ha criticado con rigor algunas de las falacias vertidas por Foucault a propósito de la locura de don Quijote.

Llegados a este punto, quiero advertir de algo que resultara decisivo: nadie juega a cambio de nada, porque no se juega por nada y para nada. Todo juego es la disimulación de intereses muy serios. No concebiré, por lo tanto, el *Quijote* como un puro juego acríptico dado gratuitamente por Cervantes a cualesquiera lectores, cual «regocijo de las musas». Como se verá, todo jugador es prisionero de un tablero, cuyos intereses están crudamente implicados en la más obstinada realidad.

Subraya Torrente que Alonso Quijano es un hombre de tantos —uno de tantos «hijos de algo de poca monta»—, que se presenta retratado en las condiciones más cotidianas y aburridas de su vida manchega. Incluso una vez transformado en don Quijote, los azares que le salen al camino son completamente humanos y cotidianos. Nada hay de extraordinario en la vida del hidalgo⁵. Para Torrente, el *Quijote* es un puro juego en el que la teatralidad del protagonista explica el fundamento de la acción narrativa. Don Quijote representa la conducta real de una apariencia, es decir, la «conducta real» de Alonso Quijano a través del mundo de «apariencia» que finge don Quijote en torno a sí. Don Quijote, en suma, dice lo que imagina ser: «yo imagino que todo lo que digo es así» (I, 25). Juega con palabras, mas no con realidades: «Don Quijote huye de toda realidad que pueda comprometer su ficción» (Torrente, 1975: 77). Desde este punto de vista, el narrador del *Quijote* cuenta, *jugando*, la historia de un *juego*. La operación eminentemente quijotesca consiste en transformar la realidad en un escenario adecuado al juego, a la ficción, al teatro, que hace posible, y justifica, la acción de don Quijote. La realidad es el principal antagonista del protagonista. Es lo que más obstinadamente le ofrece resistencia.

En su interpretación del *Quijote*, basada en la idea recurrente de que don Quijote finge —*juega a*— ser un loco, Torrente desmitifica con rigor muchas concepciones vigentes en la lectura romántica del texto desde fines del siglo XVIII europeo.

En primer lugar, desmitifica rotundamente la autenticidad de la locura de don Quijote. Se trataría del juego principal, de la ficción más íntima y personal, del protagonista, que se proyecta sobre toda la acción, el curso y los personajes de la novela. Alonso Quijano sería, pues, un cuerdo que se finge loco.

Es un juego, pero nada claro. Si lo fuera, si la trampa estuviera al descubierto, no tendría gracia y la novela se caería de las manos. Porque uno de sus ingredientes prospectivos más vitales es la comezón en que pone de saber si el personaje está loco o no. Y, una vez llegados a una conclusión, si se relee el texto, la comezón se repite y la fe en las convicciones adquiridas se trueca en duda. Tanto la afirmación de que don Quijote está loco como la de que no lo está alcanzan la «realidad suficiente» requerida para que una y otra actúen con la mayor energía sobre la inteligencia del lector, al margen y con independencia de su actitud sentimental —inevitable— ante el personaje (Torrente, 1975: 82-83).

⁵ La narración de hechos extraordinarios hace crisis a finales del siglo XVI, con la disolución de las utopías e ideales renacentistas. Así lo confirma el *Quijote*, desde sus expresiones de realismo y verosimilitud. Cervantes evita, en el tiempo y en el espacio, toda referencia extraordinaria, mítica y remota, con objeto de ofrecer una percepción de los hechos literarios como algo próximo en la historia y cotidiano al ser humano; para sus contemporáneos la acción sin duda parecía transcurrir *hic et nunc*: «En un lugar de la Mancha...», «no ha mucho tiempo...»

Para Torrente, don Quijote es un personaje *enajenado*, es decir, alguien que ha tenido que salir de sí mismo, hasta tal punto que se ha salido enteramente, para adentrarse en un mundo inexistente, como es el de la caballería andante. En consecuencia, Torrente desmitifica los fundamentos más sólidos de la tradicional interpretación romántica del *Quijote*, iniciada por los post-ilustrados alemanes y glorificada todavía por Unamuno en 1905. Torrente propone una lectura verista del texto, y una interpretación coherente con el realismo en el que se sitúa el lector real de novela. Pero don Quijote no está solo, ni en su locura, ni en sus juegos⁶. Y no es casual que al final de la novela, vencido como caballero andante, trate de perpetuar el juego bajo la modalidad de la vida pastoril. Cualquier cosa antes que verse recluido en casa.

[...] querría, ¡oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo «el pastor Quijótiz» y tú «el pastor Pancino», nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos o de los caudalosos ríos (II, 67).

Y con la firmeza de esta intención don Quijote entra en su aldea, «donde daremos vado a nuestras imaginaciones, y la traza que en la pastoral vida pensamos ejercitar» (II, 72). Solo la muerte impedirá la continuación del juego, y la imposición de la razón, pues Alonso Quijano no quiere, como se verá, *morir al margen de la razón*.

5.6.4. LA SUPUESTA LOCURA DE CARDENIO

He indicado que don Quijote no está solo en el juego de su locura. Otros personajes anónimos le acompañan. El narrador del *Quijote* califica a Cardenio de loco, por sus palabras y, sobre todo, por sus obras. Así insiste en presentarlo, principalmente cuando don Quijote interrumpe su historia, y airado y agresivo, golpea con violencia —y éxito contundente— a todo su público para irse al cabo tan tranquilo monte adelante. La comicidad es manifiesta. El cuadro es propio de una caricatura.

Digo, pues, que, como ya Cardenio estaba loco y se oyó tratar de mentís y de bellaco, con otros denuestos semejantes, parecióle mal la burla, y alzó un guijarro que halló junto a sí y dio con él en los pechos tal golpe a don Quijote, que le hizo caer de espaldas. Sancho Panza, que de tal modo vio parar a su señor, arremetió al loco con el puño cerrado, y el Roto le recibió de tal suerte, que con una puñada dio con él a sus pies y luego se subió sobre él y le brumó las costillas muy a su sabor. El cabrero, que le quiso defender, corrió el mismo peligro. Y después que los tuvo a todos rendidos y molidos, los dejó y se fue con gentil sosiego a emboscarse en la montaña (I, 24).

⁶ Respecto a la presencia de don Quijote, solo, en la novela, es recomendable la lectura del trabajo de Jaime Fernández (2008).

Sin embargo, Cardenio tiene más de impotente, de violento y de cobarde, que de loco, insensato o irracional⁷. Cardenio querría perder la razón que posee. Porque asumir racionalmente lo que le ha sucedido le sume de forma insufrible en la mayor de las impotencias. Pero la razón no abandona al ser humano tan fácilmente como se cree, ni con la frecuencia con la que para algunos sería más que deseable. No, la razón se pierde mal, aunque su pérdida casi siempre se finja bien, o se represente ante los demás de forma más o menos aceptable. Al ultraje y la traición de don Fernando, Cardenio no ha sabido encontrar las formas de evasión o representación autorizadas y codificadas en el Siglo de Oro: viaje a las Indias en busca de nueva vida y fortuna, reclusión en un convento (si bien este sería desenlace más propio para una mujer), o enrolamiento en el ejército, luchando contra protestantes y musulmanes. Loaysa y Tomás Rueda protagonizan dos de estas formas de evasión. Lo mismo cabe decir de Lotario. La noble Marcela, por su parte, subrogó el convento y la vida monjil por el monte y la compañía de cabras y zagalas. Sin embargo, acaso Cardenio no da para tanto. Y se tira al monte⁸. Mas no como pastor, sino como salvaje⁹. No solo renuncia despechado a la vida cívica, sino que odia poseer cualquier capacidad de raciocinio, desde la cual se vea obligado a explicarse a sí mismo cuanto le ha sucedido. Cardenio es un suicida frustrado de la facultad de razonar. No es un loco: quisiera serlo. Y no puede¹⁰. Alonso Quijano, sin embargo, sabe muy bien cómo hacerse el loco. Domina el código de su locura, desde la que somete a los demás a participar en su propio juego. Pero la causa del intento de locura de Cardenio no es un juego, sino una deshonrosa humillación que no se puede contar a nadie sino como desahogo terapéutico. Y que además exige ser oída sin interrupción. Algo que el propio don Quijote, tan paciente en otros casos, no puede sufrir en este, porque comienza a resultarle inaguantable, de modo que con el nimio pretexto de errar en el clavo en una apelación caballeresca al amancebamiento de la reina Madasima con su maestro Elisabat, amonesta al narrador para librarse de este modo de tener que seguir escuchando su historia. Y, de hecho, no la oirá, y no preguntará por ella en el futuro. Don Quijote tiene muy claro cuándo y con quién quiere jugar. Y cuándo no, y con quién no. La locura es una forma de evasión en la que, para instalarse definitivamente, hay que poseer ciertas destrezas y códigos. Cardenio no los posee; don Quijote, sí. Quien no es buen jugador, no puede permitirse los derechos que brinda la locura. Habrá de acogerse a otras formas de evasión, y no

⁷ «¡Ahora que dejé robar mi cara prenda, maldigo al robar, de quien pudiera vengarme si tuviera corazón para ello, como le tengo para quejarme! En fin, pues fui entonces cobarde y necio, no es mucho que muera ahora corrido, arrepentido y loco» (I, 27).

⁸ «[...] pregunté a unos ganaderos que hacia dónde era lo más áspero destas sierras. Dijéronme que hacia esta parte. Luego me encaminé a ella, con intención de acabar aquí la vida» (I, 27).

⁹ «Mi más común habitación es en el hueco de un alcornoque, capaz de cubrir este miserable cuerpo» (I, 27).

¹⁰ «[...] estaba diciendo tantos disparates y desatinos, que daba indicios claros de haber perdido el juicio; y yo he sentido en mí después acá que no todas veces le tengo cabal, sino tan desmedrado y flaco, que hago mil locuras, rasgándome los vestidos, dando voces por estas soledades, maldiciendo mi ventura y repitiendo en vano el nombre amado de mi enemiga, sin tener otro discurso ni intento entonces que procurar acabar la vida voceando» (I, 27).

siempre muy regaladas, merced a las posibilidades que ofrecen la Iglesia, las Indias o la Milicia, porque la vida pastoril, como la caballeresca, ya no son en la Edad Moderna refugio de individualistas y excéntricos. Es normal quien vive conforme a las normas, y anormal, anómico o paranormal quien pretende vivir al margen de ellas. Pero la anomia, como la paranormalidad, es un espacio que conviene visitar y transitar, como de hecho hacen Tomás Rueda y Alonso Quijano, mas en el que no conviene residir, y menos definitivamente. A la anomia pertenecen el licenciado Vidriera y don Quijote, pero no sus artífices Rueda y Quijano. El juego dura lo que dura la voluntad de locura. Porque solo el tramposo se toma el juego en serio. En este caso, el tramposo es el loco de veras, esto es, aquel que no sabe, porque no puede, razonar. Quien pudiendo razonar, y sabiendo cómo hacerlo, lo evita, para sustraerse de este modo a los imperativos y exigencias de la razón, ese no es un loco, es un cara dura. Y don Quijote, he de decirlo con toda franqueza, tiene más de cara dura que de loco.

La impotencia de satisfacer deseos personales es la primera causa de conflictos psicológicos. La locura, en el sentido en que aquí la someto a crítica, solo es legítima, esto es, verdadera, cuando sus motivaciones son físicas (M_1), es decir, alguien está loco porque su locura tiene causas físicas, no porque tenga consecuencias psicológicas (M_2), y, desde luego, en absoluto porque el propio loco pueda explicar y justificar racionalmente (M_3) su supuesta locura. El segundo caso es el de Cardenio, huido de la civilización por las consecuencias psicológicas de su impotencia. El tercer caso es el de don Quijote, quien se sustrae a una forma civilizada de ser y de estar porque prefiere incurrir en el ejercicio de otras formas de conducta, mucho más divertidas y complejas, de ser y de estar en el mundo que le ha tocado vivir, en sí mismo muy aburrido y muy anodino.

5.6.5. LA LOCURA COMO USO PATOLÓGICO DE LA RAZÓN

Son muy puntuales en el *Quijote* los momentos en los que el narrador delata el racionalismo del protagonista para explicar y justificar lógicamente los términos de su supuesta locura. Uno de estos primeros momentos compete al capítulo inicial, y afecta a la celada que el pobre hidalgo hace y deshace en pedazos tras someterla a una prueba que se cuida mucho de no repetir.

Es verdad que, para probar si [la celada] era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera, que él quedó satisfecho de su fortaleza y, sin querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje (I, 1).

Torrente comenta con sorna el hecho de que don Quijote no quiera, de ninguna manera, repetir la prueba de resistencia que ofrece la celada, porque sabe, muy cuerdamente, que todo cuanto está haciendo forma parte de un trampantojo. Las mismas consideraciones ofrece el escritor gallego en sus comentarios a la aventura

de los rebaños de ovejas, que don Quijote identifica con dos ejércitos enfrentados. Sorprendentemente, el caballero acosa a las ovejas como lo que son, ovejas, con su lanza hacia abajo, y no como si fueran caballeros, lo que exigiría realmente mantener la lanza en posición horizontal y erguida. Para quien suscribe, como para Torrente, está claro que don Quijote quiere jugar. Y que Sancho no, porque, entre otras cosas, no comprende el sentido de ese juego.

—¿Cómo dices eso? —respondió don Quijote—. ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?

—No oigo otra cosa —respondió Sancho— sino muchos balidos de ovejas y carneros.

Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los dos rebaños.

—El miedo que tienes —dijo don Quijote— te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas, porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son; y si es que tanto temes, retírate a una parte y déjame solo, que solo basto a dar la victoria a la parte a quien yo diere mi ayuda (I, 18).

Dicho de otro modo: «Sancho, si no quieres jugar a esto, no juegues, pero, al menos, no molestes, así que, si *tanto temes, retírate a una parte y déjame solo*: déjame jugar a mí, si tienes miedo, pero no (me) estorbes». Don Quijote prefiere el juego a la discusión. No quiere discutir, quiere jugar. No pelea contra quien le lleva la contraria, sino contra molinos, ovejas, barberos, disciplinantes, frailes y bachilleres, etc. Así se comporta don Quijote. Ni siquiera está dispuesto a razonar fuera del código autológico de su propio *ego*, configurado a partir de su interpretación personal de la literatura caballeresca¹¹. Si Sancho le siguiera plenamente el juego, la novela perdería su dialéctica fundamental, del mismo modo que si don Quijote le obligara a seguirle el juego siempre, el resultado sería un fraude, comparable al de Chirinos y Chanfalla en el popular entremés, hasta el punto de convertir el *Quijote* en un retablo de maravillas muy poco duradero. No. Don Quijote juega con todos, y con Sancho de forma muy particular, sin dejarle tomar partido plenamente en todos sus juegos, ni tampoco en toda la complejidad del juego en sí: permite que lo manteen, le confirma en la creencia de que debe azotarse para desencantar a Dulcinea, le ceba en la idea de ser gobernador, etc., pero no le engaña en la donación legal y verdadera de los tres pollinos, ni en la

¹¹ Así, por ejemplo, tras el relato que don Quijote hace de cuanto dice haberle sucedido en el interior de la cueva de Montesinos, y cerciorado Sancho de la invención del encantamiento de Dulcinea, su amo le responde sin pasión alguna: «Como te conozco, Sancho —respondió don Quijote—, no hago caso de tus palabras». Don Quijote nunca discutirá con Sancho sobre su supuesta locura ni sobre sus contenidos: «Como me quieres bien, Sancho, hablas desa manera —dijo don Quijote—, y como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles; pero andaré el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré algunas de las que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa» (II, 23). Actuará más bien con flema, y siempre a la espera de seguir jugando, conforme a una estrategia que constantemente deja la puerta abierta a nuevas posibilidades, como aquellas en las que deriva el desencantamiento de Dulcinea, a costa de las posaderas de Sancho, quien, en efecto, es el único responsable de su encantamiento.

herencia con que a su muerte premia sin reservas los servicios, y los abusos, que ha hecho sufrir a su escudero.

Poco antes de la aventura de las ovejas y carneros, don Quijote había tenido una de sus primeras citas con el dinero, encuentro inexcusable con la realidad, como advierte Torrente. En la venta de Palomeque, el ingenioso hidalgo quiere irse sin pagar. Y lo consigue. Eso sí, a costa del manto de Sancho.

—Luego ¿venta es esta? —replicó don Quijote.

—Y muy honrada —respondió el ventero.

—Engañado he vivido hasta aquí —respondió don Quijote—, que en verdad que pensé que era castillo, y no malo; pero pues es así que no es castillo, sino venta, lo que se podrá hacer por ahora es que perdonéis por la paga, que yo no puedo contravenir a la orden de los caballeros andantes, de los cuales sé cierto, sin que hasta ahora haya leído cosa en contrario, que jamás pagaron posada ni otra cosa en venta donde estuviesen, porque se les debe de fuero y de derecho cualquier buen acogimiento que se les hiciere, en pago del insufrible trabajo que padecen buscando las aventuras de noche y de día, en invierno y en verano, a pie y a caballo, con sed y con hambre, con calor y con frío, sujetos a todas las inclemencias del cielo y a todos los incómodos de la tierra.

—Poco tengo yo que ver en eso —respondió el ventero—. Págueme lo que se me debe y dejémonos de cuentos ni de caballerías, que yo no tengo cuenta con otra cosa que con cobrar mi hacienda.

—Vos sois un sandio y mal hostelero —respondió don Quijote.

Y poniendo piernas a Rocinante y terciando su lanzón se salió de la venta sin que nadie le detuviese, y él, sin mirar si le seguía su escudero, se alongó un buen trecho (I, 17).

Don Quijote trata de aforarse en el código de su locura para no pagar sus deudas. La porfía que mantenía con Sancho sobre «la venta que él imaginaba ser castillo» aquí ni siquiera se convoca. El hidalgo acepta la realidad de la venta, pero se sustrae, conforme al código caballeresco, del que se inviste gratuitamente según su locura, a su obligación de pagar. Y además, deja a Sancho a merced de las consecuencias de sus propias deudas: «lo que se podrá hacer por ahora es que perdonéis por la paga, que yo no puedo contravenir a la orden de los caballeros andantes». La actitud de don Quijote suena en este contexto más a cinismo que a locura. Finalmente, se despidе incluso insultando a su acreedor: «sois un sandio y un mal hostelero»¹².

¹² La relación de don Quijote con el ventero Palomeque será especialmente cínica en todo momento. Así, cuando la hija, junto con Maritornes, solicita al caballero andante socorra a su padre, porque unos huéspedes quieren irse sin pagar, este responde «muy de espacio y con mucha flema» del modo siguiente, imitando incluso el lenguaje administrativo: «Fermosa doncella, no ha lugar por ahora vuestra petición, porque estoy impedido de entremeterme en otra aventura en tanto que no diere cima a una en que mi palabra me ha puesto. Mas lo que yo podré hacer por serviros es lo que ahora diré: corred y decid a vuestro padre que se entretenga en esa batalla lo mejor que pudiere y que no se deje vencer en ningún modo, en tanto que yo pido licencia a la princesa Micomicona para poder socorrerle en su cuita». Y poco después, remata su intervención delegando en Sancho toda responsabilidad: «Deténgome —dijo don Quijote— porque no me es lícito poner mano a la espada contra gente escuderial; pero llamadme aquí a mi escudero Sancho, que a él toca y atañe esta defensa y venganza» (I, 44).

Tras el encuentro con los galeotes y su liberación ilegal, don Quijote sigue el consejo de Sancho, medroso de la Santa Hermandad, y decide adentrarse en Sierra Morena. Alardea de que lo hace por seguir el consejo escuderial, pero algunos editores, como F. Rico, lo interpretan como «una tendencia al desengaño y a la sensatez que se hará más perceptible en la Segunda parte de la obra»¹³. Personalmente creo que puede interpretarse como una muestra cervantina de la cordura de don Quijote, quien, consciente de la ilegalidad en que ha incurrido, opta por protegerse, «porque no digas que soy contumaz y que jamás hago lo que me aconsejas, por esta vez quiero tomar tu consejo y apartarme de la furia que tanto temes» (I, 23).

Los contenidos aducidos en el capítulo 25 de la primera parte son decisivos en la crítica a la idea de locura objetivada formalmente en el *Quijote*. En este episodio, que transcurre en el corazón inhóspito de Sierra Morena, se contienen muy importantes reflexiones del propio don Quijote sobre la locura en sí, en relación con Cardenio y con su propia persona, con el intertexto literario de actos inusitados y fantásticos llevados a cabo por renombrados personajes de los libros de caballerías, y con el referente material y humano del que brota la Idea de Dulcinea. Procedamos por partes.

En primer lugar, don Quijote protagoniza en estos pasajes una auténtica defensa de su propia cordura y de su sofisticado racionalismo. Lo primero que llama la atención en estas secuencias es que, tras el encuentro con Cardenio, don Quijote objetiva su relación con la locura como una experiencia ajena a sí mismo. «Contra cuerdos y contra locos está obligado cualquier caballero andante a volver por la honra de las mujeres» (I, 25), dice a propósito de la gresca que interrumpió el discurso de Cardenio. Poco más adelante advierte a Sancho que procederá a hacer una serie de locuras y disparates, a imitación de los caballeros andantes cuyas historias ha leído. Así subraya ante su escudero una advertencia que no puede dejar de citarse: «Y entiende con todos tus cinco sentidos que *todo cuanto yo he hecho, hago e hiciere va muy puesto en razón* y muy conforme a las reglas de caballería, que las sé mejor que cuantos caballeros las profesaron en el mundo» (I, 25). Aunque el contexto remite a la literatura caballeresca, no está de más reparar en la cursiva con la que enfatizo la cita. Don Quijote, en este capítulo, hace, acaso más que en ningún otro, alarde de su capacidad de raciocinio (al presentarse como alguien que controla su propia locura), de las competencias de su cordura (no firma con letra clara, sino que solo rubrica, la cédula de los tres pollinos), y del cinismo de su locura (descubre la auténtica personalidad física de Dulcinea). Así, cuando Sancho le advierte que no tiene razón alguna para comportarse como un loco al imitar las penitentes sinrazones que otros caballeros andantes protagonizaron por el amor y el desdén de sus damas, don Quijote responde con reveladora sutileza:

—Ahí está el punto —respondió don Quijote— *y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión* y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado? Cuanto más, que harta ocasión tengo en la larga ausencia que he hecho de la siempre señora mía Dulcinea del Toboso, que, como ya oíste decir a aquel pastor de marras, Ambrosio, quien está ausente todos los

¹³ Ed. de Rico, vol. I, p. 248, n. 6.

males tiene y teme. Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. *Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras y, siéndolo, no sentiré nada. Así que de cualquiera manera que responda, saldré del conflicto y trabajo en que me dejares, gozando el bien que me trujeres, por cuerdo, o no sintiendo el mal que me aportares, por loco* (I, 25).

Señalo en cursiva aquellas declaraciones de don Quijote que, a mi modo de ver, subrayan el control que pretende demostrar sobre el ejercicio de su propia locura. Ante todo don Quijote sostiene que la razón de su locura está en mostrarse y ejercerse sin causa ni motivo alguno, es decir, «está en desatinar sin ocasión». Si esto es así, si la razón de su locura está en la ausencia de una etiología interna o immanente y de una causalidad externa o trascendente, la única razón que la justifica es el placer lúdico de comportarse como un loco, sin serlo verdaderamente, porque se carece de motivos para ello¹⁴. De hecho, don Quijote dedica un buen rato a pensar cuál ha de ser el caballero andante que ha de imitar. Finalmente opta por Amadís de Gaula —quien «sin perder el juicio y sin hacer locuras, alcanzó tanta fama de enamorado como el que más» (I, 26)—, porque es el único cuya penitencia resultará realmente asequible a don Quijote, sobre todo si tenemos en cuenta que las furias de Roldán escapan a las posibilidades físicas de nuestro hidalgo.

Y si esto es verdad, como lo es, ¿para qué quiero yo tomar trabajo ahora de desnudarme del todo, ni dar pesadumbre a estos árboles, que no me han hecho mal alguno? Ni tengo para qué enturbiar el agua clara destes arroyos, los cuales me han de dar de beber cuando tenga gana. Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere, del cual se dirá lo que del otro se dijo, que si no acabó grandes cosas, murió por acometellas; y si yo no soy desechado ni desdeñado de Dulcinea del Toboso, bástame, como ya he dicho, estar ausente della. Ea, pues, manos a la obra: venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitarlos. Mas ya sé que lo más que él hizo fue rezar y encomendarse a Dios; pero ¿qué haré de rosario, que no le tengo? (I, 26).

Y por causa del rosario, lo que iba a ser el simulacro de una penitencia religiosa acaso se convierte en una blasfemia manifiesta. De este infamante rosario, hecho de ropa interior troceada, me ocuparé al hablar de las dialécticas religiosas, en el apartado de las *características*, relativo a las partes integrantes o extensionales dadas en la obra en sí. Digámoslo sin rodeos: don Quijote sabe que ha de ocultarse en Sierra Morena durante un tiempo para evitar el acoso de la Santa Hermandad, y para entretenerse decide pasar el rato haciendo tonterías, sin causa ni razón, con el pretexto de estar

¹⁴ De hecho, en sus palabras, don Quijote asocia la locura —no su locura— a un estado determinado por la falta de consciencia, de insensibilidad ante el dolor o sufrimiento psicológicos: «[...] y si fuere al contrario, seré loco de veras y, siéndolo, no sentiré nada [...]; no sintiendo el mal que me aportares, por loco».

imitando a sus héroes favoritos en el ejercicio de sus locuras. Realmente, no cabe mayor racionalismo. El propio Sancho llega a afirmar que «su locura de vuestra merced va de veras» (I, 25), a la par que su amo no deja de reiterar la autenticidad y rigor de todos sus actos: «quírote hacer sabidor de que todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras, porque de otra manera sería contravenir a las órdenes de caballería, que nos mandan que no digamos mentira alguna, pena de relasos, y el hacer una cosa por otra lo mismo es que mentir. Ansí que mis calabazadas han de ser verdaderas, firmes y valederas, sin que lleven nada del sofisticado ni del fantástico» (I, 25). Las calabazadas de don Quijote son tan verdaderas como lo es cuanto acaba de afirmar. Don Quijote miente como ludópata, es decir, para perseverar en su propio juego. Y no miente como loco, porque los locos no mienten, disparatan. Quien sufre una patología psicológica no necesita cambiar la realidad del mundo para habitar en él, puesto que no vive *de facto* en el mundo físico, en el que vivimos todos, sino en la fenomenología patológica de su propia conciencia, donde los demás no somos responsables de lo que hacemos, como la mente de aquella loca lorquiana, que quería que fuera verdad de día lo que de noche soñaba¹⁵. La mentira requiere siempre el uso de la razón más sofisticada. Don Quijote no es un loco: es un impostor y un cínico.

En segundo lugar, don Quijote demuestra empíricamente la realidad de su cordura. El episodio de los tres pollinos y la cédula rubricada es realmente revelador, como ha subrayado Torrente (1975) mejor que nadie. Don Quijote no quiere entrar en detalles a la hora de firmar la libranza a Sancho. Si firma como don Quijote, el documento carecerá de valor legal. Si firma como Alonso Quijano, don Quijote se desautoriza a sí mismo. La conclusión torrentina apunta a que Alonso Quijano está fingiendo la locura de ser don Quijote, pues no pierde de vista la realidad en los momentos decisivos. Alonso Quijano no quiere jugar con Sancho en lo referente a concederle los tres pollinos. La burla (de don Quijote) con su escudero, en este punto, está proscrita (por Alonso Quijano).

—Pues ¿qué se ha de hacer de la firma? —dijo Sancho.

—Nunca las cartas de Amadís se firman —respondió don Quijote.

—Está bien —respondió Sancho—, pero la libranza forzosamente se ha de firmar, y esa, si se traslada, dirán que la firma es falsa y quedaré sin pollinos.

—La libranza irá en el mismo librito firmada, que en viéndola mi sobrina no pondrá dificultad en cumplirla [...].

—Ea, pues —dijo Sancho—, ponga vuestra merced en esotra vuelta la cédula de los tres pollinos, y firmela con mucha claridad, porque la conozcan en viéndola.

—Que me place —dijo don Quijote.

Y, habiéndola escrito, se la leyó, que decía así:

Mandaré vuestra merced, por esta primera de pollinos, señora sobrina, dar a Sancho Panza, mi escudero, tres de los cinco que dejé en casa y están a cargo

¹⁵ «Es fácil con esta loca, / pero loquita de atar, / que lo que sueña de noche / quiere que sea verdad» (Federico García Lorca, «Zorongo gitano»). Es dramático, por más que para algunos pueda parecer cómico, el caso que en cierta ocasión me comentaba un psiquiatra amigo, de una paciente que, nacida en la segunda mitad del siglo XX, leía este zorongo a sus amigos y parientes afirmando que Federico García Lorca lo había compuesto y musicado pensando en ella, de quien sin duda el poeta granadino estaba enamorado. Y todo pese a haber sido fusilado varias décadas antes del nacimiento de la indiscreta enamorada.

de vuestra merced. Los cuales tres pollinos se los mando librar y pagar por otros tantos aquí recibidos de contado, que con esta y con su carta de pago serán bien dados. Fecha en las entrañas de Sierra Morena, a veinte y dos de agosto deste presente año.

—Buena está —dijo Sancho—, firmela vuestra merced.

—No es menester firmarla —dijo don Quijote—, sino solamente poner mi rúbrica, que es lo mesmo que firma, y para tres asnos, y aun para trecientos, fuera bastante (I, 25).

En tercer lugar, don Quijote revela, con plena consciencia de cuanto dice, la genuina personalidad de Aldonza Lorenzo, el ser humano que constituye el referente material (M_1) de la ilusión de Dulcinea del Toboso (M_2), ficción ideada por don Quijote para justificar, con arreglo al código de la literatura caballeresca (M_3), el juego de su locura como caballero andante enamorado. La revelación de la verdadera identidad de Dulcinea a ojos de Sancho constituye un punto más —uno de los más expresivos— en el cinismo de la locura de don Quijote. La princesa y emperatriz de la Mancha, Dulcinea del Toboso, es la hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales, una brava campesina manchega. Hasta tal punto la cuestión resulta grotesca que Sancho habla de ella incluso como de un virago. Y acaso con connotaciones menos afortunadas moralmente, si atendemos a los atributos de «cortesana», que «con todos se burla», como los propios de una prostituta.

—¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

—Esa es —dijo don Quijote—, y es la que merece ser señora de todo el universo.

—Bien la conozco —dijo Sancho—, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire (I, 25).

Don Quijote, inmutable ante las bravezas que acaba de oír, atribuidas a su dama, que en nada le sorprenden, porque de sobra las intuye y sabe, justifica sin reservas, y muy racionalmente, su propia mitología al respecto. Acude para ello a la desmitificación de los idealismos más prestigiados y reconocidos por la poesía y la historia, y declara abiertamente que, *para lo que él la quiere*, Aldonza vale o equivale a Dulcinea, y punto. Don Quijote incurre aquí, ante Sancho, en una de las mayores delaciones de su cinismo.

Sancho, *por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra*. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que *las más se las*

fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar, más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa, ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no será castigado de los rigurosos (I, 25, cursiva mía).

Don Quijote reconoce aquí explícitamente que Dulcinea del Toboso es una pura invención de su imaginación (M_2), cuyo referente físico es Aldonza Lorenzo (M_1), para dotar de sentido el juego de su locura, con arreglo al código caballeresco (M_3). Y ha de tenerse presente que en la segunda parte de la novela, cuando la duquesa le inquiere acerca del contenido de este episodio sobre la naturaleza ficticia de Dulcinea, don Quijote no la negará, replegándose en un discreto escepticismo desde el cual se niega a seguir razonando, y aún menos a verificar la verdadera naturaleza de su amada imaginaria, cuya ontología pone nada menos que en manos de Dios. Es una evidente y manifiesta forma de evasión. Y por supuesto de reconocimiento de la inexistencia de Dulcinea. Podríamos decir que, en este punto, el escéptico, como quien calla, otorga.

Pero si, con todo eso, hemos de dar crédito a la historia que del señor don Quijote de pocos días a esta parte ha salido a la luz del mundo, con general aplauso de las gentes, della se colige, si mal no me acuerdo, que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso.

—En eso hay mucho que decir —respondió don Quijote—. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas (II, 32).

No nos engañemos, don Quijote está reconociendo abiertamente la inexistencia de Dulcinea. Este personaje es un mito creado por él mismo. En términos de Materialismo Filosófico, diríamos que Dulcinea es una ficción construida por la psicología de don Quijote (M_2) y justificada por los códigos de los libros de caballerías (M_3), cuya realidad física (M_1) es igual a cero, porque su relación de identidad con Aldonza Lorenzo da como resultado toda una poética de lo grotesco, bien detallada, sin ir más lejos, por el propio Sancho.

Parlamentos del *Quijote* como los aducidos han llevado a autores como Torrente Ballester a negar con toda rotundidad la sinceridad y la autenticidad del amor que el propio don Quijote dice profesar a Dulcinea, y, desde este punto de vista, negar incluso la existencia de Dulcinea como ideal metafísico recurrente en la acción y en el pensamiento del protagonista.

Crear que don Quijote ama a Dulcinea es una de las mayores falsedades interpretativas a que su historia dio lugar. Son ganas de negar lo evidente, de olvidar el proceso de invención de Dulcinea y lo que a su respecto, en un momento de sinceridad, don Quijote dice¹⁶ [...]. Porque él [don Quijote] sabe que Dulcinea no existe, y que no la ama (Torrente, 1975: 72 y 205).

Sucede, sin embargo, que Torrente Ballester, como casi todos los que se han ocupado de la locura de don Quijote, abordan esta cuestión en su estado estructural, no genético, es decir, se ocupan de la locura del protagonista tomando como referencia los momentos de mayor madurez y expresividad, y eclipsando, o simplemente olvidando, los estadios iniciales y de génesis, determinantes, por otro lado, en cualquier interpretación de la idea de locura en el *Quijote*. Cabe recordar que inicialmente, y en varios momentos, Alonso Quijano no dice creerse, sin más, don Quijote, sino que manifiesta poseer varias personalidades, entre ellas la de Valdovinos (I, 5)¹⁷ y la de Reinaldo de Montalbán, como caballero andante que compite en unas justas contra caballeros cortesianos (I, 7), y así se lo dice al cura, Pero Pérez, en quien identifica al arzobispo Turpín, uno de los caballeros que acompañaban a Carlomagno.

—Por cierto, señor arzobispo Turpín, que es gran mengua de los que nos llamamos Doce Pares dejar tan sin más ni más llevar la vitoria deste torneo a los caballeros cortesianos, habiendo nosotros los aventureros ganado el prez en los tres días antecedentes.

—Ferido, no —dijo don Quijote—, pero molido y quebrantado, no hay duda en ello, porque aquel bastardo de don Roldán me ha molido a palos con el tronco de una encina, y todo de envidia, porque ve que yo solo soy el opuesto de sus valentías; mas no me llamaría yo Reinaldos de Montalbán, si en levantándome deste lecho no me lo pagare, a pesar de todos sus encantamentos; y por agora tráiganme de yantar, que sé que es lo que más me hará al caso, y quedese del vengarme a mi cargo (I, 7)¹⁸.

¹⁶ Para don Quijote, subraya Torrente, *decir, imaginar y ser*, es lo mismo.

¹⁷ «Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana» (I, 5).

¹⁸ Emilio Martínez Mata ha advertido que la identificación que el propio don Quijote establece con Reinaldos de Montalbán no puede pasarse por alto ni considerarse gratuitamente: «Don Quijote no solo prefiere a Reinaldos de Montalbán entre todos los caballeros [...], sino que, en su delirio al volver de la primera salida, se cree el propio caballero francés: «No me llamaría yo Reinaldos de Montalbán, si en levantándome desde lecho no me lo pagare» (I, 7, págs. 96-97). Lo que resulta infamante para las motivaciones del hidalgo es que, al referir esta identificación, Reinaldos es presentado como un vulgar salteador de caminos que busca su enriquecimiento: «Sobre todos, [don Quijote] estaba bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir

La locura de don Quijote no es, pues, algo uniforme ni insensible a su entorno. Si en la segunda parte resulta tan atemperada que en muchos casos parece inexistente, en los momentos iniciales de la primera parte el lector se encuentra ante un personaje de múltiples personalidades¹⁹. Alonso Quijano necesita dejar muy claro, en los momentos iniciales más que en ningún otro, que está loco y que, como tal, se le ha de dejar actuar. A partir de este momento —capítulo 7 de la primera parte—, don Quijote no volverá a manifestar trastornos de personalidad, hasta el capítulo último de la segunda parte, en el que, tres días antes de morir, abjura de su locura y se comporta nuevamente como Alonso Quijano, el Bueno, con objeto de acogerse a la razón teológica (confesión religiosa) y a la razón política (testamento de sus bienes). Es cierto que Alonso Quijano podría haber muerto como don Quijote, pero Cervantes no quiso conferir a su personaje un desenlace de tal naturaleza. No quiso dejarlo definitivamente huérfano de razón, desamparado de la razón religiosa de su tiempo, ni aún menos de la razón política. No habría sido irreverente; habría sido ridículo. No es irreverente proclamarse ateo en el siglo de la Contrarreforma, y aún menos hacerlo en el seno del Estado más ejecutivamente contrarreformista. Sería tan solo una experiencia que, de ser posible, resultaría ante todo ridícula. Y Cervantes no quiso ridiculizar la muerte de Alonso Quijano. Todo juego concluye racionalmente. Su última cita es la realidad. El juego termina cuando la realidad se impone de forma racional. No puede ser de otro modo. Por eso Alonso Quijano muere conforme a la razón —política y religiosa—. ²⁰ Ambas formas de razón eran entonces las únicas concebibles. No había otras. Habría que esperar a 1670 para que un pensador como Baruch Spinoza escribiera una crítica

de su castillo y *robar cuantos topaba*, y cuando en allende *robó* aquel ídolo de Mahoma que era todo de oro, según dice su historia» (I, 1, pág. 43). También es caracterizado de ese modo por el cura del lugar cuando, en el escrutinio de la biblioteca del hidalgo, se refiere a Reinaldos y sus amigos y compañeros como «más ladrones que Caco» (I, 6, pág. 87). El propio don Quijote hace de él una descripción degradante cuando el cura, para oírle disparates, le pregunta cómo se imaginaba a los caballeros andantes: «De Reinaldos [...] me atrevo a decir que era ancho de rostro, de color bermejo [indicio de malicia], los ojos bailadores y algo saltados [atribuidos a los traicioneros], puntoso [‘suspica’] y colérico en demasía, amigo de ladrones y de gente perdida» (II, 1, págs. 694-695) (Martínez Mata, 2008: 59-60).

¹⁹ Algo así no volverá a reiterarse en la novela. Lo que sucederá, en todo caso, será la confusión, acaso deliberada, que don Quijote mostrará entre el cura de su lugar y la figura de la princesa Micomicona, tras la destrucción de los cueros de vino tinto en la venta de Palomeque. A don Quijote, en este punto, le interesa dejar claro, en primer lugar, que quiere liberarse del compromiso que le ha hecho adquirir el fingimiento de Dorotea, y, en segundo lugar, que su «locura» sigue estando en su mejor momento: «Tenía el cura de las manos a don Quijote, el cual, creyendo que ya había acabado la aventura y que se hallaba delante de la princesa Micomicona, se hincó de rodillas delante del cura, diciendo: —Bien puede la vuestra grandeza, alta y hermosa señora, vivir de hoy más segura que le pueda hacer mal esta mal nacida criatura; y yo también de hoy más soy quito de la palabra que os di, pues, con el ayuda del alto Dios y con el favor de aquella por quien yo vivo y respiro, tan bien la he cumplido» (I, 35). Todos celebran la gracia, rematada por Sancho, que ya se ve gobernador de un reino, salvo el ventero, quien ve su hacienda burlescamente destruida.

²⁰ Cervantes se veía además obligado a preservar a su obra de posibles y futuros ataques de autores apócrifos, como el de Avellaneda (1614).

racionalista y materialista a los dictados de la política y de la religión, una auténtica crítica de la razón teológico-política, en el tratado que lleva este título.

No es cuestión baladí considerar que importantes claves de la idea de locura en el *Quijote* están objetivadas en su génesis y en su clausura. Respecto a su génesis, ha de subrayarse que Cervantes describe la formación de la locura de don Quijote de un modo tan increíble como verosímil, en una narración muy sucinta, que da cuenta de la causa de la locura pero que en modo alguno la explica. Hasta tal punto que la causa aducida resulta ser simplemente el pretexto que justifica la narración, en la cual, por cierto, la locura del protagonista nunca puede verificarse auténticamente, entre otras cuestiones decisivas, porque se trata de una patología que se sustrae a los diagnósticos de la ciencia (Medicina), a los dictámenes de las leyes (Derecho) e incluso a las normas de la religión (Teología). Cervantes supo elegir para su personaje la mejor de las dolencias posibles, aquella contra la cual, por no haber antídoto factible, no hay tampoco pena capital definida. Vivir sin juicio es casi como vivir en la inocencia, pero sin ser inocente.

En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pependencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo [...]. En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama (I, 1).

Nótese, no obstante, lo mucho que habla el narrador en los primeros capítulos, y lo mucho que tarda el lector en oír las primeras palabras de don Quijote, que lejos de ser palabras que identifiquen su propio pensamiento son discursos retóricos empréstados de los libros de caballerías. El narrador habla muchísimo en comparación con lo que ha de suceder en el resto de la novela, donde apenas se manifiesta de forma muy continuada. Don Quijote demora aquí, durante mucho tiempo, el uso de la palabra. Inicialmente se nos presenta declamando párrafos espectaculares, entre lo absurdo y lo cómico, tomados de lo más estrafalario de los libros de caballerías. En realidad, don Quijote no dice propiamente ni una sola palabra de propia cosecha durante todo ese capítulo primero. Carece de idiolecto y de pensamiento propios. Y eso pese a ser presentado como el personaje que da nombre, y confiere una realidad nueva e ideal, a todo cuanto le ha de servir para poner en marcha su empresa de caballero andante: sus armas, su rocín, su *yo*, su amada. El narrador no se responsabiliza de ninguno de los nombres que Alonso Quijano asigna a lo que ha de ser el patronato de su caballería. Don Quijote da nombre a las cosas, sin hablar, y el narrador nos lo

cuenta, sin responsabilizarse de ningún nombramiento, y sin ceder la palabra a don Quijote en ningún momento. El narrador no le deja hablar. Solamente le permite actuar y declamar ridículamente ante nuestros ojos. Solo autoriza el narrador formas de conducta y parlamentos que confirman ante el lector la locura del hidalgo. Sin embargo, más adelante, cuando don Quijote habla por boca propia, la de Alonso Quijano, el Bueno, comprobamos la complejidad y la autonomía de este personaje frente al narrador principal de su historia. Don Quijote puede estar loco, pero nunca actúa de forma absolutamente irracional. Nunca pierde un mínimo e imprescindible contacto con la realidad. La locura es en él, simplemente, un uso patológico de la razón. Don Quijote sustituye, en principio, la razón de su tiempo por la razón de la literatura caballeresca, para enfrentarla dialécticamente a la razón política y a la razón teológica a través de la razón antropológica.

5.6.6. LOCURA Y CINISMO²¹

He insistido con anterioridad en calificar de cínico a don Quijote en lo referente a representar muy astutamente el papel de loco con el fin de «jugar», en la línea propuesta por Torrente Ballester (1975), y disponer de este modo de una serie de libertades que, al margen de su supuesta locura, serían por completo imposibles. La disputa por el baciuelmo que tiene lugar en la venta de Palomeque es sumamente representativa (I, 44-45). Don Quijote esgrime un escepticismo propio incluso de la filosofía cínica, induciendo a confundir realidad y apariencia, como si algo así fuera *aquí* posible.

—Por Dios, señores míos —dijo don Quijote—, que son tantas y tan estrañas las cosas que en este castillo, en dos veces que en él he alojado, me han sucedido, que no me atreva a decir afirmativamente ninguna cosa de lo que acerca de lo que en él se contiene se preguntare, porque imagino que cuanto en él se trata va por vía de encantamento. La primera vez me fatigó mucho un moro encantado que en él hay, y a Sancho no le fue muy bien con otros sus secuaces; y anoche estuve colgado deste brazo casi dos horas, sin saber cómo ni cómo no vine a caer en aquella desgracia. Así que ponerme yo agora en cosa de tanta confusión a dar mi parecer será caer en juicio temerario. En lo que toca a lo que dicen que esta es bacía y no yelmo, ya yo tengo respondido; pero en lo de declarar si esa es albarda o jaez, no me atrevo a dar sentencia difinitiva: solo lo dejo al buen parecer de vuestras mercedes; quizá por no ser armados caballeros como yo lo soy no tendrán que ver con vuestras mercedes los encantamentos deste lugar, y tendrán los entendimientos libres y podrán juzgar de las cosas deste castillo como ellas son real y verdaderamente, y no como a mí me parecían (I, 45).

Don Quijote hace suyo uno de los principios de la filosofía cínica: no podemos conocer la realidad, porque todo son apariencias. Parker (1948), sin embargo, lo ha señalado con precisión: en el *Quijote* la realidad no es ambigua. Tampoco es ambiguo

²¹ De obligada lectura resulta, en este punto, el trabajo de Fernández Tresguerres (2005) sobre la filosofía cínica.

el modo de confundirla y sofisticarla. No hay yelmo, sino bacía. Lo único que hay son ganas de jugar y de divertirse. La locura de don Quijote es el mejor instrumento para que todos participen en el divertimento. El juego es más jocoso en la medida en que más jugadores toman partido en él. La locura (autológica) de don Quijote hace las delicias (dialogicas) de todo un equipo de participantes: cura, barbero, don Fernando, Cardenio, Luscinda, Dorotea... Hasta que unos cuadrilleros, que no conocen aún las «reglas» de juego, rompen la ilusión lúdica: «Si ya no es que esto sea burla pensada, no me puedo persuadir que hombres de tan buen entendimiento como son o parecen todos los que aquí están, se atrevan a decir y afirmar que esta no es bacía, ni aquella albarda» (I, 45). La ruptura de la ilusión lúdica acaba en una refriega monumental, digna del mejor entremés, pero no en el reconocimiento, ni en la demostración, del error. Algo parecido había sucedido en el *Retablo de las maravillas* con la llegada del furrier. Y lo más irónico es que quien finalmente impone la paz, sin hacer uso de la violencia, es el propio don Quijote, que los aquieta a todos, porque «es gran bellaquería que tanta gente principal como aquí estamos se mate por causas tan livianas» (I, 45).

5.6.7. LOCURA, AUTOLOGISMO Y DIALOGISMO

He reiterado con insistencia la concepción de la locura de don Quijote como un autologismo. Y es que don Quijote plantea su locura en los términos de la Razón del Yo. Una razón aparentemente patológica y, en realidad, según la interpretación que aquí se sostiene, lúdica. Don Quijote se basta a sí mismo para justificar, autológicamente, todos sus actos, si bien conforme al código de la caballería andante, que interpreta y organiza a satisfacción de su voluntad. Una de las declaraciones más concluyentes en este punto es la que afirma durante su «encantamiento» en el carro de bueyes, de camino a su aldea, al final de la primera parte: «Yo sé y tengo para mí que voy encantado, y esto me basta para la seguridad de mi conciencia» (I, 49). Y no deja de ser curioso que, reconociendo el encantamiento, prometa al cura y al canónigo no fugarse, si le dejan salir de la jaula para hacer aguas menores y aún mayores, aun cuando, como encantado que está, «no tiene libertad para hacer de su persona lo que quisiere, porque el que le encantó le puede hacer que no se mueva de un lugar en tres siglos, y si hubiere huido, le hará volver en volandas» (I, 49).

A medida que se desarrolla la acción novelesca, la locura de don Quijote amplía su radio de acción. De ser un autologismo concebido por el ingenioso hidalgo pasa a ser un dialogismo en el que participan cuantos le conocen y pretenden divertirse a su costa. Sucede incluso que a lo largo de la segunda parte don Quijote deja de ser la fuente primigenia del juego de la locura, de modo que otros participantes le llevan la iniciativa, y dominan sus movimientos y motivaciones, como ocurre con los duques, o incluso le ganan literalmente la partida, como sucede con el bachiller Sansón Carrasco. Esta situación ya se da de hecho al final de la primera parte, cuando don Quijote torna a su aldea enjaulado, y se refleja muy puntualmente en la gresca con el cabrero que relata la historia de Leandra, pelea propiciada por quienes no participan ella, para divertimento de personajes de quienes cabría esperar un comportamiento menos degradado a la hora de disfrutar mediante la burla a costa ajena:

Mas el barbero hizo de suerte que el cabrero cogió debajo de sí a don Quijote, sobre el cual llovió tanto número de mojicones, que del rostro del pobre caballero llovía tanta sangre como del suyo. Reventaban de risa el canónigo y el cura, saltaban los cuadrilleros de gozo, zuzaban los unos y los otros, como hacen a los perros cuando en pendencia están trabados; solo Sancho Panza se desesperaba, porque no se podía desasir de un criado del canónigo, que le estorbaba que a su amo no ayudase (I, 52).

Sin embargo, la locura de don Quijote no se sostiene por sí misma, aisladamente. La locura, como autologismo, no subsiste sin espectadores. Don Quijote necesita de los demás para ser un «loco». Su autologismo requiere auditorio, es decir, dialogismo. De hecho, cuando don Quijote se queda solo en la mansión de los duques, porque Sancho Panza ha sido conducido a la ínsula Barataria, el ingenioso hidalgo ve decaer su ánimo, en una escena subrayada íntimamente por la pérdida de los puntos de su media, con todo lo que eso suponía para un hidalgo pobre. Pero sobre todo el lector comprueba cómo don Quijote pierde especialmente el sentido del humor y temporalmente el ansia de juego.

En primer lugar, ha de advertirse que quien siente aquí la pérdida de los puntos de la media no es don Quijote, sino Alonso Quijano. Esta pérdida material subraya la soledad en que ahora se encuentra el protagonista. El narrador, por mano del autor ficticio Cide Hamante, introduce una terrible digresión sobre la pobreza y la honra de los hidalgos, quienes a duras penas sobreviven en una dignidad miserable. Don Quijote, solo, sin Sancho, no piensa ni actúa ahora como caballero andante. Con los puntos de su media no valen encantos ni encantadores. Es la realidad en su más cruda expresión. En estos momentos don Quijote no tiene con quien jugar, ni a qué: «Finalmente, él se recostó pensativo y pesaroso, así de la falta que Sancho le hacía como de la irreparable desgracia de sus medias» (II, 44). No hay juego. Está solo. No hay público. La situación no durará mucho, porque Altisidora sí quiere reanudar la partida.

Y así, en segundo lugar, la presencia teatral y farsesca de Altisidora, la doncella «enamorada» de don Quijote, vendrá a rehabilitar la proyección lúdica de la locura del hidalgo, y a restaurar en su dimensión dialógica lo que durante un largo rato había sido una reclusión autológica. Pero inicialmente don Quijote no se encuentra con ánimo, escucha con atención el romance de la moza, pero cierra con violencia su ventana, malhumorado e incómodo: «Y con esto cerró de golpe la ventana y, despechado y pesaroso como si le hubiera acontecido alguna gran desgracia, se acostó en su lecho» (II, 44). La actitud de don Quijote es desabrida. Ha perdido momentáneamente el sentido del humor y del juego.

Sin embargo, muy pronto va a recuperarlo, y precisamente a través de la situación provocada por la fingida Altisidora, pues don Quijote, o acaso sería mejor decir Alonso Quijano, se quedó «envuelto en los pensamientos que le habían causado la música de la enamorada doncella Altisidora» (II, 46). Si nos atenemos a los hechos narrados, el romance de la moza ha hecho olvidar a don Quijote la pesadumbre de sus medias deshilvanadas y la soledad por la ausencia de Sancho. Nuestro ingenioso hidalgo se levanta con inusitado optimismo, adquiere la apostura de un dandy, y, con explícita presunción, se adereza como si dispusiera de afectación juvenil y seductora.

Pero como es ligero el tiempo y no hay barranco que le detenga, corrió caballero en las horas, y con mucha presteza llegó la de la mañana, lo cual visto por don Quijote, dejó las blandas plumas y *nonada perezoso* se vistió su acamuzado vestido y se calzó sus botas de camino, por encubrir la desgracia de sus medias; arrojóse encima su mantón de escarlata y púsose en la cabeza una montera de terciopelo verde, guarnecida de pasamanos de plata; colgó el tahelí de sus hombros con su buena y tajadora espada, *asíó un gran rosario que consigo continuo traía*, y con *gran prosopopeya y contoneo* salió a la antesala, donde el duque y la duquesa estaban ya vestidos y como esperándole (II, 46, cursiva mía).

Llaman aquí la atención varias cuestiones. Por una parte, don Quijote adopta la pose de un dandy o playboy, que se comporta con afectación, y que pasa por delante de Altisidora dándose cierta importancia, bajo la consciencia de ser caballero amorosamente solicitado. Por otra parte, don Quijote nos sorprende —o mejor dicho, nos sorprende el narrador—, asíendo un «gran rosario que consigo continuo traía». ¿Desde cuándo? ¿Desde cuándo don Quijote lleva consigo *constantemente* un rosario? Esta mención del rosario, que tiene lugar precisamente aquí, en una de las situaciones más frívolas de la novela, no deja de ser sospechosa, tanto por parte de don Quijote como por parte del narrador. El ingenioso hidalgo aparece ante nosotros portando un rosario precisamente cuando se siente —ridículamente— cortejado por una doncella, y haciendo él las veces de «caballero cortesano», coqueto y afectado a más no poder, frente a la imagen de sí mismo que siempre ha querido dar, como «caballero andante», ajeno a todo filtro, dada la jurisdicción de Dulcinea.

En su tránsito del autologismo al dialogismo, la locura se transforma, hasta el punto de encaminarse hacia su disolución racionalista.

5.6.8. HACIA LA DISOLUCIÓN DE LA LOCURA EN EL QUIJOTE DE 1615

En la segunda parte, sin embargo, el comportamiento de don Quijote es mucho más racional respecto al mundo físico (M₁). Él ve lo que hay, y en todo caso son los demás quienes, jugando al estilo del don Quijote de la primera parte, ven lo que no hay (Dulcineas encantadas, monos adivinos, castillos ducales llenos de fantasmas y figuras demoníacas junto con caballos voladores, cabezas parlantes, caballeros como el de la Blanca Luna, etc.), con alguna excepción, como los títeres de maese Pedro, que acaso Alonso Quijano derriba por medio de don Quijote a modo de ajuste de cuentas particular con Ginesillo de Pasamonte. Lo cierto es que en la segunda parte de la novela el teatro le viene dado a don Quijote por cuantos quieren integrarse en el juego iniciado por el caballero andante. Todos quieren jugar con don Quijote. La apoteosis de este juego se alcanza en el castillo ducal:

Y todos o los más derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; *y aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico*, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos (II, 31).

La cursiva es decisiva: «y aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico». Luego, ¿antes no lo creía? El narrador otorga aquí al lector una razón fundamental para afirmar que *no*. Porque si don Quijote no creía ser caballero andante no era por loco, pues por loco sí creía y afirmaba serlo, sino por cínico, pues por fingidor sabía que no lo era, aunque lo afirmase. La locura de don Quijote es, sin duda, un invención de la cordura de Alonso Quijano, y un artificio del autor, Cervantes, consumado a través de la instauración de un personaje que, evadiéndose de las normas desde el pretexto de la locura, le permite asolar críticamente el Mundo Interpretado (M_i) en el *Quijote*.

La relación de don Quijote y Sancho con los duques hará que el juego continúe, e incluso de forma muy sofisticada, pero a costa de eclipsar el control que el ingenioso hidalgo, desde el racionalismo de su locura, ejercía sobre cuantos hasta entonces le rodeaban. Los duques quieren jugar, pero muy a su manera. Las normas del juego cambian ahora sensiblemente, porque quien las impone, la casa ducal, dispone de más libertad que el resto de los jugadores, don Quijote y Sancho. El caso de Sancho resultará especialmente dramático, porque no tendrá ninguna libertad desde la que pueda imponerse. Todo el mundo, especialmente por culpa del narrador, quien cínicamente lo califica de torpe y tonto en múltiples ocasiones, tiene muy fácil considerar a Sancho como tal, simple, ignorante, burdo, egoísta, ambicioso, etc. No son ciertas tales calificaciones, por más que muchas de ellas provengan del propio narrador²². Sancho cuida de su amo y sufre con él, y no por dinero²³; deja la ínsula por propia voluntad, sin ambición ni riqueza alguna; renuncia a compartir el tesoro de Ricote, por temor a la Justicia y respeto a la Ley. Muy al contrario de lo que con tanta frecuencia se ha pretendido, insisto que sobre todo por el propio narrador, Sancho no es ningún tonto. Sancho, simplemente, no tiene libertad —ni genitiva, ni dativa, ni ablativa (Maestro, 2007)— para permitirse lo que hacen los demás, ni tampoco para evitar ni para contrarrestar lo que los demás quieren hacer de él, con él y contra él, desde el manto de la venta hasta los azotes para desencantar a Dulcinea, pasando por los alfilerazos que exige la resurrección de Altisidora o toda la serie de burlas de la ínsula Barataria. Don Quijote se afora en la locura para librarse de las consecuencias de la libertad ablativa o estatal. Pero Sancho no puede acogerse a ese fuero. El Estado aurisecular no protege a los villanos del mismo modo que a los nobles. Además, para hacerse el loco, hay que saber. Sancho no dispone de formación intelectual alguna. No sabe leer, ni escribir, ni firmar. Tampoco es un sofista al que mueva una astucia innata, o una picaresca maliciosa. Sancho es un villano, pertenece al combustible de la comedia, y le están vetadas desde la dignidad del sufrimiento —nunca podría ser un personaje de

²² «Sancho [...], maguer era tonto, bien se le alcanzaba que las acciones de su amo, todas o las más, eran disparates» (I, 30).

²³ «Miraba Sancho la carrera de su rucio y la caída de su amo, y no sabía a cuál de las dos necesidades acudiría primero; pero, en efecto, como buen escudero y como buen criado, pudo más con él el amor de su señor que el cariño de su jumento» (II, 11). Y más adelante, confiesa al escudero del Caballero del Bosque: «y por esta sencillez le quiero [a don Quijote] como a las telas de mi corazón, y no me amaño a dejarle, por más disparates que haga» (II, 13).

tragedia— hasta las cualidad de la inteligencia y la sabiduría—. Los villanos no tienen inteligencia, sino astucia, determinada por la necesidad, que acaba conduciéndoles al código de la picaresca, y en ellos está proscrita la sabiduría, que en el mejor de los casos se ve subrogada, en la vejez última, por el sucedáneo de la experiencia, es decir, el nombre que damos a nuestras equivocaciones a medida que vamos envejeciendo. Sancho no puede tomarse ninguna libertad. No dispone de recursos, ni como noble, ni como pícaro. Es un labrador pobre, honrado y trabajador. Será siempre un invitado en un juego de locuras ajenas. Don Quijote reconocerá esta verdad en su lecho de muerte, al pedir perdón a Sancho por haberle arrastrado tras de sí en sus locuras caballerescas. Don Quijote pierde la locura curiosamente justo cuando ya no la necesita, en su lecho de muerte, pero consta que nunca ha perdido la razón, y que jamás pierde la memoria.

Durante el juego con los duques, don Quijote instruye y amonesta a Sancho muy cuidadosamente, revelando ante el lector más de lo que el narrador hubiera querido que este último supiera. ¿Qué tiene que ocultar don Quijote para advertir a Sancho en estos términos?

—¿No adviertes, angustiado de ti, y malaventurado de mí, que si veen que tú eres un grosero villano o un mentecato gracioso, pensarán que yo soy algún echacuervos o algún caballero de mohatra? [...]

Sancho le prometió con muchas veras [...] que descuidase acerca de lo tal, que nunca por él se descubriría quién ellos eran (II, 31).

Pero, ¿quiénes son ellos? No son impostores, ni rufianes, ni timadores, ni delincuentes (aunque están más cerca de esto último que de todo lo demás). Son, simplemente, personajes que representan un papel²⁴, y que juegan a ser lo que en realidad no son. Y don Quijote lo sabe. Quien no lo tiene tan claro es Sancho. Y por eso don Quijote ha de advertírselo, para que por Sancho no se descubra «quién ellos eran»²⁵. Es decir, el juego exige cuidar las apariencias, porque, en este caso, la realidad es la apariencia. Y adviértase que esta es una idea sofista por excelencia. La contraria es la idea platónica, según la cual la apariencia es la falsificación de la realidad.

Pero con anterioridad a su encuentro y convivencia con los duques, don Quijote ha dado ya muestras de un racionalismo inusitado respecto a la primera parte de la novela. No confunde las ventas con castillos, algo que sorprende al propio Sancho²⁶.

²⁴ No quiero usar el vulgar anglicismo de «jugar» un papel, aunque reconozco que aquí vendría bien al caso de la idea de locura como juego.

²⁵ No es la primera vez que don Quijote teme la franqueza de Sancho, que el narrador y otros personajes llaman «simpleza», o acaso «estulticia». Así, a la entrada de Sancho en el *Quijote* de 1615 acompaña la inquietud de su amo por lo que, tocante a su crédito, pueda revelar el escudero: «Grande gusto recebían el cura y el barbero de oír el coloquio de los tres [Sancho ante el ama y la sobrina], pero don Quijote, temeroso que Sancho se descosiese y desbuchase algún montón de maliciosas necedades y tocase en puntos que no le estarían bien a su crédito, le llamó, y hizo a las dos que callasen y le dejasen entrar» (II, 2).

²⁶ «Y en esto llegaron a la venta, a tiempo que anochecía, y no sin gusto de Sancho, por ver que su señor la juzgó por verdadera venta, y no por castillo, como solía» (II, 24). Vid. lo indicado en la nota 1 de este capítulo.

Tampoco había calificado antes la casa de don Diego de Miranda ni como alcázar ni como fortaleza, como sí parece sugerirlo el narrador, cínicamente, con un lenguaje propio, que solo a él compete, cuando afirma al final del episodio: «Reiteráronse los ofrecimientos y comedimientos, y con la buena licencia de la señora del castillo, don Quijote y Sancho, sobre rocinante y el rucio, se partieron» (II, 18). Por si esto fuera poco, la relación de don Quijote con el bobalicón del primo que les sirve de guía hasta la cueva de Montesinos refleja con claridad hasta qué punto el ingenioso hidalgo lo subestima respetuosa y cuidadosamente. Este primo, que carece de nombre propio, y resulta apelado por el narrador mediante un nombre común —primo— que funciona como propio, dedica su vida de Humanista a estudiar cosas absolutamente inútiles y absurdas. Parodia del intelectual, y del pseudoconocimiento más estéril, a las claras don Quijote le dice «que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria» (II, 22). Y por si esto fuera poco, cuando el primo habla de publicar en libros los resultados de sus proyectos de investigación, don Quijote apostilla directamente sus dudas explícitas: «pero querría yo saber, ya que Dios le haga merced de que se le dé licencia para imprimir esos sus libros, *que lo dudo*, a quién piensa dirigirlos» (II, 24, cursiva mía). En un contexto de esta naturaleza, el racionalismo de don Quijote es palmario. Y desde este sofisticado racionalismo, y con intención de burlarse de la parvedad mental del primo, y del juego encantador que Sancho propició sobre Dulcinea —cuyas consecuencias van a recaer sobre las posaderas del escudero—, don Quijote se inventa su fantástica estancia en el interior de la cueva de Montesinos. Asimismo, tampoco le parecerá ni racional ni adecuado que un mono, como el de maese Pedro, pase por adivino, atribuyéndolo, conforme a la razón teológica de su tiempo, a experiencia más diabólica que lógica²⁷. De hecho, don Quijote pronuncia en este contexto un discurso en el que defiende explícitamente la verdad decisiva de la ciencia frente a cualesquiera supercherías procedentes de la ignorancia, la retórica y la sofística, y de todo aquello que, sin serlo, aparenta forma de conocimiento, «echando a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia» (II, 25). Y ha de advertirse que el racionalismo de don Quijote está muy por encima de las consecuencias de la «declaración» del mono adivino, a la que el ingenioso hidalgo no da ningún crédito. La experiencia del mono no causa en don Quijote ni el más mínimo impacto. De hecho, quien tiene interés en inquirir la respuesta simiesca de maese Pedro acerca de lo acontecido en la cueva de Montesinos es Sancho, no don Quijote. Entre otras cosas, porque don Quijote sabe que semejante relato solo ha sido invención suya.

—Los sucesos lo dirán, Sancho —respondió don Quijote—, que el tiempo, descubridor de todas las cosas, no se deja ninguna que no la saque a la luz del sol, aunque esté escondida en los senos de la tierra. Y por ahora baste esto, y vámonos

²⁷ «Don Quijote no estaba muy contento con las adivinanzas del mono, por parecerle no ser a propósito que un mono adivinase, ni las de por venir ni las pasadas cosas, y, así, en tanto que maese Pedro acomodaba el retablo, se retiró don Quijote con Sancho a un rincón de la caballeriza, donde sin ser oídos de nadie le dijo: [...] no quiero decir sino que debe de tener hecho algún concierto con el demonio de que infunda esa habilidad en el mono» (II, 25).

a ver el retablo del buen maese Pedro, que para mí tengo que debe de tener alguna novedad (II, 25).

Como de costumbre, el narrador interviene *a posteriori* para disipar toda duda y desmitificar por completo cualquier interpretación sobrenatural de los hechos. Maese Pedro es Ginés de Pasamonte, y la peripecia de su mono un trampantojo destinado a la subsistencia del amo del simio. Don Quijote ha pronunciado una apología de la razón científica frente a la superchería y la ignorancia. Además, ha destruido el retablo de las figuras de Pasamonte. Y deliberadamente decide pagarlas. Es uno de los momentos de mayor liberalidad de don Quijote. Y de mayor desprecio hacia su «víctima». Muestra así su supremacía, generosidad y desdén, y del mismo modo se asegura el control de la situación. El juego, por sí solo, no se sostiene. Es necesario subvencionarlo. Hay que pagar a los demás el coste de algunas consecuencias²⁸. Sancho no tardará en pedir su salario, esta vez con cierto éxito (II, 28). Por momentos, el racionalismo de la locura de don Quijote parece crecer irreversiblemente.

Sin embargo, el *Quijote* de 1615 contiene una aventura que pone a prueba el sentido lúdico de la locura de don Quijote, a la vez que extrema la idea de locura como un uso patológico de la razón. Me refiero al encuentro con el león. Este episodio tiene lugar en un contexto determinado por la compañía dialéctica de don Diego de Miranda, el caballero del Verde Gabán (Maestro, 1996). Don Quijote parece actuar aquí con el fin de devaluar, e incluso despreciar, el valor y modelo de vida del rico y aposentado hidalgo manchego. Las crudas palabras de don Quijote a don Diego ostentan el tono de un reproche despreciativo: «Váyase vuesa merced, señor hidalgo —respondió don Quijote—, a entender con su perdigón manso y con su hurón atrevido, y deje a cada uno hacer su oficio» (II, 17). De cualquier modo, la locura de don Quijote alcanza en esta secuencia su punto más inaudito. El lector acaso puede acogerse a las palabras que pronuncia su escudero: «No es loco —respondió Sancho—, sino atrevido» (II, 17). Aceptemos que valentía es el nombre que adquiere la temeridad cuando el temerario sobrevive al peligro al que ha decidido enfrentarse o exponerse. Es lo que el narrador dispone en esta ocasión, con don Quijote ante el león y la jaula ya abierta.

Hecho esto, sacó la cabeza fuera de la jaula y miró a todas partes con los ojos hechos brasas, vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad. Solo don Quijote lo miraba atentamente, deseando que saltase ya del carro y viniese con él a las manos, entre las cuales pensaba hacerle pedazos.

Hasta aquí llegó el extremo de su jamás vista locura. Pero el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte, como se ha dicho, volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula. Viendo lo cual don Quijote, mandó al leonero que le diese de palos y le irritase para echarle fuera (II, 17).

²⁸ El mismo procedimiento se reitera tras el destrozado del «barco encantado»: «en diciendo esto, se concertó con los pescadores y pagó por el barco cincuenta reales, que los dio Sancho de muy mala gana» (II, 29).

Lo cierto es que la inquietud de la escena se resuelve en una situación cómica extremada, no solo por el efecto paródico de la conducta del león frente al intertexto esperable en los libros de caballerías, sino porque don Quijote exige al leonero que dé de palos a la fiera para que así haya motivo de pelea. Podríamos preguntarnos por qué necesita don Quijote del leonero para apalea a la bestia, y no lo hace él mismo. Lo cierto es que finalmente el ingenioso hidalgo salda con dos escudos de oro el pago de la aventura, como si con ello hubiera subvencionado la posibilidad de exhibir su valor ante los circunstantes, especialmente frente a don Diego de Miranda. Por otro lado, si nos atenemos a la certera nota que figura en la edición de Rico (*Quijote*, II, 17: 767, n. 42), cabe suponer que don Quijote no fue insensible al animal ni inconsciente ante la realidad: «Como en un torneo, el caballero sujeta a su lanza la insignia del vencido; el lienzo, con el que se ha limpiado el rostro, marca al enemigo verdadero: la angustia». Si esto es cierto, don Quijote ha conservado, en su acto de locura, el racionalismo que impulsa su juego, jugando en esta ocasión con el valor máspreciado, su propia vida.

Tras el encuentro con el león, y de camino a casa de don Diego, don Quijote se adelanta a los pensamientos de su interlocutor, haciendo de nuevo de la locura una idea fundamental sobre la que razonar. Sorprende una vez más en don Quijote esta extraordinaria capacidad racionalista para objetivar, de forma distanciada y rigurosa, la idea de locura que puede imputársele. Y adviértase que donde don Quijote dice Diego podría decir Lector.

¿Quién duda, señor don Diego de Miranda, que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco? Y no sería mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa. Pues, con todo esto, quiero que vuestra merced advierta que no soy tan loco ni tan menguado como debo de haberle parecido (II, 17).

Don Diego de Miranda permanece, desconcertado, en una suerte de escepticismo del que, bien mirado, no tiene ningún interés en explicarse, «pareciéndole que [don Quijote] era un cuerpo loco y un loco que tiraba a cuerdo» (I, 17). Y así, apenas presta mucha más atención al resto de discursos que profiere don Quijote, delegando en su propio hijo cualquier nueva opinión al respecto.

Finalmente, cabe advertir que la locura de don Quijote pierde valor y fuerza al quedar derrotado el personaje en Barcelona. Pierde, sobre todo, la locura, sentido²⁹. Con todo, antes de prever su propia muerte, don Quijote pretende transformarse de nuevo en su locura, y pasar de ser caballero andante a ser pastor. Sin embargo, algo así no será posible, porque la muerte del protagonista lo impedirá. Ahora bien, ¿de qué muere don Quijote? Si hemos de atenernos al texto, la causa es psicológica, y el motivo, lo que hoy día llamaríamos una profunda e irreversible depresión: «la melancolía que le causaba el verse vencido», «no por esto dejaba don Quijote sus tristezas», etc. El diagnóstico se afirma sin ambages: «Fue el parecer del médico que melancolías y

²⁹ «Apeáronse en un mesón, que por tal le reconoció don Quijote, y no por castillo de cava honda, torres, rastrillos y puente levadiza, que después que le vencieron con más juicio en todas las cosas discurría, como agora se dirá» (II, 71).

desabrimientos le acababan» (II, 74). Si esta es la causa natural de la muerte de Alonso Quijano, resulta inevitable advertir que en este contexto de decaimiento de su ánimo y de anulación de la propia voluntad, la locura ya no tiene ninguna razón para sostenerse. No sorprende, pues, que en tales condiciones el protagonista prescindiera de lo que hasta entonces ha sido su principal instrumento de acción, la locura, como uso patológico y lúdico de la razón, que resulta ahora reemplazada por un uso nada patológico y nada lúdico de la misma razón, determinado por la *stoa*. Alonso Quijano hace al final de su vida un uso estoico de la razón, y asume la muerte desde la consciencia de una necesidad inevitable³⁰.

Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías (II, 74).

Alonso Quijano no quiere morir bajo la jurisdicción de la locura, sino dentro del orden político y religioso en el que es decoroso y racional morir en el Siglo de Oro, y por ello exige confesarse y testar.

Yo me siento, sobrina, a punto de muerte: querría hacerla de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase renombre de loco; que, puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte. Llámame, amiga, a mis buenos amigos, al cura, al bachiller Sansón Carrasco y a maese Nicolás el barbero, que quiero confesarme y hacer mi testamento (II, 74).

Si Alonso Quijano actúa conforme a la razón, tendrá que demostrarlo con hechos, porque la verdad está en los hechos, y no en las palabras de los sofistas. Y la verdad de la cordura de Alonso Quijano está en acogerse a la razón teológica, mediante la confesión, y a la razón política, mediante la elaboración de un testamento legal. Don Quijote es para la vida, no para la muerte. Morir en la locura equivaldría a una muerte indecorosa, desacreditada, mítica en todo caso, pero en cierto modo fraudulenta y siempre irracional, sin mérito. Alonso Quijano, y con él Cervantes, no quiere que su

³⁰ Alonso Quijano no es el único personaje cervantino que, bien ante la presencia de la muerte, bien tras recuperar un uso no patológico de la razón, hablan desde la *stoa*. Lo mismo han hecho con anterioridad Carrizales, el celoso extremeño, y Tomás Rueda, el licenciado vidriera (Maestro, 2007). Así, este último, en respuesta a la burla que parecen tributarle los habitantes de la corte, siguiéndole por las calles como a un loco incurable, pronuncia un discurso de despedida en que adopta el tono de la *stoa*, para justificar de este modo el preámbulo al abandono de las letras y la entrega de su vida al nunca narrado ejercicio de las armas. Por su parte, la muerte de Carrizales, con el reconocimiento de sus errores, su confesión pública, y los contenidos expositivos de una filosofía propia de la *stoa*, tiene lugar desde un marco estoico, senequista, solemne, incluido un longo parlamento ante su servidumbre y parentela. Es casi el anuncio de su propia muerte: «Morir del propio veneno, y más proclamándolo en público parlamento, es casi un suicidio en forma de muerte natural» (Molho, 2005: 230). Carrizales muere disponiendo de sus bienes de forma generosa, sin rencor ninguno. Pierde la vida cobrando una razón de la que nunca demostró hacer uso con anterioridad. Siempre alimentando sus pasiones y satisfacciones, parece renunciar a todo ante la inminencia de una muerte relativamente voluntaria.

herencia sea el juego de una locura, y por eso se acoge a la institución más segura, la Iglesia Católica, jerarquizadora de la vida y democratizadora de la muerte. No pidamos a don Quijote, ni a Alonso Quijano, formas ateas de conducta. No es que sea simplemente pedir un imposible, es que sería también exigirle un comportamiento ridículo, por incomprensible, en un contexto con cuya gravedad Cervantes no está dispuesto a jugar en el *Quijote*: la muerte del protagonista. Ser ateo en la España contrarreformista, como lo era Cervantes de hecho, como lo era Spinoza igualmente en la plenitud del siglo XVII, era y es algo posible solo en términos de ontoteología, pero no como forma de conducta social y política, simplemente porque algo así sería completamente absurdo y ridículo (Maestro, 2005). No es que hasta el Romanticismo no se pudiera protestar o impugnar la existencia de Dios, es que, simplemente, en términos sociales y políticos, no se comprendería el sentido de una protesta de esa naturaleza antes de la crítica a la metafísica en que se fundamenta la interpretación del mundo anterior a la Ilustración europea. Solo desde la Filosofía, y concretamente desde la ontoteología, es posible negar la existencia de todo dios, como de hecho lo había hecho Aristóteles en la concepción de su «motor perpetuo», y mucho antes que él Tales de Mileto, al afirmar que «todo está lleno de dioses». La celebrada, y trivial, aseveración nietzscheana que proclama la muerte de dios en el fragmento 125 de *La gaya ciencia* no se refiere a la muerte de ningún dios, sino a la muerte de toda razón. Nietzsche no habla de dios, sino de la razón, a la que siempre odió y detestó patológicamente. De este modo el retórico alemán niega al ser humano toda posibilidad de usar la razón, a la vez que abre las puertas al irracionalismo posmoderno contemporáneo. Por su parte, Alonso Quijano muere como razonablemente tiene que morir, y no como un bufón enajenado o como alguien que juega con la vida irresponsablemente hasta el último trance. El juego en el *Quijote* terminó ya en el capítulo 73, el último que ha protagonizado don Quijote. El capítulo 74 corresponde de pleno a Alonso Quijano.

Yo, señores, siento que me voy muriendo a toda priesa: déjense burlas aparte y tráiganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento, que en tales trances como este no se ha de burlar el hombre con el alma; y, así, suplico que en tanto que el señor cura me confiesa vayan por el escribano (II, 74).

Alonso Quijano no está de broma, no quiere jugar, y subraya constantemente que la locura terminó. Y el juego también. Finalmente, el cura ha de certificar que, en efecto, así es: «Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno; bien podemos entrar para que haga su testamento» (II, 74). Y así lo reiterará una vez más el protagonista: «Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» (II, 74). Ahora bien, ¿por qué Alonso Quijano quiere recuperar *ahora* la razón? En primer lugar, porque sabe que va a morir, y quiere concluir su vida no jugando, sino recobrando el crédito que siempre se tuvo de él: «Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía» (II, 74). En segundo lugar, porque se siente culpable de haber hecho sufrir con su juego a algunas personas, concretamente a Sancho, a quien pide explícitamente perdón por haberle arrastrado en sus ludopatías: «Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros

andantes en el mundo» (II, 74). Y en tercer lugar, por imperativo cervantino, pues, como he indicado anteriormente, el autor de la novela desea codificar la muerte de su personaje en los términos del racionalismo teológico y político, conforme a la autoridad de la Iglesia y del Estado, objetivados aquí en las figuras del cura y del escribano, y en los hechos probados del sacramento de la confesión y del acto oficial de levantar un testamento. Como consecuencia de todo ello, Cervantes puede de este modo clausurar su novela y preservar así a su personaje de posibles deturpaciones posteriores, como la llevada a cabo por Avellaneda.

Viendo lo cual el cura, pidió al escribano le diese por testimonio como Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente «don Quijote de la Mancha», había pasado desta presente vida y muerto naturalmente; y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas (II, 74).

Así es como desde la Razón Teológica el cura reconoce la cordura de la Razón Antropológica de Alonso Quijano, quien hará testamento conforme a las normas de la Razón Política. Y solo un desenlace de este tipo permite a Cervantes clausurar la novela desde los criterios de una Razón Literaria, frente a posibles y ulteriores avellanedas.

5.6.9. MOLHO Y LA IDEA DE LOCURA EN EL *QUIJOTE*

Quiero concluir este apartado haciendo referencia crítica a un trabajo, muy breve, pero que considero decisivo a la hora de abordar la cuestión de la locura en el *Quijote*. Me refiero al texto de Maurice Molho titulado «¿Por qué se vuelve loco don Quijote?» (1998). Molho parte de una declaración con la que estoy completamente de acuerdo.

La cuestión de la locura en el *Quijote* nunca se planteó con suficiente claridad. El que el protagonista del libro se haya vuelto loco a fuerza de leer libros de caballería es un dato que todos aceptan de inmediato, sin extrañarse de que edificio tan considerable descansa en una base tan aparentemente arbitraria. Si a nadie se le ocurre poner en tela de juicio tan extraño arranque (aunque sea preguntándose el por qué de la cosa), tal vez sea porque la figura del loco le permite al lector afirmar fácilmente su dominación —de donde saca un beneficio de placer tanto más sensible cuanto que su superioridad respecto al Otro se descarga inmediatamente en risa. La locura sería, pues, en primer lugar, un resorte cómico (Molho, 1998/2005: 349).

Molho considera que en la Edad Moderna la locura y la razón son conceptos muy relacionados, que han de explicarse mutuamente, porque el desarrollo de la razón implicó una extraordinaria consideración y atención a aquello que escapaba a la razón misma, bajo las formas —entonces estimadas como tales— de la locura: ignorancia, estulticia, necedad, subnormalidad, excentricidad, anomia, agnosis incluso, etc. Así se explica que «la subida de la locura acompaña forzosamente la subida de la razón, de la que es referencia sintomática» (Molho, 1998/2005: 349). El hispanista francés va incluso más lejos, al afirmar del *Quijote* que este «libro no trata de una locura sino, a través de la locura, de la razón» (350). A su vez, hace una afirmación que es

fundamental para el Materialismo Filosófico: «la razón no nos ha sido dada hecha, ha sido construida» (350). En efecto, el Materialismo Filosófico considera que la razón no es algo dado de forma acrítica y apriorística —sea un *apeiron* (Anaximandro), un «acto puro» (Aristóteles), un Dios (Teología cristiana), sea un Espíritu Absoluto (Hegel)—, que se revela metafísicamente al ser humano, o que este va descubriendo en su desenvolvimiento histórico, sino algo construido de forma muy específica por el propio ser humano, es decir, una construcción sistemática, crítica y lógica, resultado de múltiples actividades materiales llevadas a cabo por el hombre como sujeto operatorio, lo que equivale a afirmar que es el resultado de una actividad gnoseológica. La razón es causa y consecuencia de una labor operatoria y exclusivamente humana.

Molho desconfía de las argumentaciones que identifican acríticamente a don Quijote con un loco, sin más. Incluso sugiere, en la línea que aquí he sostenido, junto a Torrente Ballester (1975), que la locura de don Quijote es un artificio del propio personaje.

No puede ser loco el que se dice tal, y si lo dice es que no lo es. De modo que el que declara: «Loco soy, loco he de ser» (II, 25), asumiendo una demencia voluntaria, es el protagonista de una locura imitativa, es decir, paródica y artificial. En efecto, un loco auténtico no es capaz de distanciarse de sí mismo hasta parodiar la propia locura. Por lo que la aserción: «Loco soy, loco he de ser...», por enunciarse en primera persona, no puede concebirse más que en boca de un nombre que habla en nombre de su razón y cordura (Molho, 2005: 359).

Sin embargo, a partir de aquí he de mostrar ciertas disidencias respecto a las argumentaciones de Molho. Con frecuencia se ha identificado la locura, en alguna de sus acepciones históricas, como la forma de expresión de una genialidad superior o extraordinaria. El loco sería, en suma, una especie de genio, iluminado por una «razón superior», que resultará incomprensible para sus contemporáneos, quienes no dudarán en desestimarlos por su anomia o excentricidad. Esta concepción tan dignificante de la locura es especialmente romántica y post-romántica (Nietzsche) y, en varios modos, afín a cierto humanismo renacentista y barroco, que recorre buena parte de los escritos de Erasmo (1509) y alcanza a varios de los pensamientos de Pascal (1670). Tal forma de interpretar la locura es completamente psicologista, al identificar el pensamiento lógico del ser humano (M_3) con una suerte de psicología individual (M_2) adjetivada socialmente como «genial», sin serlo realmente en términos lógicos, sino solo psico-lógicos. Concepciones de esta naturaleza se basan en la igualación acrítica entre el mundo lógico (M_3) de la Poética y de la Estética y el mundo psicológico (M_2) de un individuo que se nos presenta como «genial», lo que da como resultado una retórica de la locura, tal con la despliega Erasmo en su *Encomio de la estulticia* (1509), o tal como se desprende de muchas afirmaciones sobre la locura contenidas en los *Pensées* de Pascal (1670)³¹. Sin embargo, una interpretación de la locura basada

³¹ «Los hombres —dice Pascal— son tan necesariamente locos que el no serlo sería serlo de otra clase de locura» (*Pensées*). *Sentar que los hombres son locos de necesidad* requiere que se sepa aprehender la locura a partir y en función de algo que no es ella, es decir, una *razón*,

en la retórica nunca nos ofrecerá ni un Concepto científico acerca de lo que la locura es, en términos médicos, por ejemplo, ni una Idea filosófica, verdaderamente crítica y dialéctica, de lo que la locura significa en el arte, la cultura o incluso la sociedad. La idea de locura que sostiene Erasmo en su famoso libro es una suerte de terapéutica sobre las ventajas sociales y profesionales de ser imbécil. La ignorancia, la necedad, la estulticia, son, según Erasmo, las mejores formas de vivir aforado en la irresponsabilidad y en la inconsciencia de cuanto sucede a nuestro alrededor. Erasmo está invitándonos a todos a evadirnos de la realidad en que vivimos haciendo uso de la idiotez más potente para, así, hacer de esta realidad, es decir, del Mundo Interpretado (M_i), un lugar más habitable y confortable, en la medida en que nos enajenamos de la razón. La conclusión es de una simpleza excelente: «cuanto más idiota eres, más feliz vives». La estupidez es, para el Roterodamo, un narcótico contra la razón y sus posibilidades de interpretación y conocimiento. De este modo, cuanto más imbéciles seamos, es decir, si se prefiere, cuanto más locos estemos —si se opta por una expresión más dignificante—, más felices seremos. Tal es el objetivo: vivir felices a cambio de residir en un tercer mundo semántico. Sin embargo, Erasmo, lejos de fomentar su propia ignorancia, estupidez o locura, se entregó muy firme y asiduamente al estudio de la Filología y la Teología, entre otras muchas ramas del saber humano. Erasmo, en este punto, fue un cínico y un sofista. Un posmoderno, incluso. ¿Hay mayor cinismo que proclamar la muerte del autor y cobrar derechos de autoría y *copyright* por los propios libros escritos y publicados, como hicieron Barthes, Derrida y Foucault? ¿Cabe mayor sofistería que escribir y publicar, uno tras otro, libros de pseudofilosofía para condenar la escritura y la filosofía, como saberes perniciosos y represores del género humano? ¿Hay mayor farsa que promover la ignorancia desde una cátedra universitaria, negando los logros de la civilización occidental y afirmando la supremacía de culturas bárbaras, incívicas y tribales? En muchos aspectos, el *Elogio de la locura* erasmista puede interpretarse como un precursor de la obra de Nietzsche y de Freud, desde la que se condena la razón como un sistema represor de la auténtica vida del ser humano, una vida cuya fuerza motriz genuina sería lo dionisiaco (una figura retórica) y el inconsciente (un mito libertador). Por este camino se acaba asumiendo que lo verdaderamente valioso del ser humano no es la razón, sino la locura (Erasmo); no la inteligencia, sino la fuerza (Nietzsche); no la consciencia, sino la inconsciencia (Freud); no la civilización, sino

para descubrir «otra clase de locura» que solo será aprehensible en cuanto sepa uno librarse de ella para aprehenderla desde fuera, y así sucesivamente por progresión abismática. Esa locura desde la cual es posible considerar la locura —aunque sea momentáneamente— es lo que se llamará *cordura*, *discreción*, *juicio* y también *razón*, que es voz difícil cuya historia y cuyo análisis están aún por hacer» (Molho, 1998/2005: 350). Disentimos en este punto de Molho en algunos aspectos. La voz *razón* no es tan «difícil», como se insinúa, de interpretar, y no es cierto que ni su historia ni su análisis estén pendientes de elaboración. Desde Platón, desde Aristóteles, desde Spinoza, desde Hegel, desde Bueno, la Idea de Razón en Filosofía está perfectamente explicada y objetivada. Y desde Nietzsche también, porque un disparate tan extraordinario como el que se vierte en la retórica de sus textos y manuscritos no habría sido posible al margen de un concepto definido y preciso de la Idea de Razón, contra la cual se yergue sofisticadamente, como negación dialéctica de ella, la tropología irracional de este místico de la tradición filosófica.

la barbarie (Rousseau); no el ser humano adulto, sino el feto materno (Lacan); no la ciencia, sino la conciencia (Barthes, Derrida, Foucault... y toda la posmodernidad contemporánea). No la realidad, sino la apariencia.

Por desgracia, en sus consideraciones sobre la locura en el *Quijote*, Maurice Molho acaba apoyándose en exceso en esta Idea de Locura, procedente de Erasmo y recurrente en Pascal —la locura como una forma de razón superior, incluso teológica, religiosa, mística—, lo que le hace incurrir, en primer lugar, en una interpretación de la idea de locura reducida al psicologismo más ordinario, y, en segundo lugar, en una falsa dialéctica, al afirmar lo siguiente:

El libro [el *Quijote*] debe leerse en función del debate que opone en él una razón aún no totalmente purgada de esa parte de locura *necesariamente* inherente a ella (Pascal), y una locura que se niega a dimitir, porque *también* es un camino que lleva a la verdad, por lo menos a la verdad moral (Molho, 1998/2005: 351).

Sin embargo, en el *Quijote* no es la locura lo que se presenta como algo que se niega a dimitir, sino una Idea de Libertad que se niega a ser codificada en términos de modernidad y que reclama y exige para sí ser codificada, ser legalizada, ser preservada, en términos de antigüedad, es decir, en los términos propios de un mundo reaccionario, conservador, medieval, arcaico y arcaizante —como el propio lenguaje de los libros de caballerías—, del que dan buena cuenta los discursos caballerescos desde los que don Quijote justifica, y pretende imponer, su forma de ser y de estar en el mundo de la Edad Moderna. *Milita et amor*, caballería y amor cortés, no son modos de vida propios del mundo renacentista y barroco. Son las ascuas poéticas de un mundo medieval extinto y evasivo, que ni siquiera puede sostenerse como aforo de mentes psicológicamente enfermas.

La idea de locura que en la Edad Moderna lleva a la verdad es una idea bufonesca de la locura, es la verdad del gracioso, es la retórica del *clown*, es la crudeza del bufón que acompaña a Lear expulsado a merced de la noche y la naturaleza numinosa, es la aspereza del nihilista Clodio en el *Persiles*, etc. Es decir, se trata de una locura que permite objetivar —por otro lado, muy racionalmente— las cosas que todo el mundo sabe, pero que solo a un bufón le está permitido decir. Estas son las locuras *necesarias* de las que hablan Erasmo y, sobre todo, Pascal, locuras que aquí convoca Molho en las citas antemencionadas. Estas locuras encierran «cosas» que, afectándonos a todos, solo se permite experimentar a los idiotas, en tanto que racionalistas aforados en la locura. Pero las cosas no son exactamente así, porque las «cosas», en este contexto, como indica el propio Molho, son las consideradas «verdades morales», y las «verdades morales» son un género de verdad, que no la *verdad*. La verdad moral es la verdad organizada socialmente por un grupo humano, con frecuencia instituido en sociedad política, que se codifica a sí mismo en términos morales y conforme a criterios de verdad «políticamente correcta». La verdad moral es, por tanto, lo que dice que *es verdad* esa mayoría que en cada época tiene el poder para decidir lo que se dice y lo que *no se debe decir*, lo que se hace y lo que *no se permite hacer*, bien porque sea «políticamente correcto», bien porque sea «lo que Dios manda», o «lo que manda el partido», el gremio de turno o la «familia» a la que pertenecemos y servimos.

Otro eslabón de la misma cadena, al que apela el propio Molho, es la «verdad jurídica», pues solo así cabe concebirla, tal como se nos presenta: «la verdad de la experiencia como acontecimiento, como hecho que obra en la historia» (Molho, 1998/2005: 352). En este caso, la verdad es el conjunto de hechos probados de forma positiva, y por lo tanto se trata de una «verdad» contraria a la «mentira». Pero el concepto de verdad al que aquí nos atenemos es el que corresponde y compete a la verdad científica o verdad gnoseológica, es decir, aquella a la que se atiene el científico, como conjunto de hechos probados operatoriamente, ya no contra a la mentira (jurídicamente), sino frente a la ilusión (científicamente).

El *Quijote* más bien se elabora a partir de un modelo en que a la razón subtiende una locura vacilante y crítica respecto de sí misma: una mezcla con proporciones variables pero siempre imprevisibles, de locura y de no-locura, de locura positiva y locura negativa que se vuelve contra sí misma (Molho, 1998/2005: 351).

Al final, Molho ha basado su interpretación de la Idea de Locura en el *Quijote* en una dialéctica falsa e incompleta³². Me refiero a la dialéctica locura / cordura. Porque es un error creer que la dialéctica es una relación sin más entre dos referentes. La dialéctica implica siempre tres elementos, dados en *symploké*, y en virtud de los cuales los dos referentes antinómicos se relacionan entre sí para generar una síntesis. En términos de Materialismo Filosófico, la dialéctica es un proceso de codeterminación del significado de una Idea (A) en su confrontación con otra Idea antitética (B), pero dado siempre a través de una Idea correlativa (C) a ambas, la cual codetermina, esto es, organiza y permite interpretar, por supuesto en *symploké*, el significado de tales ideas relacionadas entre sí de forma racional y lógica, y, en consecuencia, crítica y dialéctica. Aquí interpreto esta dialéctica implicada en una *symploké* donde la idea de libertad, de libertad lúdica, es fundamental, al actuar como Idea correlativa (C) entre las ideas de Razón y de Locura: don Quijote finge una *locura* para, usando muy bien la *razón*, ampliar de forma lúdica los límites de su *libertad*, de modo tal que, lo que para don Quijote es un juego —el ejercicio lúdico de su libertad—, para el narrador es una crítica demoledora del mundo interpretado (M_1) que le ha tocado vivir, esto es, el ejercicio crítico de su propia libertad artística.

³² Con todo, el trabajo crítico de Maurice Molho sobre Cervantes me parece de primera calidad. De obligada lectura es su obra póstuma *De Cervantes* (2005). Particularmente, considero un acierto calificar al *Quijote* de obra en la que se objetiva «el delirio de la razón» (Molho, 1998/2005: 353).

5.7. DON QUIJOTE COMO PROTOTIPO LITERARIO: EL DON QUIJOTE DE AVELLANEDA

Retrátame el que quisiere —dijo don Quijote—, pero no me maltrate, que muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias.

Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* (II, 59).

En el contexto de la teoría de los géneros literarios que se expone en este libro, según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, el *prototipo* es la figura gnoseológica que designa las partes determinantes o esenciales de una obra literaria dadas en sí misma, esto es, sus términos más genuinamente originales y suyos, no implantados o impuestos en la *obra individual* por razones de pertenencia a un género o a una especie definidos. El prototipo identifica términos esenciales a la obra misma, términos al margen de los cuales la obra literaria no existiría ni formal y ni materialmente. Pero hay algo más respecto al prototipo: estos términos intensionales o determinantes en la obra de referencia —llamémosla hipotexto, siguiendo a Genette (1982)— han de resultar legibles, visibles, interpretables, en otras obras literarias —llámense hipertextos— posteriores a ella, en las cuales también se reproducen, como partes determinantes suyas, estos mismos términos que constituyen el prototipo de la obra de referencia inicial (o hipotexto)¹.

Desde este punto de vista, el prototipo más importante del *Quijote* está constituido precisamente por su personaje protagonista, don Quijote de la Mancha, al que se incorpora casi incuestionablemente su escudero Sancho Panza. Son muy numerosas las obras literarias que, intertextualmente, reproducen como términos determinantes suyos, desde presupuestos interpretativos genéricos, específicos o distintivos, las figuras cervantinas de don Quijote y Sancho. Los orígenes de estas reproducciones intertextuales, imitaciones o continuaciones de los prototipos cervantinos, son muy tempranas², si bien desiguales, según geografías, literaturas y dominios culturales,

¹ En un recorrido inverso, en busca de los antecedentes de personajes como don Quijote, podría identificarse en el *Entremés de los romances* un prototipo literario que Cervantes habría desarrollado en su novela mayor. Vid. al respecto, entre otros muchos, los trabajos de Baras Escolá (1993) y, sobre todo, Rey Hazas (2006).

² Sin ánimo alguno de exhaustividad, señalo algunos referentes tempranos, de cierto interés histórico, o curiosidad bibliográfica, en el ancho espacio generado por las imitaciones y continuaciones del *Quijote* cervantino. Así, por ejemplo, François Filleau de Saint-Martin (1632-1695), traductor en 1677 del *Quijote* al francés, por encargo del editor Claude Barbin, en cuatro volúmenes, alteró el final de la novela en su versión francesa, de modo que don Quijote, en lugar de morir, se recupera de su enfermedad, lo que permitió al traductor escribir una continuación, un quinto tomo, en francés, con el título de *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche* (1695). Esta obra quedó inconclusa a su muerte, pero fue continuada por Robert Challe, quien la publicó en 1713 con el título de *Continuation de l'Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*. Tras la muerte de don Quijote, la vida de Sancho fue igualmente objeto de varias continuaciones. Es el caso de la obra de Pedro Gatell, de 1794, publicada con el título *Historia del más famoso escudero Sancho Panza*. En la misma línea puede situarse el libro de Juan Francisco

aunque en España surgen de forma indirecta, puntual y casi inmediata, como apunta Anthony Close:

Pues bien, ¿cómo se explica el florecimiento de novelas imitadoras del *Quijote* fuera de España, antes que en la misma cuna del género? Parte de la explicación consiste sin duda en el hecho de que los equivalentes españoles del *roman* nunca alcanzaron el predominio ni el grado de preciosismo que tuvieron en Francia, y por lo tanto, no se prestaron de modo tan flagrante a una réplica burlona. Otra parte deba buscarse, tal vez, en el florecimiento de la novela picaresca en España, que desempeñaba de modo implícito el mismo papel que obras como *Le roman comique* —el de ser un antídoto cómico a géneros más serios, sin enfrentarse satíricamente

de la Jara, *Historia del mas famoso escudero Sancho Panza: desde la gloriosa muerte de don Quixote de la Mancha hasta el último día y postrera hora de su vida*, impreso entre los años 1793 y 1798. En 1741, también en País, se publica, sin nombre de autor conocido, una continuación del *Quijote* relativa a la vida de Sancho Panza, con el título de *Suite Nouvelle et Veritable de L'Histoire et des Aventures de L'Incomparable Don Quichotte de La Manche. Histoire de Sancho Panza Alcade de Blandanda: Servant de sixième & dernier Volume, à la suite nouvelle des Aventures de Don Quichotte*, de la que se publica una versión española en 1845. De 1786 data la impresión del libro *Adiciones a la historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero el famoso Sancho Panza, escritas en arábigo por Cide-Hamete Benengeli y traducidas al castellano con las memorias de la vida de este*, atribuido a Jacinto María Delgado, del que se hace una reimpresión en Barcelona en 1905. Vid. a este respecto el trabajo de Howard Mancing (1987). De 1792 data la impresión de la *Historia fabulosa del distinguido caballero Don Pelayo Infanzón de la Vega, Quixote de la Cantabria*, de Alonso Bernardo Ribero y Larrea, que narra las aventuras y desventuras de un fatuo simulador de Don Quijote con un Sancho Panza asturiano. Todavía al siglo XVIII pertenece el manuscrito del fraile jerónimo Juan de Valenzuela, publicado en 2005 por Antonio Rioja y Daniel Romero, con el título de *Andanzas de Sancho Panza tras la muerte de su amo. La Provincia de la Mancha*, en el que Sancho, «triste, cabisbaxo y melancólico», embarca con el séquito de un virrey hacia la Nueva España. De 1886 datan las *Semblanzas caballerescas o las nuevas aventuras de Don Quijote de la Mancha*, del militar y literato gallego Luis Otero y Pimentel, publicada en La Habana. De especial interés resulta la obra del escritor ecuatoriano Juan Montalvo, titulada *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1895), e impresa en numerosas ocasiones, una de las más recientes al cuidado de Ángel Esteban. En 1901 José Abaurre y Mesa publica en Madrid su *Historia de varios sucesos ocurridos en la aldea después de la muerte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. De 1905 data la *La nueva salida del valeroso caballero D. Quijote de la Mancha: tercera parte de la obra de Cervantes*, de Antonio Ledesma Hernández. Del mismo año, y también en imprenta Barcelona, es *La Resurrección de don Quijote. Nuevas y jamás oídas aventuras*, de P. Valbuena, obra reeditada en 2005. Tulio Febres Cordero publica en Mérida, Venezuela, un *Don Quijote en América, o sea, La cuarta salida del ingenioso hidalgo de La Mancha*, en 1905. En 1969 el escritor José Camón Aznar publica una continuación del *Quijote* bajo el título de *El pastor Quijótiz*, libre recreación a partir de ciertas prolepsis anunciadas en la obra cervantina. No faltan, por supuesto, Quijotes a la feminista, como el de Monique Wittig en *Le voyage sans fin* (1985), no traducido al español, que yo sepa. Recientemente, en 2004, Andrés Trapiello publica una nueva continuación, titulada *Al morir don Quijote*, protagonizada por Sancho Panza y otros vecinos de la aldea, y en cuya fábula se narra el romance entre el bachiller Sansón Carrasco y la sobrina de don Quijote, Antonia Quijana. Para un estudio exhaustivo de las continuaciones e imitaciones del *Quijote*, remito al Proyecto Cervantes, dirigido por Eduardo Urbina, concretamente a este enlace: <http://www.csdl.tamu.edu:8080/dqiDisplayInterface/doSearchEditions.jsp?libraries=TAMU&categories=7>

con ellos como el *Quijote*—. Sea cual fuere la explicación lo cierto es que durante los siglos XVII y XVIII en España las imitaciones del Quijote en prosa narrativa son de tipo indirecto, empezando con *El caballero puntual* de Salas Barbadillo, cuyas dos partes salieron en 1614 y 1619. Aunque la novela de Salas imita en parte la novela de Cervantes, aprovecha el modelo para la sátira moral de costumbres más bien que la parodia literaria. En esta obra la manía del protagonista, un huérfano pobre adoptado por un viudo rico y caritativo, consiste en soñar con ser caballero en la Corte, y estos ensueños acaban por volverle loco, por lo cual se va a Madrid, se bautiza con el nombre de don Juan de Toledo, se equipa de carro, lacayos, y posada de lujo, y adopta el estilo de vida holgazán y corrompido típico de un caballero de la alta sociedad madrileña, obsequiando a sus amigos con costosos almuerzos, jugando a los naipes y perdiendo dinero, fingiéndose pariente cercano de una familia aristocrática, y sufriendo los fracasos y humillaciones previsibles. El mismo tipo de camino será recorrido por las numerosas imitaciones del Quijote compuestas en España en el siglo XVIII, las cuales, con la meritoria excepción del *Fray Gerundio de Campazas* del Padre José de Isla (1758), son de escaso interés e insufriblemente moralizantes. Un ejemplo sería la *Historia fabulosa de ... D. Pelayo Infanzón de la Vega, Quixote de la Cantabria* (1792), de Alonso Bernardo Ribero y Larrea, cuyo héroe padece maniáticas ínfulas nobiliarias, y va por esos mundos en compañía de su criado Mateo, proclamando la superioridad de su tierra y alcurmia. Otro rasgo que diferencia las imitaciones españolas del Quijote de las que se producen en Francia, Alemania e Inglaterra durante la Ilustración es el predominio en aquellas del concepto de un *Quijote* ridículamente arrogante, entrometido y pomposo, en vez de la visión más matizada, equilibrada entre la ironía y la simpatía, que observamos en las creaciones quijotescas de Fielding, Smollett, Sterne, Diderot, Wieland (Close, 2009: 68-69).

Sin embargo, la primera de las obras literarias de la Historia que se consagra plenamente a la construcción e interpretación intertextual de los prototipos cervantinos, como bien sabemos, nace en España, en 1614, y se escribe, desde la pseudonimia, por Alonso Fernández de Avellaneda, quien, sin esperar la segunda parte cervantina, se adelantó a ella, tratando de apoderarse de los prototipos elaborados por el autor de la primera parte del *Quijote*, con el fin de ofrecer a los lectores contemporáneos una recepción e interpretación de la novela de Cervantes muy distinta —tanto que aquí la calificaré de completamente *dialéctica*— de la que ofrecía su original.

5.7.1. LA DIALÉCTICA ENTRE QUIJOTES: AVELLANEDA VERSUS CERVANTES

La interpretación dialéctica entre ambos *Quijotes* ha de enmarcarse en un estudio endogámico de Literatura Comparada. Voy a explicar qué significa esto.

La Literatura Comparada es el estudio comparado de los materiales literarios, es decir, la interpretación de autores, obras, lectores y transductores, a partir de la *relación* como figura gnoseológica que hace posible su análisis intertextual, cuya naturaleza será analógica, paralela o dialéctica, según los términos relacionados o comparados mantengan entre sí relaciones de semejanza, proximidad o contradicción. Esta es la idea de Literatura Comparada que he desarrollado en trabajos anteriores, y que cabe exponer en el siguiente cuadro, en el que se objetivan los *Modi sciendi comparationis litterariae* o Modos científicos de la comparación literaria (Maestro, 2008).

MODOS CIENTÍFICOS DE LA COMPARACIÓN LITERARIA³

| Modelo | <i>Autor</i> | <i>Obra</i> | <i>Lectores</i> | <i>Transductores</i> |
|--------------------|--|--|---------------------------------------|---------------------------------------|
| <i>Autor</i> | Isología Atributivo metro | Heterología Atributivo prototipo | Heterología Distributivo canon | Heterología Distributivo canon |
| <i>Obra</i> | Heterología Atributivo prototipo | Isología Atributivo metro | Heterología Distributivo canon | Heterología Distributivo canon |
| <i>Lector</i> | Heterología Atributivo prototipo | Heterología Atributivo prototipo | Isología Distributivo paradigma | Heterología Distributivo canon |
| <i>Transductor</i> | Heterología Atributivo prototipo | Heterología Atributivo prototipo | Heterología Distributivo canon | Isología Distributivo paradigma |

El caso que aquí nos ocupa corresponde al *metro* que se origina al establecer una relación comparativa entre dos obras, el *Quijote* de Cervantes y el *Quijote* de Avellaneda. Esta relación es isológica, ya que se establece entre dos términos de la misma naturaleza, esto es, *obra = obra* (que no entre términos de naturaleza diferente, *obra / autor*, *lector / autor*, *lector / transductor*, etc.). La relación, además de isológica, es aquí atributiva (y no distributiva), porque cada obra posee funciones propias, esenciales y específicas, en su género y en su especie, que se manifiestan en este proceso comparativo concreto y no en otros.

La relación gnoseológica o interpretativa que puede establecerse entre el *Quijote* de Cervantes y el *Quijote* de Avellaneda es una relación determinada atributivamente por la *endogamia* y por la *dialéctica*.

Se habla de endogamia en Literatura Comparada cuando la comparación se establece entre materiales literarios que pertenecen a una misma familia o *phylum* (una misma literatura, una misma época, una misma «cultura», etc.), es decir, cuando

³ Para una explicación detenida y ampliada de este modelo, en el que se objetivan los modos o procedimientos científicos de interpretación comparada de los materiales literarios, vid. el tomo I, capítulo 8, de la *Crítica de la razón literaria*, titulado «Idea, concepto y método de la Literatura Comparada» (pp. 1053-1243).

el comparatista se sitúa en un espacio gnoseológico en el que los términos del campo de investigación están determinados por relaciones de sincretismo o identidad. Es el caso, por ejemplo, de un estudio de comparatismo literario entre obras de una misma literatura (términos pertenecientes a una misma clase), como *Lazarillo de Tormes* y *La familia de Pascual Duarte*. La endogamia viene dada por pertenecer a una clase común, pues ambas obras se inscriben en la clase de Literatura Española, aunque una sea aurisecular y anónima y la otra posguerracivilista y de autor bien conocido. Del mismo modo, difícilmente puede considerarse como un estudio propio de Literatura Comparada *sensu stricto* la relación crítica que un intérprete establezca entre la primera y la segunda parte del *Quijote*, o incluso la implicación en este contexto determinante del *Quijote* de Avellaneda, pues, en el primer caso, ambas obras sufren las consecuencias de un sincretismo dado en la identidad autorial (Cervantes) y, en el segundo caso, la terna se inscribe en una dialéctica que, más que comparatista, resulta absorbida en una figura filosófica tridimensional: tesis (*Quijote* I de Cervantes, 1605), antítesis (*Quijote* apócrifo de Avellaneda, 1614) y síntesis (*Quijote* II de Cervantes, 1615) (Maestro, 1994a).

Por esta razón considero que la relación que determina atributivamente el estudio comparado de ambas obras es la *dialéctica*. Antonio Márquez (1980) ha sido uno de los primeros investigadores en ocuparse de interpretar dialécticamente ambas novelas, enfrentadas no solo desde el punto de vista personal de sus autores, sino también desde el racionalismo de criterios antropológicos, teológicos y ontológicos. La tesis de Antonio Márquez se basa en la idea de que Alonso Fernández de Avellaneda es el pseudónimo bajo el cual se oculta un grupo de personas afines a Lope de Vega y a la Inquisición. No hay pruebas positivas de ello, si bien las consecuencias de tal interpretación parecen coherentes con la premisa. La hipótesis de Márquez busca, con todo, el apoyo de ciertos hechos, entre los que se aducen las lecturas devotas del don Quijote apócrifo, particularmente la *Guía de pecadores* (1556), de fray Luis de Granada —obra que la Inquisición daba a leer a sus reos de condición culta o intelectual—, así como el hecho de que la propia Inquisición permitiera sin objeciones de ningún tipo la publicación y circulación pseudónima de un libro, de cuyo supuesto autor, Alonso Fernández de Avellaneda, no se sabe nada.

Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo; y así, sale al principio desta segunda parte de sus hazañas este, menos cacareado y agresor de sus letores que el que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra, y más humilde que el que segundó en sus *Novelas*, más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas. No le parecerán a él lo son las razones desta historia, que se prosigue con la autoridad que él la comenzó y con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron; y digo mano, pues confiesa de sí que tiene sola una; y hablando tanto de todos, hemos de decir dél que, como soldado tan viejo en años quanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos. Pero quéjese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte, pues no podrá, por lo menos, dejar de confesar tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías, tan ordinaria en gente rústica y ociosa; si bien en los medios diferenciamos, pues él tomó por tales el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más estrañeras y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias, con el rigor

del arte que pide el mundo y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar («Prólogo» al *Quijote* de Avellaneda).

En este contexto de enemistad personal hacia Cervantes, de constatación de que «en los medios diferenciamos», y de explícita apelación a Lope de Vega como «ministro del Santo Oficio»⁴, la propuesta de Antonio Márquez me parece, pese a todo, muy coherente con una realidad de la que, hasta ahora, seguimos sabiendo muy poco⁵. Nos enfrentamos a un material literario cuya interpretación sigue siendo muy deficiente. Si de la vida de Cervantes se ignora mucho, en relación con lo que necesitaríamos saber, de la vida de este supuesto Avellaneda solo conocemos su pseudónimo y —lo que es decisivamente importante— el texto de su novela. En ella se objetiva una relación dialéctica, respecto a la obra cervantina, cuya interpretación contiene las claves más seguras para reconstruir y examinar el sistema de ideas formalizado en el *Quijote* apócrifo. Pensar, interpretar, escribir..., es pensar, interpretar y escribir contra alguien. Avellaneda escribe contra Cervantes y su obra, reemplaza la razón antropológica que rige la fábula del *Quijote* de 1605 por una razón teológica que sanciona el desenlace social, político y religioso; deroga todo referente idealista y toda crítica dialéctica para subordinar a los personajes a las exigencias realistas y armónicas del orden moral vigente, que termina por dominarlos y normalizarlos, en un manicomio y en una servidumbre bufonesca; revierte y reproduce los contenidos y fábulas cervantinas, de orientación y temática secular y pagana, al contexto religioso, nobiliario y católico, propio de la Contrarreforma; y pretende, sin duda, ante los lectores contemporáneos de Cervantes, canalizar mediáticamente la recepción del *Quijote* de 1604, interponiéndose e interviniendo en sus posibilidades seculares y críticas de interpretación, con objeto de neutralizarlas o incluso de extinguirlas. No en vano en el prólogo al apócrifo, Avellaneda escribe lo siguiente (cursiva mía):

En algo diferencia esta parte de la primera suya, *porque tengo opuesto humor también al suyo; y en materia de opiniones en cosas de historia, y tan auténtica*

⁴ Como se sabe, Lope de Vega se ordena sacerdote en mayo de 1614, fecha en que sin lugar a dudas el *Quijote* de Avellaneda está ya imprimiéndose. Con todo, Lope era «familiar del Santo Oficio de la Inquisición» desde 1608, es decir, era alguien que trabajaba, desde la vida civil y secular, a cambio de privilegios sociales, políticos y económicos, para este tribunal. Se han señalado diferentes competencias «laborales» para los familiares del Santo Oficio, entre ellas las de controlar, espiar y delatar a sus conciudadanos. Acaso no por casualidad, en el capítulo XI del *Quijote* de Avellaneda, este autor apócrifo cita un «famoso epigrama del excelente poeta Lope de Vega Carpio», al que apostrofa inmediatamente como «familiar del Santo Oficio». Los versos que se citan corresponden a la octava real latina que, con acentuación y rima de métrica romance, publica Lope de Vega en el canto XX de *La hermosura de Angélica* (1602), en honor a Felipe III. Avellaneda la reproduce en su *Quijote* (cap. XI), con sendos cambios en los versos primero y cuarto para acomodarla a Felipe II.

⁵ Avellaneda aún ofrece una tercera alusión, tan elogiosa como las anteriores, a Lope de Vega, con motivo de los ensayos que una compañía de comediantes hace de «la grave comedia del *Testimonio vengado*, del insigne Lope de Vega Carpio» (xxvii), en medio de los cuales ensayos don Quijote arremete contra los actores al considerar, al igual que ante las figuras del retablo de maese Pedro, que lo que se representa como ficción sucede real y efectivamente.

como esta, cada cual puede echar por donde le pareciere; y más dando para ello tan dilatado campo la cáfila de *los papeles que para componerla he leído*, que son tantos como los que he dejado de leer («Prólogo» al *Quijote* de Avellaneda).

Es indiscutible que el «sentido del humor» de Avellaneda es muy diferente del de Cervantes. También es manifiesta su dialéctica en lo que se refiere a la materia de la historia. Por último, queda claro que el autor apócrifo se ha formado e informado bien documentalmente para escribir esta obra, como si fuera de encargo, bien por convicciones personales, bien por exigencias gremiales o «familiares». De este modo, el autor, o los autores, del falso *Quijote*, llevan a cabo una triple operación de intervención en los materiales literarios de la novela cervantina, en la que podemos distinguir tres órdenes principales, que afectan, respectivamente, a las partes determinantes, integrantes y constituyentes del *Quijote* de 1605. Esta operación está destinada a provocar una interpretación de la obra cervantina muy diferente de la prevista por su autor, es decir, está orientada a generar una transducción aberrante del primer *Quijote*. Así, en primer lugar, Avellaneda lleva a cabo la supresión y adulteración de partes intensionales o esenciales del *Quijote* cervantino, como es el caso del repudio y derogación de Dulcinea por «el caballero Desamorado», al comienzo mismo del relato, y la degradación y el simplismo de la pareja protagonista, don Quijote y Sancho, que se sostiene de forma constante y progresiva hasta el final de la novela. En segundo lugar, el artífice del apócrifo ejecuta la reproducción o reversión religiosa de partes integrantes o extensionales, como es la introducción de relatos intercalados de contenido católico y desenlace moralizante, frente a los episodios secularizantes, paganos, e incluso suicidas, que había introducido Cervantes en su primera parte del *Quijote*. Asimismo, las secuencias y funciones narrativas que integran como protagonistas a figuras del clero y de la nobleza resultan cuidadosamente dignificadas, y se disponen siempre orientadas hacia la consecución de un supuesto bien común en el seno de la sociedad política que es el Estado y de la sociedad gentilicia que es la Iglesia, en armónica y racional connivencia. En tercer lugar, Avellaneda procede mediante la adición y acumulación constante y creciente de partes distintivas y constituyentes, que imponen una interpretación degradante de los prototipos protagonistas —don Quijote y Sancho—, y por supuesto radicalmente diferente, es decir, dialéctica y paródica, de la dispuesta y prevista por Cervantes en su novela. El don Quijote apócrifo acaba encerrado ignominiosa y justamente, según el orden moral entonces vigente, en una casa de locos, y Sancho, desnaturalizado y embrutecido, sirve vulgarmente a un noble no menos común y ordinario en sus ordinariieces⁶.

⁶ La ridiculización de Sancho al final de la novela apócrifa es sobresaliente. Al servicio de un noble cuyo verdadero nombre no se revela jamás, reemplazado por uno común que funciona como propio —Archipámpano—, tomado lúdicamente de la literatura caballeresca, acaba sus días, junto con su mujer, como bufón de pequeña corte urbana: «Archipámpano, para mayor recreación, hizo hacer un gracioso vestido a Sancho, con unas calzas atacadas, que él llamaba zaragüelles de las Indias, con que parecía estremadamente de bien, y más, puesto con espada al lado y caperuza nueva; siendo menester, para persuadirle se la ciñese, decirle le armaban caballero andante una

No por casualidad Dulcinea es el primer personaje que suprime Avellaneda. Dulcinea no es simplemente un personaje cualquiera. Dulcinea un es personaje esencial, determinante o intensional, del *Quijote* de 1605, es decir, es un prototipo, una parte medular de la cual la obra cervantina no puede prescindir sin eclipsarse. Avellaneda suprime esta figura determinante. Y no de cualquier manera, sino atribuyendo al don Quijote apócrifo la iniciativa y la justificación de tal supresión, bajo el signo del aborrecimiento, cual si de un auténtico repudio se tratara.

Pues Dulcinea se me ha mostrado tan inhumana y cruel, y, lo que peor es, desagradecida a mis servicios, sorda a mis ruegos, incrédula a mis palabras y, finalmente, contraria a mis deseos, quiero probar, a imitación del Caballero del Febo, que dejó a Claridana, y otros muchos que buscaron nuevo amor, y ver si en otra hallo mejor fe y mayor correspondencia a mis fervorosos intentos (*Quijote* de Avellaneda, II)⁷.

De este modo, el *Quijote* apócrifo se abre camino a través de la derogación y la adulteración de partes esenciales del *Quijote* cervantino. Dulcinea se presenta en su referente real y grosero, la Aldonza que recibe y responde grotescamente las cartas de Martín Quijada, exhibidas a la hilarante ociosidad del visitante Álvaro Tarfe. Nada hay de ideal en esta figura, hasta ahora inmaculada y mítica, indisociable de la naturaleza genuina y única de don Quijote. En esa insolubilidad habían insistido sin pausa autor y personaje, sobre todo en la segunda parte de la novela cervantina:

Porque quitarle a un caballero andante su dama es quitarle los ojos con que mira y el sol con que se alumbra y el sustento con que se mantiene. Otras muchas veces lo he dicho, y ahora lo vuelvo a decir: que el caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento y la sombra sin cuerpo de quien se cause (*Quijote* de Cervantes, II, 32).

De hecho, el detonante que provoca el nexo entre don Quijote y el personaje de importación cervantina, Álvaro Tarfe, es precisamente la falaz proclamación del desamor del caballero por su mítica dama:

—¿Para qué quiere vuestra merced, señor don Juan, que leamos estos disparates, si el que hubiere leído la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda?

—Con todo eso —dijo el don Juan—, será bien leerla, pues no hay libro tan malo, que no tenga alguna cosa buena. Lo que a mí en este más desplace es que pinta a don Quijote ya desenamorado de Dulcinea del Toboso.

Oyendo lo cual don Quijote, lleno de ira y de despecho alzó la voz y dijo:

tarde, por la vitoria que había alcanzado del escudero negro, dándole el orden de caballería con mucho regocijo y fiesta» (*Quijote* de Avellaneda, xxxiv).

⁷ Para las citas del *Quijote* de Avellaneda, sigo la edición de Florencio Sevilla, publicada digitalmente en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4948> (20 enero 2009).

—Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede caber olvido: su blasón es la firmeza, y su profesión, el guardarla con suavidad y sin hacerse fuerza alguna (*Quijote* de Cervantes, II, 59).

El amor cortés, el fino amor, el amor como impulso en la literatura caballescica, nos confirma que quien ama vale más que quien no ama, y que el caballero, o es caballero enamorado, o no es caballero decoroso. Avellaneda suplanta la pureza y el idealismo de Dulcinea por la bajeza de una furcia degradante, Bárbara, que acompaña a don Quijote y Sancho prácticamente hasta el final de la novela apócrifa. La relación entre Dulcinea y Bárbara es de una dialéctica determinante y absoluta.

A su vez, el ejemplo por excelencia de la bondad ejercida en el *Quijote* de Avellaneda por un eclesiástico lo constituye la figura de mosén Valentín, el clérigo que, a la ida y a la vuelta de Zaragoza, acoge a la pajera protagonista con intención de sanarles de sus locuras y disparates, y de tornarlos cuerdateamente a su aldea. En su pretendido concierto con el soldado y el ermitaño para conseguir este propósito, el narrador del Avellaneda enuncia la idea fundamental de cordura que se sostiene en la novela apócrifa (cursiva mía):

Con todo, quedaron de común acuerdo [el cura, el soldado y el ermitaño] de procurar probar con todas sus fuerzas, por la mañana, si le podrían reducir a que dejase aquella vanidad y locura en que andaba, persuadiéndole *con razones eficaces y cristianas* lo que le convenía y dejarse de caminos y aventuras y volverse a su tierra y casa, sin querer morir como bestia en algún barranco, valle o campo, descalabrado o aporreado (*Quijote* de Avellaneda, XIV).

Adviértase que las razones que mueven a actuar a estos personajes son «eficaces y cristianas». No son, pues, unas razones cualesquiera. Son, como veremos más adelante, razones tridentinas.

Finalmente, los ejemplos de la degradación de Sancho no son menos duros que los que recibe don Quijote, de quien me ocuparé de forma específica en el apartado siguiente. Avellaneda arremete así contra Sancho, glotón, soez, sucio:

Y, apartándose a un lado, se comió las cuatro con tanta prisa y gusto, como dieron señales dello las barbas, que quedaron no poco enjalbegadas del manjar blanco; las otras dos que dél le quedaban se las metió en el seno con intención de guardarlas para la mañana (*Quijote* de Avellaneda, XII).

Cervantes responderá puntualmente a esta injuriosa degradación, por boca de los propios personajes, en la segunda parte, en la venta, ante los caballeros don Juan y don Jerónimo.

—Pues a fe —dijo el caballero— que no os trata este autor moderno con la limpieza que en vuestra persona se muestra: pintaos comedor y simple y nonada gracioso, y muy otro del Sancho que en la primera parte de la historia de vuestro amo se describe (II, 59).

Lo mismo sucederá en el diálogo con Antonio Moreno. Don Quijote y Sancho se defienden de las injurias, difamaciones y calumnias como si fueran personas reales. Como se atribuye a Séneca —y esto es algo que ningún calumniador (o calumniadora, que en esto, como en todo, el sexo pinta muy poco o nada) debe olvidar, pues del futuro nada está excluido—: «Quien puede soportar con firmeza injurias, difamaciones y calumnias, puede también vengarlas con igual o mayor firmeza». Con todo, no será la venganza la respuesta cervantina, sino la de perseverar en el cumplimiento de sus deberes y compromisos y, sobre todo, guardar silencio. Es la mejor respuesta a la calumnia (no incompatible, dicho sea de paso, con la *vendetta*).

—Acá tenemos noticia, buen Sancho, que sois tan amigo de manjar blanco y de albondiguillas, que si os sobran las guardáis en el seno para el otro día.

—No, señor, no es así —respondió Sancho—, porque tengo más de limpio que de goloso, y mi señor don Quijote, que está delante, sabe bien que con un puño de bellotas o de nueces nos solemos pasar entrambos ocho días. Verdad es que si tal vez me sucede que me den la vaquilla, corro con la soguilla, quiero decir que como lo que me dan y uso de los tiempos como los hallo; y quienquiera que hubiere dicho que yo soy comedor aventajado y no limpio, téngase por dicho que no acierta, y de otra manera dijera esto si no mirara a las barbas honradas que están a la mesa (*Quijote* de Cervantes, II, 62).

5.7.2. EL PERSONAJE LITERARIO: DON QUIJOTE COMO PROTOTIPO

Lo he dicho: Don Quijote se irrita frente a la injuria, la difamación y la calumnia, del mismo modo que si fuera un ser humano, porque «muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias» (*Quijote* de Cervantes, II, 59). Y no le falta razón, porque el retrato deformante, degradado y vil, que de él hace Avellaneda es mayúsculo, como le advierten los primeros lectores del apócrifo, convocados en la segunda parte.

—Ni vuestra presencia puede desmentir vuestro nombre, ni vuestro nombre puede no acreditar vuestra presencia: sin duda vos, señor, sois el verdadero don Quijote de la Mancha, norte y lucero de la andante caballería, a despecho y pesar del que ha querido usurpar vuestro nombre y aniquilar vuestras hazañas, como lo ha hecho el autor deste libro que aquí os entrego (II, 59).

En realidad, tras la figura literaria de don Quijote, hay un ser humano injuriado, que es Cervantes. La crítica inicial de don Quijote al Avellaneda es superficial, esquivada y simple. Cervantes trata de restar valor e importancia a la obra apócrifa, desautorizando al autor como ignorante y espurio. Poco más. Con todo, el daño de la injuria sobre la figura de don Quijote, y sobre la persona de Cervantes, estaba hecho —«Y es querer atar las lenguas de los maldicientes lo mismo que querer poner puertas al campo (*Quijote* II, 55)—, pues, como suele decirse, lo peor que hacen los malos es obligarnos a dudar de los buenos.

—En esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprehensión. La primera es algunas palabras que he leído en el prólogo; la otra,

que el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos, y la tercera, que más le confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia, porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza: y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia (II, 59).

Es difícil combatir una calumnia. La mejor respuesta es el silencio. Cervantes parece evitar el enfrentamiento directo con Avellaneda. Si algo sabía al respecto, sobre su identidad, intenciones, aliados, lo silenció. Quien calumnia desea el escándalo, la vileza, la excrecencia de la propia ruindad, pues sabe, de ante mano, que sus testimonios son deturpantes, degradantes, falaces, sofistas, psicológicos, en todo caso, mentiras siempre. La calumnia tiene, sin embargo, algo importante: es la prueba principal de nuestras alianzas. Quien se deja seducir por la difamación, quien le da crédito, quien se comporta como si los contenidos de la calumnia hubieran sido posibles, ese es un traidor, pues teniendo razones para desmentir al calumniador, confiere valor de verdad a sus necedades. La calumnia, en última instancia, no desacredita al calumniado, sino a quien la levanta, la difunde o se la cree. Los amigos lo son de veras si son inmunes a la calumnia⁸. En caso contrario, son ordinarios traidores, con frecuencia después de haber sido serviles aduladores⁹. El público no traicionó, no abandonó, a Cervantes. Pero muy bien podría haber sucedido lo contrario. No faltaron, incluso ilustrados, y no ilustrados, que elogiaron el *Quijote* de Avellaneda muy por encima del *Quijote* de Cervantes. A quien injuria nunca le faltan aliados. Sin embargo, pasado el sarampión

⁸ El camino más corto para caer en la desgracia y el infortunio consiste en creerse las calumnias, infamias o disparates, que, con fines diversos de autoinsatisfacción personal, relatan individuos paranormales y bufonescos, para solaz y recreo de las gentes. Porque creer en una calumnia consiste en comportarse como si su contenido falaz hubiera tenido la más mínima posibilidad de existir.

⁹ Dignas de mención son en este punto las siguientes palabras de Tresguerres: «El adúlador se hace acompañar asimismo de la traición: toda vez que sus expectativas no se vean satisfechas (y muchas veces aun siéndolo), al acto de adular le seguirán la calumnia, la maledicencia y, en suma, la traición [...]. Y esto es así, seguramente, porque toda adulación descansa sobre cimientos de envidia y de resentimiento; envidia de lo que el otro posee, y resentimiento por tener que adular para obtener el favor que se desea. El adúlador no solo desprecia a quien adula, sino que se desprecia también a sí mismo por lo que hace («El adúlador —decía La Bruyère— nunca piensa bien de sí mismo ni de los demás»). Y cuando el otro ya no resulta útil, difícilmente puede el adúlador dejar de dar el paso a la traición más abyecta; doblemente resentido si no ha alcanzado su meta: resentido por haber adulado y resentido porque tan rastrero comportamiento no haya servido a su propósito. Pero aunque este se logre, no por ello quien adula dejará de traicionar a su benefactor: su resentimiento tomará ahora la forma de profunda vergüenza, y necesitará tratar de olvidarse cuanto antes de la forma ruin mediante la que ha llegado a su meta, mas necesitará que lo olviden también aquellos que, como espectadores, hayan podido asistir a la representación de sus viles maniobras. ¿Cómo, pues, podría intentar romper ese lazo humillante que amenaza atarle de por vida al adulado, recordándole a cada instante (y recordándose a los demás) el ser despreciable que en realidad es? Muy simple: poniendo su empeño todo en destruir a quien le ha beneficiado» (Tresguerres, «De los adúladores», 2003: 3).

de la calumnia, resulta muy incómodo verse entre los difamadores, y como uno de tales pasar a la Historia. Pocos lo soportan.

Con todo, al margen incluso de todas estas declaraciones, pro-Cervantes y pro-Avellaneda, algunas pretendidamente «oficiales», aun en la propia ficción literaria, el don Quijote de uno y otro autor se diferencia en una cualidad determinante e intensional: la naturaleza de su locura. Desde el punto de vista que se sostiene en este libro, en la novela de Cervantes, la locura de don Quijote es una invención de Alonso Quijano, que da lugar a un eficaz artificio sofisticado por el narrador; sin embargo, en el *Quijote* de Avellaneda, el protagonista es un loco de veras, simple y elemental de principio a fin. No evoluciona en ninguna de sus características ni propiedades. Ni en sus acciones. El don Quijote de Avellaneda es un personaje completamente plano, simple y fanteche. Y con una moralina muy de la época: si te comportas como un loco, serás tratado como tal, porque «este [libro] —dirá Avellaneda al final de su «Prólogo»— no enseña a ser deshonesto, sino a no ser loco».

Entonces, ¿cómo es, efectivamente, el don Quijote de Avellaneda? Ante todo, es un personaje literario mucho más castigado que el cervantino por lo que llamaríamos las fuerzas civiles y religiosas de orden público, esto es, por el Estado. Al don Quijote de Cervantes lo apalean arrieros, caminantes, venteros, puntualmente una moza del partido, y algún cuadrillero en funciones «de paisano», habiendo sido casi todos ellos previamente denostados por el ingenioso hidalgo; en cierto modo lo burlan cuantos le tratan, especialmente los nobles, quienes más le faltan al debido respeto, y algún que otro eclesiástico, o castellano residente en Cataluña, le reprocha en público desabridamente su falta de cordura; pero al don Quijote de Cervantes no le pone la mano encima ninguna autoridad civil, ni militar, ni religiosa, es decir, ninguna institución política ni eclesiástica, de la sociedad a la que pertenece. Tampoco le acosan ni atacan los bandoleros. Sin embargo, al don Quijote de Avellaneda le agreden específicamente los poderes políticos y religiosos. Y aún más los primeros que los segundos, debidamente articulados por la mano del estamento nobiliario. Ya en el capítulo primero de la novela apócrifa encontramos a don Quijote en un aposento, convertido en mazmorra, y tratado como un facineroso, «con una muy gruesa y pesada cadena al pie» (*Quijote* de Avellaneda, I). A la salida de esta reclusión se entrega a la lectura, no sabríamos si decir patológica, de obras de meditación religiosa y contrarreformista, la *Guía de pecadores* de Granada, el *Flos sanctorum* de Villegas, y los *Evangelios* en vulgar. La mitología caballeresca ha sido sustituida inmediatamente por el racionalismo teológico. Pero sobre estas cuestiones volveré más adelante.

Sí ha de insistirse aquí en cómo la Justicia domeña y castiga al don Quijote apócrifo: «y a nuestro caballero, por las mismas calles que él la había empezado, le llevaron a la cárcel y le metieron los pies en un cepo, con unas esposas en las manos, habiéndole primero quitado todas sus armas» (*Quijote* de Avellaneda, VIII). Este don Quijote trata de libertar a un ladrón al que la Justicia azota por las calles, exhibiéndolo «a la vergüenza». A diferencia del don Quijote cervantino que libera a los galeotes, razonando a su modo la justificación de tal acto, el personaje de Avellaneda no argumenta nada —ni una idea de Libertad, ni un concepto de Justicia, ni una razón que explique su discurso ni actuación—, simplemente disparata, comportándose como un enajenado y un demente. Al don Quijote de Avellaneda no le mueven ideales éticos

ni idearios morales. Sus actos no se rigen por ningún criterio. Actúa solamente como un ser poseído por la alucinación y la demencia. Bien al contrario que el don Quijote cervantino, su locura carece de contenidos racionales. De hecho, la declaración que Avellaneda pone en boca de uno de sus personajes, maldiciendo al don Quijote apócrifo a las puertas de la cárcel en que está encerrado, es sumamente expresiva, desde el momento en que su valor imprecatorio puede interpretarse apuntando a la liberación de los galeotes habida en la primera parte cervantina:

Bien se merece el pobre caballero armado los azotes que le esperan, pues fue tan necio que metió mano, sin para qué, contra la justicia; y sin eso, en la misma cárcel ha descalabrado al hijo del carcelero (*Quijote* de Avellaneda, VIII).

En esta ocasión, don Quijote se encuentra de veras con la Justicia, que está dispuesta, cuando menos, a azotarlo por las calles, exponiéndolo, como era costumbre en tales casos, a la pública vergüenza. La oportuna intervención de Álvaro Tarfe evita semejante desenlace. La nobleza interviene aquí puntualmente, no se sabe muy bien si para evitar el fin de don Quijote, o, posiblemente, para prolongar el curso de sus disparates y posponer, durante el resto de la novela, el castigo que impone su desenlace final, al recluirlo carcelariamente en un manicomio. Tarfe hace el papel del «noble bueno», acaso para perpetuar y exhibir la burla del protagonista.

Don Álvaro Tarfe, disimulando, los mandó salir a todos fuera y rogó a uno de los dos caballeros que con él habían entrado se quedase allí, para que ninguno hiciese mal a don Quijote, mientras él con el otro, que era deudo muy cercano del justicia mayor, iban a negociar su libertad, pues sería cosa fácil el alcanzársela, constando tan públicamente a todos de su locura (*Quijote* de Avellaneda, IX).

Avellaneda habría querido incluso derogar el nombre mismo de don Quijote: «Ya no le llamaban don Quijote, sino el señor Martín Quijada, que era su propio nombre» (I). Sin embargo, está claro que el autor apócrifo no puede permitirse este propósito. Suprimir el apelativo de don Quijote anularía toda posibilidad de referir en el futuro a este personaje la unidad de referencias semánticas y pragmáticas que la obra irá acumulando sobre él. Referencias que, como se verá, no son en absoluto complejas ni de relieve, sino muy simples, muy reducidas, y muy recurrentes. Avellaneda no puede imponer un supuesto nombre propio al nombre común del protagonista —esa pieza de la armadura que cubre el muslo—, y que desde su esencia misma funciona como propio al identificar al personaje de manera inequívoca y ya universal. El apelativo «don Quijote» es parte intensional y determinante del personaje, inseparable e indisociable de él. No cabe concebir a don Quijote con otro nombre. Ni siquiera apócrifamente. Hay elementos intensionales que, por mucho que se lo proponga, Avellaneda no puede extinguir. El núcleo no se deja extirpar.

Otra característica del Avellaneda es la soledad absoluta a la que familiarmente condena al personaje. No hay ama ni sobrina. Esta última se muere de «una calentura de las que los físicos llaman efímeras», y así, Madalena, que tal se llama la sobrina apócrifa, desaparece, «quedando el buen hidalgo solo y desconsolado» (I). Con todo, el cura no tarda en darle como ama «una harto devota vieja y buena cristiana» (I).

Nada parecido hay en la aparente naturalidad del hogar del don Quijote cervantino, con un ama y una sobrina harto incautas y parlanchinas, de cuya inquietud religiosa no se dice ni palabra. Como del cura Pero Pérez, que hace de todo menos oficiar de ministro de su Dios.

Extinta Dulcinea, el narrador del don Quijote apócrifo empuja siempre a su personaje hacia figuras femeninas prostibularias. Bárbara representará el referente más degradado de este proceso, pero no es el único. En una puntual y recurrente devaluación imitativa —antes que paródica— de los hechos relatados en el *Quijote* cervantino, Avellaneda emputece explícitamente a toda mujer que se acerca al hidalgo. Así, en la primera venta, el «señor castellano» se la ofrece sin ambages, y el narrador apenas cambia las ascendencia asturiana de Maritornes por la gallega de esta nueva moza del partido:

Si quiere posada, entre, que le daremos buena cena y mejor cama, y aun, si fuere menester, no faltaré una moza gallega que le quite los zapatos; que, aunque tiene las tetas grandes, es ya cerrada de años; y, como vuesa merced no cierre la bolsa, no haya miedo que ella cierre los brazos ni deje de recibirle en ellos (*Quijote* de Avellaneda, iv).

No cabe hablar, ante intertextualidades de este tipo, que se reproducen con asidua frecuencia en el Avellaneda, de parodia, pues no se trata de una imitación burlesca de un referente serio, sino de imitación degradante, porque lo que en efecto se está formalizando es una devaluación de materiales literarios primigeniamente cervantinos. Con todo, Avellaneda presenta a un don Quijote loco, irracional, estulto, violento y grotesco, pero no vicioso, ni sexualmente depravado. Estas últimas características no serían tolerables moralmente —esto es, públicamente, de cara al grupo (otra cosa sería íntima, privadamente)— por un autor, o un grupo de autores, afines a las honestidades y exigencias inquisitoriales. Por otro lado, el don Quijote apócrifo tiene con el dinero una relación muy distinta de la del cervantino¹⁰. Este último es, en la primera parte, cínico y deliberadamente irresponsable: viaja sin dinero, se va de las ventas sin pagar, destruye cueros de vino, y se desentiende de toda responsabilidad económica, mientras que en la segunda parte será en este sentido más racional, y actuará más sujeto a las normas sociales, al viajar mejor guarnecido económicamente, y mostrarse más liberal con quienes le rodean, desde Sancho hasta maese Pedro, pasado por los dueños del barco encantado que se destroza en una aceña. En el Avellaneda, don Quijote, simple en su locura no fingida, no solo paga siempre lo que debe en las ventas¹¹, sino que incluso mantiene con el dinero una relación de absoluto descontrol, derrochándolo

¹⁰ «Hizo también un buen lanzón con un hierro ancho como la mano, y compró un jumento a Sancho Panza, en el cual llevaba una maleta pequeña con algunas camisas suyas y de Sancho, y el dinero, que sería más de trecientos ducados» (*Quijote* de Avellaneda, iii).

¹¹ «[...] pues vos, dejando el honroso nombre de castellano, os hacéis ventero, yo soy contento que os paguen. Mirad cuánto es lo que os debemos» (*Quijote* de Avellaneda, v).

absurdamente, como los doscientos ducados con los que pretendía obsequiar a la menesterosa moza ventera¹².

En el ejercicio de su locura, y a diferencia del don Quijote cervantino, el de Avellaneda solo protagoniza actos que, más que ridículos, cabe calificar de estúpidos. Si el personaje de Cervantes es el de un loco que actúa cínicamente, para unos, o lúcidamente, para otros, el de Avellaneda es un loco que se comporta como un necio. Los ejemplos son recurrentes, y acaso uno de los más expresivos sea el que corresponde al hecho de ir por las plazas públicas pregonando violentamente su misoginia y, de forma no menos retadora y amenazante, su repudio de Dulcinea:

Se ofreció en Ariza hacer él propio [don Quijote] un cartel y fijarle en un poste de la plaza, diciendo que cualquier caballero natural o andante que dijese que las mujeres merecían ser amadas de los caballeros, mentía, como él solo se lo haría confesar uno a uno o diez a diez; bien que merecían ser defendidas y amparadas en sus cuitas, como lo manda el orden de caballería; pero que en lo demás, que se sirviesen los hombres dellas para la generación con el vínculo del santo matrimonio, sin más arrequives de festeos, pues desengañaban bien de cuán gran locura era lo contrario las ingratitudes de la infanta Dulcinea del Toboso. Y luego firmaba al pie del cartel: *El Caballero Desamorado* (*Quijote* de Avellaneda, vi).

La locura del don Quijote de Avellaneda no pone de manifiesto ningún conflicto serio, no ofrece ninguna observación crítica, ni social, ni política, ni religiosa. Solo protagoniza tonterías sin consecuencias. Es, en este punto, una obra por completo acrítica. Su *finis operis* y su *finis operantis* son el mismo fin: degradar la interpretación del *Quijote* cervantino, imponiendo sobre la razón antropológica del original la razón teológica del apócrifo. El objetivo de Avellaneda no es la crítica del mundo interpretado en su novela, como sí lo era en el caso de Cervantes, sino la crítica degradante de la novela cervantina.

Avellaneda siempre enfrenta, y no por casualidad, a su personaje contra la Justicia del Estado, mas no contra figuras eclesiásticas ni autoridades vinculadas a la Iglesia. Muy al contrario que el don Quijote cervantino, quien en muy contadas ocasiones se enfrenta a autoridades civiles, con excepción del célebre episodio de los galeotes. En el Avellaneda, don Quijote nunca ataca a la Iglesia. La novela apócrifa se encuentra muy lejos de cumplir con el vocativo de Sancho, enunciado muy al final de la primera parte, en que impreca a su amo, diciéndole: «¿Qué demonios lleva en el pecho que le incitan a ir contra nuestra fe católica?» (*Quijote* de Cervantes, I, 52). Aquí la fórmula de la pregunta sería otra: ¿qué induce al don Quijote apócrifo a ir contra los representantes de nuestra sociedad civil?

¹² «[...] y cuando Sancho dijo que había burlado a su amo en no haber querido dar a la gallega los docientos ducados, sino solos cuatro cuartos, se metió don Quijote en cólera, diciendo: —¡Oh, infame, vil y de vil casta! Bien parece que no eres caballero noble, pues a una princesa como aquella, a quien tan injustamente haces moza de venta, diste cuatro cuartos» (*Quijote* de Avellaneda, iv).

—¿Qué hacéis, hombre de Barrabás? ¿Estáis loco? ¡En tal puesto y contra paje de persona de prendas tales, cual es el dueño dél y desta casa, metéis mano! Venga la espada luego y veníos a la cárcel, que a fe que os acordaréis de la burla más de cuatro pares e días.

No respondió palabra don Quijote, sino que, echando un pie atrás y levantando la espada, dio al bueno del alguacil una gentil cuchillada en la cabeza, de la cual le comenzó a salir mucha sangre. Viendo esto el herido alguacil, comenzó a dar voces diciendo:

—¡Favor a la justicia; que me ha muerto este hombre! (*Quijote* de Avellaneda, xxx).

Se reitera aquí una función o esquema recurrente: los nobles, que se presentan y actúan como dueños que controlan la administración y la política del Estado, impiden con rigurosa puntualidad que don Quijote sea ajusticiado, acabe en la cárcel o permanezca en ella el tiempo debido. El objetivo de esta supuesta indulgencia, o «gracia» de la Justicia, no es otro que el de convertir a este personaje en su bufón particular. Es como si la Justicia religiosa entregara el don Quijote apócrifo a la Justicia civil, quien lo indulta, durante un tiempo, a cambio de servirse de él como bufón. Así es como el figurón protagonista, una y otra vez, va de una en otra casa nobiliaria dando qué reír a cuantos lo burlan y manipulan, hasta que, finalmente, acabada la farsa, lo recluyen en una casa de locos. Entre tanto, el «donaire» de su necedad sirve de combustible a las burlas de una nobleza urbana no menos ociosa que la de la segunda parte cervantina.

En oyéndolo, se rió mucho el titular dello y, refiriendo al alcalde lo que don Quijote era y cómo por su orden le habían traído a su casa, le suplicó le soltase, dándosele como en fiado, que él se obligaba a entregársele siempre que le requiriese o constase que no era lo que le contaba, obligándose juntamente a todos los daños y costas de la cura del alguacil y a satisfacerle bastantemente. Lo mismo le rogaron todos los circunstantes que le acompañaban, deseosos de pasar la noche con el entretenimiento que les prometía el humor del preso y de los que venían en su compañía (*Quijote* de Avellaneda, xxx).

En manos de Avellaneda, don Quijote es un fantoche humano del que nada cabe esperar, salvo el regocijo y la burla de cuantos le rodean y manipulan inhumanamente para su propio solaz. No es un ser humano, es un pelele. Álvaro Tarfe lo mantiene cual bufón para uso privado y exhibición pública, especialmente en el contexto de las justas zaragozanas, a la sazón convertidas merced a la presencia de don Quijote en una «fiesta de locos»:

Porque por momentos se le representaba salía a la sortija, disputaba con los jueces, reñía con gigantes forasteros y otros cien mil dislates; porque estaba rematadamente loco, y Sancho ayudaba más a todo con sus simplicidades y boberías. Solo tenía de bueno don Quijote el recado y regalo porque se le daba bonísimo en presencia de don Álvaro, que siempre comía y cenaba con él, acompañado de diferentes caballeros cada vez [...]. Maravillábase mucho el vulgo de ver aquel hombre armado para jugar la sortija, sin saber a qué propósito traía aquel pergamino atado en la lanza; si bien de solo ver su figura, flaqueza de Rocinante y grande adarga llena de pinturas y figuras de bellaquísima mano, se reían todos y le silbaban. No causaba esta admiración su vista a la gente principal, pues ya, todos los que entraban en este número sabían de don Álvaro Tarfe y demás

caballeros amigos suyos, quién era don Quijote, su estraña locura y el fin para que salía a la plaza, pues era para regocijarla con alguna disparatada aventura. Y no es cosa nueva en semejantes regocijos sacar los caballeros a la plaza locos vestidos y aderezados y con humos en la cabeza, de que han de hacer suerte, tornear, justar y llevarse premios, como se ha visto algunas veces en ciudades principales y en la misma Zaragoza (*Quijote* de Avellaneda, XI).

Su imagen como fante resulta subrayada por una suerte de vanidosa necesidad, de la que carece por completo el don Quijote cervantino. Avellaneda retrata a su personaje protagonista enajenado en la presunción: «andaba en esto don Quijote enseñando a unos y a otros las pinturas de su adarga, ufano de que tantos le mirasen» (*Quijote* de Avellaneda, XXIX).

Otro de los rasgos que cualifican en el Avellaneda la etiqueta semántica del personaje protagonista, es decir, sus rasgos intensionales, es la suciedad y la vileza corporal de don Quijote. Así se refleja desde la visión y el discurso de Sancho, quien no resultará retratado en su momento con mucha mayor limpieza:

—Cubra, señor Desamorado, ipecador de mí!, el etcétera, que aquí no hay jueces que le pretendan echar otra vez preso, ni dar docientos azotes, ni sacar a la vergüenza, aunque hartó saca vuesa merced a ella las tuyas sin para qué; que bien puede estar seguro.

Volvió la cabeza don Quijote y, alzando las bragas de espaldas para ponérselas, bajóse un poco y descubrió de la trasera lo que de la delantera había descubierto, y algo más asqueroso (*Quijote* de Avellaneda, X)¹³.

Esta tendencia hacia la degeneración y degradación corporal del personaje se mantendrá hasta el final, donde alcanzará sus grados y expresiones más sobresalientes¹⁴. La dimensión física de la vileza se ve además corroborada por su naturaleza moral, encarnada en la compañía de Bárbara, la mujer del partido que el don Quijote de Avellaneda identifica con la reina Zenobia, y a la que convierte en compañera de viaje y aventuras. La fealdad de esta mujer, retratada de forma grotesca, así como la bajeza

¹³ No cabe duda de que el narrador gusta de exponer a los personajes protagonistas a la vergüenza, pues son recurrentes los momentos en que los presenta desnudos, descuidados o indecorosamente acomodados: «Estaban los dos en camisa, porque don Quijote, con la imaginación vehemente con que se levantó, no se puso más de celada, peto y espaldar, como queda dicho, olvidándose de las partes que por mil razones piden mayor cuidado de guardarse. Sancho también salió en camisa, y no tan entera como lo era su madre el día que nació» (*Quijote* de Avellaneda, XIII).

¹⁴ «En fin, Sancho le desarmó, quedando el buen hidalgo en cuerpo y feísimo, porque, como era alto y seco y estaba tan flaco, el traer de las armas todos los días, y aun algunas noches, le tenían consumido y arruinado, de suerte que no parecía sino una muerte hecha de la armazón de huesos que suelen poner en los cementerios que están en las entradas de los hospitales. Tenía sobre el sayo negro señalados el peto, espaldar y gola, y la demás ropa, como jubón y camisa, medio pudrida de sudor; que no era posible menos de quien tan tarde se desnudaba. Cuando Sancho vio a su amo de aquella suerte y que todos se maravillaban de ver su figura y flaqueza, le dijo: —Por mi ánima le juro, señor Caballero Desamorado, que me parece cuando le miro, según está de flaco y largo, pintiparado un rocinazo viejo de los que echan a morir al prado» (*Quijote* de Avellaneda, XXXIV).

de su condición moral, contribuyen de forma superlativa a la degradación de la figura de don Quijote:

Salió ella [Bárbara] a la puerta del mesón con la figura siguiente: descabellada, con la madeja medio castaña y medio cana, llena de liendres y algo corta por detrás; la capa del huésped, que dijimos traía atada por la cintura en lugar de faldellín, era viejísima y llena de agujeros y, sobre todo, tan corta que descubría media pierna y vara y media de pies llenos le polvo, metidos en unas rotas alpargatas, por cuyas puntas sacaban razonable pedazo de uñas sus dedos; las tetas, que descubría entre la sucia camisa y faldellín dicho, eran negras y arrugadas, pero tan largas y flacas, que le colgaban dos palmos; la cara, trasudada y no poco sucia del polvo del camino y tizne de la cocina, de do salía; y hermozeaba tan bello rostro el apacible lunar de la cuchillada que se le atravesaba; en fin, estaba tal, que solo podía aguardar un galeote de cuarenta años de buena boya (*Quijote* de Avellaneda, xxiv)¹⁵.

Con todo, este personaje degradante representa el racionalismo del que carecen otras figuras del más bajo estamento social. Así como en el *Quijote* de Cervantes es Sancho Panza quien informa al lector de los hechos reales que, en la ficción literaria, la visión de don Quijote transforma en acontecimientos fantásticos y sobrenaturales, conforme a los códigos de los libros de caballerías y a las expectativas de sus propios intereses, en el Avellaneda este racionalismo procede de la prostituta que los acompaña, y en modo alguno del escudero. Y así se lo hace ella saber al ingenioso hidalgo en más de una ocasión. La más explícita es la que se expone en el capítulo XXX:

Yo, señor don Quijote, he cumplido mi palabra en venir con vuesa merced hasta la Corte; y, pues ya estamos en ella, le suplico me despache lo más presto que pudiere, porque tengo de volverme en mi tierra a negocios que me importan; tras que temo, lo que Dios no quiera, que aquel alguacil que iba con el señor de la carroza, a quien vuesa merced llamaba príncipe de Persia, nos ha hecho traer a esta casa para saber quién es vuesa merced y quién soy yo. Y es cierto que, viendo cómo ando en compañía de vuesa merced, ha de pensar que estamos ambos amancebados, y nos hará llevar a la cárcel pública, donde temo seremos rigurosamente castigados y afrentados; y vuesa merced créame, y guárdese no

¹⁵ La prosopografía grotesca de Bárbara se reitera, esta vez en boca de Sancho, en un más que mediano parlamento dado en el capítulo xxxii del Avellaneda: «Pardiez, señoras, que pueden sus mercedes ser lo que mandaren; pero en Dios y en mi conciencia les juro que las excede a todas en mil cosas la reina Segovia. Porque, primeramente, tiene los cabellos blancos como un copo de nieve y sus mercedes los tienen tan prietos como el escudero negro mi contrario. Pues en la cara, ino se las deja atrás! Juro non de Dios que la tiene más grande que una rodela, más llena de arrugas que gregüescos de soldado y más colorada que sangre de vaca; salvo que tiene medio jeme mayor la boca que vuestas mercedes y más desembarazada, pues no tiene dentro della tantos huesos ni tropiezos para lo que pusiere en sus escondrijos; y puede ser conocida dentro de Babilonia, por la línea equinoccial que tiene en ella. Las manos tiene anchas, cortas y llenas de barrugas; las tetas largas, como calabazas tiernas de verano. Pero, para qué me canso en pintar su hermosura, pues basta decir della que tiene más en un pie que todas vuestas mercedes juntas en cuantos tienen? Y parece, en fin, a mi señor don Quijote pintipintada, y aun dice della, él, que es más hermosa que la estrella de Venus al tiempo que el sol se pone; si bien a mí no me parece tanto» (*Quijote* de Avellaneda, xxxii).

le pongan en ocasión de gastar en ella ese poco dinero que le queda; y después, cuando quiera, volviendo sobre sí, meterse en su tierra, no se vea forzado a haber de mendigar. Por eso mire lo que en este negocio debemos hacer, pues en todo seguiré de bonísima gana su parecer (*Quijote* de Avellaneda, xxx).

La advertencia de amancebamiento o barraganía no es vana, pues en la misma tesitura se la remiten al propio Sancho los sirvientes del noble titular que los acoge en su casa, para divertimento de su pequeña corte urbana y aristocrática¹⁶.

5.7.3. EL QUIJOTE DE AVELLANEDA COMO PARODIA DEL QUIJOTE DE CERVANTES

He indicado inicialmente que, si en el estudio de estas dos novelas se siguen los parámetros de la Literatura Comparada, es posible ofrecer un análisis de los materiales literarios basado en la figura gnoseológica de la *relación*. Desde este punto de vista, habrá que tener en cuenta el tipo de relación dada entre los términos literarios que se interpretan. Semejante relación intertextual podrá ser *analógica*, si tiende a la semejanza; *paralela*, si se atiende a la proximidad; y *dialéctica*, si se articula mediante la disposición de términos contrarios. Avellaneda se servirá de los tres procedimientos, en todos los casos de forma intencional, y siempre con el fin de conseguir el mismo objetivo: la parodia degradante del original cervantino. Hablo de degradante porque no se trata de una parodia burlesca, ni tampoco crítica, sino despectiva, menospreciadora y deformante. Avellaneda se propone dañar la obra de Cervantes semánticamente, primero, y pragmáticamente, después. El objetivo es que se interprete como la novela de un necio, cuyo protagonista es un necio también.

La *analogía* se limita básicamente a los referentes imprescindibles, entre los que figuran sobre todo los nombres de los personajes principales, así como la reproducción de episodios imitativos del *Quijote* de 1605, entre ellos la recuperación san chopancina del rucio que se expone en el Avellaneda¹⁷, con intenciones un tanto paródicas respecto

¹⁶ «A fe, señor Sancho, que va vuesa merced medrando bravamente. No me desagrada que al cabo de sus días dé en rufián; por mi vida, que no es mala la moza. Rolliza la ha escogido; señal de buen gusto. Pero guárdela de los gavilanes desta corte, y vuesa merced vaya sobre el aviso, no le coja algún alcalde de corte con el hurto en las manos; que a fe que no le faltarán docientos y galeras; que liberalísimamente se dan esas prebendas en la corte» (*Quijote* de Avellaneda, xxxi).

¹⁷ «¡Ay, asno de mi alma, tú seas tan bien venido como las buenas Pascuas, y dételas Dios a ti y a todas las cosas en que pusieres mano, tan buenas como me las has dado a mí con tu vuelta! Mas dime: ¿cómo te ha ido a ti en el cerco de Zamora con aquel Rodamonte, a quien rodado vea yo por el monte abajo en que Satanás tentó a Nuestro Señor Jesucristo?» (*Quijote* de Avellaneda, vii). Otro ejemplo que ha de aducirse, también con Sancho como protagonista, es el que corresponde al relato intercalado que el escudero pretende narrar, por fortuna infructuosamente, ante las historias del soldado y el ermitaño, cuyo comienzo en el Avellaneda reproduce literalmente los *principia*, y también buena parte de la estructura y motivos (reemplazando aquí las cabras por gansos), del cuento del *Quijote* cervantino expuesto durante el episodio de los batanes: «Érase que sera, en hora buena sea, el mal que se vaya, el bien que se venga, a pesar de Menga. Érase un hongo y una hongra que iban a buscar mar abajo reyes...» (*Quijote* de Avellaneda, xxi).

a la primera parte de la novela, e impresa por primera vez en la segunda edición de Juan de la Cuesta (I, 30). Lo mismo cabe decir de la situación narrativa en que el Sancho de Avellaneda imita artificiosamente al don Quijote cervantino, al exigirle al soldado, que les acompaña junto con el ermitaño, que vaya a rendir pleitesía a su esposa, Mari Gutiérrez, como consecuencia absurda de una más que supuesta derrota ante el escudero. Avellaneda hace todo lo posible por situar a don Quijote en el contexto de las imitaciones y comparaciones más degradantes.

Quiero, pues, antes, y es mi voluntad —respondió Sancho—, ¡oh soberbio y descomunal gigante, o soldado, o lo que diablos fueres!, ya que te me has dado por vencido, que vayas a mi lugar y te presentes delante de mi noble mujer y hermosa señora, Mari Gutiérrez, gobernadora que ha de ser de Chipre y de todas sus alhondiguillas, a quien ya sin duda debes de conocer por su fama; y, puesto de rodillas delante della, le digas de mi parte cómo yo te vencí en batalla campal. Y si tienes por ahí a mano o en la faltriquera, alguna gruesa cadena de hierro, pónstela al cuello para que parezcas a Ginesillo de Pasamonte y a los demás galeotes que envió mi señor Desamorado cuando Dios quiso fuese el de la Triste Figura, a Dulcinea del Toboso (*Quijote* de Avellaneda, XIV).

Especialmente representativo es el ejemplo de analogía intertextual que se advierte en el episodio del ataharre en el Avellaneda, en clara correspondencia con su equivalente en el *Quijote* cervantino, esto es, el baci-yelmo por el que disputan los personajes en la venta de Palomeque.

—¡Bendito sea Dios, señores, que estarán contentos! A fe que ahora, aunque les pese, han de confesar mi buen juicio, pues veen que acerté de la primera vez que este era ataharre, cosa en que jamás supieron caer tantos y tan buenos entendimientos.

Y, diciendo esto, dio el ataharre al labrador, lo cual viéndolo don Quijote se llegó a él, y, tirando reciamente, se le quitó diciendo:

—¡Ah, villano soez! ¿Y de cuándo acá fuiste tú digno de traer una tan preciada liga como esta, ni todo tu zafio linaje?

Tras lo cual se le iba a meter en la faltriquera, pero impedióselo el labrador, que no sabía de burlas, asiéndole del brazo, y porfiando don Quijote, que se lo contradecía. El labrador, en fin, como era hombre membrudo y de fuerza, y esas le faltaban a don Quijote, por estar tan flaco, pudo darle un empellón tal en los pechos, que le hizo caer con él de espaldas, y, saltándole encima, le quitó por fuerza el ataharre de la mano. Llegó Sancho en esto a ayudar a su amo, dando dos o tres crueles muchicones en la cabeza al labrador, el cual, revolviendo hecho un león contra Sancho, le cinchó dos o tres veces el ataharre por la cara (*Quijote* de Avellaneda, XXVII).

El *paralelismo* apela sobre todo a la disposición de la novela apócrifa siguiendo la estructura de la cervantina, mediante la reiterada presencia del cronista o sabio Alisolán, concomitante de Cide Hamete¹⁸, o la incorporación de historias y relatos intercalados

¹⁸ Así, desde el capítulo I: «El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero». Y también en el último: «Estas relaciones se han podido solo recoger, con no poco trabajo, de los

(caps. xv-xvi y xvii-xx), y del burlesco soneto del *incipit*, cuya autoría se atribuye a Pero Fernández, así como la apropiación de determinadas secuencias relativas a gigantes, encantadores y burlas varias (caps. xiii ss), con las correspondientes estancias en ventas a las que el protagonista loco confunde con castillos, etc., que van sucediéndose en el itinerario zaragozano postulado al final de la primera parte cervantina. Avellaneda trató de imitar y reproducir mediante un estrecho paralelismo formal las características narrativas y estructurales del *Quijote* cervantino, sin duda con el propósito de acercarse lo más posible al original, con objeto de deturpar del modo más eficaz la comprensión e interpretación del público, mediante la escritura y composición de una segunda parte apócrifa y degradante. El ejemplo más expresivo de paralelismo, y el más sutil, sin duda, es el que protagoniza Álvaro Tarfe para llevar y recluir a don Quijote a la Casa del Nuncio, el manicomio toledano. Es un procedimiento muy próximo funcionalmente al utilizado por el cura y el barbero en la primera parte del *Quijote* cervantino, con la ayuda de Dorotea, a la sazón convertida en princesa Micomicona. En el Avellaneda, Álvaro Tarfe idea, con la ayuda del joven secretario de su amigo don Carlos, que acaba por interpretar el papel de doncella menesterosa, por nombre Burlerina, hija del rey de Toledo, la farsa que permitirá conducir al enloquecido hidalgo a la ciudad Primada de España, para liberarla del asedio al que la tiene sometida el «alevoso príncipe de Córdoba» (xxxiv). Así se acredita lo «presto y bien que don Álvaro había entablado con el secretario de don Carlos el modo con que se podía facilitar el llevar a la Casa del Nuncio de Toledo a don Quijote» (*Quijote* de Avellaneda, xxxiv).

Lo cierto es que la novela apócrifa presenta, también en relación con la segunda parte cervantina, posterior a ella en un año, paralelismos —y analogías— sorprendentes. Aparte de las concomitancias señaladas, entre las que cabe recordar la interrupción que en la venta protagoniza don Quijote del ensayo de la comedia de Lope el *Testimonio vengado*, en paralelo a la irrupción contra el retablo de la libertad de Melisendra de maese Pedro, piénsese en la carta de Sancho a su mujer, Mari Gutiérrez en el Avellaneda, en concomitancia o afinidad, que no en analogía o semejanza, con las que escribe el personaje cervantino en la segunda parte del *Quijote* (1615)¹⁹. Y piénsese sobre todo en el final de la primera parte de su epístola, que concluye con la misma afirmación que formulan las tres labradoras que hacen las veces de Dulcinea y sus damas de honor a la entrada del Toboso en el *Quijote* de 1615 (II, 11): «Jo, que te estriego, burra de mi suegro» (*Quijote* de Avellaneda, xxxv). Se trata, en fin, de un refrán muy popular, y por lo tanto de uso frecuente. No es sorprendente en absoluto que figure en ambas segundas partes. Pero no se olvide de que no es la única recurrencia común, sino una más entre bastantes, y es el conjunto de todas ellas lo que resulta, cuando menos, un tanto sorprendente, porque da la impresión —y nada más que la impresión— de que

archivos manchegos, acerca de la tercera salida de don Quijote; tan verdades ellas, como las que recogió el autor de las primeras partes que andan impresas» (*Quijote* de Avellaneda, xxxvi).

¹⁹ Por lo demás, los contenidos de la carta del Sancho de Avellaneda son de una vulgaridad, e incluso de un mal gusto, que en nada guardan relación de analogía con las epístolas cervantinas atribuidas a este personaje en la segunda parte del *Quijote* (1615).

Cervantes y Avellaneda sabían mutuamente lo que, de forma tan simultánea como alternativa, estaban haciendo.

Con todo, la figura dominante, como se desprende cuanto se ha expuesto, es la *dialéctica* explícita entre ambas novelas (Dulcinea / Bárbara, Alonso Quijano / Martín Quijada, razón antropológica / razón teológica, locura lúcida / locura necia, etc.). Una dialéctica que precisamente separa aquello que une: don Quijote como protagonista y como prototipo literario de dos novelas antagónicas. El antagonismo entre ambos Quijotes viene determinado por la dialéctica entre ambas novelas, objetivadora, la de Cervantes, de una razón antropológica, frente a la de Avellaneda, que impone y formaliza el triunfo de la razón teológica y tridentina. Esta última es el código que hace posible en el autor apócrifo la degradación de la novela de Cervantes como objeto parodiado. He aquí sus cuatro elementos:

Artífice: Alonso Fernández de Avellaneda.

Sujeto: los prototipos de Avellaneda (don Quijote y Sancho).

Objeto: los prototipos de Cervantes (don Quijote y Sancho), y como objeto último la novela que los formaliza como materiales literarios.

Código: la razón teológica contrarreformista.

5.7.4. EL QUIJOTE DE AVELLANEDA COMO INTERPRETACIÓN CONTRARREFORMISTA DEL QUIJOTE DE CERVANTES.

EL FENÓMENO DE LA TRANSDUCCIÓN LITERARIA

Que son el demonio y Dios como la araña y abeja, que de una misma flor saca la una ponzoña que mata y la otra miel suave y dulce que regala y da vida.

ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA (*Don Quijote de la Mancha*, XXI).

El *Quijote* de Avellaneda constituye la primera interpretación «creativa» —en este caso literaria— del *Quijote* de Cervantes. Una interpretación determinada por la razón teológica de la Contrarreforma religiosa.

En este contexto, no sorprende al lector que la sobrina apócrifa de don Quijote,

por consejo del cura Pedro Pérez y de maese Nicolás, barbero, le dio un *Flos sanctorum* de Villegas y los *Evangelios y Epístolas de todo el año* en vulgar, y la *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada; con la cual lición, olvidándose de las quimeras de los caballeros andantes, fue reducido dentro de seis meses a su antiguo juicio y suelto de la prisión en que estaba (*Quijote* de Avellaneda, I).

He insistido anteriormente en cómo de este modo la mitología caballescica resulta reemplazada por el racionalismo teológico contrarreformista. Del mismo modo, las religiones secundarias o mitológicas habían sido por completo destruidas por la fe impuesta desde una razón que, si bien idealista, se articula en las religiones terciarias a través de una Teología, es decir, a través de una filosofía —platónica y aristotélica— debidamente confesionalizada. La Iglesia se apropió de ese modo del

pensamiento más avanzado del momento, hasta tal punto que, desde entonces, hizo de la razón su principal instrumento de interpretación. Por esa razón puede afirmarse, con todo rigor, que la Iglesia Católica —mucho más que el Protestantismo, sin duda, cuya incursión en el psicologismo irracionalista es patente— ha sido y es una de las instituciones más racionales que han existido nunca. Y lo sigue siendo hoy día, en una época en la que la razón antropológica es más atacada que nunca, desde el siglo XVIII, y no precisamente por la Iglesia Católica, que sabe que no puede sobrevivir al margen de la razón humana, sino por la sofisticada posmoderna, antieuropeísta y nostálgica de la barbarie. Hoy la Iglesia Católica es la institución que más y mejor sabe defender —y de hecho defiende— la razón humana de los irracionales ataques que esta recibe por parte de quienes, sin más alternativa que la nostalgia de la barbarie, atacan los fundamentos de la civilización occidental.

De un modo u otro, el don Quijote de Avellaneda nos acredita su cordura inicial en la medida en que protagoniza, diríamos que patológicamente, una vida en extremo religiosa, de misa diaria y rosario en mano:

Comenzó tras esto a ir a misa con su rosario en las manos, con las *Horas de Nuestra Señora*, oyendo también con mucha atención los sermones; de tal manera, que ya todos los vecinos del lugar pensaban que totalmente estaba sano de su accidente y daban muchas gracias a Dios [...]. En esto tocaron a vísperas, y él, tomando su capa y rosario, se fue a oírlas con el alcalde, que vivía junto a su casa (*Quijote* de Avellaneda, 1).

Es como si nuestro personaje hubiera subrogado la locura por la fe, es decir, la mitología por la razón teológica. Don Quijote ya no habla como caballero andante, sino como intérprete fideísta de libros devotos, acaso de los mismos que decía leer la astuta y bella Dorotea:

—Todos los trabajos —dijo don Quijote— que padecieron los santos que te he dicho y los demás de quien trata este libro, los sufrían ellos valerosamente por amor de Dios, y así ganaron el reino de los cielos (*Quijote* de Avellaneda, 1).

Por otra parte, el contenido de sendos relatos intercalados que narran el soldado y el ermitaño no dejan lugar a dudas respecto a los idearios doctrinales, religiosos y contrarreformistas, sobre los que se sustenta la Idea de Razón desde la que se concibe el *Quijote* de Avellaneda. La historia del ermitaño reproduce la fábula o mito de Margarita la tornera (caps. xvii-xx), y la del soldado cuenta, en un discurso que concluye con el suicidio de los protagonistas, la historia del rico desesperado, que abandona los hábitos y la vida religiosa para casarse (caps. xv-xvi), y paga por ello. Su matrimonio, pese a las buenas expectativas, fracasa, como consecuencia de lo cual su mujer se quita la vida arrojándose a un pozo, acto que el viudo imitará tras azotar a su hijo recién nacido (y hacerle pedazos) contra los brocales del mismo pozo. Sus cuerpos, «con parecer del obispo, los llevaron a un bosque vecino a la ciudad, do fueron quemados y echadas sus cenizas en un arroyo que cerca dél pasaba» (*Quijote* de Avellaneda, xvi). Aquí no ha lugar a entierros civiles, ni ceremoniales paganos, arcádicos o pastoriles, al estilo de Meliso (*Galatea*, 1585) o Grisóstomo (*Quijote*, 1605). La moralina que aquí se impone,

como interpretación del relato intercalado, no es tampoco la idea de verosimilitud literaria, al modo de la lectura de *El curioso impertinente*. No es aquí la Poética lo que cuenta, sino la Teología. Quien abandona la Iglesia, lo paga caro: arruina su vida y la de los suyos. Sufra castigo por ello:

Porque muy de temer es el fin triste de todos los interlocutores desa tragedia. Pero no podrán tenerle mejor, moralmente hablando, los principales personajes della, habiendo dejado el estado de religiosos que habían empezado a tomar, pues, como dijo bien el sabio prior al galán cuando quiso salirse de la religión, por maravilla acaban bien los que la dejan (*Quijote* de Avellaneda, xvi).

Con todo, donde mejor se advierte el impacto de una interpretación racionalista y teológico-política de corte católico y contrarreformista es en la solución final que impone la novela apócrifa. Don Quijote, definitivamente falto de juicio, es encarcelado en la Casa del Nuncio, el célebre manicomio de Toledo, mencionado con frecuencia en abundantes obras literarias del Siglo de Oro, y fundado a fines del siglo XV por el canónigo Francisco Ortiz, entonces nuncio apostólico²⁰. Bárbara, mujer descarriada y de mala vida, es internada en Madrid, en una «casa de mujeres recogidas», a título de «arrepentidas», esto es, una especie de purgatorio político-religioso para purificación de alma y cuerpo²¹. Sancho, al fin y al cabo retratado durante toda la novela como bobo rupestre y necio hazmerreír —pues, «aunque simple, no peligraba en el juicio»—, se queda al servicio de un noble, de nombre ignoto, al que el narrador apócrifo apela una y otra vez con el pseudónimo de Archipámpano. Ha de observarse que la mayor parte de los nobles que acogen a don Quijote y Sancho no muestra su nombre propio ni en la misma ficción narrativa, con la excepción de Álvaro Tarfe y su amigo don Carlos. A los demás se les identifica bajo denominaciones lúdicas, pero funcionales, del tipo príncipe Periano, el Archipámpano, etc. Es evidente que el autor —o autores— del *Quijote* apócrifo gusta de la pseudonimia. De este modo, la razón teológico-política del momento organiza y encausa la vida de estos tres individuos, cuya patología y anomia —esta última especialmente significativa en el caso de don Quijote— resultaban inconvenientes o impertinentes a la eutaxia del orden moral y social entonces vigente. El Avellaneda impone de este modo un final armónico, reconfortante y restaurador del orden deseado, metiendo en cintura, o en vereda, diríamos, a los personajes que no se adecuan a lo que el Estado y la Iglesia exigen del individuo. El desenlace es completamente armonista, y está exento de toda dialéctica: como paranoico, don

²⁰ «Comunicaron esta determinación con don Álvaro, y, pareciéndole bien su resolución, les dijo que él se encargaba, con industria del secretario de don Carlos, cuando dentro de ocho días se volviese a Córdoba, donde ya sus compañeros estarían, por haberse ido allá por Valencia, de llevársela en su compañía hasta Toledo, y dejar muy encargada y pagada allí en Casa del Nuncio su cura, pues no le faltaban amigos en aquella ciudad, a quien encomendarle» (*Quijote* de Avellaneda, xxxiv).

²¹ «Y, por que ninguno de los valedores de don Quijote y su compañía quedase sin cargo en orden a procurar su bien, le dio al príncipe Periano de que procurase con Bárbara aceptase el recogimiento que le quería procurar en una casa de mujeres recogidas, pues él también se obligaba a darle la dote y renta necesaria para vivir honradamente en ella» (*Quijote* de Avellaneda, xxxiv).

Quijote es recluido para su curación en el lugar adecuado; como mujer «perdida», Bárbara ingresa en una «casa de arrepentidas»; y como bobo útil, Sancho pasa a servir bufonescamente a un noble cortesano. Pero un final de esta naturaleza es degradante para un personaje que, como don Quijote, ha salido de una novela ajena al Avellaneda, y que responde a un racionalismo muy diferente del que el autor apócrifo pretende imponerle. La razón antropológica de la novela cervantina no es soluble en la razón teológico-política de la novela apócrifa de Avellaneda. Uno y otro don Quijote son muy diferentes, como bien se esforzó en demostrar el propio Cervantes, y el mismísimo personaje, en la segunda parte de la novela, publicada un año después del Avellaneda. Hasta tal punto Cervantes se toma en serio la legitimidad de su personaje, que en el seno de la fábula y la ficción literarias, don Quijote protagoniza, tomando por testigo al personaje de Avellaneda, Álvaro Tarfe, un juramento civil y político de autenticidad.

Llegóse en esto la hora de comer; comieron juntos don Quijote y don Álvaro. Entró acaso el alcalde del pueblo en el mesón, con un escribano, ante el cual alcalde pidió don Quijote, por una petición, de que a su derecho convenía de que don Álvaro Tarfe, aquel caballero que allí estaba presente, declarase ante su merced como no conocía a don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse, con lo que quedaron don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración y no mostrara claro la diferencia de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras. Muchas de cortesías y ofrecimientos pasaron entre don Álvaro y don Quijote, en las cuales mostró el gran manchego su discreción, de modo que desengañó a don Álvaro Tarfe del error en que estaba; el cual se dio a entender que debía de estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrarios don Quijotes (II, 72).

Tal parece que, en la jurisdicción de la ficción literaria, también hay tribunales legales. El personaje defiende a su autor, frente a terceros adúlteros.

A medida que se precipita el final, la sanción religiosa y contrarreformista de los hechos se hace formalmente más presente, si bien delegando siempre la actividad ejecutora en las manos de la justicia civil, en este caso, la administración estatal y la potestad nobiliaria. Repárese en las palabras de don Carlos a Sancho, tratando de persuadirle de que abandone a don Quijote y se quede en la corte, al servicio del noble protector de quien le habla (cursiva mía):

Pero, *pues ha querido Dios* que entraseis en ella [en la corte, en casa noble] al fin de vuestra peregrinación, agradecédselo; que sin duda lo ha permitido para que se rematasen aquí vuestros trabajos, como lo han hecho los de Bárbara, que, recogida en una casa de virtuosas y arrepentidas mujeres, está ya apartada de don Quijote y pasa la vida con descanso y sin necesidad, con la limosna que le ha hecho de piedad el Archipámpano, la cual es tan grande, que no contentándose de ampararla a ella, trata de hacer lo mesmo con vuestro amo. Y así, le perderéis presto, mal que os pese, porque dentro de cuatro días lo envía a Toledo con orden de que le curen con cuidado en la Casa del Nuncio, hospital consignado para los que enferman del juicio cual él (*Quijote* de Avellaneda, xxxv).

Don Carlos confirma a Sancho, en el curso del mismo diálogo, finalmente, un imperativo de categoría: «estad cierto de que nos os faltará en mi casa la gracia de Dios». El autor parece que quiere mostrar que el desenlace de los hechos, más que obra humana, es obra de Dios, designio de la Providencia, imperativo racionalista de un orden moral trascendente. Así opera la razón teológico-política. Incluso el mismo don Quijote, conducido hacia Toledo, parece olvidarse de Sancho por obra y gracia de Dios: «sin reparar don Quijote más en Sancho que si nunca le hubiera visto, que fue particular permisión e Dios» (*Quijote* de Avellaneda, xxxvi).

En cumplimiento de este itinerario previsto, cuyo artificio en última instancia el Avellaneda pone en manos de Dios y la Providencia, el último capítulo de la novela revela en su título, con indudable cinismo, el remate final de la fábula: «De cómo nuestro buen caballero don Quijote de la Mancha fue llevado a Toledo por don Álvaro Tarfe y puesto allí en prisiones en Casa del Nuncio, para que se procurase su cura». Subrayo, una vez más, la insistente recurrencia del autor apócrifo por encadenar, atar o aprisionar a don Quijote siempre que hay ocasión. La focalización inicial del manicomio tiene lugar desde el punto de vista de don Quijote, ya abandonado y engañado, y a merced de los locos y loqueros del lugar:

Se quedó solo en medio del patio don Quijote; y, mirando a una parte y a otra, vio cuatro o seis aposentos con rejas de hierro, y dentro dellos muchos hombres, de los cuales unos tenían cadenas, otros grillos y otros esposas, y dellos cantaban unos, lloraban otros, reían muchos y predicaban no pocos, y estaba, en fin, allí cada loco con su tema. Maravillado don Quijote de verlos, preguntó al mozo de mulas:

—Amigo, ¿qué casa es esta? O dime, ¿por qué están aquí estos hombres presos, y algunos con tanta alegría? (*Quijote* de Avellaneda, xxxvi).

Avellaneda gusta de subrayar aquí el extrañamiento inicial de don Quijote, su fragilidad e ingenuidad ante lo que le espera, en este momento objetivado en una imagen macabra y latentemente agresiva: hombres enjaulados y rientes, ajenos a toda razón normativa, esto es, a toda razón teológico-política entonces vigente. Inmediatamente, uno de los locos, que casi podría pasar por pariente del licenciado Vidriera, Tomás Rodaja, dada la cantidad de sentencias y latines que endilga a su interlocutor, le muerde violentísimamente la mano derecha, «de suerte que faltó harto poco para cortársela a cercen» (xxxvi). Por fin, como no podía ser de otro modo, tan al gusto de Avellaneda, en «breve rato le [a don Quijote] metieron en uno de aquellos aposentos muy bien atado» (xxxvi).

Sin embargo, la novela de Avellaneda termina, podría decirse, si no *in medias res*, con un final abierto y, si cabe, aún más degradante, pues don Quijote, pasando el tiempo, sale curado del manicomio para reincidir en sus locuras andantes, en esta nueva ocasión,

llevando por escudero a una moza de soldada que halló junto a Torre de Lodones, vestida de hombre, la cual iba huyendo de su amo porque en su casa se hizo o la hicieron preñada, sin pensarla ella, si bien no sin dar cumplida causa para ello; y con el temor se iba por el mundo. Llevóla el buen caballero, sin saber que fuese mujer, hasta que vino a parir en medio de un camino, en presencia suya, dejándole sumamente maravillado el parto (*Quijote* de Avellaneda, xxxvi).

De un modo u otro, el trabajo del falso Avellaneda no fue estéril. Su novela apócrifa intervino racionalmente toda posibilidad de interpretar el original cervantino, y lo hizo desde posiciones definidas sin duda por la ideología de la Contrarreforma religiosa y por la razón teológico-política de esta ordenación moral del mundo, tan propia de la ortodoxia del Siglo de Oro español. De este modo, el autor del Avellaneda ejecuta una transducción del *Quijote* cervantino, es decir, elabora una interpretación literaria de la obra de Cervantes canalizada y objetivada desde la creación literaria de su propia obra, el *Quijote* apócrifo. El lector está ante una interpretación creativa, pero no por ello menos crítica ni menos eficaz que otras, sino acaso, precisamente por literaria, mucho más directa, impactante y sutil, desde el momento en que interviene y manipula de forma incisiva la recepción del *Quijote* de 1605. Como transductor, Avellaneda, o quienes fueran aquellos que se ocultaron bajo este pseudónimo, interpretan el *Quijote* de Cervantes desde los presupuestos de la razón tridentina y teológico-política del ortodoxo siglo XVII. El *Quijote* de Avellaneda es, por este hecho, la primera interpretación histórica del *Quijote* cervantino, puntualmente construida desde los criterios de la Contrarreforma religiosa, y conforme a su ideario de causalidad, organización y teleología. En un trabajo anterior me he referido con detalle a los procesos semánticos de construcción, transmisión y transformación del sentido entre ambos *Quijotes*, y no voy a repetir ahora, de nuevo, lo dicho entonces (Maestro, 1994, 1994a). Baste recordar aquí que la transducción literaria es un proceso de interpretación de los materiales literarios en virtud del cual el intérprete actúa operatoriamente con el fin de imponer a sucesivos lectores una determinada lectura o interpretación de la obra a la que se refiere según un *finis operantis* bien definido, con frecuencia, por una ideología —no por una ciencia— a la que el transductor, por razones varias, sirve fielmente (o servilmente, si se admite el pleonismo).

Si, por ejemplo, examinamos algunos de los testimonios de autores y críticos ilustrados, como Agustín de Montiano y Luyando, o los autores que firman un «Juicio de esta obra», por referencia al *Quijote* de Avellaneda, en el *Diario de los sabios*, el 31 de marzo de 1704 (fol. 207), comprobamos que el novelista apócrifo no perdió su tiempo en manos de cierta posteridad que, reconociéndose ilustrada, hoy no lo parece tanto, según la fortuna literaria de uno y otro *Quijote*. Así, estos autores del *Diario de los sabios*, escriben:

Puede decirse que la crítica que estos dos autores hazen, uno contra otro, no carece de fundamento [...]. El Sancho de Avellaneda es más natural [...]. Sea lo que fuere, me parece que Avellaneda no salió de su empresa: sostuvo el carácter de don Quijote, no le perdió de vista, hizo de él un cavallero andante que es siempre grave y que usa siempre de palabras magníficas, pomposas y floridas. Es preciso confesar que su Sancho es excelente, y más natural y original que el Sancho de Cervantes: aquel es un rústico labriego, que tiene el mismo entendimiento que este; pero es más simple y dize, a dé donde diere, mil cosas que, por la destreza del autor, no desmienten su simplicidad, aunque las más vezes encierren en sí pensamientos finos y picantes. El carácter del Sancho de Cervantes no es uniforme: en tanto se le escapan algunas simples ingenuidades, y en tanto tiene discursos malignos, en los que se ve bien que siente y conoce toda la malicia de ellos, y que son algunas vezes muy elevados y estudiados para un labriego, y muy juiziosos para un criado que cree las locas visiones de su señor [...]. En fin, me

parece que se puede decir que hay una diferencia sensible entre los dos Sanchos: el de Cervantes quiere de ordinario parecer bufón gracioso y chocarrero, y no lo es de ningún modo; el de Avellaneda lo es casi siempre, sin quererlo ser²².

Tal parece, del juicio de estos autores «sabios», que su valoración de Sancho coincide con la opinión y gusto de Álvaro Tarfe, su amigo don Carlos, y la corte de nobles madrileños que tanto gustaban de sus «disparates» y «simplicidades», nada comparables a las del Sancho cervantino. A su vez, un ilustrado como Montiano y Luyando emite un juicio que, hoy por hoy, nos sorprende a todos, pero que en su momento resultaba de lo más justo y racional, en la España de 1732:

He reconocido la *Segunda parte de Don Quixote*, compuesta por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda; y confieso me sirvió de sumo gusto la ocasión de leer lo que muchos años ha deseaba, porque en medio de que en el don Quixote de Cervantes avía visto sus desprecios, como no avía hallado en ellos la solidez necesaria para persuadirme los justificados, anelaba encontrar el original, donde yo mismo pudiera convencerme. No me sucedió así, ni creo que ningún hombre juicioso sentenciará a favor de lo que Cervantes alega, si forma el cotejo de las dos segundas partes; porque las aventuras de este don Quixote son muy naturales, y que guardan rigurosa regla de ala verosimilitud; su carácter es el mismo que se nos propone desde su primer salida, tal vez estremado, y por eso más parecido; y en quanto a Sancho, ¿quién negará que está en el de Avellaneda más propriamente imitada la rusticidad graciosa de un aldeano?²³

En fin, ¿qué añadir a estos comentarios que no haya sido dicho con anterioridad? No en vano, como escribían con cierta lástima los autores del *Diario de los sabios*, antes citados, «toda Europa está por Cervantes»²⁴. Indudablemente, si entonces existiera el hoy ofertado Premio Cervantes, sin duda ese galardón se lo concederían a Avellaneda. Y, para ser sincero, confieso que tampoco estoy del todo seguro de que, hoy en día, no sucediera también otro tanto. Ciertamente que actualmente toda Europa, y todo el mundo, está por Cervantes, sí, pero cada cual lo está en la medida en que, a través del nombre y la obra de Cervantes, puede publicitar su propia obra y su propio nombre. No en vano la posmodernidad ha hecho de Cervantes un excelente recurso publicitario²⁵. Y más de un artista, de haber vivido en la Alemania de la década de 1930, habría hecho, con tal de medrar, una exposición sobre «el *Quijote* y la raza aria». A cada tiempo sus prejuicios, y a cada sofista la explotación de sus miserias preferidas. Así es la vida, esa vida que todos los mesías dicen querer cambiar.

²² Cito por el testimonio aducido en su edición del *Quijote* de Avellaneda por Martín de Riquer, vol. III, pp. 244-246.

²³ *Ibid.*, vol. III, pp. 236-237.

²⁴ *Ibid.*, vol. III, pp. 249.

²⁵ Vid. a este respecto el libro de Childers, *Transnacional Cervantes* (2006), cuyos contenidos, de no estar referidos al autor del *Quijote*, no suscitarían ninguna atención en el mercado académico norteamericano, y aún menos en el europeo.

5.8. CARACTERÍSTICAS.

LA DIALÉCTICA EN EL *QUIJOTE*: POLÍTICA Y RELIGIÓN

Que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras.

Miguel de CERVANTES, *Quijote* (II, 29).

5.8.1. LA DIALÉCTICA DE CERVANTES

FRENTE AL *RELATIVISMO* DE LOS CERVANTISTAS POSMODERNOS

La realidad no es ambigua [en el Quijote].

Alexander A. PARKER (1948: 304).

En el *Quijote* se relacionan, de forma dialéctica y compleja, numerosas ideas y sistemas de ideas. Esta relación lógica, racional y dialéctica de ideas, dadas en un conjunto o contexto crítico complejo, se denomina, desde Platón (*Sofista*, 259c-e), *symploké*¹.

¿Cuáles son las dialécticas del *Quijote*? Aquellas que apunta el propio Cervantes por boca de sus personajes, y que con excesiva frecuencia se han visto eclipsadas, o han pasado desapercibidas, para muchos lectores e intérpretes esta novela. Muchas de estas dialécticas, que Cervantes relaciona explícitamente de forma crítica y heterodoxa, se exponen casi siempre bajo la distorsionada y fraudulenta figura de un término muy de moda —y muy posmoderno—: la *relatividad*. Lo que Cervantes presenta como *dialéctico* se ha interpretado como *relativo*, como si la *dialéctica* y la *relatividad* fueran lo mismo².

¹ La noción de *symploké* es fundamental en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura (Maestro, 2007), merced a la interpretación que de ella nos ha dejado el filósofo Gustavo Bueno en obras como la homónima *Symploké* (1987) y *Teoría del Cierre Categorial* (1992).

² Hoy día no está de moda ser dialéctico, sino relativista. Entre otras cosas, porque es mucho más cómodo. Por eso resultará muy difícil en estos tiempos, más posmodernizados que posmodernos, encontrarse con interpretaciones dialécticas del *Quijote*, las cuales resultan subrogadas por «interpretaciones relativistas», muy cumplidoras con lo políticamente correcto, y con frecuencia estériles por lo que al conocimiento científico se refiere, al incurrir en un escepticismo insuperable o en un nihilismo inútil. En los últimos años se han publicado algunas monografías que se sirven en su título del nombre de Cervantes o de varias de sus obras para utilizarlos como pretextos desde los que difundir una ideología, con frecuencia posmoderna (pienso sobre todo en un libro francamente muy desafortunado, *Transnational Cervantes* (University of Toronto, 2006), cuyo autor, William Childers, presenta un Cervantes posmoderno, cuya obra resulta completamente descontextualizada de la Historia y de la Literatura para ser reinterpretada desde los códigos prototípicos de la posmodernidad americocentrista: identidad gremial, indigenismo o etnocracia, minorías o microcracia, «teorías» de género (en lugar de sexo), y los habituales tópicos de la moda ideológica de estos tiempos). Este tipo de interpretaciones violentan la realidad de los materiales literarios para imponer sobre ellos el peso de las ideologías contemporáneas, por lo demás *políticamente correctas*, a las que se entrega en el crítico de turno a fin de promocionarse en la vida académica, aunque sea en detrimento de la calidad de la investigación científica, algo cada

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

La posmodernidad renuncia a toda correlación antitética de ideas, regresando constantemente a una correlación analítica, es decir, relaciona los objetos tomando siempre como referencia, bien su identidad acrítica ($A = A$), bien su diferencia armónica (todo es compatible con todo, pese a cualquier diferencia radical). De este modo, se evita todo conflicto, en nombre de la tolerancia, el holismo armónico, la isovalencia de las culturas, y otros mitos dogmáticos de nuestro tiempo, entre ellos, el que consiste en afirmar que todo es relativo y que nada es dialéctico. En consecuencia, las interpretaciones posmodernas del *Quijote* negarán siempre la totalidad de las dialécticas efectivamente existentes y, en su lugar, afirmarán una y otra vez que todo es *absolutamente* relativo.

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

En segundo lugar, hay que definir cuál es la idea de relatividad que sostiene la posmodernidad. Es una idea retórica, no gnoseológica, es decir, se trata de una idea vulgar, mundana, ordinaria, pero no filosófica o crítica (como la enuncia Platón

día más secundario en la actividad universitaria. Los materiales literarios a los que me refiero son cuatro: autor, obra literaria, lector e intérprete o transductor (Maestro, 2007b). La supresión de uno de estos elementos, sea el autor (como hacía la crítica formalista y estructuralista), sea la obra literaria (como hacen los posmodernos, al sustituir los *hechos* —el texto y lo literario— por sus *interpretaciones* —las experiencias ideológicas o vulgares ocurrencias de los lectores no educados científicamente—, al modo nietzscheano), sea el lector (como hicieron los más sofistas estructuralistas —pienso sobre todo en Roland Barthes (1968)—, e incluso los representantes de la escuela de la recepción, al reemplazar precisamente la figura del lector real por la de un lector ideal, modélico o implícito (Iser, 1972), es decir, irreal, imposible o inexistente, para otorgar la supremacía de la interpretación literaria a un crítico o transductor, con el que se identifica el yo de cada intérprete), la supresión de uno de estos elementos —digo— equivale a ejercer la crítica literaria del mismo modo que un médico puede ejercer la Medicina prescindiendo, por ejemplo, del estudio del corazón, del páncreas o de la tiroides. No se puede abordar la interpretación de la literatura prescindiendo de ninguno de estos elementos esenciales, porque ellos —autor, obra, lector e intérprete o transductor— constituyen la realidad efectiva de los materiales literarios, en los que se objetivan formalmente las ideas de la literatura.

en el *Sofista*, Spinoza en la Ética, o Hegel en la *Fenomenología del espíritu*), ni categorial o científica (como la dada en Física por Einstein). La Idea posmoderna de Relatividad se funda simultánea y arbitrariamente en una *ontología univocista* (todo está relacionado con todo) y en una *ontología equivocista* (nada está relacionado con nada), fundamento del que está excluida de forma radical la *ontología dialéctica* (unos hechos están relacionados con otros, *pero no con todos*).

En el ejercicio de la crítica literaria que respecto al *Quijote* lleva a cabo Emilio Martínez Mata en «Haz y envés» (2008), la discriminación entre *relativismo* y *dialéctica* está muy clara, aunque el autor no lo explique en términos de teoría de la literatura —tal como aquí estoy haciendo—, sino de crítica literaria. Martínez Mata señala una serie de contrastes fundamentales que solo pueden explicarse en términos dialécticos:

En las palabras de don Quijote [II, 3: 708] puede apreciarse, además, la idea de que los héroes no dejan de ser también hombres corrientes, con sus debilidades y defectos, como cualquiera de nosotros [...]. De las palabras de Teresa Panza se desprende que, en la vida cotidiana, la virtud y la deshonra no están tan distantes [II, 52: 1157] [...]. En la novela se da a entender que la vida es compleja y que, en ocasiones, la valoración de la conducta de las personas debe tener en cuenta las circunstancias [...]. Cuando don Quijote se deja llevar por la manía caballeresca, se muestra impertinente y agresivo, incluso cruel y despiadado [...], y sería capaz de dar muerte a sus adversarios (que no han hecho otro mérito que el de ponerse en su camino) [...]. Sancho también se revela de manera contradictoria [...]. El propio Sansón Carrasco, que acaba desempeñando en el *Quijote* una función bien poco amable [...], aparece en los primeros capítulos de la Segunda parte como un conversador afable y cortés [...]. Maritornes, prototipo de fealdad y deshonestidad, se compadece de Sancho tras el manteamiento [...]. De modo contrario, aparecen personajes con argumentos muy razonables, pero que quedan descalificados por la intolerancia y grosería con que los formulan, como el eclesiástico del palacio de los duques y el hombre que aconseja a don Quijote en Barcelona que vuelva a su casa a ocuparse de su hacienda y de su familia (II, 31 y II, 62). No es infrecuente encontrarnos en el *Quijote* con personajes que dan muestra de un comportamiento complejo [...]. La misma Zoraida cumple también un doble papel aquí: una especie de virgen redentora para los cautivos, que gracias a ella recobran su libertad, pero a la vez una hija traidora [...]. Cervantes presenta al lector enfrentamientos dialécticos en los que ninguno de los contendientes está desprovisto de razón (Martínez Mata, 2008: 100).

La importancia de la dialéctica, como señala el autor del libro al que me refiero, es fundamental en el *Quijote*. Martínez Mata va incluso más lejos, al discutir, con discreción, pero con rigor muy firme, la importancia que la crítica moderna ha otorgado al llamado relativismo del *Quijote*, induciendo a pensar que Cervantes ofrece una imagen ideal de la realidad mundana, o incluso varias formas, reales o ideales, de esa realidad: «Cervantes no plantea ninguna duda sobre la naturaleza de la realidad, aunque, al mismo tiempo, nos muestra cómo los hombres por interés o, incluso, por diversión están dispuestos a falsearla» (Martínez Mata, 2008: 105). Esta afirmación me parece decisiva y esencial para cualquier interpretación del *Quijote*. Y subrayo que es una interpretación que se da de bruceos contra el relativismo posmoderno que buena parte de la retórica contemporánea trata de verter irracionalmente sobre la obra literaria de Cervantes.

Hago a continuación una larga cita del libro de Martínez Mata, cita que resulta de obligada lectura (y cuyas cursivas son mías):

Por este camino se ha llegado a una interpretación del relativismo de Cervantes, abrumadoramente mayoritaria en la crítica moderna, que tiene su origen en la filosofía perspectivística de Ortega y Gasset: al ofrecernos distintas perspectivas de la realidad, Cervantes nos estaría diciendo que no hay una verdad absoluta, sino tantas verdades como puntos de vista individuales. Lo que es una bacía para el barbero se convierte en el yelmo de Mambrino para don Quijote y, en una solución de compromiso, baciyelmo para Sancho. *Pero lo que revela el relato es que no hay más que una realidad*, la bacía del barbero, para todos los personajes salvo don Quijote (que ha creído ver en la palangana que el barbero se coloca encima del sombrero para protegerlo de la lluvia un apreciado yelmo). Y la solución conciliadora de Sancho, baciyelmo, no deja de ser un cómico arreglo por miedo a perder la albarda (que se ha apropiado cuando el barbero sale huyendo y que tendría que devolver si el yelmo fuese bacía): *Sancho no tiene dudas sobre la bacía*, pero por puro interés no quiere desmentir del todo a su amo pese a la evidencia (lo confirma cuando don Quijote le ordena que muestre el yelmo de Mambrino como prueba de que el jaez ha sido convertido en albarda por encantamiento: «¡Pardiez, señor —dijo Sancho—, si no tenemos otra prueba de nuestra intención que la que vuestra merced dice, tan bacía es el yelmo de Malino como el jaez de este buen hombre albarda!», I, 44, pág. 569). *Sancho, pues, no está concibiendo una nueva perspectiva que suponga una crítica filosófica de los sentidos*, «el engaño a los ojos» (Américo Castro, 1925: 79), *ni expresa la posibilidad de una tercera opción ante dos posturas enfrentadas (como afirma Spitzer)*. El delirio del caballero va a servir para producir la burla cuando los personajes que conocen su trastorno, en busca de «donaires», defiendan la postura de don Quijote para desesperación del barbero (salvo el oidor, a quien «las veras de lo que pensaba [la historia de don Luis y doña Clara, su hija] le tenían tan suspenso, que poco o nada atendía a aquellos donaires», I, 45, pág. 571), y la actitud de Sancho es una vertiente más de esa burla.

Las divergencias sobre un mismo objeto no obedecen a un problema epistemológico (en el sentido de que nos mostrarían cómo la realidad puede verse de distinta manera según las diferentes perspectivas). En el Quijote, como acabamos de ver, la realidad no se muestra ambigua (así lo señalaba Parker, 1948), son los personajes los que falsean la realidad cuando les conviene. Por egoísmo material en el caso de Sancho, por diversión en el barbero, el cura, don Fernando y Cardenio, que fomentan la locura de don Quijote afirmando que la bacía es yelmo «para que todos riesen».

La afirmación de don Quijote «y, así, eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa» (I, 25, págs. 303-304) ha sido utilizada por la corriente mayoritaria de la crítica moderna como manifestación evidente de perspectivismo, en cuanto que la realidad se vería interpretada según el punto de vista de cada uno. Pero lo que afirma don Quijote no es que cada persona tiene una perspectiva igualmente válida de la realidad, sino que hay una única realidad, el yelmo de Mambrino, y que un encantador favorable ofusca a los demás para favorecerle, es decir, les hace ver un objeto vulgar para que no le disputen el preciado yelmo [...].

No es la expresión de una «realidad oscilante» (Castro, 1925: 80, analizada como perspectivismo lingüístico por Spitzer), sino que se trata simplemente de un autor que hace partícipe al lector de su artificio, que se deja ver moviendo los hilos de la narración. La broma y la ironía se muestran en el carácter irrelevante o ridículo de los aspectos puestos en duda, como el apellido no de un caballero de

noble linaje sino de uno de tantos hidalgos rurales, o el número de calderos con los que don Quijote se limpia los requesones estrujados sobre su cabeza («con cinco calderos o seis de agua, que en la cantidad de los calderos hay alguna diferencia», II, 18, pág. 843), o en si le dio o no coscorriones con el cetro Carlomagno a don Gaiferos («y aún hay autores que dicen que se los dio, y muy bien dados», II, 26, pág. 925). *No podremos, por tanto, determinar a partir de ese juego evidente que la realidad resulte problemática.*

Entiendo, pues, el relativismo de Cervantes no en esa línea epistemológica que tiene su punto de partida en Américo Castro, sino en la de comprender que el comportamiento humano obedece a muy variadas motivaciones y, por ello, como indicaba antes, las personas —y las situaciones— se componen de aspectos positivos y negativos difíciles de juzgar por separado. No es un relativismo que ponga en duda la percepción de la realidad o los valores en sí mismos, sino que da un peso especial a las personas y a sus variadas motivaciones (Martínez Mata, 2008: 106-109).

En suma, Martínez Mata está interpretando el denominado «relativismo» del *Quijote* como lo que en efecto es: un sistema de dialécticas objetivadas en el *Quijote*, de modo que «no resulta inusitada la confrontación comprensiva de dos puntos de vista opuestos» (Martínez Mata, 2008: 110). Ahora estamos en mejores condiciones de determinar la Idea de Relatividad dada por la posmodernidad en su acercamiento al *Quijote*.

Lo primero que caracteriza a todo discurso posmoderno es su desconfianza y su recelo por el uso de la Razón. La posmodernidad predica el descrédito de la razón desde todos los medios posibles: la cuestiona desde el fideísmo, desde la intuición, desde la sospecha, desde la religión y desde el laicismo, desde el «malestar de la cultura» y desde el «bienestar de la sociedad», desde la psicología individual y gremial, desde la superchería étnica y desde los derechos feudalizantes e insolidarios de tales y cuales grupos que se autoproclaman minoritarios a la hora de ejercer mayores fuerzas que otros, la posmodernidad cuestiona el «pensamiento fuerte» y propugna con fuerza el «pensamiento débil», rechaza el valor de los sistemas científicos y racionales y se decanta por la supremacía fragmentaria de un *relativismo* al que concede *valor absoluto*. La posmodernidad niega las verdades, incluso las científicas, y afirma las creencias, especialmente las fideístas y gremiales. Potencia las ideologías frente a la Ciencia, e interpreta la Filosofía como una tropología inerte. De la mano de Nietzsche y de Freud, la modernidad trata de hacernos a todos solubles en su retórica y su sofística. Sin embargo, pese a las vanas pretensiones de Foucault (1967), Karl Marx no es soluble en las aguas solidarias de la posmodernidad³. Y Miguel de Cervantes, tampoco. Y no lo

³ José María Laso Prieto ha subrayado en más de una ocasión la incompatibilidad entre marxismo y posmodernidad: «Una acentuación de los rasgos de irracionalismo y anticientifismo que Lukács consideraba como inherentes a la etapa de la *apologética indirecta del capitalismo*. Aunque, aparentemente, los teóricos posmodernistas se apoyen en una desorbitación de las consecuencias naturales y sociales del desarrollo científico y tecnológico, su actitud subyacente es claramente anticientífica. Todo ello es coherente con la *función ideológica* a que la posmodernidad está destinada en esta etapa del capitalismo maduro. En los elementos de irracionalismo, escepticismo, nihilismo, esteticismo e individualismo exacerbado, que impregnan las distintas variantes de

son porque la filosofía marxista ha sido el último sistema del «pensamiento fuerte» de Occidente, del mismo modo que la obra de Cervantes objetiva un sistema de relaciones dialécticas que, muy lejos de todo relativismo, se afirma en un conjunto coherente y complejo de verdades políticas, religiosas y sociales.

¿Por qué la posmodernidad rechaza la razón, pero no frontalmente, no con argumentos? Porque la razón es su principal enemiga: la razón exige justificar lo que se dice y lo que se hace, de modo que liberarse de la razón equivale a hacer y decir lo que a cada uno le dé la gana, sin dar cuenta de ello a nada ni a nadie. Por eso la razón es represora (Nietzsche, Freud, Lacan, Derrida, Foucault...), porque entre todas las cosas reprime y proscribte la mentira, el error, el disparate, la estulticia, la falacia y, sobre todo, la nesciencia, al amparo de la cual discurre la labor retórica y sofisticada de la posmodernidad. La supresión de la razón solo confiere libertad a los seres irracionales, es decir, a los que piensan desde la insipiente, pero con astucia. El sofista no es un tonto; es un farsante. Es el que convence con argumentos falsos.

La principal figura retórica con la que trabaja la posmodernidad a la hora de enfrentarse a realidades que, como el *Quijote*, están determinadas por la dialéctica, es el *relativismo*. Este relativismo se convierte en un instrumento peligrosísimo cuando se hace operativo en el ámbito de la gnoseología, dando lugar al relativismo gnoseológico, esto es, al escepticismo absoluto, o incluso al nihilismo gnoseológico, según el cual el conocimiento, incluido el científico, por supuesto, no es posible, porque no existe, porque no lo podemos expresar, ni comunicar, ni interpretar. Es una recurrencia de la triple negación de los antiguos sofistas. En consecuencia, solo cabe vivir, sin más, desarrollando la retórica de nuestras sensaciones, porque no hay interpretación, sino percepciones, porque ni siquiera hay hechos, sino interpretaciones, poco más que epitelio sensorial y fenómenos en general, etc. La posmodernidad, con su relativismo gnoseológico, reduce el ser humano a la figura de un cavernícola. Cervantes sería un relativista, según los intérpretes posmodernos del *Quijote*, porque no revela verdades, se muestra escéptico ante todo, y presenta las múltiples caras y facetas que adopta la realidad. Todo esto es falso: quien combate en Lepanto, quien está cautivo cinco años en el Argel de 1580, quien convive con la Inquisición custodiando sus pensamientos, actos y obras literarias, quien objetiva en sus novelas, entremeses y comedias todo un sistema de pensamiento perfectamente estructurado y coherente en sus dialécticas

la ideología posmodernista, pueden encontrar apoyo las tendencias al abandono de la acción social y política transformadora y al narcisista y gratificante repliegue a la privacidad que ahora practican muchos de los otrora *progresistas y revolucionarios* [...]. El gran discurso de la razón histórica define, según Engels, el concepto de *modernidad*. Para Lyotard, «la posmodernidad es la racionalidad relativa, el discurso cauteloso, prudente, sin esperanza ni sentido finalista». Según Carlos Gurméndez «el posmoderno duda de que haya una salida a la crisis de la civilización actual. No se recrea afilando el corte de la modernidad (esto sigue siendo moderno). El posmoderno simplemente duda. Desde este escepticismo espera vivir mejor». A nuestro juicio, esta perspectiva de la posmodernidad se caracteriza por el intento de hacer de la necesidad virtud. Mediante tal transmutación, quienes se hallan sumidos en el escepticismo, pueden permitirse abandonar la acción social y política transformadora y efectuar el repliegue a la privacidad, con una gratificante buena conciencia» (Laso Prieto, 2008: 6).

políticas, sociales y religiosas, no es un escéptico, ni un nihilista, ni un relativista. Es decir, no es un posmoderno, sino que es el artífice de un sistema de ideas que, objetivado formalmente en diversos materiales literarios, exige ser interpretado racionalmente mediante conceptos categoriales y críticos.

Es falaz afirmar la supremacía de la duda, por metódica y racionalista que esta sea, ante todas las cosas. Descartes tuvo que clausurar sus dudas ante la evidencia y la realidad de las verdades matemáticas. En nuestros días, la cantidad de ciencias que operan y construyen nuestras formas de vida impiden permanecer en estados de escepticismo perpetuo, que solo pueden identificarse con la paranoia, la oligofrenia o la ignorancia. Afirmar, como aún hay muchas personas que lo hacen hoy día, que el *Quijote* es un libro enigmático o indescifrable —era en parte el caso de Ortega y Gasset (1914)—, o que se trata de una obra literaria de la que ya no es posible decir nada nuevo (¿cuántas veces hemos oído esta declaración apocalíptica?), solo revela la impotencia cognoscitiva de quien profiere estas palabras, como si fuera posible clausurar, verbal o retóricamente, el avance del conocimiento científico o de la inteligencia ajena. Ningún relativismo, de signo gnoseológico, culturalista, posmoderno, etc., puede impedir el desarrollo de las verdades científicas, ni su interpretación por sistemas de pensamiento racionales y científicos.

Sorprendentemente, muchas de estas dudas y vacilaciones han sido introducidas por filósofos y pensadores científicos, como Thomas Kuhn (1962) y Karl Popper (1964, 1972), entre otros. Este último, con su teoreticismo epistemológico, hizo de la ciencia una conjetura permanente, una duda generativa e incluso degenerativa, irresoluble en una cadena de verificaciones, refutaciones y falsacionismos de la que es imposible salir. Por su parte, Kuhn, con su celeberrima teoría de los paradigmas y las revoluciones científicas, ha conseguido limitar y cercenar la verdad de la ciencia y sus figuras (teorías, teoremas, axiomas, definiciones, modelos, arquetipos, constantes, problemas, categorías...) a contextos históricos y culturales completamente reducidos y obsoletos, de modo comparable a como actuó Gadamer (1960) desde su idealismo retórico y hermenéutico. Si Popper ha hecho de la Ciencia un discurso más «débil» y «frágil» que los poemas de Heine, Kuhn, a su vez, ha destruido —por supuesto solo desde un punto de vista retórico e ilusionista— la universalidad de las ciencias categoriales y de sus figuras gnoseológicas, porque el Teorema de Pitágoras sigue siendo hoy día tan pertinente y coherente como en el momento en que se formuló, hace más de veinticinco siglos, y porque la Ley de la Gravedad de Newton, lejos de ser discutida por Einstein (1922), ha sido relativizada, es decir, *puesta en relación con* nuevos términos del campo categorial de la Física, desde los cuales se ha confirmado su validez no solo por referencia a la Tierra, sino al resto de elementos que componen nuestro espacio interplanetario. Los conocimientos científicos son universales, dado que su formulación e interpretación pueden reproducirse en términos universales o trascendentes, esto es, que rebasan las limitaciones de cada época histórica concreta y de cada cultura particular (etnocentrismo, multiculturalismo o relativismo cultural)⁴.

⁴ «La filosofía de la ciencia de Popper mostró sus limitaciones de un modo muy palmario cuando despachó de un golpe la evolución biológica, a la que calificó de teoría metafísica, con gran

5.8.2. DIALÉCTICA RELIGIOSA EN EL *QUIJOTE*

Die Vernunft ist die höchste Hure, die der Teufel hat.

Martin LUTHER (*Werk-Ausgabe*, Bd. 51, s. 126)⁵.

Puede pensarse que si la Razón es Dios, si la Razón es la razón teológica, si la razón es la razón de quienes ganaron en Trento, lo mejor sería volverse loco cuanto antes. Puede pensarse que sobre esta idea Cervantes escribe el *Quijote*. Pero esto es algo que puede pensarse hoy, o en todo caso en un mundo posterior al Romanticismo europeo. No es, sin embargo, algo que pudiera pensarse a comienzos del siglo XVII. ¿Por qué? Porque el hecho innegable de que el *Quijote* expresa ante todo el triunfo de la razón antropológica sobre la razón teológica no autoriza a nadie a afirmar que la razón teológica que se impone en Trento (1545-1563) resultara entonces, frente al Protestantismo y frente al Islam, un racionalismo retrógrado. Todo lo contrario: los teólogos tridentinos eran más racionalistas que los protestantes, quienes reducen la religión a un sentimiento personal y subjetivo, libérrimo y anómico, y muchísimo más racionalistas que los imanes islámicos, los cuales, desde el siglo XII, con la condena explícita del averroísmo, habían renunciado definitivamente al uso de la razón para codificar cualesquiera cuestiones religiosas e incluso antropológicas. Francisco Suárez (1548-1617), como Francisco de Vitoria (1483-1546), era infinitamente más racionalista y más progresista que Erasmo de Rotterdam (1469-1536) y que Martín Lutero (1483-1546) juntos. El primero, como el segundo, era un teólogo escolástico, el tercero un filólogo, y el cuarto y último un místico.

¿Cuál es entonces la Idea de Religión que bajo tales condiciones históricas objetiva Cervantes en el *Quijote*? Es una idea de religión que se construye por referencia a tres materializaciones de la experiencia religiosa: el Catolicismo, que identifica la religión con la Ley de instituciones políticas imperiales, adscritas en ese momento histórico al modelo español, como antes lo habían estado al Imperio Romano; el Protestantismo, que identifica la religión con el psicologismo fideísta y providencialista que trata de sustraerse al poder de las instituciones eclesiásticas vaticanas y romanas; y el Islam, cuyo irracionalismo religioso Cervantes condena, parodia y crítica crudelísimamente en toda su obra literaria. A estas tres variantes hay que añadir una cuarta, resultante de la postura cervantina ante la dialéctica de las religiones por él conocidas: el ateísmo. Cervantes es a la literatura lo que Spinoza a la filosofía: un materialista y un ateo (Maestro, 2005).

regocijo de los creacionistas, que vieron sus necias especulaciones bíblicas puestas al mismo nivel que la teoría sintética. En este mismo sentido, no hay que olvidar que las filosofías de Kuhn y de Popper han sido muy celebradas por los anticientíficos, los relativistas culturales y los filósofos posmodernos, porque de ellas deducen que es legítimo desconfiar de la universalidad de las verdades científicas (lo cual les evita, de paso, tener que dedicar mucho tiempo a estudiar esas ciencias)» (Alvargonzález, 2002: 13).

⁵ «La razón es la mayor de las putas que tiene el Diablo». He aquí la Idea de Razón que sostiene el fundador del Protestantismo.

En primer lugar, en la dialéctica entre el Cristianismo y el Islam, Cervantes actúa como cristiano. No por fe, sino por razones políticas y militares. Porque el Islam es el enemigo contra el que lucha en Lepanto y el opresor que lo cautiva durante cinco años en Argel. En *La gran sultana*, un vulgar sacristán se burla del irracionalismo musulmán al hacer creer al más alto jerarca islámico que puede no solo dialogar con los pájaros, sino incluso hacer hablar a un elefante. Este hecho, que ha sido interpretado por la crítica más ingenua como un episodio más del arte cómico cervantino, encierra una espantosa burla desde la que se pretende poner en evidencia la ignorancia de la cultura islámica contemporánea en el siglo XVI a la cultura cristiana.

En segundo lugar, en la dialéctica entre el Catolicismo y el Protestantismo, Cervantes resuelve en favor del Concilio de Trento. ¿Por qué? Porque la Reforma religiosa, con la que simpatizan intelectuales erasmistas, con los que Cervantes nada tiene que ver, pese a cuanto se ha escrito al respecto, introduce un giro subjetivista y fideísta que el autor del *Quijote* rechaza y ridiculiza en toda su obra. La Reforma religiosa se enfrenta a las instituciones en favor de la fe, es decir, niega la Religión como Política para afirmar la Religión como Psicología. Para los reformadores, la religión es una experiencia personal, es un «hecho de conciencia». Para Trento, la religión es una cuestión normativa, no personal; es institucional, no psicológica; es política, no gremial, y aún menos individual. Y es todavía algo más. Para el protestantismo, lo que determina la salvación o la condenación es la Providencia y su determinismo metafísico. Para el catolicismo, el ser humano es libre para elegir el bien o el mal. ¿Qué significa esto? Significa que mientras Lutero niega la posibilidad de la libertad humana, y renuncia a discutir esta cuestión, Francisco Suárez racionalizaba hasta las últimas consecuencias de la escolástica esta cuestión, con el fin de justificar en el ser humano las posibilidades de actuar con libertad en su vida terrenal y mundana.

En tercer lugar, en la dialéctica entre el deísmo y el ateísmo, Cervantes actúa como un ateo, y como tal construye las ideas objetivadas formalmente en sus obras literarias. Cervantes no es soluble en agua bendita. He insistido desde hace años en estas ideas (Maestro, 2005). Cervantes concibe la religión, todas las religiones, como una expresión de cinismo e hipocresía, cuya única realidad ontológica no es un dios, una creencia o una fe, sino una institución económica, política y social. Cervantes sabe que la Iglesia no es más que una institución humana, y que nada divino hay en ella. A los teólogos de Trento, como a los teólogos de cualquier época y lugar, Dios les importa un bledo. Lo que les importa es el uso de la Idea de Dios para imponer institucionalmente un sistema político normativo capaz de controlar a los demás. Es decir, capaz de imponer y de justificar su propia idea de libertad.

Voy a referirme ahora, siguiendo a Gustavo Bueno (1985), a tres etapas clave de la Religión, correspondientes a tres materializaciones históricas de la fenomenología religiosa, y que tomaré como referencia interpretativa de los materiales religiosos presentes en el *Quijote*.

Teniendo en cuenta la evolución ortogenética de los contenidos materiales de la experiencia religiosa, es posible distinguir tres grandes estadios o etapas de la religión, a los que antecede un estadio o etapa previa denominada *religión natural*. El curso de estos tres grandes estadios comprende la totalidad de la evolución humana, tomando como punto de partida los últimos momentos del Paleolítico medio. Con anterioridad a

estas tres grandes fases solo cabe hablar de una religión natural, período protorreligioso que se situaría en el Paleolítico inferior, objetivándose en el uso del fuego por el *Homo Erectus* (según los antropólogos, estaríamos hablando de un período de unos seiscientos mil años)⁶. Solo a partir de los últimos momentos del Paleolítico medio podemos hablar de una religión positiva en sentido estricto, con la que se inician los tres estadios, en el último de los cuales nos hallamos actualmente:

1. Estadio de la religión primaria o nuclear: Numinosidad (zoomorfa).
2. Estadio de la religión secundaria o divina: Mitología (andromorfa).
3. Estadio de la religión terciaria o metafísica: Teología (dogmática).

En su fase primaria, la religión —nuclear y esencialmente numinosa— se encuentra determinada por los procesos antropológicos en función de los cuales los animales comienzan a ser percibidos como criaturas numinosas. Sigo en este punto fielmente a Gustavo Bueno (1985), al reproducir sus ideas, y afirmar que el Materialismo Filosófico interpreta el proceso de numinización de los animales naturales como un proceso simultáneo de *segregación y extrañamiento* —la serpiente, por ejemplo, en el *Génesis* (3, 1)— de unos seres vivos que rodean a los seres humanos y forman parte de un mundo del que se depende (son el alimento, una «comunidad») y con el que se convive (pueden ser benignos o causar daño, pueden ser un premio para la vida humana o un castigo terrible). El significado religioso de las reliquias paleolíticas permite hablar de religión positiva desde el momento en que pueden interpretarse como manifestación real de una percepción objetiva de los animales como arquetipos, como esencia universal. Lo característico de esta forma primaria de religiosidad sería su referencia a las realidades animales concretas, empíricas, si bien desarrollada *sub specie essentiae*, según tres formas principales y sucesivas: a) como parte real y corpórea disociada del animal que ha muerto (cráneo, piel, huesos...), que sería la fase de la religión musteriense; b) como

⁶ Durante este período no cabe hablar de *religión positiva* en sentido estricto, como tampoco cabe hablar de *ser humano* en términos de antropología filosófica. Dentro de este período de centenares de milenios solo es posible hablar de las relaciones de los *protohombres* con los animales, como premisas sobre las cuales habrá de desarrollarse una conducta religiosa posterior, y como relaciones constitutivas de una *religión natural*. Este último concepto es para el materialismo una construcción filosófica que no denota ninguna religión positiva (incluso se articula al margen, y aún en contra de toda religión positiva). Es sin embargo un concepto que ha sido aplicado, a veces con frívola frecuencia, al ser humano, sobre todo cuando se habla de él situándolo fuera del curso de la civilización histórica (al margen de la cual no existe propiamente), como «buen salvaje», etc., el cual siempre estará más cerca del Pitecántropo y aún del Australopiteco que de cualquiera de nosotros (Bueno, 1985). Como advierte García Sierra (2000: § 364), para el Materialismo Filosófico, «la religión natural es el concepto filosófico que la filosofía clásica de la religión desarrolló precisamente para ofrecer un fundamento de verdad a la vida religiosa de la humanidad. Este es justamente el servicio que nosotros creemos puede rendir la nueva versión de este concepto, *la religión natural del Paleolítico superior*, la religión (que no es religión positiva) de un hombre (el «buen salvaje») que no es hombre todavía. El concepto filosófico de *religión natural* desempeña el papel de un horizonte necesario para que pueda aparecer como problema el concepto de la religión positiva, que es la religión *simpliciter*».

figura de animal representado y disociado del animal empírico (figura que no es alegoría, sino referencia a la esencia universal misma de la especie animal empíricamente existente), que sería la fase correspondiente al arte parietal aurignaciense, solutrense, etc.; y 3) como expresiones germinal o incipientemente mitológicas, resultantes de una combinación de arquetipos reales y fantásticos, pero todavía referidas a animales empíricos. El cuerpo de la religión primaria, es decir, las determinaciones capaces de constituir sus estratos o capas específicas, puede organizarse al menos en tres grupos fundamentales. En un primer momento, se objetivan en las estructuras espaciales o circunstanciales en que el numen animal manifiesta sus referencias concretas, finitas, delimitadas. El numen es un animal que vive en el mundo: bosque, árbol, caverna, lago, montaña, volcán, mar... El numen irradia su numinosidad al recinto de su habitáculo, lugar sagrado en el que está situado no el animal real y viviente de la *religión natural*, sino el *símbolo* o *fetiché* a través del cual el animal viviente queda —en las religiones primarias— elevado al estatuto de numen esencializado. Estos lugares sagrados, hoy reliquias paleolíticas, son los precursores de los templos⁷. En un segundo momento, el cuerpo de la religión primaria se objetivan en las relaciones sociales (el eje circular del espacio antropológico). El carácter originario y elemental de los cultos individualistas pronto se organiza en el cierre de las relaciones circulares, esto es, de las relaciones sociales, en las cuales el individuo actúa como un especialista religioso, un experto en su relación con los animales numinosos (ornitoscopia, augurios, interpretación de graznidos, dirección del vuelo de halcones, etc.) Estos *expertos* en «ornitoscopia paleolítica» no son todavía sacerdotes, sino simplemente sus precursores más genuinos. Cabe hablar de un tercer momento, que se objetiva en el desarrollo de las relaciones entre los hombres y el animal numinoso (el eje angular del espacio antropológico), y que se manifiesta mediante los rituales de culto que organiza el ser humano en señal de adoración y tributo al numen (danzas, cánticos, ofrendas, sacrificios de personas o animales al animal numinoso, etc.)

El cuerpo de la religión secundaria se desarrolla a partir de la ampliación y expansión de las estructuras materiales constituidas en el período primario. Su máxima expresión se alcanza en la cultura griega de la Antigüedad pagana. Como señala Bueno (1985), desde el eje radial (el ser humano en su relación con la naturaleza y sus fuerzas trascendentes) observamos que el *lugar sagrado* es ahora el *templo*, es decir, el lugar sagrado incorporado a estructuras urbanas⁸. Los númenes primarios o nucleares se han transformado ahora en dioses míticos, cuyo hábitat son lugares marinos, terrestres,

⁷ Mantienen relaciones de preferencia con la pintura y con la música, pero no con la escultura, la arquitectura ni la poesía. «Los valores estéticos de las pinturas rupestres están subordinados enteramente a sus valores religiosos» (Bueno, 2007a: 287).

⁸ La arquitectura adquiere en ellas funcionalidad propia. Los animales se han domesticado o domesticado, están cautivos. La numinosidad animal pasa ahora al ser humano, en quien se encarna la nueva figura prototípica del dios andromorfo. Desde un punto de vista estético, las religiones secundarias encuentran en el templo la figura arquitectónica por excelencia. Del templo harán un uso completamente servil. Cuando el templo se construye para rendir culto a dioses zoomorfos, como es el caso de los templos o habitáculos egipcios, la arquitectura desempeña en cierto modo la función de establo. «En cualquier caso, la arquitectura religiosa secundaria habría

celestes o extraterrestres. Estos templos, más que la *casa* del numen, son ahora la *posada* del dios, el lugar al cual puede acudir cuando desee visitar a los hombres o recoger sus ofrendas. Desde el eje circular (las relaciones de los seres humanos entre sí) se confirma la aparición de los sacerdotes como exclusivos especialistas religiosos, que organizan jerárquicamente la administración de sus trabajos y ministerios, interviniendo activamente en la vida de la comunidad, pero guardando importantes distancias con el pueblo, sobre el cual no formará todavía una Iglesia (institución característica de las religiones terciarias). Se advierte en este contexto el desarrollo de liturgias y dogmas plenamente definidos, así como la creciente extensión de la influencia sacerdotal en las esferas familiares, controlando los *lugares de paso* o ciclos biológicos de la vida humana —nacimiento, pubertad, matrimonio, muerte—, hasta invadir profundamente toda actividad personal.

En su fase terciaria —y actual— las religiones son realmente teológicas y metafísicas. Y lo son como consecuencia de la influencia que los saberes críticos —ciencia y filosofía— han ejercido sobre el cuerpo y el núcleo de las religiones secundarias o míticas, lo que obligó a estas últimas a explicarse y justificarse como metafísicas que han tenido que incorporar la filosofía griega en forma de teología. Los conocimientos críticos procedentes del desarrollo de la filosofía (Platón y Aristóteles principalmente) y de los descubrimientos científicos (física, matemática, geografía, astronomía...), en principio extrarreligiosos, provocan la total reorganización de los contenidos de las religiones secundarias o míticas, que sobreviven a la evidencia y la fuerza del racionalismo mediante la articulación de un discurso teológico. Las religiones terciarias o teológicas llevan a cabo una rectificación o reconversión de los contenidos y las formas de las religiones míticas, sintetizando el delirio politeísta e instaurándose sobre principios de verdad racional, que exigen la sistematización, simplificación, negación y crítica de sus contenidos mitológicos. De este modo, la Teología sustituye definitivamente a la Mitología. Las religiones terciarias son religiones teológicas, es decir, religiones que se han desarrollado mediante la incorporación de la filosofía griega en forma teológica⁹.

de ser entendida como arte sustantivo, atendiendo a la naturaleza misma de sus contenidos religiosos» (Bueno, 2007a: 291).

⁹ En efecto, así sucedió con el judaísmo (Filón de Alejandría) y, sobre todo, con el cristianismo (desde Nicea hasta Agustín de Hipona o Tomás de Aquino), y por supuesto con el islamismo (Avicena, Averroes): «Al cristianismo le corresponde la condición de corriente central histórica, por haberse desarrollado en unas «sociedades europeas» más complejas (política, tecnológicamente), en cuyo seno se forjaría la ciencia moderna. En cualquier caso, el cristianismo, por su dogmática específica, abre unos cauces precisos, pero si la Teología dogmática del cristianismo podía ponerse en el mismo plano en el que se dibujan muchas religiones místicas (Atis-Cibeles, Isis-Osiris, &c.). Lo que hizo del cristianismo una religión terciaria *sui generis* fue sobre todo el haberse visto obligada a asimilar la filosofía griega una vez convertida en la religión del Imperio, el haber tenido que desarrollar una Teología dogmática filosófica, gracias a la cual pudo elevarse a la condición de religión terciaria absolutamente original. Ocurrió como si el Dios de Aristóteles, que permanecía «ensimismado» desde la eternidad, comenzase a revelarse y, lo que es aún más sorprendente, a encarnarse y a hacerse presente en la eucaristía. La importancia específica de estos dogmas cristianos la ponemos precisamente, no tanto en sus contenidos míticos, cuanto en la reconstrucción teológico-filosófica de los mismos. La necesidad de reconstruir estos dogmas

De hecho, ninguna de las llamadas *religiones superiores* (budismo, judaísmo, cristianismo e islamismo) puede explicarse al margen de una filosofía.

Como sostiene Bueno en *El animal divino* (1985), el cuerpo de las religiones terciarias podemos verlo en nuestro tiempo objetivado en la creación de templos que subsisten y se multiplican, no como posada de dioses incorpóreos —no digamos del Dios monoteísta y trascendente—, sino como *sinagoga*, es decir, como *asamblea de creyentes*. A su vez, los especialistas religiosos se diluyen aparentemente entre el pueblo de creyentes, de modo que, sin llegar ni mucho menos a la supresión del sacerdocio, las religiones terciarias se abren al ingreso de laicos, seglares e individuos no profesionales en el ejercicio de los misterios y ministerios religiosos. Se desarrolla el proselitismo y las misiones, con un afán de integrar a la humanidad entera en una suerte de Iglesia universal. Se potencian las formas estilizadas de culto, caracterizadas por la oración mental, la mística, y la intensificación de las experiencias de pecado y culpa. El desprecio hacia los animales —hablamos de las religiones teológicas o terciarias— es absoluto, a la vez que crece el interés por la individualidad corpórea del ser humano. Las condiciones de expresión litúrgicas adquieren un despliegue masivo, y se sirven ampliamente de la tecnología, la comunicación y las organizaciones sociales¹⁰.

En un contexto de esta naturaleza, como hemos sugerido anteriormente, el dios de la teología deja de ser una entidad viva y personal para convertirse en un sujeto de atributos completamente abstractos, que no son otra cosa que ideas extremas, radicales, límites (infinitud, unidad, eternidad, inmovilidad, inmutabilidad...) Al tratar de reconstruir la religión en términos puramente lógicos y filosóficos, Dios y

con ideas filosóficas griegas determinará, por un lado, como acabamos de decir, la elevación de una dogmática mítica a la condición de religión terciaria; pero, por otro lado, determinará una profunda transformación de las ideas filosóficas griegas, las cuales, al ser «obligadas» a desenvolverse a través de dogmas tan característicos como el de la creación, la encarnación, los ángeles, o la eucaristía, tuvieron que analizarse «regresando» a sus elementos más abstractos y dando de sí ideas implícitas (por ejemplo, *creatio ex nihilo*, persona e individuo, formas separadas, accidentes separables de la sustancia...) que no se hubieran organizado por sí mismas jamás» (García Sierra, 2000: § 367).

¹⁰ Las religiones terciarias o teológicas se despliegan a partir de una crítica racionalista feroz contra todo tipo de divinidad zoomorfa o andromorfa, negando toda numinosidad y toda mitología que no pueda ser expresada conforme a la teología confesional en que articulan su sistema de pensamiento, propio de un espiritualismo e idealismo que pretende presentarse como racionalista, y que lo es de hecho por oposición a las religiones primarias y secundarias. Semejante crítica a los materiales religiosos precedentes deja consecuencias profundas en la concepción estética de las religiones terciarias. El templo ya no será la casa del dios, que habita en los cielos y es etéreo, sino la casa de los fieles, es decir, literalmente, la «sinagoga» o «casa del pueblo», el lugar en el que se reúnen. Aristóteles establece una teología natural al postular un dios incorpóreo que, en consecuencia, no puede ser representado ni formalizado en ningún tipo de imagen o icono (*Metafísica*, A 5, 986b 21). El Islam asumirá este referente como un principio fundamental de su doctrina fideísta. El Catolicismo, por su parte, desarrollará toda una iconología y una estética religiosa en la que el arte alcanzará su máximo desarrollo al prestar su máximo servicio. Las obras del arte cristiano, segregadas de su servilismo fenomenológico, pueden interpretarse gnoseológicamente como el arte sustantivo que son *de facto* y *de iure*.

los misterios desaparecen. Esto explica —como advierte Bueno— que la religión se haya visto suplantada por un vago humanismo, que va desde formulaciones como la *voluntad* de Scheler-Ghelen, o la *angustia* de Heidegger, hasta la *esperanza* de Bloch. Así, en las religiones terciarias o teológicas las fuentes del espíritu religioso quedan cegadas, y solo pueden recuperarse una y otra vez mediante el regreso a mitos y ceremonias sensibles en los que se trata de recuperar una vivencia religiosa con frecuencia inasequible. Los dioses monoteístas limpian los cielos y la tierra de los fantasmas del politeísmo y la mitología, a los cuales paradójicamente se vuelve una y otra vez. El pensamiento racionalista ha sido con las religiones mucho más irónico de lo que se pensaba: el hecho de que el monoteísmo final de las religiones terciarias o teológicas siga siendo múltiple, es decir, politeísta, sumido en la convivencia global de varios dioses supremos, únicos e incompatibles entre sí —Yahvéh, Alá, Dios, Buda...— no deja de ser sumamente revelador. Todo es posible, pues, en una «ciencia» como la Teología, cuyo objeto de conocimiento —Dios— no existe físicamente. Es, en efecto, una pseudociencia que nada puede probar, salvo el optimismo metafísico de sus fieles y el entusiasmo formal por sus propias ficciones (Bueno, 1985; Maestro, 2007c).

5.8.2.1. LO NUMINOSO O LAS CONSECUENCIAS DEL DESENGAÑO

Desde el Materialismo Filosófico, se sostiene que el núcleo de la religiosidad no reside en las superestructuras culturales, ni en fenómenos alucinatorios, ni en experiencias psicológicas o místicas, sino en seres vivientes, criaturas no humanas, pero sí inteligentes, y con capacidad para *envolver* y *actuar* sobre la vida de los seres humanos, bien enfrentándose a ellos como enemigos, bien ayudándolos como criaturas bienhechoras (Bueno, 1985). El núcleo de la religión se sustantiva en los *númenes* y en lo *numinoso*, a los que es posible delimitar —siempre siguiendo a Bueno (1985)— como centros o referencias dotadas de voluntad y de inteligencia¹¹, y a los que se atribuye la capacidad de mantener con los seres humanos interacciones de naturaleza inicialmente lingüística, en sus relaciones o manifestaciones por parte del numen, y en sus oraciones o imprecaciones por parte del hombre.

Los númenes pueden clasificarse en dos grandes órdenes, según Bueno (1985): *númenes equívocos* y *númenes análogos*. Los númenes equívocos pueden ser a su vez de dos tipos: *divinos* y *demoníacos*. Unos y otros se caracterizan inicialmente por tres constantes: su naturaleza es diferente de la naturaleza humana o animal, su morfología resulta siempre muy semejante a figuras andromorfas o zoomorfas, y su apariencia procede de la combinación y deformación de criaturas visibles empíricamente. Los

¹¹ «*Numen, inis*, incluye, en los usos del latín clásico, referencia a un «centro de deseo eficaz (potente)», a alguna entidad dotada de algo así como intereses, proyectos, planes o decisiones eficaces que pueden tener a los hombres como objeto. Decisiones que el *numen* revela o expresa de algún modo a los hombres inspirándoles temor, confianza, veneración. También significa asentimiento o voluntad de los dioses, o los dioses mismos, o genios silvestres (Ovidio), o personajes poderosos (Livio)» (García Sierra, 2000: § 353).

númenes divinos pueden ser *in extremis* incorpóreos, completamente metafísicos, al carecer de cuerpo y ser puro espíritu, aunque siempre conserven alguna referencia icónica, indicial o simbólica, a formas humanas o animales (fiereza, fuerza, ojo invisible...) Pueden ser *andromorfos*, si tienen forma humana (Zeus, Ares, Atenea...), o *zoomorfos*, si ostentan formas animales (Anubis, la vaca Hathor...) Los númenes demoníacos se situarían en el mundo celeste o terrestre, y se muestran subordinados a los númenes divinos cuando se admite la existencia de estos últimos. Pueden identificarse como incorpóreos (ángeles cristianos), en su expresión extrema, pero en todo caso siempre son *androides* (los extraterrestres, por ejemplo) o *zoomorfos* (serpiente, larvas, insectos, etc.) Por su parte, los númenes análogos son aquellos cuya naturaleza se concibe ligada a la progenie de los seres humanos o de los animales, y en consecuencia pueden ser *humanos* (héroes, caudillos, genios, profetas, chamanes, santos, espectros, ánimas de difuntos...) o *zoomorfos* (animales totémicos, animales sagrados, etc..)

De todo este conjunto de númenes, de los que están llenos, entre múltiples manifestaciones, el folclore, la religión, la música, la pintura, la escultura, los cuentos populares, las tragedias clásicas, la arquitectura, los relatos míticos y la literatura de todos los tiempos, solo una clase de ellos son númenes reales. Los númenes equívocos —divinos y demoníacos— no existen materialmente. Son solo imaginarios. No pueden considerarse como fuente real y material de la experiencia religiosa, sino consecuencia de ella. Solo los númenes análogos —andromorfos y zoomorfos— pueden considerarse como realmente existentes, y causales de vivencias religiosas. Desde este punto de vista, una filosofía materialista de la religión habrá de inclinarse por situar el núcleo de la experiencia religiosa de los númenes fenomenológicos en referencias humanas reales (númenes andromorfos) o en referencias animales también reales (númenes zoomorfos). Bueno se centró de este modo en los dos «ejes personales» del espacio antropológico, el cual se articula en torno a los tres ejes bien conocidos: circular o humano, radial o cosmológico y angular o religioso. Los dos primeros, por lo que se dirá a continuación, son los «ejes personales» del espacio antropológico, concepto este último que permite interpretar la Idea de Ser Humano y las diferentes relaciones que mantiene con el resto de la realidad. El *eje circular* del espacio antropológico comprende todas aquellas relaciones que el ser humano, resultado de una evolución biológica —no de creación divina o sobrenatural—, mantiene consigo mismo. Las relaciones entre los seres humanos han de estar basadas en la igualdad, relación que desde criterios lógicos ha de ser simétrica, transitiva y reflexiva. Y esta es una cuestión capital, pues dispone que el núcleo de la experiencia religiosa no puede identificarse en el ser humano, es decir, en el eje circular del espacio antropológico, porque no es posible adorar a un igual, mortal y moral como nosotros, como se adora a un dios. En este sentido, una filosofía materialista de la religión no puede afirmar que los númenes sean humanos, aunque sí ha de aceptar que algunos seres humanos extraordinarios, singulares, son númenes, y númenes reales. En este sentido sería posible distinguir tres modos de determinación de lo humano como numinoso: a) un modo metafísico, cuando se utiliza la idea de ser humano, de Humanidad, como fuente de vivencias numinosas (así sucede en casi todas las tragedias griegas conservadas, especialmente en la *Antígona* de Sófo-

cles¹²); b) un modo determinado, positivo y nomotético, pero abstracto, cuando se habla de estructuras humanas definidas, múltiples y supraindividuales (lo numinoso es el clan, el Estado, el padre, el emperador, el caudillo...); y 3) un modo positivo e idiográfico, cuando los individuos numinosos lo son a título personal (genios, locos, chamanes, personas carismáticas, santos...) De cualquier forma, las relaciones circulares —entre personas— son relaciones humanas, sociales, políticas, morales, lingüísticas, pero *no verdaderamente* religiosas. Lo numinoso no cabe racionalmente en el eje circular del espacio antropológico, porque las relaciones humanas exigen una igualdad que las relaciones con los númenes no admiten, al implicar una distancia insalvable, una simetría irreversible, una reflexividad inexistente y unos contenidos con frecuencia intransitivos. No es posible considerar numinoso, y menos aún divino, a un hombre o a una mujer cuyo espacio moral y mortal no solo suponemos, sino que sabemos positivamente que compartimos. El *eje radial* del espacio antropológico remite a las relaciones que mantiene el ser humano con la naturaleza y sus elementos (tierra, aire, agua, fuego), entidades desprovistas de todo género de inteligencia, aunque posean estructura y organización. Son relaciones de tipo pragmático, mecanicista, y con frecuencia pasan por la experiencia de la técnica y la tecnología. Finalmente, el *eje angular* remite a las relaciones que el ser humano mantiene con los númenes y lo numinoso, realidades dotadas de vida y de inteligencia a las que se atribuye una capacidad de acción sobre la vida humana, que puede interpretarse como una interacción maligna o benigna. En este eje angular del espacio antropológico se sitúan los animales en su relación numinosa con el ser humano. Y son los animales los que constituyen genuinamente la fuente numinosa en la que situar el núcleo de la experiencia religiosa, es decir, constituyen la génesis del *numen* del que ulteriormente brotará toda idea de divinidad. Si un dios puede ser percibido como un numen vivo y envolvente, con capacidad de interacción sobre los seres humanos, es porque zoológicamente puede percibirse como una suerte de animal terrible, como un animal extraordinario, diríamos, siguiendo a Bueno, más que como un superhombre. Por esta razón una filosofía materialista de la religión considera que «los seres humanos hicieron a los dioses a imagen y semejanza de los animales» (Bueno, 1985: 170).

Los númenes que aparecen en el *Quijote* se convocan siempre por relación a la locura del ingenioso hidalgo, su procedencia se circunscribe de forma prácticamente absoluta al intertexto de los libros de caballerías, y su ubicación en el espacio

¹² Vid. especialmente los versos 332-376, a los que pertenece la siguiente cita de exaltación antropomórfica: «Muchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre [...]. Se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento, así como las civilizadas maneras de comportarse, y también, fecundo en recursos, aprendió a esquivar bajo el cielo los dardos de los desapacibles hielos y los de las lluvias inclementes. Nada de lo por venir le encuentra falto de recursos. Solo del Hades no tendrá escapatoria. De enfermedades que no tenían remedio ya ha discurrido posibles evasiones. Poseyendo una habilidad superior a lo que se puede uno imaginar, la destreza para ingeniar recursos, le encamina unas veces al mal, otras veces al bien. Será un alto cargo en la ciudad, respetando las leyes de la tierra y la justicia de los dioses que obliga por juramento» (Sófocles, 1993: 361-362).

antropológico se limita a un eje angular en el que el racionalismo formalista y teológico del Catolicismo los convierte en objeto de chiste y materia cómica. Tal es lo que sucede, de forma deliberada por parte del narrador, cuando momentos antes del escrutinio de la biblioteca de don Quijote (I, 6) el ama ruega al cura que exorcice con agua bendita el aposento de los libros para librarlo de los perniciosos encantadores. El cura, como se sabe, ríe la simpleza. La razón, teológica en este caso, fundamento de las religiones terciarias, se burla de la superchería numinosa y primaria.

De hecho, en el *Quijote* se apela con frecuencia a los númenes desde una perspectiva profundamente cómica, desde la que sin duda se les minusvalora. Se trata, una y otra vez, de númenes terrestres, sometidos a los celestes y superiores. Con todo, cabe advertir aquí cierta discriminación entre el modo en que unos y otros personajes aluden a este tipo de numinosidades. En boca del narrador, las alusiones numinosas son cómicas y frívolas, y siempre hacen referencia a peripecias relativamente intrascendentes, y chistosas, de la acción. El numen preferido por el narrador es el diablo, en funciones de diablillo, trasno o trasgo, que provoca situaciones molestas, burlescas y lúdicas. Tal es lo que sucede, por ejemplo, en el episodio de los yangüeses, cuando el narrador anuncia que «ordenó, pues, la suerte, y el diablo (que no todas veces duerme), que andaban por aquel valle paciendo una manada de hacas galicianas de unos arrieros yangüeses...» (I, 15). Atribuciones de esta naturaleza son recurrentes en ambas partes del *Quijote*. Lo numinoso es, para Cervantes y también para el narrador, motivo de chiste y expresión lúdica.

No sucede, sin embargo, lo mismo para otros personajes, bien por su simpleza personal o intelectual, como el ama de don Quijote o el propio Sancho Panza, bien por las exigencias de su locura, como le sucede al protagonista de la novela. Insisto en que poco antes del escrutinio de la biblioteca de don Quijote, el ama pide al cura que rocíe con agua bendita el aposento de los libros, porque puede haber en él peligrosos encantadores (I, 6). Sobre este hecho, en principio poco significativo, volveré en el apartado destinado al análisis de las formas de la materia cómica en el *Quijote*, en el capítulo dedicado a los *accidentes*.

Por su parte, don Quijote nunca apela a los númenes en términos cómicos o frívolos, sino todo lo contrario, con suma gravedad e incluso dramatismo, pues solo a ellos responsabiliza de sus fracasos y derrotas, al arrebatarle el aposento y la biblioteca, al convertir los gigantes en molinos, al trastornar al Caballero de los Espejos en la figura del bachiller Sansón Carrasco, al encantar a Dulcinea, etc., porque «andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos» (I, 25). De hecho, lo numinoso desempeña en esta novela la experiencia del fracaso y del desengaño del protagonista. Con todo, don Quijote convierte a los númenes en los principales protectores de su locura —y por lo tanto de su juego—, de modo que como tales ángeles custodios se sirve de ellos de forma constante y decisiva. El hidalgo toma tales motivos numinosos de los libros de caballerías, naturalmente, cuyo logos hace suyo en todo momento, arropándose el derecho de inventarse, si le parece oportuno, acontecimientos originales, como la paliza que le atribuye a Amadís de Gaula por parte de un encantador, tras los estacazos que, junto con Sancho, acaba de recibir de los yangüeses: «Porque el valeroso Amadís de Gaula se vio en poder de su mortal enemigo

Arcalaús el encantador, de quien se tiene por averiguado que le dio, teniéndole preso, más de docientos azotes con las riendas de su caballo, atado a una columna de un patio» (I, 15). En otras ocasiones, don Quijote se sirve de estas numinosidades para justificar su impotencia, o el singular derecho a no mostrar su fuerza y valor, ya que, como se trata de fantasmas, no es posible combatirlos humanamente. Dicho de otro modo, el eje circular o humano no puede dominar los fenómenos dados en el eje angular o numinoso: «no hay que hacer caso destas cosas de encantamientos, ni hay para qué tomar cólera ni enojo con ellas, que, como son invisibles y fantásticas, no hallaremos de quién vengarnos, aunque más lo procuremos» (I, 17). No cabe mayor cinismo. Don Quijote sabe muy bien cuáles son sus limitaciones, pues una cosa es estar loco —o jugar a estarlo— y otra bien distinta ser tonto. Arriero y cuadrillero son seres humanos para ser agredidos y amenazados, pero se convierten en númenes o fantasmas cuando don Quijote ha de verse en la situación de responder, o no, a la contundencia de los golpes que le propinan. Lo mismo sucede tras el episodio de los rebaños de ovejas y carneros, que don Quijote se empeña en agredir como si fueran ejércitos.

Sábete, Sancho, que es muy fácil cosa a los tales hacernos parecer lo que quieren, y este maligno que me persigue, envidioso de la gloria que vio que yo había de alcanzar desta batalla, ha vuelto los escuadrones de enemigos en manadas de ovejas. Si no, haz una cosa, Sancho, por mi vida, porque te desengañes y veas ser verdad lo que te digo: sube en tu asno y síguelos bonitamente y verás como, en alejándose de aquí algún poco, se vuelven en su ser primero y, dejando de ser carneros, son hombres hechos y derechos como yo te los pinté primero. Pero no vayas agora, que he menester tu favor y ayuda: llégate a mí y mira cuántas muelas y dientes me faltan, que me parece que no me ha quedado ninguno en la boca (I, 18).

Sin embargo, lo especialmente relevante aquí no es tanto la afirmación, indudablemente cómica, del poder numinoso de los encantadores, sino el imperativo de que Sancho no lo verifique: «Pero no vayas agora, que he menester tu favor y ayuda». Don Quijote sabe muy bien que cuanto está diciendo es pura farsa para mantener eficazmente el juego de su locura.

El episodio del bálsamo de Fierabrás permite a don Quijote protagonizar una escena de inocente y chapucera hechicería. Don Quijote toma aquí el ungüento —con el que habría sido untado el cadáver de Cristo, según la mitología religiosa— probablemente del intertexto caballeresco¹³.

[Don Quijote] tomó sus simples, de los cuales hizo un compuesto, mezclándolos todos y cociéndolos un buen espacio, hasta que le pareció que estaban en su punto. Pidió luego alguna redoma para echallo, y como no la hubo en la venta, se

¹³ «En un poema épico francés, el bálsamo formaba parte del botín que consiguieron el rey moro Balán y su hijo el gigante Fierabrás («el de feroces brazos») cuando saquearon Roma. Allí, Oliveros se cura de sus mortales heridas bebiendo un sorbo del ungüento. La leyenda está ligada al ciclo de libros de caballerías sobre Carlomagno y los Doce Pares. DQ preparará y beberá este bálsamo, con efectos muy curiosos, en I, 17, 180-182. También se emplea el bálsamo de Fierabrás en *Don Belianís de Grecia*» (ed. de Rico, vol. I, p. 114, n. 14).

resolvió de ponello en una alcuza o aceitera de hoja de lata, de quien el ventero le hizo grata donación, y luego dijo sobre la alcuza más de ochenta paternostres y otras tantas avemarías, salves y credos, y a cada palabra acompañaba una cruz, a modo de bendición; a todo lo cual se hallaron presentes Sancho, el ventero y cuadrillero, que ya el arriero sosegadamente andaba entendiendo en el beneficio de sus machos (I, 17).

Romero, aceite, sal y vino, son, cuando menos, algunos de los ingredientes mencionados de este mejunje. Son, digamos, sus partes materiales. Pero sus partes formales, hábilmente suprimidas por la Inquisición portuguesa en su censura de 1624, son las oraciones teológicas que, junto con las bendiciones, don Quijote pronuncia y administra a modo de hechizo estrafalario y católicamente impropio. Una vez más, lo numinoso primario está segregado y desterrado de lo teológico terciario. Y donde Cervantes no lo hizo, la Inquisición lusitana lo advirtió, *ad maiorem Dei gloria*. Con lo teológico no se bromea.

Sin embargo, no mucho más adelante, don Quijote negará a los hechizos cualquier valor o poder de intervención en las acciones humanas. Lo cierto es que no imaginamos al final de la segunda parte de la novela a un don Quijote capaz de elaborar un bálsamo como el de Fierabrás. El personaje se estiliza hacia las formas más sofisticadas del racionalismo. El don Quijote inicial es muy distinto del que protagoniza la segunda parte, pero incluso el de 1605, en el avance de la novela, desmiente formas de comportamiento que ha asumido como propias al comienzo de ella. Así, en medio de la aventura de los galeotes, don Quijote niega del valor numinoso de los hechizos, más allá de la mera apelación a los de corte amoroso:

No hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan, que es libre nuestro albedrío y no hay yerba ni encanto que le fuerce: lo que suelen hacer algunas mujercillas simples y algunos embusteros bellacos es algunas misturas y venenos, con que vuelven locos a los hombres, dando a entender que tienen fuerza para hacer querer bien, siendo, como digo, cosa imposible forzar la voluntad (I, 22).

A medida que avanza la novela, lo numinoso decrece notoriamente, siendo solo convocado para sustentar la locura, o la ludopatía, de don Quijote, allí donde convenga, y siempre de forma puntual. Con frecuencia su uso se limitará a los diálogos con Sancho Panza, para inducirle a perseverar en la fe hacia el mundo codificado por las leyes librescas e idealistas de la caballería andante. En consecuencia, lo numinoso resultará ser para Sancho el artificio y la causa de una auténtica encerrona, contra la que no habrá argumentos racionales posibles, y dentro de la cual el mito de Dulcinea resultará fundamental. No por casualidad a Sancho se le obligará a creer en la realidad del fingido encantamiento de Dulcinea, cuya génesis comienza a fraguarse ya mediada la primera parte del *Quijote*:

¿Sabes de qué estoy maravillado, Sancho? De que me parece que fuiste y veniste por los aires, pues poco más de tres días has tardado en ir y venir desde aquí al Toboso, habiendo de aquí allá más de treinta leguas. Por lo cual me doy a entender que aquel sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo, porque por fuerza le hay y le ha de haber, so pena que yo no sería buen caballero andante,

digo que este tal te debió de ayudar a caminar sin que tú lo sintieses; que hay sabio destos que coge a un caballero andante durmiendo en su cama, y, sin saber cómo o en qué manera, amanece otro día más de mil leguas de donde anocheció (I, 31).

Una cuestión de la que ha de darse cuenta en el contexto de la numinosidad es la relacionada con la interpretación de augurios que hace don Quijote —y también el narrador— a lo largo de la obra.

Al abrirse camino a la entrada de la cueva de Montesinos, «salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo; y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y escusara de encerrarse en lugar semejante» (II, 22). El narrador habla aquí desde la creencia supersticiosa. Con todo, sabemos, sin embargo, que don Quijote es bastante supersticioso, lo cual deja el comparativo «tan agorero como católico» en una interpretación más que dudosa. Recuérdese que don Quijote sale de El Toboso tras haber oído a un labrador entonar los versos del romance «Mala la hubistes, franceses, / en esa de Roncesvalles» (II, 9). El respeto y el valor de los agüeros se reconocen igualmente en el episodio de los iconos y figuras talladas que servirán al retablo de una iglesia. Y así, don Quijote dirá a los labradores que las custodian que «por buen agüero he tenido, hermanos, haber visto lo que he visto» (II, 58). Y algo más adelante confirmará ante Sancho palabras decisivas: «esto que el vulgo suele llamar comúnmente agüeros, que no se fundan sobre natural razón alguna, del que es discreto han de ser tenidos y juzgados por buenos acontecimientos» (II, 58). Pudiera parecer que don Quijote trata de arrogarse aquí el privilegio de interpretar, a título de discreto —y de cristiano—, el sentido de los augurios. Con todo, la referencia quijotesca apunta a desmitificar la superchería y las creencias supersticiosas¹⁴, por más que el protagonista incurre en ellas en numerosísimas ocasiones, sin duda como formas apropiadas al juego de su locura.

De hecho, la última alusión agorera del relato aparece en el capítulo 73, está en boca de don Quijote, y a Sancho compete esta vez desmitificarla por completo. El narrador dispone muy favorablemente la desconstrucción de todo artificio supersticioso, contra la inquietud de don Quijote.

—No te canses, Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida.
Oyólo don Quijote y dijo a Sancho:
—¿No adviertes, amigo, lo que aquel mochacho ha dicho: «no la has de ver en todos los días de tu vida»?
—Pues bien, ¿qué importa —respondió Sancho— que haya dicho eso el mochacho?
—¿Qué? —replicó don Quijote—. ¿No vees tú que aplicando aquella palabra a mi intención quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea?

¹⁴ «Derrámasele al otro mendoza la sal encima de la mesa, y derrámasele a él la melancolía por el corazón, como si estuviese obligada la naturaleza a dar señales de las venideras desgracias con cosas tan de poco momento como las referidas. El discreto y cristiano no ha de andar en puntillos con lo que quiere hacer el cielo» (II, 58).

Queríale responder Sancho, cuando se lo estorbó ver que por aquella campaña venía huyendo una liebre, seguida de muchos galgos y cazadores, la cual, temerosa, se vino a recoger y a agazapar debajo de los pies del rucio. Cogióla Sancho a mano salva y presentósela a don Quijote, el cual estaba diciendo:

—*iMalum signum! iMalum signum!* Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece! [...]

Los dos mochachos de la pendencia se llegaron a ver la liebre, y al uno dellos preguntó Sancho que por qué reñían; y fuele respondido por el que había dicho «no la verás más en toda tu vida» que él había tomado al otro mochacho una jaula de grillos, la cual no pensaba volvérsela en toda su vida. Sacó Sancho cuatro cuartos de la faltriquera, y dióselos al mochacho por la jaula, y púsosela en las manos a don Quijote, diciendo:

—He aquí, señor, rompidos y desbaratados estos agüeros, que no tienen que ver más con nuestros sucesos, según que yo imagino, aunque tonto, que con las nubes de antaño. Y, si no me acuerdo mal, he oído decir al cura de nuestro pueblo que no es de personas cristianas ni discretas mirar en estas niñerías, y aun vuesa merced mismo me lo dijo los días pasados, dándome a entender que eran tontos todos aquellos cristianos que miraban en agüeros. Y no es menester hacer hincapié en esto, sino pasemos adelante y entremos en nuestra aldea (II, 73).

El lector puede comprobar cuán supersticioso ha sido y es don Quijote, siendo además consciente de la impropiedad, e incluso de la impiedad, que supone confiar en augurios y supercherías. El hallazgo inesperado de una liebre, considerado popularmente signo de mal agüero, no provoca en Sancho ninguna inquietud, frente a lo que sucede en la inflamable psicología de don Quijote, afectada especialmente en estos momentos, tras la derrota en Barcelona, por la experiencia de la melancolía¹⁵.

A su vez, el último de los episodios numinosos de la novela es el de la cabeza encantada, inmediatamente desmentido y desmitificado por el narrador una vez concluido, al igual que sucedió en la aventura del mono «adivino» de maese Pedro. Lo numinoso, como lo mitológico, se disuelve teatralmente en la fábula narrativa del *Quijote*. Ninguna razón, salvo el sentido lúdico de sus promotores e intérpretes, puede avalarlo. Con todo, en el episodio de la cabeza encantada, don Quijote se distingue sorprendentemente por no dirigir la fórmula de la pregunta a la cabeza en cuestión, sino a quien por ella responde, que, como sabrá posteriormente el lector, es un avisado sobrino de Antonio Moreno. Así, cabe entender que don Quijote, descreído de tal portento —«estuvo por no creer a don Antonio» (II, 62)—, no pregunta a la cabeza, sino a la persona que a su través habla, en la siguiente fórmula: «Dime tú, el que respondes» (II, 62), etc. Don Quijote no cree en semejante patraña, pero acepta jugar con ella. Solo a posteriori el narrador desmitificará cualquier interpretación sobrenatural, dejando al descubierto el trampantojo de Antonio Moreno, amigo íntimo de bandoleros —como Roque Guinart— y, asimismo, del comandante de las cuatro galeras que custodian Barcelona.

¹⁵ Vid. en este sentido los trabajos de Ferri Coll (2006, 2008) al respecto, sobre la melancolía en el Siglo de Oro y concretamente en el *Quijote*.

Esta cabeza, señor don Quijote, ha sido hecha y fabricada por uno de los mayores encantadores y hechiceros que ha tenido el mundo, que creo era polaco de nación y discípulo del famoso Escotillo, de quien tantas maravillas se cuentan; el cual estuvo aquí en mi casa, y por precio de mil escudos que le di labró esta cabeza, que tiene propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntaren. Guardó rumbos, pintó caracteres, observó astros, miró puntos y, finalmente, la sacó con la perfección que veremos mañana, porque los viernes está muda, y hoy, que lo es, nos ha de hacer esperar hasta mañana. En este tiempo podrá vuestra merced prevenirse de lo que querrá preguntar, que por experiencia sé que dice verdad en cuanto responde (II, 62).

5.8.2.2. LO MITOLÓGICO O LA FARSA DEL ESPECTÁCULO

La mitología está destinada a poblar un mundo visible. En el *Quijote*, este mundo visible, expropiado por los mitos, es, sin reservas ante los ojos del lector, el universo de la farsa y del espectáculo, que se sustrae al control de la pareja de personajes protagonistas, así como a la razón del lector y a la locura de don Quijote. El mundo mítico de la farsa y del espectáculo alcanza su más alto grado de expresión —sin ser exclusivo de ella— en la corte ducal, dentro de la que don Quijote y Sancho quedan convertidos casi en fantoches humanos.

La mitología no se limita solamente a un saber mitopoyético o legendario, basado en relatos ritualizados, que se transmiten literalmente y sin alteraciones de generación en generación, mediante la difusión oral, y que tratan de explicar el origen, organización y destino de una comunidad étnica y cultural, cuya identidad se trata de preservar, junto con los elementos relevantes de la vida cotidiana. En este apartado la mitología se considerará, esencialmente, como una explicación ideal e imaginaria de hechos¹⁶. Lo mitológico se manifiesta en el *Quijote* a través de los tres ejes del espacio antropológico: circular o de los seres humanos, radial o de la naturaleza y angular o numinoso.

El principal mito circular o antropológico del *Quijote* es Dulcinea del Toboso, cuyo referente material y humano es Aldonza Lorenzo. Dulcinea es un referente

¹⁶ Como se ha señalado en otro lugar (Bueno, 1985; Maestro, 2007), la mitología es una de las cuatro formas tipológicas del conocimiento, tal como este se organiza en las culturas bárbaras, junto con la magia, la religión y la técnica. Como consecuencia del impacto del saber crítico, racionalista y científico (Ciencia y Filosofía), este tipo de «saberes bárbaros» dan lugar, en las sociedades o culturas civilizadas, a cuatro nuevos tipos de conocimientos, caracterizados esencialmente por ser acríticos, e incluso a veces irracionales. En las sociedades civilizadas las mitologías resultan reemplazadas por las ideologías, del mismo modo que la magia, la religión y la técnica se ven suplantadas, respectivamente, por las pseudociencias, la teología y las tecnologías. Esta interpretación debería tenerse muy en cuenta a la hora de hablar de la Ciencia en el *Quijote*, para evitar confundir acríticamente Ciencia, Técnica y Tecnología. Cada una de estas realidades remite a dos tipos de sociedad, en cuanto a la organización de los conocimientos (civilizados o estatales y bárbaros o pre-estatales), y simultáneamente a dos tipos de saberes, en cuanto a la modalización de los conocimientos (críticos, en el caso de la Ciencia y la Tecnología, y acríticos, en el caso de la Técnica).

psicológico que, debidamente mitificado, como fuerza motriz fundamental en la acción de don Quijote y en la fábula de la novela, posee una causa material en la figura real de Aldonza, la hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales, y una causa lógica en la exigencia de los códigos de la caballería andante, que obliga a sus protagonistas a combatir por ideales nobiliarios bajo el amor platónico hacia una dama. Dulcinea es el mito antropomorfo o circular del *Quijote* que ensombrece a todos los demás, bien procedentes de la literatura caballeresca, bien de la mitología pagana¹⁷.

Por lo que se refiere al eje radial o de la naturaleza, los episodios relativos a la estancia de don Quijote, solo, en Sierra Morena, constituyen su expresión más genuina. La Naturaleza se convoca entonces como una mitología propia y bucólica. Este es uno de los pocos momentos de la novela en que el protagonista se refiere a la Naturaleza en términos míticos, en el marco naturalmente del paganismo clasicista y de la literatura caballeresca. Adviértase que lo mitológico aparece en el *Quijote* en muy pocas ocasiones, y con frecuencia siempre vinculado a una interpretación pagana y clasicista de la Naturaleza, que, si bien toma inicialmente la bucólica como referencia, como pudiera suceder en los relatos pastoriles de Grisóstomo y Marcela, o en el encuentro con las doncellas de la fingida Arcadia, la conclusión impone siempre un desenlace que resulta luctuoso o bochornoso. Podría decirse, en suma, que la mitificación de la naturaleza desemboca, a través de una experiencia farsesca, fingida o teatral, en un final decepcionante o incluso doloroso. Grisóstomo y Marcela son pastores fraudulentos, las doncellas pertenecen a una arcadia falaz, y el ambiente bucólico de las bodas de Camacho termina en burlas con tres sacramentos eclesiásticos (confesión, unción de enfermos y matrimonio), amén de la brusca ruptura del tan anunciado himeneo entre el rico y la guapa del pueblo.

En el capítulo 25 de la primera parte, don Quijote invoca teatralmente, desde una retórica bucólica y caballeresca, el escenario agreste en el que se recluye —el corazón inhóspito de Sierra Morena—, huyendo de la Santa Hermandad (no se olvide la causa inesquivable), so pretexto de imitar las penitencias de sus héroes favoritos.

¡Oh vosotros, quienquiera que seáis, rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada: oíd las quejas deste desdichado amante, a quien una luenga ausencia y unos imaginados celos han traído a lamentarse entre estas asperezas y a quejarse de la dura condición de aquella ingrata y bella, término y fin de toda humana hermosura! ¡Oh vosotras, napeas y dríadas, que tenéis por costumbre de habitar en las espesuras de los montes: así los ligeros y lascivos sátiros, de quien sois aunque en vano amadas, no perturben jamás vuestro dulce sosiego, que me ayudéis a lamentar mi desventura, o a lo menos no os canséis de oílla! ¡Oh Dulcinea del Toboso, día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, estrella de mi ventura: así el cielo te la dé buena en cuanto acertares a pedirle, que consideres el lugar y el estado a que tu ausencia me ha conducido, y que con buen término correspondas al que a mi fe se le debe! ¡Oh solitarios árboles, que desde hoy en adelante habéis de hacer compañía a mi soledad, dad

¹⁷ De Dulcinea me ocupo con más detalle en el capítulo dedicado a las propiedades genológicas de esta novela, dedicado al examen de la Idea de Locura en el *Quijote*. Remito, pues, al lector a esas páginas.

indicio con el blando movimiento de vuestras ramas que no os desagrade mi presencia! (I, 25).

Sin embargo, la naturaleza resulta en estos episodios mitificada verbalmente, mas no realmente. Don Quijote, a imitación de los librescos y míticos caballeros andantes, decide emular a Amadís de Gaula, tras desestimar otras formas de mimesis que le obligarían, al estilo de Roldán, a quebrar árboles o tajar montañas, en una suerte de lucha con las fuerzas naturales, a través de la cual el caballero, vencedor, se investiría del valor telúrico, o de la fuerza numinosa y todopoderosa, perteneciente a una Naturaleza desafiada y domesticada. Sin embargo, el resultado será muy otro. Se nos dice que Sancho tarda unos tres días en reencontrarse con don Quijote, tiempo tras el cual el pobre hidalgo se halla en unas condiciones de abandono y deterioro físico muy notables. La mitificación de la Naturaleza resulta completamente marchitada por la realidad de los hechos que en ella tienen lugar. La ceremonia, penitenciaría e imitativa, de don Quijote resulta una farsa grotesca, altamente teatral, aunque sin espectadores —si exceptuamos momentáneamente a Sancho— y, sin duda, agotadora para su muy quebrada salud en este punto de la novela.

En esto [en componer versos y letrillas por el amor de Dulcinea] y en suspirar y en llamar a los faunos y silvanos de aquellos bosques, a las ninfas de los ríos, a la dolorosa y húmida Eco, que le respondiese, consolasen y escuchasen, se entretenía, y en buscar algunas yerbas con que sustentarse en tanto que Sancho volvía; que si como tardó tres días, tardara tres semanas, el Caballero de la Triste Figura quedara tan desfigurado que no le conociera la madre que lo parió (I, 26).

Desde el punto de vista del eje angular o numinoso, el desarrollo de lo mitológico alcanza en el *Quijote* las mayores expresiones, especialmente, en el espacio narrativo dominado por los duques. Así, uno de los episodios del *Quijote* en los que lo mitológico adquiere una materialización ya plenamente visible, expresiva y funcional es el correspondiente al final de la cacería organizada por los duques para don Quijote y Sancho (II, 34-35). Un despliegue de figuras mitológicas bien definidas hace acto de aparición ante los personajes de la novela. El Demonio mismo, rodeado de varios encantadores, la Muerte bajo la apariencia del mago Merlín y la propia Dulcinea constituyen la cabalgata de númenes y mitos que desfila imperativamente ante don Quijote y Sancho. Sin embargo, toda esta dimensión mitológica que nutre tales páginas de la novela está determinada por dos experiencias fundamentales: la burla y el teatro. La cabalgata mitológica es un desfile de carrozas teatrales. La afirmación mítica contiene su propia negación: todo es teatro. Es, además, un teatro cínico, pues se trata de un juego urdido desde la ociosidad aristocrática para burlarse de un supuesto loco. La mitología, destinada a poblar siempre un mundo visible, no existe, porque todo es un juego, una ficción, una burla, una representación teatral. La mitología queda de este modo indisolublemente unida a la teatralidad. Y, específicamente, a la farsa. El narrador, cómplice infidente de todo tipo de interpretaciones que contribuyen a despistar al lector, afirma que tales burlas ducales son «propias y discretas». En realidad, pueden interpretarse como experiencias burlescas próximas al escarnio, pero sin pretensión moralizante alguna,

merced al abuso de autoridad y de poder que ostentan los duques sobre dos figuras tan anómicas como son don Quijote y Sancho¹⁸.

El episodio de la dueña Dolorida, que culmina con la aventura de Clavileño, aglutina referentes mitológicos propios de la literatura caballeresca, convocados en la realidad de la novela con un valor funcional propio de farsa y ficción burlesca. Lo mitológico se disuelve una y otra vez en la farsa teatral. Pero no sin consecuencias para la mitología, que resulta desmentida y parodiada, ni para don Quijote y Sancho, que resultan escarnecidos a su costa. Especialmente Sancho, quien carece de libertad para sostener su negativa a someterse a las burlas ducales. La teatralidad de la aventura de Clavileño no acaba para don Quijote, Sancho y los duques con la simpatía de las anteriores. El diálogo final entre Sancho y el duque es amargo, y sostenido con cinismo por ambos interlocutores, por más que el narrador finge una percepción forzada de una comicidad inexistente.

—Yo no sé esas miradas —replicó Sancho—: solo sé que será bien que vuestra señoría entienda que, pues volábamos por encantamento, por encantamento podía yo ver toda la tierra y todos los hombres por doquiera que los mirara; y si esto no se me cree, tampoco creerá vuestra merced cómo, descubriéndome por junto a las cejas, me vi tan junto al cielo, que no había de mí a él palmo y medio, y por lo que puedo jurar, señora mía, que es muy grande además. Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas, y en Dios y en mi ánima que como yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que así como las vi, me dio una gana de entretenerme con ellas un rato, que si no la cumpliera me parece que reventara. Vengo, pues, y tomo ¿y qué hago? Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelíes y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de un lugar ni pasó adelante (II, 41).

Sancho se está burlando de las preguntas que los duques le hacen. Su conclusión es inequívoca: «Clavileño no se movió de un lugar ni pasó adelante». Con todo, el narrador se encargará de edulcorar y entontecer lo más discretamente posible las intervenciones de Sancho, para tornarlas inocentes y simples, en un contexto muy apropiado a su condición de villano. Sin embargo, Sancho no es ningún bobo o simple. Lo hemos dicho: Sancho no tiene libertad para denunciar la verdades que le ocultan. No hay que confundir la estulticia con la privación de libertad y de poder para denunciar la estulticia ajena. Hacer el bobo es la única opción que Sancho tiene para sobrevivir en el *maremágnum* de las estulticias por las que tiene que pasar, limitado como está por el servicio a su señor, que juega a hacerse el loco con todos, y por la sumisión a los duques, que incrementan la ludopatía de esa locura desde su poder estamental y desde la ociosidad de sus miserias intelectuales.

¹⁸ Así, la duquesa «fue a dar cuenta al duque de lo que con él [Sancho] había pasado, y entre los dos dieron traza y orden de hacer una burla a don Quijote que fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco, en el cual le hicieron muchas tan propias y discretas, que son las mejores aventuras que en esta grande historia se contienen» (II, 33).

Hay, sin embargo, bajo la jurisdicción de los duques, una aventura que terminará siendo numinosa para don Quijote, pero en absoluto para el resto de los que en ella se ven obligados a participar, incluido el propio duque. Se trata del conflicto, tan propio de la comedia nueva, que atenaza a la dueña doña Rodríguez y su hija, preñada de un mozo, hijo de un labrador rico, protegido del duque, cuyas deudas paga, y que se da a la fuga. El problema de doña Rodríguez no es una farsa teatral, aunque tendrá un desenlace más propio de drama que de juego.

En efecto, no sé cómo ni cómo no, ellos se juntaron, y debajo de la palabra de ser su esposo burló a mi hija, y no se la quiere cumplir; y aunque el duque mi señor lo sabe, porque yo me he quejado a él, no una, sino muchas veces, y pedídole mande que el tal labrador se case con mi hija, hace orejas de mercader y apenas quiere oírme, y es la causa que como el padre del burlador es tan rico y le presta dineros y le sale por fiador de sus trampas por momentos, no le quiere descontentar ni dar pesadumbre en ningún modo (II, 48).

La ingenuidad de doña Rodríguez pone de manifiesto muchas cosas. Entre ellas, el hecho de convertir en literatura de evasión buena parte del teatro español del Siglo de Oro, en cuyas comedias los conflictos parejos a los que sufre esta dueña y su hija encontraban final seguro y feliz. El narrador del *Quijote*, muy lejos ahora del narrador de las *Novelas ejemplares*, dará una solución históricamente muy realista: la hija de doña Rodríguez ingresará en un convento, y don Quijote se batirá en un duelo amañado con uno de sus lacayos, Tosilos. Con todo, como sabemos, el bobalicón de Tosilos, gustoso del buen parecer de la moza, aceptará casarse con ella y, en consecuencia, renuncia a batirse con don Quijote, quedando este «vencedor», burladas la madre y la hija ya afrentadas, e iracundo el duque, quien ordenará den al mozo cientos de azotes por improvisar un guión no autorizado.

Las condiciones en que se resuelve este conflicto constituyen una burla a las normas efectivamente existentes en la sociedad y en la política del momento. Los duques convierten en farsa lo que para doña Rodríguez y su hija es un hecho sumamente serio y grave. La realidad aquí es política, no teatral. Aún menos mitológica o numinosa, excepto para don Quijote. En consecuencia, el duque hará de la Justicia un juego de apariencias, y finalmente impondrá su voluntad, de modo irresponsable y ocioso. El procedimiento a través del cual se formaliza el reto y desafío entre don Quijote y el vasallo del duque no se atiene a ninguna normativa, ni conforme a las leyes de la caballería andante —un caballero no puede tomar armas contra un villano—, que don Quijote presume conocer muy bien, ni a las normas legales del duelo entonces vigentes —es una vileza retar a una persona de estamento social inferior— (II, 52). Mas todo se lleva a cabo, pues al duque le interesa resolver lúdicamente la gravedad de un conflicto que, de otro modo, podría resultar más inconveniente. Una vez más, solo quien más poder estamental posee puede permitirse ampliar el radio de acción de su propio juego, que acaba imponiéndose como solución lúdica a conflictos ajenos, pese a su gravedad social y a sus consecuencias políticas.

5.8.2.3. LO TEOLÓGICO EN EL *QUIJOTE*: DEL SILENCIO DE CERVANTES A LA ANTESALA DE SU ATEÍSMO

La actitud antieclesiástica que se observa en numerosos pasajes del *Quijote* ha de considerarse en el marco teológico de la dialéctica religiosa. Y ello ha de ser así porque, en primer lugar, la disposición antieclesiástica que se objetiva en las formas literarias del *Quijote* se dirige casi siempre contra miembros (frailes, eclesiásticos, bachilleres, licenciados, seminaristas, disciplinantes...) de una religión teológica, como es el catolicismo; y porque, en segundo lugar, la actitud antieclesiástica contra el catolicismo no puede concebirse ni explicarse al margen de la relación dialéctica frente al protestantismo, frente al Islam y frente al ateísmo, en cuya encrucijada se sitúan la vida y la obra de Cervantes.

Son teológicas aquellas religiones que, como el Cristianismo, el Judaísmo y el Islam, articulan sus contenidos de acuerdo con una filosofía confesional caracterizada por el racionalismo y el idealismo. Difícilmente puede considerarse el budismo como una religión teológica, dado que su Filosofía es muy discutible, al tratarse propiamente de un discurso terapéutico y animista, en muchos casos, más que de un sistema de pensamiento basado en saberes científicos. Por otro lado, no cabe hablar tampoco de relaciones de isomorfismo entre los conceptos de *razón e idea* que el Cristianismo (Catolicismo y Protestantismo), el Judaísmo y el Islam confieren a sus respectivos contenidos doctrinales. Dicho de otro modo, el grado de racionalismo presente en las religiones Católica, Protestante, Judía e Islámica es, en cada una de ellas, muy diferente y desigual.

Lo primero que hay que hacer al hablar de actitud antieclesiástica en la obra de Cervantes es definirla. Por antieclesiasticismo entenderé toda disposición, ya no heterodoxa o irreverente, sino contraria y disidente frente a los hechos de una determinada institución eclesiástica, en este caso que nos ocupa, la Iglesia Católica. Ahora bien, ¿en qué consiste ontológicamente la actitud, objetivada en las formas literarias del *Quijote*, de contrariedad y de disidencia frente a la Iglesia Católica? Consideremos el espacio ontológico en el que tienen lugar tales críticas, y prestemos atención a quién las hace y porqué las hace, es decir, contextualicemos la *symploké*, o sistema de relaciones dialécticas, de este tipo de críticas.

Las críticas antieclesiásticas contra la religión católica pueden desarrollarse en tres géneros de materialidad o sectores constitutivos de su espacio ontológico: el ámbito físico (M_1), el terreno fenomenológico (M_2) y las estructuras lógicas (M_3).

En el primer género de materialidad o ámbito físico (M_1), la religión católica contemporánea a Cervantes está muy bien pertrechada: cuenta con un Imperio —el español— y sus fuerzas armadas, con una policía política potentísima —la Inquisición—, de dimensiones internacionales muy sofisticadas, y con alianzas posibles y efectivas con diversas potencias europeas, cuyas relaciones con los Estados Vaticanos son recurrentes y beneficiosas para múltiples intereses políticos, económicos y sociales. El propio Cervantes lucha en Lepanto en favor de estas alianzas. En ninguna de las obras del autor del *Quijote* se observa ni un solo ataque contra el M_1 (la estructura física) del Catolicismo. De hecho, el único encuentro físico de don Quijote con la Iglesia tiene lugar en el capítulo 9 de la segunda parte, cuando caballero y escudero, en busca del

inexistente palacio de Dulcinea, dan en el Toboso con la iglesia del pueblo, y deciden retirarse bajo el santo y seña de la frase que se ha hecho tan popular precisamente para subrayar el poder efectivo y contundente de la Iglesia Católica: «Con la iglesia hemos dado, Sancho» (II, 9).

En el segundo género de materialidad o ámbito fenomenológico o psicológico (M_2), pese a la amplitud y dispersión de experiencias, la Iglesia católica impone su monopolio sobre las diferentes posibilidades de interpretación del mundo metafísico, numinoso y fideísta. La Inquisición custodia con éxito las formas ortodoxas de la creencia católica, ajusticiando de forma ejemplar toda tentativa de impureza, disidencia o heterodoxia. Con todo, será en este ámbito fenomenológico en el que discurrirán la mayor parte de las críticas anti-ecclesiásticas objetivadas formalmente en el *Quijote*. ¿De quién proceden estas críticas? Pues proceden, de forma única y exclusiva, de su personaje protagonista, esto es, de un loco, figurón insensato, anciano además, y relativamente «inofensivo», que, de la forma acaso más inocente, ha perdido el juicio, por lo cual está tan fuera de sí como de los fueros y exigencias de la razón. No cabe pedirle cuentas. Por ello mismo sus críticas anti-ecclesiásticas, nunca directas ni excesivamente explícitas, y en muchos casos ni siquiera conscientes, apenas pueden tenerse en cuenta. La Iglesia ni siquiera debe identificarlas como tales. No hay mejor desprecio que el de no apreciar... lo que sin duda resulta un inconveniente. Por eso interesa tanto, también a la religión católica, que don Quijote esté loco, completamente loco. A un cuerdo no se le permitirían semejantes comportamientos, desafíos y agresiones contra hombres de Iglesia. Nadie quiso nunca darse por aludido en este punto. Nadie excepto uno: el autor del *Quijote* de Avellaneda, artífice de la mejor y más valiosa interpretación que la Contrarreforma religiosa haya podido hacer del *Quijote* cervantino.

En el tercer género de materialidad, propio de las estructuras lógicas o conceptuales (M_3), la religión católica contemporánea a Cervantes está más preparada y mejor articulada que ninguna otra religión, incluida su variante psicologista, el Protestantismo, que tantas simpatías despertó en mentes tan idealistas como la de un Erasmo de Rotterdam, entre otros subjetivistas libérrimos¹⁹. La profundidad intelectual de los

¹⁹ Cito íntegramente el siguiente texto de Bueno, en el que se advierte sobre los límites de una aceptación acrítica del erasmismo español: «Me limitaré, por brevedad, a un solo ejemplo, el de la interpretación del erasmismo español. La obra de Marcel Bataillon, *Erasme et l'Espagne* (publicada en Francia en 1937 y traducida al español en 1950) fue seguramente el primer detonante que dio comienzo a esa «erasmomanía» que han padecido y siguen padeciendo muchos historiadores de las letras y de las ideologías españolas. Pero analizando los conceptos que se encubren con el rótulo «erasmismo español» (ya se aplique ese rótulo para definir la obra de Alfonso de Valdés, o para determinar la ideología imperial de Carlos V, o incluso el pensamiento de Cervantes) advertimos que, en la mayor parte de los casos, nos encontramos con un «artefacto» denominativo que, lejos de servir para explicar las cosas, debe ser él mismo explicado como efecto de ese «complejo de inferioridad» de los españoles que creen que solo si un modo de pensar puede ser caracterizado por algún *ismo* europeo, ese modo de pensar pudo haber existido en España o, por lo menos, pudo haber tenido importancia. Correlativamente, y esta es una situación más sutil, el «complejo de superioridad» de tantos hispanistas extranjeros, «condescendientes», sin embargo, por simpatía a la consideración de la Historia de España (y este es quizá el caso de Bataillon), puede tener los mismos efectos. Ante todo, hay que subrayar que lo que se entiende por erasmismo no es sino

teólogos tridentinos fue muy superior a la de cualquiera de sus colegas protestantes. Nadie puede negar que la Teología que aprendió Kant, todavía dos siglos después de

un conjunto de actitudes críticas ante la ideología coetánea (crítica a las supersticiones católicas, al culto a los santos, a las ceremonias litúrgicas, al celibato eclesiástico, a la confesión auricular, a la oración vocal...) que eran compartidas ampliamente por muchos individuos de la época. En España sobre todo como consecuencia de la convivencia de los cristianos con los moros y con los judíos. Eugenio Asensio ya subrayó, hace ya más de cuarenta años, cómo las tradiciones rabínica y cristiana confluyeron en España y prepararon la «reforma espiritual» del siglo XVI; Nicolás López Martínez recuerda cómo en 1474 los prelados y magnates de Castilla señalan, en un documento dirigido a Enrique IV, los males que asolan al Reino y sostienen que uno de ellos era el de que, entre los cortesanos más allegados a su persona, había malos cristianos que «creen é dicen é afirman que otro mundo no haya, si non nacer é morir como bestias». De este modo, calificar de erasmista (a veces, si es preciso por motivos cronológicos de «pre-erasmista») a quien pone en duda la confesión auricular, o se burla del celibato eclesiástico, es una simple ridiculización, o una cursilería, según se prefiera. «Erasmismo» dice también «impulso hacia la *devotio nova*», hacia la «espiritualidad interior», en tanto se oponía a la religiosidad externa de las procesiones y de los rosarios; pero esta religiosidad interior (que solo algunos espiritualistas pueden valorar como una actitud más profunda de la que corresponde a la religiosidad externa; solo ellos llaman, además, «espiritualidad» a ese conjunto de fenómenos) no fue sino una moda propia de élites alfabetizadas que, a raíz del auge económico y de los cambios sociales concatenados con él, comenzó a propagarse en algunas ciudades o villas españolas del siglo XVI (Valladolid, Burgos, Logroño...), como un modo muy apropiado a la sazón para distinguirse, sin recaer en los extremos del luteranismo, de la «plebe frumentaria». La óptica externalista (europeísta) se inclinará a ver sistemáticamente a estas nuevas actitudes «críticas» y «espirituales» (una vez valoradas, además, como más «refinadas» y «modernas») como un efecto reflejo de la luz erasmiana que, procedente de Europa, lograba filtrarse a través de las mallas de la Inquisición; de manera que todo lo que en la España del Renacimiento tuviera que ver con esta supuesta «espiritualidad nueva» se polarizará en torno a Erasmo. Así, la temática pastoril de Cervantes será aducida como prueba decisiva de su erasmismo (como si no hubiese otras fuentes [...]). Pero, aún más, Nebrija, aunque vivió antes de que Erasmo publicase sus libros, en cuanto a restaurador del interés hacia la Antigüedad profana y sagrada, «podrá y deberá ser considerado como un precursor del erasmismo». Pero, desde una óptica internalista, ¿acaso no habría que tomar en serio, y no solo citando el hecho, la circunstancia de que Nebrija fue discípulo de Pedro Martín de Osma, que había sido condenado en 1478 por una comisión de teólogos por haber negado que la confesión sacramental fuese de institución divina y que los pecados mortales se redimiesen por la sola contrición? Y, ¿acaso Alfonso de Valdés, cuando, en su *Diálogo de Lactancio y un orador*, hace decir a este (refiriéndose a las esposas de los hombres casados, como Lactancio): «Mantenéislas vosotros y gozamos nosotros de ellas», tenía necesidad de haberse inspirado en Erasmo? Y, ¿qué tiene que ver el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de fray Antonio de Guevara con Erasmo, y no más bien con una tradición clásica, y no precisamente espiritualista (hablar de la «espiritualidad española del siglo XVI» implica ya haber adoptado la ideología clerical que tiende a considerar como secreciones sublimes del ascetismo castellano, y aun del humanismo cristiano, a obras tales como el *De vita beata* de J. Lucena, hacia 1423), sino incluso epicúrea, la tradición del *Beatus ille*, regenerada por las circunstancias económicas y políticas de la primera mitad del siglo XVI? Otra cosa es que en los libritos de Erasmo pudieran encontrar esas élites alfabetizadas los tópicos más corrientes que corrían por España expresados en fórmulas útiles no solo para corroborar sus propias ideas, sino, sobre todo, para tomar conocimiento de que ellas estaban siendo compartidas por las élites de otras villas y ciudades. El erasmismo español habría que entenderlo, según esto, y a lo sumo, antes, como una «encuadernación» de ideas comunes que fluían internamente de la sociedad española del siglo XVI, que como una revelación, procedente del exterior y de lo alto, de ideas nuevas y revolucionarias» (Bueno, 1999: 64-66).

Trento, estuvo muy determinada por la que leyó en las páginas de las obras escritas por escolásticos españoles como Francisco Suárez y Francisco de Vitoria. La Reforma gozó acriticamente de la simpatía de idealistas, sofistas, intelectuales y humanistas de toda época, pero la Contrarreforma dispuso del poder efectivo y real. Y aún cabe añadir algo más: somos lo que somos, todavía hoy, gracias a Trento. Porque los teólogos tridentinos fueron muchísimo más racionalistas y materialistas que los idealistas y subjetivistas teólogos protestantes, que, como Lutero, tuvieron más de místicos que de teólogos²⁰. Políticamente, el protestantismo resultó ser un muy eficiente pretexto para disponer y gestionar la emancipación de una importante zona geográfica cuyo núcleo, desde el Quinientos, cabe situar en el ducado de Sajonia-Wittenberg (*Kurfürstentum Sachsen*). Nada, absolutamente nada, hay de crítica antieclesiástica en la obra literaria de Miguel de Cervantes contra la materia terciogenérica o estructuras lógicas (M_3) de la Iglesia Católica. Incluso todo lo contrario: ante el Islam, Cervantes defenderá el Cristianismo, y en el seno de este, optará por el racionalismo tridentino antes que por el idealismo protestante, sin que toda esta dialéctica sea óbice, en absoluto, para comportarse como ateo ante la ontología católica, a la que en última instancia considerará como una realidad política, económica y social, tras la cual no hay ningún referente metafísico ni numinoso. Pero que no haya dios no significa que la religión sea ilegítima, sino que su legitimidad es de orden político, económico y social, no numinoso ni metafísico. Cervantes nunca escribió como teólogo, ni para afirmar desde la poética literaria la creencia religiosa, al estilo de un Dante o de un Calderón, ni para negarla desde un psicologismo y una retórica igualmente teológicos, como un Nietzsche, quien al igual que Lutero, tuvo más de místico (en su caso, de la nada: mística nihilista) que de filósofo (en su caso, del lenguaje como mera retórica: la Filosofía quedaría reducida a una tropología formalista y estéril, cuando no, a un refranero).

Afirmo, en consecuencia, que ni en el *Quijote* ni en el resto de la obra literaria de Cervantes pueden hallarse ejemplos de crítica antieclesiástica contra el ámbito físico (M_1) y la estructura lógica (M_3) de la Iglesia Católica, esto es, contra el Catolicismo como sociedad política o Estado, representado en el Imperio español, ni contra el Catolicismo como filosofía confesional, esto es, como Teología. Sin embargo, en el ámbito fenomenológico (M_2), la crítica antieclesiástica será implacable, y tendrá como protagonista fundamental a don Quijote. Pero que no haya *críticas* no quiere decir que no haya *burlas*. El personaje, don Quijote, critica; el narrador, por su parte —*étrasunto diamérico* de Cervantes?—, se burla. A los ejemplos me atengo, de acuerdo con las Ideas que se objetivan formalmente en los materiales literarios de la obra mayor cervantina. Cervantes sabe que al poder solo se le puede seducir, vencer o burlar. Y él burló mucho más que sedujo y aún mucho más que venció. Cervantes no criticará la Teología católica, pero sí se burlará de ella, porque hacer un rosario de unos calzones más que sucios no es precisamente lo más decoroso, como tampoco lo es hablar de Dios, y de la precisión de su poder, tomando como referencia esa lección

²⁰ La Idea de Razón sostenida por Lutero es bastante simple, sobre todo si nos atenemos a sus propias palabras: «La razón es la mayor de las putas que tiene el diablo» («Die Vernunft ist die höchste Hure, die der Teufel hat», Martin Luther, *Werk-Ausgabe* Bd. 51, s. 126»).

de zoología que nos suelta el propio don Quijote, como si fuera una inocencia, en este parlamento suyo:

Dios, que es proveedor de todas las cosas, no nos ha de faltar, y más andando tan en su servicio como andamos, pues no falta a los mosquitos del aire ni a los gusanillos de la tierra ni a los renacuajos del agua, y es tan piadoso, que hace salir su sol sobre los buenos y los malos y llueve sobre los injustos y justos (I, 18).

Lo que termina con una cita perifrástica del Evangelio de Mateo (6, 26-29 y 45) ha comenzado con un catálogo de curiosos bichitos cuya relación con Dios más pone de manifiesto la misantropía del Altísimo que su amor por los seres humanos.

Cervantes construye una obra, un universo literario, un mundo interpretado por la poética, en el que Dios no interviene: quien sí interviene es la Iglesia. Y Dios no interviene porque para Cervantes Dios no existe, sino como invención psicológica en la mente de los creyentes, esto es, como «hecho de conciencia» (al igual que la Libertad para el pensamiento erasmista y protestante, en palabras de Ricote), y como construcción lógica en la mente de los teólogos, es decir, como «concepto puro», del que no cabe hablar en ningún púlpito a ningún creyente (no se puede decir a los feligreses que recen el Padrenuestro diciendo algo así como «*Motor inmóvil* que estás en los Cielos», o «*Acto Puro*, danos el pan nuestro de cada día», etc...; del Dios que habla Tomás de Aquino —absoluto, inmutable, eterno, infinito, incoloro, inodoro, etc.—, no se puede hablar a ningún feligrés).

Con todo, la primera agresión efectiva de don Quijote contra miembros de la Iglesia católica tiene lugar inmediatamente antes de la gresca con el embrutecido vizcaíno. Se trata de un par de curas benedictinos a los que el narrador, como quien no quiere la cosa, presenta de forma harto grotesca, en sendas mulas enormemente desproporcionadas, con gafas de sol de época y sombrillas protectoras:

[...] asomaron por el camino dos frailes de la orden de San Benito, caballeros sobre dos dromedarios, que no eran más pequeñas dos mulas en que venían. Traían sus anteojos de camino y sus quitasoles (I, 8).

Don Quijote no pierde el tiempo, y se dispone a embestirlos y apalearlos, de modo que

[...] se puso en la mitad del camino por donde los frailes venían, y, en llegando tan cerca que a él le pareció que le podrían oír lo que dijese, en alta voz dijo:

—Gente endiablada y descomunal, dejad luego al punto las altas princesas que en ese coche lleváis forzadas; si no, aparejaos a recibir presta muerte, por justo castigo de vuestras malas obras.

Detuvieron los frailes las riendas, y quedaron admirados así de la figura de don Quijote como de sus razones, a las cuales respondieron:

—Señor caballero, nosotros no somos endiablados ni descomunales, sino dos religiosos de San Benito que vamos nuestro camino, y no sabemos si en este coche vienen o no ningunas forzadas princesas.

—Para conmigo no hay palabras blandas, que ya yo os conozco, fementida canalla —dijo don Quijote.

Y sin esperar más respuesta picó a Rocinante y, la lanza baja, arremetió contra el primero fraile, con tanta furia y denuedo, que si el fraile no se dejara caer de

la mula él le hiciera venir al suelo mal de su grado, y aun malferido, si no cayera muerto (I, 8).

Los frailes benedictinos se caracterizan, amén de ciertas formas ridículas, por su pusilanimidad y flojera, que solo superan por la fuerza de sendos mozos que los acompañan a título de siervos. El episodio, que antecede al más celebrado del vizcaíno, permite a don Quijote calificar a dos miembros de la Iglesia de «gente endiablada y descomunal», así como de «fementida canalla» y otras delicias parejas. Porque, según don Quijote, «para conmigo no hay palabras blandas, *que ya yo os conozco*». ¿Quiere decir esto que precisamente porque los conoce, y esencialmente por eso, les califica en los términos que han oído? La pregunta no es ociosa, porque la mayor parte de palabras ofensivas que usa don Quijote a lo largo de la primera parte, sobre todo, tienen como destinatarios a miembros de la Iglesia.

Sin embargo, uno de los episodios más explícitamente agresivos contra los «hombres de Iglesia» es el referente a la aventura del cuerpo muerto, que una serie de clérigos y seminaristas conducen hasta Segovia. El narrador demora cuidadosamente la revelación del contenido de los hechos y la identidad de los protagonistas del acoso, al presentar la situación en términos psicológicos y fenomenológicos que subrayan el misterio y lo irracional, cuando en verdad nada hay ni de lo uno ni de lo otro: «les sucedió una aventura que, sin artificio alguno, verdaderamente lo parecía» (I, 19). El narrador, quien conoce en su omnisciencia perfectamente cuanto sucede y va a suceder, insiste en lo fenomenológico e impresionista, promoviendo un escenario propicio a lo numinoso y sobrenatural, apto a la circulación de una santa compañía:

Yendo, pues, desta manera, la noche oscura, el escudero hambriento y el amo con gana de comer, vieron que por el mismo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres, que no parecían sino estrellas que se movían. Pasmóse Sancho en viéndolas, y don Quijote no las tuvo todas consigo: tiró el uno del cabestro a su asno, y el otro de las riendas a su rocino, y estuvieron quedos, mirando atentamente lo que podía ser aquello, y vieron que las lumbres se iban acercando a ellos, y mientras más se llegaban, mayores parecían. A cuya vista Sancho comenzó a temblar como un azogado (I, 19).

A medida que se acerca la compañía, la inquietud, lejos de amainar, arrecia, «porque y de allí a muy poco descubrieron muchos encamisados [...], hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto, a la cual seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas» (I, 19). Como sabemos, don Quijote los detiene, increpa y desafía a luchar. Inmediatamente los arremete y embiste, provocando su huida y dispersión, de forma tan escandalosa como estrafalaria. Con todo, uno de ellos, muy lesionado, queda a merced del lanzón de don Quijote, quien le pide cuentas. Hasta ese momento, el lector no sabe todavía quiénes son las personas agredidas, a las que el narrador ya ha comparado con las figuras carnavalescas de una fiesta de locos: «Todos los encamisados era gente medrosa y sin armas [*lo cual no es óbice para que uno de ellos denostara a don Quijote muy libremente*] que no parecían sino a los de las máscaras que en noche de regocijo y fiesta corren. Los enlutados asimismo,

revueltos y envueltos en sus faldamentos y lomas, no se podían mover, así que muy a su salvo don Quijote los apaleó a todos» (I, 19). Esta —sin ser la única— es la más libérrima paliza que don Quijote propina a un grupo de curas y seminaristas. Y así, don Quijote, a quien más de un posmoderno califica de defensor de los derechos humanos, acercándose a uno de los heridos, que estaba imposibilitado para moverse, «le puso la punta del lanzón en el rostro, diciéndole que se rindiese: si no, que le mataría» (I, 19). El «defensor de los derechos humanos» oye de su víctima esta carta de presentación: «si es caballero cristiano, que no me mate, que cometerá un gran sacrilegio, que soy licenciado y tengo las primeras órdenes» (I, 19). El seminarista, Alonso López, miente, pues como se sabrá más adelante, no es licenciado, sino bachiller. Con todo, herido e inmóvil, expone ante don Quijote y ante el lector la realidad de la situación y el destino *post mortem* del cadáver que conducen a Segovia. A partir de este momento tienen lugar tres hechos decisivos que sitúan a don Quijote, y también al narrador, en una posición límite respecto a la crítica anticlerical, a la indiferencia ante la razón teológica y a la heterodoxia frente a los dogmas teológicos de la fe.

En primer lugar, cuando don Quijote se percibe de que el cuerpo muerto ha fallecido por causas naturales, esto es, «por medio de unas calenturas pestilentes que le dieron» (I, 19), o sea, en términos auriseculares, por voluntad de Dios, lo único que muestra es una indiferencia absoluta e incontestable ante la idea teológica de la muerte: «habiéndole muerto quien le mató, no hay sino callar y encoger los hombros, porque lo mesmo hiciera si a mí mismo me matara» (I, 19). No hay sentido trágico, ni piadoso. No hay sino nihilismo, cuando no insensibilidad sorprendente.

En segundo lugar, la crítica anticlerical se precipita, no solo por parte del narrador, quien detalla cómo Sancho saquea, a título de botín, las alforjas de los frailes, cuya acémila de repuesto está «bien abastecida de cosas de comer», de modo que amo y criado

almorzaron, comieron, merendaron y cenaron a un mismo punto, satisfaciendo sus estómagos con más de una fiambarrera que los señores clérigos del difunto — que pocas veces se dejan mal pasar— en la acémila de su repuesto traían (I, 19),

sino por parte también de don Quijote, quien, explícitamente, y a la luz ya revelada de la identidad institucional de los apaleados, afirma sin reservas lo siguiente:

El daño estuvo, señor bachiller Alonso López, en venir como veniades, de noche, vestidos con aquellas sobrepellices, con las hachas encendidas, rezando, cubiertos de luto, que propiamente *semejábades cosa mala y del otro mundo*; y, así, yo no pude dejar de cumplir con mi obligación acometiéndoo, y os acometiera aunque verdaderamente supiera que érades los mismos satanases del infierno, que por tales os juzgué y tuve siempre (I, 19).

La cursiva, sin añadir más intención irónica que la ya otorgada por Cervantes, es mía. Las palabras finales son de lo más revelador: «los mismos satanases del infierno, que por tales os juzgué y tuve siempre». No se olvide el lector de que don Quijote está hablando de clérigos, de curas y seminaristas, esto es, de hombres de Iglesia. Y no son precisamente elogios lo que les endilga. Don Quijote, incluso, pide al bachiller

disculpas por lo hecho, pero no se retracta de ningún modo de lo dicho, que acaso es mucho más grave que lo hecho.

Además, y en tercer lugar, don Quijote se enfrenta desafiante y displicente contra una razón teológica genuinamente tridentina, cual era la pena de excomunión por agredir a personas de Iglesia:

—Olvidábaseme de decir que advierta vuestra merced que queda descomulgado por haber puesto las manos violentamente en cosa sagrada, *iuxta illud*, «Si quis suadente diabolo», etcétera.

—No entiendo ese latín —respondió don Quijote—, mas yo sé bien que no puse las manos, sino este lanzón; cuanto más que yo no pensé que ofendía a sacerdotes ni a cosas de la Iglesia, a quien respeto y adoro como católico y fiel cristiano que soy, sino a fantasmas y a vestiglos del otro mundo (I, 19).

Una vez más, las palabras de don Quijote son más propias de un cínico que de un hombre que se comporta como cristiano católico y fiel, cuyo discurso persiste en calificar a los clérigos de «vestiglos del otro mundo». Cervantes concluye de este modo uno de los episodios más agresivos entre don Quijote y el personal eclesiástico.

Durante su ocultamiento en Sierra Morena don Quijote reza. Es la única vez que lo hace en toda la novela, tanto en la primera parte como en la segunda. Mas no reza por devoción, sino por imitación de sus héroes favoritos, concretamente a emulación de Amadís de Gaula. Reza porque así lo disponen los libros de caballerías, en los cuales se inspira y guía don Quijote, libros que, obviamente, no son ni religiosos ni teológicos, aunque el ingenioso hidalgo los haya constituido en sus *Sagradas Escrituras* de cabecera. Este hecho, en sí mismo considerado, el rezo como mimesis de figuras legendarias y ficticias, en un contexto de locura provocada y deliberada por el protagonista, es suficiente de por sí para ironizar burlescamente sobre la cuestión de la oración a un dios teológico y terciario. Sin embargo, la expresión irónica aún se incrementa cuando se confirma que el instrumento del rezo es un rosario hecho a costa de los trozos de tela más inferiores —digámoslo así— de la camisa que lleva puesta don Quijote, seguramente desde que salió de su casa. Todos los comentaristas y editores de la novela han considerado esta hechura como una irreverencia o una burla religiosas, cuando no una infamia.

—Ea, pues, manos a la obra: venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitaros. Mas ya sé que lo más que él hizo fue rezar *y encomendarse a Dios; pero ¿qué haré de rosario, que no le tengo?*

En esto le vino al pensamiento cómo le haría, y fue que rasgó una gran tira de las faldas de la camisa²¹, que andaban colgando, y dióle once ñudos, el uno más gordo que los demás, y esto le sirvió de rosario el tiempo que allí estuvo, donde rezó un millón de avemarias (I, 26).

En la segunda edición de la primera parte del *Quijote*, el texto cambia. La mayor parte de los críticos y anotadores consideran que la alteración se debe al propio

²¹ Ha de recordarse que «la Inquisición portuguesa, en 1624, mandó expurgar la frase *rasgó una gran tira de las faldas de la camisa, que andaban colgando*» (ed. de Rico, vol. I, p. 292, n. 12).

Cervantes, quien, donde dijo lo que anteriormente se cita en cursiva, escribió: «y así lo haré yo». Y sirviéronle de rosario unas agallas grandes de un alcornoque, que ensartó, de que hizo un diez». Sucede que la agalla es, ante todo, una excrescencia. La que se forma sobre todo en robles y alcornoques resulta de infecciones provocadas por animales portadores de toxinas o sustancias venenosas. No cabe duda de que Cervantes, con el contenido de la nueva versión o redacción hipertextual que hará figurar en la segunda edición del primer *Quijote*, consigue otorgar mayor resonancia a la ironía religiosa que ya dejó bien clara en el texto de 1605²². La imagen crítica frente al rosario se reitera en el relato que don Quijote hace lo que dice haber visto en el interior de la cueva de Montesinos, al presentar a este personaje en los siguientes términos: «no traía arma ninguna, sino un rosario de cuentas en la mano, mayores que medianas nueces, y los dieces asimismo como huevos medianos de avestruz» (II, 23). Es evidente advertir aquí una parodia grotesca de los personajes mitológicos que pueblan el interior de la cueva, y cómo el hiperbólico rosario sirve de objeto parodiado. El rosario volverá a hacer acto de presencia nuevamente en la segunda parte en dos contextos muy significativos, ambos en manos de don Quijote, y ambos descaradamente profanos. En un caso, formará parte del atuendo de un don Quijote «caballero cortesano», filtreante y afectado ante Altisidora (II, 46)²³, y en otro caso, ¿sabe el lector para qué usará don Quijote un rosario? Para contar los azotes que Sancho da a las cortezas de los árboles con el fin de proceder, de este modo, al desencanto de Dulcinea: «yo estaré desde aparte contando por este mi rosario los azotes que te dieres» (II, 71). El rosario, a don Quijote, le sirve para muchas cosas, excepto para rezar.

Una secuencia relativamente comparable a la de los «encamisados» que conducen hacia Segovia un cuerpo muerto tiene lugar al final de la primera parte, cuando don Quijote ataca a unos disciplinantes encapuchados, que, podríamos decir, se manifiestan para pedir que llueva. El narrador, en esta ocasión, califica a los disciplinantes de «ensabanados».

Don Quijote, que vio los estraños trajes de los diciplinantes, sin pasarle por la memoria las muchas veces que los había de haber visto, se imaginó que era cosa de aventura y que a él solo tocaba, como a caballero andante, el acometerla, y confirmóle más esta imaginación pensar que una imagen que traían cubierta de luto fuese alguna principal señora que llevaban por fuerza aquellos follones y descomedidos malandrines (I, 52).

²² Es imprescindible citar aquí a Molho (2005), y sus trabajos sobre la religión en Cervantes: «El exhibicionismo de don Quijote, indisociable de la regresión moral que es el tema de la burla paródica, prosigue en I, 26 con el episodio del irreverente rosario que el caballero fabrica con sus pañales, es decir, con sus prendas íntimas que han rozado sus vergüenzas. El impúdico rosario de I, 26 no es más que la prosecución de la regresión desacralizante que, más allá de la locura trascendida, suscita, a través de la parodia, una clarividencia deliberadamente crítica» (Molho, 2005: 360).

²³ «Arrojóse encima su mantón de escarlata y púsose en la cabeza una montera de terciopelo verde, guarnecida de pasamanos de plata; colgó el tahelí de sus hombros con su buena y tajadora espada, *así un gran rosario que consigo contino traía, y con gran prosopopeya y contoneo* salió a la antesala» (II, 46).

Don Quijote identifica aquí a la Virgen con una dama o princesa menesterosa. Al mismo tiempo, Sancho advierte de una peligrosa dialéctica —«¿Qué demonios lleva en el pecho que le incitan a ir contra nuestra fe católica?»—, de la que don Quijote hace caso omiso. Antes bien, arroja un inusitado reproche a los religiosos: «Vosotros, que quizá por no ser buenos os encubris los rostros». Los disciplinantes, lejos de ser gente medrosa o pacífica, reaccionan con violencia y hostilidad inmediatas. Hasta el punto que uno de ellos, temiendo haber herido de muerte a don Quijote, sale huyendo, mientras los otros hacen corro defensivo ante la comitiva que acompaña al ingenioso hidalgo: «esperaban el asalto con determinación de defenderse, y aun de ofender si pudiesen, a sus acometedores» (I, 52).

En cuestiones religiosas, la segunda parte del *Quijote* se estrena con una curiosa conversación entre los personajes protagonistas acerca de los fetiches y reliquias de los santos. Sancho introduce, so capa de simplezas propias de su condición social e intelectual, una serie de observaciones cuya relación de intertextualidad con secuencias de *El licenciado Vidriera* y del *Persiles* es innegable.

—Pues esta fama, estas gracias, estas prerrogativas, como llaman a esto —respondió Sancho—, tienen los cuerpos y las reliquias de los santos, que con aprobación y licencia de nuestra santa madre Iglesia tienen lámparas, velas, mortajas, muletas, pinturas, cabelleras, ojos, piernas, con que aumentan la devoción y engrandecen su cristiana fama. Los cuerpos de los santos, o sus reliquias, llevan los reyes sobre sus hombros, besan los pedazos de sus huesos, adornan y enriquecen con ellos sus oratorios y sus más preciados altares (I, 8).

Y el texto se aduce sin apenas incisiones críticas aparentemente, salvo el «donaire» sanchopancino de invitar a don Quijote a sustituir la caballería andante por la santidad —«quiero decir [...] que nos demos a ser santos»— para alcanzar así más rápidamente la «buena fama que pretendemos». En un contexto en apariencia «inocente», la santidad queda reducida a una idea de «vida famosa» y, en todo caso, «popular». De cualquier modo, tales proósitos de santidad no suscitan en don Quijote el menor interés.

De cualquier modo, el inventario de fetiches más potente de las doce novelas ejemplares se contiene en *El licenciado Vidriera*, y como tal se expone en la visita de Rodaja al templo de Nuestra Señora de Loreto,

en cuyo santo templo no vio paredes ni murallas, porque toda estaban cubiertas de muletas, de mortajas, de cadenas, de grillos, de esposas, de cabelleras, de medios bultos de cera, y de pinturas y retablos, que daban manifiesto indicio de las innumerables mercedes, que muchos habían recibido de la mano de Dios, por intercesión de su divina Madre, que aquella sacrosanta imagen suya quiso engrandecer y autorizar con muchedumbre de milagros, en recompensa de la devoción que le tienen aquellos que con semejantes doseles tienen adornados los muros de su casa (Cervantes, 1613/2001: 274)²⁴.

²⁴ Y sin solución de continuidad, allí mismo Rodaja «vio el mismo aposento y estancia donde se relató la más alta embajada y de más importancia que vieron y no entendieron todos los cielos, y todos los ángeles y todos los moradores de las moradas sempiternas» (Cervantes, 1613/2001: 274). Con estos términos acumulativos, holísticos e hiperbólicos, encabalgados por aliteraciones

La crítica ha comparado consecuentemente esta descripción con la que el mismo Cervantes ofrece en el *Persiles* del santuario de Guadalupe, en el pasaje con el que se inicia el capítulo quinto del libro tercero²⁵. Una gran distancia irónica separa la simbología religiosa de la realidad literaria referida en ambos textos²⁶.

No tardará en aparecer la célebre frase que se ha hecho popular: «Con la iglesia hemos dado, Sancho» (II, 9), con la que don Quijote señala el tropezón que se dan con la torre de la iglesia de El Toboso. La frase, fuera de contexto, ha pasado a designar la fuerza, acaso disidente, de la institución eclesiástica frente a la voluntad individual, en cuya iniciativa se interpone. ¿Por qué quiso Cervantes hacer tropezar a ambos personajes con la iglesia? Sin duda, no por casualidad. Nada es casual en el *Quijote*. Basta tal referencia en este contexto, bajo la metáfora metonímica de su edificación, para singularizar discretamente el poder efectivo del instituto eclesiástico, que les invita a irse del pueblo para, ciertamente, no volver a entrar en él nunca más. El ambiente es más siniestro que crítico, sobre todo para un don Quijote que se deja llevar, en contra

que denuncian la oquedad de los contenidos referidos, Cervantes, por boca del narrador, designa la supuesta casa en que vivía María cuando recibe del ángel Gabriel el comunicado que anuncia su virginal maternidad. La tradición situaba en Loreto este *escenario*, cuya potencia numinosa y teoplasmática sería insuperable desde todos los puntos de vista. Del mayor interés son a este respecto los comentarios de Molho: «Ya se sabe que la fama del Santuario de Loreto se debe a la tradición de haber sido trasladada a ese lugar la casa que la Virgen María habitaba en Nazareth y donde el Verbo se hizo carne. La historia de la milagrosa traslación de la casa y santuario en que por tres veces intervienen las cohortes de los ángeles, debió impresionar a Rodaja». Y el mismo estudioso, añade en nota al pie: «La casa de Nazareth fue trasladada primero a Dalmacia por ministerio de los ángeles en 1291. Tres años más tarde la santa casa pasó misteriosamente el Adriático colocándose cerca de Recanati en Lauretum (1294). A los ocho meses fue trasladada una vez más por ministerio sobrenatural al lugar que actualmente ocupa» (Molho, 2005: 170).

²⁵ «Apenas hubieron puesto los pies los devotos peregrinos en una de las dos entradas que guían al valle que forman y cierran las altísimas sierras de Guadalupe, cuando, con cada paso que daban, nacían en sus corazones nuevas ocasiones de admirarse, pero allí llegó la admiración a su punto cuando vieron el grande y suntuoso monasterio, cuyas murallas encierran la santísima imagen de la emperadora de los cielos; la santísima imagen, otra vez, que es libertad de los cautivos, lima de sus hierros y alivio de sus pasiones; la santísima imagen que es salud de las enfermedades, consuelo de los afligidos, madre de los huérfanos y reparo de las desgracias. Entraron en su templo, y donde pensaron hallar por sus paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos, después de haber caído en el suelo de las miserias, ya vivos, ya sanos, ya libres y ya contentos, merced a la larga misericordia de la madre de las misericordias, que en aquel pequeño lugar hace campar a su benditísimo hijo con el escuadrón de sus infinitas misericordias» (Cervantes, 1617/2002: 471; *Persiles*, III, 5). Aunque autores tan autorizados como Carlos Romero rechazan una interpretación irónica de esta secuencia (vid. sus notas a este pasaje en su edición crítica), personalmente creo que no es posible comprenderla sin acudir a la ironía. Son partidarios de una lectura irónica de este pasaje Castro (1925: 359) y Blanco (1995: 632-633).

²⁶ Más adelante volverá a registrarse una alusión profana a las reliquias, en medio de la lucha de esgrima que, de camino a las bodas de Camacho, protagonizan dos estudiantes. La mención será burlesca: «salíale al encuentro un tapaboca de la zapatilla de la espada del licenciado, que en mitad de su furia le detenía y se la hacía besar como si fuera reliquia, aunque no con tanta devoción como las reliquias deben y suelen besarse» (II, 19).

de toda lógica, a diferencia de otras ocasiones, de augurios, cuando oye a un labrador que canta el romance «Mala la hubistes, franceses / en esa de Roncesvalles». Don Quijote, supersticioso, abandona el pueblo.

Con el episodio de las bodas de Camacho reaparece la cuestión teológica: Basilio protagoniza un ardid que supone acaso algo más que una simple burla de sacramentos como la unción de enfermos o el matrimonio. La idea de la muerte, preludiada momentos antes por el propio Sancho, mientras come cuanto puede en el banquete de bodas, ante un don Quijote que se abstiene de probar bocado, no es casual en el pórtico de esta aventura. El cristianismo, que ha jerarquizado la vida muy cuidadosamente, ha democratizado la muerte. Sancho advierte en este contexto que «bien predica quien bien vive» (II, 20), y que no son necesarias más sutilezas para entenderse, atento a los imperativos del *carpe diem*.

Conocemos el ardid de Basilio *a posteriori*. El narrador no lo desvela nunca antes del desenlace de su boda con Quiteria. Basilio, el pobre, finge un suicidio en escena, debido exclusivamente a su propia voluntad e intención²⁷, para conseguir el matrimonio con Quiteria, la hermosa y solicitada por el rico Camacho. El cura que iba a casar a los unos casa primero a los otros, impartiendo un sacramento —el matrimonio— bajo la coacción de otro sacramento —la confesión—, que habría de preludiar un tercero —la unción de enfermos—, si hubiere tiempo en la dañada salud del suicida: «replicó Basilio que en ninguna manera se confesaría si primero Quiteria no le daba la mano de ser su esposa, que aquel contento le adobaría la voluntad y le daría aliento para confesarse» (II, 21). Por su parte, lo que más sorprende en Quiteria es su silencio, pues «ella, más dura que un mármol y más sesga que una estatua, mostraba que ni sabía ni podía ni quería responder palabra: ni la respondiera si el cura no la dijera que se determinase presto en lo que había de hacer». Quiteria utilizará la mímica, y así «le pidió la mano por señas, y no por palabras». Nótese que la imprecación de Basilio está llena de cinismo, desde el momento en que pide a su futura esposa que no le engañe cuando él lo está haciendo de la forma más sofisticada que cabe imaginar: «pues no es razón que en un trance como este me engañes, ni uses de fingimientos con quien tantas verdades ha tratado contigo». Quiteria enuncia la fórmula de casamiento y ambos confirman el «sí, quiero». A partir de ese momento Basilio descubre el ardid, negándose todo milagro, y afirmándose la supremacía de la astucia: «¡No milagro, milagro, sino industria, industria!». Como en la historia del cautivo, es la inteligencia humana (y el dinero), que no la fe, la que permite a los seres humanos conseguir sus objetivos. En la historia de Basilio, la astucia del pobre se sobrepone al poder efectivo del adinerado Camacho. Con todo, el papel de Quiteria no es muy lúcido, pues ha de verse limitada a comportarse de modo que su voluntad se somete siempre a una victoria ajena, primero a la del rico Camacho, finalmente a la del astuto Basilio. Pero desde un punto de vista teológico, la burla y el escarnio son tan palmarios que hasta el propio narrador los objetiva con sus palabras: «el cura y Camacho con todos los más circunstantes se tuvieron por burlados y escarnidos» (II, 21). La novela, y también las

²⁷ «Se supo que no fue traza comunicada con la hermosa Quiteria el herirse fingidamente, sino industria de Basilio» (II, 22).

palabras de don Quijote, confirman que el fin justifica los medios. No hay que olvidar, además, que Basilio ha irrumpido en la boda de Camacho invocando una ley político-religiosa según la cual Quiteria está prometida a él, por lo que no puede contraer otro matrimonio. Los hechos demuestran la fragilidad de esa «ley», ya que por sí misma no es efectiva para impedir la unión con Camacho. Basilio necesita ejecutar, es decir, interpretar, su propio «suicidio». Lo único que logra impedir la boda asignada a Quiteria es un ardid de Basilio que implica una burla contra la religión cristiana y varios de sus sacramentos. Su industria es provocadora y farsante, pero tiene éxito, y por ello triunfa exculpado. Es una forma de burlar la «justicia del poderoso» con la «justicia del astuto», legalizada esta última gracias a la agudeza del ardid.

Se recordará que en el libro III de *La Galatea* hay un episodio afín a este, en un contexto genológico más exclusivamente pastoril, pero con distinto y frustrado desenlace. Se trata del episodio de las bodas de Daranio y Silveria (175-181), dado su relativo paralelismo con las bodas de Camacho y Quiteria en el *Quijote* (II, 20-21). En el curso de estas bodas tiene lugar una representación teatral (182-203), cuyas ideas resultan finalmente interpretadas por Damón (Cervantes, 1585/1996: 204-208). A diferencia de lo que sucederá en el *Quijote*, en *La Galatea* el pastor pobre (Mireno / Basilio) no triunfa sobre el rico (Daranio / Camacho)²⁸. Con todo, el hecho que más destaca en el episodio de estas bodas no será la impotencia y abatimiento en que queda sumido el pobre de Mireno, sino la representación teatral, rematada por un detenido análisis que llevará a cabo Damón.

Pero lo que más autorizó la fiesta fue ver que, en alzándose las mesas, en el mismo lugar, con mucha presteza, hicieron un tablado, para efecto de que los cuatro discretos y lastimados pastores, Orompo, Marsilo, Crisio y Orfenio, por honrar las bodas de su amigo Daranio, y por satisfacer el deseo que Tirsi y Damón tenían de escucharles, querían allí en público recitar una égloga que ellos mismos de la ocasión de sus mismos dolores habían compuesto. Acomodados, pues, en sus asientos todos los pastores y pastoras que allí estaban, después que la zampoña de Erastro y la lira de Lenio y los otros instrumentos hicieron prestar a los presentes un sosegado y maravilloso silencio, el primero que se mostró en el humilde teatro fue el triste Orompo, con un pellico negro vestido y un cayado de amarillo boj en la mano, el remate del cual era una fea figura de la muerte; venía con hojas de funesto ciprés coronado, insinias todas de la tristeza que en él reinaba por la inmadura muerte de su querida Listea; y, después que con triste semblante los llorosos ojos a una y a otra parte hubo tendido, con muestras de infinito dolor y amargura, rompió el silencio con semejantes razones (Cervantes, 1585/1996: 182).

Lo que tiene lugar a continuación es el recitado, y la interpretación dramatizada, de unas églogas en torno a cuatro ideas objetivas, que habrán de constituirse en materia de reflexión filosófica por parte del pastor Damón: la Muerte, la Ausencia, el Desdén y los Celos. La representación o recitativo discurre como un teatro de palabras, con

²⁸ «Han podido más con los padres de Silveria las riquezas de Daranio que las habilidades de Mireno» (Cervantes, 1585/1996: 159).

personajes planos y alegorías paganas, y culmina con la interpretación rigurosamente racionalista que, desde la filosofía neoplatónica, lleva a cabo Damón (204-208): «no [...] dejaré de decir lo que [...] la razón me muestra, antes que aquello a que la pasión me incita» (Cervantes, 1585/1996: 205).

De nuevo en el *Quijote*, tras la aventura de la cueva de Montesinos, y todavía en compañía del primo que los guía desde el pueblo de Basilio, los protagonistas deciden restaurarse en una ermita, al cuidado de «un ermitaño que dicen ha sido soldado y está en opinión de ser un buen cristiano, y muy discreto, y caritativo además» (II, 24). Tales son las palabras con las que este «primo» lo presenta y califica. La figura del ermitaño, próxima al hombre virtuoso, e incluso de Iglesia, que retirado de la vida civilizada, lleva una existencia penitente y austera, resulta aquí dudosa y deslucida. No solo por no estar donde sería su lugar, la ermita, sino porque en ese su lugar está su barragana, «una sotaermitaño que en la ermita hallaron». Con anterioridad, el propio don Quijote deja traslucir, muy discretamente, sus dudas acerca de la virtud de tales prototipos humanos: «quiero decir que al rigor y estrechez de entonces no llegan las penitencias de los [ermitaños] de agora, pero no por esto dejan de ser todos buenos: a lo menos, yo por buenos los juzgo; y cuando todo corra turbio, menos mal hace el hipócrita que se finge bueno que el público pecador» (II, 24).

Pero el golpe de gracia, por así llamarlo, de don Quijote con la Iglesia no está representado ni por un edificio toboseño ni por un ermitaño amancebado y ausente de su ermita, sino en la figura de «un grave eclesiástico», que bien predica, y bien vive, en la casa ducal donde ahora se hospeda como invitado don Quijote. La escena es violentísima para sus protagonistas, y muy divertida para los ociosos aristócratas, cuyo sistema de valores es misérrimo y su irresponsabilidad máxima.

El narrador presenta a esta especie de capellán ducal de forma muy negativa, y antipática, a través de una anáfora cargante y saturada de defectos. Con todo, muy poco después, el mismo narrador calificará a este personaje, cínicamente, con epítetos positivos, tales como «buen religioso» y «venerable varón».

La duquesa y el duque salieron a la puerta de la sala a recibirle, y con ellos un grave eclesiástico destos que gobiernan las casas de los príncipes: destos que, como no nacen príncipes, no aciertan a enseñar cómo lo han de ser los que lo son; destos que quieren que la grandeza de los grandes se mida con la estrechez de sus ánimos; destos que, queriendo mostrar a los que ellos gobiernan a ser limitados, les hacen ser miserables. Destos tales digo que debía de ser el grave religioso que con los duques salió a recibir a don Quijote (II, 31).

El cura, ya en la mesa, «cayó en la cuenta de que aquel debía de ser don Quijote de la Mancha, cuya historia leía el duque de ordinario, y él se lo había reprehendido muchas veces, diciéndole que era disparate leer tales disparates» (II, 31). Muy probablemente, el autor del *Quijote* apócrifo, Alonso Fernández de Avellaneda, pensaba del *Quijote* de 1605 lo mismo que este «grave eclesiástico»²⁹. ¿Alguna posible coincidencia entre este

²⁹ Al igual que Molho, no creo que Cervantes ignorara la existencia del *Quijote* de Avellaneda hasta el momento de escribir el capítulo 59 de la segunda parte. Cervantes escribe *su novela*,

personaje y el *Quijote* espurio? ¿Alguna relación entre este eclesiástico y la autoría del Avellaneda? No lo sabemos. Por el momento.

Indirectamente, dirigiéndose al duque, el cura califica a don Quijote de tonto, mentecato, sandío y vacuo. Y ya apelando directamente al ingenioso hidalgo, le suelta lo que ya conocemos:

Y a vos, alma de cántaro, ¿quién os ha encajado en el cerebro que sois caballero andante y que vencéis gigantes y prendéis malandrines? Andad enhorabuena, y en tal se os diga: «Volveos a vuestra casa y criad vuestros hijos, si los tenéis, y curad de vuestra hacienda, y dejad de andar vagando por el mundo, papando viento y dando que reír a cuantos os conocen y no conocen». ¿En dónde nora tal habéis vos hallado que hubo ni hay ahora caballeros andantes? ¿Dónde hay gigantes en España, o malandrines en la Mancha, ni Dulcineas encantadas, ni toda la caterva de las simplicidades que de vos se cuentan? (II, 31).

Lo que sabemos es que este «grave eclesiástico», «buen religioso» y «venerable varón», censura y condena la lectura del *Quijote* cervantino, insulta a su personaje nuclear y protagonista, e inmediatamente después, tras oír la respuesta de don Quijote, y confirmar la actitud burlesca de los duques, abandona la novela³⁰. No volveremos a verlo ni oírlo nunca más. Pero sus palabras y modos han provocado una incisión profunda en la materia y la forma del relato, que se ve obligado a abandonar tras cuanto ha dicho y hecho. En primer lugar, sabemos que es hombre de Iglesia porque lo ha declarado el narrador, no por ninguna otra cosa. Nada en su discurso induce a pensar en la religión. Nada de religioso hay en sus palabras, como le objetará el propio don Quijote. Tampoco hay nada de Teología. Sin embargo, la respuesta del desairado hidalgo manchego es más decorosa que eficaz. Respetamos a don Quijote, pero sus palabras no gozan de muchas razones. Su discurso se aferra a una objeción que apunta a la base misma de la profesión del eclesiástico: la religión. Don Quijote le reprocha duramente falta de virtud y de religiosidad, y le objeta ante todo la gravedad del insulto inútil y sin causa. Pero don Quijote miente al afirmar, en esta como en otras muchas ocasiones, que él hace bien a todos y daño a ninguno, porque tal aserto es una

el *Quijote* de 1615, y no una novela subordinada a la incisión —y por completo afectada por la interpretación aberrante— que Avellaneda hizo de la primera parte de su *Quijote*. En palabras de Molho (2005: 507): «Se ha emitido la hipótesis de que es en el momento en que la redacción del Segundo *Quijote* se acerca a lo que pasará a ser II, 59, cuando Cervantes se entera de la existencia del libro apócrifo, y lo integra luego en el desarrollo narrativo, dando así libre curso a la venganza y a la polémica. Otro es nuestro punto de vista. Nunca se sabrá cuándo y en qué ocasión entró el objeto plagiado en el campo del Segundo *Quijote*. Con todo, se observará que el encuentro del *Otro* bajo especie de un personaje apócrifo se sitúa exactamente después de que don Quijote se despide de los Duques, dando así por terminada la burla de más consideración que jamás haya sido realizada en contra de don Quijote y Sancho Panza».

³⁰ Se retira reconociendo su impotencia, merced a la necedad de los duques, que quedan en evidencia absoluta: «Quédese Vuestra Excelencia con ellos, que en tanto que estuvieron en casa, me estaré yo en la mía, y me escusaré de reprehender lo que no puedo remediar» (II, 32).

falacia mayúscula³¹. La autoridad eclesiástica resulta metonímicamente desplazada y segregada de la novela³². Nos queda claro que este cura no es colega de Pero Pérez, quien sin duda haría muy buenas migas con el carácter tracista y burlesco de los duques y su coreografía de mayordomos y dueñas. En esta privada corte, ociosa y ridícula, don Quijote y Sancho se convierten en bufones de alto nivel, para mayor gloria de la nobleza aurisecular.

Precisamente en este contexto determinado por el dominio burlesco de los duques, se produce la declaración a Sancho de que «las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no tienen mérito ni valen nada» (II, 36). Bien sabemos, con las indicaciones de los editores a las sucesivas impresiones comentadas de la novela, que la frase fue expurgada en 1616, en la edición de Valencia, y que el cardenal Zaplana dispone que se suprima desde 1632 en todas las ediciones. No volvió a reimprimirse hasta las ediciones de 1839 y 1840 en Barcelona, por Antonio Bergnes³³. Esta declaración proscrita de la duquesa a Sancho se inscribe en el contexto burlesco de los azotes que el escudero ha de darse, según el imperativo de Merlín —un mayordomo de los duques disfrazado—, para desencantar a Dulcinea. Pero, al margen de bromas, para la Iglesia Católica y Romana lo que cuentan no son las intenciones, sino los resultados. No nos resulte ocioso advertir en este contexto que la Iglesia Católica no es kantiana. El cristianismo católico no es, y aún menos lo es en el siglo XVII, el cristianismo protestante. Las apariencias pueden formar parte de la realidad, pero *no son la realidad*. No son su esencia. El catolicismo no se basa en una moral de intenciones, sino en una moral de hechos. Lo que importa, pues, son las obras de caridad efectivamente consumadas, al margen de que su ejecución, psicológicamente, sea más o menos firme. *Verum est*

³¹ «Mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno» (II, 32). ¿Confirmaría estas palabras Andrés, azotado por Juan Haldudo; y el barbero al que don Quijote usurpa violentamente el «Yelmo de Mambrino», por no mencionar todo ese rosario de curas, bachilleres, licenciados, encamisados, disciplinantes y viandantes cualesquiera a los que don Quijote vapulea solo por que no confirma *ipso facto* lo que les exige?

³² Sin embargo, la versión secular o laica del reproche del eclesiástico la encontramos en Barcelona, en boca de «un castellano», el cual impreca a don Quijote, en la ciudad que Cervantes calificó de «archivo de la cortesía», en los siguientes términos: «¡Válgate el diablo por don Quijote de la Mancha! ¿Cómo que hasta aquí has llegado sin haberte muerto los infinitos palos que tienes a cuestras? Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera menos mal, pero tienes propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican; si no, mírenlo por estos señores que te acompañan. Vuélvete, mentecato, a tu casa, y mira por tu hacienda, por tu mujer y tus hijos, y déjate destas vaciedades que te carcomen el seso y te desnatan el entendimiento» (II, 62). Rico (2007) ha subrayado en este punto la ascendencia castellana de este personaje, así como de Antonio Moreno, las dos figuras que menos cortésmente tratan a don Quijote en Barcelona. Con todo, el primero de esta serie de tres agresivos reproches lo recibe don Quijote de boca de su sobrina, y a él responde con su exposición de la teoría de los linajes: «y que con todo esto dé en una ceguera tan grande y en una sandez tan conocida, que se dé a entender que es valiente, siendo viejo; que tiene fuerzas, estando enfermo, y que endereza tuertos, estando por la edad agobiado, y, sobre todo, que es caballero, no lo siendo, porque aunque lo puedan ser los hidalgos, no lo son los pobres...» (II, 6). En Barcelona, sin embargo, don Quijote ni siquiera parece haber prestado atención a las palabras del «castellano».

³³ Cfr. la ed. de Rico (II, 36: vol. I, p. 930, n. 930).

factum. La verdad —como la libertad— está en los hechos, no en la conciencia³⁴, ni en la imaginación, ni en las intenciones de la una o de la otra. El Catolicismo no negocia con psicologismos ni con éticas intencionales o discursivas, sino con dogmas indiscutibles al servicio de una moral teleológicamente muy bien definida³⁵.

Haré referencia, antes de concluir este apartado, a la ambigüedad secularizadora que caracteriza en el *Quijote* la invocación de la idea de Fortuna ¿Destino o libertad? ¿Providencia o Fortuna? ¿Secularización o religiosidad?

Pero la suerte fatal, que, según opinión de los que no tienen lumbre de la verdadera fe, todo lo guía, guisa y compone a su modo, ordenó que Ginés de Pasamonte... (I, 23, adición).

Así transcribe Cervantes su adición al capítulo 23 de la primera parte, en que se relata el robo del asno de Sancho a manos de Ginés de Pasamonte. Sin embargo, por irónico que resulte, en esa «suerte fatal» está basando el narrador todo cuanto sucede en la fábula de la novela y en la causalidad de los hechos.

Esta cuestión, entre la libertad o el destino, y en la que anda por medio la secularización que representa la Fortuna, es muy recurrente en Cervantes. Adviértase el contraste entre dos referencias, una católica y otra gentil, dadas en el mismo enunciado, y puestas en boca del mismo personaje, don Quijote, quien desemboca en una consecuencia secular a partir de una premisa religiosa.

Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia

³⁴ ¿Libertad de conciencia? Ricote mismo prefiere la libertad de hechos, que el Estado español le niega, como el mundo musulmán también, por lo que tiene que quedarse y conformarse con la «libertad de conciencia» que oferta el Protestantismo, para cuyos teólogos la libertad humana no existe como tal, pues todo está predestinado. Así se explica que la libertad protestante sea, solo y exclusivamente, un hecho de conciencia, es decir, una ilusión trascendental. La libertad que no sale de la mente es puro psicologismo. La libertad, o se manifiesta en hechos, esto es, en obras —nada más católico, pues—, o no es sino mística. La libertad de pensar, y sobre todo de decir (lo que se quiera) suplanta en la ética kantiana, como en las sociedades democráticas posmodernas, la libertad de obrar y de actuar. La libertad de pensamiento suele exigirla quien tiene pensamiento original y casi siempre heterodoxo, un pensamiento que requiere más amplitud de lo que las normas vigentes ofrecen, así como la libertad de palabra suelen usarla ante todo los charlatanes (especialmente en nuestro tiempo, Premios Nobel incluidos), y la libertad de obra, es decir, de acción, la exigen quienes tienen algo racional que hacer.

³⁵ La moral kantiana, que exalta el contenido psicológico de máximas como la del imperativo categórico, está en los antípodas de esta teleología, que atiende ante todo a las consecuencias de su aplicación. Para Kant, la bondad está esencialmente en la intención de la acción humana, al margen incluso de sus consecuencias. Algo así reduce la moral a una mera declaración psicológica de intenciones. Es uno de los ideales que conducen al *fiat iustitia pereat mundus*. Como traduce la neo-post-kantiana Adela Cortina, «lo esencialmente bueno de la acción consiste en la intención que a ella se lleva, sea el éxito el que fuere» (Kant, 1797, IV, *apud* Cortina, 1989: IV, 416). Lejos está don Quijote de la moral kantiana —y protestante—, cuando afirma que «el agradecimiento que solo consiste en el deseo es cosa muerta, como es muerta la fe sin obras» (I, 50).

de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura (II, 66).

En la primera parte, encerrado en su jaula y de camino a casa, don Quijote había yuxtapuesto las fuerzas de Fortuna y Providencia, anteponiendo el rigor de esta última al «acaso» de la primera.

[...] y aunque ha tan poco que me vi encerrado en una jaula como loco, pienso, por el valor de mi brazo, favoreciéndome el cielo y no me siendo contraria la fortuna, en pocos días verme rey de algún reino, adonde pueda mostrar el agradecimiento y liberalidad que mi pecho encierra (I, 50).

Como se ha dicho, y bien se sabe, es tema recurrente en Cervantes. Y deliberadamente ambiguo, si bien el hecho mismo de jugar a las perspectivas con una cuestión de esta naturaleza es de por sí una discreta provocación. «Cada uno es artífice de su ventura» (II, 66). En *La Numancia* una afirmación semejante está puesta en boca de Escipión, y apunta inequívocamente al triunfo de una idea deicida de la tragedia, en la que los dioses, ni paganos ni de cualesquiera otras religiones, tienen nada que hacer (Maestro, 2004a): «Cada cual se fabrica su destino / no tiene aquí Fortuna alguna parte» (*La Numancia*, I, vv. 156-157)³⁶.

³⁶ *Faber est suae quisque fortunae* es tema común en la tradición clásica, y muy parafraseado por Cervantes en casi todas sus obras. El origen de la sentencia se atribuye a Claudio Apio *el Ciego*, y su difusión se produce a través de una epístola del Pseudo Salustio, como recogen la mayor parte de los editores del *Quijote* (Rico, vol. I, pág. 1168, n. 6). A este propósito, el narrador del *Persiles* tiende a introducir consideraciones o reflexiones de tipo moral que, en más de una ocasión, entran en conflicto o discuten declaraciones enunciadas por el propio Cervantes en obras literarias anteriores. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando habla de la vida como un destino fijado previamente por la Fortuna. Escribe Avalor-Arce, a este respecto, que «a la diosa Fortuna le queda muy poco de pagana (pronto dirá Calderón: *No hay más fortuna que Dios*), se ha convertido, en general, en instrumento de la Providencia cristiana» (*apud* Romero, 2002: 163, n. 13). En el caso de Cervantes, especialmente en el *Persiles*, la cristianización de la Fortuna no resulta ni tan clara ni mucho menos tan uniforme. Son varias las referencias a este motivo (I, 5: 163; II, 5: 308; y IV, 1: 629), y con frecuencia diferentes entre sí, según hable uno u otro personaje, o el propio narrador, quien también se toma bastantes libertades según la perspectiva en que se sitúe. Así, cuando Antonio el bárbaro cuenta su vida, dice «pero esta que llaman fortuna, que yo no sé lo que sea» (I, 5: 163). Justo lo contrario se declara en *La Numancia*: «Cada cual se fabrica su destino, / no tiene aquí Fortuna alguna parte: / la pereza fortuna baja cría...» (I, 157-159). Con el mismo sentido, Periandro lo reitera en el luengo relato de su viaje: «La baja fortuna jamás se enmendó con la ociosidad ni con la pereza; en los ánimos encogidos nunca tuvo lugar la buena dicha; nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura, y no hay alma que no sea capaz de levantarse a su asiento» (II, 12: 360). Y con anterioridad, Clodio lo esgrime ante Rutilio como un reproche a Arnaldo: «¿Qué hace aquí este Arnaldo [...], lamentándose amargamente de la fortuna que él mismo se fabrica?» (II, 5: 308). Con ciertas contradicciones respecto a la fábula y la teleología de *La Numancia*, el Cervantes del *Persiles* pone en boca de Periandro, en el relato de su viaje, la siguiente afirmación: «Les dije que la mayor cobardía del mundo era el matarse, porque el homicida de sí mismo es señal que le falta el ánimo para sufrir los males que teme» (II, 13: 366). El heroísmo de los numantinos consiste precisamente en su valor para suicidarse como pueblo, en un acto que la muerte de Bariato confirma de forma individual (Maestro, 2000). Un

En materia religiosa, del *Quijote* puede decirse algo muy semejante a lo que con anterioridad he indicado respecto a las *Novelas ejemplares* (Maestro, 2007). Una y otras obras constituyen la expresión formalmente ortodoxa de un contenido funcionalmente intolerable, por heterodoxo y subversivo, para el dogmático y teológico siglo XVII: constituyen y contienen el triunfo del discurso antropológico frente al discurso teológico. Son el triunfo de lo humano frente a lo divino, son la secularización de todos los valores, son la heterodoxia con piel de cordero, son la libertad frente al determinismo cósmico y en contra de la causalidad teológicamente anunciada, son la desmitificación del miedo y la anulación de la esperanza como cercos que conducen al ser humano a los dominios de la religión, son el triunfo de la razón frente a los disparates de la superstición, son el éxito de las posibilidades humanas en su intervención frente al imperativo de las leyes del honor aurisecular; son la racionalización de la guerra y de la paz; son la dialéctica entre el Cristianismo y el Islam; son la conjugación sofisticada entre un autor que aporta mordazmente materiales muy conflictivos y un narrador que los presenta formalmente desde el idealismo moral de un mundo satisfecho y feliz; son las ascuas de un Imperio cuya eutaxia y artificios políticos comienzan a resultar insostenibles; son la afirmación de un espacio antropológico unidimensional, en el que el ser humano gestiona, para bien y para mal, todos los movimientos y prolepsis; son la razón humana ridiculizada, cuestionada y delatada por una razón animal antropomórfica; son la disimulación provechosa, son el engaño a los ojos de la moral seiscentista, son el triunfo de la heterodoxia y del deicidio, son la antesala del ateísmo espinosista, son el triunfo del Hombre sobre Dios. Lo mismo cabe decir del *Quijote*: ni una sola idea metafísica actúa causalmente a través de las ideas corpóreas y operatorias que mueven el universo de la novela. Cervantes construye un discurso literario en el que el Hombre es un Dios para el Hombre y un lobo para Dios. Cervantes, lo he dicho con frecuencia, es, desde su ateísmo, el Spinoza de la literatura española. *Homo Deo lupus...*

5.8.3. DIALÉCTICA POLÍTICA EN EL *QUIJOTE*

Quien analiza la aparición de los representantes de las minorías en Cervantes está siempre abocado a la aporía. Haya, desde el principio, una cosa clara: no existe en Cervantes un discurso explícito acerca de las minorías.

Georges GÜNTERT (2007: 185).

En este apartado voy a examinar, siguiendo la teoría de los géneros literarios elaborada desde el Materialismo Filosófico, una serie de cuestiones relativas a la *symploké* política objetivada formalmente en el *Quijote*. Concretamente, me referiré a

suicidio que, a cambio de la fama terrenal, a modo de consolación *post mortem*, solo conduce a la nada metafísica.

la dialéctica que, desde el punto de vista de la política de su tiempo, expresa Cervantes en esta novela.

En primer lugar, ha de partirse de una idea definida de Política, como conjunto o combinación abierta —que no sistema cerrado— de Ideas complejas (Derecho, Ética, Moral, Economía, Deporte, Educación científica, Paz, Guerra, Justicia, Ley, Libertad...), desde las cuales, desde cuya realidad lógico-material y lógico-formal, se organiza la vida de los individuos en la estructura de la vida social de un Estado, que siempre tenderá a la eutaxia, o perfecta relación entre sus distintas partes constitutivas y constituyentes. La Política queda así configurada como aquella *symploké* de ideas que dispone la forma de vida del individuo en el seno de la vida social y material del Estado, por relación a una serie de hechos que son constitutivos del uno y del otro, y constituyentes, además, desde ellos, de toda una sociedad estatal. Este conjunto de relaciones y combinaciones (lógico-materiales) entre el individuo y la sociedad estatal constituye lo que denominamos Política. En toda sociedad política real y efectiva, esto es, no utópica ni idealista, estas relaciones entre el individuo, los gremios sociales y el Estado, son relaciones *dialécticas* y *críticas*, es decir, no armónicas ni pacíficas.

Ahora bien, en segundo lugar, la crítica política y las dialécticas sociales del *Quijote* pueden explicarse de muchas formas. Contemporáneamente, la posmodernidad ha optado por monopolizar esta interpretación desde códigos ideológicos adheridos a palabras clave, tales como «mujer», «identidad», «minoría», «género», «relativismo», «indigenismo», «otredad», «cultura», etc... Se incurre así en una reducción de la Política a la Ideología, de modo que, *in extremis*, «todo es ideología», como si no hubiera nada *más allá* de la «ideología», y como si *nada* fuera capaz de explicar lo que una ideología es. Se trata de discursos que niegan la posibilidad de examinar científicamente el origen, organización y destino de unas y otras ideologías. Para los posmodernos, la Ideología —cualquier ideología— es superior a la Ciencia, de modo que es la ideología la que explica la ciencia, y no al revés. Desde el punto de vista del Materialismo Filosófico, semejantes fórmulas son puras aberraciones. La Medicina no puede ejercerse desde una «ideología», aunque la Iglesia católica se oponga a la investigación con células-madre. Ni la Astrofísica ni la Química pueden someterse a las supersticiones de la cultura celta, azteca o mesopotámica. La Lingüística no es la lingüística del náhuatl, porque esta última lengua no agota la realidad de la ciencia que la explica como lengua. Este tipo de estudios posmodernos se orientan a reducir las *ideas* objetivas a *fenómenos* subjetivos. Incurren constantemente en psicologismo y sociologismo, otorgando un libérrimo ilusionismo al *yo* (autologismo) y al *nosotros* (dialogismo). A su vez, examinan las culturas como partes aisladas del todo al que pertenecen, y al margen del cual no pueden explicarse ni causal ni consecuentemente. Rompen la *symploké*, porque aíslan y desligan los hechos de sus causas y consecuencias; renuncian a la dialéctica, porque no consideran las relaciones de contradicción implicadas en las realidades que examinan; y acaban desembocando en soluciones idealistas y trascendentes, retóricas y sofisticas, solo dables verbal y gramaticalmente, de imposible aplicación en la realidad efectivamente existente, tales como proponer la paz universal, proclamar la igualdad de todas las culturas, o exigir Justicia a Dios, al Mundo o a la Naturaleza. Son estudios que descomponen las partes al margen del todo y al margen de las demás partes que hacen posible a las primeras. Se trata de discursos

retóricos que analizan sin sintetizar los resultados del análisis. Es lo suyo un *regressus* sin *progressus*. Destruyen sin construir, en un astillero de piezas ilegibles e inútiles.

A continuación, voy a examinar dialécticamente algunas de estas ideas, dadas en *symploké*, y fundamentales en la concepción política característica del *Quijote*. Mis criterios serán contrarios a los habitualmente aducidos, desde la retórica y desde la sofística, por las pseudoteorías literarias posmodernas. Me referiré, contraponiéndolas a una realidad efectiva e innegable, como es el Estado, a las ideas de Minoría y Cultura, Libertad y Derecho, Justicia y Ley, Guerra y Paz, dadas en el *Quijote*.

5.8.3.1. EL ILUSIONISMO DE LAS MINORÍAS Y LAS CULTURAS MINORITARIAS

*Women and minorities are encouraged to apply*³⁷.

Una minoría decidida puede tener una influencia muy desproporcionada en relación a su número o a la fortaleza de sus argumentos.

John SEARLE (2001/2003: 81).

Antes de explicar lo que es una *minoría* hay que definir lo que es una *cultura*, pues el término minoría no se esgrime nunca al margen de un grupo humano que vindica para sí una cultura con frecuencia propia, exclusiva y autónoma, a la que de inmediato urge nutrir con algún tipo de «identidad»³⁸. Me adhiero aquí a la tesis de Bueno (1997),

³⁷ Mensaje con el que concluyen los anuncios de convocatorias públicas de plazas en determinadas universidades, especialmente del ámbito estadounidense y alemán, en los cuales los hombres que no pertenecen a minorías *are not encouraged to apply*. Me pregunto quién decide qué es una minoría. Y cómo se decide que lo es, es decir, conforme a qué criterios. Además, ¿qué es lo que determina que una minoría sea codificada y reconocida como tal? ¿La intensidad o la extensión de sus miembros? ¿El impacto ideológico o el pacto político? ¿La presión social de sus integrantes, o el miedo, el temor y la vergüenza u obsecuencia, de quienes piensan de forma diferente, a enfrentarse públicamente a los «minoritarios»? ¿Somos los asturianos una minoría en Europa? ¿Lo son los vigueses en Galicia? ¿Qué tipo de minoría son los nacidos el 29 de febrero de cada año bisiesto? ¿Son acaso una minoría quienes usan la razón en su vida cotidiana y profesional? ¿Qué requisitos son indispensables para que un gremio goce del estatuto posmoderno de «minoría»? A continuación trato de responder a algunas de estas preguntas. Léanse, no obstante, las siguientes palabras de John Searle: «Otro problema rara vez señalado es que en diversas universidades de los Estados Unidos se practican ciertas formas de discriminación racial contra hombres blancos. Esto es manifiesto en el caso de las admisiones en pregrado. Está presente, aunque de modo menos explícito, en los cargos para las facultades. Pero no se cuestiona que se discrimine contra hombres blancos. Considero esto inaceptable, y creo que llegará el día en que estaremos profundamente avergonzados de haberlo permitido, como lo estamos ahora de formas anteriores de discriminación [...]. Contratar gente por su raza o por su etnia es tan irrelevante como contratarlos porque son zurdos o porque sufren de calvicie prematura [...]. Las universidades estadounidenses en general están practicando ahora discriminación racial y sexual contra hombres blancos» (Searle, 2001/2003: 57 y 84).

³⁸ Sobre la idea de identidad en la posmodernidad, vid. mi trabajo al respecto (Maestro, 2007a: 95-116; trad. ingl. 2008: 111-132).

según la cual la cultura es un mito moderno y, sobre todo, posmoderno. Pero definiré, con todo, ese mito, acudiendo a Tylor (1871):

La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos o capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad (*apud* Bueno, 1997: 235).

Lo que me interesa de esta definición de cultura son aquellos hechos que la identifican con el conjunto de conocimientos críticos (Ciencia y Filosofía) y acrílicos (pseudociencias, teología, ideología y tecnología) de las sociedades civilizadas, y con el conjunto de conocimientos artificiales (mito, magia, religión y técnica) propios de las sociedades bárbaras o primitivas, en virtud de los cuales un individuo se integra en una sociedad (pre-estatal o civilizada) frente a otras.

Ahora bien, ha de advertirse que solo los conocimientos críticos, esto es, solo la Ciencia y la Filosofía, trascienden la dimensión fenomenológica de una cultura para alcanzar un estatuto capaz de explicar, desde un sistema trascendental de ideas, otras culturas. La inversa, sin embargo, no es posible: los conocimientos *fenomenológicos* de una cultura no pueden explicar los conocimientos *lógicos* o críticos de otra cultura. El teorema de Pitágoras, la teoría gravitatoria de Newton o el concepto métrico de endecasílabo, no pertenecen «en exclusiva», ni de ninguna otra manera, a la sociedad griega, la política inglesa o la geografía mediterránea. Son conceptos que, contruidos en una determinada cultura, cuya identidad poco o nada importa a la teoría científica misma, permiten explicar hechos que acaecen en todas las culturas sujetas a saberes geométricos, astrofísicos y literarios, respectivamente. Nada importa, en términos científicos, que Pitágoras haya sido creyente o ateo, que Newton haya sido hombre o mujer, y que Dante, Petrarca o Garcilaso hayan sido ricos, pobres o hermafroditas. Porque el sexo de los científicos, como el de los escritores y el de los ángeles, no es lo que construye los conceptos gnoseológicos. El hecho de que haya sido una persona de sexo masculino quien haya formulado la ley de gravitación universal no dispone que las mujeres se caigan de forma diferente a como lo hacen los hombres. La Ciencia no es, pues, Ideología, salvo en la mente acrílica de culturalistas y sofistas.

Quiero decir con todo esto que el valor de una cultura no reside en sus conocimientos fenomenológicos y acrílicos, sino en sus contenidos lógicos y críticos, los cuales, por su naturaleza misma, son trascendentes a los «hechos particulares» de una cultura mayoritaria o minoritaria, cuyos miembros sean altos o bajos, gordos o flacos, de ojos verdes o castaños, etc... Los conocimientos fenomenológicos y acrílicos de una cultura tienen un gran interés: sí, para el antropólogo (o el etnólogo en funciones de *cultural studies*). Pero la Literatura no es meramente objeto de una Antropología, y aún menos de una etnología ilusionista, ideologizante y culturalista, sino de una Teoría de la Literatura y de una Crítica de la Literatura, es decir, de una Ciencia conceptual y categorial y de una Filosofía crítica y dialéctica.

Para la posmodernidad, sin embargo, el valor de una cultura no reside en sus conocimientos críticos y lógicos, sino en su fenomenología: en sus creencias (aunque sean mitos y falsedades), en sus supersticiones (aunque induzcan a los seres humanos a

vivir en un tercer mundo semántico), en sus ignorancias (se declara roussonianamente que la civilización corrompe, y que la escritura perjudica la salud del lector y de quienes están a su alrededor...) Se desemboca por este camino, que no es el camino del antropólogo, sino del sofista, en la exaltación y nostalgia de la barbarie desde el seno y el confort de la civilización. De hecho, todas las disputas culturalistas actualmente vigentes se debaten en la pura fenomenología, sin que su radio de interpretación alcance contenidos conceptuales, lógicos o críticos. En los Estados Unidos, las universidades no tienen ningún complejo ni vergüenza (en Europa tampoco, aunque en menor medida, ciertamente, sobre todo por los más contrarios, valga la paradoja, al imperialismo norteamericano, en estos momentos en principio de extinción) en alardear de sus «estudios culturales», cuyos contenidos son frivolidades de la más alta categoría fenomenológica, ideológica y acrítica³⁹. El *etnocentrismo cultural* («una cultura es mejor que todas las demás, y esa cultura es la mía»), el *relativismo cultural* («todas las culturas son igual de buenas, aunque no haya relación entre ninguna de ellas»), y el *pluralismo cultural* («todas las culturas son igual de buenas, y todas están relacionadas entre sí»), son posiciones que se sitúan en el ámbito de la discusión fenomenológica, ideológica y acrítica. La pregunta no responde a una cuestión moral, étnica o sexual, sino científica: no importa saber cuál es el pueblo elegido por el Dios del Bien, de la Raza o del Género. Lo que importa pragmáticamente es la cuestión científica o gnoseológica, esto es, ¿qué contenidos culturales, vengan de donde vengan, hacen posible una vida humana en mejores condiciones sociales, políticas, económicas, sanitarias, etc.?⁴⁰ Estos contenidos culturales, de los que cabe esperar una mejora efectiva en las condiciones de la vida humana, han de ser racionales, sistemáticos,

³⁹ «El rasgo más perjudicial de los académicos estadounidenses, como categoría, es su timidez. En muchos casos, incluso aquellos que tienen un contrato en plantilla, no están dispuestos a sostener posiciones controvertidas (me imagino, por temor a ser detestados por sus colegas y sus estudiantes). En esta situación, cuando la misión de la educación superior está en duda, tenemos que seguir recordando a nuestros estudiantes, a sus padres y al público en general, unas cuantas verdades acerca de nuestra misión, incluso aunque sean impopulares» (Searle, 2001/2003: 82).

⁴⁰ «El relativismo cultural se convierte en relativismo gnoseológico cuando la igualdad de valor de todas las culturas y de todas las pautas culturales va referida al *valor de la verdad*. Para el relativista gnoseológico todas las pautas culturales serían igualmente verdaderas cuando son vistas desde el punto de vista *emic*, desde el punto de vista interno a cada cultura. Para el relativista gnoseológico cada cultura es un mundo con una coherencia *sui generis*, y no es posible traducir unas culturas a otras sin traicionarlas (esta es la hipótesis lingüística de Sapir / Whorf pero generalizada ahora a toda pauta cultural). Por esta razón, el relativismo cultural suele ir asociado al *emicismo* (en la nueva etnografía), al particularismo (revitalizado hoy en la llamada «antropología posmoderna»), y al nominalismo (pues, para ese relativismo, categorías tales como magia, ciencia, mito, etc., son meras denominaciones eurocéntricas). El relativismo gnoseológico pretende que no existen verdades universales que tengan vigencia en todas las culturas y, en este sentido, es una de las modulaciones posibles del escepticismo gnoseológico, es una especie de pirronismo. El relativismo gnoseológico particularista supone que cada cultura está totalmente aislada de las demás, y niega la posibilidad de establecer comparaciones interculturales porque cada cultura es, por así decir, una «mónada sin ventanas», y esto a pesar de que el «megarismo cultural» está siendo continuamente desmentido por la realidad del difusionismo» (Alvargonzález, 2002: 13).

científicos, críticos, lógicos, y en ellos importará muy poco la identidad, el género, la geografía, la epidermis, la alopecia o el sexo de sus artífices. Las identidades fenoménicas interesan a los ideólogos del gremio (feminista, nacionalista, tribal, religioso, etc.), no a los científicos ocupados en el desarrollo del conocimiento, el cual, en su progresión y avance, tropezará con la oposición de credos religiosos, mitos nacionalistas o grupos feministas, que verán mermados sus intereses gregarios y sus «derechos forales», con frecuencia irracionales, ante el avance de una razón que los contraría en beneficio de todos y en la preservación de los derechos de todos. El gremio es ante todo el egoísmo colectivo. Es la más viva expresión de la insolidaridad social. La ciencia, por su parte, no es foral ni gremial. Los lados del triángulo son los mismos para un hombre que para una mujer, el sonido del si bemol es el mismo para un músico romántico austriaco que para un inca del siglo XV⁴¹. Los derechos gremiales e insolidarios de las minorías han de detenerse ante las verdades de la ciencia y ante los derechos democráticos y universales de la mayoría. Usar las ideologías, contra la razón de la ciencia y contra la razón de la democracia, para imponer gremialmente el egoísmo colectivo de determinados grupos, en los que se pretende mitificar una presunta identidad exclusiva y excluyente, es un gravísimo atentado contra los Derechos y Deberes Humanos, que van siempre juntos, y que, al menos en teoría, son iguales para todos.

¿Qué son, y qué lugar ocupan, las minorías en este contexto dialéctico de cultura? Una minoría es una fracción esencial o *parte determinante* de un todo, el cual la ha hecho posible y factible como tal, de modo que al margen de ese todo respecto al que la «minoría» se manifiesta como fenómeno emergente, su *existencia* sería imposible, porque su *esencia* no pertenece a sí misma, a la autodenominada minoría, sino al todo del que forma parte esencial o determinante esa supuesta minoría. En términos posmodernos, una minoría pretende ser un todo, en sí mismo, *distintivo*, y no determinado por otras partes o totalidades que la engloban, haciéndola factible. La «minoría» pretende ignorar la esencia del todo del que forma parte determinante, y a cuya pertenencia debe su propia existencia como supuesta minoría, es decir, como parte distintiva de la totalidad integradora que la ha hecho posible. Toda minoría pretende presentarse como una parte distintiva y autónoma —autodeterminante y autodeterminada— de una totalidad dentro de la cual esa supuesta minoría ha podido construir, codificar e interpretar, como distintivos, una serie de rasgos fenomenológicos que ha adquirido por referencia al todo al que pertenece, y que la ha estructurado como grupo dentro de ese todo. Sin embargo, una minoría, como su nombre indica, es una parte pequeña de un todo que la comprende, y que la hace posible y visible como tal

⁴¹ «No cabe hablar, según lo que hemos dicho, por tanto, de conflictos de culturas, o de conflictos de civilizaciones; tampoco cabrá hablar de integración o de expansión de culturas. Todas estas expresiones habrían de ser reexpuestas en términos de conflictos de elementos culturales, o de integración, o de difusión de elementos o rasgos culturales. Por ello, quien considere a un elemento cultural (pongamos por caso, el sistema democrático) como universal, no podrá sin más ser acusado de etnocentrismo. Menos aún podrá ser acusado de etnocentrismo (o de monismo cultural) quien reconozca y defienda la universalidad del teorema de Pitágoras, como elemento desprendido, no ya de la cultura griega, sino de toda cultura, como estructura válida para todas las culturas, por encima de cualquier relativismo» (Bueno, 2002: 3).

minoría en la medida en que la integra y la comprende en el todo del que forma parte de forma determinante, que no distintiva. Pero el concepto posmoderno de minoría presenta a la minoría de turno como una parte distintiva dentro del todo, e incluso frente a él, y no como lo que realmente es: una parte determinante de ese todo al que la propia minoría ha contribuido a constituir. Las minorías posmodernas no quieren ser partes pequeñas integradas en una totalidad que las ha hecho y hace posibles, sino que pretenden ser totalidades en sí mismas distintivas, autónomas, autodeterminadas, exclusivas y excluyentes, capaces de disponer de derechos propios frente a terceros, y dadas además metafísicamente como totalidades mitológicas. Ninguna minoría se hace a sí misma: la minoría surge al germinar estructuralmente en una totalidad que la engloba, la concibe y la articula, construyéndola como una de sus partes esenciales, integrantes y distintivas. Es el todo el que construye la minoría, como una parte distintiva suya, frente a otros todos ajenos y diferentes, no solo existencialmente, sino también esencialmente. De hecho, al margen del todo, fuera de él o con independencia de él, ninguna minoría puede preservar ni su esencia ni su existencia: porque su esencia es la esencia del todo del que forma parte, y porque su existencia vive y opera en la medida en que la minoría *es* y *está* implantada en el todo.

Impulsadas por la sofística de la ideología posmoderna, las llamadas minorías, que son partes distintivas de una totalidad que las ha hecho posible, y al margen de la cual tales «minorías» no existirían en absoluto, actúan gregariamente como partes desintegrantes o secesionistas del todo que las comprende, integra, justifica y articula. Al comportarse —fenomenológica o ilusoriamente, porque funcional y realmente es imposible— como partes desintegrantes o secesionistas de un todo, las minorías, o partes distintivas de una totalidad fuera de la cual no existen, se convierten en guetos autistas, creyentes en una autodeterminación ilusionista, o en grupos independentistas, que con frecuencia desembocan en una violencia hipnótica capaz de destruirlo todo excepto el objetivo fundamental: la dependencia de la parte minoritaria respecto al todo que la hace posible. Las partes desintegrantes o secesionistas demuestran ante todo la impotencia y la imposibilidad de dejar de ser lo que son, partes distintivas de un todo del que pretenden inútilmente segregarse. Y esta pretensión es inútil porque la esencia de una minoría, o parte distintiva, no pertenece a la minoría, sino al todo que la ha hecho germinar y desarrollarse estructuralmente como una parte determinante, integrante y distintiva de sí mismo. La conocida organización terrorista vasca no pertenece al País Vasco, sino al estado español, y debe su nacimiento, desarrollo y existencia al estado español, que la hace posible. Del mismo modo, la población negra de los Estados Unidos es una parte esencial de ese país, que se ha convertido en un rasgo distintivo de él, frente a otros. La esencia de la población negra de los Estados Unidos está en América, no en África. En el caso de la literatura cervantina, por ejemplo, la «minoría» morisca no puede considerarse de ninguna manera como una parte esencial o grupo humano ajeno al estado español, que la concibe y hace posible, porque el hecho de ser morisco, es decir, de ser un moro bautizado que, tras la Reconquista, decide seguir afincado políticamente en España, implica reconocer y aceptar la existencia del estado español como una realidad efectiva dentro de la cual, y gracias a ella, esta parte distintiva suya es y está oficialmente operativa. Dicho de otro modo: no se puede ser morisco sin ser español. De hecho, la expulsión de los moriscos equivale en 1609 a la

amputación o destrucción de una parte esencial, integrante y distintiva de España. Se trató, indudablemente, de una auto-mutilación. Por otro lado, hablar de las mujeres, en sí, como una minoría, es un auténtico disparate, pues por la misma razón habría que hablar de los hombres, como minoría (sobre todo en sociedades donde las guerras causan más bajas entre varones), o más específicamente aún, de los ancianos, o de los niños (en una población mayoritariamente envejecida), etc. Piénsese que si se exigiera paridad sexual en las aulas universitarias contemporáneas, habría que expulsar de ellas a innumerables mujeres, pues la mayor parte del alumnado actual de la universidad occidental es femenino, lo que convierte al hombre, en el contexto académico, en una minoría absoluta. La mujer no es una minoría del género humano, sino una parte esencial, integrante y distintiva de él, al igual que lo es el hombre, y al igual que ambos lo son frente a otros reinos y especies de seres vivos.

En consecuencia, los teóricos de las minorías apelarán a criterios *distintivos*, como el sexo (masculino / femenino), el color de la piel (amarillo, blanco, negro, etc.), la ascendencia étnica (cuyo límite es la pureza imposible y mítica, que el nazismo, por ejemplo, identificó en una supuesta «raza aria»), la lengua (aunque sea una lengua promovida artificialmente mediante subvenciones públicas e intimidaciones privadas, pero siempre colectivas), la religión (aunque se trate de un cúmulo de dogmas supersticiosos y fanatismos irracionales), etc. Las minorías suponen, ante todo, la *gremialización de las masas*, esto es, la parcelación e institucionalización del egoísmo colectivo, según criterios distintivos: sexo, color de piel, etnia, lengua, supersticiones sociales, etc... La dialéctica marxista entre burguesía y proletariado se ha saldado posmodernamente con la disolución de unos y otros en gremios distintivos en función de sus credos religiosos, orientaciones sexuales, prácticas lingüísticas, ascendencias étnicas, cromatismo epidérmico... Los intereses no serán simplemente «sociales», sino raciales, religiosos, lingüísticos, sexuales...⁴² Todo lo distintivo, por el hecho de serlo, ha de preservarse como una *parte aforada del todo*. Ser «distinto» equivaldrá a estar aforado, es decir, a pertenecer a un *club*: siempre y cuando *ser* «distinto» suponga *estar* integrado en una «minoría» posmodernamente codificada. El *club*, con frecuencia, acaba siendo un *lobby*. Es una forma neofeudalista y posmoderna de organización social. Aunque las «distinciones» de esta minoría o gremio, *club* o *lobby*, sean puramente fenomenológicas (colores epidérmicos, orientaciones sexuales, creencias supersticiosas, o incluso prácticas tercermundistas, como la clitoridectomía o la infibulación, entre otras monstruosidades propias de la «identidad cultural» de determinadas culturas bárbaras). Esta es la idea de minoría que sostiene la posmodernidad. Para la retórica posmoderna solo es legible y visible aquella minoría que esté codificada en términos de *rasgos distintivos*. Pero estos *rasgos distintivos* han de ser, además, susceptibles de explotación ideológica. En caso contrario, no serán

⁴² «Es ampliamente aceptado ahora que la raza, el género, la clase, y la etnia de los estudiantes definen sus identidades. En esta perspectiva, uno de los propósitos de la educación ya no es, como lo había sido previamente, capacitar al estudiante para desarrollar una identidad en tanto miembro de una cultura intelectual universal más amplia. Más bien, el nuevo propósito es reforzar el orgullo y la autoidentificación con un subgrupo particular» (Searle, 2001/2003: 39).

rentables a la sofisticada posmoderna. No servirán de pedestal a ningún ideólogo de la identidad cultural o teórico culturalista de las minorías. No todas las minorías son iguales, ni igualmente interesantes, para el ideólogo posmoderno.

Numerosos sofistas posmodernos han tratado y tratan de encontrar en la literatura cervantina recursos que les permitan identificar minorías con valor distintivo susceptible de explotación contemporánea. Y naturalmente algo encuentran, aunque se trate más bien de construcciones epifenoménicas, dadas antes en la conciencia del lector posmoderno que en los textos escritos por Miguel de Cervantes⁴³. Pero eso poco les importa. Ya he dicho que la retórica posmoderna no interpreta conceptos lógicos, sino fenómenos psicológicos. Y no digo nada nuevo. Nietzsche, el padre espiritual de toda esta posmodernidad, no dejó de repetirlo: no reparéis en los hechos, que no existen, hablad solo de interpretaciones, aunque no sepáis de qué estáis hablando, pues desconocéis los hechos. Y así lo han practicado cientos de miles de personas. Y siguen haciéndolo, pues en el seno mismo de la Academia han habilitado sus particulares y confortables torres de Babel. Si alguna utilidad reporta vivir al margen de la razón, es que el hablante o escribiente se libera de dar cuentas y explicaciones lógicas. Con razón Freud tuvo tanto éxito al advertir que la razón reprime. Reprime, sí, sobre todo a los que dicen tonterías y disparates⁴⁴.

En la literatura cervantina, y en el *Quijote* de forma muy especial, se ha querido imponer con frecuencia la interpretación de determinados grupos humanos, olvidando sistemáticamente que se trata de personajes literarios, desde la ideología de la noción posmoderna de «minoría». De este modo opera, conforme a la «teoría literaria» posmoderna de las minorías, la gremialización de las masas en la interpretación de los personajes literarios cervantinos: pícaros, villanos, aristócratas, comediantes y titereros, hidalgos, gitanos, moriscos, judíos, curas y canónigos, bachilleres y licenciados, cautivos, soldados, disciplinantes, conversos y renegados, galeotes, labradores ricos y pobres, bandoleros, pastores reales y fingidos... A muchos de estos tipos humanos les resulta más fácil que a otros entrar en el *club* de las minorías posmodernas. No se olvide que para la universidad estadounidense de nuestros días *women and minorities are encouraged to apply...* He aquí dos figuras socialmente

⁴³ Como ha señalado a este respecto Martínez Mata, «la bondad y la maldad no están ligadas a una religión ni a una etnia [...], puede verse que personajes moros o protestantes demuestran caballeridad y tolerancia, mientras que algunos personajes cristianos carecen de esas virtudes» (Martínez Mata, 2008: 113). Y conste que hoy día la tolerancia no es una virtud, ni como tal se percibe, sino un dogma políticamente correcto, y en realidad quebrantado a diario en todas las partes de la Tierra, mediante crímenes, robos y ultrajes de todo tipo, que casi siempre permanecen impunes.

⁴⁴ «Aquellos que quieren usar las universidades, especialmente las humanidades, para la transformación política de izquierda perciben correctamente que la tradición racionalista occidental es un obstáculo en su camino. Nótese que la izquierda postmodernista-cultural difiere de los movimientos tradicionales de izquierda en que no pretende ser *científica*» (Searle, 2001/2003: 36). A la izquierda «científica» pensadores como Gustavo Bueno (2003) la denominan, simplemente, marxismo, mientras que a la otra izquierda, posmoderna y acomodaticia, acrítica y sin dialéctica, la califica de «izquierda indefinida». Es indudable que el marxismo, como sistema filosófico, ha sido el último «pensamiento fuerte» de la tradición racionalista occidental.

privilegiadas en nuestro tiempo desde los enunciados de las convocatorias laborales académicas. La crítica posmoderna actúa del mismo modo respecto a los personajes literarios, de tal manera que Ricote (por moro), Marcela (por mujer) y Zoraida (por mora y por mujer), disponen de muchas más posibilidades para liderar minorías cervantinas que otros personajes, como Sancho (aunque sea pobre es hombre, blanco y heterosexual —al menos hasta ahora...—, y además cristiano viejo), o incluso el propio don Quijote, quien, en el mejor de los casos, podría entrar en el gremio posmoderno de los locos, como minoría selecta, de la mano de Foucault, pasando por Ortega, e incluso por Erasmo. Los galeotes, por su parte, conocieron tiempos mejores (cuando el marxismo estaba en boga)⁴⁵. Maritornes, lamentablemente, no goza de la misma atención que Marcela, ni siquiera para los grupos feministas (la dignidad de esta última, hablando —encima de un pedrusco— idealmente de lo maravillosa que es su «libertad» entre las cabras, sigue marcando una diferencia de *standing* respecto a la asturiana tuerta y emputecida por las circunstancias). El capitán Ruy Pérez de Viedma, aunque cautivo, es blanco y heterosexual, además de militar al servicio del imperio, lo que le resta puntos a la hora de ingresar en el *club* de las minorías posmodernas.

Lo cierto es que las minorías solo son visibles, codificables y operativas dentro de una totalidad, fuera de la cual carecen de esencia y de existencia. Esta totalidad es, con frecuencia, el Estado. En el seno del Estado, las minorías se articulan bajo la forma de *sociedades gentilicias* (Maestro, 2007). Hay en nuestros días tres tipos de *sociedades gentilicias* o *civiles* operando en el seno de nuestras *sociedades políticas* o *estatales*: las confesiones religiosas institucionalizadas en Iglesias, los Nacionalismos separatistas (pseudoétnicos, industriales o simplemente mítico-fabulosos) y las Multinacionales o grupos financieros supranacionalizados. Estos tres tipos de sociedades, de naturaleza

⁴⁵ Con todo, debe destacarse la ayuda que les brinda, explotando la miseria contemporánea en beneficio de la estética posmoderna, un artista de cuyo nombre no logro acordarme. Según este artista, Cervantes en el *Quijote* defiende los Derechos Humanos y la Justicia. La pregunta que cabe hacerse es: ¿qué Justicia? ¿Y qué Derechos? En realidad, es el artista de turno, o de marras, quien, aprovechando la celebridad del *Quijote*, y el lugar común, esto es, el tópico posmoderno de los Derechos Humanos, exhibe su propia obra con el fin de publicitarse a través de tales medios y pretextos. El arte posmoderno encuentra en la explotación de la miseria la mejor forma de explotación de la riqueza. Vid. a este respecto el trabajo de Rodríguez Genovés (2008: 7): «Cuando pensamos en los hechos cruciales que han impactado en la historia del arte, logrando cambiar su sentido y significación con especial efecto, comprobamos cómo destacan dos de ellos: 1) la caracterización del arte como oficio y 2) el problema de la representación. Cuando el arte no era más que oficio, no había artistas elevados sobre su torre de marfil, sino operarios a pie de obra o encaramados en un andamio, artesanos. No brillaban todavía sobre las pasarelas los artistas sublimados ni las vanguardias marcaban las modas, aunque sí podía verse laborar a maestros sublimes. Más tarde, ellos y ellas dominaron la situación. Cuando en el arte los autores irrumpieron en la escena, cuando las firmas destacaban más que los trabajos, artesanos y artistas se diferenciaron definitivamente entre sí, y la creación artística sufrió un golpe mortal [...]. Cuando un gran número de artistas subvencionados empiezan a referirse a sí mismos como «artistas» y «creadores», o todavía peor, corporativamente como «mundo de la cultura», ofendiéndose además cuando son tildados de «titiriteros», entonces, queridos amigos, uno ya no sabe muy bien lo que ha quedado del arte, más allá de la autocomplacencia, la propaganda, el camelo, la farsa, la mediocridad, la protección oficial y el Ministerio de Cultura».

transestatal, tienen como objetivo, en la cosmópolis de nuestro mundo contemporáneo y globalizado, la explotación y consumición —evitando siempre el agotamiento— del Estado moderno, surgido de la Ilustración europea. De hecho, los mandatarios de los Estados suelen ser contemporáneamente títeres en manos de los dirigentes de estas sociedades gentilicias, internacionales y globalizadoras.

En tiempos de Cervantes —tiempos de sociedades políticas absolutistas, es decir, de estados fuertemente estructurados—, las sociedades que aquí llamaré *gentilicias* o *civiles* eran más abundantes, pero mucho menos poderosas, salvo la Iglesia cristiana (Católica, Protestante y Anglicana), y solían funcionar al modo de las denominadas *sociedades naturales*, es decir, carecían de una infraestructura solvente, competitiva y con capacidad de integración⁴⁶.

Desde los presupuestos del materialismo filosófico (Bueno, 1995c), considero que las *sociedades naturales humanas* son aquellas que no alcanzan la forma de *sociedades políticas*. Diremos, pues, que una *sociedad política* es una sociedad humana desarrollada, articulada y fundamentada en un Estado. Una *sociedad natural* es aquella que no constituye un Estado, y que por tanto carece de formas de organización política orgánicamente desarrolladas. Las sociedades naturales, bien pueden ser previas a la constitución de un Estado, al que dan lugar tras épocas de desarrollo, bien pueden ser contemporáneas a la existencia de un Estado, que con frecuencia las envuelve subordinándolas a las exigencias, necesidades e intereses de la sociedad estatal políticamente constituida. Las sociedades naturales pueden clasificarse u organizarse por relación a la procedencia de sus componentes o individuos, atendiendo a su origen geográfico, a la ascendencia de su familia o linaje, a sus prácticas religiosas no institucionalizadas, a sus costumbres etológicas, etc., es decir, en suma, a lo que podemos considerar como su *identidad gentilicia*, que será, en este caso, una identidad *constitutiva* (de su sociedad como tal) y *distintiva* (frente a otras sociedades políticamente constituidas). Las sociedades gentilicias se caracterizarán, pues, por dos atributos fundamentales: en primer lugar, por la carencia —voluntaria o forzosa, según los casos— de una organización política estatalizada y, en segundo lugar, por la insolubilidad de sus estructuras naturales y genuinas en la sociedad política dentro de la cual subsisten, es decir, dentro de cuyo Estado *actúan*. Las sociedades gentilicias son nuclearmente insolubles en los Estados de las sociedades políticas, aunque sí pueden penetrarlo profundamente, y de hecho lo hacen, a veces de forma muy organizada, en el curso de sus ramificaciones pragmáticas, corporales y operativas, bien de forma parasitaria, bien de forma subversiva, entre otras formas posibles de intromisión, interacción o injerencia (pacifismo, terrorismo, fideísmo, mercantilismo, migración, mano de obra industrial...)

Son sociedades gentilicias en la época histórica de Cervantes varias de las que, como tales, pueblan ficcionalmente sus obras literarias, y en especial el *Quijote* y sus *Novelas ejemplares*: gitanos, moriscos, pícaros y rufianes, locos y anómicos, ex-

⁴⁶ Tomo aquí el término *gentilicio* del antropólogo Lewis H. Morgan, concretamente de su obra *Ancient Society* (1877), para reconstruirlo y reinterpretarlo desde los fundamentos doctrinales del materialismo filosófico como teoría de la literatura (Maestro, 2006, 2007, 2008).

militares, pequeña burguesía urbana, e hidalgos y personajes del más bajo estamento nobiliario, mozos de mulas, curas, bachilleres, canónigos, etc. En coexistencia asimétrica con estos referentes históricos y literarios, algunos de ellos auténticos arquetipos culturales, son miembros de pleno derecho, podríamos decir, de la sociedad política auriesecular la milicia, el clero y la alta nobleza. Y cabe advertir que el clero, es decir, la Iglesia, tanto en la época de Cervantes como en el momento de escribir estas líneas, actúa como un tipo de sociedad plenamente mixta, al operar tanto como *sociedad gentilicia* (que da «a Dios lo que es de Dios y al Cesar lo que es del Cesar», y capaz por tanto de separarse del Estado), cuanto como *sociedad política* (integrada en el corazón funcional del Estado, bien porque recibe de él subvenciones directas para sus miembros y empresas, bien porque pide a sus fieles el voto para tal o cual partido político en períodos electorales, bien porque se ofrece como intermediario «negociador» entre estados y organizaciones terroristas, etc.).

La Idea de Minoría no puede, en consecuencia, definirse ni interpretarse a partir de un conjunto nulo de premisas. De hecho, el autor del *Quijote* sostiene una Idea de lo que los posmodernos llaman «minoría» formalmente objetivada en una relación dialéctica compleja (*symploké*), rigurosamente determinada y definida por la interacción conflictiva de tres realidades: el Estado, la Ética y la Moral. El Estado es la máxima expresión de una sociedad política, objetivada en un ordenamiento jurídico con competencias y poderes para imponerse de forma efectiva sobre la vida (Ética) de los Individuos y sobre la vida (Moral) de los grupos humanos en connivencia dentro de los límites que comprende el propio Estado. A su vez, la Ética representa esencialmente todo lo relativo a la defensa de la vida del Individuo y de sus intereses más personales. Por su parte, la Moral tiene como finalidad preservar y proteger, por encima de cualesquiera otros fines —incluidos la vida de sus propios miembros, o incluso la eutaxia de un Estado, dentro del cual opera moralmente como gremio— la supervivencia social del grupo o gremio de referencia, es decir, la unidad, organización y destino de una determinada agrupación humana, a cuyos miembros pueden unir lazos sanguíneos (familia), fideístas (religión), ideológicos (partido político), sexistas (feminismos), económicos (multinacionales y grupos empresariales), étnicos y raciales (nacionalismos e indigenismos), físicos (organizaciones de ciegos, sordos, mutilados...), medioambientales (grupos ecologistas), zoológicos (asociaciones protectoras de animales), etc. La relación entre Ética (preservación de la vida del individuo) y Moral (preservación de la vida del gremio o grupo social) es casi siempre conflictiva, violenta, dialéctica, y da lugar a diferentes modos de organización humana. Así, por ejemplo, para la Iglesia católica *Moral y Ética* tienden, al menos *idealmente*, a identificarse; para la Mafia, por ejemplo, la Moral está *efectivamente* por encima de la Ética, hasta el punto de que cabe hablar de *Moral sin Ética* (en este sentido es más moralista que la Iglesia, ya que esta «perdona» siempre en nombre de su Dios, mientras que la Mafia no perdona nunca, en nombre de sus intereses colectivos); finalmente, el ejemplo más vivo de Ética sin Moral lo constituye la posmodernidad: hablan constantemente de Derechos Humanos al margen por completo de los Deberes Humanos (Cortina, 1990). Es indudable que los intereses del Estado, del Individuo y del Gremio, mantienen entre sí relaciones dialécticas y conflictivas, cuya armonización, cuya connivencia incluso, resulta a veces imposible.

Considero aquí al Estado como la máxima expresión ejecutiva de una sociedad política; al Individuo, como el miembro esencial e imprescindible de toda sociedad, sea natural o gentilicia (Gremio), sea política o estatal (Estado), miembro que, como sujeto individual, es sujeto de intereses propios y personales, frente al Gremio y frente al Estado; y al Gremio, como la máxima expresión de la sociedad natural o gentilicia, es decir, de aquella sociedad no política o estatal, y que sin embargo solo puede existir y desarrollarse dentro de una sociedad política o Estado, dentro de la cual trata de expandirse en beneficio propio, para satisfacción de sus intereses gremiales antes que de los intereses de sus miembros individuales. El objetivo del Estado es la eutaxia, o perfecta organización de todas sus partes para bienestar de todos sus miembros. A este fin, el Estado organiza la vida de sus miembros o individuos políticos tomando como referencia un ordenamiento jurídico, en el que se objetivan y codifican deberes y poderes colectivos, que no necesariamente comunes. A su vez, el Gremio organiza sus intereses bajo la forma de una Moral, en la que se codifican exigencias fundamentales destinadas a la preservación de la unidad y el destino del grupo. Por su parte, el Individuo, determinado por su pertenencia a una sociedad política (Estado) y/o a una sociedad natural o gentilicia (Gremio), al margen de las cuales su supervivencia es imposible, tenderá siempre a servirse de la Ética con objeto de asegurar la satisfacción de sus necesidades y la preservación sus condiciones de vida, con frecuencia frente al Gremio, y a veces incluso al margen del Estado, incurriendo, si fuera preciso, en el primer caso, en la heterodoxia, y, en el segundo, en la ilegalidad. La dialéctica conflictiva entre Estado, Ética y Moral, es decir, entre Sociedad Política, Individuo y Sociedad Natural o Gentilicia, es determinante en las sociedades civilizadas.

Conviene subrayar aquí que la obra que nos ocupa, el *Quijote*, no se concibe ni se plantea, en los conflictos que ofrece al lector y al intérprete, al margen de una sociedad política bien definida, como es el Estado español de comienzos del siglo XVII, ni al margen de unos intereses individuales muy claros, desde el impulso ególatra y lúdico del protagonista hasta el afán de supervivencia más personal, ni tampoco al margen de formas de vida gremiales, propias de sociedades gentilicias como la picaresca y la rufianesca (jábega), la clerecía y el hampa, la nobleza degenerada y ociosa o la emergente burguesía, la milicia imperialista, la religión como institución política, los grupos de renegados, bandoleros, conversos, judíos, moriscos, cautivos, pastores verdaderos y ricos inadaptados disfrazados de pastores... Todos estos intereses mantienen entre sí relaciones conflictivas y dialécticas, subrayadas de forma constante a lo largo de la novela.

Cervantes otorga a la figura de la dialéctica un valor ontológico fundamental, al considerar que todo cuanto existe es objeto de lucha, enfrentamiento y desenlace bélico, en unos términos que, partiendo del pensamiento heracliteo, sin duda habrían disgustado al teológico y pacifista Erasmo, y sin reservas habrían satisfecho la idea de dialéctica hegeliana con la que comienza la *Fenomenología del espíritu* (1807). Ideas parejas estaban en la escritura del autor de *La Celestina*, para quien la realidad de la guerra surge sin complejos: «esto con que nos sostenemos, esto con que nos criamos y vivimos, si comienza a ensoberbecerse más de lo acostumbrado, no es sino guerra [...]. Pues entre los animales ningún género carece de guerra» (Rojas, 1499/2001: 16). No pueden minusvalorarse en absoluto estas palabras, que, encabezando la obra, postulan

y exigen una interpretación dialéctica de las ideas objetivadas formalmente en sus materiales literarios.

Hablemos de la cuestión religiosa y de algunos de los prototipos sociales que la objetivan. En la literatura cervantina, concretamente en el *Quijote*, el renegado se presenta como un converso al Islam, con objeto de sobrevivir o, simplemente, de llevar una vida mejorada. El renegado que ayudará al cautivo y a otros cristianos a volver a España, con la ayuda de Zoraida y el dinero de Agi Morato, es un falso converso, conocedor de la lengua árabe, y de cuanto será necesario hacer y saber para salir con éxito de Berbería.

En fin, yo me determiné de fiarme de un renegado, natural de Murcia, que se había dado por grande amigo mío, y puesto prendas entre los dos que le obligaban a guardar el secreto que le encargase; porque suelen algunos renegados, cuando tienen intención de volverse a tierra de cristianos, traer consigo algunas firmas de cautivos principales, en que dan fe, en la forma que pueden, como el tal renegado es hombre de bien y que siempre ha hecho bien a cristianos y que lleva deseo de huirse en la primera ocasión que se le ofrezca. Algunos hay que procuran estas fees con buena intención; otros se sirven dellas acaso y de industria: que viniendo a robar a tierra de cristianos, si a dicha se pierden o los cautivan, sacan sus firmas y dicen que por aquellos papeles se verá el propósito con que venían, el cual era de quedarse en tierra de cristianos, y que por eso venían en corso con los demás turcos. Con esto se escapan de aquel primer ímpetu y se reconcilian con la Iglesia, sin que se les haga daño; y cuando veen la suya, se vuelven a Berbería a ser lo que antes eran. Otros hay que usan destos papeles y los procuran con buen intento, y se quedan en tierra de cristianos. Pues uno de los renegados que he dicho era este mi amigo, el cual tenía firmas de todas nuestras camaradas, donde le acreditábamos cuanto era posible; y si los moros le hallaran estos papeles, le quemaran vivo (I, 40).

Como falso converso al Islam, este renegado sigue fiel a la religión católica, hasta el punto de ostentar disimuladamente, digámoslo así, un crucifijo, que lleva oculto en su pecho:

Y diciendo esto sacó del pecho un crucifijo de metal y con muchas lágrimas juró por el Dios que aquella imagen representaba, en quien él, aunque pecador y malo, bien y fielmente creía, de guardarnos lealtad y secreto en todo cuanto quisiésemos descubrirle, porque le parecía y casi adivinaba que por medio de aquella que aquel papel había escrito había él y todos nosotros de tener libertad y verse él en lo que tanto deseaba, que era reducirse al gremio de la Santa Iglesia su madre, de quien como miembro podrido estaba dividido y apartado, por su ignorancia y pecado (I, 40).

El teatro de Cervantes, si cabe desde una perspectiva más amplia y compleja, ofrece un repertorio más dilatado de prototipos humanos en cautiverio, donde las figuras del renegado, el converso, el judío y el cristiano, adquieren diversas posibilidades de interpretación. Así, por ejemplo, el diálogo que mantienen en *La gran sultana* (I, 178-193) el renegado Salec y el cautivo Roberto, refleja, a través de la reticencia del primero de los interlocutores, una serie de negaciones cuyo silencio discute sin duda la legalidad del orden moral impuesto. Por encima de la política islámica o cristiana está el instinto

de supervivencia. Para el renegado Salec lo importante es sobrevivir, al margen del crédito que las instituciones políticas, sean del Islam, sean del Cristianismo, exijan cumplir. A diferencia del cristiano Roberto, que sigue fiel a los criterios de su religión —el Catolicismo— y de su Estado —España—, Salec, renegado y nihilista, no cree en nada, ni psicológicamente —no tiene fe en ninguna religión—, ni políticamente —si se identifica con el Islam es solo porque de este modo puede sobrevivir en mejores condiciones—. Este último personaje ofrece singular relevancia precisamente por no revelar nada acerca de su propia personalidad. De Salec apenas sabemos que es un cristiano renegado, converso al Islam, que actúa con cierta solicitud, pero siempre desde el desengaño y el escepticismo. Salec es personaje que podría inscribirse en el intertexto literario de los nihilistas, caracterizado por la renuncia o negación de su identidad originaria, y por el rechazo manifiesto a toda explicación o clarificación de su pasado, de su ética y de su personalidad presente; actúa sumido en la incredulidad, bajo un atemperado resentimiento, como revela en el diálogo que mantiene con Roberto, cristiano cautivo:

SALEC: Aquí todo es confusión,
y todos nos entendemos
con una lengua mezclada
que ignoramos y sabemos.
De mí no te escaparás,
pues cuando te vi, al momento
te conocí.

ROBERTO: ¡Gran memoria!

SALEC: Siempre la tuve en extremo.

ROBERTO: Pues cómo te has olvidado
de quién eres?

SALEC: No hablemos
en eso ahora; otro día
de mis cosas trataremos:
que si va a decir verdad,
yo ninguna cosa creo.

ROBERTO: Fino ateísta te muestras.

SALEC: Yo no sé lo que me muestro...⁴⁷

En este breve diálogo se advierte una constante negación de formas y posibilidades de conducta, a las que acompaña una apología de la amalgama, el contraste y la confusión, en los procesos mismos de comunicación e interacción verbal, hecho que claramente favorece la expresión babélica frente a cualquier tentativa de claridad, adecuación o decoro verbales. Ante todo Salec declara el dominio de la confusión en el entendimiento, frente a cualquier otra forma de comunicación: «aquí todo es confusión / y todos nos entendemos...»; defiende la utilidad social de un discurso verbal no uniforme, no «acordado» entre sí, ni «subordinado» a nada en particular, sino mezclado, amalgamado, disperso, y en consecuencia, babélico: «con una lengua mezclada...»; y finalmente se revela como un personaje capaz de las negaciones más

⁴⁷ Miguel de Cervantes, *La gran sultana* (I, 178-193).

recurrentes y sistemáticas: niega contradictoriamente el conocimiento del lenguaje («...una lengua... / que ignoramos y sabemos...»), niega toda memoria o capacidad de recuerdo acerca de su propia persona, al responder con el silencio a los requerimientos de Roberto («...¿cómo te has olvidado / de quién eres?...»); niega toda creencia, humana o metafísica («yo ninguna cosa creo...»); niega la posibilidad de reconocimiento presente de su propia identidad («Yo no sé lo que me muestro...»); y niega, por último, la posibilidad de comunicación («No hablemos...»).

Acaso menos complejo resulta el papel representado por otros renegados, que lo son solo aparentemente, pues fingen asumir la religión islámica y conservar, en su fuero interno, la religión cristiana, incurriendo, como observa rigurosamente Sayavedra en *El trato de Argel*, en una suerte de erasmismo o protestantismo, al reducir la experiencia religiosa a una cuestión de fe, es decir, a una experiencia psicológica. Para el Catolicismo, la religión no es mero psicologismo, no es solo fe, como de hecho sostenían Lutero, Erasmo y los reformadores. Para el Catolicismo la Religión es una cuestión teológica, institucional y política. Es, en suma, algo que hay que vivir socialmente, no personalmente; algo que hay que protagonizar política, institucional y estatalmente, y no en el fuero interno, psicológico o subjetivo. El cristianismo está acostumbrado a ser una Religión de Estado. El Catolicismo no puede reducirse a la fe, sin obras, como pretendía desde la Reforma cristiana el Protestantismo: el Catolicismo exige una expresión y una articulación política, institucional y estatal de primer orden. El Catolicismo exige *obras*. La salvación no la da la Providencia por predestinación, sino que ha de ganársela obrando cada ser humano por sí mismo. Eso fue Trento, frente a la política del Islam y frente al psicologismo protestante. En este punto, es fundamental el diálogo que, casi a comienzos de la cuarta jornada de *El trato de Argel*, mantienen Sayavedra y Pedro (IV, 2072-2281). Este último quiere fingirse musulmán para sobrevivir, y comportarse como un (falso) renegado. Sayavedra le advierte que esa forma de conducta es impropia de un cristiano católico, porque la religión no es cuestión solamente de fe, algo que se puede fingir fácilmente, sino de obras, esto es, de hechos. Un erasmista diría que la salvación está en la fe. Un católico dirá algo muy diferente: la salvación está en las obras, esto es, la verdad está en los hechos, *verum est factum*. Por numerosas razones como esta no cabe hablar de un Cervantes erasmista (Maestro, 2000).

SAYAVEDRA: Y aquel que contrición dice que tiene,
como algunos cristianos renegados,
y con la boca y con las obras niegan
a Cristo y a sus santos, no la llames
aquella contrición, sino un deseo
de salir del pecado; y es tan flojo,
que respetos humanos le detienen
de ejecutar lo que razón le dice;
y así, con esta sombra y apariencia
de este vano deseo, se les pasa
un año y otro, y llega al fin la muerte
a ponerle en perpetua servidumbre
por aquel mismo modo que él pensaba
alcanzar libertad en esta vida.
[...]

- PEDRO: Bastan las que me has dicho, amigo; bastan,
y bastarán de modo que te juro,
por todo lo que es lícito jurarse,
de seguir tu consejo y no apartarm[e]
del santísimo gremio de la Iglesia,
aunque en la dura esclavitud amarga
acabe mis amargos tristes días.
- SAYAVEDRA: Si a ese parecer llegas las obras,
el día llegará, sabroso y dulce,
do tengas libertad; que el cielo sabe
darnos gusto y placer por cien mil vías
ocultas al humano entendimiento⁴⁸;
[...]
- PEDRO: ¡Mis obras te darán señales ciertas
de mi ar[r]epentimiento y mi mudanza!⁴⁹

Sayavedra recita ante Pedro toda una lección de catecismo tridentino, de la que este último sale por completo convencido, y en consecuencia arrepentido de fingirse converso al Islam. Pero la situación es más compleja de lo que parece, y resultaría de un simplismo muy grave identificar que la postura conservadora y tridentina de Sayavedra es, de por sí, más valiosa que la de Pedro, orientada exclusivamente hacia el instinto de supervivencia más elemental. La dialéctica está servida: religiosidad católica o supervivencia islámica. Sayavedra reprocha a Pedro sobre todo su cinismo, su falacia, su sofística. La conducta de este último es eminentemente práctica. Es la de quien quiere nadar y guardar la ropa. Pone una vela a Dios y otra al Diablo. La cuestión esencial es que esta actitud hipócrita resulta identificada con el ideal de fe erasmista y con el modelo de experiencia religiosa propia del Protestantismo. No es que Cervantes sea contrarreformista, ni mucho menos, al exponer una secuencia de este tipo, es que como dramaturgo identifica esta forma de conducta hipócrita con un ideal erasmista. La hipocresía es, sin duda en este contexto, una de las mejores formas de supervivencia. Quien hace este reproche es un personaje contrarreformista, Sayavedra. Pero adviértase que su reproche, en *El trato de Argel*, convence a su interlocutor, quien prevalece como cristiano, desistiendo de convertirse en un renegado. La conclusión está bastante clara: el Islam no era entonces una sociedad políticamente más liberal que la cristiana, y su religión era —y sigue siéndolo— mucho

⁴⁸ Esta declaración de irracionalismo antropológico frente a un racionalismo teológico, superior y trascendente, es incompatible con muchas otras secuencias objetivadas en toda la literatura cervantina, en las que se desmitifican circunstancias que la fenomenología y la percepción de los personajes pueden atribuir a milagros, episodios providenciales o experiencias —más o menos— trascendentes, desde el industrioso «suicidio» de Basilio, en las bodas de Camacho, hasta las peripecias del mono adivino, las ridiculeces de la cabeza encantada o la intervención de Lela Marién en la huida del capitán cautivo.

⁴⁹ Miguel de Cervantes, *El trato de Argel* (IV, 2237-2275).

más irracional que la cristiana, y esta —en tanto que reformada por el Protestantismo— mucho más psicologista y fideísta que la católica.

A la hora de hablar de este tipo de grupos humanos como «minorías», reduciendo los problemas en ellos objetivados a una cuestión de «cantidades sociales», conviene recordar que la religión para Cervantes no significa lo mismo en Argel que en Madrid, ni en el lugar manchego de don Quijote o en la población alemana en la que pretendía establecerse Ricote. La religión católica, la misma que oprime en la Península, libera en Argel, y esa misma religión garantiza una libertad que no es una «libertad de conciencia» —como la que supuestamente dice buscar Ricote, y que con todo desestima, porque preferiría vivir en España—, desde el momento en que la libertad verdadera y efectivamente importante no es un «hecho de conciencia», es decir, un hecho psicológico, como propugna el Protestantismo —cuya Inquisición era tan «liberal» como la española—, sino un hecho político, un hecho objetivado en el ordenamiento jurídico de un Estado, como finalmente sucederá con el triunfo de la Ilustración europea. Porque la libertad no puede ser una ilusión trascendental, sino una realidad objetivada en las leyes de una sociedad política o Estado. Cervantes es católico en Argel, porque en el mundo islámico el cristianismo representa la libertad; y del mismo modo es ateo en España, porque el catolicismo impone una razón teológica de la que Cervantes disiente por completo, al concebir la vida de los seres humanos de los criterios de una razón antropológica, tal como se objetiva en la totalidad de su obra literaria.

Georges Güntert ha escrito sobre las minorías del *Quijote* unas palabras que conviene recuperar:

Gitanos, hebreos, moriscos, esclavos negros —he aquí las minorías étnicas y étnico-religiosas que encontramos en Cervantes: las unas, repetidas veces y en distintas obras; las otras, muy de vez en cuando y exclusivamente en papeles secundarios. Se puede sostener, en líneas generales, que Cervantes cede la palabra solo en circunstancias excepcionales a los miembros de las minorías, que son examinados, por lo común, desde el punto de vista de terceros y en absoluto se comportan como individuos autónomos que abogan por sus derechos (Güntert, 2007: 185).

En efecto, los miembros de esos grupos sociales no luchan, desde la literatura cervantina, por sus derechos. Ni siquiera son conscientes de la posibilidad de hacerlo. No cabe tal conciencia. Ricote no lucha por sus derechos, lucha por su supervivencia. Quienes luchan por los derechos de las minorías cervantinas, incluso con cierta fruición retórica, y sin riesgo alguno de sus vidas, son los intérpretes posmodernos de la literatura cervantina. Los miembros genuinos de tales minorías —y dejamos al margen a aquellos personajes que «juegan» a ser pícaros, gitanos o pastores, sin dejar de ser nobles, ricos y hacendados— viven más preocupados por su supervivencia que por el respeto a la ley, es decir, viven más determinados por la necesidad que por el Derecho. Todo individuo sabe que la urgencia de la preservación personal no siempre puede esperar normativamente la llegada oficial de un derecho que lo ampare. La policía, con frecuencia, llega tarde. Además, toda policía requiere la existencia de un Estado, dentro del cual la «minoría» en cuestión no podrá resultar discriminada legalmente,

ni de forma positiva, con los privilegios del fuero, ni de forma negativa, con la negación de derechos asequibles a otros miembros de la sociedad política. Y, sin embargo, no hay sociedad política que no discrimine, positiva y negativamente, a todos y cada uno de sus miembros, codificados según gremios sociales, políticos y económicos, y ahora también sexuales, raciales y culturales: los políticos de alto nivel están aforados, las mujeres *are encouraged to apply*, los gallegos deben saber catalán para opositar en Cataluña, y la inversa, etc... Todo es minoría en el mundo posmoderno, todo es gremial en el cosmopolitismo de la globalización. Nada de esto se da en el mundo histórico cervantino. Ni tampoco en su universo literario.

El posmodernismo gremiífilo cervantino —al estilo de Childers (2006)— encuentra en el morisco Ricote una veta de ansiosa explotación. La presencia de este personaje, inédito en la tradición literaria anterior a Cervantes, se introduce en el capítulo 54 de la segunda parte, y concluye, implicada en una historia propia de novela bizantina, en el 63, con la espectacular y belicosa aparición de su hija Ana Félix⁵⁰. Buena parte de la crítica ha convertido, precipitadamente, a Ricote en el portavoz de una «minoría» religiosa, étnica, cultural... Una «minoría» que, sin embargo, no puede sobrevivir como tal fuera del estado Español, quien, en su momento, la hace posible y quien, en 1609, la condena al exterminio, bajo la forma de un destierro en sí mismo letal por sus consecuencias. De hecho, los moriscos, fuera del Estado español, dejan de ser una «minoría», porque, de hecho, *dejan de ser*. Al margen del todo, la parte distintiva pierde también sus rasgos esenciales o determinantes. Ninguna minoría sobrevive solo por su identidad fenomenológica, sino por su elementos esenciales, es decir, por los elementos que la intensionalizan y determinan en el todo. Lo último que hubieran querido los moriscos en 1609 era la autodeterminación, es decir, su segregación del Estado español.

Calificar a los moriscos de «minoría», sea religiosa, étnica o incluso ideológica o social, es incurrir en un pensamiento simple de primera categoría. La cuestión de

⁵⁰ Márquez (1975) y Güntert (2007) sostienen criterios diferentes respecto al desenlace del episodio morisco en el final del *Quijote*. Para el hispanista suizo, el desenlace final se inscribe de pleno en la fabulación de la novela bizantina o de aventuras, y remite en cierto modo a una consecuencia ciertamente idealista. Por su parte, Márquez considera que la peripecia final protagonizada por Ana Félix expresa la concepción dramática que un Cervantes, siempre afín al erasmismo, trata de comunicar respecto a la amarga situación de los moriscos expulsos. Así, para Güntert, «el marco literario confiere al poeta una libertad consciente, que sabe aprovechar con habilidad. Ana Félix, por medio de la historia de su vida, pide —mientras habla, se le pone la soga al cuello— comprensión, piedad y clemencia, y lo que ya no podía esperar ni de sus propios parientes, se le brinda aquí con magnanimidad. Barcelona entera llora con la historia de su milagrosa salvación, y el virrey revoca la sentencia de muerte que había pronunciado. El lector no puede, a un mismo tiempo, escapar de la sensación de incompatibilidad entre ficción literaria y realidad histórica: la época de los caballeros, en la España de Felipe III, ha pasado. También don Quijote está en fuera de juego, y no puede sino guardar silencio» (Güntert, 2007: 200-201). Por su parte, Márquez considera que, «cuando Cervantes nos pinta al virrey de Cataluña conspirando para eludir la expulsión del buen Ricote y de la bella Ana Félix no está perdiendo el contacto con la realidad, sino, por el contrario, ahondando en ella. Se trataba solo de elevar a potencia de idealización y de reducir al absurdo los verdaderos sentimientos de España ante el trágico destino de sus moriscos» (Márquez, 1975: 253).

los moriscos constituye un problema complejo, superior e irreducible al de una mera «minoría». El problema morisco no es explicable en los términos exclusivamente posmodernos de «minoría»⁵¹. Ricote es un individuo, no la totalidad de los moriscos españoles (valga la redundancia, pues los moriscos, o son españoles, o no son). Este personaje carece además de antecedentes explícitos en la tradición de la novela y la literatura moriscas. De un modo u otro, los moriscos, iluminados literariamente por Cervantes en esta novela a través de la individualidad intrahistórica de Ricote, se constituyen de forma oficial en minoría política en el momento mismo de promoverse estatalmente su exterminio, como consecuencia del edicto de expulsión. No utilizo aquí arbitrariamente la palabra exterminio. Apelo, de forma directa, a lo que en términos pragmáticos era la expulsión: la supresión física, hasta la semilla, de ese conjunto de seres humanos que hasta entonces habían sido parte distintiva y constituyente de España⁵².

Márquez (1975: 241) califica el «tema de los moriscos en Cervantes» de «una verdadera aporía crítica», desde el momento en que el propio Ricote considera justa la decisión estatal de expulsarlos de España. El mismo término utiliza Güntert (2007: 185), con objeto de subrayar la imposibilidad de explicar coherentemente la declaración del propio Ricote, en que se objetiva su propia obsecuencia con el edicto de expulsión: «con justa razón fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero la más terrible que se nos podía dar» (II, 54)⁵³.

⁵¹ En este punto, la explicación que pretende Childers (2006) es un estremitoso fracaso.

⁵² Según las fuentes citadas por Márquez (1975: 264 ss), en el Consejo de Estado celebrado en Lisboa en 1581, llegan a barajarse varias hipótesis para terminar con los moriscos. Entre ellas, se habla de «embarcar a los moriscos en naves a las que se daría barreno en alta mar» (Márquez, 1975: 264). Por su parte, el obispo Salvatierra, según cita Márquez (1975: 267), propone lo siguiente: «Esta gente se puede llevar a las costas de los macallaos ['bacallaos'] y de Terranova, que son amplísimas y sin ninguna población, donde se acabarán de todo punto, specialmente capando a los másculos grandes y pequeños y las mugeres». En 1588, «cierto don Alonso Gutiérrez —cito a Márquez (1975: 267)— proponía también que si no fuera factible la expulsión, por tratarse de gente bautizada, se castrasen los nacidos fuera de una cuota establecida». Por su parte, Manuel Ponce de León, sigue diciendo Márquez (1975: 268), «prevenía a Felipe III contra las medidas violentas (incluyendo el destierro); de entre estas 'el cortarles miembros aptos para la generación, [es] ageno del celo católico, inhumano y bárbaro'».

⁵³ Thomas Mann (1935) comentó célebremente este pasaje cervantino: «El capítulo es una hábil mezcla de testimonios de lealtad, de manifestaciones del más severo catolicismo cristiano por parte del autor, de su impecable vasallaje al gran Felipe III [...] y del más agudo sentimiento de compasión hacia la nación morisca y su terrible sino bajo el edicto de proscripción contra ella promulgado por el rey, que sin el reparo menor ante el dolor individual la sacrificaba a la pretendida razón de Estado y la precipitaba en la miseria. A cambio de lo primero se le permite al autor lo segundo. Mas sospecho que se habrá entendido siempre que lo primero es el medio político para llegar a lo segundo y que en esto segundo es donde cabalmente se expresa el escritor con toda sinceridad. Pone en labios del desdichado mismo la aprobación de la orden del monarca, y aun le hace confesar que fue promulgada «con justa razón» (Mann, 1935; *apud* Güntert, 2007: 196-197).

Los escritos y documentos de la época de Cervantes en que se hacía alusión a los moriscos nada, o muy poco, tienen que ver con la imagen que el autor del *Quijote* confiere en esta novela al morisco Ricote:

La maravillosa realidad de Ricote contrasta con aquella caricatura antimorisca al uso y su única afinidad con ella radica en la presencia de ciertos datos sociológicos enteramente neutralizados por Cervantes. La idea de un «buen» morisco, rebosante de dignidad y propicia a ganar el respecto del presunto adversario ideológico, discrepa rotundamente de cuanto se escribía en España por aquellos años (Márquez, 1975: 241).

Cervantes sustituye la imagen de lo catastrófico universal, atribuida a los moriscos como totalidad sin fisuras, por la del costumbrismo individual e intrahistórico, representado de forma muy expresiva por la relación entre Sancho y Ricote. A la historia política, Cervantes contrapone en el *Quijote* la intrahistoria personal. De nuevo Cervantes se sirve aquí de la literatura como provocación de la política. Y de la religión.

Porque Ricote viaja en compañía de unos fraudulentos peregrinos, en quienes se desmitifica la imagen virtuosa de cuantos practican la *peregrinatio*⁵⁴. Los alemanes que

⁵⁴ El motivo de la peregrinación nos exige remitir inmediatamente al *Persiles*. Uno de los momentos más intensamente irónicos de esta novela póstuma de Cervantes, por sus formas y consecuencias, lo constituye el episodio en el que los peregrinos protagonistas se encuentran con un ser claramente grotesco, que se presenta a ellos, a su vez, como *peregrina*, y cuyo discurso resulta ser de lo más subversivo frente a los idearios y fines de cualquier *peregrinatio*. En primer lugar, la peregrina en cuestión viaja sola, lo cual es de por sí completamente heterodoxo, pues es usanza general que la peregrinación ha de hacerse en grupo. En segundo lugar, el personaje constituye físicamente una demostración ostentosa de lo grotesco, o al menos así la describe el narrador: «porque la vista de un lince no alcanzara a verle las narices, porque no las tenía, sino tan chatas y llanas que con unas pinzas no le pudieran asir una brizna de ellas; los ojos les hacían sombra, porque más salían fuera de la cara que ella [...]. Saludáronla en llegando y ella les volvió las saludes con la voz que podía prometer la chatedad de sus narices, que fue más gangosa que suave» (III, 6: 484-486). En tercer lugar, el lector constata que es un personaje desacreditado y maltratado, no solo físicamente, sino también verbalmente, por el narrador. «Toda ella era rota —leemos—, y toda penitente, y (como después se echó de ver) toda de mala condición» (III, 6: 484). El narrador juega aquí con un futuro nunca verificable en el desarrollo de la novela: este personaje no volverá a aparecer, y a pesar de que ahora mismo se le tilda de «mala condición», semejante maldad nunca llega a manifestarse. Y por otro lado, cuando el mismo narrador le cede la palabra, el discurso de la peregrina resulta de lo más subversivo, precisamente contra los fundamentos mismos de la fábula del *Persiles*: la *peregrinatio*. He aquí su discurso (cursiva mía): «*Mi peregrinación es la que usan algunos peregrinos, quiero decir que siempre es la que más cerca les viene a cuento para disculpar su ociosidad* y, así, me parece que será bien deciros que por ahora voy a la gran ciudad de Toledo, a visitar a la devota imagen del Sagrario, y desde allí, me iré al Niño de la Guardia y, dando una punta, como halcón noruego, me entretendré con la santa Verónica de Jaén, hasta hacer tiempo de que llegue el último domingo de abril, en cuyo día se celebra en las entrañas de Sierra Morena, tres leguas de la ciudad de Andújar, la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza, que es una de las fiestas que en todo lo descubierto de la tierra se celebra. Tal es, según he oído decir, que ni las pasadas fiestas de la gentilidad, a quien imita la de la Monda de Talavera, no le han hecho ni le pueden hacer ventaja. Bien quisiera yo, si fuera posible, sacarla de

lo acompañan son unos profesionales de la explotación de la creencia religiosa. Cual bulderos postridentinos, viajan y viven del tráfico internacional de dinero, obtenido mediante el ejercicio de la mendicidad, en nombre de la caridad religiosa, y en tierras de cristianos católicos. Funcionan en el siglo XVII del mismo modo que hoy podría actuar una ong fraudulenta: explotando los ideales y prejuicios de su tiempo, entonces la caridad cristiana, hoy la solidaridad posmoderna, por ejemplo. He aquí el ideal del farsante y del sofista: no combatas con ideas los prejuicios, explótalos con astucia en beneficio propio. *Mundus vult decipi, ergo decipiatur...* Así, Ricote se confiesa a su franco amigo Sancho:

[...] júnteme con estos peregrinos, que tienen por costumbre de venir a España muchos dellos cada año a visitar los santuarios della, que los tienen por sus Indias, y por certísima granjería y conocida ganancia: ándanla casi toda, y no hay pueblo ninguno de donde no salgan comidos y bebidos, como suele decirse, y con un real, por lo menos, en dineros, y al cabo de su viaje salen con más de cien escudos de sobra, que, trocados en oro, o ya en el hueco de los bordones o entre los remiendos de las esclavinas o con la industria que ellos pueden, los sacan del reino y los pasan a sus tierras, a pesar de las guardas de los puestos y puertos donde se registran (II, 54).

Entre dineros anda el juego. Ricote no vuelve solo por nostalgia, o «amor a la patria», que, según propias palabras, «justamente» los destierra, a él y a los suyos. Ricote vuelve también por sus dineros, por su tesoro: «Ahora es mi intención, Sancho, sacar el tesoro que dejé enterrado» (II, 54). Pero Sancho no quiere implicarse en ese asunto. Recién desterrado por decisión propia de la que había sido, supuestamente, su ínsula Barataria, Sancho no quebrantará la Ley. Contra quienes lo creen interesado y ambicioso, Sancho responde con la verdad y con la evidencia de no ser en efecto ni avariento ni codicioso. Descree, además, de la supervivencia de tales tesoros: «que creo que vas en balde a buscar lo que dejaste encerrado, porque tuvimos nuevas que habían quitado a tu cuñado y tu mujer muchas perlas y mucho dinero en oro que llevaban por registrar» (II, 54). Del supuesto tesoro de Ricote nunca más volvemos

la imaginación, donde la tengo fija, y pintárosla con palabras y ponérosla delante de la vista, para que, comprendiéndola, viéredes la mucha razón que tengo de alabárosla; pero esta es carga para otro ingenio no tan estrecho como el mío. En el rico palacio de Madrid, morada de los reyes, en una galería, está retratada esta fiesta con la puntualidad posible: allí está el monte, o por mejor decir, peñasco, en cuya cima está el monasterio que deposita en sí una santa imagen llamada de la Cabeza, que tomó el nombre de la peña donde habita, que antiguamente se llamó el Cabezo, por estar en la mitad de un llano libre y desembarazado, solo y señero de otros montes ni peñas que le rodeen, cuya altura será de hasta un cuarto de legua, y cuyo circuito debe de ser de poco más de media. En este espacioso y ameno sitio tiene su asiento, siempre verde y apacible, por el humor que le comunican las aguas del río Jándula, que, de paso, como en reverencia, le besa las faldas. El lugar, la peña, la imagen, los milagros, la infinita gente que acude de cerca y lejos el solemne día que he dicho le hacen famoso en el mundo y célebre en España sobre cuantos lugares las más estendidas memorias se acuerdan [...]. Desde allí —prosiguió la peregrina— no sé qué viaje será el mío, aunque sé que no me ha de faltar donde ocupe la ociosidad y entretenga el tiempo, como lo hacen, como ya he dicho, algunos peregrinos que se usan» (III, 6: 487-488).

a saber. Tras la información de Sancho, cuesta trabajo en este punto creer en las expectativas del morisco.

Se advierte que la expulsión de los moriscos no fue el resultado de una decisión simple, más o menos inmediata y fácil de asumir, formalizar y justificar. Fue un problema no solo económico, sino sobre todo religioso, político y social. Los moriscos eran españoles y estaban bautizados. Quiere esto decir que, literalmente, eran miembros del Estado y, relativamente, miembros de la Iglesia. Su expulsión, antes que una solución, era un problema político y teológico.

El nudo del problema consistía en que los moriscos eran *cristianos*. Pésimos cristianos, descreídos o apóstatas en su mayoría, pero en cuanto bautizados siempre miembros materiales, aunque muertos, de la Iglesia y potencialmente llamados así a la salvación eterna [...]. Expulsar a los moriscos era siempre expulsar cristianos, técnicamente hablando [...]. El bautismo asumía de esta forma el valor de un inviolable derecho de ciudadanía (Márquez, 1975: 266-267).

Son los moriscos un pueblo sin Estado. Son, incluso, algo peor: un pueblo al que se le desposee de su Estado. Lejos de querer ser libres como ácratas, lejos de pretender constituirse en una minoría autónoma, lejos del anhelo de la autodeterminación o de la independencia, tan propio del nacionalismo posmoderno contemporáneo, la minoría de moriscos a la que pertenece Ricote lo único que pretende es ser acogida civilizadamente, esto es, políticamente, en un Estado. Y no es posible. De ahí que amargamente confiese, en nombre de todos los moriscos desterrados:

Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural; en ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea, y en Berbería y en todas las partes de África donde esperábamos ser recibidos, acogidos y regalados, allí es donde más nos ofenden y maltratan. No hemos conocido el bien hasta que le hemos perdido; y es el deseo tan grande que casi todos tenemos de volver a España, que los más de aquellos, y son muchos, que saben la lengua, como yo, se vuelven a ella y dejan allá sus mujeres y sus hijos desamparados: tanto es el amor que la tienen; y agora conozco y experimento lo que suele decirse, que es dulce el amor de la patria (II, 54).

El comúnmente identificado «amor a la patria», que aquí interpretaré como lo que siempre ha sido —un recurso retórico de apelación mística con consecuencias nacionalistas del más variado pelaje—, remite en el caso de Ricote al derecho de ciudadanía, al derecho de ser miembro de una sociedad política, al derecho de pertenecer a un Estado que, hasta 1609, los reconoció como personas jurídicas, y que a partir de esa fecha los condena a un destierro que equivale a un exterminio. El «amor a la patria» es una expresión retórica, emotiva y psicologista, que en realidad está apelando a una realidad nada tropológica: el hecho efectivo de pertenecer a una sociedad política o Estado dentro del cual es posible vivir civilizadamente, esto es, con arreglo a un ordenamiento jurídico de derechos y deberes humanos. Este «hecho efectivo», este derecho de ciudadanía política, es lo que Ricote y los suyos echan de menos, porque no lo han encontrado en ningún otro lugar. En el mejor de los casos, quizás en Alemania, donde la gente vive en libertad de conciencia. Lo cual equivale, en cierto modo, a afirmar que la libertad es un «hecho de conciencia», es decir, una

ilusión psicológica. Es la libertad kantiana: «piensa lo que te dé la gana, con tal de que obedezcas y hagas lo que se te ordene»⁵⁵.

[...] y llegué a Alemania, y allí me pareció que se podía vivir con más libertad, porque sus habitantes no miran en muchas delicadezas: cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte della se vive con libertad de conciencia (II, 54).

Pero el texto cervantino resulta aquí, una vez más, insolentemente ambiguo. ¿Cómo entender aquí el sentido de la «libertad de conciencia»? ¿Libertinaje? ¿Heterodoxia? ¿Libertad psicológica de interpretación, tal como proponía el propio Martin Luther, al afirmar que «Die Vernunft ist die höchste Hure, die der Teufel hat»⁵⁶? ¿Libertad lógica y racional de interpretación, tal como, también a costa de un destierro entre los suyos, y a riesgo constante de su propia vida, alcanzó Baruch Spinoza extramuros de Ámsterdam? Sea como fuere, el texto de Cervantes persiste deliberadamente en una ambigüedad poderosísima. Por otro lado, el Protestantismo no era ni más racionalista que el Catolicismo tridentino, siendo mucho más psicologista y subjetivista, ni menos cruel o represor que la Inquisición española.

El solo planteamiento cervantino, en tales términos, de la «libertad de conciencia», era por sí mismo un desafío y una provocación. La literatura como provocación de la religión. Así lo han advertido tanto Madariaga⁵⁷ como Márquez:

Decir libertad de conciencia es, por supuesto, lo mismo que enunciar la idea más antagónica a toda la política y mentalidad oficial española de aquella época. Su mención en textos contemporáneos suele arrastrar consigo, no ya un esperado aborrecimiento, sino un claro matiz despectivo, similar al de la proverbial y nefanda «libertad de Alemania», cuyo amparo corre a buscar el morisco Ricote (Márquez, 1975: 282).

Márquez subraya en este punto «el peligro latente [de Cervantes] en ser el único que la menciona [la libertad de conciencia] sin expresa condenación» (Márquez, 1975: 285).

Cervantes no relativiza el problema morisco, sino que lo enfrenta a su propia dialéctica: no cabe hablar de los moriscos como una minoría uniforme ni homogénea. Para Cervantes, de hecho, no tiene sentido presentar a los moriscos como una minoría, porque no lo son: son una parte distintiva, integrante y constituyente del Estado y del Imperio españoles. Ricote y Ana Félix en el *Quijote*, Rafala y Jarife en el *Persiles*, al

⁵⁵ Pensemos en la famosa frase atribuida a Federico II de Prusia (1712-1786): «Mis vasallos y yo hemos llegado a un acuerdo: ellos dicen lo que quieren y yo hago lo que me da la gana».

⁵⁶ «La razón es la mayor de las putas que tiene el Diablo». A partir de semejante afirmación, reiterada por Lutero en diferentes contextos y ocasiones, el lector puede explicarse la idea que este hombre tenía del racionalismo. No por casualidad el Protestantismo supone una alejamiento radical de la lógica y de la razón, y un giro fortísimo hacia la mística, el psicologismo y el irracionalismo. Los teólogos de Trento eran, sin duda, mucho más racionales que sus colegas protestantes.

⁵⁷ «La alusión es tan flagrante que es cosa de preguntarse cómo pudo haber pasado por el tamiz de la Inquisición» (Madariaga, 1960: 45; *apud* Márquez, 1975: 282).

igual que el puntual amo de Berganza en *El coloquio de los perros* —por no hablar nada menos que del morisco aljamiado, traductor del manuscrito árabe del *Quijote*—, no responden a los criterios en que se fundaba la expulsión. Porque ni todos los moriscos eran iguales, como no lo eran los cristianos viejos, ni todos vivían conforme a los mismos intereses, del mismo modo que tampoco los veterocastellanos organizaban sus vidas de acuerdo con idénticas necesidades⁵⁸. La idea de minoría, como tal, es una encrucijada de intereses, un ilusionismo muy sofisticado. Anula las dialécticas, y borra las contradicciones que determinan y objetivan las diferencias entre los miembros —integrados por el intérprete de turno— en tal o cual minoría. Del mismo modo, hablar de Humanidad es un procedimiento igualmente sofista, porque anula y disfraza las diferencias entre ricos y pobres, desde el momento en que todos se perciben como «humanos», aunque unos superen los cincuenta mil euros anuales de renta *per capita*, y otros ni siquiera encuentren un trabajo que los explote laboralmente. Todos los moriscos son iguales. Eso pensaban los apologistas del edicto de expulsión. Y lo mismo piensa el discurso acrítico posmoderno. Pero Cervantes no pensaba lo mismo. Aquellos no actuaban desde el absolutismo, sino desde el pensamiento simple; este no lo hacía desde el relativismo, sino desde el pensamiento dialéctico. Los posmodernos, por su parte, interpretan unos y otros episodios desde la simpleza del absolutismo y desde la vacuidad de un relativismo idealista y metafísico. Es decir, inexistente.

No quisiera concluir este apartado sin hacer referencia a otra «minoría», integrada esta vez por un grupo de facinerosos liderados por una figura singularmente atractiva. El encuentro con Roque Guinart plantea el mito del buen ladrón, si bien profundamente desmitificado. «Realmente le confieso —declara el bandolero catalán a don Quijote— que no hay modo de vivir más inquieto ni más sobresaltado que el nuestro» (II, 60). Guinart organiza y gestiona una sociedad gentilicia, posee una suerte de ejército propio, expide salvoconductos de paso y acceso, e incluso ejerce la justicia distributiva entre los miembros de su sociedad, así como una «justicia» arbitraria entre los miembros de la sociedad política a los que roba y asalta en los caminos⁵⁹.

Sancho subraya la profunda ironía que caracteriza la forma de vida de esta «sociedad», regida por Roque Guinart, y entre la que «según lo que aquí he visto, es tan buena la justicia, que es necesaria que se use aun entre los mismos ladrones» (II, 60). La racionalista y reveladora ingenuidad de Sancho pone a prueba el poder de Roque entre los suyos, que ha de evitar la respuesta violenta de uno de sus milicianos.

La «sociedad» regentada por Roque Guinart remite a la idea de *sociedad gentilicia*, es decir, aquella sociedad civil y moral, pero no estatal, que opera en el seno de una sociedad política o estatal. En las sociedades gentilicias, la moral domina sobre la

⁵⁸ Palabras son de Ricote, con una ambigüedad cervantina siempre difícil de calibrar: «que me parece que fue inspiración divina la que movió a Su Majestad a poner en efecto tan gallarda resolución, no porque todos fuésemos culpados, que algunos había cristianos firmes y verdaderos, pero eran tan pocos, que no se podían oponer a los que no lo eran» (II, 54).

⁵⁹ «Roque les dio por escrito un salvoconduto para los mayores de sus escuadras y, despidiéndose dellos, los dejó ir libres y admirados de su nobleza, de su gallarda disposición y extraño proceder, teniéndole más por un Alejandro Magno que por ladrón conocido» (II, 60).

ética, desde el momento en que las normas destinadas a defender la supervivencia del grupo son más importantes que las normas destinadas a defender la vida del individuo. Roque asesina a uno de sus milicianos solo porque este ha cuestionado una de las decisiones de su caudillo⁶⁰. Con todo, la sociedad gentilicia de Roque Guinart no forma, al menos por el momento, parte de la nómina de las minorías ensalzadas por la crítica posmoderna. Un bandolero, un forajido, un mafioso, en suma, no es el mejor candidato para ostentar un estandarte posmoderno. Definitivamente, Roque Guinart tendrá que esperar tiempos mejores.

5.8.3.2. IDEA DE LIBERTAD EN EL QUIJOTE

¡Los forzados del rey quiere que le dejemos, como si tuviéramos autoridad para soltarlos, o él la tuviera para mandármolos!

Miguel de CERVANTES (*Quijote* I, 22).

La libertad es lo que los demás nos dejan hacer. Dicho de otro modo, en términos de Materialismo Filosófico, tal como lo he expuesto en trabajos anteriores, la libertad es la lucha por el poder para controlar a los demás (Bueno, 1996; Maestro, 2007, 2008d, 2008h). De hecho, nuestra libertad se extiende hasta donde se extiende nuestro poder, si bien este poder se desarrolla y articula dialécticamente, en tres figuras gnoseológicas que he identificado con la libertad genitiva, dativa y ablativa (Maestro, 2007). Dejamos de ser libres cuando dejamos de tener poder para controlar a los demás. En el mundo animal, la bestia más libre es la bestia más fuerte, es decir, la que puede devorar impunemente a las demás. La máxima libertad la ostenta el máximo depredador. En las sociedades humanas organizadas políticamente, el Estado y el Derecho objetivan normas que, iguales en teoría para todos, organizan nuestra vida en común y nuestra libertad social e individual.

Aún así, dentro de un Estado siempre hay personas, y grupos de personas, que quieren tener más libertad que los demás. Y en nombre de la libertad se introduce la discriminación sobre otras personas o grupos de personas, porque hablan otra lengua, porque tienen otro sexo o porque pertenecen a otra raza. O simplemente porque tienen menos dinero. En nombre de la libertad se autoriza la depredación. Incluso en nombre de la libertad se autoriza también la impunidad ante el crimen cometido.

Es lo que, para muchos intérpretes, sucede en el episodio de los galeotes. Don Quijote libera a una cadena de presidiarios, porque «duro caso es hacer esclavos a los que Dios y la naturaleza hizo libres» (*Quijote*, I, 22). Don Quijote habla aquí como un teólogo idealista. Dios y la naturaleza no han hecho libres a nadie. Don Quijote libera a

⁶⁰ Suponemos que Roque le da muerte, pese a que el texto no es pródigo en detalles, pues «echando mano a la espada, le abrió la cabeza casi en dos partes, diciéndole: —Desta manera castigo yo a los deslenguados y atrevidos» (II, 60).

unos delincuentes⁶¹. Su justicia es un autologismo, una decisión individual, impuesta a las leyes de un Estado. Don Quijote impone una justicia no solo contraria a un Estado, sino incluso ajena todo Estado. Es, en el mejor de los casos, una Justicia ilegal. En consecuencia, impone una Idea de Libertad que solo sirve al propio don Quijote, pero que no es apta para ninguna sociedad humana. Quienes aducen este episodio como una muestra de que don Quijote es defensor de los Derechos Humanos incurrir en un irracionalismo insultante a la inteligencia. Liberemos, pues, a todos los delincuentes de las cárceles: ¿por qué el Estado detiene a los maltratadores de mujeres?, ¿por qué encarcelar a los pederastas, etc.? Cuando se habla de don Quijote como de un personaje defensor de los Derechos Humanos es porque importan muy poco tanto la obra literaria de Cervantes como las realidades que afectan a los Derechos Humanos y a los Deberes Humanos. Don Quijote no defiende la justicia, ni la libertad, ni los Derechos Humanos. Don Quijote defiende su propio juego. Don Quijote es un fingidor y un cínico que quiere jugar en un mundo en el que sabe que todos hacen trampa. Su locura es un juego perfectamente diseñado desde la cordura. Entremos en detalles.

Cuando Sancho abandona la ínsula, lo hace reclamando para sí su primitiva libertad. Algo parecido hará don Quijote al salir finalmente del palacio o castillo de los duques. Se toma conciencia así de que cada uno es libre allí donde puede ejercer su voluntad sin ablaciones. Dicho de otro modo, y en términos propios del Siglo de Oro, cada uno es libre *dentro de su estamento social*, y según linajes. Examinemos las palabras de don Quijote sobre la libertad. Se comprobará que don Quijote habla de la libertad en términos ideales, acausales y metafísicos. La libertad que sirve para Sancho no sirve para don Quijote. Sus estamentos, como sus linajes, no son idénticos, ni equivalentes, y cada uno está sujeto a una normativa socialmente distintiva, es decir, a un ejercicio *diferente* de la libertad.

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos, que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo! (II, 58).

La libertad es siempre causa, objeto y consecuencia de lucha. La libertad no se regala: hay que luchar por ella. El discurso de las Armas y las Letras, preliminar a

⁶¹ «Lo que algunos consideran una secuencia cómica, me refiero a la de los galeotes, no lo es. Es la repetición barroca. Si hay comicidad, el juego es de Cervantes. La base del episodio es la verdad: la delincuencia de los presos. Ellos tratan de esconder la verdad detrás de su ingenuidad lingüística. El crimen es el símbolo de lo objetivo» (Ricapito, 2009: 141).

la historia del Cautivo, objetiva en el *Quijote*, al igual que esta última, un sistema de ideas cuyo conocimiento e interpretación son capitales para interpretar las dialécticas políticas, sociales y religiosas presentes en esta novela.

No por casualidad Cervantes pone en boca del ingenioso hidalgo esta relación entre las armas y las letras de forma dialéctica, que no conjugada o correlativa. Don Quijote disiente de las Letras, es decir, de la Justicia, y proclama en su discurso la preeminencia de las Armas. En este contexto, don Quijote se sitúa en una perspectiva dialéctica en la que lo negativo son las leyes, los jueces y, en suma, el Estado. A don Quijote le molestan las leyes ajenas, las normas estatales y sus representantes, la Santa Hermandad y las convenciones de la sociedad política. A don Quijote le sobra la Ley. Y es que toda ley ajena a la andante caballería es un obstáculo en el desarrollo de sus iniciativas. ¿Por qué? Porque coarta y limita la libertad de su juego, es decir, de su locura. El Estado ejerce sobre la libertad genitiva de don Quijote una libertad ablativa (Maestro, 2007).

La dialéctica de las Armas y las Letras se ha presentado con frecuencia como una imagen estable en la que se sintetizan las cualidades prototípicas del caballero medieval (Jorge Manrique) o renacentista (Garcilaso). Cervantes ha incorporado célebremente esta dialéctica en los referentes objetivos de su obra literaria, y también en vivencias decisivas de su existencia personal e histórica. En el caso de *El licenciado Vidriera*, donde están las armas no están las letras. Tomás Rueda oscila entre las Leyes y la Milicia. No solo no comparten espacio armas y letras en esta novela ejemplar, sino que además se disputan al personaje. De hecho, el desenlace de la novela brinda el licenciado a las armas, no a las letras. El individuo protagonista no es la síntesis de unas y otras, sino el sujeto alternativo, dialéctico, circular, de las letras yuxtapuestas a las armas. Esta supremacía o triunfo material de las armas sobre las letras no es arbitraria ni casual. Se reitera, si bien desde una formalización diferente, confirmada en las palabras (discurso) más que en la acción (fábula), en el *Quijote* (I, 37-38).

Es el fin y paradero de las letras [...] entender y hacer que las buenas leyes se guarden. Fin por cierto generoso y alto y digno de grande alabanza, pero no de tanta como merece aquel a que las armas atienden, las cuales tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida [...]. Esta paz es el verdadero fin de la guerra, que lo mismo es decir armas que guerra. Prosupuesta, pues, esta verdad, [...] el fin de la guerra es la paz, y [...] en esto hace ventaja al fin de las letras... (I, 37).

Pero la paz que quiere don Quijote no es la paz impuesta por las Leyes del Estado, a cuyas órdenes están las Armas⁶². La paz que promulga don Quijote es la impuesta por

⁶² Don Quijote aventura una idea de justicia completamente populista e idealista, como fin del ejercicio de las armas: «es su fin poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo» (I, 37). Pero dar a cada uno «lo suyo», cumpliendo escrupulosamente con una tradición jurídica de reconocido prestigio —*Sum cuique tribuere*— equivale a perpetuar la mayor de las injusticias posibles, desde el momento en que habría que dar la miseria al pobre y la riqueza al

los caballeros andantes, a título personal, y según los librescos códigos de los libros de caballerías. La idea de Justicia que sostiene don Quijote es caballeresca y personalista, es decir, mitológica y autológica, al estar basada en los libros de caballerías y en la voluntad del yo. A don Quijote le sobra el Estado. Por eso las armas valen más que las leyes, y por eso el fin de la guerra es la paz, conforme al código caballeresco y personal, que no estatista ni político.

No vamos a atribuir a Cervantes lo que dice don Quijote, ni siquiera lo que el narrador de *El licenciado Vidriera* nos cuenta que dice Tomás Rueda, pero sí vamos a interpretar, desde el Materialismo Filosófico, las afirmaciones citadas sobre las armas y las letras, que brotan del verbo de don Quijote y de la acción de Rueda, y cuyo artífice es, en ambos casos, Cervantes.

Tanto el *Quijote* como *El licenciado Vidriera* —no voy a ocuparme aquí del entremés de *La guarda cuidadosa*— sostienen la superioridad de las armas frente a los méritos de las letras, la primera novela, desde el discurso o *lexis* de don Quijote (I, 37-38), y la segunda, desde la acción o *fábula* ejecutada por el personaje protagonista⁶³. ¿En qué se sustantiva esta superioridad de las armas? En que solo mediante el ejercicio de las armas, es decir, de la violencia monopolizada y normalizada por el Estado, de la guerra llegado el caso, se puede sostener y asegurar no solo el cumplimiento de las letras, esto es, de las Leyes, sino algo mucho más importante y decisivo: la existencia del ordenamiento jurídico de un Estado, cuya preservación garantiza la vida en la paz y en la eutaxia.

A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de cosarios, y, finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus privilegios y de sus fuerzas (I, 38).

Estamos aquí muy lejos de todo pacifismo erasmista⁶⁴. Las ideas que sobre las armas y las letras expone Cervantes por boca de don Quijote no son erasmistas, sino

rico, pues tal cosa es lo que corresponde exactamente a cada uno: no corresponde a los pobres la riqueza ni a los ricos la miseria.

⁶³ Concretamente en *El licenciado Vidriera*, «la radical inferioridad de las Letras se marca en la flaqueza intelectual y psíquica del protagonista» (Molho, 1995/2005: 177). Sin embargo, no podemos decir que en el *Quijote* la superioridad de las armas quede devaluada o discutida, como referente objetivo y extraliterario, por el comportamiento de don Quijote y sus recurrentes fracasos. «Recobrado el juicio —concluye Molho (176-177)— [Tomás Rueda] comprende que nada tiene que esperar de las Leyes [...]. Su inteligencia limitada es la de las Letras [...]. La sagacidad y discreto entendimiento no están del lado de las Letras, representadas por un Licenciado mediocre y además psicótico, que por motivos oscuros parece haber apetecido de siempre la promiscuidad y camaradería de la tropa, así como una práctica intelectual abierta a la inmediata contingencia».

⁶⁴ Pacifismo de estilo erasmista —o habermasiano— es el que utiliza don Quijote para evitar el enfrentamiento a palos de dos pueblos afectados por el episodio de los alcaldes o corregidores

aristotélicas. La paz erasmista es una paz evangélica⁶⁵. La paz aristotélica es una paz política⁶⁶. Una paz construida sobre la realidad humana y política, no sobre la utopía o la ucronía. La ley no se sostiene materialmente por sí misma. Las formas legales no subsisten al margen de una estructura armada que asegure su cumplimiento y ejecute la presión necesaria para que la ley sea respetada por los miembros de una sociedad que, democráticamente o no, se organiza según tales leyes. La ley solo existe objetivada en un ordenamiento jurídico que se sostiene gracias a la existencia de unas fuerzas armadas. ¿Hay sociedades políticas sin policía o sin ejército? Ni siquiera la iconografía del mítico Paraíso terrenal ha podido sustraerse, en manos de las religiones terciarias, a la eficacia de ángeles y arcángeles que operarían en él como funcionarios o milicianos divinos. Adán y Eva no salieron voluntariamente del Edén. Un ángel los expulsa iconográficamente, si bien el *Génesis* (3, 17-23) nada indica al respecto⁶⁷. Gustavo Bueno ha interpretado con todo rigor este concepto filosófico de la guerra y la paz en la dialéctica cervantina de las armas y las letras⁶⁸:

Y si Don Quijote no puede ser interpretado desde el pacifismo —que considera a las armas y a la guerra, al modo de Erasmo, como expresión de la irracionalidad del animal humano— es porque las armas, lejos de ser las enemigas de las letras (o de la «cultura», como diría alguna Ministra de la cultura circunscrita), constituyen el fundamento de esta cultura (las armas son ellas mismas cultura) y de estas letras, y en particular, de las letras de los letrados, de las leyes, incluso del Estado de derecho. Y si no existe más que en el papel un Tribunal Internacional de Justicia es debido a que este tribunal carece de las armas indispensables para su servicio; porque las únicas armas con las que podría contar en el presente, serían las armas de las Potencias nucleares y, sobre todo, las armas de los Estados Unidos, que mantienen hoy por hoy «el orden internacional» (consideramos fuera de lugar evaluar este orden como

del rebuzno. Don Quijote habla aquí como un predicador. Aduce hasta cinco razones, teológicas y de Estado, es decir, religiosas y políticas, para justificar una guerra, como si lo que tuviera ante sí pudiera serlo (defensa de la fe católica, de la vida del individuo como miembro de una sociedad política o Estado, de los bienes de fortuna en tanto que dados en un Estado, y de la vida de su rey en la medida en que este defiende el ordenamiento jurídico de su Estado frente a otros Estados que lo amenazan). El efecto del ridículo es palmario, dado que el auditorio de don Quijote no corresponde a una contienda estatal, sino a una gresca popular. Su prédica de invitación al «diálogo», a modo de encuentro entre dos pueblos, cual «alianza de civilizaciones», no surtirá ningún efecto. Y no deja de ser irónico que esta invitación dialogada a la paz acabe en un varapalo mayúsculo, del cual don Quijote huye dejando a Sancho la peor parte (II, 27-28).

⁶⁵ Vid. a este respecto su *Querrela de la paz de cualesquiera pueblos* (1529).

⁶⁶ La afirmación según la cual «la paz es el fin de la guerra», que suscribe don Quijote, es, como bien se sabe, de Aristóteles (*Política*, 1334 a15).

⁶⁷ La figura del ángel expulsando a Adán y Eva del Edén está presente al menos en la iconografía de fray Angelico (*La Anunciación*, 1445), la miniatura de los hermanos Limbourg (1416), El Bosco (panel lateral del *Carro de Heno*, 1500), Miguel Ángel (los frescos de la Capilla Sixtina, 1509-1510) y Masaccio (situada en el compartimiento superior del lateral izquierdo de la capilla Brancacci, 1524-1528).

⁶⁸ Vid. a este respecto especialmente el capítulo dedicado, en su monografía *España no es un mito* (Bueno, 2005a: 282 ss), a las armas y las letras en el *Quijote*.

justo o injusto) y que jamás podría estar dispuesto a acatar las sentencias que un tribunal pronunciase en contra suya (Bueno, 2007: 159-160).

Es muy fácil ser pacifista cuando no tienes nada por lo que luchar, bien por impotencia propia, bien porque son otros los que luchan por lo que tú tienes y disfrutas cómodamente, es decir, pacíficamente. La vida es más bonita cuando son otros los que luchan por ti.

Don Quijote va armado: toda arma supone un adversario, un enemigo, una declaración de violencia. A don Quijote le sobra la Ley, pero no una Ley cualquiera: le sobra la Ley del Estado. Y no por pacifista, sino por belicista: porque el Estado es el único que puede arroparse el monopolio y ejercicio de la Ley y, por lo tanto, de las Armas, monopolio y ejercicio que, en su locura o en su ludopatía, el ingenioso hidalgo exige para sí mismo de forma casi exclusiva. Don Quijote presenta la relación entre armas y letras como si se tratara de una dialéctica, resultado de la cual las armas son, sin lugar a ninguna duda, mucho más importantes: «Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas, que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen» (I, 37). En realidad, se trata de una dialéctica falsa y sofista, que, en el caso de don Quijote, está destinada a encubrir la libertad individual, esto es, genitiva, para ejercer de forma autológica una interpretación personalista de las leyes, asegurándose simultáneamente la inmunidad frente a otros poderes que, como el estatal, podría limitar semejante uso personalista de la Justicia. La relación entre armas y letras no será dialéctica, sino, en todo caso, conjugada o correlativa, ya que la violencia siempre acaba por encontrarse regulada y normalizada por un Estado, del mismo modo que la Justicia solo puede darse dentro del ordenamiento jurídico de una sociedad política o estatal, fuera de la cual su concepción es imposible. Ni el gremio ni el individuo pueden ejercer justicia alguna, porque no disponen ni de un ejército ni de una policía. El gremio que ejerce la violencia al margen de un Estado —o contra él— acaba por convertirse en un grupo terrorista, a menos que logre constituirse en un Estado propio e independiente de otros, haciendo de sus terroristas héroes militares al servicio de la nueva nación. Y el individuo que ejerce la violencia al margen de las leyes de un Estado, o contra ellas, acabará en la cárcel, o en el exilio, aunque sea un caballero andante. Es, por ejemplo, el destino del don Quijote de Avellaneda.

El discurso de las Armas y de las Letras cumple además la función estructural de servir de pórtico y de contexto a la historia del capitán Ruy Pérez de Viedma, dialécticamente enfrentada, desde la guerra y el cautiverio, con la vida ociosa, donjuanesca y frívola de un aristócrata como don Fernando, o el propio Cardenio. La historia del cautivo es una construcción literaria en la que se amalgaman las partes extensionales o integrantes de varios géneros, entre las que el relato autobiográfico y las novelas morisca y de aventuras ocupan un lugar esencial o determinante. Bajo tales formas autobiográficas, moriscas y bizantinas, se objetivan igualmente múltiples dialécticas religiosas, políticas y sociales.

En primer lugar, hay que constatar que la historia del cautivo es la historia de un hombre que ha fracasado profesionalmente —como militar—, y acaso también vitalmente —como miembro de una sociedad política, de la que se ha visto excluido—. Ruy Pérez de Viedma siempre será, incluso en tierra de cristianos, el cautivo. Su idea

de libertad se expone claramente al final del capítulo 39, en el momento de aludir a la figura de don Pedro de Aguilar, hermano de un caballero que acompaña a don Fernando, «el cual está ahora en nuestro lugar, bueno y rico, casado y con tres hijos» (I, 39). Es decir, está integrado y normalizado en una sociedad política. Y justo a propósito de este contexto, normalizado y político, el cautivo afirma que «no hay en la tierra, conforme a mi parecer, contento que se iguale a alcanzar la libertad perdida», porque *alcanzar la libertad* (perdida) es integrarse (o reinsertarse) con éxito en una sociedad política (de la que se ha estado excluido), como hace Pedro de Aguilar, algo que Ruy Pérez de Viedma no conseguirá en absoluto del mismo modo. Su pasado ha sido muy amargo, su presente inapropiado —el viaje pseudoabarraganado con una mora no es la mejor carta de presentación—, y su futuro, del que no se nos da cuenta nunca, incierto.

En segundo lugar, la figura de Zoraida es tan sorprendente como increíble. Cervantes consigue, sin embargo, un relato en el que la mora, mística filocristiana y apóstata de los suyos —incluyendo entre *los suyos* a su propio padre—, se presenta con verosimilitud y convicción. Leamos la primera carta que le envía al cautivo:

Cuando yo era niña, tenía mi padre una esclava, la cual en mi lengua me mostró la zalá cristianesca y me dijo muchas cosas de Lela Marién. La cristiana murió, y yo sé que no fue al fuego, sino con Alá, porque después la vi dos veces y me dijo que me fuese a tierra de cristianos a ver a Lela Marién, que me quería mucho. No sé yo cómo vaya. Muchos cristianos he visto por esta ventana, y ninguno me ha parecido caballero sino tú. Yo soy muy hermosa y muchacha, y tengo muchos dineros que llevar conmigo. Mira tú si puedes hacer cómo nos vamos, y serás allá mi marido, si quisieres, y si no quisieres, no se me dará nada, que Lela Marién me dará con quien me case. Yo escribí esto, mira a quién lo das a leer; no te fíes de ningún moro, porque son todos marfuces. Desto tengo mucha pena, que quisiera que no te descubrieras a nadie, porque si mi padre lo sabe, me echará luego en un pozo y me cubrirá de piedras. En la caña pondré un hilo: ata allí la respuesta; y si no tienes quien te escriba arábigo, dímelo por señas, que Lela Marién hará que te entienda. Ella y Alá te guarden, y esa cruz que yo beso muchas veces, que así me lo mandó la cautiva (I, 40).

Reconozcámoslo con claridad: la carta de Zoraida es la carta de una mística. Acaso de una loca. Tras recibir la catequesis furtiva de una cristiana cautiva, sufre visiones o alucinaciones en las que declara haberla visto *post mortem*, y en las que asegura que la difunta esclava le dice que vaya a tierra de cristianos a ver a la Virgen, la cual profesa a Zoraida mucho cariño. Pero Zoraida no está sola en esta experiencia mística. Zoraida posee juventud y belleza y, sobre todo, el dinero de su padre. Además, sabe escoger: le gusta la apostura caballerosa de Ruy Pérez de Viedma. Zoraida sabe que su Lela Marién no la protegerá de ser lapidada si su padre la descubre, pero sin embargo sí afirma que entenderá el lenguaje de signos no verbales que use el cautivo para con ella, sean cuales sean tales señas, «que Lela Marién hará que te entienda». La respuesta que el cautivo le hace llegar a través del renegado, sabedor del árabe, es mucho más racional de lo que cabría esperar de Lela Marién como traductora de lenguas islámicas. En su segunda nota, Zoraida confirma su misticismo lelamarienino, pero sustituye explícitamente la miraculosidad de la Virgen María por la efectividad del dinero de su padre:

Yo no sé, mi señor, cómo dar orden que nos vamos a España, ni Lela Marién me lo ha dicho, aunque yo se lo he preguntado. Lo que se podrá hacer es que yo os daré por esta ventana muchísimos dineros de oro: rescataos vos con ellos, y vuestros amigos, y vaya uno en tierra de cristianos y compre allá una barca y vuelva por los demás; y a mí me hallarán en el jardín de mi padre [...]; y mira que has de ser mi marido, porque, si no, yo pediré a Marién que te castigue. [...] y te daré mucho dinero (I, 40).

Zoraida habla con la Virgen, pero esta no le responde. La fortuna de Agi Morato será más eficaz que la mística. Y así, el dinero de este, la astucia racionalista del renegado, y el ansia de libertad de los cautivos, junto con los deseos de Zoraida por contraer matrimonio cristiano con el capitán Ruy Pérez de Viedma, serán los cuatro elementos fundamentales que harán posible la liberación. Desde un punto de vista teológico y religioso, el racionalismo del cautivo está muy lejos del misticismo de Zoraida. No deja de ser irónico que en el relato de su historia se sitúe la Providencia divina en el mismo punto que la astucia materialista del renegado, y que su intervención se remate con una nota a Zoraida, en discurso indirecto referido, desde el que —muy ajenamente— se confirma el apoyo, por supuesto metafísico, de la silente Lela Marién: «y, así, determinamos de ponernos en las manos de Dios y en las del renegado, y en aquel mismo punto se le respondió a Zoraida diciéndole que haríamos todo cuanto nos aconsejaba, porque lo había advertido tan bien como si Lela Marién se lo hubiera dicho» (I, 40). Por fin, el capítulo se cierra con una recomendación del cautivo a Zoraida para que siga rezando, mientras ellos disponen racionalmente la huida. El cautivo, que nunca reza, recomienda orar a la mora: «Respondile en breves palabras [...] que tuviese cuidado de encomendarnos a Lela Marién con todas aquellas oraciones que la cautiva le había enseñado» (I, 40).

Durante la huida, Zoraida evitará siempre mirar y hablar a su padre, actuando en cierto modo como el avestruz que esconde la cabeza para evitar el peligro: «Cuando su hija le vio, se cubrió los ojos por no verle, y su padre quedó espantado [...]. Iba Zoraida, en tanto que se navegaba, puesta la cabeza entre mis manos por no ver a su padre, y sentía yo que iba llamando a Lela Marién que nos ayudase [...]. Todo lo que el moro decía a su hija nos lo declaraba el renegado, y ella no le respondía palabra» (I, 41). Y en efecto acabará siendo el renegado el que al fin declare a Agi Morato la verdad de los hechos, provocando así la definitiva desesperación del padre.

—¿Es verdad lo que este dice, hija? —dijo el moro.

—Así es —respondió Zoraida.

—¿Que en efeto —replicó el viejo— tú eres cristiana y la que ha puesto a su padre en poder de sus enemigos?

A lo cual respondió Zoraida:

—La que es cristiana yo soy, pero no la que te ha puesto en este punto, porque nunca mi deseo se estendió a dejarte ni a hacerte mal, sino a hacerme a mí bien.

—¿Y qué bien es el que te has hecho, hija?

—Eso —respondió ella— preguntaselo tú a Lela Marién, que ella te lo sabrá decir mejor que no yo (I, 40).

Estas parecen ser las últimas, y únicas, palabras que intercambian padre e hija, y en ellas ella interviene aduciendo argumentos que brotan de su experiencia mística más

personalmente irracional. Zoraida es uno de los personajes más irracionales del *Quijote*. Habla desde el misticismo y desde la anulación sistemática de la propia voluntad. Y acaso también de su propia inteligencia. La respuesta paterna se objetivará en una terrible maldición, seguramente la más poderosa de cuantas se formulan en la novela⁶⁹.

Plega a Alá, padre mío, que Lela Marién, que ha sido la causa de que yo sea cristiana, ella te consuele en tu tristeza. Alá sabe bien que no pude hacer otra cosa de la que he hecho, y que estos cristianos no deben nada a mi voluntad, pues aunque quisiera no venir con ellos y quedarme en mi casa, me fuera imposible, según la prisa que me daba mi alma a poner por obra esta que a mí me parece tan buena como tú, padre amado, la juzgas por mala (I, 40).

En tercer lugar, y a partir de este momento, la historia del cautivo y de Zoraida se convierte formalmente en un relato bizantino *sui generis*, salpicado de contenido morisco, y no exento de situaciones extraordinariamente increíbles, aunque al fin y al cabo convincentes. A modo de novela de pruebas (*Prüfungsroman*), la pareja de amantes supera naufragios, abordajes, maldiciones, sobresaltos, amenazas terribles y el robo de sus pertenencias, para, finalmente, llegar a una suerte de tierra prometida donde, acaso, podrán ver satisfechos sus deseos⁷⁰. Como de costumbre, Cervantes subvierte las características esenciales o determinantes de este tipo de relatos, de modo que su trasfondo geográfico, lejos de ser muy amplio y variado, en acciones que discurren habitualmente entre tres o cuatro países separados por mares y accidentes naturales, dura pocos días, y se limita, pese a las sucesivas escaramuzas, a poco más que un cruce del estrecho. Entre los motivos principales deberían figurar simplemente el amor, la angustia, la pasión instantánea, armonizados, según la época antigua, de tempestades, naufragios, guerras y raptos, anagnórisis y reconocimientos, descripciones, reflexiones y demás motivos desarrollados en los géneros retóricos. Pero no es exactamente así. Todos estos motivos simples están subrogados por dialécticas religiosas (el Catolicismo frente al Islam), por dialécticas sociales (la presencia de una mora, sin cristianar, que abandona a su padre y sus riquezas, movida de impulsos místicos, recorriendo

⁶⁹ Vid. a este respecto el valioso trabajo de Ruth Fine sobre la maldición de Agi Morato: «Tras la maldición —marca de su flaqueza e impotencia—, Agi Morato queda en la otra orilla, desamparado, cumpliendo el ritual del duelo y de la muerte [...]. Maldita o bendita, el dudoso destino que puede esperarle a una mora-cristiana en la España inquisitorial permanece sin una respuesta textual» (Fine, 2008: 136-137).

⁷⁰ El término «novela de prueba» (*Prüfungsroman*) fue adoptado durante el siglo XIX por los historiadores de la literatura, a propósito de la novela barroca del siglo XVII, que representa la evolución posterior en Europa de la novela griega de aventuras (Bajtín, 1989: 237 ss). Esta especie de novela se desarrolla y configura durante los siglos II-IV de nuestra era. Bajtín la considera cronológicamente como el primer tipo de novela antigua, y lo denomina convencionalmente «novela de aventuras o de pruebas». Como sabemos, autores y títulos de referencia de este género novelesco fueron, entre otros Aquiles Tacio (*Las aventuras de Leucipo y Clitofonte*), Caritón (*Las aventuras de Querea y Calirroeo*), Heliodoro (*Novela etiópica o Las etiópicas*), Jenofonte de Éfeso (*Las efesíacas*) y Longo (*Dafnis y Cloe*). El *Persiles* cervantino constituye en este punto la mayor intervención del autor en este género, al que confirió un tratamiento irónico y anti-religioso (Lozano, 1998; Maestro, 2003a).

España en compañía de un ex-cautivo argelino), y por dialécticas políticas (el Imperio Español frente al Imperio Otomano, y en medio la cuestión de miles de prisioneros esclavizados por el Islam, de los que España parece olvidarse). El idealismo de fondo de la novela bizantina tradicional cede su lugar a problemas políticos y religiosos de primer orden, que afectan de forma crucial a todos los seres humanos. Paralelamente, si a los personajes del relato clásico de aventuras no les pertenece ni les corresponde ninguna iniciativa, pues todo parece estarles aguardando azarosamente, por una suerte de destino o voluntad trascendente, nada de esto tiene lugar en los hechos que hacen posible la huida del cautivo y sus compañeros: el dinero de Agi Morato y la astucia del renegado. Zoraida, si bien personaje clave en la causalidad de los hechos, no deja de comportarse como una suerte de *médium* o intermediario, entre la esclavitud de los cautivos y la libertad del catolicismo, impotente en el desarrollo de cualquier iniciativa personal, salvo la de abandonar a su padre y apostatar de su propia y genuina fe.

En consecuencia, el cronotopo de la «novela de aventuras» cervantina no será el mismo que identificará al relato bizantino tradicional, sino que incorporará rasgos distintivos y constituyentes propios. El mundo no es ajeno al tiempo de la aventura, sino que lo determina, incluso históricamente, y no solo desde el punto de vista personal de una vida agotada y fracasada, que además teme y se avergüenza del encuentro con su propio hermano, oidor de camino hacia un puesto en las Indias. La aventura se sitúa así dentro del tiempo biográfico, que se inscribe y se refleja en la trayectoria actancial de los protagonistas, depositados en una España relativamente distante y ajena a sus peripecias. No en vano resuenan las palabras iniciales de Dorotea hacia Zoraida: «¿Esta señora es cristiana o mora? Porque el traje y el silencio nos hace pensar que es lo que no querríamos que fuese» (I, 37). Entre el comienzo y el final del relato los personajes acusan gravemente las consecuencias del paso del tiempo y de cuantos hechos han tenido lugar⁷¹. Del comienzo de la historia solo quedan las ruinas. Ante esta forma de cronotopo, que Cervantes introduce en su concepto del relato de aventuras, el hombre se configura como un ser activo y mutable, al que puede sucederle de todo en la adversidad. Ante sucesivas desventuras, sobrevive gracias a su propia iniciativa, profundamente racionalista, sin ningún tipo de ayuda metafísica o sobrenatural, y a través de cambios y transformaciones en las que se integra la superación de múltiples adversidades. Si el sentido artístico e ideológico de la novela griega de aventuras consistía en demostrar que, a través del conjunto de sucesos y acontecimientos por los que atraviesa el personaje, el producto supera las pruebas, de modo que la imagen del hombre es resistente e inmutable, nada de esto se da exactamente en Cervantes. Ruy Pérez de Viedma apenas conserva la salud, así como las fuerzas por volver a ver a su progenitor, junto con el compromiso de contraer matrimonio con Zoraida, a quien habrá de integrar en una sociedad política y religiosa completamente ajena a su formación y

⁷¹ Bajtín advertía, a propósito de la novela griega, que «hay en ella un hiato completamente puro entre los dos momentos del tiempo biográfico, que no deja ninguna *huella* en la vida y el carácter de los héroes. Todos los acontecimientos de la novela que rellenan ese hiato son pura digresión del curso normal de la vida; digresión que carece de duración real, de añadidos a la biografía» (Bajtín, 1989: 243). Nada de esto se da en Cervantes.

cultura originales. Sin embargo, la historia de Zoraida y del cautivo se detiene para los lectores en la venta de Palomeque, desembocando en una incertidumbre que resultará tan definitiva como inquietante.

5.8.3.3. LA JUSTICIA ILEGAL

Lo que sobra es la ley.

Alejandro CASONA, *Sancho Panza en la ínsula*, en *Retablo jovial* (1969: 510).

Tras la agresión al vizcaíno, Sancho aconseja a don Quijote retirarse a algún lugar seguro, para evitar la acción de la Justicia, objetivada en la Santa Hermandad. Como es bien sabido, la Iglesia Católica daba cobijo a delincuentes y criminales, impidiendo de este modo que la justicia civil los apresara.

—Paréceme, señor, que sería acertado irnos a retraer a alguna iglesia, que, según quedó maltrecho aquel con quien os combatistes, no será mucho que den noticia del caso a la Santa Hermandad y nos prendan; y a fe que si lo hacen, que primero que salgamos de la cárcel, que nos ha de sudar el hopo.

—Calla —dijo don Quijote—, ¿y dónde has visto tú o leído jamás que caballero andante haya sido puesto ante la justicia, por más homicidios que hubiese cometido? (I, 10).

La actitud de don Quijote en este punto es muy clara, y pone al lector atento en antecedentes frente a una situación mucho más delicada que no tardará en presentarse, como es la liberación de los galeotes (I, 22). Don Quijote actúa desde la convicción y la imposición personales de que sus actos se sustraen a la acción de la justicia civil, es decir, a las normas legales del Derecho objetivado en las Leyes de un Estado. Don Quijote se atribuye una facultad personal para administrar Justicia, según él mismo postula de acuerdo con el código caballeresco al que ideal e imaginariamente se acoge. La Justicia no es para don Quijote una norma estatal, sino un autologismo personal⁷². A él corresponde el Derecho, la interpretación de los hechos y la ejecución de la Justicia. Don Quijote actúa como si el Estado no existiera, y como si él fuera un aforado frente a cualesquiera otras formas de poder, de Derecho y de Justicia.

⁷² Esta es una idea fundamental para comprender el comportamiento de don Quijote. Adviértase que en su diálogo con don Lorenzo, el hijo del Caballero del Verde Gabán, don Quijote habla de la caballería andante como de una ciencia que «encierra en sí todas las ciencias del mundo, a causa que el que la profesa ha de ser jurisperito y saber las leyes de la justicia distributiva y comutativa, para da a cada uno lo que es suyo y lo que le conviene» (II, 18). No es lo mismo la propiedad que la convención. La primera forma de justicia (distributiva) apela a derechos personales, y regula la proporción en la distribución, mientras que la segunda (conmutativa) remite a convenciones, consensuadas o no, y regula la proporción en la atribución. Pero don Quijote evita en sus palabras referirse a la idea de justicia que siempre ha negado: la justicia legal, esto es, la que está objetivada en el ordenamiento jurídico de un Estado. Este tipo de justicia inhabilita por completo todo comportamiento de don Quijote como caballero andante.

El único problema es que don Quijote no dispone de fuerza física alguna (M_1) para sostener su imaginaria y ficticia facultad (M_2) de ejercer la Idea de Justicia (M_3). Y aunque la poseyera, al modo de un supernorteamericanizante héroe del tipo de Batman, Spiderman o Superman, nunca actuaría bajo la tutela jurídica de un Estado, sino a título personal, y a partir de su propia interpretación autológica de los hechos, tamizados desde la visión individualista del logos caballeresco. Por ello no es de extrañar que, para algunos lectores mentalmente corrompidos y alienados por la idea posmoderna de solidaridad, don Quijote sea una suerte de superhéroe de la justicia. ¿De qué justicia? De la ideal y metafísica, es decir, de la más injusta, por ser justicia personal (autológica: de un individuo dominante) o gregaria (dialógica: de un gremio dominante), la que se desarrolla y se impone al margen del Estado (normativa) y de los derechos que organizan la vida de los miembros de una sociedad política. La Justicia no existe al margen de un Estado que la haga factible y operativa. Una justicia sin Estado es una ficción, un idealismo, una metafísica propia de sofistas o de ignorantes (y con frecuencia de ambas cosas juntamente).

Hablemos de la liberación de los galeotes. En este episodio don Quijote comienza por adoptar la actitud de quien se propone cuestionar, desde la extrañeza ante la propia sociedad en que vive, es decir, desde la enajenación metafísica del mundo terrenal y político, el funcionamiento de la sociedad y de sus leyes, así como de la organización política del Estado y de sus fundamentos. Y, ni corto ni perezoso, se atreve a imponer desde el autologismo de su propio juego, o locura, una Idea de Justicia desde la que trata de destruir la Idea de Justicia normativa, estatal y política, representada por la Razón de Estado propia de su época y característica de su país. Y podríamos decir, sin temor en absoluto a equivocarnos, que también de toda época y de todo Estado.

Don Quijote comienza por hacer preguntas retóricas, a modo de personaje ingenuo pero crítico, ajeno a su propia sociedad pero interesado por intervenir en ella, como un ser adánico e inocente. Habla como si fuera un extraño en medio de la sociedad, y como si, repentinamente, hubiera vivido hasta ahora sin información alguna relativa al mundo de la picaresca, la jábega y la delincuencia. No entiende, ingenuamente, el lenguaje de germanía de los galeotes, e inquiere a Sancho sobre la absurda cuestión de si el rey puede o no imponer la fuerza de su voluntad, de la Justicia o de las Leyes, sobre sus súbditos.

—¿Cómo gente forzada? —preguntó don Quijote—. ¿Es posible que el rey haga fuerza a ninguna gente? [...].

—Advierta vuestra merced —dijo Sancho— que la justicia, que es el mismo rey, no hace fuerza ni agravio a semejante gente, sino que los castiga en pena de sus delitos (I, 22).

Para don Quijote, todo el que sufre es inocente. Esta es una idea metafísica y acausalista no solo del sufrimiento y de la inocencia, sino sobre todo de la Justicia, porque equivale a examinar los hechos al margen de las causas que han motivado el dolo de la persona que lo padece. No importa quién haya cometido maldades, ni cuáles hayan sido estas. El sufrimiento, la crueldad, el castigo, no están *ahora* justificados para don Quijote, fuera del código caballeresco del que dice servirse en sus aventuras. Para nuestro ingeniosísimo hidalgo solo están justificados la justicia y el castigo que él

decide imponer cuándo y cómo lo considera oportuno. ¿Con arreglo a qué criterios?: los que le dictan la fenomenología y apariencia de su conciencia más personal. La Justicia soy yo. Este es su lema. Si los defensores de los Derechos Humanos (que nunca hablan de deberes Humanos) actuaran con el racionalismo y la lógica con los que en este episodio actúa don Quijote, ninguna sociedad humana sobreviviría como sociedad política, porque en ella los seres humanos carecerían de cualesquiera derechos. Y por lo tanto también de Estado y de Libertad. Sin leyes no hay libertad. Sin leyes hay barbarie, y en la barbarie la libertad mayor la ostenta y administra el mayor depredador. En la barbarie la justicia es autológica (está en manos de un individuo, del *yo*) o dialógica (depende de una especie, de una manada de animales que se organiza para la caza y la depredación, la justicia es entonces un *nosotros*, o una «cosa nostra»), pero no es una Ley, es decir, no es algo legal, ni normativo, ni consensuado por los miembros de la sociedad política (solo los seres humanos pueden constituirse como sociedad política, en el marco jurídico de un Estado: los animales se asocian, pero no políticamente). Don Quijote actúa aquí con justicia animal, pero desde un racionalismo humano, por completo idealista y metafísico, y deliberadamente acausalista y anti-estatalista. Quien identifique, en el contexto de este episodio, a don Quijote como un defensor de los Derechos Humanos es porque no tiene ningún interés en la Idea de Derecho ni ningún respeto por la Idea de Ser Humano.

—De todo cuanto me habéis dicho, hermanos carísimos, he sacado en limpio que, aunque os han castigado por vuestras culpas, las penas que vais a padecer no os dan mucho gusto y que vais a ellas muy de mala gana y muy contra vuestra voluntad, y que podría ser que el poco ánimo que aquel tuvo en el tormento, la falta de dineros deste, el poco favor del otro y, finalmente, el torcido juicio del juez, hubiese sido causa de vuestra perdición y de no haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades. Todo lo cual se me representa a mí ahora en la memoria, de manera que me está diciendo, persuadiendo y aun forzando que muestre con vosotros el efeto para que el cielo me arrojó al mundo y me hizo profesar en él la orden de caballería que profeso, y el voto que en ella hice de favorecer a los menesterosos y opresos de los mayores. Pero, porque sé que una de las partes de la prudencia es que lo que se puede hacer por bien no se haga por mal, quiero rogar a estos señores guardianes y comisario sean servidos de desataros y dejaros ir en paz, que no faltarán otros que sirvan al rey en mejores ocasiones, porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres. Cuanto más, señores guardas —añadió don Quijote—, que estos pobres no han cometido nada contra vosotros. Allá se lo haya cada uno con su pecado; Dios hay en el cielo, que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello. Pido esto con esta mansedumbre y sosiego, porque tenga, si lo cumplís, algo que agradeceros; y cuando de grado no lo hagáis, esta lanza y esta espada, con el valor de mi brazo, harán que lo hagáis por fuerza (I, 22).

Don Quijote considera que no hay justicia terrena, es decir humana y política, que supere su propio sentido de la justicia, por otra parte, metafísico y trascendente a cualesquiera causas. Él mismo exculpa a todos los galeotes y exige su libertad. Sus argumentos son de un irracionalismo grotesco. En primer lugar, desplaza y adultera las causas que han permitido objetivar sus delitos: «el poco ánimo que aquel tuvo en el tormento, la falta de dineros deste, el poco favor del otro y, finalmente, el

torcido juicio del juez, hubiese sido causa de vuestra perdición»; en segundo lugar, considera su acción como la realización metafísica de la voluntad de un orden moral trascendente: «muestre con vosotros el efeto para que el cielo me arrojó al mundo»; en tercer lugar, don Quijote sitúa la idea de Libertad en un mundo metafísico y límbico, al afirmar que es «duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres»: Dios y la Naturaleza, dos grandes mitos presentes en centenares de culturas bárbaras, no han hecho libres a nadie, porque la libertad que no se da dentro de un sistema normativo no existe de forma efectiva y hacedera, sino como ilusionismo y como sofística, y porque los dioses solo son causa de Mesías, caudillos, *duces* o *Führer*, que acaban por conducir a sus pueblos a la ruina; en cuarto lugar, personaliza y subjetiva el sentido de la Justicia, advirtiendo a los cuadrilleros que, puesto que los galeotes no les han hecho ningún daño personal, no compete a ellos llevarlos presos: «estos pobres no han cometido nada contra vosotros»; en quinto lugar, don Quijote sitúa la facultad de administrar justicia más allá del mundo humano, lo cual constituye sin duda la más grave impugnación dada contra la libertad humana, al hacer de Dios el único juez reconocido y posible, e imponer por lo tanto la renuncia a organizar la vida de los seres humanos conforme a derechos civiles, que quedarían derogados: «Dios hay en el cielo, que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno». Entonces, ¿para qué caballeros andantes?, si la justicia compete a Dios, ¿por qué ha de impartirla don Quijote? Cínicamente, don Quijote está proponiendo la abolición de la sociedad política o Estado, en nombre de una Idea de Libertad y de una Idea de Justicia que no son en absoluto ácratas ni anarquistas, sino metafísicas, teológicas y religiosas. Don Quijote no sustituye el Estado por el caos, no, porque no es un ácrata; don Quijote quiere derogar el Estado o sociedad política para ubicar en su lugar un mundo teológico y metafísico que, ordenado por Dios, tenga a este último como único juez, el cual, naturalmente, preservará el fuero de los caballeros andantes para administrar puntualmente justicia. Porque para el don Quijote que suscribe el párrafo antes citado, no es el Rey, sino Dios, el supremo Juez, y no son las leyes del Estado, sino la voluntad de un Dios, la que —no se sabe conforme a qué criterios— premiará o castigará, según un conocimiento inasequible a los seres humanos, la conducta de cada cual. En resumidas cuentas, don Quijote está proscribiendo al ser humano toda posibilidad y toda capacidad, es decir, toda potencia y toda facultad, no solo de ejercer la Justicia, sino de organizarse humanamente como sociedad política. Lo que propone don Quijote es hacer del cosmos político un caos animal, donde el más fuerte deprede al más débil, y luego, allá, en el otro mundo, que Dios dé registro de entrada a unos y a otros, administrando la Justicia negada terrenalmente a los seres humanos, porque no se les reconoce capacidad ni competencias para ejercerla. Esta es también la idea que tienen de los Derechos Humanos quienes, con la corriente del oportunismo histórico que caracteriza a nuestro tiempo, aducen este episodio para hacer de don Quijote una alegoría apologista de los tales Derechos Humanos. Nada puede haber más retrógrado, pernicioso y regresivo, para la supervivencia del ser humano como especie que una concepción de la Justicia y de la Libertad como la aquí aducida por don Quijote. Pero incluso él tiene disculpa, sea por loco, sea por ludópata, sea por ser una ficción literaria. Quienes no tienen disculpa son aquellos que se sirven de este personaje literario para proponer la existencia de una sociedad que derogue la legitimidad de los derechos

políticos, y que en consecuencia abandone a sus miembros a la merced de una Justicia divina, como si un Dios fuera capaz de gobernar a los seres humanos mejor de lo que los propios seres humanos pueden gobernarse a sí mismos y entre sí. Lo más sorprendente es que este retroceso, de la Democracia —normativa y estatalista— a la Teocracia —personalista, feudalista y metafísica—, que apunta *in extremis* hacia la resurrección de una Inquisición, y a la habilitación en este mundo de la agustiniana ciudad de Dios, se hace hoy día en nombre de la progresía y de la izquierda.

Solo puede quebrantar la Ley quien está autorizado a hacerlo, por fuero (o por alguna otra Razón de Estado). Quien no lo está, incurre en la comisión de delito. Aquellos a quienes las leyes autorizan a adoptar comportamientos excepcionales, desde los cuales se sustraen al cumplimiento normativo que somete a los demás, reciben el nombre de aforados, o potentados incluso, y siempre privilegiados. Don Quijote no es nada de esto, y aún así se cree potentado para liberar a estos delincuentes, a los que, por otro lado, Cervantes cuida mucho de no atribuir lo que hoy llamarían los periodistas «delitos de sangre», es decir, asesinatos. Sin embargo, ni don Quijote ni los cuadrilleros, como bien dice uno de ellos, tienen potestad para tal cosa: «¡Los forzados del rey quiere que le dejemos, como si tuviéramos autoridad para soltarlos, o él la tuviera para mandárnoslo!» (I, 22). Con todo, don Quijote provoca una revuelta que se salda con la huida de los guardias y la fuga de los delincuentes, que no se van del todo sin antes aporrear a caballero y escudero. Como no podía ser menos.

Don Quijote no ha hecho ningún acto de justicia. Y él lo sabe. Porque en el juego racionalista de su «locura» acepta la indicación de Sancho de ocultarse en Sierra Morena para evitar la búsqueda y captura que ahora cabe aguardar de la Santa Hermandad.

—Naturalmente eres cobarde, Sancho —dijo don Quijote—, pero, porque no digas que soy contumaz y que jamás hago lo que me aconsejas, por esta vez quiero tomar tu consejo y apartarme de la furia que tanto temas (I, 23).

Sancho teme la realidad —la realidad de la sociedad política en que vive—, y es consciente de no estar aforado por la locura que acaso podría exculpar a su amo, como en efecto sucederá gracias a la mediación del cura del pueblo capítulos más adelante. A don Quijote lo único que le interesa es mantener su juego, la ludopatía de su locura, y sabe que ahora, para preservarse y seguir jugando, ha de esconderse.

Los caballeros andantes eran héroes que habitaban un mundo ampliamente ajeno a las constricciones nacionales, políticas o geográficas. Es decir, un mundo ajeno al mundo real. No combaten en nombre de un señor feudal particular, sino por el propósito que individualmente han elegido, y cuyos límites se sitúan entre la forma característica de la conquista de su dama y la superación de los diferentes obstáculos que le salen al encuentro: gigantes, encantadores, enemigos, etc. La estructura de la acción del libro de caballerías no es colectiva, sino individual; su momento culminante no es la batalla, sino la aventura, el peligro inesperado, la oportunidad, con frecuencia casual, que permite desarrollar iniciativas genuinamente personales. El mito medieval del caballero andante encuentra en la posmodernidad nuevas recreaciones, entre las cuales la figura ideológica y alegóricamente más representativa es la del líder guerrillero o la del terrorista que luchan por la «libertad» de no se sabe qué, en nombre de una justicia, una paz y un orden que no son de este mundo.

5.9. ACCIDENTES.

LAS FORMAS DE LA MATERIA CÓMICA EN EL *QUIJOTE*

*Das sinnliche Scheinen der Idee...
La apariencia sensible de la Idea...*

G.W.F. HEGEL

La literatura cómica en general, y muy en particular el teatro, se han ocupado más de ridiculizar determinados comportamientos humanos que de explicarlos o comprenderlos. En este sentido, la literatura ha estado más cerca, sin saberlo o sin quererlo, de la religión y de la moral que del arte autónomo, capaz de actuar desde una inteligencia poética propia y explicativa de la realidad. El arte busca su público en la sociedad humana, y en toda sociedad humana el número de los que condenan en nombre de dios, la moral, el nacionalismo, el feminismo, la religión o lo políticamente correcto, es siempre muy superior al número de los condenados. En público todo el mundo habla como si fuera inocente. Es decir, como si fuera una artista, un intelectual o un cura.

De acuerdo con la teoría de los géneros literarios construida por el Materialismo Filosófico, el término *accidente* es aquel concepto genológico que designa las partes constituyentes o distintivas de una obra literaria concreta dadas en sí misma, es decir, dentro de los límites de la propia obra, pero legibles e interpretables en relación intertextual con otras obras que reproducen *accidentalmente* como suyas alguna de estas partes distintivas. Aquí consideraré que los componentes accidentales más distintivos del *Quijote*, como obra literaria singular, respecto a su género y a su especie, son los que hacen referencia a las formas de la materia cómica.

En consecuencia, voy a referirme en este apartado a las formas a través de las cuales se objetiva en la literatura cervantina la materia cómica del *Quijote*. Me baso en los criterios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura y, concretamente, en sus ideas sobre la poética de la experiencia cómica. Desde esta perspectiva metodológica resulta imprescindible la definición conceptual de los términos implicados en una teoría de lo cómico: *caricatura*, *carnaval*, *chiste*, *escarnio*, *grotesco*, *humor*, *ironía*, *parodia*, *ridículo* y *risa*. Estos conceptos se definen o analizan con frecuencia desde criterios *psicológicos* o *fenomenológicos* (Bergson, 1899; Freud, 1905; Pirandello, 1908), *retóricos* o *tropológicos* (Close, 1990, 1993, 2000), y sobre todo *descriptivistas*, como fue el caso de Aristóteles, y *teoreticistas*, como sucede con el archicritadísimo —acríticamente archicritadísimo— Bajtín (1965).

5.9.1. LA RISA

Partiré de la consecuencia, esto es, de la *risa*: el efecto orgánico del placer cómico. Esta conceptualización de la risa exige definir inmediatamente qué es lo cómico.

No hay nada más inofensivo que la experiencia cómica. Dígase lo que se quiera, la risa solo afecta a los estados de ánimo, y muy momentáneamente: no cambia nada,

los hechos, sociales y naturales, son por completo insensibles a la carcajada, y los seres humanos que se sienten suficientemente protegidos por determinados poderes o derechos son igualmente indolentes a la risa de los demás. La capacidad que tiene la tragedia para conmover y para discutir legitimidades no la tiene la experiencia cómica. Si el discurso crítico se tolera más a través de las burlas que a través de las veras es precisamente porque sus consecuencias cómicas son mucho más insignificantes que cualquiera de sus expresiones trágicas. Cuando la comedia es posible, la realidad es inevitable. Solo tolera la risa quien está muy por encima de sus consecuencias. Quien, sin embargo, se siente herido por el humor, es decir, quien se toma en serio el juego, es porque tiene razones para sentirse vulnerable. Su debilidad le hace confundir la realidad con la ficción. No puede soportar una relación tan estrecha, tan próxima, entre su persona y la imagen que de su persona le ofrecen los burladores. La comedia es una imagen duplicada de la realidad, que insiste precisamente en la objetivación de determinados aspectos, hasta convertirlos en algo en sí mismo desproporcionado, pero siempre característico de un prototipo totalmente despersonalizado y aún así perfectamente identificable. Esta despersonalización, este anonimato, de la persona en el arquetipo, hace socialmente tolerable la legalidad de la experiencia cómica, del mismo modo que la verosimilitud la hace estéticamente posible en la literatura, el teatro o la pintura.

La risa, además, está destinada a iluminar un mundo en absoluto inocente. Donde hay risa hay inteligencia y libertad. Y donde habitan la inteligencia y la libertad, la inocencia no es posible.

Hay inteligencia en la risa porque verdaderamente nadie se ríe de lo que desconoce, ignora o no alcanza a entender. Nos reímos de lo que comprendemos y hasta donde somos capaces de comprenderlo. Los límites de la risa son los límites de nuestro conocimiento y de nuestra capacidad crítica. La risa revela la frontera de una facultad crítica y cognoscitiva, así como advierte de la audacia de nuestro atrevimiento. Por discutible que parezca, los tontos no se ríen: son objeto de risa. Por otra parte, un tonto puede dejar de serlo en cualquier momento, algo que los «listos» olvidan con demasiada frecuencia. Paralelamente, donde hay risa hay también libertad. La risa es uno de los impulsos y expresiones más espontáneos del ser humano. Su desarrollo y manifestación revela una libertad que las diferentes formas de humor e ironía permiten definir y comprender según épocas, sociedades y culturas.

De todos modos, como decía hace un momento, la risa está destinada a poblar e iluminar un mundo en absoluto inocente. El humor y la experiencia cómica revelan una realidad imperfecta, una sociedad con desajustes, un gesto del individuo respecto al cual el grupo disiente. Las sociedades que políticamente se precian de su perfección, que aspiran a ella, o que simplemente se consideran excelentes, excluyen por completo la experiencia de la risa, es decir, la experiencia de lo cómico. En una sociedad marxista, una sociedad sin duda perfecta para sus promotores, la risa carece de sentido. No hay nada de qué reírse. Lo mismo podemos decir de una sociedad fascista, o de cualquier otra forma de «sociedad cerrada», desde la *república* de Platón hasta la agustiniana *ciudad de Dios*. En el Paraíso, como en el Infierno, no hay motivos para la experiencia cómica.

Como la tragedia, la risa y la comedia son experiencias vinculadas con el teatro. Los griegos de la Antigüedad supieron comprenderlas muy bien, hasta el punto de que nos

han codificado una poética de la comedia y una poética de la tragedia absolutamente insustituibles. Otras culturas, sin embargo, como la judía y la musulmana, han mantenido siempre fuertes distancias frente la risa y lo cómico. También respecto a lo trágico y lo luctuoso. El Corán prohíbe explícitamente la reproducción o representación de cuanto vive o existe. En culturas de este tipo, el teatro está herido de muerte. Por su parte, el mundo hebreo recela igualmente de las libertades que introduce la risa en la experiencia humana. Tampoco el judaísmo ha gustado de familiarizarse con el teatro. No hay en las lenguas hebreas términos equivalentes a los de *tragedia* y *comedia*. El cristianismo hereda con firmeza muchas de estas exigencias. Hasta cierto punto, hablar de teatro cristiano es, en cierto modo, hablar de una paradoja. Al igual que hablar de tragedia y comedia hebreas. Son formas estéticas de importación helénica, asimiladas por Roma, mas no por el Corán ni por la Biblia. No nos consta, según los Evangelios institucionalizados por la Iglesia católica, que Cristo se haya reído alguna vez. En efecto, se trata de algo inverosímil. Es imposible vivir sin reírse. Incluso para un dios algo así sería todo un reto. Es, incluso, mucho más difícil evitar la risa que conservar la virginidad, valor este último tan codiciado por los moralistas religiosos del más diverso signo.

Lo cierto es que con la llegada de los moralistas llegaron también los problemas. El teatro es el principal enemigo de los moralistas. Sócrates, Platón, los sofistas..., no tardaron en ver en el teatro una fuente de excesos, de exaltación de pasiones, de alteración de ánimos, que convenía reprobar y censurar. Religiones y «*filosofías*» terapéuticas pretenden un mundo estable, ordenado, lógico, sumiso: un mundo de soluciones, carente de problemas. El teatro, la literatura, la poética..., es todo problemas, inquietudes, situaciones imaginariamente muy comprometidas, y de una implicación en el mundo real demasiado efectiva como para considerarla intrascendente.

Durante la Edad Media se recuerdan ideas expuestas por Aristóteles. *Homo animal risibile* será tópico repetido por los escolares medievales. Solo los seres humanos ríen, a diferencia de otras criaturas. Sin embargo, como ha sucedido siempre en casi todas las facetas, la posición de la Iglesia cristiana ante la risa fue ambivalente. La risa, aunque en sí misma no constituyera un pecado, podía fácilmente ser causa o semilla de pecado. El movimiento espiritual del siglo XII trae consigo una nueva discusión sobre la licitud de la risa. Tomando como referencia un versículo del Eclesiastés (III, 4), se acepta en determinadas condiciones: «Hay un tiempo para reír y un tiempo para llorar». La carcajada, no obstante, se presenta como algo propio del diablo, reflejo del triunfo del mal. En la *Regla de san Benito*, leemos: «No decir palabras [...] que muevan a risa» (Libro IV, apartado 54). La condena de la risa está directamente vinculada con la condena de la causa que la origina. La dignidad del santo se contrapone a la vulgaridad de la risa diabólica. El diablo se presenta como vencedor y como vencido. Como vencedor provoca terror y miedo; como vencido, resulta vituperable, despreciado, cómico, hilarante.

La seducción que el teatro y la literatura tienen sobre el ser humano es algo que los moralistas nunca han podido proscribir *de facto*: ni desde la religión, en nombre de la creencia más variopinta (Buda, Mahoma, Cristo, Lutero, etc...); ni desde la filosofía, en favor de una sociedad más igualitaria y uniforme, o estamentalista y desigual, según opciones... (Sócrates, Platón, Maquiavelo, More, Spinoza, Hobbes, Marx, Popper...);

y lo que es más vergonzoso, ni tan siquiera desde la propia poética de la literatura, por otro nombre llamada *preceptiva*, es decir, conjunto de leyes destinadas a codificar *cómo se debe* «escribir» la literatura (Castelvetro, Escalígero, Pinciano, Boileau...), o *cómo se debe* «interpretar» la misma literatura (feminismos, nuevos historicismos, culturalismos posmodernos, etc...)

La risa, como la literatura, como el teatro, sobrevive a todos los moralismos. De hecho, solo desde la ironía se puede soportar semejante batallón de teorías sobre la literatura. Baste la lectura del *Quijote* para dar cuenta de esta distancia irónica entre literatura y crítica de la literatura. La risa es una de las mejores experiencias en cuanto a la conservación del sentimiento, la inteligencia y la vitalidad humanos. Es la mejor estrategia para mantener vivas la razón y sus consecuencias interpretativas. Y quiero formular desde este contexto una pregunta abiertamente provocativa: ¿cómo es posible, y con qué fortuna, combinar moralismo y comedia, religión y teatro, dogma y carcajada? El teatro español del Siglo de Oro puede esgrimirse como explicación.

Conviene advertir que el exaltado, por eruditos de todos los tiempos, teatro español aurisecular, no puede percibirse como un teatro homogéneo a menos que excluyamos la obra de autores como Cervantes, cuya tragedia *Numancia*, y cuyas comedias y entremeses, desarrollados en el seno del Siglo de Oro, poco o nada tienen que ver con el teatro de Calderón y el de Lope, por ejemplo. El humor cervantino no es el humor de estos dos¹. Examinemos la idea de lo cómico en Cervantes.

5.9.2. LO CÓMICO

Considero que lo *cómico* es el efecto risible provocado por la dialéctica —nunca dolorosa o amenazante para el sujeto que ríe— entre la materialización de los hechos *tal como estos han tenido lugar frente a las convenciones sociales* y la formalización de los hechos *tal como estos deberían haber tenido lugar de acuerdo con las convenciones sociales*. Lo cómico se basa, pues, en la dialéctica o disidencia entre los *hechos consumados (facta consummata)* y los *hechos exigidos (facta oportebant)*². Los *hechos consumados* son materialmente objetivables, visibles, constatables.

¹ «Frente al humor despreciativo que utilizan sus contemporáneos (Quevedo, López de Úbeda, etc.), el cervantino (como indicó Close 2000) une de algún modo a burladores y burlados, y hace que los burlados, más que convertirse en objeto de escarnio, provoquen simpatía y compasión» (Martínez Mata, 2008: 109). Una concepción relativamente afín la hallamos en Francisco Márquez Villanueva: «Cervantes no era un espíritu superficial como Lope, ni un conservador como Quevedo, ni un ortodoxo maquiavélico como los jesuitas» (Márquez, 1975: 284).

² *Oportere* es verbo impersonal latino usado, entre otros, por Quintiliano, cuando habla de cómo conviene que sea la ley, o por Terencio, cuando se refiere a lo que conviene que alguien haga (*Heautontimorúmeno*, v. 536). Este verbo remite en su significado a lo que es conveniente, necesario o razonable. Su naturaleza impersonal lo hace especialmente adecuado a contextos morales y sociales. No por casualidad lo conveniente hace alusión con frecuencia a situaciones morales. Terencio escribe esta frase: *Haec facta ab illo oportebant* (esto es lo que él tenía que haber hecho). Me acojo aquí a la expresión *facta oportebant*, documentada en latín, y que sería algo así como «los hechos que convenían», lo que alguien debía haber hecho de acuerdo a una

Los *hechos exigidos* lo son de acuerdo con un código socialmente establecido e impuesto. Siempre hay un determinado tipo de *logos*, norma o razón, que impera en cada situación o sociedad, y que dispone, naturalmente desde un código moral, sus posibilidades de interpretación y sus requisitos de exigencia. El sujeto protagonista de los *hechos consumados* será objeto de risa, si sus actos no responden a lo establecido en el código de los *hechos exigidos*, código social que harán valer, mediante la risa y sus consecuencias, los sujetos que puedan cumplir con tales exigencias, que puedan sustraerse a ellas, o que simplemente resulten exentos de su cumplimiento. Sitúo, por tanto, la esencia de lo cómico en la dialéctica entre el *ser* y el *deber ser* —de modo que *ser* equivale a una *materialidad* consumada no solo físicamente (M_1), sino también psicológica (M_2) y conceptualmente (M_3)—, es decir, entre lo que alguien *es* realmente y lo que *debería ser* —pero no consigue ser dadas sus limitaciones, con frecuencia inconscientes o incontrolables— en una determinada situación, la cual lo convierte en sujeto involuntario de una experiencia cómica. Nadie —salvo un cómico profesional— se convierte consciente y voluntariamente en objeto de risas y burlas. En el caso del cómico profesional, no es su persona, sino su personaje, es decir, el prototipo que representa o interpreta, objeto de risa y sujeto de experiencia cómica. Cuando el cómico, el bufón o el «loco», es alguien que *juega* a ser lo que no es, tampoco es su persona (Alonso Quijano), sino su personaje (don Quijote), el objeto y el sujeto de la «comedia» o del juego representado. La ludopatía es entonces el protagonista de una comedia con ciertas consecuencias amargas.

Ha de añadirse, además, que lo cómico nunca se manifiesta aisladamente, ni es perceptible e interpretable al margen de un referente al que apela. Lo cómico siempre es acusativo de algo. No puede segregarse de aquello hacia lo cual apunta su existencia y provocación. El Materialismo Filosófico, al interpretar lo cómico como resultado de la dialéctica entre lo consumado (*facta consummata*) y lo exigido (*facta oportebant*) por referencia al sujeto que protagoniza la experiencia cómica, lo analiza en una *symploké* determinada por tres elementos: los *hechos acaecidos* o consumados físicamente (M_1), la *norma exigida* o código convencionalmente imperante (M_3), y la *conciencia* del sujeto espectador (M_2), quien sanciona lo ocurrido con la experiencia de la risa. Ahora bien, en esta relación dialéctica, dada en *symploké*, la experiencia cómica siempre es acusativa de un contenido o referente crítico. Porque lo cómico no es un mensaje intransitivo, no es una forma sin contenido. Precisamente es una materia *deforme* o *deformada*. Lo cómico siempre es formalización hilarante de una materia, cuya transitividad puede incluso comprender hasta el dominio de lo trágico.

De acuerdo con el concepto de lo cómico que acabo de exponer, el *Quijote* resulta una obra eminentemente cómica desde el momento en que su protagonista se comporta no como cabría esperar de su edad, razón y condición, sino, bien al contrario, como un libresco y ridículo caballero andante. La dialéctica entre lo que Alonso Quijano es real y efectivamente —un hidalgo bueno y casi anciano— y lo que don Quijote dice y quiere ser ideal y utópicamente —un caballero andante justiciero y

determinada situación. A su vez, los *facta oportent* serían los hechos que convienen, o hechos convenientes (pero esta forma, hasta donde yo sé, no está documentada en latín).

todopoderoso— resulta de un efecto cómico tan inmediato como permanente. Sobre esta dialéctica, entre el *ser* y el *deber* o *querer ser*, se articula lo que desde el capítulo primero de la obra el narrador ha dado en llamar la locura del ingenioso hidalgo. Sin embargo, esta dialéctica, sin ser ontológicamente verdadera, es funcional, retórica y psicológicamente muy eficaz. En ella se basa la esencia de la locura de don Quijote y, decisivamente, el núcleo de la comicidad de la novela.

Esta dialéctica, que responde a un juego impulsado por Alonso Quijano, don Quijote y el narrador, encubre, bajo la cobertura de la experiencia cómica, muchas y muy profundas realidades críticas. Semejante dialéctica es un juego retórico y psicológico que soporta y sostiene una idea de lo cómico capaz de encubrir y transmitir a lo largo de toda la novela críticas muy ácidas y poderosas, dentro de las cuales residen dialécticas sociales, políticas y religiosas de primer orden. El narrador se esmera muchísimo en presentar la locura de don Quijote como un hecho cómico, de modo que, sobre todo inicialmente, cuanto el ingenioso hidalgo diga y haga ha de ir encaminado a imponer en la conciencia (M_2) del lector un desenlace cómico. Pero una lectura menos fenomenológica y menos psicologista (M_2) apunta sin embargo a una interpretación crítica y conceptual (M_3) de la novela en la que lo cómico resulta más una forma de transmisión que un simple efecto, a secas, en sí mismo considerable. Lo cómico se interpretará entonces como una forma de disimular críticas y dialécticas de mayor calado. Es una forma de despistar, psicológicamente, al lector. Con todo, un lector, al menos, no se dejó impresionar por esta idea y sentido de lo cómico dados en el primer *Quijote*: Avellaneda compone su *Quijote* apócrifo segregando toda experiencia cómica cervantina e imponiendo, desde la razón teológica tridentina, una severa crítica a la axiología del *Quijote* de 1605.

El humor de Avellaneda es muy distinto al sentido del humor de Cervantes. En suma, el concepto de lo cómico en el *Quijote* se basa en una dialéctica aparente, retórica, fenomenológica, entre lo que Alonso Quijano es realmente y lo que don Quijote quiere y debe ser según el *logos* ideal de la caballería andante. En términos psicológicos, esta dialéctica ilusoria asegura una recepción cómica de la obra, que, sin embargo, un análisis crítico y conceptual posterior, capaz de trascender la pura fenomenología de los hechos cómicos en sí, permite interpretar como un conjunto sistemático de dialécticas sociales, políticas y religiosas mucho más complejas y críticas. No quiero decir con esto que la comicidad del *Quijote* sea una ilusión fenomenológica, quiero decir que, siendo una realidad efectiva del texto, no puede limitarse a una interpretación fenoménica, sino que el lector riguroso ha de penetrar en sus causas, relaciones dialécticas y consecuencias críticas, con objeto de codificar las inquisiciones derivadas de los hechos que, inicialmente, pueden percibirse (solo) como cómicos. Dicho de otro modo: la comicidad objetivada formalmente en el *Quijote* es siempre una comicidad crítica, cuya interpretación exige regresar al análisis de las formas en que se sustantiva la materia cómica y, sobre todo, progresar hacia aquellos referentes que constituyen el objeto de la crítica, esto es, aquello a lo que apela el sentido de la experiencia cómica. Es lo que llamaré el *acusativo* de lo cómico, es decir, el contenido crítico promovido, apelado y subvertido por la experiencia cómica del protagonista. En otras palabras: la materia cómica del *Quijote*, cuyas formas estoy considerando aquí.

Veamos, pues, cuáles son esas formas acusativas de la materia cómica dada en el *Quijote*. Voy a referirme en primer lugar a la parodia, si bien solo para añadir algunas observaciones contextuales, pues de esta figura cómica me he ocupado más pormenorizadamente en el capítulo dedicado a la interpretación de las *potencias* del *Quijote*, como concepto genológico relativo a las partes constituyentes o distintivas de una obra literaria concreta dadas en el género. Acto seguido, me referiré a la caricatura, el carnaval, el chiste, el escarnio, la farsa, lo grotesco, el humor, la ironía, el ridículo y la sátira, si bien no seguiré el orden alfabético desde el que aquí he hecho la enumeración.

5.9.3. LA PARODIA

En efecto, con anterioridad me he referido a la *parodia*, al explicar el concepto de potencia en el *Quijote*. Ahora quiero añadir aquí algunas observaciones al respecto, dadas desde el punto de vista del conjunto de formas que objetivan en el texto del *Quijote* la materia cómica. En párrafos anteriores he sostenido que la locura de don Quijote se formaliza sobre la dialéctica de lo cómico, según la cual se enfrenta de modo hilarante la realidad efectiva y consumada (los reiterados fracasos de don Quijote, la ventas, los molinos, los rebaños...) con una realidad exigida normativamente y no idealizable (la imposibilidad de ser un caballero andante, la necesidad de pagar el alojamiento en las ventas, los molinos no pueden ser embestidos como gigantes, las ovejas no son ejércitos en lucha...) El choque de estas dos realidades, tal como está narrado en el *Quijote*, produce risa en el lector. La locura, así expuesta, se materializa a través de las formas de la dialéctica de lo cómico. Una dialéctica aparentemente inane e inocente, fútil, y sin embargo destinada a disimular y subrogar otras dialécticas más complejas y críticas, de orden social, político y religioso.

A esta dialéctica de lo cómico, sobre la que se expone el *juego* de la locura del hidalgo, hay que añadir otra no menos decisiva y disimuladora, sobre la que se expone el *juego* de la fábula del narrador: la dialéctica de la parodia. Según esta última, tan lúdica como la anterior, Cervantes, y en su defecto el propio narrador, confiesa haber dado a la estampa la historia de don Quijote con el fin de desterrar de la república los libros de caballerías. Algo así solo es creíble como estrategia destinada a desviar la atención del lector. Y especialmente del censor. La dialéctica entre el *Quijote* y los libros de caballerías es una dialéctica falsa, fraudulenta, retórica, psicológica. Antes que dialéctica, el *Quijote* mantiene con los libros de caballerías una relación hipertextual y transductora. A esta relación hipertextual y transductora, la crítica cervantina de todos los tiempos la ha denominado *parodia*.

Tras esta interpretación puede afirmarse que la parodia en el *Quijote* no tiene como objetivo prioritario la censura o el destierro de los libros de caballerías, algo que en sí mismo es un pretexto o un recurso de autor y narrador para justificar la publicación de la novela, y disimular otras intenciones genuinas. El acusativo de la parodia del *Quijote* no es la literatura caballescica, sino el mundo ideal en ella contenido, frente a la realidad efectivamente existente en la España del Siglo de Oro, el mundo contemporáneo a Cervantes, con todos sus conflictos, deficiencias, limitaciones, dobleces y problemas, de orden social, político y religioso. En este sentido, los libros de caballerías proporcionan al

autor de la novela, esto es, al artífice de la parodia, el código desde el cual el protagonista, don Quijote, es decir, el sujeto de la parodia, la ejecuta. ¿Qué parodia entonces don Quijote? Un mundo, el mundo ideal de la Edad Moderna, que dista muchísimo de ser factible y hacedero, armónico y seguro, religioso y fiable, justo y pacífico, integrador y tolerante, igualitario y liberal. Un mundo que, quitándole la cosmética y la retórica que impone la educación ficticia que recibimos y nos dejamos imponer, dictada por lo políticamente correcto, es al fin y al cabo, y *mutatis mutandis*, igual que nuestro mundo contemporáneo. No son los libros de caballerías los destinatarios de la parodia del *Quijote*. La literatura caballeresca constituye el código de esta parodia —no su destino—, desde el momento en que la novela de Cervantes imita burlescamente la imposibilidad de vivir en un mundo irreal en el que pueda triunfar por sí mismo el pensamiento racional. La razón exige realidad y poder, para triturar todos los idealismos. La parodia del *Quijote* es ontológica, no libresca. El acusativo de esta parodia no es tanto el ideal retórico y utópico como las normas teológicas y políticas de un mundo real y efectivo, terrenal y humano, capaz de generar tales ideales. Y por ello mismo muy imperfecto. La «locura» de don Quijote es más expresiva que su cordura. Dicho de otro modo: el uso patológico que hace Alonso Quijano de la razón humana pone al descubierto los errores, las injusticias y las deficiencias características de la Edad Moderna. Eso es lo que se parodia críticamente en el *Quijote*, la axiología idealista de la Edad Moderna, sus valores y sus normas.

En síntesis, de acuerdo con lo expuesto, puede afirmarse que un análisis de las formas de la materia cómica en el *Quijote* revela la presencia de dos dialécticas falsas, que atañen a elementos nucleares y esenciales de la novela: en primer lugar, la *dialéctica de lo cómico*, sobre la que se sustenta retóricamente el juego de la locura del protagonista (la realidad efectivamente existente frente a los «hechos de conciencia» de don Quijote), y, en segundo lugar, la *dialéctica de la parodia*, sobre la que se articula no menos retóricamente el juego de la fábula del narrador (el *finis operis* de la novela, como condena de los libros de caballerías, frente al *finis operantis* del autor, quien pretende disimular por todos los medios la fuerte crítica de ideas contenida en su obra).

5.9.4. EL CHISTE

El *chiste*, como expresión verbal o iconográfica de ingenio irónico, crítico o humorístico, es una de las formas de la materia cómica menos abundantes en el *Quijote*. Suele con frecuencia manifestarse asociado a los elementos numinosos, siempre que aparecen en boca de personajes de menor estamento social, y a los que caracteriza su simplicidad, como sucede con el ama de Alonso Quijano, cuando, ante el cura —advier-tase el contraste dialéctico entre lo numinoso y lo teológico—, momentos antes del escrutinio de la biblioteca de don Quijote, irrumpe en maldiciones contra el nefasto poder «sobrenatural» de los encantadores, responsables de la locura de su amo:

—Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándolos del mundo.

Causó risa al licenciado la simplicidad del ama y mandó al barbero que le fuese dando de aquellos libros uno a uno, para ver de qué trataban, pues podía ser hallar algunos que no mereciesen castigo de fuego (I, 6).

No es de extrañar que incluso el cura, desde su fragilidad de licenciado por Sigüenza, ría la simpleza del ama. El logos eclesiástico no cree en los númenes primarios, propios de religiones no organizadas teológicamente. La razón teológica no es una razón numinosa, sino filosófica, propia de una religión terciaria, articulada sobre el idealismo racionalista de los dogmas de fe, que excluyen el paganismo de las religiones secundarias o mitológicas, y por supuesto la superchería de las primarias o numinosas. Cervantes no es, como lo fue Quevedo, un ingenio esencialmente chistoso.

5.9.5. LO GROTESCO Y LO RIDÍCULO

Una de las formas que la poética romántica más valoró en la interpretación del *Quijote* fue la estética de lo *grotesco*. Siguiendo inicialmente a Thomson (1972)³, considero que lo grotesco es la yuxtaposición o integración dialéctica irresoluble y conflictiva entre una experiencia risible y un elemento incompatible con la risa, el cual es, sin embargo, parte esencial en la materialización y percepción sensorial de esa experiencia cómica⁴. Si este conflicto se resuelve, lo grotesco tiende a disolverse, desembocando, bien del lado cómico o burlesco, bien del lado trágico u horroroso. La naturaleza dialéctica del conflicto grotesco es algo, pues, que se presenta como su rasgo esencial.

De un modo u otro, lo grotesco es difícil de asumir. Con frecuencia provoca reacciones psicológicas de autodefensa, mecanismos de rechazo, mediante la racionalización, la indignación, la disconformidad. Lo grotesco contiene esencialmente elementos anormales, extraños, incluso sobrenaturales. Pero siempre se formaliza, se presenta, en un marco realista y verosímil, en un contexto de verdad, no onírico, no imaginado, no exclusivamente fantástico, sino real, visible, tangible. Lo grotesco lo es por ser convincente precisamente en sus anomalías más aparatosas⁵. Una de las

³ «Grotesque is a clash between incompatible reactions, laughter on the one hand and horror or disgust on the other [...]. The copresence of the laughable and something which is incompatible with the laughable [...]. It is the confusion between a sense of the comic and something —revulsion, horror, fear— which is incompatible with the comic» (Thomson, 1972: 2-3 y 7).

⁴ Urbina (1989), siguiendo a Thomson (1972: 3), define lo grotesco en los términos aquí apuntados. Urbina distingue tres manifestaciones de lo grotesco en el *Quijote*, caracterizadas por lo monstruoso, lo ingenioso y lo ambivalente: «Lo grotesco monstruoso es parte primera y fundamental de la parodia ya que a través de ella Cervantes se propone precisamente satirizar los defectos de estilo y forma que encuentra en los libros de caballerías, es decir, su carácter disparatado y extravagante, su fealdad y deformidad grotescas [...]. Lo grotesco ingenioso es el aspecto representado por el poder de don Quijote en su locura de imaginar experiencias y realidades a las que llama aventuras y de explicar las desventuras de manera igualmente imaginativa a través del recurso del encantamiento [...]. Lo grotesco ambivalente o problemático es el aspecto relacionado con el problema existencial de don Quijote en el *Quijote*, es decir, como personaje creador en y de su historia» (Urbina, 1989: 674-676).

⁵ Según Kayser (1957), el término grotesco parece procede del italiano, *grottesco*, derivado a su vez del término *grotte*, gruta, cueva, en las que se diseñaban pinturas y relieves de motivos muy heterogéneos, que rompían el principio clásico de la mimesis o imitación de la naturaleza, al

manifestaciones iniciales más expresivas de lo grotesco en el *Quijote* la constituye la descripción que el narrador hace de Maritornes.

Servía en la venta asimesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera (I, 16).

Verdad es que el narrador se ceba con esta asturiana, a la que acto seguido califica irónicamente de «gentil moza»⁶. El retrato se aproxima incluso a la *caricatura*, como

concentrar imágenes de animales, plantas, seres humanos, motivos arquitectónicos y naturales. En Francia la palabra *crotisque* se documenta hacia 1532, y en Inglaterra se registra *grotesque* hacia 1640. A lo largo del siglo XVI, el término se aplica también a la literatura y a objetos ajenos al arte, como el cuerpo humano. Así sucede en la obra de Rabelais en Francia. Lo grotesco se sistematiza especialmente a lo largo de la Ilustración y del Romanticismo, en la época de la razón y de la crisis de la razón. Clayborough lo explica del siguiente modo: «The word grotesque thus comes to be applied in a more general fashion during the Age of Reason —and of Neo-Classicism— when the characteristics of the grotesque style or art —extravagance, fantasy, individual taste, and the rejection of ‘the natural conditions of organization’— are the object of ridicule and disapproval. The more general sense [...] which it has developed by the early eighteenth century is therefore that of ‘ridiculous, distorted, unnatural’ (adj.); ‘an absurdity, a distortion of nature’ (noun)» (Clayborough, 1965: 6). W. Kayser, en sus comentarios a *Athenäum* de Schlegel, escribe: «Según los fragmentos 75, 305 y 389, lo grotesco se constituye a partir del violento contraste entre una forma y un contenido, de la inestable mixtura de elementos heterogéneos, de la fuerza explosiva de algo paradójico, que resulta simultáneamente ridículo y terrible» (trad. mía del alemán, Kayser, 1957: 43). Víctor Hugo, como se ha indicado en este mismo volumen en el capítulo dedicado al Romanticismo y los géneros literarios, en su prefacio al drama *Cromwell* (1827), y en el conjunto de su obra literaria, sitúa lo grotesco en el seno mismo de la realidad, en una de las condiciones esenciales de la vida y la naturaleza humanas. El mundo se ilumina desde una nueva luz: la ausencia de falsedad, la realidad tal como es. Lo grotesco puede concebirse como un reflejo del mundo, como una expresión o categoría estética y como una forma de comportamiento. Sostienen tesis contrarias a la idea de lo grotesco en Kayser, Preisendanz (1963), Jennings (1963) y, sobre todo, Jauss (1970: 114 ss).

⁶ El narrador no regateará puntualmente a Maritornes el reconocimiento de alguna virtud, implicada en un contexto religioso acaso poco favorable. Tras el manteo, la moza asturiana es la única que se apiada de Sancho, quien «rogó a Maritornes que se le trujese de vino [un trago, que no de agua], y así lo hizo ella de muy buena voluntad, y lo pagó de su mesmo dinero: porque, en efecto, se dice della que, aunque estaba en aquel trato, tenía unas sombras y lejos de cristiana» (I, 17). El cristianismo siempre ha mantenido con la prostitución una estrecha relación, digamos de «simpatía»: «Los recaudadores y las prostitutas os precederán en el reino de Dios» (Mt 21, 31b-32). «Pocos lectores desconocerán ese retrato romántico que suele pintar a un Jesús santurrón y ñoño, rodeado por un nutrido elenco de prostitutas arrepentidas que le siguen, expiando sus muchos pecados. Pero lo cierto, es que son pocas las fuentes que nos informan de que Jesús tuviera especial interés por convertir a las prostitutas o se rodeara de ellas. Se le acusa de comilón y bebedor, pero no de fornicario; come con fariseos y con publicanos, pero no come con prostitutas —ya hemos visto que Lc 7,36-50 no es histórico—, y no existe ningún dato que nos indique que, si es cierto que le siguieron mujeres, estas se hubieran dado en algún tiempo a la prostitución. María Magdalena, por ejemplo, sufrió en manos de la tradición cristiana posterior un proceso de paulatino empujamiento ideológico, que en modo alguno se basaba en

expresión iconográfica (o verbal) sintética de una serie de rasgos que se intensifican y exageran con el fin de comunicar un determinado sentido o conjunto de características.

En relación precisamente con la idea de caricatura, Emilio Martínez Mata expresa una de las mejores imágenes que pueden darse, dialécticamente, entre lo que don Quijote *es* y lo que don Quijote *pretende ser*: «Don Quijote es, desde el inicio del libro, una caricatura de un caballero, por la edad (un anciano para la época), el caballo (solo piel y huesos) y la grotesca armadura (claramente anticuada y más propia de un carnaval que de otra cosa: la *celada*, el casco del caballero, la había compuesto sirviéndose de un *morrión*, un casco de arcabucero absolutamente inapropiado para un caballero, y papeles encolados)» (Martínez Mata, 2008: 33).

La imagen de don Quijote es aquí la de una caricatura que subraya sobre todo el ridículo del personaje. El *ridículo* será identificado con aquella experiencia cuyos contenidos se perciben e interpretan como ajenos e inferiores a lo normativo, ortodoxo o convencionalmente respetable, y por ende susceptible de convertirse en objeto de burla. Esta Idea de Norma o de ortodoxia, dada en una determinada sociedad, es resultado de la Idea de Razón o *logos*, vigente en esa sociedad. Lo ridículo es con frecuencia una devaluación de lo material y formalmente aceptado como normativo o racional en una sociedad concreta. Es ridículo lo que presenta o contiene una deformación devaluada de lo normativo aceptado o de la razón establecida. Es ridículo lo que se percibe como fuera de lo normal y por debajo de ello, lo que, ajeno a la razón impuesta, y sustraído al *logos* imperante, se conceptualiza como materia disonante, susceptible de experiencia cómica, y objeto de burla. Lo ridículo no pertenece a lo respetable, desde el momento en que se sustrae a la razón normativa, al *logos* oficialmente codificado. Esta condición de lo ridículo, el estar por debajo de lo respetable, y convertirse en objeto de burla precisamente por eso, por estar situado debajo del umbral de lo normativo, de lo aceptado, de lo exigido, esto es, por ser una *sub-normalidad*, constituye, según el Materialismo Filosófico, su condición esencial. Lo ridículo en sí mismo no es necesariamente dañino, ni agresivo, ni violento: no hace falta combatirlo con hechos, ni siquiera con actos, sino que basta identificarlo con burlas, risas, ironías, es decir, palabras y expresiones orgánicas más o menos momentáneas. Lo ridículo suele ser con frecuencia una cualidad propia de seres vulnerables, débiles, deficientes, es decir, seres situados debajo del umbral de lo racionalmente exigido, seres, en suma, *sub-normales*.

La figura de Maritornes, vinculada de forma esencial a la venta de Juan Palomeque, sirve de pórtico a un escenario especialmente doméstico, violento y cómico, como en efecto han de ser la mayor parte de los episodios, con intensos ribetes de teatralidad, que tienen lugar en esa hospedería.

Se ha insistido con frecuencia en que lo grotesco carece de significados constantes, estables, definitivos —dicho en nuestros términos, que no tiene acusativos regulares o propios—, aunque sí se reconoce la posibilidad de identificar en él ciertas nociones recurrentes, tales como desarmonía, extravagancia, exageración, anormalidad, absurdo, estrafalario, macabro, degradación, etc., términos que remiten todos ellos

los textos neotestamentarios ni en la verdad histórica, sino más bien en las mentes lúbricas de los comentaristas varones» (Esquinas, 2007: 202-203).

a ese contraste dialéctico e irresoluble que aquí identificamos como una de sus características esenciales. Los contrastes que se objetivan en lo grotesco —risa y horror, comicidad y tragedia, entusiasmo y repulsión— subrayan habitualmente la existencia de una anormalidad. Esta naturaleza esencialmente anormal de lo grotesco, y sobre todo su forma de presentarse, son las causas principales que determinan el rechazo emocional, ideológico o moral, hacia lo ello. La anormalidad adquiere en lo grotesco un poder polivalente. Este contraste insoluble entre los elementos de lo grotesco —lo cómico y lo horroroso—, esencial para su sostenimiento, se intensifica especialmente en la modernidad y, con la irrupción del Romanticismo, tiende a penetrar en el terreno de lo fantástico (Roas, 2006). Genuinamente, lo grotesco suele presentarse siempre en un contexto realista, tangible, sensorial, material. Es específicamente la realidad y la materialidad del mundo lo que proporciona a lo grotesco su fuerza mayor. Lo grotesco exige ser comprendido como algo esencialmente real y material. Como mucho, lo grotesco lo único que proporciona —en sus relaciones con lo fantástico— es una confusión entre lo real y lo irreal. Por otro lado, lo fantástico siempre constituye una experiencia inasequible a la explicación racional, frente a lo maravilloso, que acaba por resolverse como lo sobrenatural aceptado o como lo sobrenatural explicado.

En el caso concreto del *Quijote*, lo grotesco invita a percibir lo incorrecto y anómalo desde el punto de vista de la experiencia cómica. Y lo incorrecto y anómalo es, ante todo, el diseño narrativo de la locura de don Quijote. Lo grotesco en el *Quijote* está en función del comportamiento de don Quijote. En principio, al menos teóricamente, en lo grotesco, el alcance o intensidad de la risa, y por lo tanto de la experiencia cómica, se encuentra limitado por el impacto de lo desagradable, de lo horrible, de lo incómodo. Sin embargo, esta atenuación no se da excesivamente en el *Quijote*, al verse con frecuencia eclipsada por una experiencia más cómica que inquietante. Lo que se puede degradar o ridiculizar constituye siempre una amenaza menor. No así aquello sobre lo que se puede ironizar. La ironía siempre es formalmente más respetuosa que la parodia. Pero no adelantemos acontecimientos.

El encuentro físico más estrecho entre don Quijote y Maritornes constituye uno de los episodios más degradantes que protagoniza el ingenioso hidalgo. Sin embargo, la comicidad de la escena, motivada por la locura de don Quijote, evita que Alonso Quijano sea identificado como el competidor de un arriero en su pretensión de entretenerse nocturnamente con una moza del partido.

La asturiana, que toda recogida y callando iba con las manos delante buscando a su querido, topó con los brazos de don Quijote, el cual la asió fuertemente de una muñeca y tirándola hacia sí, sin que ella osase hablar palabra, la hizo sentar sobre la cama. Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio, pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía; y el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación, de la misma traza y modo, lo que había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el malferido caballero vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto ni el aliento

ni otras cosas que traía en sí la buena doncella no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura (I, 16).

El lector percibe en este párrafo el grado extremo de la locura de don Quijote. Incluso acaso se avergonzaría públicamente si hubiera de verse obligado a interpretarlo en clave erótica. Está claro que la impudicia de Alonso Quijano se ve aquí salvaguardada por la locura de don Quijote, hasta tal punto que cabe preguntarse cuál es el móvil de la situación, ¿el impulso erótico, impúdico y envilecido (si juzgamos a la dama) de Alonso Quijano, o la «locura» de don Quijote? Me inclino a apostar por el primero, calificando al segundo de pretexto lúdico y cínico para conseguir a la moza⁷. Con todo, la degradación de uno y otro personaje es mayúscula. Nunca el ingenioso hidalgo ha calado tan bajo. En este contexto, el punto máximo de su locura coincide con el momento más ínfimo de su condición personal. Solo desde la locura resulta justificable lo que sucede. Y solo desde la experiencia cómica —objetivada en la estética de lo grotesco— la escena resulta soportable: la camisa de arpillera resulta ser cendal finísimo, el crin de los cabellos es hebra de Arabia, la pestífera halitosis se torna en «olor suave y aromático»... Los contrastes y la dialéctica son monstruosamente radicales. Ahora la psicología de don Quijote es capaz de las mayores metamorfosis. Su conciencia (M_2) devora y enaltece el mundo físico (M_1) con todas las consecuencias degradantes del mundo real. Curiosamente, en la segunda parte de la novela, en lugar de Dulcinea, don Quijote verá sin reparos, y con mucha sorna e ironía por su parte, la cruda realidad de la grotesca labradora. Acaso la locura persiste, pero desde luego no del mismo modo. Ha cambiado algo más que la lógica y la estética de esta locura. Parece haber cambiado incluso la propia ontología de una locura cada vez más irónica, mejor diseñada y menos degradante.

Otra escena no menos grotesca, y que incluye elementos escatológicos, es la relativa a los mutuos vómitos en que se encenagan amo y escudero tras la «batalla» contra los rebaños de ovejas y carneros. Don Quijote parece haber perdido varios dientes y muelas, y requiere la inquisición de Sancho para confirmar la ausencia o conservación de tales piezas. La escena es grotesca y caricaturesca, y desemboca en lo que podría considerarse como el primer momento en que el lector ve a Sancho psicológicamente muy deprimido⁸.

⁷ Los impulsos sexuales de Alonso Quijano discurren, indisimulados en esta secuencia, bajo el juego de la locura de don Quijote: «el lector conoce las tentaciones mal reprimidas de don Quijote, que terminan dejándole en mal lugar: el cómico episodio de Maritornes y los requiebros con la hija del ventero que resultan en quedar colgado por el brazo. En la confusión de la visita nocturna de Maritornes al arriero, don Quijote la tiene «bien asida» de sus brazos y se dirige a ella «con voz amorosa» (I, 16, pág. 189). En cuanto a la hija del ventero, «no quitaba los ojos della, y de cuando en cuando arrojaba un suspiro» (I, 17, pág. 198)» (Martínez Mata, 2008: 92).

⁸ Don Quijote «fuese adonde su escudero estaba, de pechos sobre su asno], con la mano en la mejilla, en guisa de hombre pensativo además. Y viéndole don Quijote de aquella manera, con muestras de tanta tristeza, le dijo: —Sábetete, Sancho, que no es un hombre más que otro, si no hace más que otro» (I, 18).

Llegóse Sancho tan cerca, que casi le metía los ojos en la boca, y fue a tiempo que ya había obrado el bálsamo en el estómago de don Quijote; y al tiempo que Sancho llegó a mirarle la boca, arrojó de sí, más recio que una escopeta, cuanto dentro tenía y dio con todo ello en las barbas del compasivo escudero.

—¡Santa María! —dijo Sancho—, ¿y qué es esto que me ha sucedido? Sin duda este pecador está herido de muerte, pues vomita sangre por la boca.

Pero, reparando un poco más en ello, echó de ver en la color, sabor y olor que no era sangre, sino el bálsamo de la alcuza que él le había visto beber; y fue tanto el asco que tomó, que, revolviéndosele el estómago, vomitó las tripas sobre su mismo señor, y quedaron entrambos como de perlas (I, 18).

En medio de la aventura de lo que resultaron ser batanes, Sancho protagoniza una secuencia escatológica, muy conocida, la cual, si bien en don Quijote no es causa de ninguna gracia, en los lectores produce una impresión cómica inevitable, y acaso también grotesca.

En esto, parece ser o que el frío de la mañana que ya venía, o que Sancho hubiese cenado algunas cosas lenitivas, o que fuese cosa natural —que es lo que más se debe creer—, a él le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por él; mas era tanto el miedo que había entrado en su corazón, que no osaba apartarse un negro de uña de su amo. Pues pensar de no hacer lo que tenía gana tampoco era posible; y, así, lo que hizo, por bien de paz, fue soltar la mano derecha, que tenía asida al arzón trasero, con la cual bonitamente y sin rumor alguno se soltó la lazada corrediza con que los calzones se sostenían sin ayuda de otra alguna, y, en quitándose, dieron luego abajo y se le quedaron como grillos; tras esto, alzó la camisa lo mejor que pudo y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas. Hecho esto, que él pensó que era lo más que tenía que hacer para salir de aquel terrible aprieto y angustia, le sobrevino otra mayor, que fue que le pareció que no podía mudarse sin hacer estrépito y ruido, y comenzó a apretar los dientes y a encoger los hombros, recogiendo en sí el aliento todo cuanto podía; pero, con todas estas diligencias, fue tan desdichado que al cabo al cabo vino a hacer un poco de ruido, bien diferente de aquel que a él le ponía tanto miedo. Oyólo don Quijote y dijo:

—¿Qué rumor es ese, Sancho?

—No sé, señor —respondió él—. Alguna cosa nueva debe de ser, que las aventuras y desventuras nunca comienzan por poco.

Tornó otra vez a probar ventura, y sucedióle tan bien, que sin más ruido ni alboroto que el pasado se halló libre de la carga que tanta pesadumbre le había dado. Mas como don Quijote tenía el sentido del olfato tan vivo como el de los oídos y Sancho estaba tan junto y cosido con él, que casi por línea recta subían los vapores hacia arriba, no se pudo escusar de que algunos no llegasen a sus narices; y apenas hubieron llegado, cuando él fue al socorro, apretándolas entre los dos dedos, y con tono algo gangoso dijo:

—Páreceme, Sancho, que tienes mucho miedo.

—Sí tengo —respondió Sancho—, mas ¿en qué lo echa de ver vuestra merced ahora más que nunca?

—En que ahora más que nunca hueles, y no a ámbar —respondió don Quijote (I, 20).

Lo cierto es que si la escena tiene la gracia que tiene, es decir, si resulta cómica, no es por lo que sucede, sino por la forma de contarla. La expresión caricaturesca y grotesca que el narrador confiere a los hechos es indisoluble de la interpretación de

este episodio, en medio de una noche cerrada y de un ruido espantoso que provoca el horror de caballero y escudero, ruido de batanes que sorprendentemente no es capaz de ensordecir el «rumor» —el cual ha de suponerse más poderoso que el de los mismísimos batanes— por el que don Quijote inquiere a Sancho, y que este parece no poder evitar a la hora de hacer lo que hemos leído que hace. La implicación de don Quijote en la bajeza escatológica de su escudero torna la escena grotesca. El caballero, a diferencia del que confundía la halitosis de Maritornes con el aroma ambarino de Oriente, comprueba, gangosamente, que su familiar escudero se ha descompuesto de miedo. Don Quijote marca las diferencias. Este comportamiento de Sancho no forma parte de su juego: «Retírate tres o cuatro allá, amigo —dijo don Quijote (todo esto sin quitarse los dedos de las narices)—, y desde aquí adelante ten más cuenta con tu persona y con lo que debes a la mía» (I, 20).

Por su parte, la figura del bachiller Sansón Carrasco está asociada, desde su aparición, a la teatralidad de lo caricaturesco, y, en más de una ocasión, también a lo grotesco.

Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas, como lo mostró en viendo a don Quijote, poniéndose delante dél de rodillas, diciéndole... (II, 3).

Hecho un Sansón de pequeño cuerpo, su cabeza carirredonda de nariz achatada lo asemeja a la labradora que hará las veces de Dulcinea encantada. Carrasco será el personaje embustero e infidente por excelencia, y a él competará la «bajeza» de destruir a don Quijote. Ciertamente, el bachiller se comporta con don Quijote como un traidor. Paralelamente, es personaje a través del cual Cervantes introduce en la segunda parte importantes comentarios respecto a la primera (Martínez Mata, 2008), comentarios de muy dudosa fiabilidad, dada la disposición burlesca y poco recomendable del bachiller. Por esta razón, el hecho de que Carrasco diga del *Quijote* de 1605 que en su historia o fábula «no se descubre ni por semejas una palabra deshonesto ni un pensamiento menos que católico» (II, 3) resultará muy discutible, no solo por los contenidos de tal afirmación, de los que cabe dudar más que razonablemente, sino, sobre todo, por el talante infidente y sofista de quien lo afirma⁹. El bachiller es, ante todo, un personaje *indiscreto*, con toda la gravedad que para el Siglo de Oro supone la falta de una cualidad tan decisiva como la discreción. No en vano el narrador lo califica de «socarrón famoso» (II, 7). Incluso don Quijote, desde su supuesta locura, no es indolente a la infidencia del bachiller. El diálogo que ambos mantienen antes de la tercera salida está lleno de mutuas punzadas, en las que don Quijote lo califica de «inaudito bachiller Sansón

⁹ Avalle-Arce ha subrayado muy eficazmente la disposición del bachiller Sansón Carrasco hacia la falacia y la mentira, en especial en lo que implica su afirmación, pronunciada ante don Quijote al final del capítulo 4 de la segunda parte, según la cual «todo lo prometió Carrasco» (Avallé Arce, 1991). La promesa será falsa, pues no la cumplirá.

Carrasco, perpetuo trastulo y regocijador de los patios de las escuelas salmanticenses [...], columna de las letras y [...] vaso de las ciencias, y [...] palma eminente de las buenas y liberales artes» (I, 7). Con estas palabras don Quijote rechaza a Sansón como posible escudero, a la vez que se burla irónicamente de él en sus propias narices.

Uno de los episodios donde lo grotesco reaparece con fuerte intensidad corresponde al encuentro de don Quijote y Sancho con las tres labradoras. La audacia del escudero es mayúscula, hasta tal punto que a don Quijote no le quedará más remedio que seguirle el juego, y resolver la situación atribuyendo los hechos a puro encantamiento, cuyas consecuencias, eso sí, recaerán directamente sobre las posaderas de Sancho, artífice de la burla. El rostro, el lenguaje y los modos de comportamiento de las tres labradoras, en las que *fenomenológicamente* se encarnan Dulcinea y sus damas de honor, junto con la actuación de Sancho y la perplejidad de don Quijote, hacen de esta secuencia un hecho nuclear del *Quijote*, dentro del cual lo grotesco alcanza expresiones superlativas.

A esta sazón ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asimismo atónitas, viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera (II, 10).

La boca grande, la nariz chata, la cabeza redonda, los dientes ralos y separados..., son signos de depreciación, e incluso de vileza. El propio don Quijote vuelve a hacer gala de ellos para caracterizar la figura de Belerma, encantada en la cueva de Montesinos, y cuya recepción en cierto modo es sucedáneo de un posible encuentro con Dulcinea, que nunca llega a producirse. Lo grotesco determina una vez más la manifestación de la mítica y legendaria dama: «era cejijunta, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras» (II, 23). La misma imagen hallamos en la figura de Altisidora, quien en su romance bajo la ventana de don Quijote se refiere a sí misma en términos grotescos: «y aunque es mi boca aguileña / y la nariz algo chata, / ser mis dientes de topacios / mi belleza al cielo ensalza» (II, 44). Y de nuevo el narrador acude a la estética de lo grotesco al presentar la belleza de la doncella Perlerina, cuya boda sirve de pretexto a un labrador para pedirle, sin más miramientos, dinero a Sancho, como gobernador de la insula:

Aunque, si va a decir la verdad, la doncella es como una perla oriental, y mirada por el lado derecho parece una flor del campo: por el izquierdo no tanto, porque le falta aquel ojo, que se le saltó de viruelas; y aunque los hoyos del rostro son muchos y grandes, dicen los que la quieren bien que aquellos no son hoyos, sino sepulturas donde se sepultan las almas de sus amantes. Es tan limpia, que por no ensuciar la cara trae las narices, como dicen, arremangadas, que no parece sino que van huyendo de la boca; y, con todo esto, parece bien por extremo, porque tiene la boca grande, y, a no faltarle diez o doce dientes y muelas, pudiera pasar y echar raya entre las más bien formadas. De los labios no tengo que decir, porque son tan sutiles y delicados, que, si se usaran aspar labios, pudieran hacer dellos una madeja; pero como tienen diferente color de la que en los labios se

usa comúnmente, parecen milagrosos, porque son jaspeados de azul y verde y abernjenado (II, 47).

En estrecha afinidad con lo ridículo expresa Sancho su sorpresa de cómo Altisidora, doncella hermosa y joven, ha podido enamorarse de don Quijote, en un parlamento que subraya, ante todo, la ridiculez que inspira el aspecto del ingenioso hidalgo en el contexto de cualquier tentativa amorosa.

Pero no puedo pensar qué es lo que vio esta doncella en vuestra merced que así la rindiese y avasallase: qué gala, qué brío, qué donaire, qué rostro, que cada cosa por sí destas o todas juntas la enamoraron; que en verdad en verdad que muchas veces me paro a mirar a vuestra merced desde la punta del pie hasta el último cabello de la cabeza, y que veo más cosas para espantar que para enamorar; y habiendo yo también oído decir que la hermosura es la primera y principal parte que enamora, no teniendo vuestra merced ninguna, no sé yo de qué se enamoró la pobre (II, 58).

5.9.6. EL ESCARNIO Y EL SARCASMO

Otra de las formas de la materia cómica que merece atención en el *Quijote* es el *escarnio*, como ejercicio de burla que se ejecuta y practica de forma relativamente violenta con intención de ofender moralmente. La persona que se convierte en sujeto de escarnio sufre la burla, más o menos agresiva, de un grupo humano que lo desautoriza. Esta reprobación o desautorización es *moral*, desde el momento en que son las normas del grupo escarnecedor las que sirven de código de referencia para justificar y ejercer la burla afrentosa contra un individuo que disiente de tales normas. El escarnio está determinado por *causas morales* (las normas de cohesión de un grupo escarnecedor del que disiente el individuo escarnecido) y por *consecuencias éticas* (el daño físico que puede recibir o acusar el sujeto escarnecido). Concebido de este modo, desde los criterios del Materialismo Filosófico, el escarnio se articula sobre el enfrentamiento dialéctico existente entre un individuo dado en una sociedad —disidente de sus normas morales— y el grupo de individuos que representan y ejercen los códigos morales imperantes por los que se rige la vida de esa sociedad, frente a los cuales el individuo de marras se convierte en un componente subversivo. El escarnio es el ejemplo de cómo desde la moral una sociedad castiga éticamente al individuo que transgrede sus normas, y cómo se sirve de la burla afrentosa para conseguirlo. Con todo, el escarnio constituye una agresión *ad hominem*, una suerte de ataque personal mediatizado por la experiencia cómica. Desde este punto de vista, podría decirse que el escarnio pretende más bien la destrucción de la persona, antes que su moralización. Y en este último aspecto se distinguiría una vez más de la sátira.

No es muy frecuente, en verdad, este tipo de forma cómica en el *Quijote*, pero sí hay episodios que en cierto modo la materializan. En el caso del joven Andrés, es don Quijote quien lo propicia, al convertir lo que son unos azotes de amo a mozo en una paliza cruel y escarnecedora, con sarcasmo incluido. El DRAE define el sarcasmo como burla sangrienta, como ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a alguien. Podría decirse incluso que se manifiesta como la figura retórica del escarnio. Y habría

que añadir, además, algo fundamental, que implica, con acritud, al escarnio en los terrenos más amargos de la ironía: el sarcasmo se construye retóricamente sobre la cínica afirmación de una proposición falsa, que, con fines e intenciones burlescas, e incluso crueles, se enuncia y esgrime *ad hominem*, con consecuencias éticas (agresión física contra la víctima) y morales (cohesión del grupo social que, desde sus normas gremiales, ejerce el sarcasmo). Así sucede en la secuencia en que el labrador Juan Haldudo azota a Andrés una vez que don Quijote los ha abandonado.

—Llamad, señor Andrés, ahora —decía el labrador— al desfacedor de agravios: veréis cómo no desface aqueste; aunque creo que no está acabado de hacer, porque me viene gana de desollaros vivo, como vos temíades (I, 4).

Como es bien sabido, las consecuencias de este episodio no rematan en él, sino que se reiteran desde el punto de vista de la víctima bastante más adelante, cuando en compañía del cura, Cardenio, Dorotea, Sancho y el barbero, el joven Andrés se encuentra con don Quijote y le reprocha ignominiosamente su comportamiento:

Así como vuestra merced traspuso del bosque y quedamos solos, me volvió a atar a la misma encina y me dio de nuevo tantos azotes, que quedé hecho un Sambartolomé desollado; y a cada azote que me daba, me decía un donaire y chufeta acerca de hacer burla de vuestra merced, que, a no sentir yo tanto dolor, me riera de lo que decía. En efecto, él me paró tal, que hasta ahora he estado curándome en un hospital del mal que el mal villano entonces me hizo. De todo lo cual tiene vuestra merced la culpa, porque si se fuera su camino adelante y no viniera donde no le llamaban, ni se entremetiera en negocios ajenos, mi amo se contentara con darme una o dos docenas de azotes, y luego me soltara y pagara cuanto me debía. Mas como vuestra merced le deshonoró tan sin propósito y le dijo tantas villanías, encendiósele la cólera, y como no la pudo vengar en vuestra merced, cuando se vio solo descargó sobre mí el nublado, de modo que me parece que no seré más hombre en toda mi vida (I, 31).

Como consecuencia de estas palabras, don Quijote queda horriblemente avergonzado. Se constata aquí que su «locura», indiferente a otro tipo de críticas, no es insensible ahora a estas. Don Quijote, que con toda naturalidad acepta que Sancho le diga que los gigantes son molinos, los castillos ventas, y los ejércitos rebaños, no puede sufrir psicológicamente, de ninguna manera posible, la humillación que supone ser desmentido y ridiculizado por uno de los sujetos implicados en (los juegos de) su locura. En otras palabras, don Quijote soporta que le lleven la contraria fenomenológicamente (venta / castillo, gigante / molinos...), pero no puede sufrir psicológicamente, y menos en público, el ridículo al que lo somete una víctima: «Quedó corridísimo don Quijote del cuento de Andrés, y fue menester que los demás tuviesen mucha cuenta con no reírse, por no acaballe de correr del todo» (I, 31). La locura de don Quijote no le libra —en casos como este— de la experiencia de la vergüenza. Su patología no es insensible a este poderoso sentimiento de ridículo que le abochorna. Extraño loco aquel que no pierde el racionalismo de su vergüenza. Torpe jugador quien permite que otros le hagan trampa.

Otro episodio escarnecedor, aunque sin tanta violencia, pero mucho más burlesco y también con su dosis de gravedad para la víctima, es el relativo al manteo de Sancho. A

imitación de su señor, el escudero pretende irse de la venta sin pagar, pero la presencia de «gente alegre, bienintencionada, maleante y juguetona» (I, 17) —¿cabe mayor ironía y ludismo por parte del narrador?— supone que el escudero sea convertido en objeto de *holgura*, como «perro por carnestolendas». La locura, o cinismo, de don Quijote es ahora un divertimento para todos, excepto para Sancho, quien nunca aceptará que fueran númenes o encantadores quienes lo mantearon, para solaz de don Quijote¹⁰, ventero, huéspedes y lectores del *Quijote*. La sociedad política no permite que alguien débil, impunemente, se salga con la suya sin pagar sus deudas. Don Quijote se ha evadido, esta como muchas otras veces, de cumplir con sus compromisos. Sancho, no. El escarnio, la burla de intención moral con agresión física, es el instrumento que se ha usado contra él, para divertimento de todos y escarmiento de los más.

De escarnekedora se ha calificado igualmente la fingida ceremonia en que don Quijote es armado caballero (I, 3), la cual no tiene ninguna validez, salvo en la psicología del protagonista. Se trata en realidad de la ceremonia de un escarnio, ignorado y propiciado por el mismo don Quijote.

Como escarnio que se resuelve en farsa puede interpretarse el conglomerado de burlas a las que los duques someten insaciablemente a don Quijote y Sancho. Se trata de engaños y farsas sin ningún valor final, salvo la exclusiva diversión y satisfacción de ociosidad de los duques y su corte de frívolos mayordomos. El viaje de Clavileño, los azotes de Sancho para desencantar a Dulcinea, la resurrección de Altisidora, la restauración física de la condesa Trifaldi y su corte de dueñas doloridas, etc., son un escarnio constante desposeído de valor moral, es decir, constituyen una mera, gratuita y lúdica farsa. Domina el juego teatral, sin más. Especialmente escarnekedora es en este punto, por lo que a Sancho respecta especialmente, la resolución de la aventura de Altisidora. Secuestrados y vejados, don Quijote y Sancho son conducidos violentamente al castillo de los duques. Allí, en una lúgubre y numinosa ceremonia farsesca, Sancho es objeto de renovadas burlas y vejaciones, ahora vistiendo el hábito de los reos inquisitoriales.

Salió en esto, de través, un ministro, y llegándose a Sancho le echó una ropa de bocacá negro encima, toda pintada con llamas de fuego, y quitándole la caperuza le puso en la cabeza una corozca, al modo de las que sacan los penitenciados por el Santo Oficio, y díjole al oído que no descosiese los labios, porque le echarían una mordaza o le quitarían la vida (II, 69).

Una vez más Sancho sufre y calla, pues carece de libertad, y por ende de poder, para contrarrestar tales burlas y escarnios. Pero no puede negarse el hecho de que es plenamente consciente de ellos: «¡Esas burlas, a un cuñado, que yo soy perro viejo, y no hay conmigo tus, tus! [...]. Esto me parece argado sobre argado¹¹ [...], si es que para curar los males ajenos tengo yo de ser la vaca de la boda» (II, 69). Y más adelante: «esto del morirse los enamorados es cosa de risa: bien lo pueden ellos decir, pero

¹⁰ «Viole bajar y subir por el aire con tanta gracia y presteza, que, si la cólera le dejara, tengo para mí que se riera» (I, 17).

¹¹ Burla sobre burla.

hacer, créalo Judas» (II, 70). Una vez más lo teatral y lo numinoso aparecen concitados en una situación determinada por la burla y la falacia, en la que el escarnio amoral, es decir, sin intención ni consecuencia moral alguna, hace las delicias de los farsantes que se sirven de don Quijote y Sancho como marionetas o títeres. Como sabemos, en términos convencionales, una farsa es una pieza cómica breve destinada a provocar la risa de sus espectadores. Farsa, y poco más, es en la empobrecida psicología de los duques, el escarnio que una y otra vez hacen padecer a don Quijote y Sancho, y a este último acaso más que aquel.

Con todo, el narrador no se atreverá nunca a condenar explícitamente la actitud tan necia de los duques, sino que delegará esta función en manos del retórico y ficticio autor Cide Hamete, cuya será la opinión y valoración siguiente.

Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos (II, 70).

Compete, pues, a Cide Hamete, esto es, a una ficción en la ficción, degradar a los duques al lugar que les corresponde. El narrador evita hacerlo, mas no sin antes relacionar, por lo que a la construcción de la fábula se refiere, la acción de Sansón Carrasco de vencer a don Quijote en Barcelona con un encuentro con los duques, habido en el itinerario, de ida y de vuelta, que lleva a cabo el bachiller en persecución de Alonso Quijano. Queda sellada de ese modo la ruindad de cuantos rodean a don Quijote, en especial de los duques y del bachiller Carrasco¹².

5.9.7. EL SUPUESTO CARNAVAL

Mucho se ha hablado, y muy libérrimamente, del carnaval y lo carnavalesco en el *Quijote*. Con todo, pocas veces se ha definido con precisión. Se considerará aquí que el carnaval es ante todo la representación en la que los valores de una sociedad, codificados oficialmente como serios, se manifiestan invertidos en un sentido cómico, paródico y grotesco, de modo tal que se proyectan por igual sobre todas las clases sociales, sin discriminación, ni consideración, ni respeto de ningún tipo. Desde este punto de vista, ¿es carnavalesco el *Quijote*? No siempre. Acaso tampoco tanto como se ha pretendido. Curiosamente, uno de los estamentos más carnavalescamente parodiados, y desde bien comenzada la novela, es el eclesiástico. Y no solo porque el cura, Pero Pérez, se

¹² «Llegó, pues, [Sansón Carrasco] al castillo del duque, que le informó el camino y derrota que don Quijote llevaba con intento de hallarse en las justas de Zaragoza; díjole asimismo las burlas que le había hecho con la traza del desencanto de Dulcinea, que había de ser a costa de las posaderas de Sancho; en fin, dio cuenta de la burla que Sancho había hecho a su amo dándole a entender que Dulcinea estaba encantada y transformada en labradora, y cómo la duquesa su mujer había dado a entender a Sancho que él era el que se engañaba, porque verdaderamente estaba encantada Dulcinea, de que no poco se rió y admiró el bachiller, considerando la agudeza y simplicidad de Sancho, como del extremo de la locura de don Quijote» (II, 70).

disfrazas, durante momentos muy dilatados, de doncella menesterosa, sino porque una de las primeras percepciones de clérigos y seminaristas apela precisamente a la estética carnavalesca, objetivada por el narrador en la aventura del cuerpo muerto:

Todos los encamisados era gente medrosa y sin armas, y, así, con facilidad en un momento dejaron la refriega y comenzaron a correr por aquel campo, con las hachas encendidas, que no parecían sino a los de las máscaras que en noche de regocijo y fiesta corren. Los enlutados asimesmo, revueltos y envueltos en sus faldamentos y lobs, no se podían mover, así que muy a su salvo don Quijote los apaleó a todos y les hizo dejar el sitio mal de su grado (I, 19).

Con todo, la presencia del carnaval se ha identificado sobre manera con la presencia de Sancho en la ínsula Barataria, y en este punto conviene introducir profundas matizaciones, que procedo a exponer.

Uno de los aspectos más destacados desde la llegada de Sancho a la ínsula es el relativo a la justicia. El tema aparece tratado desde el punto de vista de la conciencia popular, ajena a todo artificio legalista o positivo, y se basa en dos condiciones esenciales: la inocencia o falta de ciencia del juez y la buena fe en la interpretación de la Ley. Las palabras iniciales del capítulo sitúan a los espectadores ante un Sancho Panza que habrá de comportarse, en la burla preparada por quienes tienen poder y ocio para ello, como juez: «El traje, las barbas, la gordura y pequeñez del nuevo gobernador tenía admirada a toda la gente que el busilis del cuento no sabía, y aun a todos los que lo sabían, que eran muchos. Finalmente, en sacándole de la iglesia le llevaron a la silla del juzgado y le sentaron en ella» (II, 45). Sometido a las formas de lo grotesco, Sancho ejerce un admirable sentido de la justicia en un mundo completamente ficticio, pero de consecuencias supuestamente reales para los litigantes, y también para el propio Sancho, en cuanto al desenlace final de su experiencia como gobernante.

La entrada de Sancho en la ínsula, como casi todos los episodios acaecidos en este espacio, se caracteriza por una expresión grotesca que, autores como Urbina, han calificado de «grotesco ingenioso». Sancho resuelve los pleitos que se le ofrecen de forma digna e ingeniosa, quebrando en el lector o espectador toda perspectiva de fracaso. Sin embargo, las condiciones formales en que se desarrolla toda la escena están determinadas por la experiencia de lo grotesco, más que de lo carnavalesco, como integración insoluble de risa y severidad¹³.

Esta visión metateatral de un mundo *aparentemente*¹⁴ al revés resulta comparable a la que protagoniza Falstaff ante el príncipe Hal en *Henry IV*. El heredero al trono de

¹³ Como todos sabemos, Redondo (1978, 1989) ha estudiado, a partir del archicitado Bajtín, aunque desde un punto de vista muy positivista, los aspectos carnavalescos de estos capítulos, en trabajos que las citas sucesivas han hecho célebres.

¹⁴ Maxime Chevalier rechaza la posibilidad de ver en estos episodios protagonizados por Sancho la imagen de «un mundo al revés». Basa principalmente su argumento en el hecho de que Sancho renuncie al tratamiento de «don», afirmando de este modo su sentido de la realidad, que no pierde en ningún momento, y su constancia en considerarse, aun gobernador, como una persona cuyo linaje es de condición social humilde y procedencia genuinamente popular: «conviene observar que Barataria no presenta ningún mundo al revés. Lo significan las reflexiones de

Inglaterra, en medio de pícaros tabernarios, y a pesar de sus inclinaciones lúdicas, no pierde en ningún momento el sentido de la realidad¹⁵. Por su parte, Falstaff se sirve de la ficción para incidir en la realidad: «Him keep with [Falstaff], the rest banish» («Quédate con él [Falstaff] y destierra a los demás»).

En la ínsula Barataria, Sancho representa la idealización burlada de un sentido recto y bienintencionado de la justicia, cuya esencia se vincula a la inocencia del espíritu popular. Tal interpretación y ejercicio de la justicia es imposible en el mundo real, y solo como apariencia, como representación, como ficción, es decir, como algo excepcional, puede resultar tolerable. Paralelamente, la justicia que Sancho ejerce es admirable, mas no exactamente por sus resultados, y quizá en absoluto por su procedimiento, sino por provenir de un hombre sin formación ni preparación para ejercerla. Los burladores esperan de Sancho un desenlace rufanesco, en el que cabe sin duda el cohecho y la bajeza habituales. El lector que simpatiza con el escudero de don Quijote puede temer por la integridad o dignidad de Sancho, rodeado de burladores y tramposos, que poseen y esgrimen poder suficiente para cometer todo tipo de abusos frente a las limitaciones y carencias de su «gobernador». Sancho, sin embargo, cuenta con la protección de Cervantes, en el *Quijote*. Y de Casona, en la recreación de estos episodios, cuya naturaleza teatral observó con extremada naturalidad el dramaturgo asturiano, en el *Retablo jovial*, al componer el auto titulado *Sancho Panza en la ínsula. Recapitulación escénica de páginas del Quijote*. Uno y otro autor coinciden aquí en conferir a su justicia un sentido popular e inocente, que por supuesto solo es posible en la ficción, sin seriedad en sus consecuencias —el lector sabe que todo es una burla, de ahí la naturaleza cómica que reviste todo el episodio—, y precisamente por ser admirable en sus resultados es grotesco en su realización.

Pero la originalidad de Cervantes, tal como aquí voy a interpretarla, adquiere nuevas relevancias, especialmente en lo que se refiere al formato y a la poética de la comedia. Los orígenes de la comedia habían situado a las clases humildes, a los personajes de baja condición social, como protagonistas únicos de toda experiencia risible. Frente a ellos, la grandeza de la tragedia estaba reservada de forma exclusiva a los miembros de la aristocracia, la nobleza o la realeza. La preceptiva clásica del Renacimiento confirma plenamente esta tendencia. Cervantes, sin embargo, la rechaza irónicamente. En su

Sancho tocantes al abuso del *don*, reflexiones acordes con una corriente crítica que circula en los textos entre mediados del siglo XVI y mediados del siguiente y que llega a impregnar la sabiduría burlona del refrán («¿Tenéis lumbré, doña Lucía?» «La de Dios, doña Mencía»). Los proyectos administrativos de Sancho no han de desmentir tan clara conformidad con las ideas comúnmente admitidas hacia 1600» (vid. introducción al cap. 45 del *Quijote*, en la ed. de F. Rico). Sería aceptable afirmar que no estamos ante la visión de un mundo al revés, pero resulta inevitable asumir que Sancho es el protagonista de una farsa cómica, es decir, de una ficción risible, sin duda desde el punto de vista de los duques y de cuantos participan conscientemente en tal artificio.

¹⁵ Lo mismo sucede cuando Hal pregunta a Bardolph, uno de los compinches que acompañaban a Falstaff en el momento en que el propio Hal, junto con Poins, les arrebató el botín que poco antes habían robado: «Faith, tell me now in earnest» (Shakespeare, 1993, *Henry IV (I)*, II, 2, l. 275, pág. 702; trad. esp. de Ángel Luis Pujante: *Enrique IV (Partes I y II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pág. 110: «La verdad dime la en serio»).

tragedia *Numancia* convierte sin reservas a los humildes en protagonistas exclusivos y privilegiados de la experiencia trágica. Nada menos aristotélico. Nada menos clasicista. Con la agonía de las formas clásicas de la tragedia, y su disolución en las formas del melodrama, la burguesía irá asumiendo progresivamente el papel protagonista del conflicto dramático. La tragedia clásica se disuelve así en el melodrama contemporáneo. Sin embargo, un nuevo concepto de tragedia, disidente de la preceptiva clásica y de la poética aristotélica, surge en la literatura y en los escenarios: solo dentro del desarrollo último de la Edad Contemporánea los seres humanos de condición humilde y común se constituirán de forma definitiva en protagonistas de la tragedia, desde obras como *Woyzeck* (1837) de Büchner hasta títulos como *En attendant Godot* (1952) de Beckett, pasando por las piezas dramáticas de Valle-Inclán y las tragedias García Lorca.

Cervantes en el *Quijote* presenta a Sancho como protagonista de una serie de episodios que solo resultan cómicos para los duques y sus siervos. El hombre humilde y de escasa o nula formación intelectual se convierte en protagonista de la comedia, pero solo mediante el engaño y la manipulación degradantes. Solo así queda convertido en títere o muñeco el hombre que en su humildad es más digno que los dignos, más noble que los nobles, y con cuya inocencia y honradez se mofa y entretiene la honrada y ociosa gentuza de la clase alta. La comedia es así una teatralización, una burla, de las capacidades vitales y de los recursos intelectuales de las gentes humildes. Sin embargo, en esta ocasión, el protagonista no es exclusivamente el hombre común o vulgar —que acaba comportándose como un ser digno y virtuoso—, sino también los espectadores, artífices de la burla y de la comedia, que queriendo entretener su ociosidad, de casta superior, a costa de la degradación ridícula y grotesca de otros seres humanos, acaban por quedar como criaturas indignas de las cualidades que exaltan la exclusividad de su educación —noble— y las virtudes de su religión —católica—. Sancho no representa una comedia, sino la teatralización de una burla que, solo para la ociosidad aristocrática, es una comedia. Y algo así no es, en absoluto, carnavalesco. Advirtamos nuevos detalles.

El narrador del *Quijote*, como siempre, no ayuda excesivamente al lector en una interpretación ecuánime de los actos y discursos de Sancho como juez. Si juzgamos lo que sucede, es decir, lo que Sancho hace, desde las palabras del narrador, hemos de atenernos a declaraciones como las que siguen, que sin duda estimulan en quien lee un punto de vista afin al de los sirvientes ducales y demás burladores:

Si la sentencia pasada de la bolsa del ganadero movió a admiración a los circunstantes, esta les provocó a risa, pero, en fin, se hizo lo que mandó el gobernador (II, 45).

¿Por qué quiere mostrarnos el narrador la risa del público espectador ante algo que en sí mismo es más «admirable» que «hilarante»? ¿De qué se ríen concretamente los burladores, de Sancho o de los litigantes? Cervantes delega la presentación de los hechos en un narrador que todo lo mezcla y amalgama, como si fuera incluso un prestidigitador que nada nos aclara. Se observa una clara distancia entre la forma verbal con la que el narrador trata a Sancho, y el desenlace funcional de los hechos de cuya ejecución Sancho es responsable. En breves palabras: el narrador convierte a Sancho en el protagonista inesperado de hechos «admirables» por su justicia, honradez e ingenio, y al mismo tiempo declara verbalmente que tales hechos provocan la risa de

quienes los han organizado con una intención burlesca que no parece verse cumplida en los términos precisos de sus expectativas previstas.

Mayor ambigüedad ofrece la siguiente reflexión del narrador, orientada ahora al pleito del bastón que contiene los diez escudos de oro por los que pleitean dos viejos:

Preguntáronle de dónde había colegido que en aquella cañaheja estaban aquellos diez escudos, y respondió que de haberle visto dar el viejo que juraba a su contrario aquel báculo, en tanto que hacía el juramento, y jurar que se los había dado real y verdaderamente, y que en acabando de jurar le tornó a pedir el báculo, le vino a la imaginación que dentro dél estaba la paga de lo que pedían. De donde se podía colegir que los que gobiernan, aunque sean unos tontos, tal vez los encamina Dios en sus juicios; y más que él había oído contar otro caso como aquel al cura de su lugar, y que él tenía tan gran memoria, que a no olvidársele todo aquello de que quería acordarse, no hubiera tal memoria en toda la insula. Finalmente, el un viejo corrido y el otro pagado se fueron, y los presentes quedaron admirados, y el que escribía las palabras, hechos y movimientos de Sancho no acababa de determinarse si le tendría y pondría por tonto o por discreto (II, 45).

Esta vez el narrador permite a Sancho declararnos sus palabras a través de un discurso indirecto referido, una de las formas verbales más mediatizadas por un relator de historias. De nuevo nos hallamos ante un esquema como el anterior: el narrador presenta a Sancho como protagonista de un desenlace justo al que solo se llega a través del ingenio y la buena fe, y sin embargo tal acción se interpreta con un lenguaje que atribuye los méritos a Dios, la casualidad o simplemente lo extraordinario. Cervantes nos dice una cosa con los *hechos* de la fábula y otra muy distinta con las *palabras* a través de las cuales el narrador interpreta lo que él mismo cuenta. El ingenio de Sancho quedaría reducido a una especie de «gracia de estado», que Dios infundiría a un tontorrón como sería este ingenuo «gobernador». De tal modo, se puede «colegir que los que gobiernan, aunque sean unos tontos, tal vez los encamina Dios en sus juicios...» Burla burlando, Cervantes acaba de colarnos una declaración que fuera de este contexto resultaría plenamente punitiva. Con todo, los «presentes quedaron admirados», y el escribano duda finalmente de la supuesta estulticia de Sancho.

En el caso del *Retablo jovial* de Casona, las palabras del diálogo inicial entre dos subalternos de los duques subrayan la visión displicente y villanesca que muestran, ensoberbecidos, ante Sancho:

CRONISTA: ¿Es posible que nuestros señores los duques hayan elegido para gobernador a ese villanote de bota y alforja, con trazas de labrador y barba de dos semanas?

MAYORDOMO: Los duques nos le envían, en efecto. Pero habéis de saber que todo esto no es más que una famosa burla. Este gobernador que aquí llega no es otro que el gran Sancho Panza, rústico simple y sin sal en la mollera.

Las palabras que Casona pone en boca de estos dos engolados personajes están tomadas del narrador del *Quijote*, en uno de los numerosos fragmentos en los que este narrador se muestra falaz, cínico o simplemente *infidente*, es decir, en absoluto fiable, según el término propuesto por Avalle-Arce (1991). El lenguaje de estos

personajes será desmentido por el comportamiento y el discurso de Sancho, como juez y como gobernador. Los lectores o espectadores del *Retablo jovial* sin duda pueden interpretar fácilmente las palabras del cronista y del mayordomo como el desprecio de una clase superior hacia las formas de conducta y de vida propias del mundo popular y rural, aquí sublimado mediante la representación estética, y bajo el marco de referencia literaria que ofrecen los episodios cervantinos de una novela como el *Quijote*.

En una y otra obra, los ociosos cortesanos ducales pretenden llevar a cabo «la más divertida burla»: «hacerle creer al bueno de Sancho que este lugar es la ínsula prometida, y dejarle que la gobierne durante unos días para ver hasta dónde llega su simpleza, pasando de destripar terrones a administrar justicia y a vivir como señor en un palacio» (Casona, 1969: 506). Sin duda es posible observar en episodios como estos la fuerza de lo grotesco, las formas de lo carnavalesco, la estética de la inversión de valores, etc., etc., etc., pero no podemos limitarnos a describir toda esta serie de categorías, tan bajtinianas, y tan del gusto de los aficionados a la teoría literaria, sin advertir que Cervantes primero, y Casona después en su interpretación creativa del *Retablo*, están teatralizando, como una burla indigna del protagonista humilde y honrado —Sancho en este caso—, características esenciales de lo que, entonces y hoy, en el ámbito de la poética literaria, reconocemos con el digno nombre de *comedia*. Sancho no es Falstaff. Sancho no es un *comediante* que usa la farsa y sus recursos teatrales para imitar burlescamente al rey de Inglaterra ante las mismas narices de su principesco hijo. No, Sancho es el ser humano común y corriente que la tradición literaria anterior a Cervantes había situado inexorablemente en el formato de la comedia, abstrayendo de él toda cualidad personal para reducirlo de forma simple a un arquetipo, desposeído de toda personalidad propia, y de toda posibilidad de simpatía ante el público. Sancho, muy por el contrario, es un personaje que demuestra la dignidad cómica de los seres humildes, limitados por la educación recibida; es también superior e irreductible a un arquetipo, y lejos de evolucionar como un personaje plano, como un gracioso lopesco o calderoniano, payasete de teatro de masas castellanas seiscientistas, representa la dignidad que no todo ser humano sabe mostrar en el ejercicio de sus limitaciones; y es, finalmente, un personaje que conserva creciente su simpatía ante al lector, así como intacta su inocencia frente a los artificios de las formas de conducta y de los intereses vitales de las clases superiores.

Si los episodios de Sancho en la ínsula no formaran parte del *Quijote*, si esta pieza del *Retablo jovial* de Casona no tuviera su precedente o hipotexto en la obra de Cervantes, es decir, si el lector o espectador no supiera quién es Sancho Panza, quién es el gobernador de Barataria, ese lector o espectador se reiría de Sancho como podrían reírse de él los duques y sus ociosos subalternos. Como podría reírse el público de los pasos y entremeses del bobo o simple que los protagoniza. Pero, como hemos dicho, Sancho no es un mero arquetipo, no es un personaje de comedia, ni mucho menos un bobo o un simple. No está en el *Quijote* para que el lector se ría de él sin más, sino para dignificar la experiencia de la risa en la conciencia y condición de los seres humildes, esos mismos que, hasta Cervantes, habían sido simple combustible de la comedia. Más bien es don Quijote, el hidalgo, y al fin y al cabo el noble, el que constituye el objeto

fundamental, o al menos inicial, de la parodia en el libro que lleva su nombre. Sancho no es un fantoche. Incluso podría decirse que don Quijote es más carnavalesco que el propio Sancho, quien, más que degradado en Barataria, resulta enaltecido.

Si algo subraya el *Retablo jovial* de Casona como interpretación creativa de estos episodios cervantinos es la dignidad de Sancho como ser humano común y corriente, vulgar, limitado, desprovisto de una educación superior como consecuencia de un mundo organizado en castas y estratos sociales, que se empeña en presentar como simpático al rústico, como objeto de burlas al inocente, como malicioso al villano —como si la maldad fuera exclusiva de la gente socialmente baja—, y como tonto al que no usa la astucia para enriquecerse a costa de los demás. Esta es la interpretación moral que subyace a la interpretación literaria de Casona, y que inevitablemente se observa en el texto cervantino. Naturalmente, se trata de una interpretación ideal, mítica, de lo popular como algo inocente, rousseauiano incluso, no perturbado por el artificio de la civilización. Hay un indudable maniqueísmo en esta actitud. Pero por muy ideal y maniquea que resulte tal interpretación, estamos ante la subversión moral de una poética, es decir, ante la crítica, desde la creación literaria cervantina y casoniana, de una estética o teoría clasicista de la literatura que reduce los seres humildes a una impersonalidad y a una indiferencia desde la que es posible y segura la risa espontánea e irreflexiva. Al introducir a Sancho como protagonista de estas burlas, Cervantes nos congela la carcajada, nos distancia brechtianamente de los burladores, y nos sitúa ante la posibilidad de reflexionar sobre la legitimidad de una comedia que solo y siempre decidía acordarse de los humildes para burlarse de ellos. Con la modernidad, personajes nobles, burgueses o poderosos, han sido convertidos progresivamente en objeto público de risa o comedia. Sin embargo, la reina de Inglaterra sigue sin salir representada habitualmente en los muñecos guiñolescos de las televisiones británicas, y en muy pocas viñetas de la prensa española se atreven los humoristas a caricaturizar a los miembros de la familia real. Sean los sabios académicos y los inmaculados intelectuales comprometidos, en ocasiones premiados por las monarquías, quienes respondan a la ingenuidad de mi pregunta.

Esta concepción crítica de los estamentos casticistas del estado está mucho más intensificada en el retablo de Casona que en los capítulos insulares del *Quijote*. La actitud de Sancho, disidente desde la modestia frente a los cortesanos de los duques, refleja la soberbia de los burócratas y cuestiona hasta la desmitificación los prestigios humanos. Así, por ejemplo, los rebuznos del rucio de Sancho dialogan, de forma deliberada, porque así lo dispone el dramaturgo, naturalmente, con las intervenciones del mayordomo, presentado con altivez y desdén:

MAYORDOMO: Mayordomo soy de este palacio, con licencia vuestra.
(*Nuevo rebuzo.*)

SANCHO: Pues a vos mando en primer lugar, señor mayordomo. Cuidad de ese rucio que me ha traído como si fuera mi propio hermano.

MAYORDOMO: ¿Qué rucio decís?

SANCHO: Mi pollino, que por no avergonzarle con ese nombre vil, le llamo rucio por el color de su pelaje.

MAYORDOMO (*altivo*): ¿Y paréceos que soy yo hombre para cuidar pollinos?

La orden del cuidado del rucio se reproduce casi hasta el infinito, en una discreta parodia de la actividad administrativa y burocrática, del mayordomo al doctor, de este al cronista, y del cronista al paje, hasta que finalmente «la orden se repite fuera, alejándose, en rigurosa escala de precedencia» (Casona, 1969: 507). Tiene lugar en este contexto una de las declaraciones más desmitificadoras de los honores y rituales humanos, cuando Sancho responde al mayordomo, sobre el cuidado del rucio: «Y llevad entendido que no será el primer asno que reciba honores por méritos que no son suyos» (Casona, 1969: 507). Cuando personajes humildes como Sancho dejan de ser protagonistas de la carcajada, es decir, *objeto* de risa, para convertirse en *sujeto* creador o generador de ella, entonces surge una suerte de *humor crítico*. La risa conlleva cierto descaro, alguna irreverencia no autorizada por el poder, si bien muy tolerada y propiciada por las circunstancias que la motivan. Humor es el nombre que habitualmente damos a esa risa que, de forma inevitable y recurrente, nos sitúa ante la causa misma que la ha provocado, cuando esa causa no es otra cosa que una experiencia decepcionante, irreparable y acaso superada, que sin duda nos afecta siempre personalmente.

Vengamos al desenlace¹⁶. A lo largo del retablo casoniano la carcajada disminuye con sorprendente rapidez, y el humor se torna cada vez más grave y menos visible. La declaración final de Sancho, síntesis de la interpretación creativa que Casona hace del texto cervantino, no es simplemente un menosprecio de corte y alabanza de aldea, sino muy especialmente una desautorización, en nombre de la honradez humana, de la ley y de la política subordinadas al ejercicio de la violencia y de la intriga, así como una deslegitimación de la riqueza y del privilegio que se basan en la injusta distribución de los recursos humanos, o en la discriminación social por razones de linaje o posición económica. Sancho renuncia al poder y a la riqueza a cambio de su tesoro máspreciado: su paz personal, una suerte de bienestar emocional y laico. Podría hacerse de este desenlace una lectura epicureísta o senequista, pero probablemente estamos lejos de acertar, ya que a Sancho no le mueven impulsos morales, y aun menos creencias éticas de tal o cual signo. Sancho es ante todo un hombre *pacífico*, es decir, alguien que desea vivir en paz con su propia conciencia (separo, por tanto, de la semántica de este adjetivo toda la corrupción que los actuales movimientos pacifistas han vertido sobre la palabra *paz*).

SANCHO (*Después de una pausa, con una tranquila tristeza*): Digo, señores, que si así es el oficio de gobernar, no es el hijo de mi madre el que nació para esto. (*Comienza a despojarse de sus insignias.*) Si he de mandar ejércitos y velar sobre las armas, y sentenciar pleitos a todas horas para que la una parte se vaya contenta

¹⁶ Desde el momento en que se inicia la secuencia gastronómica, en la que Sancho desea infructuosamente comer todo cuanto el médico le prohíbe, la farsa de Casona adquiere las formas de un entremés clásico de figuras, en el que diversos personajes van desfilando delante de un personaje principal, de forma muy semejante a la que se daba en el propio entremés cervantino de *El juez de los divorcios*. Así desfilan ante Sancho varios litigantes, representados en los arquetipos cervantinos del sastre, el labrador, los viejos que disputan por dinero, un gracioso, una buscona y un ganadero.

y la obra me saque el pellejo, y vivir con el temor de que me maten enemigos a los que nunca ofendí, y no comer ni beber vino, como manda ese médico verdugo..., si todo eso es gobernar, quédense aquí mis llaves y mis galas, y tómelas el que quiera. A mi trabajo y a mi tierra me vuelvo; que más quiero vivir entre mantas que no morir entre holandas. Devuélvanme mi pollino, mi único amigo fiel, del que no pienso volver a separarme más. Y si algo merezco por lo que hice, solo pido a vuestras mercedes que me den medio pan y medio queso, que yo comeré de camino a la sombra de una encina mejor que comí en palacio entre manteles brocados. (*Al público.*) Y a vosotros, ciudadanos de esta ínsula Barataria, adiós. Si no os hice mucho bien, tampoco quise haceros mal. Nadie murmure de mí, que fui gobernador y salgo con las manos limpias. Desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano. Adiós, señores. (*Telón.*)

El texto cervantino difiere bastante del tratamiento que Casona confiere al Sancho de su *Retablo jovial*. En el *Quijote*, Sancho no anuncia su decisión, sino que la ejecuta. No deja de ser curioso que, en la pieza teatral de Casona, esta secuencia se narre, por boca del propio Sancho, sin que el público llegue a verla representada sobre las tablas, mientras que en la novela cervantina, la misma escena se dramatiza sin narración. Todos los intermediarios del relato desaparecen en el texto para ceder la palabra y el escenario directamente al protagonista Sancho Panza, que a lomos de su rucio, por su propio dueño enalbardado, dice a los cortesanos y burladores ducales:

—Abrid camino, señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad: dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente. Yo no nací para ser gobernador ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni de defender provincias ni reinos. Bien se está San Pedro en Roma: quiero decir que bien se está cada uno usando el oficio para que fue nacido. Mejor me está a mí una hoz en la mano que un cetro de gobernador, más quiero hartarme de gazpachos que estar sujeto a la miseria de un médico impertinente que me mate de hambre, y más quiero recostarme a la sombra de una encina en el verano y arrojarme con un zamarro de dos pelos en el invierno, en mi libertad, que acostarme con la sujeción del gobierno entre sábanas de Holanda y vestirme de martas cebollinas. Vuestras mercedes se queden con Dios y digan al duque mi señor que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; quiero decir que sin blanca entré en este gobierno y sin ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas. Y apártense, déjenme ir, que me voy a bizmar, que creo que tengo brumadas todas las costillas, merced a los enemigos que esta noche se han paseado sobre mí [...]. No son estas burlas para dos veces.

Dos veces pone Cervantes en boca de Sancho la palabra *libertad*. En un sentido más dativo que genitivo, es decir, refiriéndose a una libertad *para* actuar, y no a una libertad *de* acción. Esta última, en su sentido genitivo, expresa una acepción negativa de libertad, según la cual la libertad significa una *negación de dependencia* respecto a algo o alguien, de inmunidad, en suma, respecto a alguna determinación. Esta es quizá la concepción de libertad que Sancho invoca aquí inicialmente para abandonar la ínsula; sin embargo, el desenlace final de su discurso, tanto en Cervantes como en Casona, apunta hacia una concepción dativa de libertad, una libertad *para* actuar uno por sí mismo.

En la obra de Cervantes, Sancho regresa a su mundo, torna a su libertad, recupera su *yo* en el seno de su *circunstancia* auténtica y genuina. Vuelve a su estamento social, del que nunca debió salir. En el retablo de Casona, las palabras finales de Sancho reflejan su personal renuncia, con un desdén que emana de la indiferencia, al poder político, al privilegio clasista y, sobre todo, a los supuestos valores de un estamento socialmente superior. Tal es el mensaje de la interpretación creativa que Casona presenta en el *Retablo jovial* de este episodio del *Quijote*, en el que el sentido carnavalesco brilla por su ausencia.

5.9.8. HUMOR, IRONÍA Y SÁTIRA SEGÚN EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

Humor. Ironía. Sátira. He aquí tres cuestiones de las que se ha hablado muchísimo a propósito del *Quijote*, y respecto a las cuales expondré la conclusión de este apartado, siguiendo los criterios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

Entiendo por *humor* el efecto del hecho cómico que incluye al artífice como intérprete subversivo de su propia experiencia. En el humor, el intérprete está *formalmente* implicado en el artificio de la experiencia cómica, al subvertir conceptualmente las consecuencias materiales de su experiencia personal. El humor es una experiencia cómica en la que el artífice de lo cómico se convierte en su intérprete principal, que no será un intérprete cualquiera, sino un intérprete formalmente subversivo y transgresor de hechos que se presentan o suponen materialmente consumados. Cítese el ejemplo freudiano: Un preso es condenado a muerte. Pregunta cuándo le van a ejecutar. «El lunes», le dicen. A lo cual responde: «¡Buena forma de empezar la semana!». El humor radica precisamente en que convierte al artífice en intérprete de la realidad material de su propia experiencia, con frecuencia en un contexto doloroso o preocupante, pero con capacidad, frente a la adversidad, para tergiversar *formalmente* la realidad *material* de su experiencia personal. El humor contiene siempre una *prueba* y una demostración de *ingenio* ante la adversidad.

El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos [...]. El humor es la menos complicada de todas las especies de lo cómico. Su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo (Freud, 1905/1981: 1162).

El humor actúa como una función defensiva que, a diferencia de la represión, no tiene inconvenientes en prestar atención al contenido de representaciones ligadas a efectos dolorosos. Es una forma de dominar el automatismo psíquico.

Por *ironía* se ha entendido aquí toda expresión de un discurso en el que los sentidos intencional y literal difieren con el fin de provocar una interpretación crítica o humorística. El autor de la ironía siempre expresa lo que siente, pero comunicándolo de modo intencional, nunca de forma literal. La ironía expresa siempre lo que su artífice siente o piensa, pero sin declararlo literalmente. La ironía omite siempre algo esencial: los caminos que conducen a ella. De hecho, la ironía suele percibirse antes por sus resultados que por sus motivaciones, es decir, antes por lo que «niega» que por lo

que «afirma». La dialéctica es una figura clave en toda interpretación del pensamiento irónico. En consecuencia, puede afirmarse que la ironía se basa en la dialéctica entre el sentido intencional y el sentido literal.

Emilio Martínez Mata ha identificado varias de las ironías del *Quijote* en ámbitos no siempre señalados con suficiencia. La ironía, una de las formas esenciales en las que se objetiva la materia cómica de la novela cervantina, no puede considerarse siempre como una figura de pensamiento limitada a la retórica de las palabras, sino que podrá interpretarse también como una figura, incluso gnoseológica —no solo retórica y poética—, dada en la composición de los hechos, es decir, explicitada en la construcción misma de la fábula de la novela. Por eso no basta afirmar que la ironía consista en expresar, sin más, simplemente, lo contrario de lo que se piensa. Esta es la idea de ironía que supera Emilio Martínez Mata en su interpretación del *Quijote* a la luz de los propios comentarios cervantinos. En tales términos irónicos cabe interpretar la historia, inmanente, interna y simultánea, del acto mismo de contar la novela, supuestamente protagonizado por una entidad retórica e inerte, como es Cide Hamete, y todo el consorcio de autores ficticios, pues esta

no es la historia real de cómo las aventuras de don Quijote se convierten en un relato, sino una historia igualmente ficticia, cuya falsedad el autor se complace en mostrar. Aunque a veces algunos críticos lo han olvidado, arrastrados por la finura y complejidad de sus análisis, esta segunda historia tiene un valor irónico: Cervantes está diciéndole al lector que no debe tomarse en serio lo que se le cuenta. De este modo, la burla y el juego de la historia secundaria se proyectan sobre la primaria, la de don Quijote, rompiendo la objetividad y credibilidad que tiene un relato en tercera persona (Martínez Mata, 2008: 30)¹⁷.

Emilio Martínez Mata ha subrayado las incertidumbres del propio Cervantes ante «una obra sin referentes» (2008: 17). Lo explica y justifica partiendo de los comentarios cervantinos en los prólogos de sus obras literarias (*Quijote, Novelas ejemplares, Ocho comedias y ocho entremeses, Persiles...*) De este modo, la figura del autor, lejos de haberse muerto o disuelto (Barthes, 1968; De Man, 1979; Derrida, 1984; Foucault, 1969), se convierte en referente crucial de interpretación científica y filológica. A partir de esta recuperación de la figura del autor real, Emilio Martínez Mata procede a explicar el sistema retórico de autores ficticios, esencial en la construcción del *Quijote*, y que, en última instancia, interpreta desde la ironía que caracteriza al hecho del hallazgo y la supervivencia misma del manuscrito de la obra, encontrado, por casualidad, en el Alcaná de Toledo, a precio de deshecho:

¹⁷ Ha de advertirse que la ironía sobre este juego que apela a la verdad de una historia completamente fraudulenta y ficticia, como es la del historiador arábigo omnisciente de cuanto hace y dice don Quijote, alcanza su punto culminante en el comienzo del capítulo 44 de la segunda parte, en el momento en que se presenta a Cide Hamete molesto por la redacción que el traductor morisco hace en ese punto de su crónica original (*Quijote*, II, 44), tal como he indicado anteriormente al referirme al narrador.

Si el relato puede llegar a difundirse no es gracias a las excepcionales circunstancias en que son hallados los códices caballescicos, sino a la irónica fortuna con que es identificado cuando iba a perderse para siempre en el prosaico fin al que estaba destinado.

Cervantes resalta lo burlesco del feliz hallazgo del manuscrito de Cide Hamete al situarlo en la cotidianidad de una operación cualquiera de compraventa en las calles de Toledo y en el bajo precio en que lo consigue, «medio real» (bastante menos de lo que costaba en 1605 media docena de huevos). Las prosaicas circunstancias del hallazgo, el burlesco destino al que estaba abocado el manuscrito (servir de envoltorio de hilos o especias) y la propia cotidianidad en la que se produce, una vulgar compra a bajo precio, lo convierten en una parodia de la condición excepcional que caracteriza el descubrimiento del manuscrito en los libros de caballerías (Martínez Mata, 2008: 27).

La *sátira* es la expresión de una experiencia cómica determinada formalmente por la agudeza crítica, mordacidad y acritud de su artífice, cuyo objetivo es ridiculizar, desde criterios morales, hechos o hábitos codificados como «vicios», es decir, desde las normas establecidas por un grupo dominante, un determinado referente o arquetipo socialmente reconocido como «vicioso»¹⁸. La acritud de la sátira es formal, no física, es decir, que sus consecuencias son estrictamente morales: definen las normas del grupo satírico frente al grupo o al individuo satirizado. En esto se diferencia del escarnio, cuya agresividad adquiere consecuencias éticas, al afectar con frecuencia de forma física y psicológica a la persona escarnecida. La sátira provoca en el espectador dos reacciones simultáneas y, pese a su posible contrariedad, no incompatibles: la risa y el desagrado. La risa está provocada por la experiencia cómica, al expresar la disidencia dialéctica entre los hechos consumados y los hechos exigidos, y el desagrado está motivado por la realidad social que deja críticamente al descubierto. En el caso de lo grotesco, estas dos reacciones simultáneas se presentan como incompatibles, mientras que en el caso de la sátira se presentan conjugadas e inseparables. Además, la sátira opta por privilegiar determinados valores: considera «buenos» a unos sujetos, y a otros, de los que se burla, los considera «malos». Lo grotesco suele ser anti-racional e ideal, y la sátira suele ser muy racional y muy crítica.

En los últimos años se han escrito dos trabajos especialmente importantes sobre la sátira en su relación con Cervantes. Me refiero a los llevados a cabo por Anthony Close (1990, 1993, 2000) y Eduardo Chivite Tortosa (2008)¹⁹.

¹⁸ Adviértase que Juvenal, por ejemplo, en sus primeros libros de sátiras, rechazaba —al menos desde su poética literaria— el uso del humor, porque desde su punto de vista la expresión cómica relajaba la intensidad de la experiencia satírica. Según él, la sátira tenía que ser furiosa, indignante, enérgica, y el sentido del humor solo podía atenuar tales exigencias. Con todo, Juvenal irá progresivamente sirviéndose del humor en la escritura de sus libros satíricos.

¹⁹ La investigación de Eduardo Chivite Tortosa, en el momento de escribir estas líneas, se encuentra, que sepamos, inédita. Se trata de una tesis doctoral, de excepcional calidad, dirigida por Pedro Ruiz Pérez, y presentada en la Universidad de Córdoba en mayo de 2008, titulada «La sátira contra los malos poetas (1554-1610): textos y estudio». De referencia es su trabajo *La sátira contra la mala poesía*, publicado en 2008, y que cito en la bibliografía final.

Close ha examinado con mucho detalle la relación de Cervantes con los géneros cómicos de la literatura del Renacimiento y Barroco (obras celestinescas, comedias, entremeses, novela italiana, sátira, novela picaresca, etc...) ²⁰, y ha demostrado que el concepto de lo cómico y de la risa que maneja Cervantes procede de una tradición culta, que atraviesa la *Poética* de Aristóteles, *De Oratore* (Libro II) de Cicerón, *Institutio Oratoria* (Libro VI) de Quintiliano, *Ars Poetica* de Horacio, la comedia de Terencio, el mito tradicional sobre el filósofo Demócrito y su concepto de la risa, y desemboca en las concepciones renacentistas de tratadistas sobre lo cómico, como Castiglione ²¹, Pontano, Robortello, Burton, López Pinciano ²², Erasmo, Rabelais y el propio *Quijote*. La tesis de Close apunta a que en el siglo XVI español parece dominar un sentido del humor fundamentalmente aristofánico —duro, agresivo, juvenil, tosco, punzante, escatológico—, que en torno a 1600 tiende a ceder, a través de autores como Cervantes, Lope, Góngora, Rufo, Alemán..., en favor de una concepción más terenciana de lo cómico. En este sentido, Jammes (1980: 3-11) considera que la comedia nueva de Lope de Vega cumple, entre otros objetivos, la tendencia a elevarse hacia un nivel más culto, que relega lo ridículo, lo grotesco, lo aristofánico, lo carnavalesco —dirían con Bajtín—, lo plebeyo, en fin, al entremés. En este contexto, Cervantes opta por un sentido terenciano de lo cómico, frente a la tendencia aristofánica, y modifica en su obra determinadas situaciones y referencias que pueden identificarse intertextualmente, analógicamente, con otras situaciones semejantes, de tendencia claramente aristofánica, existentes en obras y tradiciones anteriores, como el *Guzmán de Alfarache*, que es una de las más inmediatas.

De este modo, respecto a la tradición literaria precedente, Cervantes introduce modificaciones en la ficcionalización de lo cómico, que afectan sobre todo a los sujetos de la acción y al narrador, así como a un enfoque teatral o dramático de los hechos (Close, 1993: 96 ss). Cervantes transforma la construcción de determinados personajes prototípicos, así como sus relaciones y cambios frente a los demás personajes. Es, por ejemplo, el caso del burlador ²³, o del bobo, en cuya configuración de desarrollan aspectos tradicionalmente incompatibles con ellos: el siglo XVI nunca asociaría la estulticia a personajes como el rufián o la celestina ²⁴. La experiencia de lo risible y de lo

²⁰ Sobre los estudios críticos que se han ocupado de la actitud de Cervantes ante la risa, vid. los indicados por Close (1993: 89, nota 1).

²¹ *Il Cortegiano*, Libro II, 36 y 46.

²² A. López Pinciano (1596) dedica a la comedia y lo risible la epístola nueve de su *Philosophia antigua, poética* (III, 31).

²³ «El fruto más importante de este proceso de ejemplarización fue el transformar la tradicional relación maliciosa y conflictiva entre el burlador y su víctima —pensemos en Lázaro y el ciego— en una relación deportiva, lúdica, paródica, y desinteresada, cuyo fundamento es el espíritu de juego o de fiesta en que ambos personajes comulgan» (Close, 1993: 102).

²⁴ «La transformación del burlador va acompañada de una expansión de la categoría del bobo, a la que se incorporan muchas figuras tradicionales que parecen incompatibles con ella. ¿A quién se le ocurriría convertir en tontos al jefe de la Mafia sevillana y a una descendiente de la astuta Celestina? Pues a Cervantes, quien logra ambos prodigios en *Rinconete y Cortadillo*» (Close, 1993: 102).

cómico en la obra cervantina, de clara orientación terenciana, frente a lo aristofánico, se caracteriza según Close por los siguientes aspectos y objetivos: 1) carácter didáctico, culto y preceptista, en la línea de la cultura española del siglo XVI; 2) fuerte influencia en Cervantes de los géneros en los que inicia su formación literaria: teatro y novela sentimental; 3) a lo largo del siglo XVII la literatura española experimenta un proceso de urbanización y democratización: se convierte en un discurso que refleja la sociedad en todos sus ámbitos e impulsos; 4) un «síndrome barroco» (Lázaro Carreter, 1974) que consiste en percibir la distancia y descomposición de los grandes tópicos y valores renacentistas; y 5) el objetivo fundamental del concepto de lo cómico que maneja Cervantes persigue evitar los posibles excesos de didactismo (que no serían adecuados en la comedia, ni en obras como el *Quijote*, o *Rinconete y Cordadillo*), y en adoptar una postura crítica y ejemplar (terenciana) ante lo ridículo y lo risible, evitando, por un lado, actitudes moralistas como las de Mateo Alemán y, por otro, posturas aristofánicas, como las dominantes en buena parte de la literatura europea del siglo XVI.

Por su parte, Eduardo Chivite (2008) se centra en la sátira y su implicación cervantina de forma, si cabe, mucho más explícita.

La terminología y preponderancia de la sátira en un momento dado (siglos XV-XVII...) responde a un mayor o menor peso histórico, ya sea el de la tradición satírico-medieval o el de la adaptación de los moldes neoclásicos. El término «sátira» surge por una confusión etimológica entre una tradición teatral griega, *satyros*, y un término romano de carácter culinario, *satura lanx*. A la par que las definiciones dadas por parte de los tratadistas indican dos concepciones de la sátira respectivamente: una aristotélica, defendida por Robortello, relacionada con la idea de lo maldiciente y su origen mítico-ritual (próxima a lo «satírico»); y otra platónica de carácter formalista, seguida por Diomedes, cuya naturaleza literaria está relacionada con la flexibilidad y variedad a la que aluden ya en el siglo XVI los versos de Garcilaso (sátira formal) (Chivite, 2008a: I, 43).

Tras un profundo estudio genológico de la sátira en la literatura occidental que conviene leer íntegramente, Chivite, en su aproximación al uso que de ella se hace en el Siglo de Oro contra los malos poetas, cita en efecto a Cervantes para advertir que, tradicionalmente la sátira se identificó con la forma de la invectiva más maldiciente, de tal manera que su uso no solo resultaba negativo para el destinatario, sino también para su artífice. De este tipo de uso Cervantes se distancia en el *Viaje del Parnaso* (1614: IV, vv. 34-36) de forma explícita. Tal es la idea de la sátira que se objetiva preceptivamente en la literatura cervantina:

Nunca voló la pluma humilde mía
por la región satírica: bajeza
que a infames premios y desgracias guía.

DIALÉCTICA ENTRE CIENCIA E IDEOLOGÍA

BIOCENOSIS LITERARIA Y NECROSIS ACADÉMICA:

LA DESTRUCCIÓN POSMODERNA
DE LOS MATERIALES LITERARIOS

6.1. PREMISAS CONCLUSIVAS

A fin de situar al lector de esta amplia obra ante una perspectiva final sintética, de carácter conclusivo, expongo a continuación algunas observaciones finales, determinantes en muchísimos aspectos de la forma actual de explicar y comprender la Literatura en las Universidades e instituciones educativas de hoy, destruidas por la posmodernidad.

Recuerdo, en primer lugar, que el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se basa en cinco postulados, al constituirse como una teoría literaria de naturaleza racional, científica, crítica y dialéctica, cuyas ideas y conceptos se relacionan en *symploké*¹. En este sentido, hemos de dejar muy claro que, frente a otras teorías literarias en boga, con frecuencia de hechura o formato angloamericano, y posmoderno, el Materialismo Filosófico es una Teoría de la Literatura de naturaleza racionalista, científica, crítica y dialéctica, fuertemente fundamentada en el Hispanismo, y cuyo fin es la interpretación de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. La Teoría de la Literatura se concibe aquí como el conocimiento científico de los materiales literarios. Y su fin es demostrar que la Literatura es inteligible².

En segundo lugar, el Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura cuestiona muchos aspectos considerados tabúes o intocables en el mundo académico contemporáneo. A algunos de estos aspectos, acaso los más urgentes en el momento actual, voy a referirme a continuación, de forma abiertamente crítica, a fin de concluir este camino hacia una explicación inteligible de la Literatura, de la Teoría de la Literatura y de la Crítica de la Literatura.

6.1.1. EL SECRETO MÁS DESAFORTUNADO DE LA LITERATURA

El éxito de innumerables obras literarias se debe a que muchas personas inteligentes no las han leído. (Pido perdón por pensar en Borges). Seguramente porque han dedicado su tiempo, su profesión, su vida, a actividades más valiosas. No digo más útiles, digo más valiosas.

Es muy posible que la literatura que conocemos, acaso la mayor parte de la literatura que conocemos, haya sido interpretada y codificada en cada momento histórico por las personas menos inteligentes en el ejercicio del pensamiento científico.

Nótese que no hablo de pensamiento filosófico. Porque desconfío de los filósofos que carecen de conocimientos científicos. No se olvide que las Ciencias son el fundamento de la Filosofía. No se puede filosofar desde la ignorancia (a menos que uno tenga por clientes a necios a los que quiera preservar en su genuino tercer mundo semántico). Y menos aún hablaré de pensamiento crítico, porque la crítica es un modo de pensar un contenido, y no una forma ocurrente de adjetivarlo.

¹ Sobre estos postulados, vid. el tomo I de esta obra, capítulo 1).

² Para una exposición sintética y sistemática del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, vid. Maestro (*Contra las Musas de la Ira*, 2014).

El engrimiento que caracteriza mayoritariamente a todo tipo de autores e intérpretes literarios, así como la endogamia delatora que los apremia —en grupúsculos que funcionan como grimorios—, no hace más que añadir renovadas sospechas a este presunto secreto, que, con inquietud verdadera, considero el más desafortunado de la literatura.

Lo subrayo: temo que el éxito de innumerables obras literarias se debe a que muchas personas inteligentes no las han leído. Ni las leerán.

6.1.2. ¿POR QUÉ LA LITERATURA ES SIEMPRE RACIONAL?

Toda Revolución se manifiesta siempre como una profecía que postula intimidatoriamente un Apocalipsis.

De varias maneras, la Literatura Primitiva o Dogmática opera en esas coordenadas: revolución, profecía, apocalipsis... Las revoluciones posmodernas, en cierto modo, también. Pero, para tranquilidad de todos, en la posmodernidad, todo transcurre verbalmente, de modo que lo que se dice siempre es más importante que lo que se hace. Los hechos se disuelven en interpretaciones: son solo palabras.

Pero cuando la Literatura se divorcia de la Religión, de modo que la Literatura Primitiva o Dogmática desaparece para dar lugar a una Literatura Crítica o Indicativa, las cosas cambian sustancialmente, tanto para la Literatura como para la Religión.

La Literatura se divorcia de la Religión cuando la Literatura se hace definitivamente, irreversiblemente, racionalista, y abandona la creencia en el mito, la magia y los númenes religiosos, para convertirlos en unos más de sus juguetes. La Religión nunca se lo perdonó. Sus sacerdotes, aún menos.

Este divorcio tiene como consecuencia la obra homérica: *Iliada* y *Odisea*. Atrás queda todo lo demás: el Viejo Testamento, las teodiceas presocráticas, el zoroastrismo persa, Buda y los *Upanisads* hindúes, la moralina consolatoria de Confucio y Lao-Tsé... La Literatura no será una plegaria, ni el parto de un orate, ni un libro de autoayuda, ni un catecismo, ni un código civil ni penal, ni una parénesis gremial... De todo eso huyó la Literatura a lo largo de los diez últimos siglos antes de nuestra Era.

Y huyó, esto es, se hizo racional, por dos hechos fundamentales: por su Idea de Ficción y por su Idea de Fábula.

Por la ficción, la Literatura se deshizo de todo Dios: los convirtió en ficciones. ¿Cabe mayor sacrilegio? Los dioses dejaron de ser operatorios. Dejaron de existir realmente. Se tornaron ficticios. Comenzaron a ser *de mentira*. La Literatura convirtió a las divinidades en pasto de creyentes y —mucho más tarde— de teólogos. Combustible de religiones.

Por la fábula, la Literatura se libertó de la Historia. La Literatura no cuenta los hechos ocurridos operatoriamente, sino los hechos expuestos estructuralmente, a partir de la realidad, pero al margen de ella. La Literatura no volverá a ser un simulacro de la realidad. (Lo siento: la Literatura no cabe en el periodismo).

En suma, por la Ficción, la Literatura se hace insoluble en la Religión, y, por la Fábula, resulta insoluble en la Historia.

Y desde entonces, hasta hoy, en que no las religiones, sino las ideologías, de necrosis posmoderna, pretenden encapsular a la Literatura en sus irracionalismos nacionalistas, *engagés* o, simplemente, lisérgicos, para negar la libertad que exige su conocimiento científico y su enseñanza en las Universidades, actuales camposantos de nuestra posmodernidad.

6.1.3. POESÍA Y RACIONALISMO

La poesía implica y exige un racionalismo dado a escala diferente de otros racionalismos (como el de la matemática, el de la música, o el de la gastronomía, por ejemplo).

Desde luego, es un racionalismo oculto bajo una apariencia de abstracciones absurdas, formas incorpóreas, relaciones ideales entre términos no menos ideales, etc... Pero tras esas apariencias se explicita una razón literaria que la poesía exige al lector reconocer e interpretar.

La poesía, como el amor, exige una realidad: no basta la imaginación. Al arte no le basta la imaginación. Al amor, tampoco.

El fin del arte en general, y de la poesía en particular, no es entretener a la gente (como se hace en el circo o la TV), ni hacerla mejor (para eso están las iglesias, las sectas, los partidos políticos, las ideologías..., que, como se ve, hacen que la gente sea cada día mejor...), ni lograr que sea feliz (para eso están las frases de autoayuda sin sentido, en las que se codifica el refranero posmoderno de la ignorancia contemporánea)..., quiero decir que el fin del arte no es nada de esto.

El fin del arte es desafiar la inteligencia humana, exigiendo una interpretación racional y lógica.

Otra cosa es que la gente exhiba sentimientos en lugar de inteligencia, como si sentir fuera más valioso que pensar, o como si los que piensan fueran insensibles.

El arte es superior e irreductible al sentimiento.

6.1.4. LA LITERATURA ES UNA TRAMPA PARA QUIEN NO SABE RAZONAR

Con frecuencia me han preguntado por qué he escrito esto, por qué afirmo que la literatura es una trampa para quien no sabe razonar. Porque la literatura es el discurso más tramposo que existe, desde el momento en que no está sujeto prácticamente a ningún tipo de norma, a diferencia de las ciencias, el Derecho, la Matemática, la Óptica, la Termodinámica, la Música, el Lenguaje verbal mismo, o incluso la Filosofía. Interpretar una obra literaria, sea cual sea, es un ejercicio tan audaz y tan arriesgado, o más, que jugar a las cartas con uno o varios tramposos sofisticados y cínicos. Que eso es lo que son todos los escritores, unos impostores profesionales. Y el que más, Cervantes. Los demás son aprendices de brujo, incluido Shakespeare, al que, por cierto, es muy fácil pillarle las trampas. Son muy inocentes y evidentes. A diferencia de Cervantes, el mérito de Shakespeare está más en sus intérpretes que en su literatura, alienantemente sobrevalorada. A Cervantes le ocurrió precisamente lo contrario: sus intérpretes se

creen más listos que su autor. La naturalidad de Cervantes hace que sus intérpretes se tornen soberbios, engreídos, sabihondos. Cervantes ha tenido mucho lector luzbelino. Ensoberbecido. Borges desempeñó muy bien este papel, tan propio de engañosistas. Y muchos trataron de seguirle. Ignorancia y osadía viajan juntas.

6.1.5. NADIE APRENDE NADA LEYENDO LITERATURA

La Literatura no proporciona conocimientos: los exige. Nadie aprende nada leyendo literatura. Ha leído bien: nadie aprende nada leyendo literatura. Que nadie espere que la Literatura le informe sobre lo que no sabe, porque la Literatura no lo hará. A la Literatura hay que llegar, y hay que acudir, con conocimientos procedentes de otras ramas del saber. La Literatura exige el concurso de otras ciencias categoriales. Porque la Literatura exige conocimientos, no los proporciona.

No se conoce mejor Oviedo leyendo *La Regenta*, sino que se comprende mejor la novela de Clarín conociendo la sociología, la historia, la política, etc., de la segunda mitad del siglo XIX. Nadie espere conocer el mobiliario del Infierno leyendo la *Divina commedia*.

Para leer un texto escrito basta saber leer. Pero la Literatura no es solamente un texto escrito. La Literatura es un sistema de ideas disfrazado de fábula, envuelto en una historia más o menos seductora y equívoca. Y los saberes que exigen los materiales literarios son irreductibles al mero saber leer o al mero saber escribir.

Por otro lado, la Literatura no es una cuestión «sentimental». Los sentimientos no sirven para interpretar los textos literarios, sino para retratar el estado mental del intérprete. Y no porque el científico sea insensible, o el artista irreflexivo, sino porque la Literatura no es una cuestión de sentimientos. Como tampoco lo es la nacionalidad de cada cual (por muy original que uno se crea en sus sentimientos nacionalistas, más anclados en la psicología social que en la realidad de la vida).

Por todo ello, como se ha dicho, la Literatura es una trampa para quien no sabe razonar.

Y otra cosa: no me confundan una Facultad de Letras con un manicomio. Aunque admito que las diferencias son cada día más difíciles de encontrar.

6.1.6. FACULTADES DE LETRAS Y MANICOMIOS

Las actuales Facultades de Letras, cuyo nombre no corresponde en absoluto con la realidad que se encierra intramuros, reemplazan a los antiguos manicomios, al mantener bajo formas de conducta relativamente ordenadas a personas que de otro modo estarían socialmente perdidas bajo las más diversas anomias.

Esto se debe sobre todo a que las «Letras», las Humanidades, el Lenguaje, la Filología, el Arte, la Filosofía..., ya no forman parte de los contenidos de esas «facultades» humanas. Sus contenidos originales se han reemplazado por emociones, psicologías, fideísmos, inquietudes culturales, manías y prejuicios sociales, credos, cosas varias, pasatiempos, etc.

El resultado es gente que cree que estudia algo, y que enseña algo, cuando en realidad desconoce su lengua propia, usa ortografías patológicas, ignora la realidad de su país y de su continente, reduce la Historia a memoria, sociología o psicologismo, se pierde en cambiantes terapias de grupo, reconforta su pérdida de personalidad al asumir una identidad gremial con la que en realidad no tiene nada que ver, reemplaza los hechos por la ilusión de las interpretaciones, y dice buscar la felicidad o el placer donde debería ejercer el conocimiento y la ciencia. Y tan contentos.

Se conforma así una sociedad cuya molición, de diseño muy europeo, se derrumbará de un momento a otro como un castillo de baraja tabernaria.

La anomia es el contenido dominante en las universidades posmodernas.

La locura ya no es una forma superior de racionalismo, sino una impotencia muy europea de acreditarse universitariamente como un ignorante de diseño académico. Una lástima que España quiera parecerse a Europa. ¿Para qué?

6.1.7. EL MUNDO ACADÉMICO ES UNA FALSIFICACIÓN DEL MUNDO REAL

Desde hace años mis alumnos en la Universidad no tienen interés ni por mis explicaciones ni por mis clases. No soy nada original en este sentido, porque lo mismo les ocurre a mis colegas, de mi propia universidad y de otras también.

Al alumnado al que yo accedo no le interesa el contenido de mis investigaciones ni de mi docencia. No lee libros, no asiste a clase, no sigue las exigencias de cursos y materiales docentes que con puntualidad les remito, y su picaresca es extraordinaria para no asumir nunca la responsabilidad que le compete, mínima, por cierto, ya que las actuales Universidades posmodernas ofrecen a los estudiantes una vida académica a la carta para que no dejen las aulas definitivamente vacías...

No nos engañemos: la gente joven ya no va a la Universidad a estudiar Letras. Saben que es perder el tiempo.

Se puede mirar para otro lado, se puede disfrazar la realidad, se puede edulcorar lo que nos rodea, se puede uno engañar a sí mismo, y buscar apoyos colectivos para sobrellevar el engaño, se puede falsificar la imaginación propia y ajena... Y se pueden hacer muchas más cosas para seguir trabajando en el vacío. Pero no me da la gana.

La solución no está en hacernos idealistas para vivir en el engaño, y tolerar así las irresponsabilidades y farsas ajenas. Todo lo contrario: cualquier negociación pasa porque los irresponsables que nos acompañan en nuestra vida laboral acepten el orden operatorio de una realidad que —a diferencia de la Justicia— es igual para todos. La Libertad comienza donde termina la Universidad. Y la Ciencia, también.

6.1.8. LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA EN LA UNIVERSIDAD ACTUAL

No pretendo que me crean: no escribo para quienes se mueven por la fe. Tampoco pretendo iniciar un debate: sé de qué hablo, y no necesito terapias de grupo. Hablo de mi trabajo: la docencia universitaria. En materia de «Letras», la docencia universitaria es un trabajo inútil. No sirve para nada. No porque la Universidad esté desvinculada

de la empresa, no, ni mucho menos. No sirve para nada porque los estudiantes (mal) llamados universitarios, salvo excepciones imperceptibles, no tienen ningún interés por el conocimiento científico. En algunos casos, tal vez la mayoría, pueden tener interés por las ideologías que se imparten en nuestras universidades actuales. Ideologías, todas ellas, importadas de universidades extranjeras, cuya vacuidad ha sido tomada en España como modelo y ejemplo de modernidad y progreso. Pueden pensar que exagero, que yerro, etc... Sigán pensándolo (para lo que les va a servir pensar sobre la Universidad...). No escribo para convencer a impotentes. Y, con todo respeto, la mayor parte de los lectores no son más que personas impotentes ante las realidades que leen y de las que son testigos. Nada pueden hacer. Porque, también con todo respeto, pensar no es hacer. No basta tener razón teórica: hay que tener la razón práctica. Si Vds. tuvieran que ejercer su trabajo en la docencia universitaria desde la convicción de que lo que hacen —y por lo cual cobran— es absolutamente inútil, ¿qué harían? Trabajo es aquello que se hace solo por dinero... La vida real está fuera del trabajo. En la docencia universitaria, el trabajo es una ficción remunerada. Porque si no fuera una ficción, esa realidad sería una putería. Solo digerible por dinero. Es mejor ser un actor... que un cortesano. Mas no todos piensan igual. Por eso, en nuestro trabajo, es muy difícil distinguir la ficción de la realidad, es decir, la interpretación (lo uno) de lo otro... (la prostitución).

6.1.9. UNIVERSIDAD Y BARBARIE

En realidad la educación científica y académica en España, en Europa y en América, ha sido abandonada.

En la Universidad nadie se interesa por ese tipo de educación, aunque se diga y se publique lo contrario. Los contenidos de la educación científica y académica deben buscar otros lugares, otras instituciones, otros escenarios, para desarrollarse, al margen de la Universidad y de los Institutos de Enseñanza Secundaria, y al margen también de la población adolescente y juvenil, a quien mayoritariamente no le interesa en absoluto lo que se enseña ni en Institutos ni en Universidades. Solo cuando el profesorado de Medias y de Universidad se convenza de que el contenido de lo que enseña y estudia debe ejercerse en otro lugar, solo entonces, comenzarán a generarse esos otros lugares, hoy inexistentes.

Quede claro: la educación científica y académica, tal como ha funcionado desde las últimas décadas, no es operativa hoy, y dejará de existir definitivamente en breve a casi todos los efectos. No porque se cierren Institutos o Universidades, sino porque ya, de hecho, Institutos y Universidades están cerrados y cerradas (como se dice ahora para discriminar a hombres y a mujeres, como si fueran especies diferentes lingüísticamente) al conocimiento. Lo demás es retórica y publicidad (acaso para entretener a periodistas y a lectores de periódicos).

Los MOOC, los Moodle y otras tecnologías son instrumentos que surgen en estos momentos. Y surgen no porque la tecnología tenga que decir hoy en materia de educación más de lo que tenía que decir en cualquier otro tiempo pasado, no... Los contenidos científicos alcanzan ahora un lugar en internet, libre y gratuito, porque

la educación académica que ofrecen las Universidades es algo inútil e improductivo. De hecho, la mayor parte de los contenidos que se imparten en las Universidades, al menos en materia de Letras, no dan para hacer ni medio MOOC... Un MOOC exige una calidad docente e investigadora tal, que la mayor parte de los profesores universitarios actuales no podrían jamás enfrentarse a uno de esos MOOC sin antes reciclarse y actualizarse de pies a cabeza. So pena de quedar en público ridículo. El MOOC, ante todo, hace públicos los contenidos docentes, y el *modus operandi* del docente... La opacidad del aula desaparece. Hay que dar clase a pecho descubierto. Hay que dar clase para los alumnos, pero *ante todo el mundo*. Clases con testigos. Y jueces.

La Universidad actual no puede competir con la barbarie porque la barbarie es la que gobierna, alimenta y engrosa la Universidad posmoderna. Universidad y barbarie son, hoy, lo mismo. No hay disyunción entre ellas, sino cópula.

El destino de la educación científica y académica es el exilio de la Universidad.

De la misma forma que determinadas religiones instalan sus centros (iglesias, sinagogas, templos, edificios de oración, etc...), o que determinadas empresas privadas ofrecen sus servicios (despachos de abogados, supermercados, pilates, odontólogos, etc...), de ese mismo modo habrá de enseñarse la filosofía, la matemática o la literatura. Y quien quiera, que acuda a esas sesiones, reuniones o consultas. La Fundación Gustavo Bueno actúa de forma semejante: sesiones presenciales, conferencias, grabaciones, futuros MOOC, etc... Y todo de mucha más calidad —e independencia— de la que puede ofrecer una Universidad o un Instituto... Queda claro que las sociedades del futuro serán sociedades donde la barbarie, la gente sin formación, detendrá un poder extraordinario. Y políticamente reconocido.

La barbarie es la ignorancia violenta. Es el tercer mundo semántico que quiere imponerse como norma políticamente correcta sobre la totalidad de nuestra vida. Hoy convivimos cotidianamente con la barbarie. Los bárbaros ya no son los otros. Hoy los bárbaros son la mayoría de los nuestros. Son la mayor parte del *nosotros*.

Esto que escribo no es cuestión de creencia. No es un futurible. Es un hecho presente y visible. ¿No me creen? Matricúlense en una Universidad o enciendan una televisión. El contenido es el mismo.

6.1.10. UNA LITERATURA SIN INTÉRPRETES

La literatura tiene quien la escriba —pues sobran autores—, pero no tiene, con la misma frecuencia, quien la interprete: porque, cada día más, faltan transductores debidamente educados. Leer no es interpretar para los demás, sino para uno mismo. Un lector es un intérprete sin poder. Por eso, muchas veces, la literatura no tiene quien la interprete, aunque tenga quien la escriba. La interpretación exige un poder que la haga efectiva.

La esencia literaria de una obra, es decir, su materia literaria, su ser literario, no depende solo del lector. Algo así sería un reduccionismo de los cuatro materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor) a uno solo de ellos (el lector). En esa falacia y reduccionismo incurrió la estética de la recepción de Jauss e Iser, y sus seguidores.

Tampoco todo esto puede reducirse solo al transductor o intérprete. La literatura es cosa de cuatro. No es un *ménage à trois* como consideraban Jakobson y los estructuralistas acrílicos que le siguieron (emisor, mensaje, receptor). Semejante matraca se repitió irreflexivamente durante más de medio siglo, como si nada. No cabe mayor ni más miope simplismo. Aún hoy, en Francia, y en muchos otros países, siguen con lo mismo. Acríticamente, siguen con lo mismo. Y en media España, también. Así está la Teoría de la Literatura: hoy, como hace más de 50 años.

De cualquier modo, lo que quiero decir cuando escribo que la literatura puede sobrevivir sin lectores, pero no sin intérpretes o transductores, es que lo que preserva a la literatura como tal no son quienes la leen, sino quienes la interpretan institucionalmente para los demás, y como tal la preservan en las instituciones a las que sirven: universidades, bibliotecas, prensa, academias de la historia, de la lengua, etc... Es decir, quienes disponen de poder político, porque tales instituciones son políticas: son instituciones del Estado.

El lector interpreta para sí: no dispone de más alcance ni poder (es un consumidor). El intérprete o transductor interpreta para los demás: es un delegado de un poder institucional capaz de imponer su interpretación, o la interpretación de su amo, a los demás.

Lo peor para la literatura no es que se quede sin lectores. La literatura no tiene lectores: ¿quién lee el *Cantar de mio Cid*, *Pasión de la Tierra* o *Cárcel de Amor*? Solo los intérpretes académicos. Lo peor que le puede pasar a la literatura es que se quede sin intérpretes, porque nadie la preservará. No será ni recuerdo. Y porque, además, sin lectores se ha quedado ya hace un siglo. O más (cuando menos).

No basta saber leer y escribir para interpretar la literatura, del mismo modo que no basta solfear para interpretar la 8ª Sinfonía de Mahler.

La Filología no es suficiente. No lo ha sido nunca.

Y ahora que ya no existen las filologías en las Universidades (algo admirable en sí mismo), la literatura se convierte en una «cosa» completamente ininteligible.

La mayor parte de los seres humanos se relacionarán en el futuro con la literatura (algunos ya lo hacen ahora) del mismo modo que un chimpancé se puede relacionar con un tablero de ajedrez o con un teclado de ocho escalas cromáticas.

6.1.11. ¿OBSOLESCENCIA LITERARIA?

Las lecturas que puede soportar un libro deben comenzar a contarse cuando no las llevan a cabo sus contemporáneos. La crítica literaria es lo más endogámico que hay. No es necesario que un escritor se muera para conocer sus méritos: basta que no tenga amigos. Nuestros mejores intérpretes son nuestros enemigos. Avellaneda ha sido, desde el comienzo, desde siempre, el mejor intérprete de Cervantes.

La revisión del llamado «canon clásico» —una expresión sin duda demasiado simple para dar cuenta de la heterogénea complejidad del arte y la poética anteriores a los movimientos posmodernos— llevada a cabo por los grupos neohistoricistas, feministas, etc., corre el riesgo de quedarse en una dogmática subrogación, consistente en reemplazar un canon, el supuestamente «clásico», más que sobrepasado por los

tiempos, en favor de otro, el resultante de una momentánea «visión posmoderna» sobre unos dos mil quinientos años de historia, que en verdad resulta más vigoroso por la moda que razonable por su convicción. Diríamos que ante nuestros ojos parece postularse la sustitución de un canon destinado a los autores de obras literarias, tal como lo habían concebido los preceptistas clásicos, por un canon destinado contemporáneamente a los lectores de las mismas obras literarias, tal como nos lo presenta o impone la preceptiva posmoderna, en sus múltiples variedades y vanguardias. De un modo u otro, cambian los cánones..., para permanencia de los dogmas. Pensemos, por ejemplo, que ningún otro pueblo ha dogmatizado acaso tanto sobre el discurso escrito, y desde la más remota antigüedad, como el pueblo judío. Su literatura no es la fábula homérica, sino más bien la Ley de Moisés. Y sin embargo, ningún discurso ha resistido tan eficazmente la supresión de la libertad y la imposición de normativas morales como el discurso literario, y de manera especialmente manifiesta los géneros teatrales, síntesis por excelencia de la fiesta, la heterodoxia y la catarsis. ¿Qué tendrá la literatura, que a toda esa suerte de moralistas del arte, la religión o la cultura —llámense preceptistas al estilo de Scaligero, canonicistas al modo de Harold Bloom, o posmodernistas en boga como cualquiera de los existentes—, les ha interesado en todo momento controlar? No puedo creer en absoluto en esas afirmaciones que se oyen de vez en vez, en las que se afirma con pobre ironía que la literatura no sirve para nada. Insisto en que algo tiene la literatura, o lo que por tal se pretende hacer pasar mercantilmente en nuestra sociedad actual, cuando tanto interés despierta, de forma masiva y totalitaria, su control e interpretación por parte de los diferentes intermediarios implicados en los procesos de creación e interpretación de los fenómenos culturales. Por eso me sorprende mucho, en una época como la actual, que tanto presume de libertad y de ansias de libertad, denunciando por cualquier parte las limitaciones de la información y el conocimiento (como si ambos fenómenos fueran equivalentes), que el *lector común* se encuentre hoy día tan condicionado para interpretar la literatura como lo estaba el *autor* durante los siglos XVI, XVII y XVIII para crearla. Cientos de mediadores y de ideólogos, intermediarios y moralistas al fin y al cabo, se interponen entre la literatura y sus lectores: prensa y suplementos culturales, críticos que nacen de la muerte del autor, universidades en muchos casos muy devaluadas, medios académicos de la más diversa índole, congresos las más de las veces masificados, revistas especializadas y menos especializadas... Todos tratan de poner ante los ojos del lector el acceso *fundamental* a la interpretación de un Significado Trascendente, a menudo con pretensiones de exclusividad. Estos intermediarios pretenden elaborar para este lector común, sin voz pública, por supuesto (muy alejado de la hoy mítica e irreal familia de los lectores modélicos, ideales, implícitos, explícitos, implicados, arquitectores, etc...), un mundo previamente valorado y definitivamente interpretado³. Curiosamente, los

³ Y sobre todo me sorprende que la crítica que se pretende más «progresista» reitere como clichés opiniones tan simples como que la cultura europea —a la sazón convertida en prototipo de la cultura universal— es el resultado de las acciones llevadas a cabo por hombres, blancos y heterosexuales. Evidentemente, algo así solo sería cierto si hacemos que Cervantes pertenezca a una «raza» distinta de la que realmente fue la suya, o si *creemos* en la homosexualidad de

dogmas sobre la literatura, es decir, las preceptivas y los cánones, no suelen venir del autor —ni hoy ni en el pasado—, quien escribe habitualmente para combatirlos; ni del lector común, a quien no mueven intereses especialmente codiciosos; sino que proceden, desde siempre, del *crítico*, del *intérprete*, del *intermediario*..., es decir, del *transductor*. La literatura siempre precede a la teoría; el lenguaje, a su interpretación. El discurso interpretativo, y secundario, siempre permanece inevitablemente lejos del origen, lejos de la fuente literaria a la que pretende aproximarse de forma constante. A veces la distancia es tal que la literatura se basta por sí misma, y la interpretación se convierte en algo por completo prescindible. Ese es el destino final del discurso interpretativo: la obsolescencia. La literatura sobrevive siempre a cualquiera de sus interpretaciones. Triste es reconocer, quizá, que donde está la literatura, a veces, tal vez demasiadas veces, sobran las teorías —y las historias— de la literatura.

6.1.12. EL LENGUAJE ESTÁ SOBREVALORADO

Lo he dicho en varias ocasiones, en varios lugares. Lo repito: el Lenguaje está sobrevalorado. La creencia patológica en el Lenguaje es para mirárselo. No estamos hechos de lenguaje, sino de carne y huesos. No somos lenguaje, sino seres humanos.

El lenguaje no es signo de identidad cultural, sino una tecnología, procedente o resultante de las ciencias, y no productora de una cultura. La cultura es un contaminante que degrada, gremializa y encarcela al ser humano.

La cultura es un grimorio.

El lenguaje no agota la razón, porque sin lenguaje es posible razonar: no es imprescindible saber leer y escribir para saber razonar. Los filólogos no razonan mejor que los astronautas o que los esquimales. Porque la Razón es superior e irreductible a Lenguaje. Y porque la literatura no es el fetiche del lenguaje. Y la cultura, tampoco.

Puede afirmarse, incluso, que la cultura es el nombre que los ignorantes dan a la ideología que practican sin ser conscientes de ello.

No sorprende, pues, que en un contexto de esta naturaleza, la pedagogía posmoderna sea la retórica que utilizan, y en la que se atrincheran, los profesores que carecen de inteligencia. En este sentido, la pedagogía es el principal simulacro de inteligencia. Así como también la mayor presunción de falta de ella. En un contexto de este tipo, pedagogo es el que enseña lo que no sabe.

Shakespeare o en el travestismo de Molière, como se cree o no se cree en Dios, en el Espíritu Santo o en la virginidad de María, a partir de una hermenéutica bíblica o de un canon laico... Quien desde este punto de vista acepte una enmienda a la totalidad del concepto de literatura que hemos heredado de Homero no tendrá ningún problema en asumir estos u otros dogmas. No obstante, el discurso literario no es el Código Civil, ni el Derecho Canónico, ni la Ley de Moisés... Nada hay más lejos del dogma, ni más resistente a él, que la literatura. Mal pueden dogmatizar en este terreno los preceptistas y neo-canonicistas de cualquier época. La literatura no se deja poner límites, ni la antigua, ni la moderna, ni la del porvenir.

6.1.13. LAS LENGUAS SON TECNOLOGÍAS, NO SIGNOS DE IDENTIDAD CULTURAL

Indudablemente, las lenguas son tecnologías, no signos de identidad cultural. Las lenguas son resultado de actividades tecnológicas, operatorias, pragmáticas, no culturales. Y aún menos espirituales. Las lenguas son víctimas de las culturas, o de los espíritus populares (*Volksgeist*), a los que pertenecen —o creen pertenecer— sus hablantes. El lenguaje no es la casa del ser, como afirmaba Heidegger, filósofo y nazi a la vez, sino el código de una tecnología. Identificar lenguaje con cultura es esclavizar el lenguaje, degradarlo incluso, y cercenar siempre su desarrollo. Y el de sus hablantes. Solo las ciencias y las tecnologías hacen progresar a las sociedades humanas. Y a su lenguaje. Las culturas, además de ser, como afirma Gustavo Bueno, «mitologías», más o menos entretenidas y narcóticas, constituyen ante todo un sistema de prejuicios, la fosilización de lo que ya no encaja en el presente de forma natural, porque requiere un artificio: un código relativamente organizado de prejuicios que pretenden perpetuarse. La expansión de las lenguas está vinculada a la expansión de las ciencias y de las tecnologías, así como a la liberación de las culturas que las reprimen, tratando de expropiarlas como si las lenguas fueran productos culturales. Las lenguas son productos de las tecnologías y de las operaciones humanas, las cuales poco o nada tienen que ver con la cultura. La cultura aparece siempre después, en la retaguardia perezosa que recoge y censura los desechos de la ciencia, sus fracasos, sobre todo, y exhibe lo que ha sobrevivido, inerte, al paso de un progreso, cuyos más felices resultados todo el mundo quiere disfrutar. La cultura siempre es un regreso. Más que la casa del ser, el lenguaje, concebido en términos heideggerianos y espiritualistas, es sobre todo la cárcel del hablante. El uso de un idioma depende siempre de la cantidad de tecnologías que sean capaces de ejecutar sus hablantes. Porque el motor del lenguaje es la ciencia de sus hablantes, y no su cultura. El lenguaje es operatorio. No vive en los museos. Ni en la casa de ningún ser. El lenguaje vive en las tecnologías. La cultura no tiene derecho ni razón para apropiarse del lenguaje. La matriz del lenguaje es la tecnología, no la cultura. Hablar del lenguaje en términos de cultura es adoptar una postura espiritualista. Y metafísica. Y retrógrada. El lenguaje es comunicativo porque es operatorio. Su matriz es tecnológica, no cultural.

6.1.14. EL BIENESTAR DE LA CULTURA ES EL MALESTAR DE LA LIBERTAD

La cultura se ha convertido en nuestro tiempo en algo muy peligroso. La cultura es hoy día, en muchos aspectos, un imperativo de represión y de intimidación. Es un instrumento que dota de poder de coacción a una masa social debidamente adoctrinada. En nombre de la cultura se puede obligar a alguien a que hable una lengua que ese alguien no quiere hablar. En nombre de la cultura se puede obligar a alguien a que le sea amputado su clítoris o su prepucio. En nombre de la cultura se puede obligar a un científico a retractarse de sus investigaciones, en tanto que estas puedan cuestionar o criticar determinadas ideas culturales ideológicamente protegidas por las masas sociales, y cuya crítica se proscribía abierta o tácitamente. En nombre de la cultura se puede reprimir todo aquello que vaya en contra de la voluntad de un grupo humano

políticamente correcto. La idea posmoderna de cultura es el motor de los nacionalismos y el combustible de masas sociales empeñadas en negar un conocimiento científico de la realidad, impulsadas por un deseo irreflexivo de reemplazar la Política por la ideología, la Historia por la memoria, el Estado por la tribu o la fraternidad, el conocimiento por la opinión, la lengua como tecnología por la lengua como instrumento de discriminación social y política, la personalidad del individuo por la identidad del gremio o lobby..., empeñadas en reemplazar, en suma, la Ciencia por la nesciencia. Somos víctimas de la cultura, un monstruo engendrado y preservado por el irracionalismo posmoderno. La lengua, la mujer, el científico..., lejos de encontrar en la cultura un camino hacia la libertad, encuentran un tribunal de inquisidores, porque lo que contradice o contraría los imperativos de la idea posmoderna de cultura está condenado a la censura y al silencio, cuando no a la represión pública y explícita. El bienestar de la cultura es el malestar de la libertad. En este sentido, la cultura es la forma más sofisticada de represión contemporánea. La cultura se ha convertido hoy en el enemigo posmoderno de la libertad humana.

Así es como la Cultura se ha puesto hoy al servicio de la Política, y no de la Libertad. A su vez, la Universidad se ha vendido gratuita y lúdicamente a las inquisiciones de esa idea posmoderna de Cultura, bajo la modalidad de lo políticamente correcto, en lugar de enfrentarse a ella de forma crítica, y ha dado la espalda a la objetividad e independencia de las Ciencias, hipotecando de este modo su propia autonomía y su propia libertad. Y su propio presente, degradando de forma irreversible la educación científica de su clientela, cada día más indefinida, peor preparada y muy indisputada a enfrentarse a la realidad de los hechos, en favor de la ilusión y la lisergia de sueños y espejismos.

6.1.15. LA CIENCIA NO ES CULTURA

Afirmar que las lenguas son tecnologías implica disociar Ciencia y Cultura, algo que la tradición idealista alemana, la orteguiana en España, y la posmodernidad europea y americana, presentan unido, disuelto e indistinto. El idealismo funde y *con-funde* Ciencia y Cultura. El Materialismo Filosófico diferencia rigurosamente estas dos realidades.

Desde el Materialismo Filosófico se entiende por Ciencia, a partir de Gustavo Bueno y de su *Teoría del Cierre Categorial* (1992), una construcción (más que una interpretación) operatoria, racional y categorial, una construcción que es resultante de una interpretación (ahora sí) causal, objetiva y sistemática de la materia. La interpretación es resultado de la Ciencia, no causa de ella.

La Ciencia es una construcción antes que una interpretación porque lo operatorio es previo a lo inteligible. Construimos un puente porque necesitamos cruzar un río, porque necesitamos «operar» en la otra orilla, no porque queramos conocer o saber cómo se construye un puente: eso vendrá después, cuando nos pongamos manos a la obra, esto es, a operar con los materiales de construcción, y vayamos conociendo, al operar, al construir, cuáles son mejores o peores materiales, etc...

La Cultura es un mito (Bueno, 1997), más precisamente, una ideología. Y más precisamente aún: la cultura es la *gremialización del individuo*, es la forma en que el individuo puede integrarse en un gremio, sea este gremio la sociedad, la secta, el partido político, la ONG, la religión, la sociedad protectora de animales o de bobos, el Estado, la Universidad (endogamia), o incluso el matrimonio en todas sus variantes (poligamia, androgamia, ginogamia, poliginia, poliandria...).

La cultura hoy se ha sacralizado: si eres culto, eres bueno; si eres culto, vales más; si eres culto, tienes que hablar esta lengua o aquella, el gallego o el galés, porque la cultura gallega implica hablar gallego, sentir como gallego, beber agua como gallego, etc. Y por ese camino ya vamos por un camino desde el que la Cultura se impone al Individuo, de modo que la cultura vale más que el individuo, porque el gallego que no hable gallego no es un «buen» gallego, del mismo modo que el asturiano que no hable bable no es un buen asturiano, etc., etc., etc...

En aquellas culturas donde cortar a las mujeres el clítoris es «normal», la Cultura está por encima del clítoris de las mujeres, que es menos importante que la preservación de los susodichos «valores» culturales. Bien, a esas culturas se las llama, según el Materialismo Filosófico, culturas bárbaras, porque se basan en formas de conocimiento bárbaro: mito, magia, religión y técnica. (La técnica bárbara de la cliteroptomía, por ejemplo).

Las culturas civilizadas transforman estas formas de conocimiento en otras más sofisticadas (respectivamente): ideología, pseudociencias, teología y tecnología. Pero estas cuatro formas de conocimiento de las culturas civilizadas son formas *acríticas* de conocimiento, porque las formas críticas son la Ciencia y la Filosofía.

En las sociedades civilizadas la Cultura se ha instalado en un conjunto de cosas en el que cabe de todo, un auténtico cajón de sastre: las ideologías, las magias, las pseudociencias, los mitos, las creencias religiosas, las técnicas (desde hacer un Cola Cao hasta comer polvos de talco, clavarle lanzas a un toro, tirar una cabra desde un campanario, o cortarle el clítoris a una niña...)

Hoy se valora más la cultura que la ciencia, porque se educa a la gente en la idea, infantil a más no poder, de que es más valioso ser culto que ser científico. Ciencia y Cultura son dos cosas completamente diferentes. Incluso para algunos pensadores, como para el idealista Ortega, y como para todos los idealistas alemanes, la Ciencia es Cultura. Esta identidad (Ciencia = Cultura) es, para el Materialismo Filosófico, una aberración monstruosa, porque supone suprimir las fronteras entre las ciencias, es decir, borrar las categorías. Y las ciencias son para el Materialismo Filosófico categorías, de modo que la Química y la Música son *categorías* diferentes, *ciencias* diferentes, pero no culturas. Si además se impone posmodernamente la idea panfilista de que todas las culturas son iguales, el resultado es el mito de la isovalencia: un excremento azteca, un código de barras suizo y una novela del Siglo de Oro son iguales..., porque son cultura. Y las culturas son todas iguales... Esta es la razón por la cual la posmodernidad está inhabilitada por sí misma para ejercer la Literatura Comparada, desde el momento en que, si todas las literaturas son iguales, entonces no hay nada que comparar. El mito de la isonomía inhabilita el comparatismo.

En este estado de cosas, vulgarmente se impone la creencia de que la Lengua es la supremacía de la cultura, lo que mejor expresa y objetiva lo que una cultura es. Tal idea

es hoy día de un romanticismo trasnochado que, con antecedentes en Vico, Herder y todo lo relacionado con las flatulencias del idealismo alemán, se ha encendido de nuevo en las pancartas y consignas del pensamiento posmoderno.

Pero las lenguas no progresan por el camino de la cultura, sino por el camino de las tecnologías, es decir, por el camino de las construcciones operatorias y científicas de proyección global y sistemática. ¿Qué es la tecnología?: la aplicación sistemática y global de las ciencias a las técnicas. La tecnología es la operatoriedad globalizada y sistematizada de las ciencias. Dicho de otro modo: la técnica es la «tecnología» de un pueblo o tribu. La tecnología es la estructura científica desplegada operatoriamente en un ámbito global o con pretensiones de globalidad. Una tecnología más potente se impone por sí sola a una tecnología menos potente. No hay una medicina de Fuenlabrada, ni una astrofísica de Gijón. Pero sí puede haber una técnica de hacer fabada propia de Asturias, que para preservarse en su «pureza» evitará la globalización y la reproducción sistemática fuera de Asturias. Esa supuesta «fabada» no será soluble en la tecnología que permita su reproducción en Nueva York o en el Machu Picchu.

Pero las lenguas no son un plato de habichuelas. Las lenguas no pueden sobrevivir *operatoriamente* limitadas a un uso tribal, sectorial o marginal. La endogamia hace de las lenguas un argot o jergonza. Ese tipo de lenguas interesa a los filólogos, a los antropólogos o a los lingüistas, entre otros, pero no a sus hablantes naturales. Ese tipo de lenguas atrae a los especuladores de las lenguas, pero no a sus usuarios, que las hablan porque su *tecnología* es —por endogámica— tribal, sectorial o marginal. Al antropólogo no le interesa redimir al salvaje, sino estudiarlo, es decir, explotarlo científicamente para sus propios intereses antropológicos. Cuantos más salvajes haya, mejor para el antropólogo.

Lo mismo hacen determinados lingüistas, filólogos y traductores: dominan una tecnología (lingüística), es decir, una lengua, desde la que interpretan, exploran, analizan, controlan, la lengua del otro. Y de eso viven, del control lingüístico sobre terceros. De la explotación del dominio verbal. Pero siempre desde una tecnología superior, esto es, desde una tecnología que hace posible el uso de una lengua a partir de la que se dominan otras lenguas.

Las lenguas *ya* no las construyen ni las transforman los hablantes: eso es mentira. Hace mucho tiempo que los hablantes no están solos ni son dueños de las lenguas que usan. Los hablantes están muy controlados. Y el uso que hacen de la lengua, también. Afirmar que las lenguas hoy en día las hacen los hablantes es una mentira descomunal. Una mentira mayúscula sobre la que se han construido miles de mitos y desde la que se han escrito millones de libros. Las lenguas las hacen los hablantes que construyen e imponen tecnologías desde las que se explican y organizan otras tecnologías menos desarrolladas, es decir, las lenguas las construyen y modifican aquellos hablantes que operan con realidades cuya puesta en marcha se impone sobre la vida de los demás hablantes, los cuales usan las lenguas como meros consumidores y reproductores de construcciones lingüísticas ajenas. Dicho de otro modo, las lenguas las construyen los sujetos operatorios cuyas operaciones, por ser científicas y tecnológicas, es decir, por ser más poderosas —*matrices*, diríamos—, más importantes, más prácticas, más necesarias, o simplemente más eficaces, que las operaciones —*derivadas*, diríamos— que hacen los demás usuarios, se imponen como instrumentos de comunicación junto

con esas operaciones matrices. La prueba más visible está actualmente en la informática: hablamos el lenguaje informático de quienes construyen la informática de la que solo somos simples usuarios. Hablamos el lenguaje que nos imponen operatoriamente quienes construyen aquello que usamos. Los hablantes son solo usuarios de un lenguaje —de una *tecnología*— previamente construido —y construida— por otros, y las posibilidades de alteración de las construcciones tienen un margen muy limitado: un margen limitado a las posibilidades operatorias de esos hablantes en tanto que consumidores impotentes, posibilidades que, al margen de los medios de comunicación de masas y de intervención política, son tan ridículas como imperceptibles.

Las lenguas las construyen los transductores, es decir, quienes dominan los medios de *transmisión*, que son también los medios de transformación. Eso es la transducción: *poder de transmisión con poder de transformación*. Solo se puede transformar aquello que se transmite. Solo un sujeto transmisor puede actuar, esto es, operar, como un sujeto transformador. Esto es un transductor, un sujeto operatorio dotado por los medios de un poder para imponer a los demás sujetos las transformaciones de aquello que transmite. Los hablantes son sujetos que, simplemente, consumen el lenguaje que usan, y que otros, los transductores, diseñan y transforman tecnológicamente para esos hablantes. Dicho de otro modo, los hablantes usan el lenguaje *entre sí* y *para sí*: hacen un uso dialógico o gregario del lenguaje, pero no un uso normativo. Es más, habitualmente usan el lenguaje al margen de las normas. Pero, a diferencia de los hablantes, los transductores usan el lenguaje no *para sí*, sino *para los demás*. Es decir, usan el lenguaje como una tecnología cuyo destino es imponerse ante el resto de hablantes, con el fin de que estos últimos consuman ese lenguaje conforme a las transmisiones y transformaciones establecidas por los propios transductores, que siempre actúan con los medios políticos, institucionales, sociales, psicológicos..., administrados y organizados desde el poder del Estado, como máxima expresión y realidad de toda sociedad humana organizada políticamente.

En suma, las lenguas no las hacen los hablantes, sino los transductores, es decir, los hablantes que disponen de poder para imponerse lingüística, operatoria y tecnológicamente, al resto de los hablantes, los cuales no podrán hacer otra cosa sino consumir las lenguas —las tecnologías— diseñadas por estos transductores.

Por esta razón, las lenguas son tecnologías. Y hablar gallego, hablar asturiano, hablar español, hablar inglés, es usar una *tecnología* gallega, asturiana, española o inglesa. Hacer un uso cultural de la lengua es hacer teatro, porque las lenguas no viven en los museos, salvo para los filólogos, los lingüistas forenses y los antropólogos, entre otros varios. Las lenguas nos exigen hacer un uso operatorio de ellas, y no un uso cultural.

No negamos los *ingredientes* culturales de las lenguas. Pero esos ingredientes son retrogresivos, porque remiten a un sedimento, a una tecnología ya usada: son la impedimenta conservadora en la que las lenguas se fosilizan, a menos que la experiencia de los hablantes resulte propulsada por el uso de nuevas tecnologías, que vayan exigiendo a su vez al lenguaje la incorporación de (las) nuevas construcciones constituidas por las ciencias.

Destruir una lengua es destruir una tecnología. Pero las tecnologías no están hechas para jugar, ni para recrearse en ellas estérilmente. Las lenguas tampoco. Del

mismo modo que hay tecnologías inútiles también hay lenguas inútiles. Hay lenguas que no encontrarán hablantes que las usen —o consuman— porque son tecnologías inoperantes. Hay lenguas que nunca encontrarán consumidores, ni usuarios, fuera de un sistema administrativo o burocrático que las promueve. Y contra esa realidad ningún nacionalismo puede prosperar. Es solo cuestión de tiempo, más que de dinero.

Las tecnologías que no son operatorias no sobreviven. Esto es lo mismo que decir que las lenguas que se basan solo en *la cultura* no sobrevivirán. Y no se olvide que la Cultura es una prolongación más administrativa que ejecutiva de la Política, a diferencia de la Justicia o la Guerra, que son prolongaciones claramente ejecutivas y operatorias de la Política. Pero la Cultura, lejos de ser un engañoso, es un engañalistas. Solo seduce a quienes se creen inteligentes. No por casualidad hay millones de personas dispuestas a hablar lenguas inútiles, es decir, a utilizar tecnologías impotentes, y solo porque de este modo, ilusoriamente, viven en la creencia de que algo así las hace mejores, superiores o incluso singulares. Aquí se vitamina el mito de la Identidad. Y el mito de la Cultura.

Los idealistas se sienten siempre más atraídos por el lado intimidatorio de los mitos, que esgrimen contra sus adversarios, que por su lado racional, que con frecuencia nunca son capaces de comprender ni mucho menos de explicar. Ignoran que con los mitos y las ilusiones hay que andarse con mucho cuidado: la realidad siempre destruye a quien no es compatible con ella. Además, la realidad es muy cínica en el ejercicio de su brutalidad: sin consideración hacia sus víctimas, solo *advierte* de su fiereza a quienes han podido sobrevivir a ella. Y nunca impunemente.

La Cultura no es un elemento matriz del lenguaje, ni siquiera es un componente generador ni regenerador de él. La Cultura es el lastre de las lenguas. Su más intimidatoria y plúmbea oxidación. A veces, incluso, su necrosis. El precio de la endogamia, como el precio de la autonomía, es la esterilidad. La Cultura es el tumor del Lenguaje. Y la impedimenta de las Ciencias.

6.1.16. LA CULTURA ES LA RELIGIÓN DE LOS ATEOS DE DISEÑO

Más precisamente, de los ateos posmodernos. Habitantes jactanciosos de un tercer mundo semántico. Es curioso cómo esta forma de ateísmo, en varios modos más irracional incluso que muchas formas de creencia religiosa, adora un politeísmo de divinidades vivientes: los artistas.

Entre los artistas, el escritor constituye la figura por excelencia de la divinidad cultural. El politeísmo cultural es, en este punto, sobresaliente y superlativo. La Cultura es un paritorio de dioses y diosas vivientes.

Los fieles adoran a estas divinidades vitalicias, con pretensiones eviternas. Creen incluso encontrar en la adoración por estos seres una especie de salvación terrenal, la preservación de su supuesta —y tan hipotética— inteligencia, la superioridad moral de que ha de investirles la numinosidad cultural. Honrarás a tus ídolos culturales como a ti mismo. Cuidarás de tus escritores como de tu propia salud corporal. Incluso más aún que de tu propia salud corporal. Velarás por que, además de cobrar sus pensiones, vean garantizados sus recursos económicos haciendo compatible su trabajo por la Cultura

con su pensión estatal. He aquí el liberalismo que el proletariado de fieles quiere preservar y ofrendar a sus dioses privilegiados. ¿Cabe mayor servilismo por la fe? Ni el luteranismo puede ofrecer más.

Las personas presuntamente inteligentes se comportan ante el politeísmo cultural como el pueblo llano del Siglo de Oro español ante la inquietud de portar sangre judía, morisca o conversa. El anatema de que la incultura es el pecado original de nuestro tiempo exige que todo el mundo quiera ser culto, que haya de acreditar una «pureza de sangre» intelectual, y que deba demostrar un toque culturalmente «ario» —políticamente correcto— frente a los que no lo son.

No es cierto que vivamos en una sociedad sin vergüenzas. Hay vergüenza. Y mucha. Una vergüenza que ha mudado sus lugares tradicionales y ha buscado nuevas posiciones. Hoy nadie se avergüenza de ser imbécil, pero sí de quedar por inculto. La Cultura es un excelente instrumento de coacción social, como antaño lo era la religión, en tiempos más recientes la raza, u hoy en día el uso de una lengua vernácula frente al español, como tecnología lingüística, por ejemplo.

La Cultura es el timo más cuidadosamente idolatrado por la posmodernidad. La gran fortuna de la ignorancia es que nos libera de ese timo, más sofisticado cada día.

Los cultos de la posmodernidad creen que las religiones son irracionales, y de hecho las reemplazan por contenidos posmodernos de cultura, bajo los cuales se parapetan y atrincheran. Pero ignoran algo importante: ignoran que, a veces, el ateísmo cultural es la forma más irracional de ser y de estar en el mundo. Porque muchas de esas veces el ateísmo es la forma más irracional de organizar las creencias. Sobre todo cuando se pretende que la Cultura reemplace ya no a la Religión, sino a la Ciencia y a la Filosofía, es decir, a la Razón.

6.1.17. LITERATURA Y FILOSOFÍA

Lo contrario de la Religión no es el ateísmo, sino la Filosofía. Aunque no coincido plenamente con las siguientes palabras de Northrop Frye, porque me parece irresponsable decir lo que dice sin citar a la Filosofía de forma explícita, puedo aceptarlas sumariamente. E incluso recomendarlas.

Son palabras que sin duda gustarán a los filólogos, a quienes comúnmente les gusta cualquier cosa que esté escrita (diga lo que diga, y por absurda que sea). Tal es su ansiedad por reducir el mundo a palabras (pues creen que pueden interpretar el mundo interpretando palabras). Mayor aún que la ansiedad de los químicos por reducir el mundo a la tabla periódica.

He aquí la cita de Frye, según la cual (y es lo que me interesa subrayar) la Literatura es una construcción humana al servicio de la razón: de la razón práctica. Porque la razón teórica no basta.

Es esencial que el profesor de literatura, a cualquier nivel, recuerde que, en una moderna democracia, el ciudadano participa en la sociedad principalmente a través de la imaginación [...]. A nuestro alrededor existe una sociedad que exige que nos adaptemos o lleguemos a un pacto con ella. Y lo que tal sociedad nos ofrece es una mitología social. La publicidad, la propaganda, los discursos políticos, los

libros y revistas populares, los clichés del rumor vienen con sus peculiares mitos pastoriles, caballerescos, heroicos, sacrificiales; y nada podrá arrojar fuera de la mente esas falsas construcciones, salvo sus formas genuinas. Todos sabemos lo importante que es la razón en un mundo irracional [...]. La verdadera sociedad, el conjunto total de lo que la humanidad ha hecho y puede hacer, se nos revela a través de las artes y las ciencias; nada salvo la imaginación puede abarcar la realidad como un todo; y, en una cultura tan verbal como la nuestra, nada salvo la literatura puede preparar la imaginación para luchar por la cordura (Frye, 1971/1973: 148).

6.2. LA CRÍTICA LITERARIA DE LO SENSIBLE A LO INTELIGIBLE

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

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

O se ignora

O se disuelve

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

Bajo tu piel un sueño no se marcha
un paisaje de corzas suspendido¹

Se trata del poema «Instante», perteneciente al libro *Espadas como labios* (1932). Es un ejemplo superlativo de Literatura sofisticada o reconstructivista. El poema reproduce la experiencia psicológicamente punzante de un pensamiento insoluble, posiblemente de repercusiones eróticas. La pulsión azota la conciencia del individuo en los instantes oníricos. La razón puede percibirlo perfectamente, y por ello le da forma, mediante imágenes y metáforas en las que el propio Lorca podría reconocerse: una Luna que es signo de dolor y agonía, iluminando el contorno de un cuello, como un collar de besos hirientes. Dormir es sufrir. El sueño coexiste con la razón, doliente. En el mundo de los sueños el ser humano es más débil, porque la razón no lo defiende del dolor. El racionalismo no reprime el sentimiento, sino que protege al ser humano del acoso de pulsiones irreflexivas. Un cuerpo desposeído de razón es más vulnerable a las consecuencias nocivas del dolor, la inquietud, el desasosiego, el insomnio, la neurosis, la angustia, de lo que lo será una mente racionalista. Todo en el sueño es más vulnerable, porque la sensibilidad pierde las posibilidades que le ofrece la inteligencia. El poeta se sirve de una forma de comunicación autológica (Maestro, 1994), en la que el sujeto interior, el destinatario inmanente del verso, es el propio yo que lo enuncia. El pensamiento que le atormenta en su sueño, en su duermevela, es «forma», es «clamor», es algo que «duele», y se «ignora», algo que «ronda» y «se disuelve», lesionando la sensibilidad y azotando la ausencia instantánea de razón. El dolor irracional y psicológico es reincidente: «bajo tu piel un sueño no se marcha». Ni hay forma de silenciarlo, pues ni siquiera obedece al imperativo «cállate». Los ojos del poeta, abiertos pese a suponersele dormido, son más expresivos que su verbo. Dicen más que cualesquiera palabras: «Mira mis ojos Vencen el sonido». Aleixandre, en este punto, es hijo de la metafísica de su tiempo, donde M es lo inconsciente, es decir, un mundo irracional e ininteligible, desorganizado e inconmensurable, pero también inderogable, porque para hacerlo atractivo en su expresión —y rentable en sus posibilidades de comunicación— se nos ha impuesto la idea freudiana de que en el inconsciente habita el deseo, como si el inconsciente fuera un órgano más del cuerpo humano, en el que depositar «nuestras cosillas», como lo son el hígado, los riñones o la trompa de Eustaquio. Seductora tontería. Se ha subrayado con insistencia a lo largo de este libro que el inconsciente freudiano es un mito, un trampantojo, una figura retórica, un fantasma tras el cual no hay absolutamente nada sólido ni científico, salvo una rentabilidad editorial, mercantil e incluso académica, enormemente útil a cuantos viven del ejercicio de esta tropología. Inmediatamente el terreno está disponible a la intervención de los artistas, de modo que solo a través del arte el mundo de lo oscuro

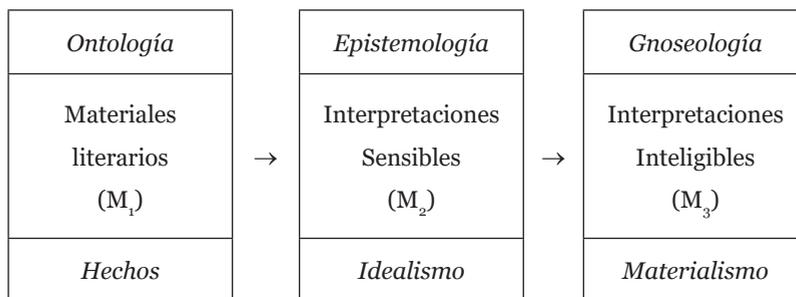
¹ Vicente Aleixandre, «Instante», *Espadas como labios* (1932/2005²: 292). Suprimo los signos de puntuación (excepto en el verso 5), con José Luis Cano y frente a Duque Amusco, ateniéndome a la versión original del poema.

y de lo oculto, el mundo de nuestros deseos, puede hacerse sensible e inteligible, determinándose mediante una recreación de formas estéticas. El deseo se nos impone como una estrategia que ninguna prevención puede detener. Aleixandre encuentra en esta Idea de Mundo (M), como materia ontológico-general o materia indeterminada, el mejor referente para hacer brotar de él el fundamento del Mundo interpretado (M₁) en su obra poética: el sexo y el amor, el placer y el dolor, el deseo y la realidad. Pero el sexo solo engaña, y solo es una experiencia engañosa, cuando va acompañado del amor o del dinero. Cuando no es así, es decir, cuando vive emancipado de esta causa (la ilusión) y de aquella consecuencia (la prostitución), el sexo es lo que realmente es: pura razón práctica. La lógica del amor se disuelve fácilmente en metáforas. La lógica del sexo se resuelve en la unión corporal y humana. La poesía de Vicente Aleixandre, bien en contra de lo comúnmente publicado, tiene mucho más que ver con el sexo que con el amor. Mucho más con la materia y el cuerpo que con cualesquiera otras cuestiones. Cabe preguntarse cuáles son —¿dónde están?— las construcciones amorosas del mundo contemporáneo. ¿Qué es lo que los seres humanos de hoy son capaces de hacer por amor? ¿En qué se materializa la fuerza de un amor del que tanto se habla y se escribe, y cómo se formalizan esas fuerzas? ¿Cuáles son sus obras? ¿Cuáles sus consecuencias?

Como material literario, formal y verbalmente constituido (M₁), este poema habla en primer lugar a los sentidos del lector o del oyente. Pero en ningún caso la Literatura en él contenida puede limitarse al umbral meramente fenomenológico o psicológico de sus receptores (M₂), pues si no interviene la razón (M₃), el poema resulta ininteligible. A menos que queramos proponer una interpretación mística o irracional del texto, cuyo misticismo o irracionalismo habría que fundamentar y justificar racionalmente, es decir, de forma aberrante o extraviada, desautorizando, sin duda, la realidad literaria del propio texto, de su autor —Vicente Aleixandre—, y de numerosos lectores e intérpretes precedentes.

En consecuencia, las interpretaciones de los materiales literarios (M₁) pueden ser de dos tipos: sensibles (M₂) e inteligibles (M₃). Serán sensibles (M₂) si están basadas en experiencias meramente psicológicas, presupuestos fenomenológicos o exigencias idealistas, y serán inteligibles (M₃) si se fundamentan en hechos interpretados desde criterios conceptuales y lógicos, que, además, den cuenta de aquellas realidades materiales que los hacen posibles como tales hechos (*verum est factum*: la verdad está en los hechos). Las interpretaciones sensibles siempre preceden a las inteligibles, pero no siempre desembocan en estas últimas. A veces, desembocan en un tercer mundo semántico. Particularmente, cuando se preservan, como tales, encerradas en la «vida interior» de un lector que renuncia a la razón para interpretar, más allá de su propia sensibilidad, el contenido y la forma de los materiales literarios. Toda interpretación que no rebase el umbral fenomenológico o psicológico (M₂) de los hechos, en este caso, de los materiales literarios (M₁), resultará una interpretación sensible, con frecuencia de naturaleza epistemológica (objeto / sujeto), carente de fundamentos críticos que permitan articular una interpretación inteligible en términos conceptuales y lógicos (M₃), lo suficientemente desarrollados como para adentrarse en una gnoseología (materia / forma). Las interpretaciones sensibles, basadas en una fenomenología de los hechos y en una epistemología del sujeto, cuya base es el propio *yo*, suelen ser fuente de idealismos, al incurrir en una hipóstasis de las formas. Por su parte, las

interpretaciones que aquí denominaré inteligibles, basadas en una gnoseología, exigen siempre como premisa una realidad material, de la que no se desprenden en ninguna de sus valoraciones ni conclusiones. La gnoseología nunca pierde de vista la realidad; la epistemología ilusiona toda visión de la realidad, convirtiendo a esta última en un espejismo.



Sucede que las interpretaciones sensibles (M₂) pueden ser de dos tipos: *irracionales* o *racionales*. Son irracionales si se basan en el mito, la magia o la religión (numinosa o mitológica); y son racionales si la sensibilidad que interpreta se apoya en la psicología subjetiva, el sobrenaturalismo formalista (verbal, fabuloso, imaginario, fantástico, maravilloso...) o el animismo poético (animales que hablan, volcanes que dialogan con el ser humano...). A su vez, las interpretaciones inteligibles (M₃) pueden ser *críticas* o *acríticas*. Son críticas si se basan en la Crítica, la Ciencia y la Filosofía; y serán acríticas si se apoyan en ideologías, pseudociencias o religiones teológicas.

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

| | | | | |
|--|--------------|-------------------|-------------------------|------------------|
| SENSIBLES (M ₂) | Irracionales | <i>Mito</i> | <i>Magia</i> | <i>Religión</i> |
| | Racionales | <i>Psicología</i> | <i>Sobrenaturalismo</i> | <i>Animismo</i> |
| INTELIGIBLES (M ₃) | Críticas | <i>Crítica</i> | <i>Ciencia</i> | <i>Filosofía</i> |
| | Acríticas | <i>Ideología</i> | <i>Pseudociencia</i> | <i>Teología</i> |

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

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

primitiva o dogmática), *eviterna* (Literatura crítica o indicativa), *estructural* (Literatura programática o imperativa) y *tecnológica* (Literatura sofisticada o reconstructivista).

6.3. LOS PLACERES DE BABEL.

HACIA UNA LITERATURA SIN INTÉRPRETES: «¡FUERA DE LA ACADEMIA!»

Sin embargo, mi corazón late. ¿Pero cómo podría latir si la podredumbre y las exhalaciones de mi cadáver (no me atrevo a decir mi cuerpo) no lo nutrieran en abundancia?

Conde de LAUTRÉAMONT, *Los cantos de Maldoror* (1869/1998: IV, 229).

La Literatura puede sobrevivir sin lectores, pero no sin intérpretes. De hecho, la literatura que se lee en las universidades e instituciones académicas no se lee, a veces incluso desde hace siglos, fuera de ellas. *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, *Samson Agonistes* de John Milton, o *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre, es literatura que no tiene lectores, sino intérpretes. Son obras de arte que no se leen fuera del mundo académico, es decir, al margen del mundo interpretado y categorizado por las ciencias de la literatura. Por eso puede afirmarse que la literatura, que puede existir sin lectores, no puede sobrevivir sin intérpretes. Lo mismo le ocurre a la música: puede sobrevivir sin oyentes, pero no sin instrumentistas ni intérpretes corales que hagan sonora la notación musical. Desde siempre, la literatura ha perdido y pierde miles y miles de lectores diarios. Las obras literarias mueren para el público masivo y se codifican o incluso fosilizan en los cánones interpretativos del mundo académico. La literatura vive, pues, sobre la pérdida de millones de lectores a lo largo de su historia. Siempre ha sido así. La única novedad es que, contemporáneamente, mejor dicho, posmodernamente, la literatura ha comenzado a perder intérpretes, esto es, a perder lectores científicamente formados y críticamente cualificados. Y a perderlos de forma masiva, institucional y académica. Hoy por hoy en las universidades, especialmente en las estadounidenses, y americanas en general, se leen menos obras literarias que nunca. Lo mismo cabe decir de buena parte de los departamentos de Letras de las universidades europeas, especialmente anglosajonas y también anglogermanas. En España sucede exactamente lo mismo. En lugar de literatura se estudia «cultura», esto es, el opio del pueblo. La literatura pierde intérpretes: los estudiantes universitarios, como muchos de sus profesores, carecen de formación filológica suficiente para ser capaces de interpretar críticamente textos y materiales literarios. La «cultura», por su parte, gana «estudiosos». En realidad, adeptos. Es la hora de los «estudiosos culturales». El pueblo quiere opio. No quiere intérpretes¹. Prefiere el espejismo al

¹ El mismo ejemplo puede aducirse respecto a las lenguas. El latín y el griego clásico han sobrevivido durante siglos a sus hablantes, como «lenguas muertas». Y como lenguas muertas seguirán vivas entre los gramáticos y filólogos grecolatinos. Del mismo modo que la literatura sigue viva en el mundo académico y universitario de sus intérpretes. Otra cosa es que consideremos la Universidad, y en conjunto las instituciones académicas, como un cementerio literario. No me opongo a esta imagen, pero adviértase que ninguno de nuestros colegas puede aceptarla sin incurrir en un descarado cinismo: porque de ese cementerio vivimos. Y de él cobramos. No sabré decir si como sacerdotes o como sepultureros. Aunque algunos lo hagan como muertos.

oasis, prefiere la alucinación lisérgica a la experiencia crítica y científica, prefiere el sueño freudiano a la vigilia racionalista.

La vida de la Literatura depende de la vida de sus futuros intérpretes, y del poder que, como intérpretes, estos puedan tener a su disposición, así como de la vida de sus futuros autores, y de los medios de transmisión a través de los nuevos soportes, hoy determinados por la era digital (Gullón, 2010). En este contexto, la Literatura dispone al menos de cuatro enemigos capitales:

1) El mercado, no editorial, sino financiero, que excluye, o selecciona, a los autores no por el valor literario de sus obras, algunas de las cuales no tienen ninguna calidad estética, sino por razones sociológicas, psicológicas, publicitarias, ideológicas o meramente mercantiles.

2) El medio digital, a través del cual el autor trata de evitar la acción del intermediario, intérprete o transductor, prescindiendo de la exigencia institucional del editor, y quedando a merced de los elementos internáuticos (blogs, bitácoras, páginas varias...), que pulverizan, con frecuencia, su presencia, reduciéndola a una silenciosa y narcisista extinción.

3) La Universidad, como institución académica, que, abandonada por el nuevo modelo de Estado posmoderno, sin recursos económicos y con finanzas endeudadas, dispone la destrucción de la enseñanza de la Literatura y la Filología, de modo que la formación científica y crítica de nuevos intérpretes literarios es imposible.

4) El autismo gremial de grupos ideológicos cada vez más extendidos, algunos de ellos económicamente muy solventes (desde la Iglesia católica hasta los feminismos más variopintos, pasando por todo tipo de grupúsculos etnocráticos o pseudonacionalistas), que se sirven de la Literatura para ponerla al servicio de sus respectivas ideologías, mitologías dogmáticas, creencias fideístas, pretensiones sociales o prejuicios psicológicos.

La destrucción institucional de la Literatura como objeto de conocimiento supondrá que solo se dedicarán a ella quienes tengan verdadero interés en su conocimiento, y no quienes la utilicen como una forma de explotación de sus prejuicios en el seno de las instituciones universitarias, que más temprano que tarde dejarán de existir. Pero hay una contrapartida letal e irreversible: el mundo académico, con toda su biocenosis y conflictividad, con todas sus injusticias y deficiencias, aseguraba una comunicación, disponía de unos criterios, y habilitaba un espacio transnacional de relaciones científicas, es decir, sostenía un mundo compartido. La negación de un mundo compartido inhabilita el pensamiento racionalista. No se puede pensar ni interpretar en un escenario donde cada cual piensa e interpreta a su manera. Sin un código común no se puede razonar. Si la Literatura sale de la Academia, sus posibilidades de interpretación, así como sus criterios y sus espacios de análisis, se disolverán y dispersarán. La lucha de la Academia contra Babel está saldada. La Literatura no desaparecerá, pero tendrá que sobrevivir en el destierro, en la incomunicación y en la fragmentación, esto es, en la diáspora de sus intérpretes. La Literatura puede superar esta prueba, sin duda, pues no es la primera vez que se enfrenta a ella, naturalmente, pero sus intérpretes contemporáneos no están preparados para la supervivencia que se les exige. He aquí los placeres de Babel. He aquí la gracia del relativismo, el

donaire de ir haciendo teorías literarias que «matan» autores, la seducción de las metáforas deconstructivistas, el éxtasis de la cursilería tropológica del «todo es texto», etc... Porque en este contexto los que sí desapareceremos, y sin remedio, seremos nosotros, sus intérpretes universitarios y académicos. Involucionaremos hacia una situación anterior a aquella en la que el Estado se ocupaba de la Literatura como una institución digna de estudio, pero no habrá nobles ni aristócratas que quieran ser nuestros mecenas, ni clerecía capaz de sostener nuestras veleidades e insumisiones. Ante los grupos financieros somos completamente inútiles, ya que nuestra falta de competitividad en materia económica y empresarial —y por supuesto gestora (una empresa privada gestionada como una Universidad pública entraría en suspensión de pagos antes de 90 días naturales)²— nos inhabilita profesionalmente desde todos los puntos de vista. No habrá salvación colectiva, ni se nos aparecerá ninguna Virgen.

Esta suerte de destierro institucional de la Literatura se saldrá en realidad con la expulsión académica de sus intérpretes, que sobrevivirán de forma autológica o individual, mediante el uso de los recursos más personales, o de forma dialógica y gremial, a través de asociaciones o agrupaciones confinadas a determinados estudios o ámbitos de la investigación literaria. Este es ya un camino abierto y en marcha, cuyas limitaciones son enormes. En primer lugar, porque disgrega, fragmenta y debilita. La particularización y segmentación de los criterios multiplica la incomunicación, y la carencia de una racionalismo común acrecienta la desorientación, el extravío y la pobreza de ideas. He insistido con harta frecuencia en que la razón no puede prosperar sin una sociedad capaz de hacer legibles los complejos criterios que exige para su desarrollo el pensamiento racional. Si cada uno piensa desde criterios legibles solo para sí mismo o para su propio gremio, la comunicación, y con ella el conocimiento, es imposible. En segundo lugar, y como consecuencia de lo que acabo de decir, la ausencia de una institución académica o universitaria solvente y eficaz supone el desarrollo de un pensamiento asistemático, no normativo y prontamente dóxico, donde todo se individualiza y se torna gregario. La atomización del conocimiento genera involución. Los estudios literarios adolecen ya de hecho de todos estos males, frente al vertiginoso desarrollo que experimentan disciplinas como la ingeniería espacial, la medicina o la biología molecular.

Los criterios de calidad en la Universidad son, de hecho, una farsa. El 7 de setiembre de 2009, Rafael Argullol publicaba en el diario *El País* un célebre artículo titulado «Disparad contra la Ilustración», en el que escribía, en relación con los criterios de calidad de los que tanto alardea la actual burocracia académica, lo siguiente:

El riesgo de una Universidad excesivamente burocratizada es el triunfo de los tramposos. No me refiero, desde luego, a los tramposos ventajistas que siempre ha habido, sino a los tramposos que caen en su propia trampa. La Universidad actual, con sus mecanismos de promoción y selectividad, parece invitar a la caída. En consecuencia, los jóvenes profesores, sin duda los mejor preparados de

² Pero esto no es óbice para que los cargos de gestión y administración burocráticas sean cada día más valorados por las agencias nacionales de evaluación y acreditación, destinadas a galardonar la mediocridad y desprestigiar el trabajo científico.

la historia reciente y los que hubiesen podido dar un giro prometedor a nuestra Universidad, se ven atrapados en una telaraña burocrática que ofrece pocas escapatorias. Los más honestos observan con desesperanza la superioridad de la astucia administrativa sobre la calidad científica e intentan hacer sus investigaciones y escribir sus libros a contracorriente, a espaldas casi del medio académico. Los oportunistas, en cambio, lo tienen más fácil: saben que su futura estabilidad depende de una buena lectura de los boletines oficiales, de una buena selección de *revistas de impacto* donde escribir artículos que casi nadie leerá y de un buen criterio para asumir los cargos adecuados en los momentos adecuados. Todo eso puntúa, aun a costa de alejar de la creación intelectual y de la búsqueda científica. Pero, ¿verdaderamente tiene alguna importancia esto último en la Universidad antiilustrada que muchos se empeñan en proclamar como moderna y eficaz?³

Al comienzo de este capítulo me referí puntualmente al libro de Jordi Llovet *Adiós a la universidad*. ¿Cómo es posible que todas las reseñas que se han hecho de este libro, todas excepto una, hayan coincidido en aplaudir la constatación del hundimiento de la Universidad como institución académica, y ninguna haya objetado al autor que él ha formado parte esencial y activa de ese proceso de deterioro —ital como él mismo lo describe al detalle!— durante aproximadamente cuatro décadas sucesivas? ¿Se puede condenar la Universidad después de haber formado parte de ella, y de su sistema ejecutivo más esencial, precisamente cuando a uno, por razones de edad, le jubilan y apartan del privilegio de seguir formando parte operativa de ese sistema? Esa crítica de Jovet no tiene crédito. Ningún crédito. Se desnaturaliza por sí misma. Más de un lector podrá pensar, con las razones que cada cual aduzca en tal supuesto —y que no es asunto mío considerar—, que *Adiós a la universidad* se basa en resentimientos personales, de los que es secuela, y no en un proyecto de reforma, del que podría ser causa o génesis. El libro de Llovet podría integrarse en el género de las *confesiones*. En este caso, hablaríamos de las *confesiones* de un jubilado (estatuto privilegiado, que en apenas unos años dejará de existir para la mayor parte de los supervivientes a edades sexagenarias y septuagenarias). Se trata, en suma, de un libro que no sorprende a nadie que conozca la Universidad. Da igual que sea española o extranjera. No hay grandes diferencias entre unas y otras —hablo siempre en materia de Letras—. Salvo el maquillaje estadístico, burocrático y teatral, que singulariza a cada una de ellas. El libro de Llovet es muy crítico con la Universidad, pero solo en apariencia. Lo escribe tras una vida universitaria de 43 años que, según el autor, termina —¿de forma prematura?— en 2008, con un plan de prejubilación que, a lo que parece, le obliga a dejar, contra su voluntad, la Universidad de Barcelona. Vamos por partes.

Lo primero que observo es que este libro se escribe muy tardíamente: después de 43 años de intensa participación en la vida académica, una vida académica que ahora se critica con profusión, como si el autor hubiera podido ejercer tal forma de vida preservándose de cuanto en su propio libro critica. ¿Por qué no escribió este libro antes, en la mitad de su carrera, por ejemplo? ¿Por qué lo escribe ahora, al final del

³ El artículo puede leerse íntegramente en el siguiente enlace de internet: http://www.elpais.com/articulo/opinion/Disparad/Ilustracion/elpepiopi/20090907elpepiopi_4/Tes (09.10.12).

trayecto, extramuros, expulso de una tierra para muchos solamente prometida, y de la que él ha gozado durante más de cuatro décadas? Digo que ha gozado porque, según se desprende de sus palabras, el retiro ha sido forzoso. Y la sarna, con gusto, dice el refrán que no pica. No es mi caso, pero más de un lector pensará que se trata de la venganza moral del perdedor, de cuyo perfil habla Nietzsche en su, tan disparatada como aplaudida, *Genealogía de la moral*.

Llovet desmitifica la Universidad de una forma tan verídica, tan real, tan sincera, tan cierta y tan incontestable, que nadie podrá decirle jamás que miente, que exagera o que es infiel en un ápice a la más pura realidad. El libro me hace recordar pasajes del cuento del buldero de Chaucer, en *The Canterbury Tales*. Desmitifica los másteres o cursos magistrales, los tribunales de oposiciones, los criterios vigentes para la selección del profesorado, los medios disponibles y los procedimientos reales de elaboración y defensa de tesis doctorales, los planes de estudio, etc... Y lo grave es que cuanto dice es cierto y comprobable. Es de una franqueza impoluta. Voy a mencionar solo un ejemplo, botón de muestra que causa vergüenza ajena al lector (al lector que sepa lo que es la vergüenza, claro): en las páginas 116 y siguientes, Llovet publica dos sonetos de sendos profesores españoles —de Teoría de la Literatura—, que fueron escritos por sus respectivos autores mientras estos estaban formando parte de un tribunal de oposición. «Mientras hacía una de mis largas disquisiciones basadas en páginas y líneas concretas del Proyecto Docente de uno de los candidatos —relata Llovet—, ellos se dedicaron, a escondidas pero con una sonrisa burlona en los labios, a escribir dos sonetos, uno por cabeza, que recogí y ahora transcribo en atención a su excelencia métrica y poética» (p. 118). Podría reproducir aquí esos sonetos. Pero no lo haré, porque me da vergüenza ajena.

El autor de *Adiós a la universidad* aduce ingredientes de este y otro tipo a lo largo de su libro, poniendo al descubierto una realidad ante la que todo el mundo calla, simpatiza o evita enfrentarse. Una realidad que todo el mundo conoce. Y consiente.

En el libro de Llovet se amalgaman una suerte de *Bildungsroman*, de libro de memorias, y de personal catarsis. El ensayo, la crítica literaria y el autobiografismo hacen pensar en un Montaigne que, tras haber «hecho justicia» durante años desde los tribunales de Bordeaux, se retira marfileñamente a escribir cosas pletóricas de dignidad, buen gusto y sapiencia comprimida. El contenido desmitificador hace pensar también en un monológico y cervantino *Coloquio de los perros*, desde el que afloran amargamente todas las miserias de una sociedad de oro.

Sin embargo, el lector desengañado, acaso más crítico que el lector ocioso, verá en este libro la elegía de una generación agotada: la de quienes nacieron en torno a 1950. Llovet nace en 1947. De esa generación de nacidos en España hacia la mitad del siglo XX ha brotado el grupo de individuos más poderoso que ha conocido la sociedad política de nuestro país en el pasado siglo: una selecta élite de ella tuvo acceso seguro a una educación (pero mediocrementemente asimilada: confesado por ellos, pues siempre negaron toda calidad educativa propia del régimen de Franco); varios de ellos eran hijos de los vencedores de la Guerra Civil, aunque supieron prontísimo que para sí mismos sería mejor jugar a ser de izquierdas antes que imitar la trayectoria de sus padres; vivieron una época de estudiantes universitarios donde de nuevo jugar a correr delante de la policía era muy divertido, donde las huelgas eran permanentes y la vida

asamblaría era la vida universitaria, porque clases se daban muy pocas, y se recibían muchas menos; eso sí, el mercado laboral de la futura Democracia estaba por crear, y muchos de ellos se colocaron rápida y divinamente: el monte todo era orégano, para ellos solos. Fue, además, una de las generaciones que, orteguianamente, hizo la Transición política española a su medida, y diseñó una Democracia, una Restauración, una sociedad política, hecha al patrón de sus intereses ideológicos, sociales, académicos y, por supuesto, económicos. Fue también una generación obsesionada colectivamente como ninguna otra por la idea del poder y su ejercicio: el franquismo había preservado durante cuatro décadas en la Universidad unas estructuras de poder que ellos perpetuaron de forma aún más sofisticada durante las últimas tres de nuestra Historia. Pero eso sí, de forma *guay*.

Ahora, a esa generación le llega la hora del ocaso, de la jubilación. Y se resiste. Ferozmente. No quiere irse. No quieren abandonar el poder, y aún menos que el poder les abandone a ellos. «¿A dónde irá el buey que no are?», escribía Fernando de Rojas en *La Celestina*. Si algo nos enseñaron, es que el poder es más importante que el saber. Para tener éxito no basta tener razón: hay que tener poder para imponer la razón que se dice tener. Dicho de otro modo: no se tiene *razón*, si no se tiene *razón práctica*, porque la *razón teórica* no basta. Una parte de esa generación, la que dispuso de poder para ello, hizo un mundo a su medida sin darse cuenta de que sus medidas excluían a sus hijos, y aún más a sus nietos, que hoy en día no tienen a dónde ir. Y justo ahora más de uno proclama el hundimiento de una nave que ya no puede controlar. Es la idea de la decadencia como espectáculo, es la teatralización del hundimiento, es la retórica de la elegía, es la convocatoria planetaria a los propios funerales, es el anuncio del fin de la Historia de la que un Yo se exhibe como autor, es el Apocalipsis sobre el cual ese Yo se anuncia como testigo y profeta y actor y personaje, etc... Hay que decir que no, que el mundo no concluye: «Prosigue, pero sin vosotros. Adiós».

Un caso sorprendente y de veras audaz, mucho menos teatral que el anterior, ha sido el de la profesora Annick Stevens, quien, indignada y decepcionada cada día más con la realidad frustrante y mediocre de la realidad académica, decidió abandonar la Universidad de Lieja, donde trabajaba como profesora de Filosofía. Stevens hizo pública una breve carta en la que explicaba sus razones⁴. Con autorización de la autora, dado su interés, me pareció oportuno traducirla fielmente al español, con el título de «¿Por qué renuncio a la Universidad tras diez años de docencia?», en los siguientes términos, a los que Annick Stevens dio su visto bueno:

Hoy más que nunca es necesario reflexionar sobre el papel que deben desempeñar las universidades dentro de unas sociedades que se encuentran sujetas a cambios profundos y radicales, y que deben elegir con urgencia el modelo de civilización desde el que quieren comprometerse con la humanidad. Hasta el momento presente, la Universidad es la única institución capaz de preservar y transmitir la totalidad de saberes humanos elaborados a lo largo del

⁴ La versión original francesa de esa carta puede verse en el siguiente enlace, perteneciente a *La Dialéctica de Sofía*, vol. S, en < <http://www.academiaeditorial.com/web/annick-stevens/> > (09.10.12).

tiempo y del espacio, de crear conocimientos nuevos y fundamentarlos en los previamente adquiridos, así como de poner a disposición de nuestras sociedades esta síntesis de experiencias, métodos y competencias en todos los ámbitos, con el fin de auxiliarnos en las alternativas que queremos elegir en la vida. Es cierto que en todas las épocas la Universidad ha faltado en cierto modo a algunas de sus exigencias fundacionales, como puede verse en las críticas que, constantemente, y con razón, se le han dirigido; pero no se trata ahora de invocar la nostalgia de antiguas formas. Sin embargo, nunca como hoy la Universidad ha sido tan complaciente con las tendencias dominantes, nunca como ahora ha renunciado hasta tal extremo al uso crítico de su potencial intelectual, ante la interpretación de valores y movimientos que estas corrientes imponen al conjunto de la población en general, y de forma tan particular a la comunidad universitaria.

Subyugada desde el primer momento por el poder político, como se ha visto de forma clarísima a lo largo del Proceso de Bolonia, ahora parece que son los propios gestores universitarios quienes, voluntariamente —con muy pocas excepciones—, exigen cumplir con esta huida hacia adelante, ciega e irreflexiva, hacia formas de conocimiento pobremente utilitaristas, determinadas por el economismo y el tecnologismo⁵.

Aunque este hecho se fundamenta muy firmemente sobre la adhesión ideológica de quienes ejercen el poder institucional, no se habría impuesto al conjunto del personal universitario si no se hubiera instaurado simultáneamente una serie de limitaciones destinadas a paralizar toda oposición, mediante la amenaza de hacer desaparecer a todas aquellas entidades que no se sometían a la enloquecida carrera de la competencia global. Hay que atraer al «cliente» para que tenga éxito, independientemente de sus capacidades («¡he aquí la Universidad del Éxito!»), darle un título que garantice un puesto cómodo y bien pagado, formar en el menor tiempo posible a investigadores que sean hiperproductivos, siempre según los criterios de calidad editoriales, así como excelentes gestores y directivos de empresas, dispuestos en todo momento a ocupar un puesto en las infinitas comisiones y consejos en los que se toman simulacros de decisiones —simulacros, sí, porque tanto los presupuestos como los criterios de selección y distribución del dinero se deciden en otra parte. Ni una sola cuestión se plantea jamás sobre calidad, distanciamiento crítico, o reflexión sobre nuestra civilización. La nueva noción de «excelencia» no designa en absoluto ni la mejor calidad de enseñanza ni de conocimiento, sino la mejor habilidad para acumular desmedidos presupuestos, ingentes equipos de investigación en personal de laboratorio, o largas tiradas de títulos en revistas científicas, que son cada vez más sensacionalistas en la medida en que resultan menos fiables. El delirio de evaluaciones que se despliegan a todos los niveles, desde las comisiones internas hasta el *ranking de Shanghái*, no hacen sino demostrar el absurdo de todos estos criterios.

El resultado de todo ello es precisamente lo contrario de cuanto se pretende promover. En solo diez años de docencia he visto cómo la mayoría de mis mejores alumnos abandonaban la Universidad, antes, durante o en el momento de haber concluido su tesis doctoral, al darse cuenta del proceder que se les obligaba asumir a cambio de continuar con sus estudios. He visto también cómo otros renunciaban a sus competencias y verdaderos intereses intelectuales para

⁵ La palabra «tecnologismo» no está en el actual *Diccionario de la lengua* de la Real Academia Española. Sin embargo, la introduzco aquí con el mismo paralelismo, en relación a su campo semántico —la tecnología—, con el que el este diccionario define el término «economismo»: «Doctrina que concede primacía a los factores económicos». *Tecnologismo* designaría, según el original francés al que soy fiel, aquella *creencia* que concede primacía a los valores tecnológicos.

adaptarse a determinadas áreas, así como para asumir formas de comportamiento que les permitían disponer de mejores oportunidades. Y, por supuesto, vi preparar a los trepadores, de pensamiento mediocre y astucia productiva, que saben de inmediato en dónde deben ponerse y a quién deben pegarse, que no tienen ningún inconveniente en escribir siempre de acuerdo con las normas editoriales, de modo que así todo es más rápido en tanto que menos exigente. Salvo las escasas excepciones de quienes tienen la posibilidad de llegar en el mejor momento con la mejor calificación al puesto oportuno, los demás son precisamente los más hábiles mediocres. La reciente reforma del FNRS acaba de suprimir las últimas posibilidades disponibles para aquellos estudiantes que solo se valen de sus capacidades intelectuales, haciendo prevalecer la evaluación del laboratorio sobre la de la persona. Semejantes extravíos presentan variantes y realizaciones diversas según disciplinas y países, pero en todas partes nuestros colegas confirman las tendencias generales: la competencia que se basa exclusivamente en la cantidad; la selección de temas de investigación impuesta por organismos financieros, todos ellos al servicio de un modelo de sociedad según el cual el progreso humano se basa únicamente en el crecimiento económico y en el desarrollo tecnológico; hipertrofia de la actividad administrativa y de gestión a expensas de un tiempo que debería dedicarse a la docencia y a la investigación. Por poner un ejemplo, teniendo en cuenta los actuales criterios, Darwin, Einstein o Kant no tendrían hoy ninguna posibilidad de que los seleccionaran. Piénsese en las consecuencias que todo esto tendrá en el futuro de la enseñanza y la investigación. ¿Es que se cree posible mantener contento al «cliente» proponiéndole una formación de tan estrecha envergadura? Incluso desde el punto de vista de sus propios criterios de excelencia, la política de las autoridades científicas y académicas es sencilla y totalmente suicida.

Tal vez algunos digan que exagero, que es posible compaginar cantidad y calidad, y llevar a cabo un buen trabajo sin dejar de plegarse a los imperativos de la competitividad. La experiencia desmiente este optimismo. No diré que todo es nefasto en la Universidad actual, pero lo que hay de bueno en ella procede de la resistencia a las nuevas medidas impuestas, y no a su aplicación. Y esta resistencia se irá debilitando con el tiempo. Se confirma, de hecho, que todas las disciplinas académicas se empobrecen progresivamente, ya que las personas seleccionadas como más «eficaces» son también las menos sólidas, las más limitadamente especializadas, es decir, las más ignorantes, incapaces de comprender la complejidad de sus propios resultados.

Incluso aquellas materias con un fuerte potencial crítico, como la Filosofía o las Ciencias Sociales, se pliegan a las exigencias mediáticas y se mantienen siempre con suficiencia en un conformismo que les permiten librarse de la exclusión en la batalla de la productividad —por no hablar de la incapacidad para asumir la incoherencia entre sus propias teorías críticas y su aplicación práctica, cuyos representantes se ven obligados a adoptar, a título individual, con el fin de alcanzar un puesto desde el que hacerse oír.

Sé que muchos colegas comparten este juicio global y tratan heroicamente de salvar los muebles, en un ambiente de resignación e impotencia. Incluso se me podría reprochar que abandono la Universidad en un momento en el que habría que luchar desde el interior con el fin de invertir el proceso. Precisamente por haber llevado a cabo varios intentos en este sentido, y pese a la estima que profeso a quienes se esfuerzan todavía por contrarrestar tales estragos, creo que la lucha es inútil en las actuales condiciones, dado el poder de unión entre los intereses individuales de algunos de nosotros y la ideología general a la cual se adhiere la Universidad.

En lugar de lanzarse a nadar contra corriente, es momento de salir para dar lugar a otra cosa, para constituir otro tipo de institución, capaz de retomar el papel

fundamental de transmitir la complejidad de las características de las civilizaciones humanas y de promover la reflexión indispensable que, sobre saberes y conductas, hace prosperar a la humanidad. Todo está por hacer, pero en el mundo hay cada vez más personas que disponen de inteligencia, cultura y voluntad para llevarlo a cabo. De cualquier modo, no es momento de perder energías luchando contra la decadencia anunciada de una institución que se hunde sin saber entender lo que es la excelencia.

Nada cabe añadir a las certeras palabras de Annick Stevens, salvo reconocer su integridad profesional y su valentía personal.

6.4. SOBRE LA DESTRUCCIÓN DE LA LIBERTAD DE CÁTEDRA

Como todo el mundo sabe, la denominada Libertad de Cátedra es un concepto que apela al derecho de los miembros de una institución académica para desarrollar de forma racional y libre su investigación científica y crítica, frente al poder de leyes coercitivas procedentes de instituciones ajenas al mundo académico. Pero *no procedentes del propio mundo académico*. Y aquí reside precisamente, hoy en día, el Talón de Aquiles de esta Ley¹.

El principal enemigo de la Libertad de Cátedra no está ya fuera de la Universidad, sino dentro de ella. Los enemigos de la Universidad están dentro de la Universidad: están gestionándola. Y son, indudablemente, los administradores de su libertad. De una libertad que cada día es menos científica y más burocrática. Y la libertad burocrática es como la libertad religiosa: una contradicción entre sus propios términos.

Ocurre además, hoy en día, que fuera de la Universidad hay más libertad que dentro de ella. Tradicionalmente se presentaban las cosas justo al revés: amparada por la Libertad de Cátedra, desde la Universidad se hacía creer que en ella había más libertad, mejores conocimientos, que fuera de ella..., más calidad de pensamiento que en el resto de la sociedad. Lo cierto es que en la Universidad nunca ha habido demasiada libertad para nada. Jamás. La libertad universitaria es un mito. Y lo ha sido siempre. Como un mito es también la idea de Universidad como lugar de sabiduría y conocimientos y, sobre todo, de crítica. Quien habla de la Universidad como de una institución en la que se ejerce la crítica no tiene ni idea de lo que es una Universidad.

¹ Cito a Álvarez González (2010: 71-72): «Pero, de otra parte, la libertad de cátedra en cuanto expresión de la dimensión personal de la libertad académica, encuentra sus límites en la propia autonomía universitaria. En la STC 179/1996, de 12 de diciembre, se recoge (F.J. 6): «En la sentencia 217/1992 (F.2) se declaró que la libertad de cátedra, en cuanto libertad individual del docente, es una proyección de la libertad ideológica y del derecho a difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones que cada profesor asume como propias en relación con la materia objeto de su enseñanza, presentando de este modo un contenido no exclusivamente, pero sí predominantemente negativo. Por ello mismo (STC 217/1992, F.3), la libertad de cátedra no puede identificarse con el derecho de su titular a autorregular por sí mismo la función docente en todos sus aspectos, al margen y con total independencia de los criterios organizativos de la dirección del centro universitario. Es a las Universidades, en el ejercicio de su autonomía, a quienes corresponde disciplinar la organización de la docencia. En consecuencia, los derechos de los arts. 20.1.c) y 27.10 CE, lejos de autoexcluirse se complementan de modo recíproco. El derecho a la autonomía universitaria garantiza un espacio de libertad para la organización de la enseñanza universitaria frente a injerencias externas, mientras que la libertad de cátedra apodera a cada docente para disfrutar de un espacio intelectual propio y resistente a presiones ideológicas, que le faculta para explicar, según su criterio científico y personal, los contenidos de aquellas enseñanzas que la Universidad asigna, disciplina y ordena (STC 106/1990, F.6)». En suma, la libertad de cátedra, en cuanto libertad intelectual del docente, no desapodera a los centros para disciplinar la organización de la docencia, de modo que aquella no puede identificarse con el derecho de su titular a autorregular íntegramente y por sí mismo la función docente en todos sus aspectos, al margen y con independencia de los criterios organizativos de la dirección del centro universitario. Ahora bien, ¿puede la autoorganización de la Universidad condicionar imponiéndose en todo caso a la libertad de cátedra del profesor —en lo que antes definimos como contenido positivo—, es decir, imponiéndole el qué, el para qué y el cómo enseñar?».

La Universidad es una institución conservadora, proteccionista y endogámica, muy impermeable a la sociedad, enclaustrada sobre sí misma y extremadamente recelosa de toda relación con el exterior: nunca jamás ha estado en la vanguardia, a veces ni siquiera en la retaguardia, de ningún tipo de crítica. No conviene confundir una, o dos, o trescientas, revueltas o fiestas callejeras con lo que realmente sucede dentro de una Universidad.

No deja de ser curioso que, al menos en el ámbito de las Letras universitarias, de sus antiguas Facultades de Letras, hoy sucedáneos de lo que fueron en el pasado, la mayor parte del profesorado, que cita y estudia a posmodernos como Foucault, y que con él condenan los instrumentos y procedimientos represores del poder, sean precisamente, irónicamente, o no sabré ya cómo decir, quienes ejercen con devota minuciosidad y entrega cotidiana esa represión que en teoría dicen condenar. Hoy son los propios profesores de Universidad quienes voluntariamente sirven al poder político que reprime esa Libertad de Cátedra que ellos mismos, como docentes e investigadores, deberían preservar. Pero les gusta más —mucho más— el poder de la burocracia que la libertad de la ciencia.

¿Cómo sirven a este poder político y burocrático? Pues es evidente: se prestan de forma libre y voluntaria a ser administradores de la Universidad, rectores de ella, decanos, directores de departamento, coordinadores de grado, secretarios de departamento, etc. Nadie está obligado a desempeñar esos puestos, por los que la gente se pelea y compite, sacrifica su carrera investigadora e hipoteca los mejores años de su vida académica, deforma y envenena relaciones sociales y laborales, traiciona amistades que podrían ser valiosas y se convierte ante sí mismo y sus colegas en un infidente profesional. Pero sobre todo se convierte en un esbirro de la burocracia académica, en un eslabón operativo de la sumisión diferida en la cadena de mando. Lo que más ignora el burócrata universitario es cómo su actividad administrativa lo va degradando como profesional de la ciencia y de la investigación. Y cómo se aleja, sin consciencia alguna de ello, de la realidad humana y social a la que un día perteneció.

Sin embargo, no hay apenas un colega al que no le encante venderse por un carguito. Todos condenan el sistema, pero (casi) todos se pelean por ocupar un puesto en él. Incluso exhiben el cargo como mérito curricular (algo que para muchos de nosotros, *los otros*, es un signo de miseria y de impotencia investigadora).

Y los mismos que deterioran la Universidad y sus posibilidades de desarrollo y libertad desde sus posiciones burocráticas son los que, en cualquier momento, firman todo tipo de manifiestos, escritos o pasquines, en favor de la calidad de la educación universitaria, bla, bla, bla... (y todas esas cosas).

No es posible tampoco aceptar una división entre Ciencia y Política, y afirmar que la Política reprime la Ciencia, sin más, para concluir en que Ciencia y Política son cuestiones diferentes, porque no es cierto, como tampoco es cierto que Deporte y Política nada tengan que ver. Las competiciones deportivas existen porque las sociedades organizadas políticamente las hacen posibles. Al margen de los Estados no habría ni Deporte, ni competiciones deportivas, ni relaciones internacionales, ni Economía, ni Ciencia, ni nada de nada, salvo vida salvaje, de la que mucha gente habla de forma irresponsable, recreándose en ella, jugando a la «nostalgia de la barbarie»

(Bueno, 1971), pero sin el deseo explícito de vivir en un mundo abandonado a su suerte en manos del irracionalismo, el incivismo o la brutalidad primitiva más genuina.

La Ciencia es inseparable de la Política. Y en este contexto, la pregunta que hago es, ¿en qué estado se encuentran actualmente los derechos de Libertad de Cátedra de un profesor universitario en España? Mi respuesta, avalada por la realidad social, académica y política, que estamos viviendo hoy en día, es que este derecho está disminuyendo peligrosísimamente, y que en estos momentos desarrollamos nuestra labor docente e investigadora con menos libertad académica de la que disponíamos hace apenas cinco años.

¿Por qué? Porque el Programa de Bolonia ha impuesto una serie de exigencias al desarrollo de la vida académica que suponen un recorte creciente de las libertades del profesor en el ejercicio de su actividad profesional como docente y como científico o investigador².

No me refiero a limitaciones presupuestarias, es decir, a la falta de dinero: no sé de ninguna época en la que no faltara dinero a la investigación, y sí puedo citar muchos proyectos de investigación que se han gastado el dinero recibido del Estado en lo que no se sabe ni se dice, alguno de ellos incluso tras haber manejado la cifra de dos millones de euros... Me refiero a imposiciones racionalmente intolerables en el modo de ejercer la docencia y en la forma de administrar sus contenidos científicos. Imposiciones que nada tienen que ver con el dinero, sino con la libertad.

La nula respuesta de la mayor parte del profesorado ante estos recortes —no presupuestarios—, sino de Libertad de Cátedra, que el propio profesorado asume desde una especie de impotencia inconsciente, de irresponsabilidad no reconocida pero acaso complaciente, o incluso de obsecuencia envilecida, resulta extraordinariamente peligrosa. Por lo común, la gente se manifiesta públicamente más por lo que oye de los demás que por lo que realmente le afecta y le ocurre, y no por solidaridad con el prójimo, sino por ignorancia frente a sí misma.

² Sobre esta cuestión y el Espacio Europeo de Educación Superior, es capital la lectura del trabajo de Álvarez González (2010). Cito la cita y la glosa que esta profesora de Derecho Administrativo hace de la Exposición de Motivos del Real Decreto 1393/2007», del «que podemos extraer que la organización de las enseñanzas universitarias en el nuevo sistema del EEES va más allá, y que sus planteamientos parecen abordar el qué, el para qué y el cómo ejercer la función de docente, lo que podría constreñir la libertad fundamental de enseñar. Así, podemos leer: ‘La nueva organización de las enseñanzas universitarias responde no solo a un cambio estructural sino que además *impulsa un cambio en las metodologías docentes, que centra el objetivo en el proceso de aprendizaje del estudiante*, en un contexto que se extiende ahora a lo largo de la vida. Para conseguir estos objetivos, en el *diseño de un título deben reflejarse más elementos que la mera descripción de los contenidos formativos*. Este nuevo modelo concibe el plan de estudios como un proyecto de implantación de una enseñanza universitaria. Como tal proyecto, *para su aprobación se requiere la aportación de nuevos elementos como: justificación, objetivos, admisión de estudiantes, contenidos, planificación, recursos, resultados previstos y sistema de garantía de calidad*. Los *planes de estudios* conducentes a la obtención de un título deberán, por tanto, tener en el centro de sus objetivos la *adquisición de competencias por parte de los estudiantes*, ampliando, sin excluir, el tradicional enfoque basado en contenidos y horas lectivas. Se debe *hacer énfasis en los métodos de aprendizaje de dichas competencias así como en los procedimientos para evaluar su adquisición*’» (cursiva de Álvarez González, a la que me adhiero).

El dinero es más atractivo que la libertad. Y no solo para los idiotas. Los inteligentes también se saben vender, aunque no siempre al mejor postor ni al mejor precio. El dinero se usa más para vender la libertad a terceros que para preservarla de injusticias y tropelías. Es la esencia de la prostitución, y, en suma, de toda forma de trabajo. En realidad, todo ejercicio laboral es una forma sutil y sublimada —y también hasta cierto punto consentida— de prostitución. Trabajo es todo aquello que se hace solo por dinero.

El placer en el trabajo tiene más que ver con la ilusión que con la realidad. El miedo y la esperanza no solo son los cercos de la religión: son también los mojones del reino del trabajo. Uno de los objetivos fundamentales de todo imperio laboral es hacer creer que el trabajo nos mejora, nos enriquece, nos hace felices, nos da seguridad o, simplemente, *nos libera*. Solo por dinero la gente renuncia a su libertad con una facilidad que, a poco que lo pensemos, nos deja estupefactos. La tan cacareada (en nuestro tiempo) *libertad* se vende y se compra como un pañuelo lleno de mocos.

¿Cómo es posible que ante los recortes políticos, administrativos y burocráticos de la Libertad de Cátedra, el profesorado de las Universidades españolas no haya dicho nada? Es más, ¿cómo es posible que haya sido precisamente el profesorado universitario el que se haya prestado a servir y a ejercer de verdugo de sí mismo, aceptando asumir puestos para sistematizar la sumisión diferida, y la transmisión en cadena, de órdenes destinadas a limitar en su propia profesión la Libertad de Cátedra?

Sin duda porque desde hace bastantes años el profesorado de universidad ya no se toma en serio su trabajo, y en realidad ni quiere ni necesita la libertad de cátedra para nada, porque no la usa. La mayor parte tiene como objetivo no la investigación, sino la ganancia de dinero desempeñando puestos administrativos, pero no dedicándose a la ciencia. Prefieren la burocracia a la investigación. Desarrollan un currículum para la administración, no para la ciencia. Los más jóvenes llevan esto en la sangre: muchos papeles y certificados en su disco duro portátil, pero muy poca ciencia en la mollera.

Hasta tal punto esto es así, que la Aneca, una de las instituciones a mi juicio más nocivas que para el desarrollo de la Universidad española han existido jamás, postula como méritos para la promoción del profesorado la actividad administrativa y burocrática, y la utiliza malévolamente —es decir, la utilizan malévolamente los colegas de turno— para impedir que determinadas personas no sean promovidas como científicamente merecen. No hay que sorprenderse, es el arma de los burócratas³.

La propia Aneca ha sido considerada por algunos especialistas del Derecho como una institución presuntamente promotora de limitaciones de Libertad de Cátedra:

Si las directrices de la ANECA recogen criterios sustantivos que afectan al contenido de la enseñanza universitaria, en el sentido de obligar a las Universidades a qué debe enseñarse (debe justificarse la relevancia del título que se propone), para qué (deben establecerse los objetivos generales y las competencias que va a adquirir el alumno) y cómo (planificación de las enseñanzas, metodología y

³ De esto he hablado ya en «Diatriba contra la Universidad actual» (vid. capítulo siguiente), disponible también en internet: <http://www.academiaeditorial.com/web/diatriba-contra-la-universidad-actual/> (07.06.2015)

evaluación), parece que *toda esta reglamentación supone una limitación de la autonomía universitaria y en última instancia de la libertad de cátedra* (Álvarez González, 2010: 77) (*cursiva mía*).

Adviértase además lo siguiente. En el borrador del Estatuto del Personal Docente e Investigador se decía esto, en el art. 8.1.a, al referirse al Derecho del profesorado relativo

al ejercicio de sus funciones con plena libertad académica, de acuerdo con los derechos fundamentales de libertad de pensamiento y expresión, libertad de investigación y libertad de cátedra y con sujeción a lo previsto en la Constitución y en el resto del ordenamiento jurídico.

Pero ya en el texto de 2015 del Estatuto del Personal Docente e Investigador se dice esto (nótese que ya ni se habla de Libertad de Cátedra, expresión que no aparece en ninguna parte del documento legal finalmente aprobado), al referirse al Derecho del profesorado

a ejercer sus funciones con libertad académica, según el principio de libertad de pensamiento y expresión, siempre que no contravenga el ordenamiento jurídico, los principios éticos generales y la ética profesional.

En algunas guías docentes de algunas universidades se exige al profesorado y al alumnado que, en el ejercicio de su docencia y actividad profesional, hagan su trabajo cumpliendo con estos imperativos: «desde una perspectiva que tenga en consideración los valores democráticos, de igualdad social, de género, raza y orientación sexual, así como de una cultura para la paz». Se obliga al alumnado —al alumnado universitario (como si la Universidad fuera un centro de *terapia de grupo*)— a «participar en debates y actividades en grupo, desarrollando un pensamiento autónomo y crítico, realizando contrastes críticos y respetuosos, y mostrando actitudes de tolerancia hacia la diversidad social y cultural de los países de las diversas lenguas extranjeras, de defensa de derechos fundamentales, de principios de igualdad y de valores democráticos». ¿Esta es labor de un profesor o de un catequista especializado en «fundamentalismo democrático»? Como señala Gustavo Bueno, «el fundamentalismo democrático oculta la corrupción de la democracia» (Bueno, 2010: I).

¿Cómo explicar, bajo tales imperativos, física nuclear, dados los peligros de una bomba atómica? ¿Cómo explicar la literatura misógina de los cínicos griegos y modernos? ¿Cómo referirse a la execración de los judíos de la literatura quevedesca? ¿Cómo explicar la antidemocrática y espartana *República* de Platón?

La Ciencia no es democrática y no lo ha sido nunca. Y no lo será. La Ciencia no es el resultado de lo que, en un momento dado, decide la mayoría. La Ciencia no cabe en lo *políticamente correcto*. La Ciencia no cambia cuando cambian las Ideologías. Solo la Justicia, y la Política —que es la madre que parió a la Justicia—, cambian cuando cambian las Ideologías, que están siempre en la matriz y el mal parto de todos y cada uno de los más violentos conflictos humanos.

Subordinar la Ciencia a la Ideología es la misión inmediata de la Universidad posmoderna actual. Una Universidad que ya no cuida ni de las élites (abandonadas

a su corrupción), que ya no prepara científicos para empresas (porque cada empresa tiene que preparar a los suyos con cursos propios y específicos), y que en suma ya no forma a la gente para el trabajo, sino para pasto del paro o de lo que toque: la Universidad expide visados para entrar, o no, en un mercado laboral muy enfangado y turbio, prepara técnicos para la administración del Macro-Estado europeo, de hechura anglosajona y francoalemana, y mantiene aislados del mundo real a muchos de cuantos en ella trabajan como funcionarios y de cuantos estudian —ilusos— engañados por la imagen de un mundo feliz, con derecho a todo, y espejismos de una «vida a la carta». Hasta que terminen sus estudios y entren en la realidad, en medio de las fauces de lo que el mundo es.

La realidad se convierte en esta sociedad en un sentimiento, de modo que uno puede sentirse Napoleón siendo un cretino, desde el momento en que se legaliza lo que uno siente, y no lo que uno es. Se puede ser hombre y sentirse mujer, se puede ser catalán y sentirse escocés, se puede ser un asesino y sentirse inocente, etc., porque lo que cuenta es el sentimiento y no la realidad. Admirable idealismo posmoderno. Ser es Sentir, no Estar.

La democracia se convierte así en una organización sectorial o gremial de poderes, es decir, de *lobbies*, que se presentan y representan formalmente a sí mismos como alegorías de individualidades, bajo la forma de arquetipos humanos respetables y unanimistas (el ejecutivo, el obrero, el empresario, el homosexual, el parado, el nacionalista, el indigente, la mujer maltratada, el joven, el ecologista, el jubilado, el funcionario, etc...), cuando en realidad, es decir, materialmente, todos estos individuos y colectivos tienen en común la competencia por el mismo objetivo: la organización y el uso en exclusiva de un poder que nunca se alcanza de forma plena. El resultado es una relativa neutralización depredatoria de poderes sectoriales en conflicto, en connivencia con un —más o menos espeso— magma de corrupción.

El elemento central de la universidad postmoderna, así como el concepto de libertad de cátedra que de este deriva, transita en torno a la siguiente cuestión: la misión de la universidad ya no es la verdad trascendente, como en la clásica, ni la verdad inmanente, como en la moderna. Tampoco es el servicio al Estado o a la comunidad a través de la formación de profesionales de excelencia. El objetivo de la nueva universidad es ser expresión de la democracia a través de la afirmación de lo individual sin jerarquía (como la antigua relación de profesor y alumno). Esto trae como consecuencia la concepción de la universidad, más que como una institución con finalidad propia, como una simple estrategia de poder. Por esto se sostiene que repensar la universidad implica, necesariamente, poner en cuestión las relaciones de poder que la atraviesan, coartando su creatividad, su responsabilidad y, esencialmente, la libertad de profesores y alumnos (Raúl Madrid, 2013: 1).

Si aceptamos las antemencionadas ideas de Raúl Madrid, sucede que la Universidad actual es una neutralización de ciencia y nesciencia. La Libertad de Cátedra deja de tener efecto y valor en nuestro tiempo porque todo está permitido, y en consecuencia no es necesario vindicar o exigir una libertad en la Universidad cuando la propia Universidad concede incluso al ignorante el derecho a igualarse con el profesor. Y el profesor *se siente* feliz de no tener que compararse con Aristóteles..., y de trabajar

como colega del alumno, de ser *guay*, y de comportarse como un gilipollas para así tener más público, evitar problemas y adecuarse a lo «políticamente correcto».

Cuando el bobo o simple es nuestro colega, la razón deja de ser un criterio operativo y útil. Porque la razón no se hizo para que los necios pudieran entenderse y admirarse entre sí y legitimar de este modo institucionalmente su necedad. No cabe hablar en tales casos de Libertad de Cátedra, sino de libertad para ser un memo, y para comportarse legalmente como tal y ser además respetado por ello.

La Libertad de Cátedra es un concepto completamente arcaico o inoperante en las democracias en que hoy vivimos, desde el momento en que todo el mundo, incluso los necios, protegidos por lo políticamente correcto, disponen de toda la libertad del mundo para decir, en condiciones de igualdad con el propio Aristóteles, lo que quieran.

La Libertad de Cátedra se ha desvanecido no por presiones antidemocráticas o tiránicas, sino porque ha ingresado en el radio de una circunferencia democráticamente infinita y fundamentalista, de modo tal que la ciencia y la nesciencia valen lo mismo. No hay diferencia entre ellas. Lo hemos dicho: la Ciencia no es democrática, porque no es resultado de lo que decida o acuerde la mayoría. El teorema de Pitágoras no cambia con cada nuevo gobierno heleno. La Ciencia no cambia cuando cambian las mayorías absolutas. La Ciencia no es como la Justicia. Ni como la prensa o los intelectuales, principales ramerías de toda democracia.

Esta absoluta isovalencia u omnivalencia, legitimada por una democracia acrítica, hace del derecho a la Libertad de Cátedra algo por completo inútil o incluso ridículo. Si todo el mundo tiene libertad de decir lo que quiera, y el profesor y el alumno son lo mismo, es decir, colegas, entonces no cabe hablar de libertad, porque no habrá ningún terreno, ningún conocimiento, ningún sistema de aprendizaje y de enseñanza, sobre el que ejercer y medir la libertad de aquello a lo que se enfrenta lo que se enseña. La democracia, así concebida, es el principal enemigo de la libertad.

Y la Universidad, así concebida, es una institución burocrática, cuya actividad consistirá en expedir visados —llamados títulos o grados— para acceder a un mercado laboral, es decir, funcionará, de cara a la galería, como una escuela de formación profesional, y de puertas adentro como una cloaca de ideologías.

En ese contexto, la Libertad solo sirve para obedecer. Esa es la Idea de Libertad de Lutero, del Protestantismo, de la Ilustración, de USA y, ahora, también, de nuestra Universidad posmoderna. Ser libre para obedecer. Ser libre para ser esclavo. Sé libre trabajando —es el nuevo imperativo categórico.

No por casualidad el país del mundo que más limitaciones y restricciones impone al derecho de Libertad de Cátedra es Estados Unidos. No es una sorpresa para nadie. En España, en Europa, nada se ha hecho para evitar esta depredación académica, importada del mundo anglosajón.

La forma de interpretar el derecho de Libertad de Cátedra ha sido y es muy aleatoria. Y jurídicamente se puede perder de inmediato todo litigio pese a lo que diga el artículo 20.1.c de la Constitución Española, porque ya se advierte que este derecho está restringido por «los derivados de la organización de las enseñanzas de la Universidad», literalmente. Cualquier asesor jurídico de cualquier universidad, por parvo que sea, podría ganar *de entrada* cualquier contencioso o litigio acogiéndose a este articulado. Cualquier comisión de calidad de cualquier universidad española tiene absoluta

libertad política para imponer, prácticamente sin límites, cualquier absurdo científico, siempre que lo apadrine desde el fundamentalismo democrático *de los derivados de la organización de las enseñanzas en sus Universidades*⁴. Pero la Libertad de Cátedra no se agota en la L.O. 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades (modificada por la L.O. 4/2007, de 12 de abril). La historia no termina ahí.

Sin embargo, se mire como se mire, por razones más sociales que legales, la Universidad ya no es un lugar para la Ciencia, sino para el Fundamentalismo. Nadie tiene razones para sorprenderse: la Universidad nunca ha sido matriz de descubrimientos científicos. No hay que confundir un taller, un laboratorio, o incluso una biblioteca, con un criadero de funcionarios.

Pero la Universidad calla y sonrío, ocultando sus realidades como vergüenzas —que no desea se conozcan—, como un cuerpo público y complacido, y amancebadamente feliz, entre incontables rufianes.

La Libertad comienza donde termina la Universidad. Y la Ciencia, también.

⁴ La L.O. 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades (modificada por la L.O. 4/2007, de 12 de abril), dice que la libertad de cátedra se ejercerá «sin más límites que los establecidos en la Constitución y en las leyes y *los derivados de la organización de las enseñanzas en sus Universidades*» (art. 33.2).

6.5. DIATRIBA CONTRA LA UNIVERSIDAD ACTUAL

*Frustra exprimitur, quod tacite subintelligitur*¹.

Los que menos saben tratan de enseñar a los otros; unos hombres embriagos intentan leer cátedra de verdades.

Baltasar GRACIÁN, *El Criticón* (I, 85).

*Wahrheit...,
der schlechteste Behelf*²

Wolfgang von GOETHE (Mefistófeles a Fausto, I, vv. 6364-5).

Sin duda no los jubilaban por sus influencias y por esa simpatía y respeto que ha habido siempre en España por lo inútil [...]. Los profesores no sirven más que para el embrutecimiento metódico de la juventud estudiosa. Es natural [...]. Los profesores no tienen más finalidad que cobrar su sueldo y luego pescar pensiones para pasar el verano. [...] en general no se paga el trabajo, sino la sumisión...

Pío BAROJA, *El árbol de la ciencia* (1911/1998: 39 y 158).

La Universidad española actual es una maquinaria burocrática que está siendo diseñada para cumplir con una serie de objetivos, entre los cuales hay uno prioritario: disimular el fracaso de la sociedad que la ha hecho posible y que actualmente todavía la sostiene. En paralelo, la reforma universitaria de Bolonia está permitiendo que en España esta maquinaria de burócratas, que incompetentes para la investigación científica se han refugiado masivamente en la gestión académica, resulte levemente remozada y sofisticada, lo que tendrá como consecuencia que nuestras universidades sobrevivan, todavía durante apenas algunos años más, a la necrosis irreversible que padecen.

En la Universidad actual es posible distinguir cuatro tipos fundamentales de personas: los que trabajan para causar problemas, los que evitan o eluden el problema, quienes creen resolver los problemas —ignorando que los problemas no se resuelven, sino que se transforman en *nuevos* problemas que a su vez se trasladan a *nuevas personas*—, y quienes sin remedio sucumben en ellos o ante ellos, incapaces de eludir o de transformar tales problemas en conflictos ajenos.

Por lo que se refiere a las Letras, la Universidad actual es, en España y en todo el mundo, y sin apenas excepción visible, un sofisticado simulacro de conocimientos sostenido por un inmenso aparato burocrático e ideológico, en cuya cúspide, académica y administrativa, suelen estar los mayores mediocres. Las agencias autodenominadas de acreditación y de evaluación, que en al menos en un caso han sido calificadas públicamente de fundaciones ilegales, sirven con rigor al cumplimiento de estos y otros sofisticados objetivos, con la complicidad de todas

¹ En vano se expresa lo que se sobreentiende calladamente.

² La verdad..., / el peor de todos los recursos.

aquellas personas que, directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, de buena o mala voluntad, con ella colaboran³.

El principal enemigo de la investigación académica y científica es la burocracia universitaria y sus aliados: la endogamia y la prevaricación. Los burócratas son mayoría absoluta. Como lo son también los hijos de la endogamia. En cuanto a los prevaricadores, cada uno sabe quién es y lo ha hecho. Como lo sabemos los demás, hasta que proceda decirlo allí donde corresponde: en los Tribunales de Justicia. Es difícil demostrar una prevaricación en el ámbito académico, pero no es imposible. Normalmente no se llega a los extremos de la demanda judicial porque basta esperar que los miembros de una comisión cambien para que, con los mismos criterios, el resultado de la solicitud con –frecuencia también la misma– sea positivo. Fundamentalmente por esta razón la Justicia no suele ser solicitada por la mayor parte de los miembros de la comunidad académica, que esperan un cambio interno en la dirección del viento para conseguir sus propósitos y éxitos burocráticos. Con todo y pese a todo, no debe descartarse la demanda allí donde proceda. Es cierto que la recolección y verificación de pruebas lleva mucho tiempo, y que la elaboración de la debida documentación jurídica también. No obstante, en nuestros días, dada la cantidad de actividades y actos burocráticos que genera la vida académica es estadísticamente imposible que no llegue a los tribunales más de una demanda por presunta prevaricación. Y entonces más de uno y de una se pensará dos veces si procede o no seguir firmando informes falsos a sabiendas. Pero de este asunto nos ocuparemos en su momento. Y donde corresponde. Con todo, no hay que ignorar que la injusticia genera más riqueza que la justicia, que siempre es más cara, poco útil para el poder efectivamente existente y muy burocrática para el Estado.

Al tipo medio de profesor universitario le encanta la burocracia: es su elemento natural. Actualmente la burocracia está muy por encima de la ciencia en todos los órdenes académicos. Es falso que el profesor universitario común deteste la burocracia: todo lo contrario, es su arma preferida y de referencia. Es la forma más natural de suplir deficiencias y limitaciones científicas. Es el mejor recurso para superar a quienes de veras desarrollan y tratan de llevar a cabo una investigación científica de referencia. El éxito de la burocracia universitaria contemporánea no habría sido posible sin la absoluta colaboración, complicidad y entrega de la mayoría de los profesores universitarios, que han visto en el crecimiento de las labores de administración y gestión una fuente de

³ A la ilegalidad de la Aneca se refirió José Eugenio Soriano García en su escrito titulado «La ANECA una Fundación ilegal», en *El Imparcial*, 23 de diciembre de 2010, < <http://www.elimparcial.es/nacional/la-aneca-una-fundacion-ilegal--76081.html> > (13.09.2012): «La pomposamente denominada «Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación», ni es Agencia, ni Evalúa, ni tiene Calidad y más que Acreditación, podría sin ánimo polémico sino meramente descriptivo, denominarse de Desacreditación. Y tiene en sus manos, sin embargo y nada menos que la política universitaria. Para empezar no es una Agencia. Es una Fundación. Y la han dotado de potestades públicas con poderes públicos, lo cual es frontalmente contrario a la Constitución y a la Ley de Fundaciones, puesto que exactamente se impide en nuestro Derecho que las Fundaciones dispongan de poderes públicos (remito a los trabajos de Piñar Mañas, el máximo experto español sobre Fundaciones, quien ya denunció esta situación recientemente en Bolonia en un Congreso Internacional)».

ingresos y de actividad mucho más valiosa y útil, para sus intereses personales, que la dedicación a la investigación científica. El principal aliado de la burocracia académica es el profesorado mediocre. Y no nos engañemos: es mayoría absoluta.

Con todo, cabe preguntarse si estos gestores de la academia hacen de veras un buen trabajo. A la vista está el estado de las Universidades, y por lo tanto el resultado de sus labores de gestión. Sin embargo, no hay –al igual que ocurre en la política estatal, comunitaria y municipal– ningún control de calidad respecto a las gestiones burocráticas de nuestros colegas. La ostentación de un cargo de gestión es de por sí un mérito, aunque se haya sido un pésimo director de departamento, un lamentable decano o un inútil rector o vicerrector de lo que se tercié.

Es un gravísimo error para el desarrollo del conocimiento científico, y un valioso avance para el progreso de la degradación académica, poner en manos de burócratas universitarios vocacionales la evaluación y valoración de la labor investigadora llevada a cabo por los colegas que sí se toman en serio el ejercicio de su actividad científica.

El sistema académico actual consume más bienestar y salud de los que genera. Dicho de otro modo: no es benigno. Si se permite el término médico, con todo respeto, sería posible hablar de la Universidad como una institución tumoral o cancerígena dentro el organismo social contemporáneo. La necrosis de esta institución, orgánicamente hablando, es un hecho innegable. Se observa, sin que casi nadie se atreva a discutirlo, una mala calidad en la elaboración y exposición de tesis doctorales, que acaban por obtener sin apenas excepciones la máxima calificación académica, cuando no lo merecen; se multiplica la celebración de congresos multitudinarios e inanes al conocimiento, cuyas actas se reconocen siempre como desacreditadas, lo que induce a desestimar toda calidad académica incluso en aquellas publicaciones de reuniones científicas que en efecto sí han sido objeto de calidad y selección; asistimos impávidos a la devaluación de másteres y cursos magistrales, así como a todo tipo de contenidos propios de cursos de posgrado; crecen seminarios y actividades parauniversitarias que concitan la presencia de personas anómicas y extraviadas...⁴ Hay más profesores que alumnos, y más universidades que las que la sociedad puede asumir y necesitar. Del mismo modo que ha habido en España una burbuja inmobiliaria ha habido también una burbuja universitaria, cuyo desvanecimiento está siendo ya desolador.

Capítulo aparte merece todo lo relativo a la mala formación de una parte muy importante, muy considerable, del profesorado universitario actual, que, sin embargo, ve muy bien compensadas y recompensadas todas sus deficiencias investigadoras en el ejercicio, muchas veces discutible, en ocasiones nefasto, y nunca verificado, de su actividad burocrática y administrativa. Pero la cuestión de la mala formación del profesorado universitario es el mayor tabú del mundo académico. Ante esta cuestión no hay dios que se atreva ni a levantar la vista, cuanto menos a abrir la boca. De nuevo endogamia y prevaricación tienen mucho que ver con la deficiente formación de buena parte del profesorado. ¿Cuántos de los profesores universitarios españoles no son

⁴ Sobre la promoción y difusión de la pseudociencia en la Universidad española, vid. la documentación ofrecida en el siguiente enlace de internet: <http://www.listadelaverguenza.es/p/universidades.html> (13.09.2012).

fruto de la endogamia? ¿Cuántos? ¿Cómo es posible haber estudiado la licenciatura en una Universidad, hacer el doctorado en la misma Universidad, publicar la tesis doctoral en el servicio de publicaciones de la misma Universidad (y con frecuencia no volver a publicar sino un opúsculo), hacer la oposición a profesor interino en la misma Universidad, hacer la oposición a profesor titular en la misma Universidad, hacer la oposición a cátedra en la misma Universidad, ser emérito en la misma Universidad, jubilarse en la misma Universidad y, en fin, hacerlo todo, y lo mismo, y una y otra vez, en la misma Universidad? ...Y que no se le caiga la cara de vergüenza al susodicho. En cualquier universidad anglosajona una trayectoria académica de tales características es, de por sí, imposible, por Ley. Y ante un sistema académico no español algo semejante es un demérito absoluto y una desacreditación superlativa. Es, en realidad, una impostura. Sin embargo, en más de 30 años de Democracia nadie ha hecho jamás el mínimo esfuerzo por erradicar la endogamia de la universidad española. Todo lo contrario: todos los políticos y los gestores universitarios han contribuido sin excepción a hacerla más consistente, menos impúdica y muchísimo más sofisticada.

La universidad española contemporánea, a imitación de la universidad extranjera, ha sustituido, con la complicidad de todos sus miembros (las excepciones son irrelevantes e invisibles), la promoción de la actividad investigadora por la de la práctica burocrática y administrativa, mucho más gananciosa, entretenida e irresponsable que aquella. La Universidad actual valora más la burocracia que la ciencia, y se enorgullece de ello. El resultado es una escuela de burócratas de pésima responsabilidad científica y académica, muchos de los cuales ocupan cargos de gestión en los puestos más relevantes de la selección y acreditación nacionales del profesorado estatal. ¿Cómo es posible convivir con semejante sarcasmo?

La burocracia universitaria contemporánea es la placenta de nuestros colegas más mediocres. En ella se refugian y parasitan confortablemente felices, disimulan sus insuficiencias investigadoras y subliman sus demás impotencias académicas. La vida burocrática permite además evitar cualquier contacto con la realidad que les advierta de sus propias ignorancias y deficiencias. Incluso las denominadas agencias evaluadoras de la actividad investigadora recompensan con jugosas puntuaciones la ineptitud intelectual de estos colegas que, incapaces de hacer avanzar la investigación científica y crítica, evalúan sin vergüenza alguna la que desarrollan los demás, tratando siempre de devaluarla lo más posible, a fin de nadie deja en evidencia sus propias lagunas y limitaciones. El resultado, sin embargo, es el contrario, porque una situación así incrementa las diferencias curriculares entre los investigadores y los burócratas. No es fácil compaginar una y otra actividad en el contexto de la Universidad actual: o eres un investigador o eres un burócrata.

Las autodenominadas agencias de calidad demuestran cuán necesarios son los recursos técnicos de la burocracia universitaria española contemporánea destinados a salvaguardar la *forma* de trayectorias curriculares completamente vacías de contenido científico, a las que sin embargo hay que acreditar en nombre de un sistema académico en realidad absurdo, arbitrario y estéril, pero, sobre todo, *infiel a la realidad de la Ciencia*. Desde el punto de vista de numerosos autores y profesores universitarios, la Aneca es una de las instituciones españolas más nocivas que, vinculadas a la Universidad, han existido jamás. Lejos de contribuir al desarrollo

científico e investigador del personal académico, ha provocado la mayor decepción que colectivamente se ha vivido en el mundo universitario de los últimos años por lo que a la promoción del investigador se refiere. En opinión de buena parte del profesorado verdaderamente investigador, que es minoritario, se trata de una institución que debería ser abolida inmediatamente, junto con todas y cada una de las acreditaciones y desacreditaciones que ha hecho públicas⁵.

No es la Universidad la que hace evolucionar la Razón humana, sino que es la Razón humana la que hace evolucionar a la Universidad, y siempre contra los imperativos plutocráticos de la Política y en contra permanentemente de los intereses gremiales y oclocráticos de las Ideologías. Actualmente, contra la plutocracia política y la oclocracia social hay que añadir la burocracia universitaria. La investigación científica no ha lugar en nuestras universidades. La Universidad actual no se rige según criterios científicos, sino de acuerdo con exigencias políticas de orden burocrático que sirven a imperativos financieros exclusivamente ideológicos y sociológicos. Los mediocres salen siempre muy baratos al Estado.

Con toda probabilidad —y ojalá hubiera razones para suponer que me equivoco—, de las Facultades de Filología de las universidades españolas no saldrá, durante décadas, ni una sola persona capaz de ejercer responsabilidades empresariales y políticas de referencia en el Estado español. No puede decirse lo mismo de las facultades relativas a saberes jurídicos, tecnológicos, científicos, experimentales. ¿Por qué se puede pensar que las facultades filológicas surten esencialmente movimientos sociales, más ruidosos que efectivos, y las restantes facultades y escuelas técnicas promueven profesionales en el ámbito de la Medicina, el Derecho, la Economía, o la Ingeniería? Los filólogos se comportan en muchos casos como plañideras. Escriben declaraciones elegíacas, nostálgicas, lacrimosas, tratando de convertirse en protagonistas privilegiados del ocaso, o en profetas apocalípticos de las Humanidades. Tonterías. Están encantados

⁵ No lo afirmo yo, sino cuantos me han precedido en la interpretación de estos asuntos, como podrá comprobar cualquiera que lea textos como los que siguen: «La Universidad que viene: profesores por puntos», de José Adolfo de Azcárraga, en *El País*, 3 de marzo de 2011 (http://elpais.com/diario/2011/03/03/opinion/1299106811_850215.html); «La ANECA: una Fundación ilegal», de José Eugenio Soriano García, en *El Imparcial*, 21 de diciembre de 2010 (<http://www.elimparcial.es/contenido/75961.html>); «La calidad de las universidades españolas», de Tomás Ortín Miguel, en *El País*, 13 de diciembre de 2010 (http://elpais.com/diario/2010/12/13/opinion/1292194812_850215.html); «El fracaso de la Universidad española», editorial de *El Imparcial*, 19 de agosto de 2010 (<http://www.elimparcial.es/nacional/fracaso-de-la-universidad-espanola-69376.html>); «Ignorancia a la boloñesa», de José Luis Pardo, en *Revista de Libros*, 158, febrero de 2010 (<http://www.revistadelibros.com/articulos/ignorancia-a-la-bolonesa>); «Dispendio universitario en proyectos fantasma», de Araceli Mangas Martín, en *El Mundo*, 2 de marzo de 2010 (<http://www.elmundo.es/opinion/tribuna-libre/2010/03/22936078.html>); «Universidad española y Bolonia», de José Eugenio Soriano García, en *El Imparcial*, 19 de agosto de 2010 (<http://www.elimparcial.es/nacional/universidad-espanola-y-bolonia-69406.html>); «Disparad contra la Ilustración», Rafael Argullol, en *El País*, 7 de setiembre de 2009 (http://elpais.com/diario/2009/09/07/opinion/1252274404_850215.html). La lista de referencias bibliográficas sobre esta materia resulta interminable. Sobre los nefastos procedimientos de la Aneca, vid. las informaciones publicadas en el siguiente enlace de internet: <http://uniseria.blogspot.com.es/> (13.09.12).

con esta deliciosa agonía a la que voluptuosa y teatralmente se consagran. Y también estultamente, si bien esto no se hace notar, de modo que en cada representación lo grotesco crece con mayor notoriedad. Conviene que quien se dedica a este tipo de melodrama sepa que está haciendo el ridículo.

La Universidad se convierte sin advertirlo en una suerte de corralito, en un terreno endogámicamente concertado por la mediocridad. Sin endogamia y sin prevaricación el actual sistema académico sería imposible de sostener.

Frente a estas interpretaciones realistas, que con frecuencia se califican de pesimistas, surgen algunas alterativas retóricas más o menos atractivas, según la forma en que se presenten. Entre ellas hay dos mitos dignos de señalar: el mito de la fuga de cerebros y el mito de que las universidades extranjeras son mejores que las españolas en materia de Letras. Se trata de dos falacias. Cualquiera que haya trabajado en los departamentos de Hispanismo en universidades de Estados Unidos, Canadá, Francia, Italia, Alemania, Holanda, Bélgica, Suiza o Reino Unido, habrá comprobado, en primer lugar, que la diáspora de materia gris es un efecto propagandístico de alguna golondrina que, pese a su individualismo, no ha hecho verano, y, en segundo lugar, que las universidades extranjeras están más y mejor *maquilladas* que las españolas, porque sus diferencias son más aparentes que reales, y porque profesores son de la misma naturaleza y formación que los de las nuestras. Es cierto que las universidades extranjeras están exentas de endogamia, pero no de prevaricación. En ellas, lo que en España sería prevaricación allí es psicologismo, porque las normas de selección del profesorado obedecen a criterios psicológicos y circunstanciales más que académicos y científicos, de modo que el resultado de la elección no se atiene tanto a criterios objetivados en una normativa como a la interpretación personal del votante. Piénsese que las universidades anglosajonas cuidan extraordinariamente su imagen, frente a la realidad apenas disimulada de las mediterráneas. Por falta de datos y conocimiento al respecto, debido al hermetismo de la Universidad de Princeton, no es posible interpretar ni valorar las causas del suicidio del profesor Antonio Calvo. Es una página negra en el Hispanismo académico norteamericano. Un tema del que nadie quiere hablar ni escribir.

De cualquier manera, las universidades extranjeras están muy maquilladas en función del mercado, mientras que las españolas suelen estarlo desde la burocracia y para sí mismas. Y progresivamente la burocracia se ha convertido en el principal enemigo de la investigación científica que, cada vez con más dificultad, es posible llevar a cabo en la Universidad española actual en materia de Letras. ¿Por qué la Universidad española se ha convertido en una institución que premia la mediocridad y castiga la investigación? Indudablemente, por el crecido poder que en ella ejercen los mediocres, cuya placenta, como ya he dicho, es la burocracia.

Ahora bien, ¿cómo investigan los burócratas? ¿Qué tipo de libros publica comúnmente quien dedica su vida académica a la burocracia? El burócrata suele publicar un por antonomasia: su tesis doctoral, casi siempre en el servicio de publicaciones de la universidad en la que despliega endogámicamente toda tu trayectoria curricular y profesional. Después, pasados algunos años, en el mejor de los casos, publica un opúsculo, y acaso, a fin de prevenirse burocráticamente ante concursos de promoción y agencias de acreditación, publica recolecciones de

artículos que han ido apareciendo aquí y allá, con objeto de obtener nuevas prebendas burocráticas, estratégicamente fertilizadas, para lograr un sexenio, una bequita, una acreditación, etc. Con frecuencia muchas revistas científicas falsifican las fechas de recepción y aceptación de los artículos, así como las evaluaciones, pero el maquillaje es tan natural, y tan comprometedor (hoy por ti, mañana por mí), que nadie desea revelar ni hablar de los términos y condiciones de tal «dopaje académico». La mayor parte de estos burócratas se morirán sin haber escrito ni una sola línea, no hablemos ya de un artículo —ni mucho menos de un libro— de referencia. Pero habrán escrito cientos de centones de informes para acreditar a sus amigos y desacreditar a sus enemigos en la carrera por la más mediocre de las autopistas burocráticas: la posmoderna universidad contemporánea. El género de escritura del burócrata no es el trabajo de investigación científica, sino el informe de evaluación sobre el colega. Todo esto ha contribuido decisivamente a la devaluación de la Universidad como institución investigadora y docente en materia de Letras. La destrucción ordenada y cuidadosamente desarrollada de los sistemas educativos estatales es excelente en nuestros tiempos posmodernos. Asegura además la mejor incomunicación posible entre todos y cada uno de los individuos emocionalmente reconfortados en sus escuelas, centros de enseñanza media y «prestigiosas» universidades. Paradójicamente, cada individuo es «educado» en la convicción de que puede llevar *una vida a la carta*, en la que tiene derecho a todo, sin límites, y en la que, por supuesto, le sobran todo tipo de conocimientos. El lema es «Mi yo lo sabe todo».

En la primavera de 2011 el Estado español trabajaba sobre la reforma del estatuto del Personal Docente e Investigador (PDI), y difundió un borrador que suscitó todo tipo de críticas y rechazos a los que se sumaron incluso quienes sin duda estaban formando parte de su elaboración. Se firmaron entonces, como siempre, varios manifiestos. El manifiesto es un género de escrito retórico y propagandístico, de tono muy autodignificante, al que también es muy dado el colectivo de profesores universitarios. Evidentemente, no sirve para nada, si exceptuamos su emoción terapéutica más o menos inmediata e instantáneamente precedera.

José Adolfo de Azcárraga, catedrático de Física de la Universidad de Valencia, publicó en *El País*, el 3 de marzo de 2011, un artículo titulado «La Universidad que viene: profesores por puntos», en el que criticaba duramente el texto del borrador ministerial del Estatuto del PDI. La noticia del artículo de Azcárraga se difundió en la comunidad universitaria junto a la solicitud de firmas en contra del borrador del tal estatuto, promovida tal solicitud por faneca, una organización de profesores universitarios declaradamente contrarios a la Aneca, y cuya página en Internet es <http://uniseria.blogspot.com/>.

Me adherí entonces a aquellos postulados, pero no en silencio, no sin más, sino haciendo constar muy enérgicamente mis observaciones al texto de Azcárraga. Este autor escribe que «la Universidad española perdió, a la llegada de la democracia, una gran oportunidad para intentar parecerse a las mejores universidades europeas y de Estados Unidos». Es cierto, pero, si por un lado tanto en USA como en Europa las universidades buenas son muy pocas —y subrayo lo de muy pocas—, por otro lado en España interesó a mucha gente, es decir, a mucho colega —y a muchos de nuestros maestros—, que la Universidad de nuestro país perpetuara los mejores vicios del

régimen anterior, entre ellos el caciquismo (en todos sus multitudinarios órdenes), que durante la democracia se vio sofisticadamente enriquecido, pero bajo un nuevo nombre: endogamia.

La mayor parte del profesorado independiente de hoy desprecia a aquel que ha crecido a la sombra de un cacique: aunque, por cortesía o vergüenza ajena (la que no tiene el interfecto) no se lo recordamos a la cara y a diario. Las formas de poder atraviesan hoy momentos muy críticos en las universidades. Nunca ha sido tan efímero y tan poco consistente. Es un poder terminal, un poder que se ejerce ya con fecha de caducidad anunciada.

En breve, quienes pretendan ser eméritos superarán el 2% reglamentario en la mayor parte de las universidades. Es fácil imaginarse lo que sucederá en las votaciones de los consejos de departamento. Y demás consejos. Porque es evidente que *il cuore dell'uomo sempre batte de lato del potere...* Y nunca importa quién se va, sino quién vendrá. En el momento de escribir estas líneas, la Universidad Complutense de Madrid ha transmitido a sus actuales eméritos la imposibilidad de seguir manteniéndolos como tales, por falta de dinero. ¿Se extenderá esta medida a otras universidades? Situación semejante afecta, en distinta medida, a numerosos colegas acreditados por la Aneca, y a quienes sus respectivas universidades no podrán otorgar una plaza ni de titular ni de catedrático por falta de presupuestos. La crisis económica es, a veces, más justiciera que las agencias de evaluación.

Igualmente habla Azcárraga en su artículo del «nefasto baremo de las acreditaciones para los cuerpos universitarios». ¿Cuántos de nuestros colegas participan a diario en el ejercicio de ese «nefasto baremo», cumplimentando informes al servicio de los imperativos evaluadores e institucionales? ¿Saben estos colegas que muchos de sus informes no los tiene en cuenta la Aneca, si a la comisión que resuelve las solicitudes no le interesa tenerlos en cuenta? Amparándose en que tales informes externos no son vinculantes, la Aneca ha emitido resoluciones deliberadamente contrarias a tales informes. No vale, pues, criticar el sistema de palabra, en público, y alimentarlo, antes o después, con informes que, debidamente entregados en tiempo y forma a sus respectivos comendadores burocráticos, pueden resultar ignorados por completo. Y el ignorarnos, el actuar contra ellos, es una forma de manipulación e incluso de posible prevaricación.

Finalmente, Azcárraga advierte: «Estamos presenciando la toma final del poder por los burócratas gracias a entornos —como el que crearía el Borrador— que favorecen el triunfo de su especie (Darwin, otra vez) a expensas de la institucionalmente más débil, la de los PDI con verdadera vocación docente e investigadora». ¿Acaso cabe otra cosa? Pero, ¿qué se puede esperar de una institución científica que valora más la burocracia que la ciencia? Que los científicos la abandonen en la medida de lo posible: concursos de traslado, excedencias, jubilaciones, estancias cada vez más prolongadas en el extranjero, actividades privadas paralelas o, simplemente, escaqueos de diverso género. En suma, la disolución de la ciencia dentro de la Universidad. Muchos profesores universitarios vivimos en la convicción de que la burocracia ha sido y es con frecuencia —y hoy más que ayer— el refugio de los más incapacitados para la vida científica. Hoy, sin embargo, estos presuntos incapacitados de la ciencia pueden acreditarse como burócratas de excelencia. Y juzgar a quienes valen más que ellos.

Es un delicioso mundo al revés. ¿Qué sucederá cuando Fortuna dé la vuelta a la rueda? La mayor parte de ellos se jubilarán, y se morirán, sin haber escrito —ya no publicado— ni una sola obra de referencia. Ni una sola. Pero habrán cubierto cientos de informes, hechos todos ellos con las mismas fórmulas repetitivas y amaneradas. Esa será su obra. Que no servirá ni para la wikipedia, donde por cierto varios de ellos acicalan narcisistamente sus propios *curricula*.

Y además, ¿a qué viene tanta sorpresa? ¿Cuánto tiempo llevamos formando parte de este sistema y de las condiciones que aseguran su degradación? Porque un sistema así se mantiene con la complicidad de quienes no están de acuerdo con él pero colaboran con él, por dinero, por cortesía, por cobardía, por amistad, por esperanza, por interés, por incapacidad para hacer otra cosa.

Mientras se siga colaborando acriticamente con la Aneca, o con la anep, estas y otras instituciones seguirán evaluando, acreditando y desacreditando, y, si es verdad, como yo creo que lo es, lo que dicen muchas personas que al respecto escriben, continuarán asegurando en la universidad española el triunfo de la mediocridad: porque aunque no estén de acuerdo con ella, tampoco la podrán contrarrestar.

Las revoluciones solo se hacen en los callejones sin salida. Y el triunfo de la mediocridad tiene muchos cómplices e innumerables salidas: no conduce jamás a ningún callejón, sino que permite transitar por avenidas muy vistosas. Otra cosa es que los colegas se burlen (y mucho) unos de otros entre bastidores, pero, por detrás, como se dice popularmente en gallego, «chaman ó rei cornudo». Y lo que se hace en privado no siempre es un signo de prudencia, sino las más de las veces de cobardía y represión.

Si las *anecas* de turno no tuvieran burócratas que aceptaran trabajar para ellas, a cambio del placer que supone huronear en el CV del colega —¿o acaso es la miseria de la comisión económica que se cobra por evaluar lo que atrae, o la falsa ilusión de poder con que cree investirse el supuesto experto, ignorando que el camino está lleno de arrieros?—, no podrían continuar desarrollando esta labor que tanto se critica públicamente desde todos los medios hoy en día. La mediocridad de los necios no gozaría de tantas libertades y simpatías si la inteligencia de los discretos no se amancebara con ella de forma tan frecuente, tan cobarde y tan barata. En estos momentos la lucha por la calidad de la universidad española es una batalla perdida. En materia de Letras, lo es irreversiblemente. Y en el extranjero, también. Quien lo probó —con permiso de Lope—, lo sabe. Podemos firmar manifiestos, papelitos, articulitos, usar estas cosas nuevas que ahora se usan para perder el tiempo colectivamente en Internet, etc... Está bien como terapia de grupo. Para el que la necesite. Pero las revoluciones no se hacen solo con palabras. Lo único que se puede hacer es poner objetivamente en la picota a quienes, creyendo tener un CV presentable, hacen el ridículo evaluando a quienes disponen de un CV científicamente mucho más potente. La única razón que se puede esgrimir frente a la burocracia y sus agentes, aunque sean colegas y amigos (y si no son ni lo uno ni lo otro mucho mejor), es la razón científica. Y, si procede, elevar una demanda judicial por prevaricación cuando sea posible reunir pruebas que lo demuestren.

Llegados a este punto, o se está con la ciencia, o se está con la burocracia. La dialéctica entre ambas es el actual terreno de juego. Estos son los bandos para el que quiera jugar. No vale estar en los dos. En contextos como este, las medias tintas son

propias de sofistas. Y sirven a la burocracia, no a la ciencia. Se olvida, además, que Roma nunca paga a traidores.

Nunca en la historia de la Democracia española el descontento de la comunidad universitaria ha sido mayor que el actual. Y nunca ese descontento ha tenido razones más poderosas que las actuales. Pero no hay ni habrá una respuesta organizada, porque colectivamente el profesorado universitario, tan listo él, es incapaz de llevarla a cabo. Una crítica hecha solo de palabras no tiene ninguna validez efectiva. La efectividad —y la realidad de la verdad— está en los hechos, no en las palabras. Toda revolución es egolatría, se hace siempre en nombre del amor propio y hoy por hoy de la supremacía del insulto personal y gregario. Nada cabe esperar en estos momentos de ninguna posible revolución en las aulas o claustros. Lo único que podrá terminar con la endogamia, la prevaricación y la injusticia en la Universidad española —o al menos limitarlas— es, por desgracia, la crisis económica, que al detener el crecimiento de la administración cercena también sus tumores. Pero la solución no es amputar ni destruir lo que hay, sino mejorarlo. No hay salida cuando la solución es la necrosis.

La insolidaridad generacional, de «viejos» que mantienen sus privilegios depredando el crecimiento de «jóvenes», es un hecho presente. Es problema que afecta ante todo a las nuevas generaciones: que espabilen, ¿o es que se creen que el mundo es como se lo han contado? Hoy se tiene cada vez menos que ganar, y por lo tanto el temor al enfrentamiento es mucho menor que hace tan solo una década.

Por otro lado, cuando no hay nada que perder, ni nada que ganar, el miedo no existe. El miedo y la esperanza son pura psicología. Si a esto añadimos que el conflicto de poderes resulta cada vez más irregular y dinámico, más turbulento y cambiante, es muy aconsejable tentarse el indumento antes de echar las campanas al vuelo con una evaluación inaceptable para un grupo preparado de investigadores que observan cómo los burócratas pierden terreno porque la crisis económica no los acompaña en sus mangoneos. La Aneca ha provocado en la universidad española más descontentos y desavenencias en un solo lustro que el resto de las instituciones educativas en treinta años de Democracia. En España hemos visto disolverse el alumnado universitario, por muchas razones: descenso de natalidad, inutilidad de la docencia y de la formación universitaria (pienso en las titulaciones llamadas de Letras, pero no descarto las otras), alejamiento del mercado laboral, incremento de los obstáculos de todo tipo (burocráticos, autonómicos, nacionalistas, multiplicación de planes de estudio cada vez más absurdos) que se interponen entre el comienzo de la carrera y su conclusión, etc... Vale más dedicarse a otra cosa que ir a estudiar a una Facultad de Letras.

Las décadas que vienen son de estiaje para la vida universitaria y todo lo relacionado con las instituciones académicas. Los triunfos de la Aneca coinciden con el más que públicamente denostado triunfo de los mediocres. Curiosa casualidad. Nadie se da por aludido. Peor para quienes prefieran ignorarlo. Al final, solo la burocracia probará que han existido.

En la Universidad trabaja el que no sirve para otra cosa. Y quien crea lo contrario que cuide su vanagloria, o que demuestre de veras que sirve para otra cosa.

La vida es un camino lleno de arrieros. Y la vida universitaria está más llena de arrieros que de caminitos. Hasta la vista.

IV

CONCLUSIÓN

Nuestro principal destino es no contentar a los peores.

Severino BOECIO (524/2010: 41).

Esta obra tendrá más enemigos que lectores. Ya lo sabemos. Y ya lo hemos dicho. La grave depresión por la que atraviesa el mundo académico contemporáneo no asegura a este libro una grata relación con sus colegas y lectores de época. Sus lectores, de tenerlos, están por venir. Hoy todo su público está mermado. En primer lugar, porque los profesores no leen a sus contemporáneos, y aún menos a sus colegas. De los estudiantes no cabe esperar absolutamente nada. A mis actuales alumnos universitarios les importa un bledo el conocimiento y los contenidos de cualesquiera materias que, al menos en teoría, cursan de forma voluntaria, y por las que se paga una matrícula. Vienen a la Universidad a prolongar su adolescencia y a divertirse. Las personas inteligentes y trabajadoras no estudian carreras de Letras. Si hay posibles excepciones, confieso que no se me han revelado. En segundo lugar, la Universidad, en sus Facultades de Letras —humanidades o cultura (ibéricas, mediterráneas...), o como ahora se llamen— se queda sin estudiantes. Además, sus arcas presupuestarias están vacías: las bibliotecas carecen de fondos para la adquisición de títulos. El profesorado en general atraviesa una de las etapas de mayor descontento, abulia e incluso extravío laboral como no se ha conocido en décadas. La calidad de la docencia prosigue su descenso habitual e irreversible. La prosperidad de la investigación está erosionada por la administración, la burocracia y la ideología asfixiante de una sociedad que —incluso académicamente— asume comportamientos irreflexivos e irracionales, con una frecuencia desmedida y difícil de comprender.

Gramsci advertía que el pesimismo era una cuestión de la inteligencia y el optimismo lo era de la voluntad. No diré que cualquier tiempo pasado fue mejor, porque algo así es una simpleza, pero sí sé que el estado actual y futuro del estudio de las comúnmente denominadas «ciencias humanas» exige un repliegue extraordinario hacia las más personales limitaciones financieras e intelectuales. Este repliegue constata el fracaso de muchas tentativas sociales y políticas, académicas y

económicas, malogradas durante los últimos tiempos, y cuyas consecuencias son ya irreversibles. Los Estados –democráticos, o no, pues la democracia es solo un juego de apariencias– no asumirán ese coste, y la educación científica se convertirá en una cuestión de minorías –en algunos casos de muy dudosa referencia– y de élites cuya genealogía no resultará menos inquietante. El pensamiento posmoderno ha sido el principal responsable de este deterioro y de esta degradación. He aquí el triunfo de Babel. Este libro se dirige precisamente a los herederos de esta situación, obligados a ser educados científicamente en un mundo académico sin criterios. La escuela, los institutos de enseñanza media y las universidades se han convertido, en las democracias occidentales, en la estructura política de un *tercer mundo semántico*.

Nuestras sociedades actuales han hecho de la Universidad una institución completamente innecesaria. Los profesionales se formarán en las empresas, no en las aulas. La Universidad es hoy una institución diseñada para mantener entretenidos a los profesores y para entretener mantenidos a los alumnos. Por el momento, aún expide visados para el mercado laboral, en forma de títulos académicos, cuyo valor es cada vez menor y menos influyente.

En un contexto de esta naturaleza, donde el extravío y la confusión triunfan sobre las posibilidades del racionalismo, la ciencia y la filosofía, resulta muy difícil abrirse camino a través de obras críticas, desmitificadoras de sofismas y exigentes de un pensamiento fuerte, sistemático e inevitablemente demoledor de muchas falacias.

La interpretación de la literatura exige un pensamiento sistemático. Nuestra época y nuestra sociedad –incluida la académica– rechazan cualquier tentativa que vaya en esta dirección. Son instituciones fatigadas, consumidas, sin expectativas ni estímulos. La Universidad actual, en materia de Letras, tanto en España como fuera de ella, carece completamente de objetivos. Con todo, y en uno de los momentos cenitales de esta depresión académica, económica y política, he querido dar cuenta en esta obra de un sistema de pensamiento destinado a la interpretación de los materiales literarios.

El lector, el intérprete, el enemigo incluso de las ideas aquí defendidas, encontrará una interpretación crítica de lo que la literatura es en todas sus dimensiones: 1) Postulados fundamentales, 2) Definición conceptual, 3) Genealogía, 4) Ontología, 5) Gnoseología, 6) Genología, 7) Ficción y 8) Literatura Comparada (tomo I). Se ha dado cuenta, además, de sus demostraciones críticas (tomo II) y de sus dimensiones dialécticas (tomo III). Finalmente, se ofrece al lector, de forma actualizada en internet, un Glosario, una Videoteca y una Bibliografía.

Este libro no es una exposición acrítica o doxográfica de teorías literarias. No es una rapsodia de conceptos, nombres, ideas, palabras, obras... No. Nada de eso. Este libro es una exposición teórica, crítica y dialéctica de una nueva y distinta Teoría de la Literatura: la Crítica de la Razón Literaria, esto es, del racionalismo formalizado en los materiales literarios, del racionalismo contenido en la literatura. Así hemos construido, en lengua española –las lenguas son tecnologías– el Materialismo Filosófico como Teoría, como Crítica y como Dialéctica de la Literatura. De su futuro nada está excluido, aunque de este nuestro presente no quepa esperar absolutamente nada.

V

GLOSARIO
DE
TÉRMINOS FUNDAMENTALES
DEL
MATERIALISMO FILOSÓFICO
COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

Como se ha dicho al comienzo de la *Crítica de la Razón Literaria*, la edición digital de esta obra ofrece al lector, además del contenido impreso, los accesos directos a tres materiales documentales muy importantes: 1) un Glosario de Términos fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura; 2) una Videoteca, constituida por una serie constantemente ampliada de vídeos docentes y académicos, grabados desde 2012 hasta hoy, en los que se expone de forma específica cada uno de los temas, capítulos o apartados de esta obra, así como la totalidad de la actividad docente y de las clases y conferencias impartidas por el autor en las diversas Universidades, instituciones y centros de investigación en que ha intervenido o trabajado; y 3) una Bibliografía crítica sobre Literatura, Teoría de la Literatura, Literatura Comparada, Crítica Literaria y Materialismo Filosófico permanentemente actualizada desde internet.

Los enlaces en la red internáutica de la edición digital de la *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*, son un complemento interactivo, actualizado y permanente de los contenidos codificados y expuestos en esta edición impresa, publicada en 2017 por Editorial Academia del Hispanismo.

El lector tiene a su disposición el Glosario de Términos fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura en el siguiente enlace de internet, de forma abierta, libre y gratuita: <http://goo.gl/iYZ8KR>.

A continuación, se ofrece el listado, organizado temáticamente, de los Términos fundamentales que constituyen este Glosario, y que pueden verse en el antemencionado enlace de internet.

GLOSARIO

Disponible en internet en el siguiente enlace:
<http://goo.gl/iYZ8KR>

1. POSTULADOS FUNDAMENTALES DEL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

Racionalismo

Crítica

Doxografía

Ideología

Moral / Ética

Dialéctica

Ciencia

Symploké

2. IDEA Y CONCEPTO DE LITERATURA

Literatura

Teoría de la Literatura

Crítica de la Literatura

Espacio Antropológico

Espacio Ontológico

Espacio Gnoseológico

Espacio Estético

3. GENEALOGÍA DE LA LITERATURA: ORIGEN DE LA LITERATURA

Origen de la Literatura

Genealogía evolucionista del conocimiento literario

Culturas bárbaras y culturas civilizadas

Tipología del conocimiento en las culturas bárbaras

Tipología del conocimiento en las culturas civilizadas

Tipos, modos y géneros del conocimiento literario

Literatura primitiva o dogmática

Literatura crítica o indicativa

Literatura programática o imperativa

Literatura sofisticada o reconstructivista

4. ONTOLOGÍA DE LA LITERATURA: LOS MATERIALES LITERARIOS

Materiales literarios

Autor

Obra literaria

Lector

Intérprete o transductor

5. GNOSEOLOGÍA DE LA LITERATURA: TEORÍA DEL CONOCIMIENTO LITERARIO

Modos científicos trascendentes de conocimiento literario

Descriptivismo

Teoreticismo

Adecuacionismo

Circularismo

Modos científicos inmanentes de conocimiento literario

Definiciones

Clasificaciones

Demostraciones

Modelos

Crítica de la Teoría de la Literatura

Crítica academicista

Crítica epistemológica

Crítica gnoseológica
Teoría del Cierre Categorical
Clasificación de las Ciencias
Ciencias Naturales
Ciencias Computacionales
Ciencias Estructurales
Ciencias Constructivas o Reconstructivas
Ciencias Demostrativas
Ciencias Políticas

6. CONCEPTO DE FICCIÓN EN LA LITERATURA

Ficción y Realidad
Ficción y Literatura
Ficción y Teoría de la Literatura
Ficción y Epistemología
Ficción y Gnoseología
Ficción y Ontología
Términos, Relaciones y Operaciones de la Ficción Literaria

7. GENOLOGÍA DE LA LITERATURA: TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Idea y concepto de Género Literario
Géneros Literarios y Espacio Gnoseológico
Teoría de los Géneros y Teoría de las Categorías
Teoría de los Géneros y Teoría de las Esencias
Teoría de las esencias porfirianas
Teoría de las esencias plotinianas
Poética Histórica de los Géneros Literarios
Poética Gnoseológica de los Géneros Literarios
Esencia o canon de género
Atributo o metro de género
Potencia de género
Paradigma de género
Facultad de género
Propiedad de género

Prototipo de género

Característica de género

Accidente de género

8. LITERATURA COMPARADA

Literatura Comparada

Modelo gnoseológico de la Literatura Comparada

Metro

Prototipo

Paradigma

Canon

Sintaxis gnoseológica: términos, relaciones y operaciones

Semántica gnoseológica: autor, obra, lector y transductor

Pragmática gnoseológica: prototipo, paradigma y canon

VI

VIDEOTECA

EXPOSICIÓN AUDIOVISUAL DE LA *CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA*

Como se ha dicho al comienzo de la *Crítica de la Razón Literaria*, la edición digital de esta obra ofrece al lector, además del contenido impreso, los accesos directos a tres materiales documentales muy importantes: 1) un Glosario de Términos fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura; 2) una Videoteca, constituida por una serie constantemente ampliada de vídeos docentes y académicos, grabados desde 2012 hasta hoy, en los que se expone de forma específica cada uno de los temas, capítulos o apartados de esta obra, así como la totalidad de la actividad docente y de las clases y conferencias impartidas por el autor en las diversas Universidades, instituciones y centros de investigación en que ha intervenido o trabajado; y 3) una Bibliografía crítica sobre Literatura, Teoría de la Literatura, Literatura Comparada, Crítica Literaria y Materialismo Filosófico permanentemente actualizada desde internet.

Los enlaces en la red internáutica de la edición digital de la *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*, son un complemento interactivo, actualizado y permanente de los contenidos codificados y expuestos en esta edición impresa, publicada en 2017 por Editorial Academia del Hispanismo.

El lector tiene a su disposición esta Videoteca, que contiene una exposición audiovisual de la *Crítica de la Razón Literaria*, en el siguiente enlace de internet, de forma abierta, libre y gratuita: <http://goo.gl/JhR2mu>.

Asímismo, se informa de que todos los vídeos grabados por el autor de esta obra se encuentran disponibles en el correspondiente canal de YouTube, ordenados en secciones, y accesibles desde este enlace de internet: <http://goo.gl/rzImbZ>.

A continuación, se ofrece el listado, organizado temáticamente, de las secciones y sesiones que constituyen esta Videoteca, y que pueden verse en los antemencionados enlaces de internet.

VIDEOTECA

Disponible en el siguiente enlace de internet:

<http://goo.gl/JhR2mu>

ÍNDICE GENERAL TEMÁTICO DE VÍDEOS DOCENTES Y ACADÉMICOS

Conceptos fundamentales de Teoría de la Literatura.

Conferencias.

Crítica de la Literatura Crítica o Indicativa.

Crítica de la Literatura Primitiva o Dogmática.

Crítica de la Literatura Programática o Imperativa.

Crítica de la Literatura Sofisticada o Reconstructivista.

Crítica de libros.

Curso Superior de Teoría de la Literatura.

Cursos en la Fundación Gustavo Bueno: Escuela de Filosofía de Oviedo.

Debates.

El concepto de ficción en la literatura.

Entrevistas.

La Filosofía de los Poetas.

Originalidad literaria y filosófica de la obra completa de Miguel de Cervantes.

Preguntas y respuestas.

Presentación de la Crítica de la Razón Literaria.

Presentación del Curso Superior de Teoría de la Literatura.

Presentaciones de libros.

¿Qué es la Literatura Comparada?

Seminarios, congresos y cursos magistrales.

VII

BIBLIOGRAFÍA

Lector: no quieras encontrarte entre los citados en esta bibliografía. La mayor parte de los autores que aparecen referidos en esta lista han sido objeto de una fuerte crítica, y no siempre positiva, a lo largo de esta obra. En la presente bibliografía solo figuran las obras que he leído y utilizado. Hay libros y artículos que he leído y que no han tenido para mí ningún valor ni utilidad, que me han hecho perder el tiempo, aunque no el humor, y que en ocasiones, a veces con frecuencia, me han provocado vergüenza ajena. He hecho un favor a esos autores no citándolos aquí. Quédense en su limbo estéril.

Como se ha dicho al comienzo de la *Crítica de la Razón Literaria*, la edición digital de esta obra ofrece al lector, además del contenido impreso, los accesos directos a tres materiales documentales muy importantes: 1) un Glosario de Términos fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura; 2) una Videoteca, constituida por una serie constantemente ampliada de vídeos docentes y académicos, grabados desde 2012 hasta hoy, en los que se exponen de forma específica cada uno de los temas, capítulos o apartados de esta obra, así como la totalidad de la actividad docente y de las clases y conferencias impartidas por el autor en las diversas Universidades, instituciones y centros de investigación en que ha intervenido o trabajado; y 3) una Bibliografía crítica sobre Literatura, Teoría de la Literatura, Literatura Comparada, Crítica Literaria y Materialismo Filosófico permanentemente actualizada desde internet.

Los enlaces en la red internáutica de la edición digital de la *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*, son un complemento interactivo, actualizado y permanente de los contenidos codificados y expuestos en esta edición impresa, publicada en 2017 por Editorial Academia del Hispanismo.

El lector tiene a su disposición la presente Bibliografía de la *Crítica de la Razón Literaria* en el siguiente enlace de internet, de forma abierta, libre y gratuita, así como también periódicamente actualizada, algo que desde esta edición impresa no podemos ofrecer con la misma inmediatez: <http://goo.gl/aXlgdh>.

Es importante hacer saber al lector lo siguiente respecto a la bibliografía, tal como se presenta en esta edición impresa de 2017. Se han distinguido tres secciones:

1. Bibliografía literaria.
2. Bibliografía metodológica.
3. Bibliografía aberrante.

Se ha considerado pertinente ubicar en la bibliografía literaria determinadas obras de Friedrich Nietzsche o Sigmund Freud, entre otros, como *El nacimiento de la tragedia* (1871) o *La interpretación de los sueños* (1899), al considerar estas piezas como composiciones literarias, o incluso poéticas, y en todo caso fabulosas, y de ninguna forma como obras de filosofía ni de ciencia. Menos aún de ciencia literaria o de teoría de la literatura. He insistido con frecuencia en que Freud es posiblemente el mejor novelista del siglo XX, un narrador al que los filólogos han leído como si fuera un científico y los médicos han leído como si fuera un fabulador.

Por supuesto, se ha considerado imprescindible abrir una sección en la que ubicar determinadas publicaciones, entre ellas varias obras de Derrida o de Foucault, que constituyen, a mi juicio, referencias bibliográficas completamente aberrantes, y que en consecuencia solo pueden leerse como lo que son: aberraciones. El lector las encontrará citadas en la sección correspondiente. Son una muestra indicativa y minimalista, con intención solo demostrativa o ilustrativa, y que pretende, como es lógico, evitar la difusión y promoción de otras obras análogamente aberrantes de esos mismos autores allí emplazados. Botones de muestra. No es un índice de libros prohibidos. No han sido títulos tan útiles al vicio. Es, simplemente, un informe puntual de aberraciones bibliográficas. Deben conocerse. Solo se puede evitar lo que se conoce. Y silenciar lo que se sabe.

BIBLIOGRAFÍA LITERARIA

- ALBERTI, Rafael (1948), *A la pintura. Poema del color y la línea*, Buenos Aires, Losada. Reed. en *Obras completas. Poesía, 1939-1963, II*, Madrid, Aguilar, 1988. Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero.
- ALEIXANDRE, Vicente (1935), *Pasión de la Tierra*, México, Fábula. Segunda ed. en Madrid, Adonais, 1946. Reed. en «A la segunda edición de *Pasión de la Tierra*», *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, II (526-530). Ed. manejada de Gabriele Morelli, Madrid, Cátedra, 2000. [Obra compuesta entre 1928-1929].
- ALEIXANDRE, Vicente (1953), *Nacimiento último*, en *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2005². Ed. de Alejandro Duque Amusco.
- ALEIXANDRE, Vicente (1965), *Retratos con nombre*, en *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2005². Ed. de Alejandro Duque Amusco.
- ALEIXANDRE, Vicente (1968), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1978².
- ALEIXANDRE, Vicente (2002), *Prosa completa*, Madrid, Visor. Ed. de Alejandro Duque Amusco.
- ALEIXANDRE, Vicente (2003), *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2005². Ed. de Alejandro Duque Amusco.
- ALIGHIERI, Dante (1928), *Divina commedia*, Milano, Ulrico Heopli Editore, 1997. Testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli.
- ANÓNIMO (1554), *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1992. Ed. de F. Rico.
- ANÓNIMO (1994), *Enuma Elish. Poema babilónico de la Creación*, Madrid, Trotta. Ed. de Federico Lara Peinado.
- ANÓNIMO (2003), *Poema de Gilgamesh*, Tecnos, Madrid. Ed. de F. Lara Peinado.
- BAROJA, Pío (1911), *El árbol de la ciencia*, Madrid, Cátedra, 1998. Ed. de Pío Caro Baroja con notas de Inman Fox.
- BECKETT, Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, Minuit. Trad. esp. de A. M. Moix: *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets, 1995.
- BECKETT, Samuel (1972), *Comédie et actes divers. Comédie* [1963]. *Va-et-vient* [1965]. *Cascando* [1963]. *Paroles et musique* [1962]. *Dis Joe* [1965], *Acte sans paroles I* [1956]. *Acte sans paroles II* [1959], *Film* [1963], *Souffle*, Paris, Minuit.
- BECKETT, Samuel (1986), *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.
- BIBLIA (1975), versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego por Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, 3^a edición, 2^a impresión.
- BLAKE, William (1793), *The Marriage of Heaven and Hell*, London & New York, Oxford University Press, 1975. Edited by Geoffrey Keynes.

- BLAKE, William (1794), *Canciones de Inocencia y de Experiencia*, Madrid, Cátedra, 1999. Ed. bilingüe de José Luis Caramés y Santiago González Corujedo.
- BLAKE, William (1979), *Blake's Poetry and Designs. Authoritative Texts. Illuminations in Color and Monochrome. Related Prose. Criticism*, New York & London, Norton & Company, A Norton Critical Edition. Edited by Mary Lynn Johnson and John E. Grant.
- BOCCACCIO, Giovanni (1349-1353), *Decameron: con le illustrazioni dell'autore e di grandi artisti fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Le Lettere, 1999. A cura di Vittore Branca. Introducción, notas y trad. esp. de María Hernández Esteban: *Decamerón*, Madrid, Cátedra, 2002.
- BORGES, Jorge Luis (1923-1985), *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1989 (3 vols.).
- BRECHT, Bertolt (1919-1939), *Einakter*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1967. Trad. esp. de Miguel Sáenz: *Piezas en un acto*, Madrid, Alianza, 2005.
- BRETÓN, André (1924), *Manifestes du surréalisme* [1924, 1930, 1946], Paris, Gallimard, 1963. Trad. esp.: *Manifestos del surrealismo*, Cerdañola, Labor, 1985.
- BÜCHNER, Georg (1967), *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, en Werner R. Lehmann (ed.), Hamburg, Wegner (2 vols.). En esta edición se basan las ediciones posteriores de las obras de Büchner llevadas a cabo por Carl Hanser Verlag (Münchener Ausgabe, München, Wien, 1980; reeds. en 1988 y 1999, a cargo de Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm y Edda Ziegler). Trad. esp. de C. Gauger, con introducción de K. Forssman y J. Jané, de la edición alem. de 1967 de Werner R. Lehmann: *Obras completas*, Madrid, Editorial Trotta.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1629), *El príncipe constante*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000. Ed. de Enrica Cancelliere.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1982), *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia. Ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera.
- CASONA, Alejandro (1969), *Obras completas*, Madrid, Aguilar (9ª ed.). Ed. de Federico Carlos Sainz de Robles.
- CELA, Camilo José (1944), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona, Noguer, 1974.
- CELAYA, Gabriel (1993), *Trayectoria poética. Antología*, Madrid, Castalia. Ed. de José Ángel Asuncue.
- CERNUDA, Luis (1962), *Desolación de la Quimera. Las nubes*, Madrid, Cátedra, 2009. Ed. de Luis Antonio de Villena.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (¿1585?), *La Numancia*, Madrid, Alianza Editorial, 1996. Edición, introducción y notas de F. Sevilla y A. Rey.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (¿1585?a), *El cerco de Numancia*, Salamanca, Anaya, 1961. Ed. de Robert Marrast. Reed. en Madrid, Cátedra, 1984 (2ª ed. de 1990), y en México, Rei, 1987. Edición, prólogo y notas.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1585), *La Galatea*, Madrid, Alianza, 1996. Ed. de F. Sevilla y A. Rey.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1605-1615), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998. Ed. de F. Rico.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1605-1615a), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Magisterio Español, 1971. Estudio preliminar de Américo Castro [«Cómo veo ahora el Quijote»].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1605-1615b), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Aguado, Madrid, 1833-1839 (6 vols.). Ed. de Diego Clemencín. Nueva ed. en Madrid, Castilla, 1967.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1613), *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001. Edición de Jorge García López. Estudio preliminar de Javier Blasco.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1613a), *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 2002. Ed. de Juan Bautista Avallé-Arce.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1613b), *Cervantes: the Complete Exemplary Novels*, Oxford, Oxbow, 2007. Ed. de Barry W. Ife y Jonathan Thacker.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1613c), *Exemplary Novels*, Warminster, Aris & Phillips, 1992. Ed. Barry W. Ife, et al. (4 vols.).
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1613d), *The Deceitful Marriage, and other Exemplary Novels*, New York, New American Library, 1963. Ed. de Walter Starkie.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1614), *Viaje del Parnaso*, en *Obras completas de Miguel de Cervantes*, vol. 12, Madrid, Alianza, 1997. Edición de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1615), *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987. Ed. de F. Sevilla y A. Rey.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1615a) «Prólogo al lector», *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, en A. Rey Hazas y F. Sevilla Arrollo, edición, introducción y notas las *Obras completas* de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza, 1996.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1617), *Die Prüfungen des Persiles und der Sigismunda. Eine nordische Geschichte*. Aus dem spanischem von Friedrich Notter, Stuttgart, Verlag der J. B. Metzlerschen Buchhandlung, 1839.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1617a), *Les travaux de Persille et Sigismonde, histoire septentrionale*, Paris, José Corti, 1994. Traduit et présenté par Maurice Molho.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1617b), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 2002. Ed. de Carlos Romero Muñoz.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1617c), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, 1969. Ed. de J. B. Avallé Arce.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1799), *Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha von Miguel de Cervantes Saavedra übersetzt von Ludwig Tieck*, Berlin, Bey Johann Friedrich Unger.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1974), *Poesías completas*, Madrid, Castalia (2 vols.). Edición, introducción y notas de Vicente Gaos.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1984), *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, edición facsímil de la edición *princeps*, Madrid, 1615.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1996-1999), *Obras completas*, Madrid, Alianza. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (17 vols.).
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2005), *Poesía*, Barcelona, Seix-Barral. Ed. de José Manuel Caballero Bonald.
- CHALLE, Robert (1713), *Continuation de l'Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, Paris, Par la Compagnie des Libraires.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1848), *Mémoires d'Outre-Tombe*, en *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951. Ed. de Maurice Levaillant y Georges Moulinier.
- CHAUCER, Geoffrey (1387), *The Canterbury Tales of G. Chaucer*, London, Oxford University Press, 1980. Ed. de N. F. Blake. Trad. esp. de P. Guardia Massó: *Cuentos de Canterbury*, Madrid, Cátedra, 1997.
- CHAUCER, Geoffrey (1980), *The Canterbury, Tales en Complete Works*, London, Oxford University Press. Ed. de Walter W. Skeat.
- CICERO, Marcus Tullius, *Epistulae ad familiares*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977. Ed. de D R Shackleton Bailey.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro (1640), *El hereje. (Auto en alegoría del sacrílego y detestable cartel que se puso en la ciudad de Granada contra la Ley de Dios y su Madre Santísima)*,

- Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008. Edición, introducción y notas de Francisco Domínguez Matito.
- CUENCA, Luis Alberto de (2007), *Los mundos y los días. Poesía 1970-2002*, Madrid, Visor.
- DA PONTE, Lorenzo (1787), *Libretto de Don Giovanni* de W. A. Mozart, Hamburg, Deutsche Grammophon GmbH, 1992.
- DELGADO, Jacinto María (1786?), *Adiciones a la historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero el famoso Sancho Panza, escritas en arábigo por Cide-Hamete Benengeli y traducidas al castellano con las memorias de la vida de éste*, Madrid: Imprenta de Blas Román. Reimpreso en Barcelona, 1905.
- DIEGO, Gerardo (ed.) (1935), *Poesía española completa (1901-1934)*, Madrid, Taurus, 1974⁷.
- DOSTOIEVSKI, Fedor (1864), *Memorias del subsuelo*, Barcelona, Editorial Juventud, 1998. Trad. esp. de Mariano Orta Manzano.
- ERASMO DE ROTTERDAM, Desiderio (1509), *Elogio de la locura o Encomio de la estulticia*, Madrid, Espasa Calpe, 2007. Traducción, prólogo y notas de Pedro Voltes.
- ESOPO y BABRIO (1978), *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos. Introducción general de Carlos García Gual. Introducciones, traducciones y notas de P. Bâdenas de la Peña y J. López Facal.
- FEDRO (2005), *Fábulas*. AVIANO, *Fábulas. Fábulas de Rómulo*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de Antonio Cascón Dorado.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (1614), *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972. Ed. de Martín de Riquer.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (1614a), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Ed. de Florencio Sevilla.
- FILLEAU DE SAINT-MARTIN, François (1695), *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, Paris, Claude Barbin.
- FONTE, Ramiro (1995), *As bandeiras do corsario. Sobre poesía e poetas*, Vigo, Editorial Nigra.
- FREUD, Sigmund (1873-1945), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981 (4^a ed.) (3 vols.). Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión de los textos a cargo de Jacobo Numhauser Tognola.
- FRISCH, Max (1953), *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1998.
- GARCÍA LORCA, Federico (1930), *El público*, Madrid, Cátedra, 1991. Ed. de María Clementa Millán.
- GARCÍA LORCA, Federico (1933), *Bodas de sangre*, Madrid, Cátedra, 1985. Ed. A. Josephs y Juan Caballero.
- GARCÍA LORCA, Federico (1934), *Yerma*, Madrid, Cátedra, 1999. Ed. de Ildelfonso Manuel Gil.
- GARCÍA LORCA, Federico (1936), *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 1996. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero.
- GATELL, Pedro (1794), *Historia del mas famoso escudero Sancho Panza, después de la muerte de Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Imprenta Real.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust* (1808-1832), en *Goethes Werke Band III. Dramatische Dichtungen I*, München, Verlag C. H. Beck, 1996. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. Trad. esp. J. Roviralta: *Fausto*, Madrid, Cátedra, 1991.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1911-1963), *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1995. Ed. de Rodolfo Cardona.
- GRACIÁN, Baltasar (1651, 1653 y 1657), *El Criticón*, Madrid, Espasa-Calpe. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, 1971 (3 vols.).
- HARDY, Thomas (1952), *The Collected Poems of Thomas Hardy*, Mac Millan and Co., London. Ed. ing. utilizada para la ed. y trad. esp. de Francisco M. López Serrano: *El gamo ante la casa solitaria*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

- HESÍODO (1983), *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, Madrid, Gredos, 1997. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díaz.
- HIPONA, Agustín de (2010), *Confesiones*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de Alfredo Encuentra Ortega.
- HOMERO (1954), *Ilíada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996. Trad. de Luis Segalá y Estalella. Introducción de Javier de Hoz.
- HUGO, Victor (1859-1883), *La Légende des Siècles*, Paris, Gallimard, 1950. Ed. de Jacques Truchet. Trad. esp. y edición de José Manuel Losada Goya: *La leyenda de los siglos. (Selección)*, Madrid, Cátedra, 1994.
- HUGO, Victor (2000), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard. Ed. de Roland Purnal, Jean Jacques Thierry, Josette Méléze.
- HUIDOBRO, Vicente (1914-1925), *Manifiestos*, Santiago de Chile, Editorial Mago, 2009. Ed. de Máximo González Sáez.
- HUIDOBRO, Vicente (1917), *Horizon Carré*, París, Paul Birault.
- HUIDOBRO, Vicente (1989), *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho. Selección, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Luis Navarrete Orta.
- IONESCO, Eugène (1960), *Rhinocéros*, Paris, Bordas, 1996. Ed. de C. Abastado.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1936-1942), *En el otro costado*, Madrid, Júcar, 1974. Ed. de Aurora de Albornoz.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1936-1942a), *En el otro costado. Espacio (en verso)*, Madrid, Visor Libros, 2007. Ed. de Javier Blasco. Texto base según versión de Antonio Sánchez Romeralo.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1942-1950), *Una colina meridiana*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2003.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1962), *Cartas*, Madrid, Aguilar. Ed. de Francisco Garfias.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1980), *Antología poética*, Madrid, Cátedra. Ed. de Vicente Gaos.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1983), *La realidad invisible (1917-1920, 1924)*, London, Tamesis Book Limited. Edición crítica facsímil, con lecturas interpretativas, de Antonio Sánchez Romeralo.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1989), *Antología poética*, Madrid, Cátedra. Ed. de Javier Blasco.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2005), *Obra poética*, Madrid, Espasa-Calpe, Biblioteca de Literatura Universal. Prólogo de Víctor García de la Concha. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba.
- JUVENAL · PERSIO (1991), *Sátiras*, Madrid, Gredos. Introducciones generales de Manuel Balasch y Miquel Dolç. Introducciones particulares, traducción y notas de Manuel Balasch.
- KEATS, John (1820), *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems*, London, Talor and Hessey.
- KEATS, John (2009), *Poemas escogidos*, Madrid, Cátedra. Ed. bilingüe de Juan V. Martínez Luciano, Pedro Nicolás Payá y Miguel Teruel Pozas. Introducción y notas de Juan V. Martínez Luciano.
- KLEIST, Heinrich von (1988), *Sämtliche Werke: Brandenburger Ausgabe*, Basel, Strömfeld. Herausgegeben von Roland Reuss und Peter Staengle.
- LA BRUYÈRE, Jean de (1688-1694), *Les Caractères ou les moeurs de ce siècle*, Paris, Garnier Frères, 1962. Ed. de Robert Garapon.
- LA FONTAINE, Jean de (1965), *Oeuvres complètes*, Paris, Le Seuil. Ed. de Jean Marmier. Préface de Pierre Clarac.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de (1665), *Maximes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964. Ed. de L. Martin-Chauffier.

- LARRA, Mariano José de [«Fígaro»] (1932-1937), *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Barcelona, Crítica, 1997. Edición de Alejandro Pérez Vidal. Estudio preliminar de Leonardo Romero Tobar.
- LAUTRÉAMONT, Compte de [Isidore Ducasse] (1869), *Les Chants de Maldoror*, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Librairie José Corti, 1979. Avec les préfaces de L. Genonceaux, R. de Gourmont, E. Jaloux, A. Breton, Ph. Soupault, J. Gracq, R. Caillois, M. Blanchot. Trad. esp. y edición de Manuel Serrat Crespo: *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 1998.
- LEDESMA HERNÁNDEZ, Antonio (1905), *La nueva salida del valeroso caballero D. Quijote de la Mancha: tercera parte de la obra de Cervantes*, Barcelona, Lezcano.
- LOPE DE VEGA, Félix (1609), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, II (37-64). Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez.
- LOPE DE VEGA, Félix (1609a), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en A. Carreño (ed.), *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998 (545-568). Edición y estudio preliminar.
- LOPE DE VEGA, Félix (1631), *El castigo sin venganza*, Barcelona, Octaedro, 1999. Edición, introducción y notas de Felipe Pedraza.
- LOPE DE VEGA, Félix (1632), *La Dorotea*, Madrid, Castalia, 1980. Ed. de Edwin S. Morby.
- LOPE DE VEGA, Félix (1634), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Barcelona, Planeta, 1984. Ed. de José Manuel Blecua.
- LOPE DE VEGA, Félix (1983), *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta. Ed. de José Manuel Blecua.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (Marqués de Santillana) (1988), *Obras completas*, Barcelona, Planeta. Ed., introd. y notas de A. Gómez Moreno y M. Kerkhof.
- LÓPEZ DE YANGUAS, Hernán (1524), *Farsa del Mundo y Moral*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir de la edición facsimil de Justo García Morales, *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional* (Toledo, [s. n.], 1962), cotejada con la edición crítica de Fernando González Ollé en *Obras dramáticas* (Madrid, Espasa Calpe, 1967, pp. 31-73). <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8372>> (17. 09. 2006).
- LUCRECIO CARO, T. (1985), *De rerum natura / De la naturaleza*, Barcelona, Bosh. Edición bilingüe, con introducción y notas de Eduard Valentí Fiol, revisadas por José Ignacio Ciruelo Borge.
- MARLOWE, Christopher (1616), *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, London, Ch. Marklin. Ed. de Fredson Bowers, *The Complete Works of Christopher Marlowe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973 (2 vols.)
- MARTÍNEZ MARTÍN, Alejo (ed.) (1996), *Antología española de literatura fantástica*, Madrid, Valdemar.
- MENANDRO (1986), *Comedias*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de Pedro Bádenas de la Peña.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1898), *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, Biblioteca Clásica, Edit. Vda. Hernando, Impr. Perlado Páez y Cía. (13 vols.).
- MILTON, John (1667), *Paradise Lost*, New York & London, W. W. Norton & Company, 1975, 1993 (2º ed.). Edited by Scott Elledge.
- MILTON, John (1969), *Poetical Works*, London, Oxford University Press. Edited by Douglas Bush.
- MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián de (1820), *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán: que estaba acostumbrado á vivir á costa ajena*, Madrid, Imprenta que fué de García. Reed. en *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán que estaba acostumbrado a vivir a costa ajena*, Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1968.
- MOLIÈRE (1971), *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971 (2 vols.). Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton.

- MOLIÈRE (1991), *Obras completas*, Madrid, Aguilar. Ed., trad. y estudio de J. Gómez de la Serna.
- MONTAIGNE, Michel de (1580-1595), *Oeuvres complètes. Essais. Journal de voyage en Italie. Lettres. Notes sur les «Éphémérides» de Beuther. Appendice: Les Sentences peintes dans la «librairie» de Montaigne*. Édition de Maurice Rat et Albert Thibaudet, introduction et notes de Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1962. Trad. esp. de Dolores Picazo y Almudena Montojo: *Ensayos*, Madrid, Cátedra, 1998, 3 vols.
- MONTALVO, Juan (1895), *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, Madrid, Cátedra, 2004. Ed. de Ángel Esteban.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1559), *La Diana*, Barcelona, Crítica, 1996. Edición de Juan Montero. Estudio preliminar de Juan Bautista Avallé Arce.
- MUSIL, Robert (1930-1933), *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg, Rowohlt. Trad. esp.: *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 1969, 1970 y 1973 (3 vols.).
- NIETZSCHE, Friedrich (1882), *Die fröhliche Wissenschaft* [1887²], en *Sämtliche Werke*, III, München · Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag · Gruyter, 1988. Trad. esp. de Luis Jiménez Moreno, *El Gay saber*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich (1871), *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig. Trad. esp. de A. Izquierdo: *El nacimiento de la tragedia*, Barcelona, EDAF, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich (1873), *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*, en *Werke in drei Bänden*, K. Schlechta (ed.), München, C. Hanser, 1954-1965. Trad. esp.: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich (1882), *Die fröhliche Wissenschaft* [1887²], en *Sämtliche Werke*, III, München · Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag · Gruyter, 1988. Trad. esp.: *El Gay saber*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986. Ed. de Luis Jiménez Moreno.
- NIETZSCHE, Friedrich (1887), *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*, Leipzig, Naumann. Trad. esp. de José Mardomingo Sierra: *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, Madrid, EDAF, 2000. Prólogo de Agustín Izquierdo.
- NIETZSCHE, Friedrich (1901), *Der Will zur Macht*, en Giorgio Colli y Mazzino Montinari (eds.), *Nietzsche Werke. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889*, Walter de Gruyter, Berlin · New York, 1972, tomo 8, volumen 3. Trad. esp. de Anibal Froufe: *La voluntad de poderío*, Madrid, EDAF, 1997. Prólogo de Dolores Castrillo Mirat.
- NOVALIS (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) (1798), «*Diálogos y Monólogo*», *Er. Revista de Filosofía*, 21, 1996 (153-170). Traducción, presentación y notas de Robert Caner Liese.
- NOVALIS (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) (1800), *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Madrid, Cátedra, 1998. Edición y traducción de Eustaquio Barjau.
- NOVALIS (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) (1960), *Schriften. Das Werk Friedrich von Hardenbergs*, Stuttgart, W. Kohlhammer.
- ORTEGA GASSET, José (1914), *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1984. Ed. de Julián Marías.
- ORTEGA GASSET, José (1916-1934), *El espectador*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- PAZ, Octavio (1956), *El arco y la lira*, México, FCE, 1992 (3^o ed., 8^o reimpr.).
- PESSOA, Fernando (1982), *Livro do desassossego*, Lisboa, Atica (2 vols.). Prefacio y coordinación de Jacinto do Prado Coelho; recopilación y transcripción de Maria Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha. Con anterioridad, *Livro do desassossego* (páginas escolhidas), Arte e Cultura, Porto, s. d. (aunque publicado en 1961). Trad. esp. de Angel Crespo: *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix-Barral, 1994.
- PESSOA, Fernando (1990), *Obra poética*, Barcelona, Ediciones 29. Ed. bilingüe, introducción, traducción y notas de M. A. Viqueira (2 vols.).
- PETRARCA, Francesco (1374), *I Sonetti del Canzoniere. Los sonetos del Cancionero*, Barcelona, Bosch, 1981. Introducción, notas, traducción y edición del texto de Atilio Pentimalli.

- PIRANDELLO, Luigi (1908), *Ensayos [sobre el humorismo]*, Madrid, Guadarrama, 1968. Trad. esp. de José Miguel Velloso.
- PIRANDELLO, Luigi (1921), *Sei personaggi in cerca d'autore*, Torino, Einaudi, 1993. A cura di Guido Davico Bonino. Trad. esp. de I. Grande y M. Bosch: *Obras completas (Teatro)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1965.
- PLUTARCO (1986), *Obras morales y de costumbres (moralía)*, Madrid, Gredos. Introducciones, traducciones y notas de Concepción Morales Otal y José García López.
- QUEVEDO, Francisco de (1627), *Sueños*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984. Edición de Mercedes Etreros Mena.
- QUEVEDO, Francisco de (1932), *Verso*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1952, vol. 2. Estudio preliminar, edición y notas de Astrana Marín.
- RABELAIS, François (1534), *Gargantua*, Genève, Droz, 1970. Ed. de M. A. Screech, text de Ruth Calder, préface de V. - L. Saulnier. Trad. esp., edición y notas de Alicia Yllera: *Gargantúa*, Madrid, Cátedra, 2008 (sigue la edición de Lyon de 1542 de François Juste).
- RABELAIS, François (1994), *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade. Ed. de Mireille Huchon, col. de François Moreau.
- RICHEPIN, Jean (1879), *Les Blasphèmes*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1909.
- RILKE, Rainer Maria (1996), *Werke*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1508), *Amadís de Gaula*, Madrid, Castalia, 1991. Edición de Ángel Rosenblat.
- ROJAS, Fernando de (1499a), *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1997. Ed. de Dorothy S. Severin.
- ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor») (1499), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2001. Edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Arzálluz y Francisco Rico.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (1758), *Lettre à Monsieur d'Alembert*, Paris, Garnier, 1960.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (1762), *Emilio, o de la educación*, Madrid, Alianza, 1998.
- SAN PEDRO, Diego de (1492), *Cárcel de amor*, Barcelona, Crítica, 1995. Edición de Carmen Parrilla. Estudio preliminar de Alan Deyermond.
- SÉNECA (1987), *Tragedias I. Hércules loco. Las Troyanas. Las Fenicias. Medea*, Madrid, Gredos. Traducciones, introducciones y notas por Jesús Luque Moreno.
- SÉNECA (1988), *Tragedias II. Fedra. Edipo. Agamenón. Tiestes. Hércules en el Eta. Octavia*, Madrid, Gredos, 1988. Traducciones, introducciones y notas por Jesús Luque Moreno.
- SÉNECA (1989-1994), *Epístolas morales a Lucilio*, Madrid, Gredos (2 vols.). Traducción, introducción y notas por Ismael Roca Meliá.
- SHAKESPEARE, William (1594), *Trabajos de amor perdidos*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, trad. esp. de Luis Astrana Marín.
- SHAKESPEARE, William (1594a), *Enrique IV (Partes I y II)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000. Ed. y trad. de Ángel Luis Pujante.
- SHAKESPEARE, William (1597), *Ricardo III*, Madrid, Edaf, 1997. Prólogo de Antonio Ballesteros. Obra estrenada en 1592.
- SHAKESPEARE, William (1598), *Enrique IV (Partes I y II)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000. Ed. y trad. de Ángel Luis Pujante. Obra redactada en 1594, y publicada en 1598 la primera parte y en 1600 la segunda parte.
- SHAKESPEARE, William (1598a), *Trabajos de amor perdidos*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967⁴⁵. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín.

- SHAKESPEARE, William (1600), *El sueño de una noche de verano*, Madrid, Espasa Calpe, 2001. Ed. de Ángel Luis Pujante. Obra redactada entre 1593 y 1595, y publicada en 1600.
- SHAKESPEARE, William (1603), *Hamlet*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982. Trad. esp. de Luis Astrana Marín.
- SHAKESPEARE, William (1603a), *Hamlet*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001. Trad. esp. de Ángel Luis Pujante. Obra redactada en 1600 y publicada en 1603.
- SHAKESPEARE, William (1993), *The Yale Shakespeare. The Complete Works*, New York, Barne and Noble. Published under the direction of the Department of English, Yale University. Edited by Wilbur L. Cross and Tucker Brooke.
- SHAKESPEARE, William (1994), *The Complete Works*, Oxford, The Oxford University Press. General Editors, Stanley Wells and Gary Taylor.
- SILES, Jaime (1999), *Himnos tardíos*, Madrid, Visor. I Premio internacional Generación del 27.
- SILES, Jaime (2011), *Cenotafio. Antología Poética (1969-2009)*, Madrid, Cátedra
- SÓFOCLES (1993), *Tragedias. Ajax. Las Traquinias. Antígona. Edipo Rey. Electra. Filoctetes, Edipo en Colono*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos. Introducción de José S. Lasso de la Vega. Trad. y notas de Asella Alamillo.
- TIRSO DE MOLINA (1630), *El burlador de Sevilla*, Madrid, Akal, 2008. Ed. de Carmen Becerra Suárez.
- TIRSO DE MOLINA (1962), *Obras dramáticas completas* (3 vols.), Madrid, Aguilar. Ed. de Blanca de los Ríos.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1941), *Lope de Aguirre. (Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas)*, Madrid, Ediciones Escorial. Reed. en *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, 1 (213-347).
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1963), *Don Juan*, Barcelona, Destino. Reed. en Madrid, Alianza, 1998.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1972), *La Saga/Fuga de J. B.*, Madrid, Castalia, 2011. Ed. de Carmen Becerra y Antonio J. Gil González.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1982), *Teatro, 1: El viaje del joven Tobías (Milagro representable en siete coloquios)* [1938], *El casamiento engañoso. (Auto sacramental)* [1939], *Lope de Aguirre. (Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas)* [1941]. *Teatro, 2: República Barataria. (Teomaquia en tres actos, el primero dividido en dos cuadros)* [1942], *El retorno de Ulises. (Comedia)* [1946], *Atardecer de Longwood* [1950], Barcelona, Destino.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1982a), *Dafne y ensueños*, Barcelona, Destino, 1998.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1987), *Ifigenia y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1991.
- TRAPIELLO, Andrés (2004), *Al morir don Quijote*, Barcelona, Ediciones Destino.
- TURGUIÉNIEV, Iván (1862), *Padres e hijos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990. Introducción y notas de Juan Eduardo Zúñiga. Trad. esp. de Víctor Andresco.
- UNAMUNO, Miguel de (1987), *Poesía completa*, Madrid, Alianza Editorial (4 vols.). Edición, introducción y notas de Ana Suárez Miramón.
- VALBUENA, P. (1905), *La resurrección de Don Quijote. Nuevas y jamás oídas aventuras de tan ingenioso hidalgo*, Barcelona, Antonio López Editor. Reed. Barcelona, Ediciones La Tempestad, 2005.
- VALDÉS, Alfonso de (1554), *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Octaedro, Barcelona, 2003. Ed. de Rosa Navarro Durán y Milagros Rodríguez Cáceres.
- VALENZUELA, Juan de, *Andanzas de Sancho Panza tras la muerte de su amo: la provincia de La Mancha. Un manuscrito inédito del fraile jerónimo Juan de Valenzuela*, Toledo, D. B. Comunicación, 2005. Ed. de Antonio Rioja y Daniel Romero.
- VALÉRY, Paul (1960), *Oeuvres*, Paris, Gallimard, La Pléyade.

VIRGILIO (1997), *Eneida*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos. Introducción de Vicente Cristóbal. Traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta.

ZORRILLA Y MORAL, José (1844), *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Crítica, 1993. Edición de Luis Fernández Cifuentes. Estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz.

BIBLIOGRAFÍA METODOLÓGICA

- AA. VV. (1929), *Thèses présentées au Premier Congrès des philologues slaves*, en *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 1. Traducción española y bibliografía de María Inés Chamorro: *Círculo Lingüístico de Praga. Tesis de 1929*, Madrid, Alberto Corazón, 1970. Trad. ingl.: *The Prague School. Selected Writings, 1929-1946*, Texas University Press, 1982. Ed. de Peter Steiner.
- AA. VV. (1966), *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit*, *Communications*, 8. Trad. esp.: *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- AA. VV. (1972), *El círculo de Praga*, Barcelona, Anagrama, 1980. Ed. de Juan A. Argente.
- AA. VV. (1981), «La littérature comparée: les Écoles françaises et américaines», *Les recherches de la littérature Étrangère*, 3.
- AA. VV. (1981a), *Poétiques de la métamorphose*, Université de Saint-Etienne. Équipe «Poétique» de l'Association d'études de la Renaissance, de la réforme et de l'humanisme sous la direction de Guy Demerson.
- AA. VV. (1992), *Cervantes y el teatro*, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7.
- AA. VV. (1993), *Gramática y humanismo. Perspectivas del Renacimiento en España*, Ediciones Libertarias y Ayuntamiento de Córdoba.
- AA. VV. (1996). *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de Antonio Melero Bellido.
- AA. VV. (1999), *Mito*, en J. L. Villacañas Berlanga (ed.), *Teoría / Crítica*, 6.
- AA. VV. (2000), *Le mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, Paris, PUF.
- AA. VV. (2005), *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Castalia. Dirigida por Carlos Alvar y coordinada por Florencio Sevilla y Alfredo Alvar.
- AA. VV. (2006), *Lévinas y Buber: diálogo y diferencias*, Buenos Aires, Lilmod.
- AA. VV. (2007), *Teatro religioso y corrientes de espiritualidad en tiempos de Hernán López de Yanguas*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- AA. VV. (2008), *Dios salve la razón*, Madrid, Encuentros.
- ABAURRE Y MESA, José (1901), *Historia de varios sucesos ocurridos en la aldea después de la muerte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira.
- ABEL, Lionel (1963), *Metatheatre: a New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang.
- ABRAMS, FRED (1972-1973), The Name «Celestina»: Why Did Fernando de Rojas Choose It?, *Romance Notes*, 14 (165-167).
- ABRAMS, Meyer Howard (1953), *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press. Reed. 1958, New York, Norton. Trad. esp.: *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- ABUÍN, Ángel (1997), *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Universidad de Santiago.

- ACOSTA, Vladimir (1999), *La humanidad prodigiosa*, Monte Avila Editores (2 vols.).
- ADOLF, Helen (1947), «On Mediaeval Laughter», *Speculum*, 22 (289-294).
- ADORNO, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag. Ed. de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann. Trad. esp. de F. Riaza y F. Pérez: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1986.
- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel (1967), *Teoria da literatura*, Coimbra, Livr. Almedina. Trad. esp. de la 2ª ed. portuguesa, de V. García Yebra: *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1984⁶. La 4ª ed. port. revisa totalmente la 1ª de 1967.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1983), «Cervantes en el siglo XVIII», *Anales Cervantinos*, 21 (153-163).
- ALARCOS, Emilio (1950), «Cervantes y Boccaccio», en F. Sánchez Castañer (ed.), *Homenaje a Cervantes*, Valencia, Mediterráneo, 2 (197-235).
- ALBA-BUFILL, Elio (1980), «Las ideas centrales de *El príncipe constante* de Calderón de la Barca», *III Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro (66-91).
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1982), «Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas», *Anales de Literatura Española*, 1 (225-247).
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1983), «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual», *Lingua e Stile*, 18, 1 (3-46).
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1984), «Espressione dell'autore e unità comunicative nella struttura sintattica pragmatica dei testi letterari», *Lingua e Stile*, 19, 1 (167-174).
- ALBES, Jens (1996), *Worte wie Waffen: Die deutsche Propaganda in Spanien während des Ersten Weltkrieges*, Essen, Klartext.
- ALCALÁ ZAMORA, José y Díez BORQUE, José María (eds.) (2000), *Obras maestras de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Castalia.
- ALDRIDGE, A. O. (1983), «The Universal in Literature», *Neohelicon*, 10 (9-31).
- ALDRIDGE, Alfred Owen (1983), «The Universal in Literature», *Neohelicon*, 10 (9-31).
- ALEIXANDRE, Vicente (1940), «Sobre un poeta. (De una carta publicada a Dámaso Alonso)», *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, II (646-647).
- ALEIXANDRE, Vicente (1949), «En la vida del poeta: el amor y la poesía. Discurso de recepción en la Real Academia Española», *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, II (397-423).
- ALEIXANDRE, Vicente (1950), «Experiencia poética (carta a un amigo)», *Prosa completa*, Madrid, Visor, 2002 (416-417). Ed. de Alejandro Duque Amusco.
- ALEIXANDRE, Vicente (1951), «Dos poemas y un comentario», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, II (648-655).
- ALEMÁN, Mateo (1599 y 1604), *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 2006 (2 vols.). Ed. de José María Micó.
- ALIGHIERI, Dante (1921), *De vulgari eloquentia*, en *Opere di Dante. Testo critico della Società dantesca italiana*, Firenze, R. Bemporad. A cura di M. Barbi.
- ALIGHIERI, Dante (1997), *De vulgari Eloquentia*, Madrid, Atenea. Edición, traducción, introducción y notas de M. Gil Esteve y M. Rovira Soler.
- ALIGHIERI, Dante, *De vulgari eloquentia*, Firenze, Le Monnier, 1953. Ed. de A. Marigo y P. Ricci.
- ALLEN, J. John (1976), «El Cristo de la Vega y La fuerza de la sangre», *Modern Language Notes*, 83 (271-275).
- ALLEN, John J. (1976), «The Narrators, the Reader and Don Quijote», *Modern Language Notes*, 91 (201-212).
- ALLEN, John J. (ed.) (1981), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, Madrid, Cátedra.

- ALMANZI, Guido (1975), *The Writer as Liar. Narrative Technique in the Decameron*, London and Boston, Routledge and K. Paul. Versión italiana: *Bugiardi. La verità in maschera*, Venezia, Marsilio, 1996.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1976), *Léxico del marginalismo en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1979), *El lenguaje de los maleantes españoles en los siglos XVI y XVII: la Germania*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (2001), «Transformaciones carnales en los entremeses de Quevedo», en Margot Versteeg (ed.), *En torno al teatro breve. Foro hispánico*, 19, Amsterdam, Rodopi (41-54).
- ALONSO, Amado (1952), «Lope de Vega y sus fuentes», *Thesaurus*, 8 (1-24). Reed. en José Francisco Gatti (ed.), *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*, Buenos Aires, Eudeba, 1962 (201-211).
- ALONSO, Dámaso (1950), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987 (5ª ed., 4ª reimpr.).
- ALTHUSSER, Louis (1967), *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1979.
- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Elsa Marina (2010), «La libertad de cátedra y el profesorado universitario ante el Espacio Europeo de Educación Superior», *REJIE: Revista Jurídica de Investigación e Innovación Educativa*, 2 (69-80).
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José Luis (1994), *La estructura cíclica de El Coloquio de los perros de Cervantes*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- ALVARGONZÁLEZ, David (2002), «Del relativismo cultural y otros relativismos», *El Catoblepas*, 8, en <<http://www.nodulo.org/ec/2002/n008p13.htm>> (12. 09. 2008).
- ANDEREGG, Johannes (1973), *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- ANDRÉS SUÁREZ, Irene (1997a), «La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro», ed. de I. Andrés-Suárez, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope; Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum (11-29).
- ANDRÉS SUÁREZ, Irene et al. (1997), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope; Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid.
- ANDRÉS, Juan (1782-1799), *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid · Valencia, Verbum · Diputación de Valencia, 1997-2002 (6 vols.). Reprod. de la ed. de Madrid, Antonio de Sancha, 1784-1793. Trad. esp. de Carlos Andrés. Ed. de Pedro Aullón de Haro.
- ANGULO DÍAZ, Raúl (2003), «Del expresionismo», *El Catoblepas*, 12 (17), en <<http://www.nodulo.org/ec/2003/n012p17.htm>> (17.01.2009).
- ANGULO DÍAZ, Raúl (2004), «El valor de la música religiosa», *El Catoblepas*, 25 (10), en <<http://www.nodulo.org/ec/2004/n025p10.htm>> (17.01.2009).
- ANÓNIMO (1554), *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1992. Ed. de F. Rico.
- ANÓNIMO (1741), *Suite Nouvelle Et Veritable De L'Histoire Et Des Aventures De L'Incomparable Don Quichotte De La Manche. Histoire De Sancho Pansa Alcade De Blandanda: Servant de sixième & dernier Volume, à la suite nouvelle des Aventures de Don Quichotte*, Paris, Le Clerc. Versión española: *Adiciones a la historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, continuación de la vida de Sancho Panza*, Madrid, Estab. Tip. de D. F. de P. Mellado, 1845. Ed. de Juan Francisco de la Jara y Sánchez de Molina. Reed en Madrid, Almarabú, 1987.
- APARICIO MAYDEU, Javier (2012), «Contribución al análisis de la retórica dramática de Calderón: el Demonio lógico», en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (493-499). Prólogo de Claudio García Turza.

- ARATA, Stefano (1997), «Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, 16 (53-66).
- ARBÓ, Sebastián Juan (1951), *Cervantes*, Barcelona, José Janés.
- ARBOLEDA, Carlos Arturo (1991), *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Universidad de Salamanca.
- ARCE, Joaquín (1965), «La lengua de Dante en la *Divina Comedia* y en sus traductores españoles», *Estudios sobre Dante*, en *Revista de la Universidad de Madrid*, 53 (9-48). Reproducido en *Cuadernos de Filología Italiana*, 1, 1994 (229-268).
- ARCE, Joaquín (1973), *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Planeta.
- ARCE, Joaquín (1982), *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ARDILA, John (2001), «Cervantes y la heroica fiction: el hibridismo genérico», *Cervantes*, 21 (5-23).
- ARELLANO, Ignacio (1994), «Sobre las lecturas trágicas calderonianas: *El mayor monstruo del mundo* (Notas para una síntesis del drama)», en I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa*, Kassel, Reichenberger (9-41).
- ARENDE, Dieter (ed.) (1972), *Der poetische Nihilismus in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (2 vols.)
- ARISTÓTELES (1982-1988), *Tratados de lógica: (Organon)*, Madrid, Gredos. Introducciones, traducciones y notas de Miguel Candel Sanmartín.
- ARISTÓTELES (1986), *Política*, Madrid, Alianza. Trad., ed. y notas de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez.
- ARISTÓTELES (1990), *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990. Introducción, traducción y notas por Q. Racionero.
- ARISTÓTELES (1992), *Poética*, Madrid, Gredos (1ª ed., 2ª reimpr.). Edición trilingüe de V. García Yebra.
- ARISTÓTELES (1998), *Física*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de G. Rodríguez de Echandía. Revisión de A. Bernabé Pajares.
- ARISTÓTELES (2000), *Ética nicomaquea*, Madrid, Gredos. Traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Introducción de Emilio Lledó. Revisión de Q. Racionero Carmona.
- ARISTÓTELES y PORFIRIO (1999), *Categorías. De interpretaciones. Isagoge*, Madrid, Tecnos. Trad. y ed. de Luis Manuel Valdés Villanueva, Julián Velarde Lombrana y Alfonso García Suárez.
- ARLANDIS, Sergio (2004), *Vicente Aleixandre*, Madrid, Síntesis.
- ARLANDIS, Sergio (2011), «Entrevista a Jaime Siles: «El traductor y el crítico textual son los mejores lectores de una obra»», *Diálogos Académicos*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, en <http://www.academiaeditorial.com/web/hispanismodialogos_academicosjaime-siles-2/> (30.04.2011).
- ARMAS, Frederick A. de (1998), *Cervantes, Raphael and the Classics*, Cambridge University Press.
- ARMESILLA CONDE, Santiago Javier (2008), «Sobre el llamado Proceso de Bolonia», *El Catoblepas*, 82 (20), en <<http://www.nodulo.org/ec/2008/n082p20.htm>> (12.09.2012).
- ARNAU, Hilari (et al.) (1990), *Qué es el nihilismo*, Barcelona, PPU.
- ARNOLD, Matthew (1857), *On the Modern Element in Literature*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 1999.
- ARNSCHIEDT, Gero (2005), *Schreiben für den Markt. Der Erfolgsautor Antonio Muñoz Molina im spanischen Kulturbetrieb*, Frankfurt, Vervuert.
- ARRABAL, Fernando (1996), *Un esclavo llamado Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ASENSIO, Eugenio (1959), «Hallazgo de *Diego Moreno*, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario», *Hispanic Review*, 27 (397-412).

- ASENSIO, Eugenio (1965), *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971².
- ASENSIO, Eugenio (ed.) (1970), *Entremeses de Miguel de Cervantes*, Madrid, Castalia. Edición, introducción y notas. Reimpr. varias.
- ASÍN PALACIOS, Miguel (1919), *La escatología musulmana en la Divina comedia*, Madrid, Imprenta de E. Maestre. Reed. en Madrid, Hiperión, 1984⁴.
- ASÍN PALACIOS, Miguel (1941), *Huellas del Islam. Santo Tomás de Aquino. Turmeda. Pascal. San Juan de la Cruz*, Madrid, Espasa Calpe.
- ASPE, V. (1993), *El concepto de técnica, arte y producción en Aristóteles*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1958), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus (7 vols.)
- ASÚN, Raquel (1968), *San Juan de la Cruz. Poesía completa y comentarios en prosa*, Barcelona, Planeta.
- ASZYK, Urszula (2003), «Lilla Weneda de Juliusz Slowacki como recreación de *La Numancia* de Cervantes», en Jesús G. Maestro (ed.), *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario. Theatralia*, 5, Pontevedra, Mirabel Editorial (187-196).
- ATKINSON, W. C. (1947), «The Enigma of the *Persiles*», *Bulletin of Spanish Studies*, 24 (242-253).
- ATKINSON, William C. (1948), «Cervantes, El Pinciano and the *Novelas Ejemplares*», *Hispanic Review*, 16 (189-208).
- AUB, Max (1956), «*La Numancia* de Cervantes», *La Torre*, 14 (99-111). Reproducido en Ana Rodríguez Fischer (ed.), *Miguel de Cervantes y los escritores del 27. Anthropos*, 16, 1989 (26-30).
- AUBRUN, Charles V. (1957), «Le *Don Juan* de Tirso de Molina. Essai d'interprétation», *Bulletin Hispanique*, 59 (26-61).
- AUBRUN, Charles V. (1982), «Los entremeses de Calderón», en Hans Flasche y Robert Pring-Mill (ed.), *Hacia Calderón. V Coloquio Anglogermano. Oxford 1978*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag (64-73).
- AUERBACH, Erich (1929), *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin, Leipzig, W. De Gruyter & Co. Trad. esp. de Jorge Seca Gil: *Dante, poeta del mundo terrenal*, Barcelona, El Acanalado, 2008.
- AUERBACH, Erich (1942), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, A. Francke AG Verlag. [La segunda edición en alemán, de 1949, incorpora un capítulo dedicado al *Quijote*, sobre el encantamiento de Dulcinea]. Trad. esp. de I. Villanueva y E. Imaz, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1950; reed. 1987.
- AUERBACH, Erich (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, A. Francke AG Verlag. [La segunda edición en alemán, de 1949, incorpora un capítulo dedicado al *Quijote*, sobre el encantamiento de Dulcinea]. Trad. esp. de I. Villanueva y E. Imaz, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1950; reed. 1987.
- AUERBACH, Erich (1952), «Philologie der Weltliteratur», *Weltliteratur Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Berna, Francke (39-50).
- AUERBACH, Erich (1958), *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Berna, A. Francke Verlag. Trad. esp. de L. López Molina: *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- AUERBACH, Erich (1959), *Scenes from the Drama of European Literature*, New York, Meridian Books; reimpr. en University of Minnesota Press, 1984.

- AULLÓN DE HARO, Pedro (2001), «La estética literaria de Eduard von Hartmann. La Filosofía de lo bello», *Analecta Malacitana*, 24, 2 (557-580).
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2010), «Las caras de la malversación: la crítica literaria lamentable en el siglo XX y sus genealogías», en Jesús G. Maestro e Inger Enkvist (eds.), *Contra los mitos y sofismas de las «teorías literarias» posmodernas (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (2002), *Juan Andrés y la teoría comparatista*, Valencia, Biblioteca Valenciana
- AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (2012), *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*, Madrid, Dykinson.
- AUSTIN, John L. (1961), *Philosophical Papers*, Oxford University Press. Trad. esp.: *Ensayos filosóficos*, Madrid, Revista de Occidente, 1975.
- AUTORIDADES (1726-1739), *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*, Madrid, Imprenta de Francisco Hierro. Reimpr. facsímil en Madrid, Gredos, 1993 (3 vols).
- AVALLE ARCE, Juan Bautista (1975), «La Numancia (Cervantes y la tradición histórica)», *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel (245-275).
- AVALLE ARCE, Juan Bautista (1975a), «Conocimiento y vida en Cervantes», *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel (15-72).
- AVALLE ARCE, Juan Bautista (1998), «¿Shakespeare y Cervantes?», *Letras de Deusto*, 28 (217-221).
- AVALLE ARCE, Juan Bautista de (1991), «El narrador y Sansón Carrasco», en James A. Parr (ed.), *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta (1-10).
- AVALLE ARCE, Juan Bautista de (2006), *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- AVERROES (1562-1574), *Aristotelis opera cum Averrois commentariis*, Venetiis apud Junctas, Frankfurt, Minerva, 1962. Ed. de Levi ben Gershom, Jacob Mantino y Bernardino Tomitano.
- AVERROES (590/1194), *Exposición de la «República» de Platón*, Madrid, tecnos, 2001. Traducción y estudio preliminar de Miguel Cruz Hernández.
- AYER, A. J. (1936), *Lenguaje, verdad y lógica*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1971.
- AZCUE CASTILLÓN, Verónica (2002), «La disputa del baciuelmo y *El retablo de las maravillas*: Sobre el carácter dramático de los capítulos 44 y 45 de la primera parte de *Don Quijote*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22, 1 (71-81).
- BACHELARD, Gaston (1938), *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1958.
- BACHELARD, Gaston (1940), *La Philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France. Trad. esp. de Noemi Fiorito de Labruno: *La filosofía del no. Ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993.
- BACHELARD, Gaston (1942), *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1978.
- BACHELARD, Gaston (1943), *L'air et les songes*, Paris, Corti.
- BACHELARD, Gaston (1948), *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti.
- BACHELARD, Gaston (1948a), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti.
- BACHELARD, Gaston (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF. Trad. esp. de E. de Champurcín: *La poética del espacio*, México, FCE, 1965 (reed. 1995)
- BACHELARD, Gaston (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF. Trad. esp. de Ida Vitale: *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982.
- BACON, Francis (1620), *The New Organon*, New York, Cambridge University Press, 2000. Ed. de Lisa Jardine y Michael Silverthorne. Trad. esp. de Miguel Ángel Granada: *La gran restauración. Novum Organum*, Madrid, Tecnos, 2011.

- BAJTÍN, Mijail (1937-1938), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 (237-409).
- BAJTÍN, Mijail (1965), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. Trad. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Seix-Barral, 1974; también en Madrid, Alianza, 1987. Obra escrita originalmente en ruso en 1940.
- BAJTÍN, Mijail (1975), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Trad. esp. de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989. (Primera edición rusa: Moscú, 1975).
- BAJTÍN, Mijail (1976), «El problema del testo», en A. Ponzio (ed.), *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, Dedalo, 1977. (Escrito entre los años 1959 y 1961).
- BAJTÍN, Mijail (1979), *La estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1986.
- BAJTÍN, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BALAKIAN, Anne (1962), «Influence and Literary Fortune», *Yearbook of Comparative and General Literature*, 11 (24-31).
- BALDENSPERGER, Fernand (1904), *Goethe en France. Étude de littérature comparée*, Paris, Hachette. Reed. en Genève, Slatkine, 2000.
- BALDENSPERGER, Fernand (1921), «Littérature comparée: le mot et la chose», *Revue de Littérature Comparée*, 1 (5-29).
- BALLESTEROS, Ricardo (1997), «Prólogo» a *Ricardo III* de W. Shakespeare, Madrid, Edaf (9-32).
- BALLY, Charles (1909), *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1983 (4ª ed., 2 vols.).
- BANAL, Luisa (1923), *L'ultimo romanzo di Miguel de Cervantes*, Firenze, Felice le Monnier.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (1988), *Una aproximación neoclásica al género novela. Clemencín y el Quijote*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- BARAS, Alfredo (1993), «El Entremés de los romances y la novela corta del Quijote», en J. M. Casasayas (ed.), *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos (331-335).
- BARAS, Alfredo (1998), «Teatralidad del Quijote», *Anthropos*, 98-99 (98-101).
- BARCK, Karlheinz (1987), «El redescubrimiento del lector. ¿La estética de la recepción como superación del estudio immanente de la literatura?», en Dietrich Rall (ed.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2001 (171-182). Trad. esp. de Sandra Franco.
- BARNETT, R. D. (1975), «La Biblia y la arqueología», en *Sagrada Biblia*, versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego por Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, 3ª edición, 2ª impresión (lxxx-xci). Versión del hebreo de Natalio Fernández Marcos.
- BARÓN PALMA, Emilio (1976), «Pármeno: la liberación del ser auténtico. El antihéroe», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 106 (383-400).
- BARTHES, Roland (1966), «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communicatio*, 8 (1-27). Trad. esp.: «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 (9-44).
- BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil. Trad. esp. de N. Rosa y O. Terán en *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, México, Siglo XXI, 1982.
- BASSNETT, Susan (1993), «Introduction: What is Comparative Literature Today?», en *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell (1-11). Trad. esp. de Cristina Naupert: «¿Qué significa literatura comparada hoy?», en Dolores Romero López (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998 (87-101).
- BATAILLE, Georges (1943), *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1994.

- BATAILLE, Georges (1957), *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, 1990.
- BATAILLON, Marcel (1937), *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle*, Paris, E. Droz; ed. corregida y aumentada en D. Devoto (ed.), *Érasme et l'Espagne*, Ginebra, Droz, 1991. Trad. esp. de A. Alatorre: *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, FCE, 1979.
- BATAILLON, Marcel (1949), «Sur la genèse poétique du Cantique Spirituel de Saint Jean de la Croix», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 5 (251-263). Trad. esp. en «Sobre la génesis poética del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz», *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964 (167-182).
- BATAILLON, Marcel (1961), «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, Paris, Didier.
- BATAILLON, Marcel, «Ülenspiegel y *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en *Homenaje a J. A. van Praag*, Amsterdam, 1957 (16-21). Reproducido en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964 (260-267).
- BATTISTINI, Andrea (2004), *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, Il Mulino.
- BAUDELAIRE, Charles (1857), *L'art romantique: littérature et musique*, Paris, Flammarion, 1968. Chronologie, préface, établissement du texte par Lloyd James Austin.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1735), *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halae Magdeburgicae, Litteris Ioannis Henrici Grunerti. Trad. ingl. de K. Aschenbrenner y W. B. Holter: *Reflections on Poetry*, California University Press, 1954. Trad. esp. de J. A. Míguez: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Buenos Aires, Aguilar, 1975⁴.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1750-1758), *Aesthetica*, Traiecticis Viadrvm: Kleyb. Reed. en *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica» (Lateinisch-Deutsch)*, Hamburg, F. Meiner, 1983. Ed. de Hans Rudolf Schweizer.
- BECCERRA SUÁREZ, Carmen (1997), *Mito y literatura. Estudio comparado de don Juan*, Universidad de Vigo.
- BECCERRA SUÁREZ, Carmen (1997a), «La figura mítica de Lope de Aguirre en las versiones de W. Herzog y C. Saura», en E. Lavaud (ed.), *Hispanística XX*, Université de Bourgogne, 15 (331-340).
- BECCERRA SUÁREZ, Carmen (2003), «El teatro de Cervantes en Gonzalo Torrente Ballester», en Jesús G. Maestro (ed.), *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario. Theatralia*, 5, Pontevedra, Mirabel Editorial (227-238).
- BECCERRA SUÁREZ, Carmen (2004), *La historia en la ficción. La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ediciones del Orto.
- BECCERRA SUÁREZ, Carmen (2007), *Los géneros populares en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester: la novela policíaca*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- BECCERRA SUÁREZ, Carmen y GUYARD, Emilie (eds.) (2008), *Los juegos de la identidad moviediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- BÉDIER, J. (1893), *Les fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1964.
- BEGUIN, A. (1937), *L'âme romantique et le rêve*, Marsella (2 vols.); reed. en Paris, J. Corti, 1939. Trad. esp.: *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1954.
- BEHRENS, Irene (1940), *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. - 19. Jahrhundert Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Halle · Saale, M. Niemeyer.
- BEIDLER, Peter G. (ed.) (1996), *The Wife of Bath* de G. Chaucer, Boston · New York, Bedford Books, Case Studies in Contemporary Criticism.
- BEIL, Else (1915), *Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur*, Leipzig, Voigtländer.
- BENCHENEB, S. y MARCILLY, C. (1966), «Qui était Cide Hamete Benengeli?», *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, I (97-116).

- BENDA, Julien (1927), *La trahison des clercs*, Paris, B. Grasset. Trad. esp. de Rodolfo Berraquero: *La traición de los intelectuales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008.
- BENDER, H. y MELZER, U. (1958), «Zur Geschichte des Begriffes *Weltliteratur*», *Saeculum*, 9 (113-123).
- BENEDICTO XVI (2005), *Carta Encíclica Deus Caritas Est del Sumo Pontífice Benedicto XVI a los Obispos, a los Presbíteros y Diáconos, a las Personas Consagradas y a todos los Fieles Laicos sobre el Amor Cristiano*, Libreria Editrice Vaticana.
- BENEDICTO XVI (2006), *Deus Caritas Est*, Valencia, Comercial Editora de Publicaciones. Comentario y texto de la encíclica *Dios es amor* de Benedicto XVI a cargo de Manuel Ureña Pastor, Juan Miguel Díaz Rodelas, Juan Esquerda Bifet.
- BÉNICHOU, Paul (1996), *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1914-1936), *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1971 (4 vols.). Reed. en 1998. Prólogo, traducción y notas para los tomos 1, 2 y 3 de J. Aguirre; traducción del tomo 4 de R. Blatt; introducción y selección del tomo 4 de E. Subirats.
- BENJAMIN, Walter (1936), «Der Erzähler», *Orient und Occident. Staat-Gesellschaft-Kirche. Blätter für Theologie und Soziologie, Neue Folge*, Heft 3, Oktober. Trad. esp. de Jesús Aguirre en «El narrador», *Revista de Occidente*, 129, 1973. Trad. esp. de Roberto Blatt: «El narrador», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos de Walter Benjamin*, Madrid, Taurus, 1999² (111-134).
- BENSE, Max y WALTHER, Elisabeth (1973), *Wörterbuch der Semiotik*, Köln Kiepenheuer und Witsch. Trad. esp.: *La semiótica. Guía alfabética*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- BERGER, M. (1979), *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginados*, México, FCE.
- BERGSON, Henry (1899), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, F. Alcan; reed. Paris, PUF, 1993. Trad. esp.: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- BERKELEY, George (1710), *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, Madrid, Alianza, 1992. Trad. esp. de Carlos Mellizo.
- BERLIN, Isaiah (1976), *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas*, London, Hogarth.
- BERLIN, Isaiah (1999), *The Roots of Romanticism*, Washington, The Trustees of the National Gallery. Ed. de Henry Hardy. Trad. esp. de Silvina Marí: *Las raíces del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000.
- BERLIOZ, Marc (1985-1990), *Rabelais restitué. Gargantua*, Paris, Didier (2 vols.).
- BERMEJO BARRERA, José Carlos (2009), *La fábrica de la ignorancia. La Universidad del «como si»*, Madrid, Akal.
- BERMEJO BARRERA, José Carlos (2009a), *La fragilidad de los sabios y el fin del pensamiento*, Ediciones Akal, Madrid.
- BERMEJO BARRERA, José Carlos (2009b), *La aurora de los enanos. Decadencia y caída de las universidades europeas*, Madrid, Editorial Foca.
- BERMEJO BARRERA, José Carlos (2011), *La maquinación y el privilegio. El gobierno de las universidades*, Madrid, Akal.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto (1979), *Textos literarios hetitas*, Madrid, Alianza, 1987.
- BERNÁRDEZ, Enrique (1982), *Introducción a la Lingüística del texto*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BERNAS, Steven (2001), *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, Paris, L'Harmattan.
- BERTINI, G. M. (1961), «Una dimenticata riminiscenza dantesca in Cervantes», *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, 1 (161-170); reed. en *Studi di Ispanistica*, Torino, 1973 (3-12).

- BERTRAND, J. J. A. (1950), «Primicias del hispanismo alemán. El iniciador: J. A Dieze», *Clavileño*, 1 (9-19).
- BETTETINI, Maria (2001), *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina Editore. Trad. esp. de Pepa Linares: *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*, Madrid, Cátedra, 2002.
- BETZ, Louis Paul (1900), *La Littérature comparée. Essai bibliographique*, Estrasgurb, K. J. Trübner (1904, 2ª ed.).
- BIANCONI, Lorenzo (1982), *Storia della musica. Il Seicento*, Torino, EDT.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard. Trad. esp. de Vicky Palant y Jorge Jinkis: *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 2004.
- BLANCO, Mercedes (1995), «Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en G. Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Napoli, Istituto Universitario Orientale (625-635).
- BLANCO, Mercedes (1996), «Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en G. Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Napoli, Società Intercontinentale Gallo (625-635).
- BLASCO, Javier (2001), «Estudio preliminar» de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes [1613], Barcelona, Crítica (IX-XXXIX). Edición de Jorge García López.
- BLASCO, Javier (2005), «Introducción», *Baladas de primavera. Obra poética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Espasa-Calpe, Biblioteca de Literatura Universal (661-675).
- BLASCO, Javier, MARÍN CEPEDA, Patricia y RUIZ URBÓN, Cristina (eds.) (2010), *Hos ego versiculos feci... Estudios de atribución y plagio*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert.
- BLAY, V. (1992), «La conciencia genérica en la ficción sentimental», *Historias y ficciones: coloquios sobre la literatura del siglo XV*, Universidad de Valencia (205-228).
- BLECUA, Alberto (1971-1972), «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación española de *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 35 (145-239).
- BLECUA, Alberto (1981), «El entorno poético de Fray Luis de León», *Academia Literaria Renacentista*, 1 (77-99).
- BLECUA, José Manuel (1970), *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- BLOCK, Haskell M. (1970), *Nouvelles tendances en littérature comparée*, Paris, Nizet.
- BLOOM, Harold (1994), *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace and Co. Trad. esp. de D. Alou, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1996².
- BLOOM, Harold (2005), *Essayists and Prophets*, Philadelphia, Chelsea House Publishers. Trad. esp. de Amelia Pérez de Villar: *Ensayistas y profetas. El canon del ensayo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010.
- BLUESTONE, George (1957), *Novels into Film*, Johns Hopkins University Press.
- BLÜHER, Karl Alfred (1969), *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*, München, Francke; trad. esp.: *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1983.
- BLÜHER, Karl Alfred (1995), «Cervantes y Séneca», in Hiroto Ueda (Hg.), *Actas del III Congreso de Hispanistas de Asia*, Tokio, Universidad de Seisen (499-505).
- BLUMENBERG, H. (1957), «Nachahmung der Natur: Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen», *Studium Generale*, 10 (266-283).
- BOBES NAVES, Carmen (1973), *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos (2ª ed. revisada, 1979).

- BOBES NAVES, María del Carmen (1993), «La semiología literaria entre los postestructuralismos», *Teoría de la Literatura. Investigaciones actuales*, ICE, Universidad de Valladolid (13-33). Reed. en Jesús G. Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco Libros, 2002 (127-157).
- BODKIN, M. (1934), *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies in Imagination*, London and New York, Oxford University Press, 1978.
- BOECIO, Severino (524), *La consolación de la filosofía*, Madrid, Alianza, 2010. Introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián.
- BOLZANO, Bernard (1837), *Wissenschaftslehre*, Aalen, Scientia Verlag, 1981, 3 Bd., Wolfgang Schultz.
- BONILLA SAN MARTÍN, A. (1916), «¿Qué pensaron de Cervantes sus contemporáneos?», *Cervantes y su obra*, Madrid, Francisco Beltrán (163-184).
- BONILLA SAN MARTÍN, Adolfo (1906), «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina», *Revue Hispanique*, 15 (372-386).
- BOOTH, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1983^a. Trad. esp. de S. Gubern Garriga-Nogués: *Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
- BORGES, Jorge Luis (1952), *Otras inquisiciones*, en *Obras completas [1923-1985]*, Barcelona, Emecé Editores, 1989, 2 (9-153).
- BORGES, Jorge Luis (1967), «El arte de contar historias», *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001 (61-74). Trad. esp. del inglés por Justo Navarro. Edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu. [Seis conferencias pronunciadas en el ciclo de las *Norton Lectures* de la Universidad de Harvard].
- BORGES, Jorge Luis (1982) *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BORK, Claudia (1992), *Femme Fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*, Hamburg, Bockel.
- BOUCHÉ, Thérèse y CHARPENTIER, Helene (1990), *Le rire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts. Actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988*, Bourdeaux, Presses Universitaires.
- BOUISSAC, Paul (1990), «L'institution de la sémiotique: stratégies et tactiques», *Semiotica*, 79, 3-4 (217-233). Trad. esp. de Jesús G. Maestro: «La institucionalización de la semiótica: estrategias y tácticas», en Jesús G. Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco Libros, 2002 (103-124).
- BOULENGER, Jacques (1925), *Rabelais à travers les âges*, Paris, Le Divan.
- BOUSOÑO, Carlos (1950), *La poesía de Vicente Aleixandre. Imagen, estilo, mundo poético*, Madrid, Ínsula. Ed. revisada y ampliada en Madrid, Gredos, 1956, 1978 y 1977.
- BOUSOÑO, Carlos (1979), *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- BOUTAUD, Jean Jacques (1998), *Sémiotique et communication. Du signe au sens*, Paris, L'Harmattan.
- BOUVERESSE, Jacques (1999), *Prodiges et vertiges de l'analogie: de l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Raisons d'agir.
- BOUZA, Fernando (ed.) (2005), *Cultura epistolar en la alta Edad Moderna. Usos de la carta y de la correspondencia entre el manuscrito y el impreso*, en *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo 4, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- BOZAL, Valeriano (1982), «Gallardo, Miñano y Larra en el origen de la sátira crítico-burlesca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 388 (51-61).
- BRADEN, Gordon (1985), *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition*, New Haven, Yale University Press.

- BRANDOLINI, Raffaele Lippo (1513), *De musica et poetica*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2001. Translated with an introduction and notes by Ann E. Moyer, with the assistance of Marc Laureys.
- BRÄUTIGAM, Thomas (1997), *Hispanistik im Dritten Reich*, Frankfurt am Main, Vervuert.
- BRECHT, Bertolt (1954), «Bei Durchsicht meiner ersten Stücke», *Schriften 1942-1956*, Berlin, Aufbau-Verlag, 3 (945-952).
- BRECHT, Bertolt (1957), *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main, Werkausgabe Suhrkamp Verlag. Obra redactada entre 1948-1956. Reed. alem. de 1997. Trad. esp., selección y prólogo de Genoveva Dieterich: *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- BRÉMOND, Claude (1964), «Le message narratif», *Communications*, 4 (4-32). Trad. esp. en «El mensaje narrativo», en R. Barthes et al. (eds.), *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976 (71-104).
- BRÉMOND, Claude (1966), «La logique des possibles narratifs», *Communications*, 8 (60-76). Trad. esp.: «La lógica de los posibles narradores», *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 (87-110).
- BRETON, André (1924), *Manifestes du surréalisme* [1924, 1930, 1946], Paris, Gallimard, 1963. Trad. esp.: *Manifiestos del surrealismo*, Cerdañola, Labor, 1985.
- BRIDGMAN, Percy W. (1927), *The Logic of Modern Physics*, New York, Macmillan
- BRIHUEGA, Jaime (1979), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España, 1910-1931)*, Madrid, Cátedra.
- BRINK, Charles Oscar (1963), *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge University Press.
- BRIOSO, Héctor (2005), «Novela, poliglotismo y americanismo: los poderes de la ficción o el nuevo cervantismo norteamericano», *Quaderni Ibero-Americani. Attualità culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina*, 98 (5-32).
- BROMBERT, V. (1975), *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, Corti.
- BRONZWAER, W. J. M. (1978), «Implied Author, Extradiegetic Narrator, and the Public Reader: Gérard Genette's Narratological Model and the Reading Version of Great Expectation», *Neophilologus*, 52 (1-18).
- BROOKS, Cleanth (1947), *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, New York, Reynal & Hitchcock; reed. London, Methuen, 1968.
- BROOKS, Cleanth (1951), «The Formalist Critic», *Kenyon Review*, 13 (72-81).
- BROWN, Jane K. (1986), *Goethe's Faust: The German Tragedy*, Ithaca, Cornell University Press.
- BROWNLEE, Maria Scordilis (1985), «Cervantes as Reader of Ariosto», en Kevin Brownlee y Marina Scordilis Bronwlee (eds.), *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanover, University Press of New England (220-237).
- BRUCKNER, Pascal (2006), *La tyrannie de la penitence. Essai sur le masochisme occidental*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle. Trad. esp. de Emilio Muñiz: *La tiranía de la penitencia. Ensayo sobre el masoquismo occidental*, Barcelona, Ariel, 2008.
- BRÜGGEMANN, Werner (1956), «Die Spanienberichte des 18. und 19 Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Formung und Wandlung des deutschen Spanienbildes», *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft*, 12 (1-46).
- BRUNEL, Pierre (1992), *Mythocritique. Theorie et parcours*, Paris, PUF.
- BRUNEL, Pierre (ed.) (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Mónaco, Éditions du Rocher.
- BRUNEL, Pierre (ed.) (1999), *Dictionnaire de Dom Juan*, Paris, Robert Laffont.
- BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude y ROUSSEAU, André M. (1983), *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, A. Colin Editeur. Versión actualizada de la edición de Cl. Pichois y A. M.

- Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, Colin. Trad. esp. de Germán Colón Doménech de la ed. de 1967: *Literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1890), *L'évolution des genres littéraires dans l'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1894), *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXème siècle*, Paris, Hachette.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1900), «La littérature européenne», *Revue de deux mondes*, 161 (326-355). Reproducido en *Variétés littéraires*, Paris, 1904 (1-51).
- BRUNN, Alain (ed.) (2001), *L'auteur*, Paris, Flammarion.
- BÜCHNER, Georg (1967), *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, en Werner R. Lehmann (ed.), Hamburg, Wegner (2 vols.). En esta edición se basan las ediciones posteriores de las obras de Büchner llevadas a cabo por Carl Hanser Verlag (Münchner Ausgabe, München, Wien, 1980; reeds. en 1988 y 1999, a cargo de Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm y Edda Ziegler). Trad. esp. de C. Gauger, según la edición alem. de 1967 de Werner R. Lehmann, con introducción de K. Forssman y J. Jané, en *Obras completas*, Madrid, Editorial Trotta, 1992.
- BUENO SÁNCHEZ, Gustavo (2002), «De la leyenda negra a la leyenda indígena», *El Catoblepas*, 6 (16).
- BUENO SÁNCHEZ, Gustavo (2012), «Cien años de Kultura con K», *El Catoblepas*, 126 (10), en <<http://www.nodulo.org/ec/2012/n126p10.htm>> (12.09.2012).
- BUENO, Gustavo (1970), *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*, Ciencia Nueva, Madrid.
- BUENO, Gustavo (1971), *Etnología y utopía*, Gijón, Júcar, 1987. Edición revisada y ampliada.
- BUENO, Gustavo (1972), *Ensayos materialistas*, Madrid, Taurus.
- BUENO, Gustavo (1974), *La metafísica presocrática*, Oviedo, Pentalfa.
- BUENO, Gustavo (1978), «Sobre el concepto de *espacio antropológico*», *El Basilisco*, 5 (57-69). Reed. en *El sentido de la vida. Seis lecturas de filosofía moral*, Oviedo, Pentalfa, 1996 (89-114).
- BUENO, Gustavo (1978a), «Conceptos conjugados», *El Basilisco*, 1 (88-92), en <<http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10109.htm>> (13.09.2016).
- BUENO, Gustavo (1978b), «En torno al concepto de *ciencias humanas*. La distinción entre metodologías α -operatorias y β -operatorias», *El Basilisco*, 2 (12-46).
- BUENO, Gustavo (1978c), «Reliquias y relatos: construcción del concepto de *historia fenoménica*», *El Basilisco*, 1 (5-16).
- BUENO, Gustavo (1978d), «Respuesta, en 1978, a la pregunta ¿Qué es el cierre categorial?», *El Catoblepas*, 108, 2011 (2), en <<http://www.nodulo.org/ec/2011/n108p02.htm>> (03.03.2011).
- BUENO, Gustavo (1980), *El individuo en la Historia. Comentario a un texto de Aristóteles, Poética 1451b*, Oviedo, Universidad de Oviedo (Discurso inaugural del Curso 1980-1981).
- BUENO, Gustavo (1982), «Gnoseología de las ciencias humanas», en *Actas del I Congreso de Teoría y Metodología de las Ciencias (12/16 abril 1982)*, Oviedo, Pentalfa (315-347).
- BUENO, Gustavo (1982a), «El cierre categorial aplicado a las ciencias físico-químicas», en *Actas del I Congreso de Teoría y Metodología de las Ciencias (12/16 abril 1982)*, Oviedo, Pentalfa (101-175).
- BUENO, Gustavo (1982b), «Psicoanalistas y epicúreos. Ensayo de introducción del concepto antropológico de heterías soteriológicas», *El Basilisco*, 13 (12-39)
- BUENO, Gustavo (1984), «La verdad de la fenomenología», prólogo a Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *La fenomenología de la verdad: Husserl*, Oviedo, Pentalfa Ediciones (8-13).
- BUENO, Gustavo (1984a), «Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias», *El Basilisco*, 16 (8-37).

- BUENO, GUSTAVO (1985), *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Oviedo, Pentalfa, 1996².
- BUENO, GUSTAVO (1989), «La Teoría de la Esfera y el Descubrimiento de América», *El Basilisco*, 2, 1 (3-32), en <<http://www.filosofia.org/rev/bas/bas20101.htm>> (15.10.2010).
- BUENO, GUSTAVO (1990), *Materia*, Oviedo, Pentalfa.
- BUENO, GUSTAVO (1990a), *Nosotros y ellos. Ensayo de reconstrucción de la distinción emic / etic de Pike*, Oviedo, Pentalfa.
- BUENO, GUSTAVO (1990b), «*Ignoramus, Ignorabimus!* (en torno al libro de Ferdinando Vidoni)», *El Basilisco*, 4 (69-88), en <<http://www.filosofia.org/rev/bas/bas20407.htm>> (15.11.2014).
- BUENO, GUSTAVO (1991), *Primer ensayo sobre las categorías de las Ciencias Políticas*, Logroño, Cultural Rioja (Biblioteca Riojana 1). Presentación y apéndices de Pedro Santana. En <<http://www.fgbueno.es/gbm/gb91ccp.htm>> (12.08.2010).
- BUENO, GUSTAVO (1992), *Teoría del cierre categorial*, Oviedo, Pentalfa (5 vols.).
- BUENO, GUSTAVO (1995), *¿Qué es la filosofía? El lugar de la filosofía en la educación*, Oviedo, Pentalfa.
- BUENO, GUSTAVO (1995a), *¿Qué es la ciencia? La respuesta de la teoría del cierre categorial. Ciencia y Filosofía*, Oviedo, Pentalfa.
- BUENO, GUSTAVO (1995b), «Principios de una teoría filosófico política materialista», *Anuario Hispano Cubano de Filosofía*, 1. Editado digitalmente en *Proyecto Filosofía en Español* <<http://www.filosofia.org/mon/cub/dto01.htm>> (15.02.2006).
- BUENO, GUSTAVO (1995c), «Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras», *El Basilisco*, 19 (41-50).
- BUENO, GUSTAVO (1996), *El sentido de la vida. Seis lecturas de filosofía moral*, Oviedo, Pentalfa.
- BUENO, GUSTAVO (1997), *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica.
- BUENO, GUSTAVO (1999), *España frente a Europa*, Barcelona, Alba Editorial.
- BUENO, GUSTAVO (1999a), «Predicables de la identidad», *El Basilisco*, 2^o época, núm. 25 (3-39). También en <<http://www.filosofia.org/rev/bas/bas22501.htm>> (27.12.2008).
- BUENO, GUSTAVO (2001), «Los valores de lo sagrado: númenes, fetiches y santos», en María Isabel Lafuente Guantes (ed.), *Los valores en la ciencia y la cultura. Actas del Congreso Los valores en la ciencia y la cultura, León 6-8 septiembre 2000*, León, Universidad de León (407-435).
- BUENO, GUSTAVO (2001a), «Medicina, magia, milagro (conceptos y estructuras mentales). Planteamiento filosófico», en Antonio Piñero Sáez (ed.), *En la frontera de lo imposible. Magos, médicos y taumaturgos en el Mediterráneo antiguo en tiempos del Nuevo Testamento*, Madrid y Córdoba, El Almendro y Universidad Complutense (289-322).
- BUENO, GUSTAVO (2001b), «La Idea de Ciencia en Ortega», *El Basilisco*, 31 (15-30), en <<http://www.filosofia.org/rev/bas/bas23102.htm>> (08.12.2008).
- BUENO, GUSTAVO (2002), «Etnocentrismo cultural, relativismo cultural y pluralismo cultural», *El Catoblepas*, 2 (3), en <<http://www.nodulo.org/ec/2002/no02p03.htm>> (12.09.2008).
- BUENO, GUSTAVO (2002a), «La filosofía crítica de Gracián», en AA. VV., *Baltasar Gracián: ética, política y filosofía. Actas del Congreso Ética, Política y Filosofía en el 400 aniversario de Baltasar Gracián, (23 y 24 de Noviembre de 2001)*, Oviedo, Pentalfa Ediciones & Fundación Gustavo Bueno (137-168).
- BUENO, GUSTAVO (2002b), *Telebasura y democracia*, Barcelona, Ediciones B.
- BUENO, GUSTAVO (2003), *El mito de la izquierda: las izquierdas y la derecha*, Barcelona, Ediciones B.
- BUENO, GUSTAVO (2003a), «Los ingenios de Mingote». *Antonio Mingote, 50 años en ABC*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid (69-98). Reproducido en *El Catoblepas*, 17 (2), en <<http://www.nodulo.org/ec/2003/no17p02.htm>> (21.07.2005).

- BUENO, Gustavo (2004), «Confrontación de doce tesis características del sistema del Idealismo trascendental con las correspondientes tesis del Materialismo filosófico», *El Basilisco*, 35, 2ª época (3-40), en <<http://www.filosofia.org/rev/bas/bas23501.htm>> (26.07.2016).
- BUENO, Gustavo (2005), «Sobre el análisis filosófico del *Quijote*», en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Anuario de Estudios Cervantinos. Cervantes entre dos Siglos de Oro: de La Galatea al Persiles*, 3, 2007 (145-160).
- BUENO, Gustavo (2005a), *España no es un mito. Claves para una defensa razonada*, Madrid, Temas de Hoy.
- BUENO, Gustavo (2005b), «Secretos, misterios y enigmas», *El Catoblepas*, 41 (2), en <<http://nodulo.org/ec/2005/n041p02.htm>> (10.04.2016).
- BUENO, Gustavo (2006), «Individual, idiográfico», *El Catoblepas*, 56 (2), en <<http://www.nodulo.org/ec/2006/n056p02.htm>> (20.01.2010).
- BUENO, Gustavo (2007), *Curso de Filosofía de la Música*, Oviedo, Fundación Gustavo Bueno y Conservatorio Superior de Música de Oviedo, en <<http://www.fgbueno.es/act/act021.htm>> (15.11.2009).
- BUENO, Gustavo (2007a), *La fe del ateo*, Madrid, Temas de Hoy.
- BUENO, Gustavo (2009), «¡Dios salve la Razón!», *El Catoblepas*, 84 (2), en <<http://www.nodulo.org/ec/2009/n084p02.htm>> (19.06.2009).
- BUENO, Gustavo (2010), *El fundamentalismo democrático. La democracia española a examen*, Madrid, Temas de Hoy.
- BUENO, Gustavo (2012), «Los intelectuales: los nuevos impostores», en *El Catoblepas*, 130 (2), en <<http://www.nodulo.org/ec/2012/n130p02.htm>> (30.12.2012).
- BUENO, Gustavo (2012a), «Teoría del conocimiento», *Tesela*, 112 (Oviedo, 13 de junio de 2012), en <<http://www.fgbueno.es/med/tes/t112.htm>> (26.12.2014).
- BUENO, Gustavo (2014), «Heidegger», *Teselas*, 116, Oviedo, 18 febrero 2014, en <<https://www.youtube.com/watch?v=hG2yYvzhm5w>> (11.08.14).
- BUENO, Gustavo (2015), «El humanismo como ideal supremo», *El Catoblepas*, 158 (2), en <<http://www.nodulo.org/ec/2015/n158p02.htm>> (31.05.2015).
- BUENO, Gustavo (2016), *El ego trascendental*, Oviedo, Pentalfa.
- BUENO, Gustavo (et al.) (1987), *Symploké*, Gijón, Júcar, 1991.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1973), «García Lorca ante el esperpento», *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial (97-171).
- BÜHLER, Karl (1934), *Sprachtheorie*, Stuttgart, Gustav Fischer Verlag, 1965. Trad. esp. de Julián Marías: *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1973. También en Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- BUNGE, Mario (1987), «Borges y Einstein, o la fantasía en arte y en ciencia», *Revista de Occidente*, 73 (45-62).
- BURCKHARDT, Jakob (1860), *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 1992.
- BURGOS, J. (1982), *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.
- BURKE, James F. (2000), *Vision, the Gaze and the Function of the Senses in Celestina*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- BURKE, Sean (1992), *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1998².
- BURKERT, Walter (1992), *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- BURKERT, Walter (2002), *De Homero a los Magos: la tradición oriental en la cultura griega*, Madrid, El Acanalado. Trad. esp. de Xavier Riu.

- BUSSON, Henri (1967), «Les églises contre Rabelais», *Études Rabelaisiennes*, 7 (1-81).
- CABAÑAS, Pilar (1991), «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo», en Manuel Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad de Valencia (291-304).
- CALAME, Cl. et al. (eds.) (1990), *Illusions de la mythologie, Nouveaux Actes Sémiotiques*, 12.
- CALDERWOOD, James L. (1971), *Shakespeare Metadrama. The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, and Richard II*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CAMBON, Glauco (1979), «The Future of that Unlike Thing, Comparative Literature», *Michigan Germanic Studies*, 5 (159-169).
- CAMPBELL, Joseph (1949), *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Bollingen Foundation. Trad. esp. de L. J. Hernández: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.
- CAMPBELL, Joseph (1964), *The Masks of God: Occidental Mythology*, New York, Viking Press.
- CANAVAGGIO, Jean (1958), «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote», *Anales Cervantinos*, 7 (13-108).
- CANAVAGGIO, Jean (1977), *Cervantes dramaturgue: un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- CANAVAGGIO, Jean (1977a), «Cervantes en primera persona», *Journal of Hispanic Philology*, 2 (35-44).
- CANAVAGGIO, Jean (1980), «La dimension autobiographique du *Viaje del Parnaso*», *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Aix-en-Provence, Publications Université de Provence (171-184). Trad. esp.: «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1, 1-2, 1981 (29-42).
- CANAVAGGIO, Jean (1981), «Brecht, lector de los entremeses cervantinos: la huella de Cervantes en los *Einakte*», en M. Criado del Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6 (1023-1030). Reed. en *Cervantes entre vida y creación*, Madrid, CEC, 2000 (165-174).
- CANAVAGGIO, Jean (1985), «García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa*», *El teatro menor en España*, Anejo 4 de *Segismundo*, Madrid (141-153). Reed. en *Cervantes entre vida y creación*, Madrid, CEC, 2000 (175-185).
- CANAVAGGIO, Jean (1986), *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.
- CANAVAGGIO, Jean (1990), «Una huella probable del *Conde Lucanor* en el teatro de Cervantes», *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger (87-93).
- CANAVAGGIO, Jean (1995), «Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito», en J. Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez (245-256).
- CANAVAGGIO, Jean (2003), *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe (4ª ed.).
- CANAVAGGIO, Jean (ed.) (1981), *Entremeses de Miguel de Cervantes*, Madrid, Taurus. Estudio preliminar, edición y notas.
- CANAVAGGIO, Jean (ed.) (1992), *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes, Madrid, Taurus. Edición, introducción y notas.
- CANAVAGGIO, Jean (ed.) (1995a), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez.
- CANCELLIERE, Enrica (ed.) (2000), *El Príncipe constante* [1629] de P. Calderón de la Barca, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CANER LIESE, Robert (1995), *Pensamiento y lenguaje en Friedrich von Hardenberg (Novalis)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

- CANET, José Luis (1997), «*La Celestina* y el mundo intelectual de su época», en R. Beltrán y J. L. Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina. Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad de Valencia (43-60).
- CANET, José Luis (1999), «La filosofía moral y *La Celestina*», *Ínsula*, 633 (22-24).
- CANO, José Luis (1986), *Los cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*, Barcelona, Seix Barral.
- CAPUA, Juan de (1262/1278), *Directorium humanae vitae alias parabola antiquorum sapientum*, Pisa, Nistri, 1884. Textus: V. Puntoni. Versio digitalis: Angus Graham, University of Sharjah, United Arab Emirates. Illustrationes ex versione germanica: «Das buch der weißhait», Ulm, Lienhart Hollen, 1483, en <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/IohannesCapua/cap_dioo.html> (09.02.2009).
- CARAMUEL DE LOBCOWITZ, Juan (1668), «Epistola XXI», Ioannis Caramvelis Primvs Calamvs. Tomvs II. Ob oculos exhibens..., Ex Officina Episcopali (pp. 690-718). [El texto latino puede verse en la *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco* [1965] (Madrid, Gredos, 1972², pp. 289-318) de F. Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, y la trad. esp. en H. Hernández Nieto, «La Epistola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega», *Segismundo*, 23-24, 1976 (203-288).
- CARBALLO, Luis Alfonso de (1602), *Cisne de Apolo*, Madrid, CSIC, 1958. Reed. en Kassel, Reichenberger, 1997. Ed. de A. Porqueras Mayo.
- CARDONA, Giorgo Raimondo (1981), *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1991. Trad. esp. de Alberto L. Bixio: *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- CARNAP, Rudolf (1928), *Der logische Aufbau der Welt: Scheinprobleme in der Philosophie*, Leipzig, Felix Meiner Verlag. Trad. ingl. de Rolf A. George: *The Logical Structure of the World: Pseudoproblems in Philosophy*, University of California Press, 1967.
- CARNAP, Rudolf (1934), *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache / La science et la metaphysique devant l'analyse logique du langage*, Paris, Hermann, 1934, trad. fr. de E. Vouillemin. Rev. et mise a jour par l'auteur. Trad. esp.: *La superación de la metafísica por medio del análisis lógico del lenguaje*, México, UNAM, 1961.
- CARNAP, Rudolf (1950), *Logical Foundations of Probability*, Chicago, Chicago University Press.
- CARNERO, Guillermo (1999), «Jaime Siles: *Himnos tardíos*», *La Razón. El Cultural*, Madrid, 4 de julio (13).
- CARO BAROJA, Julio (1961), *Las brujas y su mundo*, Madrid, Revista de Occidente. Reed. en Madrid, Alianza, 1973.
- CARO BAROJA, Julio (1967), «Magia, sexo y estatuto social (el arquetipo celestinesco)», *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Taurus. Reed. en Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, 1 (125-154).
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1990), «La «Historia de Ozmín y Daraja» de Mateo Alemán en la trayectoria de la novela morisca», *TIGRE*, 5 (17-42).
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1996), «La comedia morisca de Lope de Vega», en *El moro retador y el moro amigo. (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Granada, Universidad de Granada (279-313).
- CARRASCO URGOITI, María Soledad; LÓPEZ ESTRADA, Francisco y CARRASCO, Félix (2001), *La novela española en el siglo XVI*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert.
- CARRIÈRE, Moriz (1844), *Die Poesie: ihr Wesen und ihre Formen, mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte*, Leipzig, F. A. Brockhaus.
- CASA, Frank P. (1968), «Pleberio's Lament for Melibea», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84 (20-29).
- CASALDUERO, Joaquín (1947), *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Buenos Aires, Sudamericana. Reed. en Madrid, Gredos, 1975.

- CASALDUERO, Joaquín (1951), *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos.
- CASALDUERO, Joaquín (1974), *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos.
- CASALDUERO, Joaquín (1975) *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- CASCALES, Francisco (1617), *Tablas poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975. Ed. de B. Brancaforte. También en ed. de A. García Berrio, Barcelona, Planeta, 1975.
- CASCALES, Francisco (1930-1941), *Cartas filológicas*, Madrid, Espasa-Calpe (3 vols.). Ed. de J. García Soriano.
- CASSIRER, Ernst (1923-1929), *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, B. Cassirer. Trad. esp.: *Filosofía de las formas simbólicas* (3 vols.), *El lenguaje* [1971], *El pensamiento mítico* [1972], *Fenomenología del conocimiento* [1976], México, FCE.
- CASSIRER, Ernst (1932), *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, Mohr. Trad. esp. de E. Imaz: *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1943.
- CASSIRER, Ernst (1942), *Zur Logik der Kulturwissenschaften*. Trad. esp.: *Las ciencias de la cultura*, México, FCE, 1993⁶.
- CASSIRER, Ernst (1944), *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, Yale University Press. Trad. esp. revisada por Eugenio Imaz: *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, FCE, 2003.
- CASTELVETRO, Ludovico (1570), *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Viena, Gaspar Stainhofer; reimpr. en Basilea, 1576. Reed. en Bari, W. Romani, 1979. También en *Castelvetro on the Art of Poetry: an abridged translation of Lodovico Castelvetro's Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, with introduction and notes by Andrew Bongiorno, Binghamton, N. Y., Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1984.
- CASTIGLIONE, Baldassarre (1528), *Il cortegiano. Con una scelta di opere minore*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1955. Trad. esp. de Juan Boscán: *El cortesano*, Madrid, Cátedra, 1994. Edición de M. Pozzi.
- CASTILLA, A. (ed.) (1997), «Introducción» a los *Entremeses* de Miguel de Cervantes, Madrid, Akal (5-53).
- CASTRO GUIASOLA, F. (1924), *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Revista de Filología Española, anejo V, 1973².
- CASTRO, Américo (1925), *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, C.H.E. Reed. en Barcelona, Grijalbo, 1987.
- CASTRO, Américo (1957), *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967 (409-419).
- CASTRO, Américo (1960), «Cervantes y Pirandello: estudio comparativo», *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus (377-385).
- CASTRO, Américo (1961), *De la Edad Conflictiva*, Madrid, Taurus, 1976⁴.
- CASTRO, Américo (1965), «*La Celestina*» como contienda literaria. (*Castas y casticismos*), Madrid, Revista de Occidente.
- CAVALLI-SFORZA, Luigi (*et al.*) (1988), «Reconstruction of Human Evolution: Bringing together Genetic, Archaeological and Linguistic Data», *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 85 (6002-6011).
- CAVALLO, Guglielmo y CHARTIER, Roger (1998), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus.
- CELIS SÁNCHEZ, María Ángela (1999), «Planos de comunicación en las comedias cervantinas: el juego metateatral», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II*, Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico de Almagro, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha (83-98).
- CERNUDA, Luis (1970), «Vicente Aleixandre» (I) [1950] y «Vicente Aleixandre» (II) [1955], *Crítica, ensayos y evocaciones*, Barcelona, Seix Barral. Edición, prólogo y notas de Luis Maristany.

- CERRETA, F. V. (1957), «Alessandro Piccolomini's Comentary on the Poetics of Aristotle», *Studies in the Renaissance*, 4 (148-152).
- CESERANI, Remo (2003), *Guida breve allo studio della letteratura*, Gius, Laterza & Figli. Trad. esp. de Jorge Ledo Martínez: *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona, Crítica, 2004.
- CHARLIER, Gustave (1938), *Les lettres françaises de Belgique. Esquisse historique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1944.
- CHARTIER, Roger (2000), «La invención del autor», *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra (89-105).
- CHASE, Gilbert (1943), *La música de España*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1981.
- CHATMAN, Seymour B. (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press. Trad. esp. de M. J. Fernández Prieto: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHAUCHADIS, Claude (1981), «Risa y honor conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS (165-173).
- CHEVALIER, Maxime (1966), *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherche sur l'influence du «Roland furieux»*, Bourdeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bourdeaux.
- CHEVALIER, Maxime (1975), *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- CHEVALIER, Maxime (1976), «El embuste del llovista (Cervantes, *El retablo de las maravillas*)», *Bulletin Hispanique*, 78 (97-98).
- CHEVALIER, Maxime (1976), *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner.
- CHEVALIER, Maxime (1978), *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- CHEVALIER, Maxime (1978a), «À propos de *La cueva de Salamanca*: questions sur la censure au Siècle d'Or», *Les cultures ibériques en devenir: essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon*, Paris, Fondation Singer-Polignac (659-664).
- CHEVALIER, Maxime (1983), «El Cautivo entre cuento y novela», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (403-411).
- CHEVALIER, Maxime (1992), *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica.
- CHEVALIER, Maxime (1999), «Sobre el entremés cervantino», *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XVII)*, Universidad de Salamanca (99-103).
- CHIVITE TORTOSA, Eduardo (2008a), *La sátira contra los malos poetas (1554-1610): textos y estudio*, tesis doctoral inédita, presentada en la Universidad de Córdoba en mayo de 2008, bajo la dirección de Pedro Ruiz Pérez.
- CHIVITE TORTOSA, Eduardo (ed.) (2008), *La sátira contra la mala poesía. Antología de poesía satírica del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice.
- CICERO POO, Bruno (2005), «¿Qué es la filosofía según Deleuze?», *El Catoblepas*, 42 (14), en <<http://www.nodulo.org/ec/2005/no42p14.htm>> (21.01.2006).
- CIORANESCU, Alexandre (1957), *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna.
- CIORANESCU, Alexandre (1964), *Principios de literatura comparada*, Universidad de La Laguna. Reed. en Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2006.
- CLAYBOROUGH, Arthur (1965), *The Grotesque in English Literature*, Oxford, Clarendon Press.
- CLEMENCÍN, Diego (ed.) (1833-1839), vid. CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1967.
- CLEMENTS, Robert J. (1955), «López Pinciano's *Philosophía Antigua Poética* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory», *Hispanic Review*, 23 (48-55).

- CLOSE, Anthony J. (1978), *The Romantic Approach to Don Quixote. A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press. Trad. española de Gonzalo G. Djembé: *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005.
- CLOSE, Anthony J. (1989), «Comic Exemplariness in Cervantes's *Comedias*», *Essays on Hispanic Themes in Honour of Edward C. Riley*, University of Edinburgh (64-103).
- CLOSE, Anthony J. (1990), «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (492-511).
- CLOSE, Anthony J. (1993), «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», en J. M. Casasayas (ed.), *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos (89-104).
- CLOSE, Anthony J. (2000), *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford University Press. Trad. esp.: *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2007.
- CLOSE, Anthony J. (2003), «Cervantes y el pecado original, con un vistazo a Alemán», *Ínsula*, 674 (31-33).
- CLOSE, Anthony J. (2009), «Cervantes y el clasicismo», en Jesús G. Maestro y Eduardo Urbina (eds.), *Política y Literatura. Cervantes frente a la posmodernidad*, Anuario de Estudios Cervantinos, 5, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (65-84).
- CODINA, Mónica (et. al.) (1997), *El sigilo de la memoria: tradición y nihilismo en la narrativa de Dostoievski*, Pamplona, EUNSA.
- COLLINS, Marsha S. (1996), «Transgression and Transfiguration in Cervantes's *La española inglesa*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16.1 (54-73).
- COLLINS, Marsha S. (2002), «El poder del discurso confesional en *Las dos doncellas*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22.2 (25-48).
- COMPARETTI, Domenico (1872), *Virgilio nel Medio Evo*, Firenze, B. Seeber, 1896, 2ª ed. riveduta dall' autore. Reed. en Firenze, La Nuova Italia, 1943.
- COMTE, Auguste (1830-1842), *La Filosofía positiva*, México, Porrúa, 1990. Ed. de Francisco Larroyo.
- CONSTANT, Benjamin (1800-1813), «Esquisse d'un essai sur la littérature du XVIII^e siècle», *Oeuvres Complètes. Écrits littéraires (1800-1813)*, Tübingen, Niemeyer, 1995, III, 1 (521-527). Ed. de Paul Delbouille, Martine de Rougemont y Simone Balayé.
- CORBINEAU-HOFFMAN, Angelika (2000), *Einführung in die Komparatistik*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- CORTINA, Adela (1990), *Ética sin moral*, Madrid, Tecnos, 2008.
- COSTANTINI, Michel (2000), «Nouvelles perspectives de la sémiotique», *Semiotica*, 131, 3-4 (245-265). Trad. esp. de Jesús G. Maestro: «Nuevas perspectivas de la semiótica», en Jesús G. Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco Libros, 2002 (221-248).
- COTARELO Y MORI, Emilio (ed.) (1911), *Entremeses de Miguel de Cervantes*, en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. 17 (1-51). [Además de los ocho originales, edita también el atribuido *Entremés de los habladores*, pp. 46-51].
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando (1915), *El teatro de Cervantes: estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando (1945), *El teatro de Quevedo*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española, tomo 24, cuaderno 114.
- COUTURIER, Maurice (1995), *La Figure de l'Auteur*, Paris, Seuil.

- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert, Universidad de Navarra, Real Academia Española, Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006. Edición integral ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra.
- CRITCHLEY, Simon (1997), *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*, London, Routledge.
- CROCE, Benedetto (1902), *Estética come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1946⁸. Milano, Adelphi, 1990. Trad. esp. de A. Vegue i Goldoni: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, Librería Española y Extranjera, 1926; reed. en ed. de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón, Málaga, Ágora, 1997.
- CROCE, Benedetto (1903), «La letteratura comparata», *La Critica*, 1 (77-80). Trad. esp. de María José Vega: *La literatura comparada. Principios y métodos*, en María José Vega Ramos y Neus Carbonell (eds.), Madrid, Gredos, 1998 (32-35).
- CROSBY, James O. (1967), *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia.
- CROSS, F. M. (1983), «The Epic Traditions of Early Israel: Epic Narrative and the Reconstruction of Early Israelite Institutions», en Richard Elliott Friedman (ed.), *The Poet and the Historian: Essays in Literary and Historical Biblical Criticism*, Chico, California, Scholars Press (13-39).
- CUBERO, Carmen (1997), «En torno a *La entretenida* de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro», en I. Andrés-Suárez et al. (eds.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope; Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid (49-57).
- CURTUIS, Ernst Robert (1924), «Spanische Perspektiven», *Die Neue Rundschau*, 35 (1229-1248).
- CURTUIS, Ernst Robert (1926), «Spanische Kulturprobleme der Gegenwart», *Hochland*, 23 (678-691).
- CURTUIS, Ernst Robert (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag, 1954². Reed. en München, 1961. Trad. esp. M. Frenk y A. Alatorre: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, 1989⁵.
- CURTUIS, Ernst Robert (1950), *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, Francke, 1954². Trad. esp. de Eduardo Valentí: «George, Hofmannsthal y Calderón», *Ensayos críticos sobre literatura europea*, Barcelona, Seix-Barral, 1959¹, 1972² (160-187).
- CURTUIS, Ernst Robert (1962), *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, Francke. Trad. esp.: *Ensayos críticos sobre literatura europea*, Barcelona, Seix-Barral, 1972.
- D'ANCONA, Alessandro (1874), *I precursori di Dante*, Firenze, G. C. Sansoni.
- DADSON, Trevor J. (1994), *Libros, lectores y lecturas. Estudio sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco-Libros.
- DAHAN, Gilbert y GOULET, Richard (eds.) (2005), *Allégorie des poètes. Allégorie de Philosophes. Études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Reforme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil. Trad. esp.: *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
- DANIELLO, Bernardino (1536), *La poética*, Venecia. Ed. facsímil en München, Fink, 1968, de la impresión realizada por Giovan' Antonio di Nicolini da Sabio.
- DARWIN, Charles (1859), *Origin of Species*, Oxford, Oxford University Press, 1996. Trad. esp. Antonio de Zulueta Fernández: *El origen de las especies*, Madrid, Alianza, 2013.
- DAUVOIS, Nathalie (2000), *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France.
- DAVENPORT, W. A. (1998), *Chaucer and His English Contemporaries*, Mendham, Suffolk, Aardvark Editorial.

- DE ARMAS, Frederick A. (1974), «Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*», *Neophilologus*, 63 (34-40).
- DE ARMAS, Frederick A. (1994), «Achilles and Odysseus: An Epic Contest in Cervantes», *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Edition Reichenberger, 2 (357-370).
- DE ARMAS, Frederick A. (1996), «The Necromancy of Imitation: Lucan and Cervantes's», en B. Simerka (ed.), *El arte nuevo de estudiar comedias. Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*, Lewisburg, Bucknell University Press (246-258).
- DE ARMAS, Frederick A. (1998), *Cervantes, Raphael and the Classics*, Cambridge University Press.
- DE BRUYNE, Edgar (1947), *L'esthétique du Moyen Âge*, Louvain, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie. Trad. esp. de C. Santos y C. Gallardo: *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987.
- DE GRÈVE, Marcel (1961), *L'interprétation de Rabelais au XVI^e siècle*, Genève, Droz.
- DE LA GRANGE, Henry-Louis (2000), *Gustav Mahler. Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- DÉBORD, Guy (1988), *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, G. Lebovici. Trad. esp. de Carme López y J. R. Capella: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Valencia, Pretextos, 1999.
- DEDEKIND, Richard (1893), *Was sind und was sollen die Zahlen?*, Braunschweig, F. Vieweg. Trad. esp. de José Ferreirós: *¿Qué son y para qué sirven los números? Y otros escritos sobre los fundamentos de la matemática*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1998.
- DENORES, G. (1586), *Discorso intorno a Que' Principi Cause et Accrescimenti Che la Comedie, la Tragedia et il Poema Eroico Ricevono dalla Philosophia Morale e Civile, e Da Governatori delle Republiche*, in Padova, appresso Paulo Meietto. Reed. en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 3 (373-419).
- DEPRETIS, Giancarlo (1994), «I riflessi dei *Chants de Maldoror* nella figuratività di *Pasión de la Tierra*», *Studia Historica et Philologica in Honorem M. Batlori*, Roma, Instituto Español de Cultura (613-629).
- DEPRETIS, Giancarlo (1994a), «Sólo la luz traspasa el cristal virgen», *Quimera. Revista de Literatura*, 130 (40-49).
- DESCARTES, René (1637), *Discurso del método. Reglas para la dirección de la mente*, Barcelona, Orbis, 1983.
- DESCARTES, René (1639), *Meditaciones metafísicas*, Madrid, Gredos, 1997.
- DEVY, Ganesh (1987), «Comparative Literature in India», *New Quest*, 63 (133-147).
- DEWEY, John (1934), *Art as Experience*, New York, Minton, Balch & Company. Trad. esp.: *El arte como experiencia*, México, FCE, 1949.
- DEYERMOND, Alan (1961), *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, London, OUP; Westport, Conn., Greenwood Press, 1975².
- DEYERMOND, Alan (1977), «Hilado - Cordón - Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1, 1 (6-12).
- DEYERMOND, Alan (1999), «Motivación sencilla y motivación doble en *La Celestina*», *Ínsula*, 633 (13-15).
- DI PINTO, Elena (1999), «De cuernos y de celos: un problema de intertextualidad entre Straparola, Bandello y Cervantes (El dulce novelar de tres autores)», *Actas del congreso internacional «Amor y erotismo en la literatura»*, Salamanca, Caja Duero (267-276).
- DI PINTO, Elena (2006), «Cervantes y el hampa: paseo por la lengua de los bajos fondos», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 2, en <<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/dipinto.htm>> (18.08.2007).

- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo (1987), «La ficción cordial de *El amante liberal*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35. Reed. en *La diferencia novelesca: lectura irónica de la ficción*, Madrid, Visor, 1990.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1963), «El *Quijote* como situación teatral», *Cuestión de límites*, Madrid, Revista de Occidente (13-136).
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1965), «Don Quijote, tema teatral», *Ensayos elegidos*, Madrid, Revista de Occidente (122-133).
- DÍAZ RENGIFO, Juan (1592), *Arte poética española*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977.
- DIERCKS, Gustav (1908), *Das moderne Spanien*, Berlin, Paetel.
- DÍEZ BORQUE, José María (1972), «Teatro dentro del teatro, novela dentro de la novela en Miguel de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 11 (113-128).
- DÍEZ BORQUE, José María (1980), «Públicos del teatro español del siglo XVII», en F. Ruiz Ramón (ed.), *II Jornadas de teatro clásico español*. Almagro, 1979, Madrid, Ministerio de Cultura (61-87).
- DÍEZ BORQUE, José María (1990), *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus.
- DÍEZ BORQUE, José María (1996), «Lope de Vega y los gustos del 'vulgo'», *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta (37-64).
- DÍEZ BORQUE, José María (1996), *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta.
- DÍEZ BORQUE, José María (1996a), «Miguel de Cervantes Saavedra [Teatro]», en AA. VV., *Historia de la cultura española. El siglo del Quijote, 1580-1680*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 (272-283).
- DIJK, T. A. van (1972), *Some Aspects of Text Grammar. A Study in Theoretical Linguistics and poetics*, Le Hague · Paris, Mouton.
- DIJK, T. A. van (1977), *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London, Longman. Trad. esp. de J. D. Moyano: *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra, 1980.
- DIJK, Teun A. van (1985), *Discourse and Literature*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins. Trad. esp. de Diego Hernández García: *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, Madrid, Visor, 1999.
- DILTHEY, Wilhelm (1883), *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, Leipzig, Duncker & Humblot. Trad. esp. de Julián Mariás: *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*, Madrid, Alianza, 1986.
- DIOSDADO, Concepción (1996), «Fe y amor o el rey y la reina. Aforismos políticos (1798) de Friedrich von Hardenbert, «Novalis». Traducción, introducción y notas», *Thémata. Revista de Filosofía*, 16 (289-230).
- DOLEZEL, Lubomir (1980), «Truth and the Authenticity in Narrative», *Poetics Today*, 1,3 (7-25). Trad. esp. de Mariano Baselga: «Mímesis y mundos posibles», en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (95-122).
- DOLEZEL, Lubomir (1986), «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, 1 (5-48). Trad. esp.: «Semiótica de la comunicación literaria», en Jesús G. Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco-Libros, 2002 (173-218).
- DOLEZEL, Lubomir (1988), «Mimesis and Possible Worlds», *Poetics Today*, 9,3 (475-496). Trad. esp. de Mariano Baselga: «Mímesis y mundos posibles», en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (69-94).
- DOLEZEL, Lubomir (1989), «Possible Worlds and Literary Fictions», en S. Allen (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, Gruyter (221-242).

- DOLEZEL, Lubomir (1990), *Poetics. Tradition and Progress*, Nebraska University Press. Versión it.: *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Torino, Einaudi, 1990. Trad. esp. de Luis Alburquerque: *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1997.
- DOLEZEL, Lubomir (1998), *Heterocósmica. Fiction and Possible Worlds*, London, The Johns Hopkins University Press. Trad. esp. de Félix Rodríguez: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco-Libros, 1999.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco y MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (eds.) (2012), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo. Prólogo de Claudio García Turza.
- DOMÍNGUEZ, Atilano (ed.) (1995), *Biografías de Spinoza*, Madrid, Alianza.
- DONATO, Elio (1558), *P. Terentii Afri poetæ lepidissimi comœdiæ omnes, cum absolutis comentariis Ælii Donati, apud Ioannem Mariam Bonellum, Venetiis*. [Lope de Vega toma abundantes notas y citas del cap. De tragœdie et comœdia, fols. **iii-iiii (sin numerar) para la composición de su *Arte nuevo*]. Rec. en Paulus Wessner (ed.), Leipzig, Teubner, 1902-1905.
- DRESSLER, W. (1973), *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer.
- DROYSEN, Johann Gustav (1868), *Grundriss der Historik*, Leipzig, Veit. Reed. en Paderborn, Salzwasser Verlag, 2011.
- DROYSEN, Johann Gustav (1882), *Grundriss der Historik*, Leipzig, Veit.
- DROZ, Eugénie (1966), «Frère Gabriel DuPuyherbault, l'agresseur de François Rabelais», *Studi Francesi*, 10.3 (401-427).
- DUBOIS, J. et al. (1973), *Diccionario de Lingüística*, Madrid, Alianza, 1979.
- DUBOIS, J. et al. (1974), *Allgemeine Rhetorik*, München, Fink.
- DUBOIS, J. et al. (Groupe Mi) (1977), *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe.
- DUFRENNE, Mikel (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. I, L'objet esthétique. II, La perception esthétique*, Paris, PUF. Trad. esp.: *Fenomenología de la experiencia estética. I, El objeto estético. II, La percepción estética*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1980.
- DUNDES, Allan (1958), *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1964.
- DUNN, Peter N. (1973), «El príncipe constante: A Theatre of the World», en R. O. Jones (ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis (83-101).
- DUNN, Peter N. (1976), «Pleberios' World», *Publications of the Modern Language Assotiation*, 91 (406-419).
- DUQUE AMUSCO, Alejandro (1978), «El pensamiento de los presocráticos y Vicente Aleixandre», *Ínsula*, 374-375 (16).
- DURAND, Gilbert (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF (ed. revisada, 1963^o). Trad. esp. de M. Armiño: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus, 1981.
- DURAND, Gilbert (1961), *Le décor mythique de La Chartreuse de Parma. Les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, Corti.
- DURAND, Gilbert (1964), *L'imagination symbolique*, Paris, PUF. Trad. esp.: *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- DURAND, Gilbert (1979), *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International; reed. en Paris, Dunod, 1992. Trad. esp.: *De la mitología al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993. Introducción, traducción y notas de Alain Verjat.
- DURAND, Gilbert (1979a), *Science de l'homme et tradition*, Paris, Berg.
- DURAND, Gilbert (1989), *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, PUF.

- DURAND, Gilbert (2000), *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce. Trad. esp. de Carme València.
- DÜRING, Ingemar (1951), *Chion of Heraclea. A Novel in Letters*, Göteborg, Wettergren & Kerber
- DYSERINCK, Hugo (1977), *Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn, Bouvier, 1991.
- ECKERMANN, Johann Peter (1836), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, en Christoph Michel (ed.), con la colaboración de Hans Grüters, *Sämtliche Werke von Johann Wolfgang Goethe*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1999, vol. 12. Trad. esp. de Rafael Cansinos Asséns en J. W. Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, en *Obras completas*, México, Aguilar, 1991, vol. 3.
- ECO, Umberto (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1967². Trad. esp. de R. Berdagué: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979; reed. en Barcelona, Planeta, 1985.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani. Trad. esp. R. Pochtar: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.
- ECO, Umberto (1991), «Los límites de la interpretación», *Revista de Occidente*, 118 (5-25).
- EDELMAN, Bernard (2004), *Le sacre de l'auteur*, Paris, Seuil.
- EDWARDS, Gwynne (1978), *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, University of Wales Press.
- EGIDO, Aurora (1991), «Los silencios del *Persiles*», en James A. Parr (ed.), en *On Cervantes. Essays for L. A. Murillo*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta (21-46).
- EGIDO, Aurora (2005), *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- EGIDO, Aurora (2011), *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- EHRLICHER, Hanno y POPPENBERG, Gerhard (eds.) (2006), *Cervantes' Novelas Ejemplares im Streitfeld der Interpretationen. Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin, Ed. Tranvia.
- EICHENBAUM, Boris (1918), «¿Cómo está hecho *El capote de Gogol*?», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970 (159-176). Versión fr.: *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- EICHENBAUM, Boris (1925), «Sobre la teoría de la prosa», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970 (67-77). Versión fr.: *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- EINSTEIN, Albert (1922), *El significado de la relatividad*, Barcelona, Planeta, 1984.
- EISEMANN, M. & RICHTER, G. (2000), «Temperament and character during the course of unipolar depression among inpatients», *European Archives of Psychiatry and Clinical Neuroscience*, 250.1 (40-47).
- EISENBERG, Daniel (1995), *La interpretación cervantina del Quijote*, Madrid, Compañía Literaria.
- EL SAFFAR, Ruth (1968), «The Function of the Fictional Narrator in *Don Quijote*», *Modern Language Notes*, 83 (164-177). Trad. esp.: «La función del narrador ficticio en *Don Quijote*», en G. Haley (ed.), *El Quijote. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1984 (288-299).
- EL SAFFAR, Ruth (1974), *Novel to Romance: A Study of Cervantes' Novelas ejemplares*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- EL SAFFAR, Ruth (1975), «*Don Quijote* and the *Persiles*: Points in Common», J. Solé-Solé (ed.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Barcelona, Hispam (173-183).
- EL SAFFAR, Ruth (1975a), *Distance and Control in Don Quijote. A Study in Narrative Technique*, University of North Carolina Press.

- EL SAFFAR, Ruth (1976), *Cervantes: El casamiento engañoso and El coloquio de los perros*, London, Grant & Cutler.
- EL SAFFAR, Ruth (1989), «Voces marginales y la visión del ser cervantino», *Anthropos*, 98-99 (59-63).
- ELIOT, T. S. (1932), *Selected Essays, 1917-1932*, London, Faber and Faber (1948², 1951³). También editado en New York, Harcourt Brace, 1938.
- ELIOT, Thomas S. (1932), *Selected Essays, 1917-1932*, London, Faber and Faber, 1986.
- ELIOT, Thomas S. (1957), *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1979. Trad. esp.: *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992.
- ELLIS, John M. (1974), *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*, The University of California Press. Trad. esp.: M. McVeigh: *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Taurus, 1988.
- ELSE, Gerald Frank (1957), *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard University Press, 1963.
- ELSE, Gerald Frank (1958), «Imitation in the Fifth Century», *Classical Philology*, 53 (73-90).
- EMPSON, William (1930), *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto and Windus. Trad. esp. de Ricardo Rubio Ruiz: *Siete tipos de ambigüedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- EMPSON, William (1951), *The Structure of Complex Words*, New York, New Directions.
- EMPSON, William (1987), *Faustus and the Censor: The English Faust-Book and Marlowe's Doctor Faustus*, Oxford, Basil Blackwell.
- ENCINA, Juan del (1496), *Arte de poesía castellana*, en M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1962, vol. 1, apéndice V (511-524).
- ENGELS, Friedrich (con la contribución de Karl MARX) (1878), *Vorarbeiten zum Anti-Dühring* [Contra la subversión de la ciencia de Eugen Dühring], en *Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft. Dialektik der Natur, 1873-1882*, Glashütten im Taunus, Detlev Auvermann, 1970.
- ENKVIST, Inger (2007), «Rigoberta Menchú Tum, un Premio Nobel de la paz que genera polémica», *Revista hispano cubana*, 29 (108-124).
- EPICETEO (1993), *Disertaciones por Arriano*, Madrid, Gredos. Traducción, introducción y notas de Paloma Ortiz García.
- EPSTEIN, Isidore (1966⁴), *Judaism*, Baltimore, Penguin Books.
- ERASMUS, Desiderius (1969), *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Amsterdam, North-Holland. Ed. by J. H. Waszink.
- ERLICH, Víctor (1955), *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix-Barral, 1974. Basada en la segunda edición ampliada de *Russian Formalism. History. Doctrine*, The Hague, Mouton, 1965; 3^a ed. en New Haven, Yale University Press, 1969.
- ESCARPIT, Robert (1958), *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1966. Trad. esp. de J. F. Marsal: *Sociología de la literatura*, Barcelona, Edición de Materiales, 1968.
- ESCARPIT, Robert (1965), *La révolution du livre*, Paris, PUF · UNESCO.
- ESCARPIT, Robert et al. (eds.) (1970), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion. Trad. esp.: *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid Edicusa, 1974.
- ESCOHOTADO, Antonio (2008, 2013, 2016), *Los enemigos del comercio. Historia de las ideas sobre la propiedad privada* (I). *Historia moral de la propiedad* (II). *Una historia moral de la propiedad* (III), Madrid, Espasa Libros.
- ESQUINAS ALGABA, José Ramón (2007), *Jesús de Nazaret y su relación con la mujer. Un estudio de género a partir de los evangelios sinópticos*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- ESSENI, Chiara (2003), «Camus y *Los baños de Argel*», en Jesús G. Maestro (ed.), *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario. Theatralia*, 5, Pontevedra, Mirabel Editorial (239-246).

- ESTAPÉ, Víctor (1999), *La Existencia secreta de este teclado: aproximación a las afinidades entre Mompou y Chopin*, Granada, Publicaciones del Archivo de Manuel de Falla.
- ÉTIEMBLE, René (1963), *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard.
- ÉTIEMBLE, René (1966), «Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur*?», en F. Jost (ed.), *Proceeding of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association / Actes*, The Hague, Mouton, 1 (5-16). Trad. esp. de R. Yahni: «¿Hay que revisar la noción de *Weltliteratur*?», *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus, 1977 (11-26).
- ÉTIEMBLE, René (1974), *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard. Trad. esp. de R. Yahni: *Ensayos de literatura verdaderamente general*, Madrid, Taurus, 1977.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1982), «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», *Homenaje a Quevedo*, Actas de la II Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca (27-44).
- EULOGIO DE LA VIRGEN DEL CARMEN, OCD (1958), «La clave exegética del *Cántico espiritual*», *Ephemerides Carmeliticæ*, 9 (307-337).
- EULOGIO DE LA VIRGEN DEL CARMEN, OCD (1958a), *El prólogo y la hermenéutica del «Cántico espiritual»*, Roma, Facultas Theologiae.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (ed.) (1990), *Polisystem Studies*, en *Poetics Today*, 11, 1.
- EYMERIC, Nicolau y PEÑA, Francisco (1983), *El manual de los inquisidores*, Barcelona, Muchnik Editores, 1996.
- FANGER, Donald (1962), «Romanticism and Comparative Literature», *Comparative Literature*, 14 (153-166).
- FARAL, Edmond (1924), *Les arts poétiques du XII^e siècle et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion. Reedición facsimilar en Ginebra, Slatkine, 1982.
- FARIÁS, Víctor (1987), *Heidegger et le nazisme*, Verdier, París. Trad. esp. de Enrique Lynch y Agapito Maestre: *Heidegger y el nazismo*, Barcelona, Muchnik Editores, 1989.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús (1996), «Una cuestión de géneros. Inversión y dramatización del *Quijote* en *Le voyage sans fin*, de Monique Wittig», en Jesús G. Maestro (ed.), *El signo teatral: texto y representación. Theatralia*, 1, Vigo, Universidad de Vigo (91-103).
- FARINELLI, Arturo (1892), «Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie», *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte*, 5 (311-319).
- FARINELLI, Arturo (1925), *Petrarca, Manzoni, Leopardi. Il sogno di una letteratura mondiale*, Torino.
- FEBRES CORDERO, Tulio (1905), *Don Quijote en América, o sea, La cuarta salida del ingenioso hidalgo de La Mancha*, Mérida, Venezuela, Tip. de «El Lápiz». Reed. en Caracas, Biblioteca Nacional, Biblioteca Febres Cordero; Mérida, Universidad de Los Andes, Vicerrectorado Académico Publicaciones; Caracas, Banco de Venezuela, Grupo Santander, 2005.
- FELJOO, Benito (1726-1740), *Teatro Crítico Universal. Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, Madrid, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. Edición Digital de las Obras de Feijoo, Proyecto de Filosofía en Español, Fundación Gustavo Bueno, en Biblioteca Feijoniana, en <<http://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm>> (11.05.2012).
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1986), «Los autores ficticios del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 24 (47-65).
- FERNÁNDEZ TRESGUERRAS, Alfonso (1995), «El concepto de religión natural», *El Basilisco*, 18 (3-12).
- FERNÁNDEZ TRESGUERRAS, Alfonso (2003), «De los aduladores», *El Catoblepas*, 2003, 16 (3), en <<http://www.nodulo.org/ec/2003/no16p03.htm>> (12.02.2009).

- FERNÁNDEZ TRESGUERRES, Alfonso (2005), «Cínicos», *El Catoblepas*, 40 (3), en <<http://www.nodulo.org/ec/2005/n040p03.htm>> (29.09.2008).
- FERNÁNDEZ, J. (1995), *Bibliografía del «Quijote» (Por unidades narrativas y materiales de la novela)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- FERNÁNDEZ, Jaime (2008), «Sólo don Quijote solo», en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (ed.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes. Anuario de Estudios Cervantinos*, 4, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (107-127).
- FERRATER MORA, José (1979), *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERRATER MORA, José (1999), *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Madrid, Alianza Editorial. Compilado por Priscilla Cohn.
- FERRECCIO PODESTÁ, Mario (1965), «La formación del texto de *La Celestina*», *Anales de la Universidad de Chile*, 123, 136 (89-122).
- FERRER, Teresa (1989), «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», en M. Chiabò, y F. Doglio (eds.), *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento (Roma 30 de junio-3 de julio de 1988)*, Roma, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale (303-324).
- FERRI COLL, José María (2006), *Los tumultos del alma. De la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*, Valencia, Institució Algons el Magnànim.
- FERRI COLL, José María (2008), «La última máscara de Cervantes: el escritor 'imaginativo' y el escritor 'alegre'», en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (ed.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes. Anuario de Estudios Cervantinos*, 4, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (163-174).
- FEYERABEND, Paul K. (1970), *Against Method*, London, New Left Books. Trad. esp.: *Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, Barcelona, Ariel, 1981.
- FEYERABEND, Paul K. (1981), *Realism, Rationalism and Scientific Method*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- FICHTE, Johann Gottlieb (1794), *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre: als Handschrift für seine Zuhörer*, Leipzig, C. E. Gabler. Reed. en Jena, C. E. Gabler, 1802. Trad. esp. y ed. de José María Quintana Cabanas: *Primera y segunda introducción a la Doctrina de la ciencia. Ensayo de una nueva exposición de la Doctrina de la ciencia*, Madrid, Tecnos, 1987.
- FICHTE, Johann Gottlieb (1806), *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, Leipzig, Meiner, 2013. Mit einer Einleitung von Alwin Diemer, einem Sachregister und bibliographischen Hinweisen von Erich Fuchs. Trad. esp. de José Gaos: *Los caracteres de la Edad Contemporánea*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- FICHTER, William L. (1960), «*La Cueva de Salamanca* y un cuento de Bandello», en *Homenaje a Dámaso Alonso* (3 vols.), Madrid, Gredos, 1 (525-528).
- FINCH, Patricia S. (1981), *Magic and Witchcraft in the Celestina and its Imitations*, tesis doctoral, The Catholic University of America.
- FINCH, Patricia S. (1982), «The Uses of the Aside in *Celestina*», *Celestinesca*, 6.2 (19-24).
- FINCH, Patricia S. (1989), «Rojas' *Celestina* and Cervantes' Cañizares», *Cervantes*, 9.1 (55-62).
- FINE, Ruth (2008), «De bendiciones y maldiciones en el *Quijote*: algunas reflexiones en torno a la maldición de Agi Morato, el padre de Zoraida», en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Anuario de Estudios Cervantinos. Cervantes entre dos Siglos de Oro: de La Galatea al Persiles*, 4, 2007 (129-142).
- FINELLO, Dominick (2008), *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Tempe, Arizona, Brepols, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- FINLEY, M. I. (2000), *La Grecia antigua*, Barcelona, Crítica. Trad. de Teresa Sempere. [Escritos entre 1953-1981].

- FLASCHE, Hans (1958), *Die Sprachen und Literaturen der Romanen im Spiegel der deutschen Universitätsschriften 1885-1950. Eine Bibliographie*, Bonn, Bouvier.
- FLETCHER, Angus (1964), *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press. Trad. esp. de Vicente Carmona González: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002.
- FLIGHTNER, James A. (1964), «Pleberio», *Hispania*, 47 (79-81).
- FLORES, R. M. (1982), «The rôle of Cide Hamete in *Don Quixote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (3-13).
- FLORIT DURÁN, Francisco (1995), «Los Diálogos de las comedias y el arte reformado de hacer comedias en aquellos tiempos», en J. Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velazquez (291-301).
- FOCILLON, Henri (1948), *The Life of Forms in Art*, New York, Schultz. Reed. en New York, Zone Books, 1989.
- FOKKEMA, D. W. (1989), «Questions épistémologiques», en M. Angenot et al. (eds.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, PUF (325-351). Trad. esp. de I. Vericat Núñez: «Cuestiones epistemológicas», en M. Angenot et al. (eds.), *Teoría literaria*, Madrid, Siglo XXI, 1993 (376-407).
- FORCIONE, Alban K. (1970), *Cervantes, Aristotle and the 'Persiles'*, Princeton University Press.
- FORCIONE, Alban K. (1972), *Cervantes' Christian Romance*, Princeton, Princeton University Press.
- FORCIONE, Alban K. (1984), *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, Princeton, Princeton University Press.
- FORD, R. M. (1986), «Narración y discurso en el *Quijote*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 (5-16).
- FORESTIER, Georges (1983), «Le théâtre dans le théâtre ou la conjonction de deux dramaturgies à la fin de la Renaissance», *Revue de la Société d'Historie du Théâtre*, 35 (162-170).
- FORRADELLAS, Joaquín (ed.) (1978), *La zapatera prodigiosa* de F. García Lorca, Salamanca, Almar.
- FORSSMAN, Knut y JANÉ, Jordi (1992), «Introducción» a *Obras completas* de Georg Büchner, Madrid, Editorial Trotta (9-40).
- FORSTER, Edward M. (1927), *Aspects of the Novel*, London, Arnold; reed. en Penguin Books Harmondsworth, 1970. Trad. esp. de G. Lorenzo: *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.
- FORSTER, Edward M. (1951), *Two Cheers for Democracy*, London, Edward Arnold, 1972.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. (1920-1925), *Manuel de l'hispanisant*, New York, Hispanic Society of America.
- FOX, Dian (1986), *Kings in Calderón: a Study in Characterization and Political Theory*, London, Tamesis Books. [Sobre *El príncipe constante* vid. esp. pp. 50-58].
- FRAKER, Charles (1966), «The Importance of Pleberio's Soliloquy», *Romanische Forschungen*, 78 (515-529).
- FRANGOULIDIS, Stavros A. (1997), *Handlung und Nebenhandlung: Theater, Metatheater und Gattungsbewusstsein in der römischen Komödie*, Stuttgart, M&P.
- FRANKFORT, H. A., WILSON, J. A. y JACOBSEN, T. (1949), *Before Philosophy*, London, Penguin.
- FRANZBACH, Martin (1965), *Lessings Huarte-Übersetzung, 1752. Die Rezeption und Wirkungsgeschichte des 'Examen de ingenios para las ciencias' (1575) in Deutschland*, Hamburg, Gruyter.
- FRANZINI, Elio (2000), *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor.

- FRAZE, James George (1890), *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion*, New York, The Macmillan Company. Trad. esp. de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano: *La rama dorada. Magia y religión*, México, FCE, 2001.
- FREGE, Gottlob (1892), *Studien über Semantik*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1962. Traducción esp. de Ulises Moulines: «Sobre sentido y referencia» [1892] y «Consideraciones sobre sentido y referencia» [1895], *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel, 1984 (49-98). Reimpr. en Barcelona, Orbis, 1984.
- FRENZEL, Elisabeth (1962), *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1999. Trad. esp.: *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.
- FRENZEL, Elisabeth (1976), *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungs-geschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1999. [La primera versión de esta obra data de 1962]. Trad. esp.: *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980. Reimpr. en 1994.
- FREUD, Sigmund (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Wien-Leipzig, Deuticke. Trad. esp. de Luis López-Ballesteros y de Torres: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981⁴ (3 vols.) Ordenación y revisión de los textos de Jacobo Numhauser Tognola.
- FREUND, Walter (1957), *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Köln, Böhlau Verlag.
- FRIEDLÄNDER, Paul (1928-1930), *Platon*, Berlin und Leipzig, W. de Gruyter. Trad. esp. Santiago González Escudero: *Platón. Verdad del ser y realidad de vida*, Madrid, Tecnos, 1989.
- FRIEDMAN, Edward H. (1981), *The Unifing Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias*, York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company.
- FRIEDMAN, Melvin (1955), «Forms of the Plot», *Journal of General Education*, 8 (241-253).
- FRIEDMAN, Melvin (1955a), «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *Publications of the Modern Language Association*, 70 (1160-1184).
- FRIEDMAN, Melvin (1955b), *Stream of Consciousness: a Study in Literary Method*, New Haven, Conn., Yale University Press.
- FRIEDMAN, Richard Elliott (ed.) (1983), *The Poet and the Historian: Essays in Literary and Historical Biblical Criticism*, Chico, California, Scholars Press.
- FROLDI, Rinaldo (1962), *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973².
- FROLDI, Rinaldo (1989), «Considerazioni sul genere tragico nel Cinquecento spagnolo», en Blanca Perinián y Francesco Guazzeli (eds.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori (209-217).
- FRYE, Northrop (1957), *Anatomy of Criticism*, New Jersey, Princeton University Press, 1973³. Trad. esp. de E. Simons: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- FRYE, Northrop (1963), *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, New York and London, HBJ.
- FRYE, Northrop (1971), *The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society*, London, Methuen. Trad. esp. de R. Durbán Sánchez: *La estructura inflexible de la obra literaria. Ensayos sobre crítica y sociedad*, Madrid, Taurus, 1973.
- FRYE, Northrop (1976), *The Secular Scripture*, Harvard University Press. Trad. esp. de E. Simons: *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila, 1980.
- FRYE, Northrop (1976a), *Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth and Society*, Indiana University Press.
- FRYE, Northrop (1982), *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa, 1988. Trad. esp. de Elizabeth Casals.

- FRYE, Northrop (1990), *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, Barcelona, Muchnik, 1996. Trad. esp. de Claudio López de Lamadrid.
- FUBINI, Mario (1956), «Genesi e storia del generi letterari», *Critica e poesia*, Roma, Bonacci, 1973³ (121-212). Trad. esp. de M. Arizmendi y M. Hernández Esteban: *Métrica y poesía*, Barcelona, Planeta, 1970.
- FUBINI, Mario (ed.) (1951), *Tecnica e teoria letteraria*, Milano, Marzorati.
- FUENTES, Carlos (1976), *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, J. Mortiz. Reed. en Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- FUENTES, Juan Bautista (2009), *La impostura freudiana. Una mirada antropológica crítica sobre el psicoanálisis freudiano como institución*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- GADAMER, Hans Georg (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1965². Trad. esp. de A. Agud Aparicio y R. de Agapito: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1984.
- GAGLIARDI, Donatella (2006), *La censura literaria en el siglo XVI. Un estudio del «Theotimus»*, Pontevedra, Mirabel Editorial.
- GAIGNEBET, Claude (1968), «À plus haut sens». *L'ésoterisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- GALAND-HALLYN, Perrine & HALLYN, Fernand (2001), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz. Préface de Terence Cave.
- GALLEGRO MORELL, Antonio (1966), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Granada, Universidad de Granada.
- GARCÉS ARELLANO, María Antonia (2005), *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA BERRIO Antonio y HERNÁNDEZ, Teresa (1988), *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1973), *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1977), *Formación de la Teoría Literaria Moderna. La tónica horaciana en Europa*, Madrid, CUPSA.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1978), «Lingüística del texto y texto lírico», *Revista Española de Lingüística*, 8, 1 (19-75). Reproducido bajo el título «Lingüística del texto y tipología lírica. La tradición textual como contexto», en J. S. Petöfi y A. García Berrio (eds.), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, A. Corazón, 1979 (309-366).
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1979), «A Text-typology of the Classical Sonnets», *Poetics*, 8, 5 (435-458).
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1979a), «Texto y oración. Perspectivas de la lingüística textual», en J. S. Petöfi y A. García Berrio (eds.), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, A. Corazón (243-264).
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1980), *Formación de la Teoría Literaria Moderna. Teoría poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1981), «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas de género», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 97 (146-171).
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1985), *La construcción imaginaria en 'Cántico' de Jorge Guillén*, Limoges, Trames.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1988), *Introducción a la poética clasicista*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989), *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.

- GARCÍA BERRIO, Antonio (1990), «Ingenio clásico e imaginación moderna: una acotación postestructuralista al estudio del intertexto en el Siglo de Oro», *Castilla*, 15 (105-119).
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1951), «El tema de la Cueva de Salamanca y el entremés cervantino de ese título», *Anales Cervantinos*, 1 (73-109).
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1961), «Cervantes y el entremés de *La cueva de Salamanca*», *Seis estudios salmantinos*, Salamanca (71-104).
- GARCÍA GUAL, Carlos (1999), *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona, Península.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2000), «Nietzsche, en el camino hacia los griegos», *Revista de Occidente*, 226 (86-111).
- GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- GARCÍA ROMERO, F. (1997), «Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo», *Analecta Malacitana*, 20 (513-526).
- GARCÍA SIERRA, Pelayo (2000), *Diccionario filosófico. Manual de Materialismo Filosófico. Una introducción analítica*, Oviedo, Pentalfa.
- GARCÍA VALDÉS, Carmen Celsa (ed.) (1985), *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza y Janés.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (ed.) (2002), *Entremeses de Miguel de Cervantes*, Madrid, Santillana. Edición, comentarios y notas.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (ed.) (1992), *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos (1ª ed., 2ª reimpr.). Edición trilingüe.
- GARFIAS, Francisco (2002), *La idea de Dios en Juan Ramón Jiménez*, Moguer, Diputación Provincial de Huelva.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco-Libros.
- GAYLEY, Charles Mills (1903), «What is Comparative Literature?», *Atlantic Monthly*, 92 (56-68).
- GAYLEY, Charles Mills (1914), *A Comparative View of the Fellows and Followers of Shakespeare in Comedy*, New York, The Macmillan Co.
- GAYLEY, Charles Mills (1920), *Methods and Materials of Literary Criticism. Lyric, Epic and Allied Forms of Poetry*, Boston & New York, Ginn and Company.
- GAYLORD, Mary Malcolm (1998), «Pulling Strings with Maese Pedro's Puppets: Fiction and History in *Don Quixote*», *Cervantes*, 18, 2 (117-147).
- GELB, Ignace J. (1952), *A Study of Writing. The Foundations of Grammatology*, Chicago, University of Chicago Press, 1963.
- GENDARME DE BÉVOTTE, Georges (1906), *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Paris. Reed. en Genf, Slatkine, 1970.
- GENETTE, Gérard (1966), *Figures I*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil. Trad. esp.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- GENETTE, Gérard (1977), «Genres, types, modes», *Poétique*, 32, 1977 (389-421). Trad. esp.: «Géneros, tipos, modos», en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco-Libros, 1988 (183-233).
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil. Trad. esp. de C. Fernández Prieto: *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

- GENETTE, Gérard (1989), «Le statut pragmatique de la fiction narrative», *Poétique*, 78 (237-249).
- GENTILI, Bruno (1979), *Theatrical Performance in the Ancient World. Hellenistic and Early Roman Theatre*, Amsterdam, Gieben.
- GENTILI, Bruno (1984), *Poesía e pubblico nella Grecia antica*, Bari, Laterza. Trad. esp.: *Poesía y público en la Grecia Antigua*, Barcelona, Sirmio, 1996.
- GERLI, E. Michael (1976), «Pleberio's Lament and Two Literary Topoi: Expositor and Planctus», *Romanische Forschungen*, 88 (67-74).
- GERLI, E. Michael (1989), «El retablo de las maravillas: Cervantes' Arte nuevo de deshacer comedias», *Hispanic Review*, 57 (477-492).
- GERNET, Jacques (1982), *A History of Chinese Civilization*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GERVINUS, Georg Gottfried (1835-1842), *Geschichte der poetischen national Literatur des Deutschen*, Leipzig, Engelmann.
- GHIA, Walter (2013), *España y Maquiavelo. El Príncipe ante el V Centenario*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- GIBSON, John C. L. (1971-1982), *Textbook of Syrian Semitic Inscriptions*, Oxford, Clarendon Press (3 vols.).
- GICOVATE, Bernard (1962), *Conceptos fundamentales de Literatura Comparada. Iniciación de la Poesía Modernista*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Asomante y Universidad de Tulane.
- GILLESPIE, Michael Allen (1996), *Nihilism before Nietzsche*, Chicago, University of Chicago Press.
- GILMAN, Stephen (1956), *The Art of «La Celestina»*, Madison, University of Wisconsin Press; Greenwood Press, 1976². Trad. esp. de Margit Frenk Alatorre: *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974².
- GILMAN, Stephen (1972), *The Spain of Fernando de Rojas: the Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*, Princeton, Princeton University Press. Trad. esp.: *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid, Taurus, 1978.
- GIMÉNEZ PÉREZ, Felipe (2004), *El Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno*, Oviedo, Pentalfa.
- GIRALDI CINTIO, Giovanni Gambattista (1554), *Discorso over lettera intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie*, en *Scritti Critici*, Milano, Guerrieri-Crocetti (173-224).
- GLINZ, Hans (1977-1978), *Textanalyse und Verstehenstheorie*, Frankfurt am Main, Athenäum (2 vols.).
- GNUTZMANN, Rita (1994), *Teoría de la literatura alemana*, Madrid, Síntesis.
- GODMAN, Peter and MURRAY, Oswyn (eds.) (1990), *Latin Poetry and the Classical Tradition: Essays in Medieval and Renaissance Literature*, Oxford, New York, Clarendon Press, Oxford University Press.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1827), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, a cargo de Johann Peter Eckermann (1836), en Christoph Michel (ed.), con la colaboración de Hans Grüters, *Sämtliche Werke von Johann Wolfgang Goethe*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1999, vol. 12, pp. 224-225. Trad. esp. de Rafael Cansinos Asséns en J. W. Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1991, vol. 3, pág. 120. [Sobre el concepto de *Weltliteratur*, entrada del 31 enero 1827].
- GOLDMANN, Lucien (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard. Trad. esp. de J. Ballesteros y G. Ortiz: *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso, 1967.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1990), *El 'Prohemio' e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PPU.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1994), *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, C. (1999), *Freud, crítico de la Ilustración*, Barcelona, Crítica.

- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2012), *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional, Vol. 3: Poemas impersonales*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- GÓMEZ, Llanos (2008), *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- GONZÁLEZ CORTÉS, María Teresa (2007), *Los monstruos políticos de la modernidad. De la Revolución francesa a la Revolución nazi (1789-1939)*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- GONZÁLEZ CORTÉS, María Teresa (2010), *Distopías de la Utopía. El mito del multiculturalismo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- GONZÁLEZ CORTÉS, María Teresa (2012), *El espejismo de Rousseau*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1956-1958), *Cervantes, creador de la novela corta española*, Valencia, CSIC, 1982 (2 vols.).
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario (2012), «Biblia y teatro. Dimensión dramática del pensamiento bíblico», en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (901-930). Prólogo de Claudio García Turza.
- GONZÁLEZ HEVIA, Leoncio (2004), «El régimen nazi y su germanismo protestante», *El Catoblepas*, 33 (20), en <<http://www.nodulo.org/ec/2004/n033p20.htm>> (13.05.2010).
- GONZÁLEZ MARÍN, Carmen (1986), «Jacques Derrida: leer lo ilegible», *Revista de Occidente*, 62-63 (160-182).
- GONZÁLEZ ROVIRA, J. (1996), *La novela bizantina en la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen (2001), «La comédie métathéâtrale chez Plaute», *Cahiers du Gita. D'un genre à l'autre*, 14 (101-113).
- GONZÁLEZ, Aníbal (2011), «En busca del libro sagrado: novela y religión en *Cien años de soledad*», *Miríada Hispánica*, 3 (49-61).
- GONZÁLEZ, Aurelio (1999), «Las Comedias: el proyecto dramático de Cervantes», en A. González (ed.), *Cervantes (1547-1997)*, México, El Colegio de México (75-85).
- GONZÁLEZ, Aurelio (ed.) (2002), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer.
- GONZÁLEZ, Eduardo (1979), «Del *Persiles* y la isla bárbara. Fábulas y reconocimientos», *Modern Language Notes*, 94 (222-257).
- GORDON, Cyrus Herzl & RENDSBURG, Gary (1997), *The Bible and the Ancient Near East*, New York, W. W. Norton & Co.
- GORDON, Cyrus Herzl (1962), *Before the Bible. The Common Background of Greek and Hebrew Civilisations*, New York, Harper & Row.
- GOUHIER, Henri (1953), «De la communication au théâtre», en AA.VV., *Théâtre et collectivité*, Paris, Flammarion.
- GOULEMOT, Jean M. y OSTER, Daniel (1992), *Gens de lettres. Écrivains et Bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve.
- GRAF, Eric C. (2003), «Valladolid delenda est: la política teológica de *La Numancia*», en Jesús G. Maestro (ed.), *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario. Theatralia*, 5, Pontevedra, Mirabel Editorial (273-282).
- GRAFTON, Anthony (1990), *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. Trad. esp. de Gonzalo G. Djembé: *Falsarios y críticos. Creatividad e impostura en la tradición occidental*, Barcelona, Crítica, 2001.
- GRANADA, Luis de (1556), *Guía de pecadores: en la cual se trata copiosamente de las grandes riquezas y hermosura de la virtud y del camino que se ha de seguir para alcanzarla*,

- Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1856. Reed.: *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997. Edición de Cristóbal Cuevas.
- GRAVES, Robert (1955), *The Greek Myths*, Harmondsworth. Trad. esp.: *Los mitos griegos*, Barcelona, Ariel, 1998.
- GREEN, Otis H. (1946), «On Rojas' Description of Melibea», *Hispanic Review*, 14 (254-256).
- GREEN, Otis H. (1947), «The *Celestina* and the Inquisition», *Hispanic Review*, 15 (211-216).
- GREEN, Otis H. (1963-1966), *Spain and the Western Tradition: the Castilian Mind in Literature from 'El Cid to Calderón'*, Madison, University of Wisconsin Press (4 vols.). Trad. esp.: *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969.
- GREEN, Otis H. (1965), «Did the 'World' 'Create' Pleberio?», *Romanische Forschungen*, 77 (108-110).
- GREIMAS, Algirdas J. (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Flammarion. Trad. esp.: *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1976.
- GREIMAS, Algirdas J. y COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette. Trad. esp. de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- GREIMAS, Algirdas J. y COURTÉS, Joseph (1990), *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II (Compléments, débats, propositions)*, Paris, Hachette. Trad. esp.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*, Madrid, Gredos, 1991.
- GRIFFITH, T. G. (1955), *Bandell's Fiction*, Oxford. Hart, Thomas R. (1989), *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*, New Jersey, Princeton University Press.
- GRILLI, Giuseppe (2004), *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GROS, Gérard y FRAGONARD, Marie-Madeleine (1995), *Les formes poétiques du Moyen âge à la Renaissance*, Paris, Nathan. Ouvrage publié sous la direction de Claude Thomasset.
- GSTEIGER, Manfred (1967), *Littérature nationale et comparatisme*, Neuchâtel, Secrétariat de l'Université.
- GUERARD, Albert Léon (1940), *Preface to World Literature*, New York, H. Holt and Company.
- GUERNE, Armel (1954), *Les romantiques allemands*, Paris, Desclée de Brouwer. Reed. en Paris, Phébus, 2004.
- GUILLÉN, Claudio (1962), «Perspectivas de la Literatura Comparada», *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político*, 27 (57-70).
- GUILLÉN, Claudio (1971), *Literature as System. Essays Towards the Theory of Literary History*, New Jersey, Princeton University Press.
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grijalbo.
- GUILLÉN, Claudio (1985a), «De la interhistoricidad», *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989 (283-308).
- GUILLÉN, Claudio (1998), *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets.
- GUILLÉN, Claudio (2005), «Desde la incertidumbre. Montaigne, Shakespeare, Cervantes», *Rassegna Iberistica*, 82 (87-102).
- GULLÓN, Germán (2001), «Jaime Siles: Pasos sobre el papel», *Cien años de poesía*, Berna, Peter Lang (745-754).
- GULLÓN, Germán (2008), *Una venus mutilada. La crítica literaria en la España actual*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GULLÓN, Germán (2010), *El sexto sentido: La lectura en la era digital*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

- GULLÓN, Ricardo (1946), «Vicente Aleixandre: *Pasión de la Tierra*», *Proel*, 3 (128).
- GULLÓN, Ricardo (1958), *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus.
- GULLÓN, Ricardo (1959), *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón*, Ediciones de La Torre, Universidad de Puerto Rico.
- GULLÓN, Ricardo (1961), *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Ediciones de La Torre, Universidad de Puerto Rico.
- GULSOY, Y. & PARKER, L. H. (1960), «*El príncipe constante: drama barroco de la Contrarreforma*», *Hispanófila*, 3, 9 (15-23).
- GULSTAD, Daniel E. (1978-1979), «Melibea's Demise: the Death of Courtly Love», *La Corónica*, 7 (71-80).
- GÜNTERT, Georges (1993), *Cervantes. Novelar un mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill. Reeditado en una versión muy ampliada y renovada en *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- GÜNTERT, Georges (1996), «*El licenciado Vidriera: función y significado del viaje a Italia*», en Frank Baasner (ed.), *Spanische Literatur. Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (177-191).
- GÜNTERT, Georges (2005), «Narradores fiables y narradores poco fiables en las *Novelas ejemplares*. (Con especial referencia a *Las dos doncellas*)», en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Don Quijote y la crítica literaria contemporánea. Anuario de Estudios Cervantinos*, 2 (115-126).
- GÜNTERT, Georges (2006), «*El Quijote, El curioso impertinente y la verdad de la literatura*», *Versants*, 51 (201-220).
- GÜNTERT, Georges (2007), *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- GÜNTERT, Georges (2011), *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- GÜNTERT, Georges (2012), *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre la literatura del Siglo de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- GURZA, Esperanza (1977), *Lectura existencialista de 'La Celestina'*, Madrid, Gredos.
- GUSDORF, G. (1948), «Condiciones y límites de la autobiografía», en AA. VV., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos*, 29, 1991 (9-17).
- GUTIÉRREZ ESTURO, J. L. (1994), «El espejismo feminista», *El Basilisco*, 2ª Época, 17 (51-66).
- HALEY, George (1965), «The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show», *Modern Language Notes*, 80 (145-165). Versión española en G. Haley (ed.), *El Quijote. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1984 (269-287).
- HALEY, George (ed.) (1984), «The narrator in *Don Quixote*: a discarded Voice», *Estudios en honor a Ricardo Gullón (173-183)*.
- HALLIDAY, M. A. K. (1978), *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*, Londres, Edward Arnold.
- HALLO, W. William (1996), *Origins. The Ancient Near Eastern Background of Some Modern Western Institutions*, Boston, Brill, 2001.
- HALLO, W. William (2010), *The World's Oldest Literature: Studies in Sumerian Belles-Lettres*, Leiden & Boston, Brill.
- HALLO, W. William et al. (1997-2003), *The Context of Scripture*. Vol. 1, *Canonical Compositions from the Biblical World*. Vol. 2, *Monumental Inscriptions from the Biblical World*. Vol. 3, *Archival Documents from the Biblical World*, Leiden & Boston, Brill.
- HALLYN, Fernand (1994), *Le sens des formes: études sur la Renaissance*, Genève, Librairie Droz.

- HAMBURGER, Kate (1957), *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett (2ª ed. ampliada de 1968). Trad. esp. *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia (2011), «La constitución del autor en la novela pastoril como paradigma de la autoría moderna», en Manfred Tietz, Marcela Trambaioli y Gero Arnscheidt (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (157-169).
- HANKISS, János (1938), «Littérature Universelle?», *Helicon*, 1 (156-171).
- HANSLICK, Eduard (1865), *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, Mainz, Schott, 1990. Trad. esp. de Alfredo Cahn: *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947. Primera edición en Leipzig, Weigel.
- HARING-SMITH, Tori (1985), *From Farce to Metadrama: A Stage History of The Taming of the Shrew, 1594-1983*, Westport, Greenwood Press.
- HARRIS, Henry Albert (1933), *Bone Growth in Health and Disease*, London, Oxford University Press.
- HARRIS, Marvin (1974), *Cows, Pigs, Wars and Witches. The Riddles of Culture*, New York, Random House. Trad. esp. de Juan Oliver Sánchez Fernández: *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- HARRIS, Marvin (1979), *Cultural Materialism: the Struggle for a Science of Culture*, New York, Random House. Reed. with an introduction by Allen Johnson and Orna Johnson: Walnut Creek, AltaMira Press, 2001. Trad. esp.: *El materialismo cultural*, Madrid, Alianza, 1987.
- HARRIS, Marvin (1989), *Our Kind. Who we are, where we came from, where we are going*, New York, Harper & Row. Trad. esp. de Gonzalo Gil, Joaquín Calvo, Isabel Heimann: *Nuestra especie*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- HARRISON, Stephen (1980), «Magic in the Spanish Golden Age: Cervantes's Second Thoughts», *Renaissance and Reformation*, 4 (47-64).
- HARTMANN, Eduard von (1886-1887), *Ästhetik* (2 vols). Die deutsche Ästhetik seit Kant: erster historisch-kritischer Theil der Ästhetik (I). *Die Philosophie des Schönen (II)*, Leipzig, Friedrich. Trad. esp. parcial de Manuel Pérez Cornejo: *Filosofía de lo bello: una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*, Valencia, Universidad de Valencia, 2001.
- HARTMANN, Nicolai (1926), *Ethik*, Berlin, Gruyter, 1962. Trad. esp. de Xabier Palacios: *Ética*, Madrid, Encuentros, 2011.
- HARTMANN, Peter (1970), *Aufgaben und Perspektiven der Linguistik*, Konstanz, Druckerei u. Verlagsanst., Konstanz Universitätsverlag.
- HATZFELD, Helmut (1964), *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos.
- HAZARD, Paul (1935), *La crise de la conscience européenne: 1680-1715*, Paris, Boivin. Reed. en Paris, A. Fayard, 1961. Trad. esp.: *La crisis de la conciencia europea: 1680-1715*, Madrid, Ediciones Pegaso, 1975.
- HAZLITT, W. (1815-1825), *El espíritu de las obligaciones y otros ensayos. Una antología*, Barcelona, Alba, 1999. Trad. esp. de J. Alcoriza y A. Lastra.
- HEDGES, Chris (2009), *Empire of Illusion. The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*, Nueva York, Nation Books.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1807), *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg, Meiner, 1952. Nach dem Texte der Originalausg, Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Trad. esp. de Wenceslao Roces, con la colaboración de Ricardo Guerra: *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 2004.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1835-1838), *Ästhetik*, Berlin. Ed. de G. Hotho. Reed. en Berlin-Weimar, Aufbau, 1965 (2 vols.). Trad. esp. de Domingo Hernández Sánchez, en edición bilingüe de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov: *Filosofía del arte o estética*, Universidad Autónoma de Madrid y Abada Editores, 2006.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1835-1838), *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989. Trad. esp. de A. Brotons Muñoz.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1837), *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992. Trad. esp.: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Revista de Occidente, 1974. También en Madrid, Alianza, 1986.
- HEIDEGGER, Martin (1927), *Sein und Zeit*, Halle a. d. S., Niemeyer. Trad. esp.: *Ser y tiempo*, México, FCE, 1951. Prólogo y traducción de J. Gaos.
- HEIDEGGER, Martin (1956), *Zur Seinsfrage*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1977⁴. Trad. esp. de José Luis Molinuevo: *Acerca del nihilismo: sobre la línea. Hacia la pregunta del ser*, Barcelona, Paidós, 1994.
- HEIDEL, Alexander (1949), *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*, Chicago, University of Chicago Press.
- HEIDEL, Alexander (1951), *The Babylonian Genesis. The Story of the Creation*, Chicago, University of Chicago Press.
- HERÁCLITO, o Pseudo-Heráclito el rétor (1989), *Alegorías de Homero*, Madrid, Gredos. Ed. de Antonino Liberal, introducción de Esteban Calderón Dorda, traducción y notas de María Antonia Ozaeta Gálvez.
- HERDER, Johann Gottfried von (1784-1791), *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Darmstadt, Melzer, 1966. Trad. esp. de Elsa Tabernig: *Filosofía de la historia: para la educación de la humanidad*, Valencina de la Concepción, Ediciones Espuela de Plata, 2007.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1973), «El teatro trágico de Cervantes», *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta (367-386).
- HERMENEGILDO, Alfredo (1994), *El teatro del siglo XVI*, Madrid · Gijón, Júcar.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1998), «Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina», en C. Popeney Hart, A. Hermenegildo y C. Oliva (eds.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo* (Actas del Coloquio de Montreal, 1997), Universidad de Murcia (77-92).
- HERNADI, Paul (1972), *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press. Trad. esp. Carlos Agustín: *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch, 1978.
- HERNÁNDEZ NIETO, Héctor (1989), «*El príncipe constante y Edipo*», en J. L. Laurenti y V. G. Williamsen *Varia Hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger (61-80).
- HERNÁNDEZ NIETO, HÉCTOR (1990), «*Yo lo sé porque en el mar*. Apariencia, desengaño y certeza en el parlamento de Muley», *Homenaje a Alberto Navarro González. Teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger (285-296).
- HERÓDOTO (2000), *Historia*, Madrid, Gredos. Ed. y trad. de Carlos Schrader.
- HERRÁIZ DE TRESCA, Teresa (1988), «Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*», *Criticón*, 44 (55-59).
- HERRICK, Marvin T. (1946), *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press.
- HERRICK, Marvin T. (1950), *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, Illinois University Press.
- HERRMANN, Alfred (1959), *Altägyptische Liebesdichtung*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- HESSE, José (1965), *Vida teatral en el Siglo de Oro*, Madrid, Taurus.
- HESSEN, Johannes (1926), *Erkenntnistheorie*, Bonn, Dümmler. Trad. esp. de José Gaos: *Teoría del conocimiento*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. Ed. de Victoria Crespo.
- HEUGAS, Pierre (1969), «Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée», *Bulletin Hispanique*, 42 (5-30).

- HEUGAS, Pierre (1973), «*La Celestine*» et sa descendance directe, Bourdeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américains.
- HIDALGO TUÑÓN, Alberto (2006), «Materialismo filosófico», *Eikasía. Revista de Filosofía*, 2 (2), en <<http://www.revistadefilosofia.com/MATERIALISMOFILOSOFICOESP.pdf>> (26.07.2016).
- HIGHET, Gilbert (1949), *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, London, Oxford University Press. Trad. esp. de A. Alatorre: *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, FCE, 1954, 1996³.
- HILLIS MILLER, Joseph (2008), «*El coloquio de los perros* como narrativa posmoderna», en Julián Jiménez Heffernan (ed.), *la tropelía hacia el coloquio de los perros [sic]. Con un ensayo de Joseph Hillis Miller*, Tenerife · Madrid, Artemisaediciones (33-98).
- HILLMAN, James, (1969), *El mito del análisis*, Madrid, Siruela, 2000. Trad. esp. de Ángel González de Pablo.
- HIPONA, Agustín de (1979), *De mendacio* [395], en *Sancti Aureli Augustini Opera*. Sect. V, pars 3, recensuit Iosephus Zycha, New York, Johnson Reprint.
- HIRSCH, E. D. Jr. (1972), «Three Dimensions of Hermeneutics», *New Literary History*, 3 (245-261). Trad. esp. de Félix Rodríguez Rodríguez: «Tres dimensiones de la hermenéutica», en J. Domínguez Caparrós (ed.), *Hermenéutica*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (137-158).
- HJELMSLEV, Louis (1943), *Prolegómenes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968. Trad. esp.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1984.
- HOFFMEISTER, Gerhard (1976), *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumente der literarischen Beziehungen*, Berlin, Erich Schmidt.
- HOLLAND, Frieda Elaine (1991), *Federico Mompou: a Performer's Guide to the Songs for Voice and Piano*, Ann Arbor, University of Michigan.
- HOLZENTHAL, Nicole (2016), «El Materialismo Filosófico supera al idealismo alemán», *La Nueva España*, 12 de agosto.
- HONING, Edwin (1964), «Reality and Realism in Cervantes and Lorca», *New Mexico Quarterly*, 34 (31-47).
- HOOK, David (1978), ««¿Para quién edificó torres?»: a Footnote to Pleberio's Lament», *Forum for Modern Language Studies*, 14 (25-31).
- HOOK, David (1982), «*Fons curarum, fluvius lachrymarum*: Three Variations Upon a Petrarchan Theme (Christine de Pisan, Fernando de Rojas and Fray Luis de Granada)», *Celestinesca*, 6, 1 (1-7).
- HOOKE, T. J. et al. (1990), *Reading the Past. Ancient Writing from Cuneiform to the Alphabet*, Berkeley, University of California Press & British Museum. Trad. esp. de José Luis Rozas López: *Leyendo el pasado. Antiguas escrituras del cuneiforme al alfabeto*, Madrid, Akal, 2003.
- HOPENHAYN, Martin (1997), *Después del nihilismo: de Nietzsche a Foucault*, Madrid, Editorial A. B. Española.
- HORACIO y ARISTÓTELES (1987), *Artes poéticas*, Madrid, Taurus. Trad. de Aníbal González.
- HOZ, Javier de (1996), «Introducción» a la *Ilíada* de Homero, Madrid, Espasa-Calpe (9-59).
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1575), *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Cátedra, 1989. Ed. de Guillermo Serés.
- HUBERT, Judd David (1991), *Metatheater: the Example of Shakespeare*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- HUERGA MELCÓN, Pablo (2006), «Historia de la Ciencia desde la perspectiva de la teoría del cierre categorial de Gustavo Bueno», *El Catoblepas*, 58 (14), en <<http://www.nodulo.org/ec/2006/n058p14.htm>> (11. 04. 2015).
- HUERGA, Álvaro (1981), «El proceso inquisitorial contra la Camacha», en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI (453-462).

- HUERTA CALVO, Javier (1984), «Los géneros menores en el teatro del siglo XVII», en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia del Teatro en España*, Madrid, Taurus, 1 (613-623).
- HUERTA CALVO, Javier (1992), «Figuras de la locura en los entremeses cervantinos», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (55-66).
- HUERTA CALVO, Javier (2004), «La utopía en escena: Alejandro Casona», en Antonio Fernández Insuela et al. (eds.), *Actas del «Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)»*. Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento, Oviedo, Ediciones Nobel · Fundación Universidad de Oviedo (425-437).
- HUERTA CALVO, Javier (ed.) (1997), *Entremeses de Miguel de Cervantes*, Madrid, Edaf. Edición, introducción y notas.
- HUET, Pierre-Daniel (1669), *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans. Édition du tricentenaire (1669-1969). Suivie de La lecture des vieux romans*, Paris, Nizet, 1971. Ed. Fabienne Gégou.
- HUGO, Victor (1827), *Manifiesto romántico*, Barcelona, Península, 1989. Trad. esp. de Jaume Melendres.
- HUIZINGA, Johan (1944), *Autunno del medioevo*, Firenze, Sansoni.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1821), *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers*, Berlin, Akademie der Wissenschaften vorgelesene Abhandlung.
- HUME, David (1740), *Tratado de la naturaleza humana: ensayo para introducir el método del razonamiento humano en los asuntos morales*, México, Porrúa, 1977.
- HUNT, John Dixon (ed.) (1971), *Encounters. Essays on Literature and the Visual Arts*, New York, Norton.
- HUSSERL, Edmund (1907), *La idea de la fenomenología*, México, FCE, 1982. Trad. de M. García Baró.
- HUSSERL, Edmund (1929), *Investigaciones lógicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1982. Trad. esp. de M. García Morente y J. Gaos.
- HUSSERL, Edmund (1931), *Cartesianische Meditationen: eine Einleitung in die Phänomenologie*, Hamburg, Meiner, 1987, Hrsg., eingl. u. mit Reg. vers. von Elisabeth Ströker. - 2., durchges. Aufl. Trad. esp. de José Gaos y Frenando García Baro: *Meditaciones Cartesianas*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1986.
- HUTCHINSON, Steven (1988), «Counterfeit Chains of Discourse: A Comparison of Citation in Cervantes' *Casamiento / Coloquio* and in Islamic *Hadith*», *Cervantes*, 8, 2 (141-158).
- HUTCHINSON, Steven (1992), «Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina», *Cervantes*, 12, 2 (127-136).
- HUTTON, James (1980), *Essays on Renaissance Poetry*, Ithaca, Cornell University Press. Edited by Rita Guerlac. Foreword by D. P. Walker.
- HUXLEY, Thomas Henry (1894), *Science and Christian Tradition*, London, Macmillan.
- IGLESIAS FELJOO, Luis (1986), «Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro», *Gonzalo Torrente Ballester: la literatura como placer*, en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 66-67 (61-66). Volumen monográfico coordinado por Isabel Criado.
- IGLESIAS FELJOO, Luis (eds.) (2002), «Calderón y el humor», en J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón, *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del congreso internacional de Calderón, Ottawa, 4-8 de octubre de 2000*, Madrid, Castalia (15-36).
- IMBERTY, M. (1975), «Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale», *Musique en Jeu*, 5, 17 (87-109).
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor (1999), «La narrativa del Renacimiento: estado de las cuestiones», *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez (13-48).

- INGARDEN, Roman (1931), *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle (Saale), Niemeyer. Reed. en Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1965³.
- INGARDEN, Roman (1937), *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag; reed. en Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. Trad. ingl. de R. A. Crowley y R. O. Kenneth: *The Cognition of the Literary Work of Art*, Northwestern University Press, 1973. Trad. esp. parcial en «Concreción y reconstrucción. Enunciados básicos acerca de la estructura esencial de la obra literaria de arte», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 (35-53).
- INSUA, Pedro (2017), *Guerra y Paz en el Quijote. El antierasmismo de Cervantes*, Madrid, Ediciones Encuentro. Prólogo de Jesús G. Maestro.
- ISENBERG, H. (1977), «Text versus Satz», en F. Danes y D. Viehweger (eds.), *Probleme der Textgrammatik II*, Berlin, Akademie-Verlag (119-146).
- ISENBERG, H. (1978), «Probleme der Texttypologie. Variation und Determination von Texttypen», *SWiss. Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig*, Ges - und Sprachwiss. Reihe, 27, Jg., Heft 5 (565-579).
- ISER, Wolfgang (1970), *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konztanz, Universitätsverlag. Vid. trad. esp. en «La estructura apelativa de los textos», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 (133-148).
- ISER, Wolfgang (1972), *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Buyan bis Beckett*, München, Fink. Trad. ing.: *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore · London, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- ISER, Wolfgang (1972a), «The Reading Process: A Phenomenological Approach», *New Literary History*, 3 (279-299). Trad. esp.: «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en José A. Mayoral (ed.), *La estética de la recepción*, Madrid, Arco-Libros, 1987 (215-243), y en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 (149-164).
- ISER, Wolfgang (1975), «Die Wirklichkeit der Fiktion», en R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, München, Fink (277-342). Trad. esp.: «La realidad de la ficción», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 (165-197).
- ISER, Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink. Trad. esp. de J. A. Gibernat y M. Barbeito: *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- ISER, Wolfgang (1979), «La fiction en effect», *Poétique*, 39 (275-298).
- ISER, Wolfgang (1990), «Fictionalizing: the Anthropological Dimension of Literary Fictions», *New Literary History*, 21 (939-955). Trad. esp. de Paloma Tejada Caller: «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (43-65).
- ISER, Wolfgang (1990a), *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*, Konstanz, Universität Verlag.
- ISER, Wolfgang (1993), *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ISIDORO DE SEVILLA, San (1982), *Etymologiae / Etimologías*, Madrid, BAC (2 vols.). Ed. bilingüe de J. Oroz Reta, e introd. de M. C. Díaz y Díaz.
- ISIDORO DE SEVILLA, San (1983), *Las etimologías de san Isidoro romanceadas*, Universidad de Salamanca (2 vols.). Ed. de Joaquín González Cuenca.
- IVANOV, V. V.; LOTMAN, J. M.; PJATIGORSKI, A. M.; TOPOROV, V. N., y USPENSKIJ, B. A. (1998), *Theses on the Semiotic Study of Cultures*, University of Tartu Press.
- JACOBI, Friedrich Heinrich (1785), *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*, Bruxelles, Lebon, 1968. Reproduce la edición original de Breslau.

- JACQUES-LEFÈVRE, Nicole (dir.) (2001), *Une histoire de la «fonction-auteur» est-elle possible?*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne.
- JAEGER, Werner (1933), *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, Madrid, FCE, 1993. Trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. [Edición original de 1933. Los libros tercero y cuarto, que datan de 1944 y 1945, se publicaron en la traducción española a partir del original alemán inédito].
- JAKOBSON, Roman (1933), «Co je poesie» [¿Qué es la poesía?], *Volné smery*, 30 (229-239), en *Selected Writings*, The Hague, Mouton, 1981.
- JAKOBSON, Roman (1960), «Linguistics and Poetics», en Th. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass., MIT Press (351-377). Trad. esp.: «Lingüística y poética», *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984 (347-395). También en trad. de A. M. Gutiérrez Cabello, con introducción de F. Abad, en Madrid, Cátedra, 1981.
- JAMES, William (1907), *Pragmatism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1975. Trad. esp.: *Pragmatismo*, Madrid, Sarpe, 1984.
- JAMMES, Robert (1980), «La risa y su función social en el Siglo de Oro», *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS (3-11).
- JANÉS, Clara (1987), *Federico Mompou: Vida. Textos. Documentos*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- JARA Y SÁNCHEZ DE MOLINA, Juan Francisco de la (1793-1798), *Historia del mas famoso escudero Sancho Panza: desde la gloriosa muerte de don Quixote de la Mancha hasta el último día y postrera hora de su vida*, Madrid, Imprenta Real.
- JAROCKA, M. L. (1979), *El coloquio de los perros a nueva luz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- JARRET-KERR, M. (1954), «Calderón and the Imperialism of Belief», *Studies in Literature and Belief*, London.
- JASPERS, Karl (1931), *Die geistige Situation der Zeit*, Berlin, De Gruyter, 1979. Trad. esp. de Fernando Vela: *Origen y meta de la historia*, Madrid, Alianza, 1985.
- JASPERS, Karl (1948), *Über das Tragische. Die Sprache en Von der Wahrheit. Philosophische Logik*, München-Zürich, Erster Band, 1991. Trad. esp. de J. L. del Barco: *Lo trágico. El lenguaje*, Málaga, Ágora, 1995.
- JAUSS, Hans Robert (1967), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Konstanzer Universitätsreden 3, Universitätsverlag. Reed. en Hans Robert Jauss (ed.), *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970 (144-207). Trad. esp. de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu: «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000 (137-193).
- JAUSS, Hans Robert (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt an Main. Trad. esp. de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu: *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.
- JAUSS, Hans Robert (1970a), «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1 (79-101). Reproducido en G. Genette et al. (eds.), *Théorie de genres*, Paris, Seuil, 1986 (37-76). Traducción francesa del texto perteneciente a la obra colectiva *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1970.
- JAUSS, Hans Robert (1972), *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*, Konstanz, Konstanzer Universitätsreden 59, Universitätsverlag.
- JAUSS, Hans Robert (1973), «Racines und Goethes *Iphigenie*. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode», *Neue Hefte für Philosophie*, 4 (1-46). Trad. esp. en «La Ifigenia de Goethe y la de Racine», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 (217-250).

- JAUSS, Hans Robert (1974), «Rezeptionsästhetik und marxistische Literaturtheorie», en Walter Müller-Seidel (ed.), *Historizität in Sprach –und Literaturwissenschaft– Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*, München, Fink (379-388). Trad. esp.: «Continuación del diálogo entre la estética de la recepción burguesa y materialista», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 (209-215).
- JAUSS, Hans Robert (1975), «Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur», *Poetica*, 7 (325-344). Trad. esp.: «El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción», en José Antonio Mayoral (ed.), *La estética de la recepción*, Madrid, Arco-Libros, 1987 (59-85).
- JAUSS, Hans Robert (1975a), «La Douceur du foyer. Lyrik der Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen», en R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979. Trad. esp.: «La douceur du foyer. La lírica en 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 (251-275).
- JAUSS, Hans Robert (1977), *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, München, Fink. Trad. esp. de J. Siles y E. M. Fernández Palacios: *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.
- JAUSS, Hans Robert (1977a), *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München, Fink.
- JAUSS, Hans Robert (1979), «Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des *Amphitryon*», *Poetik und Hermeneutik*, 8 (213-253).
- JAUSS, Hans Robert (1989), *Studien zum Epochenwandel der Ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhekamp Verlag. Trad. esp. de R. Sánchez Ortiz de Urbina: *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995.
- JAUSS, Hans Robert (1990), «The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory», en P. Collier y H. Geyer-Ryan (eds.), *Literary Theory Today*, London, Polity Press, 1992 (53-73).
- JEFFERSON, Ann, ROBEY, David & FIORGACS, David (eds.) (1982), *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, Totowa, N. J., Barnes & Noble Books, 1982. Reed. London, Bastford, 1986.
- JENNINGS, Lee BYTON (1963), *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley, University of California Press.
- JENS, Walter (1988), *Nationalliteratur und Weltliteratur, von Goethe aus gesehen*, München, Kindler.
- JEUNE, Simon (1968), *Littérature générale et littérature comparée. Essay d'orientation*, Paris, Minard.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (ed.) (2008), *la tropelía hacia el coloquio de los perros [sic]. Con un ensayo de Joseph Hillis Miller*, Tenerife · Madrid, Artemisaediciones.
- JOHNSON, Carroll B. (1980), «La Numancia and the Structure of Cervantine Ambiguity», *Ideologies and Literature*, 3, 12 (75-94). Versión esp.: «La Numancia y la estructura de la ambigüedad cervantina», en M. Criado del Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6 (309-316).
- JOHNSON, Carroll B. (1981), «El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes», *Cuadernos de Filología*, 3, 1-2 (247-259).
- JOHNSON, Carroll B. (1995), «La construcción del personaje en Cervantes», *Cervantes*, 15 (8-32).
- JOLLES, André (1930), *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen, Niemeyer, 1968. Trad. esp.: *Las formas simples*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1972.

- JOLLES, André (1932-1933), «Die literarischen Travestien Ritter - Hirt - Schelm», *Blätter für deutsche Philosophie*, 6 (289-294).
- JOLY, Monique (1992), «Erotismo y marginación social en la novela cervantina», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2 (7-19).
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963), *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, csic.
- JOSÉ PRADES, Juana de (ed.) (1971), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo [1609]* de Lope de Vega, Madrid, csic.
- JOST, François (1968), «La littérature comparée, une philosophie des lettres», *Essais de littérature comparée*, Éditions Universitaires Fribourg Suisse et University of Illinois Press Urbana (313-341).
- JOST, François (1974), *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis, Pegasus.
- JUNG, Carl Gustav (1930), «Psicología y poesía», en E. Ermatinger (eds.), *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE, 1984 (335-352). Versión orig. en *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, Junker und Dünnhaupt Verlag, 1930. Trad. esp. de C. Silva.
- JUNG, Carl Gustav (1936), *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*, Zürich, Rhein-Verlag. Trad. esp.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1991.
- JUNG, Carl Gustav (1999), *Obra completa*, Madrid, Trotta · Fundación C. G. Jung.
- KAISER, Gerhard R. (1980), *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KAISER, Walter Jakob (1963), *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- KANT, Immanuel (1781), *Crítica de la razón pura*, Madrid, Taurus, 2005. Trad. esp. de Pedro Ribas Ribas.
- KANT, Immanuel (1790), *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Meiner, 2001. Edición de Heiner F. Klemme. Trad. esp. de Manuel García Morente: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- KANT, Immanuel (1797), *Die Metaphysik der Sitten*, Werke in zwölf Bänden. Band 8, Frankfurt am Main, 1977. Trad. esp. de Adela Cortina y Jesús Conill Sancho: *La metafísica de las costumbres*, Madrid, Tecnos, 1989.
- KANY, Charles Emil (1937), *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley, University of California Press.
- KAPPLER, ARNO (1976), *Der literarische Vergleich. Beiträge zu einer Vorgeschichte der Komparatistik*, Bern, Herbert Lang.
- KASTNER, Santiago (1947), *Federico Mompou*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.
- KAYSER, Wolfgang (1947), *Die iberische Welt im Denken Johann Gottfried Herders*, Hamburg, Ibero-Amerikanische Institut.
- KAYSER, Wolfgang (1957), *Das Grotteske*, Oldburg, Stalling.
- KAYSER, Wolfgang (1958), «Zur Struktur des *Standhaften Prinzen* von Calderón», *Die Vortragsreise: Studien zur Literatur*, Bern, Francke (232-256).
- KAYSER, Wolfgang (1963), *The Grottesque in Art and Literature*, New York, McGraw Hill.
- KELLY, Donald R. (1970), *Foundations of Modern Historical Scholarship. Language, Law and History in the French Renaissance*, New York, Columbia University Press.
- KELLY, Donald R. (1991), *Versions of History from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven, Yale University Press.
- KERMAN, Joseph (1957), *Opera as drama*, Berkeley, University of California Press.
- KERNAN, Alvin B. (1990), *The Death of Literature*, New Haven, Yale University Press.

- KIRK, G. S. (1970), *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Cambridge University Press. Trad. esp. de T. Loyola: *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 1985.
- KIRK, G. S. (1974), *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.
- KLEIST, Heinrich von (1810), «Sobre el teatro de marionetas», *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperión, 1987 (49-50). Trad. esp. y ed. de Jorge Riechmann. Versión original en *Berliner Abendblätter*, 12, 1810 (12-15), reproducida en Helmut Sembdner (ed.), *Sämtliche Werke und Briefe von Heinrich von Kleist*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962, vol. 2 (325-328).
- KLIBANSKI, Raymond, Erwin PANOFSKI y Fritz SAXL (1990), *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- KLINKENBERG, Jean Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université.
- KLOOS, Carola (1986), *Yhwh's Combat with the Sea. A Canaanite Tradition in the Religion of Ancient Israel*, Amsterdam & Leiden, G. A. van Oorschot & Brill.
- KNOCHE, Ulrich (1957), *Die römische Satire*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- KOFMAN, Sarah y MASSON, Jean-Yves (1991), *Don Juan ou le refus de la dette*, Paris, Galilée.
- KOHUT, Karl (1973), «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Aufnahme und Kritik der antiken Tradition im Spanischen Humanismus», en August Buck, Klaus Heitmann, Eckhart Schroeder (eds.), *Renatae litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance August Buck zum 60. Geburtstag am 3. 12. 1971 dargebracht von Freunden und Schuelern*, Frankfurt, Athenaeum (217-243).
- KOHUT, Karl (1973a), *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI. Estado de la investigación y problemática*, Madrid, CSIC.
- KOLLER, Hermann (1954), *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berna, A. Francke.
- KOWZAN, Tadeusz (1970), *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varsovie, Éditions Scientifiques de Pologne. Segunda ed. revisada y aumentada: *Littérature et spectacle*, Paris-La Hague, Mouton, 1975. Trad. esp. de Manuel García Martínez: *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.
- KOWZAN, Tadeusz (1991), «Hamlet» *ou le miroir du monde*, Paris, Éditions Universitaires.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), «Signe zéro», *Spectacle et signification*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac (99-113). Trad. esp. de Jesús G. Maestro: «Signo cero», en Jesús G. Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco Libros, 2002 (85-102).
- KRAMER, Samuel Noah (1969), *The Sacred Marriage Rite. Aspects of Faith, Myth, and Ritual in Ancient Sumer*, Berkeley, California University Press.
- KRAMER, Samuel Noah (1979), *From the Poetry of Sumer*, Berkeley, California University Press.
- KRAYE, Jill (ed.) (1996), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge University Press. Trad. esp de Lluís Cabré: *Introducción al humanismo renacentista*, Cambridge University Press, 1998. Ed. esp. de Carlos Clavería.
- KRAYS, Jill (1998), *Introducción al humanismo renacentista*, Cambridge. Ed. esp. de Carlos Clavería.
- KREBS, Cristopher B. (2011), *El libro más peligroso: la Germania de Tácito, del imperio romano al Tercer Reich*, Barcelona, Crítica. Trad. esp. de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar.
- KRETSCHMER, Erns (1951), *Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten*, Berlin, Springer.
- KRISTELLER, Paul Oskar (1964), *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford University Press. Trad. esp. de María Martínez Peñaloza: *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, México, FCE, 1996.

- KRISTEVA, Julia (1966), *Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974².
- KRISTEVA, Julia (1967), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239 (438-465).
- KRISTEVA, Julia (1969), *Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil. Trad. esp.: *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- KRISTEVA, Julia (1972), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse.
- KRYSINSKI, Wladimir (1997), «Venturas y desventuras de la literatura universal», *Revista de Occidente*, 197 (9-28).
- KUBLER, George (1962), *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press. Trad. esp. de Jorge Luján: *La configuración del tiempo*, Nerea, Hondarribia, 1988.
- KUHN, Thomas S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago University Press, 1970². Trad. esp. A. Contín: *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE, 1994¹⁶.
- KÜHNI, J. (1997), «Aspectos de la realidad y la ilusión, juegos semánticos del metateatro en *Los baños de Argel* (1585-1595) de Miguel de Cervantes», en I. Andrés-Suárez et al. (eds.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope; Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid (49-58).
- KURZ, Hermann (1868), *Cervantes neun Zwischenspiele*, übersetzt von Hermann Kurz, Hildburgausen, Bibliographisches Institut, reed. en 1888, en *Spanisches Theater*, 2. Herausgegeben von Moris Rapp.
- KUYPERS, Franz (1917), *Spanien wie ich's erlebte. Eine Wanderfahrt durch seine Kulturen*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1923².
- LACARRA, M. J. (1998), «De la disciplina en el reír: Santos y diablos ante la risa», en J. M. Soto Rábanos (ed.), *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago Otero*, Madrid, Zamora, CSC, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León (377-391).
- LADRIÈRE, Jean (1957), *Les limitations internes des formalismes. Étude sur la signification du théorème de Gödel et des théorèmes apparentés dans la théorie des fondements des mathématiques*, Louvain, E. Nauwelaerts.
- LAERCIO, Diógenes (1887), *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, Madrid, Luis Navarro Editor. Traducidas directamente del griego por José Ortiz y Sanz. Ed. facsímil en Madrid, Biblioteca Nacional, 2004. Reproducida en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- LAFFRANQUE, Marie (1967), *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques.
- LAFFRANQUE, Marie (1977), «Encuentro y coexistencia de dos sociedades en el Siglo de Oro», *V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bourdeaux, Université de Bourdeaux, 2 (549-561).
- LAMBERT, W. G. (1960), *Babylonian Wisdom Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1967; reed. en Winona Lake, Eisenbrauns, 1996.
- LAMPRIIDI, Antonii (1740), *De Superstitione Vitanda, Sive Censura Voti Sanguinari, Venetiis* Occhi. Ed. de Lodovico Antonio Muratori.
- LANDWEHR, Jürgen (1975), *Text und Fiktion: zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*, München, Fink.
- LANGBAUM, Robert (1957), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Harmondsworth, Penguin University Books, 1974. Trad. esp. de J. Jiménez Heffernan: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares, 1996.
- LANGER, Susanne (1942), *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Harvard University Press. Trad. esp.: *Nueva clave de la filosofía: un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*, Buenos Aires, Sur, 1958.

- LAPESA, Rafael (1950), «La española inglesa y el Persiles», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos (242-263).
- LAPESA, Rafael (1985), «Poesía de cancionero y poesía latinizante», *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo (213-238).
- LASO PRIETO, José María (2008), «Ideología de la posmodernidad», *El Catoblepas*, 78 (6), en <<http://www.nodulo.org/ec/2008/no78po6.htm>> (12.09.2008).
- LASPÉRAS, J. M. (1987), *La nouvelle en Espagne au Siécle d'Or*, Université de Montpellier, Éditions du Castillet.
- LATHROP, Thomas A. (1981), «Cide Hamete Benengeli y su manuscrito», en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edic-6 (693-697).
- LAUSBERG, Heinrich (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber (2 vols.). Trad. esp. de J. Pérez Riesco: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966-1969 (3 vols.).
- LAUSBERG, Heinrich (1963), *Elemente der literarischen Retorik*, München, Max Hueber. Trad. esp. de M. Marín Casero: *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975.
- LAW, J. R. (1983), «Calisto as the Antithesis of the 15th Century Nobleza», en G. Paolini (ed.), *La Chispa'83: Selected Proceedings*, Tulane, Tulane University Press (153-158).
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1974), *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra.
- LáZaro Carreter, Fernando (1974a), «Originalidad del *Buscón*», *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra (95-99).
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1976), «Sobre el género literario», *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1986 (113-120).
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1985), «La prosa del *Quijote*», *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros (113-130).
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1986), *Estudios de poética*, Madrid, Taurus.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1987), «Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega», *Dicenda*, 7 (223-229).
- LEE, Christina H. (2005), «La Señora Peregrina as Mediatrix in *La ilustre fregona*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25. 1 (45-68).
- LEECH, Clifford (1950), *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*, London.
- LEEUW, G. van der (1933), *Phänomenologie der Religion*, Tübingen, Mohr, 1956^o. Trad. esp. de Elsa Cecilia Frost y Ernesto de la Peña: *Fenomenología de la religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- LEFEBVRE, Joël (1968), *Les fols et la folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck.
- LEFRANC, Abel (1953), *Rabelais. Études sur Gargantua, Pantagruel, Le Tiers livre*, Paris, Albin Michel.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von (1714), *Monadología. Principios de filosofía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001. Edición de Julián Velarde.
- LEICHT, V. B. (1988), *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, Columbia University Press.
- LEIPOLDT, Johannes y MORENZ, Siegfried (1953), *Heilige Schriften; Betrachtungen zur Religionsgeschichte der antiken Mittelmeerwelt*, Leipzig, Harrassowitz.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

- LEJEUNE, Philippe (1980), *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1983), «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique*, 56 (417-434).
- LEJEUNE, Philippe (1986), *Moi aussi*, Paris, Seuil.
- LEÓN, Luis de (1583), *De los nombres de Cristo*, Madrid, Cátedra, 1997. Ed. de Cristóbal Cuevas.
- LEOPARDI, Giacomo (1818), *Discurso de un italiano en torno a la poesía romántica*, Valencia, Pre-Textos, 1998. Ed. y trad. esp. de Carmelo Vera Saura.
- LERNER, Isaías (1971), «Notas para el *Entremés del Retablo de las maravillas*: fuente y recreación», *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morínigo*, Madrid, Ínsula (37-55).
- LERNER, Isaías (2005), «Acerca de la poesía de Cervantes», en Christophe Couderc et Benoît Pellistrandí (eds.), *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez (93-99).
- LESSING, Gotthold Ephraim (1766), *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie... mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der Alten Kunstgeschichte*, Berlin, C. F. Voss; reed. en Stuttgart, Reclam, 1998. Trad. esp. de Amalia Raggio: *Locoonte o de los límites de la escultura y de la poesía*, México, Editorial Porrúa, 1993, con introducción de Wilhelm Dilthey.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1767-1769), *Hamburgische Dramaturgie*, in *Lessings Werke, Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, Berlin · Leipzig · Wien · Stuttgart, Bong, 1925, Herausgegeben von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen: Fünfter Teil, Herausgegeben von Julius Petersen. Reimpreso en Stuttgart, Reclam, 1995. Trad. it., introd. y notas de P. Chiarini: *Dramaturgia d'Amburgo*, Roma, Bulzoni, 1975.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1948), *Kritik und Dramaturgie*, Stuttgart, Reclam, 1977. Trad. esp. de Vicent M. Sanz Esbrí: *Crítica y dramaturgia*, Castellón de la Plana, Ellago Ediciones, 2007.
- LEVIN, Abraham (1957), *The Legacy of Philarète Chasles*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- LEVIN, Harry (1969), *Comparing the Literature. (Presidential Address Delivered at the Third Triennial Meeting of the American Comparative Literature Association on the Campus of Indiana University, April 19, 1968, s. l., s. a.* Reproducido en *Grounds for Comparison*, Cambridge, Mass., Harvard University Press (74-90).
- LEVINSON, Brett (1997), «The Death of the Critique of Eurocentrism», *Revista de Estudios Hispánicos*, 31.2 (169-202).
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1952-1971), *Race et Histoire. Race et Culture*, Paris, UNESCO. Trad. esp. de Sofía Bengoa y Alicia Duprat: *Raza y cultura. Raza e historia*, Madrid, Cátedra, 1996. Introducción de Manuel Garrido.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958), *Antropologie structurale*, Paris, Plon, 2 vols. en 1958 (I) y 1960 (II). Trad. esp.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1971), *Mythologiques IV: L'homme nu*, Paris, Plon. Trad. esp.: *Mitológicas III: El hombre desnudo*, México, FCE, 1983.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1975), *La voie des masques*, Gênevè, Skira.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1993), *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon. Trad. esp.: *Mirar, escuchar, leer*, Madrid, Siruela, 1998.
- LEWIS, C. S. (1961), *La experiencia de leer*, Barcelona, Alba, 2000. Trad. esp. de Ricardo Pochtar.
- LEWIS-SMITH, Paul (1987), «Cervantes' *Numancia* as Tragedy and Tragicomedia», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (15-26).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1952), *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1970.
- LIDA, Raimundo (1981), «El Buscón (I)», *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica (239-276).
- LIEBERMAN, Philip (1975), *On the Origins of Language. An Introduction to the Evolution of Human Speech*, New York, Macmillan.
- LIMA, Robert (1998), «The Arcane Paganism of Celestina: Plutonic Magic Versus Satanic Witchcraft in *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Neophilologus*, 82 (221-233).
- LORÉNS, Vicente (1968), *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra, 1823-1834*, Madrid, Editorial Castalia.
- LOBATO, María Luisa (2000), «Calderón, autor trágico», en L. García Lorenzo (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger (61-98).
- LOCKE, John (1690), *An Essay Concerning Human Understanding*, New York, New American Library, 1964. Ed. de A. D. Woozley. Trad. esp.: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Madrid, Sarpe, 1984.
- LOFMARK, Carl (1974), «On Mediaeval Credulity», en Hinrich Siefken y Alan Robinson (eds.), *Erfahrung und Überlieferung: Festschrift for C. P. Magill*, Cardiff, University of Wales (5-21).
- LONG, Charles H. (1963), *Alpha. The Myths of Creation*, New York, G. Braziller.
- LÓPEZ CALLE, José Antonio (2014), «Cervantes y la idea de naturaleza. La interpretación de Américo Castro del pensamiento del *Quijote* y de Cervantes (III). Las interpretaciones filosóficas del *Quijote* (23), *El Catoblepas*, 147 (6), en <<http://www.nodulo.org/ec/2014/n147p06.htm>> (20.11.2014).
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (1984), «Notas para unha lectura de *Pensar na tempestade*», en *Pensar na tempestade de Ramiro Fonte*, Santiago, Edicións Sotelo Blanco (13-28).
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1984), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1989), «Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana», en J. Huerta Calvo (ed.), *Formas carnalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Serbal (63-117).
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1993), *Ensayo sobre el autor*, Madrid, Júcar.
- LÓPEZ MORALES, Umberto (ed.) (1976), *La Celestina*, Madrid, Cupsa. Reed. en Barcelona, Planeta, 1980², con introducción de Juan Alcina Franch.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago A. (1990), «Sabio, autor e historiador. Categorías atributivas y paralelas a Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*», en J. M. Casasayas (ed.), *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos (211-222).
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1596), *Philosophía antigua poética*, Madrid, Thomas Iunati. Ed. de A. Carballo Picazo en Madrid, CSIC, 1973 (2 vols.). Reed. en *Obras completas* de Alonso López Pinciano, edición y prólogo de José Rico Verdú. vol. I, *Philosophía antigua poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2008), «La oración a santa Apolonia de *La Celestina* a la luz del folklore médico-religioso», en Jesús G. Maestro y José María Ruano de la Haza (eds.), *La dramaturgia de La Celestina. Theatralia*, 10, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (59-76).
- LORETZ, Oswald (1971), «Das althebraische Liebeslied», *Alter Orient und Altes Testament*, 14.1 (45-55).
- LOSEE, John (1981), *Introducción histórica a la filosofía de la ciencia*, Madrid, Alianza.
- LOTMAN, Iuri (1970), *Struktura judzestevonnogo teksta*, Moskva, Iskusstvo. Trad. alem.: *Die Struktur literarischer Texte*, München, Fink, 1972. Trad. fr. de A. Fournier: *La structure du text artistique*, Paris, Gallimard, 1973. Trad. es. p de V. Imbert: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978.

- LOTMAN, Iuri y ESCUELA DE TARTU (1979), *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra. Trad. de N. Méndez; introducción, selección y notas de Jorge Lozano.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1998), *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- LUBBOCK, G. (1921), *The Craft of Fiction*, London, Cape. Reed. en New York, The Viking Press, 1965.
- LUCRECIO CARO, Tito, *De rerum natura / De la naturaleza*, Barcelona, Bosh, 1985. Edición bilingüe, con introducción y notas de Eduard Valentí Fiol, revisadas por José Ignacio Ciruelo Borge.
- LUIS, Leopoldo de (1970), *Vicente Alexandre. (Biografía y estudio crítico)*, Madrid, EPESA.
- LUIS, Leopoldo de (1976), «Introducción biográfica y crítica», *Sombra del paraíso* [1944], Madrid, Castalia, 1990 (7-82).
- LUIS, Leopoldo de (ed.) (1965), *Poesía social española contemporánea, antología (1939-1968)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, 2010². Edición, introducción y notas de Jorge Urrutia y Fanny Rubio.
- LUKÁCS, Georg (1920), *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlin, P. Cassirer; reed. en Luchterhand, 1971. Trad. esp. de M. Sacristán: *Obras completas I. El alma y las formas. Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- LUKÁCS, Georg (1937), *Der historische Roman*, Luchterhand, Neuwied, 1965. Trad. esp.: *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976.
- LUKÁCS, Georg (1966), *Problemas del realismo*, México, FCE. Trad. fr. de Cl. Prévost et J. Guégan: *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975.
- LUMSDEN-KOUVEL, Audrey (1983), «*El príncipe constante*: drama de la cotrarreforma. La tragedia de un santo mártir», en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC (495-501).
- LUZÁN, Ignacio de (1737), *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Barcelona, Labor, 1977. Ed. de Russell P. Sebold.
- MAC CURDY, R. R. (1971), «Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia. Resumen crítico», en A. D. Kossoff y J. Amor Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia (525-535). Reed. en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega. El teatro*, 1, Madrid, Taurus, 1989 (169-180).
- MAC CURDY, R. R. (1973), «The 'Problem' of Spanish Golden Age Tragedy: A Review and Reconsideration», *South Atlantic Bulletin*, 38 (3-15).
- MAC CURDY, R. R. (1979), «A Critical Review of *El médico de su honra* as Tragedy», *Bulletin of Comediantes*, 31 (3-14).
- MACHADO, Alvaro Manuel y PAGEAUX, Daniel-Henri (1981), *Literatura portuguesa, Literatura comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70.
- MADARIAGA, Salvador de (1960), «Cervantes y su tiempo», *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, 40 (39-48).
- MADIUS, Vincentius, & LOMBARDUS, Bartholomaeus (1550), *Vicentii Madii Brixiani et Bartholomaei Veronensis in Aristotelis de Arte Poetica Explicationes. Madii vero in Eundem Librum Propriae Annotationes. Eiusdem de Ridiculis: et in Horatii Librum de Arte Poetica interpretatio*. In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio, Venetijs, in officina Erasmiana, Vicentij Valgrisiij.
- MADRID CASADO, Carlos M. (2013), «Ciencia y psicoanálisis», *El Catoblepas*, 141 (3), en <<http://www.nodulo.org/ec/2013/n141p03.htm>> (1.12.2013).
- MADRID, Raúl (2013), «El derecho a la Libertad de Cátedra y el concepto de Universidad», *Revista chilena de derecho*, 40 (1), en <<http://goo.gl/DQjSEf>> (5.06.2015).

- MAESTRO, Jesús G. (1989-1990), «Miguel de Unamuno y Jean Richepin. En torno a la poligénesis de 'La prière de l'athée'», *Archivum*, 39-40 (271-305).
- MAESTRO, Jesús G. (1992), «Tipología de los discursos verbales. Teoría y práctica», *Actes du VIème Congrès International de Sémiotique. Signs of Humanity. L'homme et ses signes*, Université de Perpignan y Universidad de Barcelona, 1 (449-458).
- MAESTRO, Jesús G. (1994), *La expresión dialógica en el discurso lírico. Pragmática y transducción*, Kassel, Reichenberger.
- MAESTRO, Jesús G. (1994a), «Cervantes y Avellaneda. La transducción del sentido en la elaboración del *Quijote*», *Cervantes. Estudios cervantinos en la víspera de su centenario*, Kassel, Edition Reichenberger (309-341).
- MAESTRO, Jesús G. (1995), «El sistema narrativo del Quijote. La construcción del personaje Cide Hamete», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15,1 (111-141).
- MAESTRO, Jesús G. (1996), «Lingüística y poética de la transducción teatral», en Jesús G. Maestro (ed.), *El signo teatral: texto y representación. Theatralia*, 1 (175-211).
- MAESTRO, Jesús G. (1996a), «Para una análisis semiológico del diálogo narrativo. Don Quijote y don Diego de Miranda. (*Quijote* II, 16-18)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 5 (239-263).
- MAESTRO, Jesús G. (1997), *Introducción a la Teoría de la Literatura*, Universidad de Vigo.
- MAESTRO, Jesús G. (1998), «Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte Nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental», *Anuario Lope de Vega*, 4 (193-208).
- MAESTRO, Jesús G. (1998a), «El personaje teatral en la teoría literaria moderna», en Jesús G. Maestro (ed.), *El personaje teatral*, en *Theatralia*, 2 (17-56).
- MAESTRO, Jesús G. (1998b), «La expresión dialógica en el discurso lírico de Jorge Luis Borges y Fernando Pessoa. Hacia una crítica de la razón dialógica», en F. Cabo y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi (267-323).
- MAESTRO, Jesús G. (1999), «Poética del personaje en las comedias de Miguel de Cervantes», *Cervantes. Bulletin of Cervantes Society*, 19 (55-86).
- MAESTRO, Jesús G. (1999a), «*La Numancia* cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica», *Anales Cervantinos*, 35 (205-221).
- MAESTRO, Jesús G. (1999b), «Poética clásica y preceptiva lopesca en el teatro experimental cervantino. Sobre decoro y polifonía», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II, Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha (65-81).
- MAESTRO, Jesús G. (2000), *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert.
- MAESTRO, Jesús G. (2000a), «La semantización del objeto en la lírica de la vivencia (Miguel de Unamuno, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa y Thomas Hardy)», en J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor (381-398).
- MAESTRO, Jesús G. (2000b), «Hacia una poética del teatro de G. Torrente Ballester. De la experimentación a la desmitificación», en J. Paulino y C. Becerra (eds.), *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Complutense (163-187).
- MAESTRO, Jesús G. (2001), *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*, Frankfurt · Madrid, Iberoamericana · Vervuert.
- MAESTRO, Jesús G. (2001a), «Referencias teatrales cervantinas en las tragedias de Vittorio Alfieri», en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas (165-184).
- MAESTRO, Jesús G. (2001b), «Poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cevantes y de Georg Büchner», en A. Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso*

- Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2 (965-982).
- MAESTRO, Jesús G. (2001c), «Cide Hamete Benengeli y los narradores del *Quijote*», en Jean Pierre Sánchez (ed.), *Lectures d'une oeuvre. Don Quichotte de Cervantes*, Paris, Éditions du Temps (96-127).
- MAESTRO, Jesús G. (2002), «La recuperación de la semiótica», en Jesús G. Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco-Libros (11-40).
- MAESTRO, Jesús G. (2002a), «Dante, Cervantes, Shakespeare, Molière», en Jesús G. Maestro (ed.), *Teatro hispánico y literatura europea. Theatralia*, 4 (15-45).
- MAESTRO, Jesús G. (2003), «[El teatro de] Miguel de Cervantes», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro (I). Del siglo XVIII a la época actual (II)*, Madrid, Gredos, 1 (757-782).
- MAESTRO, Jesús G. (2003a), «Los límites de una interpretación trágica y contemporánea del teatro de Calderón: *El príncipe constante*», en Manfred Tietz (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Archivum Calderonianum*, X, Stuttgart, Franz Steiner Verlag (285-327).
- MAESTRO, Jesús G. (2003b), «Nueva lectura del *Persiles*», en *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23, 1 (223-234).
- MAESTRO, Jesús G. (2003c), «La risa en el *Persiles*», en Jean-Pierre Sánchez (ed.), *Lectures d'une oeuvre. Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Nantes, Éditions du Temps (157-201).
- MAESTRO, Jesús G. (2004), *La secularización de la tragedia. Cervantes y La Numancia*, Madrid, Ediciones Clásicas y University of Minnesota.
- MAESTRO, Jesús G. (2004a), *El mito de la interpretación literaria*, Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert. Ed. revisada y actualizada en Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014.
- MAESTRO, Jesús G. (2004b) «Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral», in Jeremy Robbins y Edwin Williamson (eds.), *Bulletin of Spanish Studies. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, 48, 4-5 (599-611).
- MAESTRO, Jesús G. (2004c), «La teoría de la lírica en los tratadistas españoles de arte poética: Pinciano y Cascales», en María José Vega (ed.), *Idea de la lírica en el Renacimiento. (Entre Italia y España)*, Pontevedra, Mirabel Editorial (231-257).
- MAESTRO, Jesús G. (2004d), «Teatro y teoría de la literatura. Del mito clásico al nihilismo contemporáneo», en María José Vega (ed.), *Poética y teatro. Teoría del drama del Renacimiento a la Posmodernidad*, Pontevedra, Mirabel Editorial (433-472).
- MAESTRO, Jesús G. (2005), «Cervantes y el teatro del *Quijote*», *Hispania*, 88 (42-53).
- MAESTRO, Jesús G. (2005a), «Cervantes y la religión en *La Numancia*», en *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (5-29).
- MAESTRO, Jesús G. (2005b), «Metafísica de la literatura. La magia o el poder sobrenatural de la palabra: Rojas, Cervantes, Calderón», en Gerhard Penzkofer y Wolfgang Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (343-369).
- MAESTRO, Jesús G. (2005c), «El espacio antropológico en los entremeses atribuidos a Cervantes», en *Hecho Teatral*, 5 (95-147).
- MAESTRO, Jesús G. (2006), *La Academia contra Babel. Postulados fundamentales del Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea*, Pontevedra, Mirabel Editorial. Trad. inglesa de Nicole Holzenthal, Diddan Pawlyn y Laura Torrado Mariñas: *The Academy versus Babel. Fundamental Principles of Philosophical Materialism as Contemporary Literary Theory*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- MAESTRO, Jesús G. (2006a), *El concepto de ficción en la literatura. (Desde el Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea)*, Pontevedra, Mirabel Editorial.

- MAESTRO, Jesús G. (2006b), «Cervantes and Numancia: The Poetics of Tragedy», en A. Robert Lauer and Sonya S. Gupta (eds.), *CIEFL Bulletin*, 15-16, 1.2 (121-132).
- MAESTRO, Jesús G. (2006d), «De la teatralidad en el *Quijote*. Sancho en Barataria o la subversión de la preceptiva sobre lo cómico», en Emilio Martínez Mata (ed.), *Cervantes y el Quijote*, Madrid, Arco-Libros (87-103).
- MAESTRO, Jesús G. (2007), *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el Materialismo Filosófico*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (2007a), *Los venenos de la literatura. Idea y Concepto de la Literatura desde el Materialismo Filosófico*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo. Reed., con el título de *¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.
- MAESTRO, Jesús G. (2007b), *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (2007c), «La religión como objeto de interpretación literaria», en *La Literatura, la Iglesia y el Reino de Este Mundo. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, La Coruña, Diputación de La Coruña (11-23).
- MAESTRO, Jesús G. (2007d), «Mitos sociales del Barroco y su envés en los Sueños y entremeses de Quevedo», en Felipe Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello (eds.), *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (457-473).
- MAESTRO, Jesús G. (2007e), «Cervantes y Casona, dos liberales: el cervantismo del *Retablo jovial*», en Gero Arnscheidt y Pere Joan i Tous (eds.), «Una de las dos Españas». *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas. Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*, Frankfurt, Vervuert (309-326).
- MAESTRO, Jesús G. (2008), *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (2008a), «La fractura histórica de *La Galatea* de Miguel de Cervantes (problemas metodológicos de interpretación histórico-literaria desde el Materialismo Filosófico)», en Francisco Javier Burguillo y Laura Mier (eds.), *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, Salamanca, SEMYR (629-641).
- MAESTRO, Jesús G. (2008b), «La parodia en el teatro cómico breve de Calderón», en Manfred Tietz y Gero Arnscheidt (eds.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época, XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, 24-28 julio 2005*, *Archivum Calderonianum*, 11, Stuttgart, Franz Steiner Verlag (337-366).
- MAESTRO, Jesús G. (2008c), *The Academy versus Babel. Fundamental Principles of Philosophical Materialism as Contemporary Literary Theory*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (2008d), «La Idea de la libertad en Lope de Aguirre desde el Materialismo Filosófico como teoría de la literatura», en Carmen Becerra y Emilie Guyard (eds.), *Los juegos de la identidad movizada en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (15-36).
- MAESTRO, Jesús G. (2008e), «Idea de Libertad en *La Celestina* desde el Materialismo Filosófico como teoría de la literatura», *Celestinesca*, 32 (191-207).
- MAESTRO, Jesús G. (2008f), «El irracionalismo de las ideas de Nietzsche sobre la tragedia griega», *El Catoblepas*, 81 (13), en <<http://www.nodulo.org/ec/2008/no81p13.htm>> (31.11.2008).
- MAESTRO, Jesús G. (2008g), «Sociedad gentilicia y sociedad política en *La ilustre fregona*», en Joanna Wilk-Racieska y Jacek Lyszczyna (eds.), *Encuentros con la literatura y el teatro del mundo hispano*, Katowice, Oficyna Wydawnicza, II (225-246).
- MAESTRO, Jesús G. (2009), *Crítica de los géneros literarios en el Quijote. Idea y concepto de «género» en la investigación literaria*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

- MAESTRO, Jesús G. (2009a), *¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (2009b), «La semiología reinterpretada desde el Materialismo Filosófico», en Amelia Sanz Cabrerizo (ed.), *Teoría literaria española con voz propia*, Madrid, Arco Libros (63-82).
- MAESTRO, Jesús G. (2010), *Crítica al pensamiento literario de Hans-Robert Jauss. La estética de la recepción reinterpretada desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (2012), *Genealogía de la Literatura. De los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (2013), *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum.
- MAESTRO, Jesús G. (2013a), «La esterilidad de los intelectuales: sobre la acrítica relación entre Literatura y Utopía», *Materialismo Filosófico y Teoría de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, en <<http://www.academiaeditorial.com/web/para-que-sirven-los-intelectuales/>> (13.10.2013).
- MAESTRO, Jesús G. (2013b), «El lugar de Luis Cernuda en la genealogía de la literatura: de la «Desolación de la Quimera»», en Itziar López Guil y Gina Maria Schneider (eds.), «*Como una nube en la luz*». *Homenaje a Luis Cernuda (1902-1963)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (105-130).
- MAESTRO, Jesús G. (2014), *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Oviedo, Pentalfa.
- MAESTRO, Jesús G. (2014a), *El Mito de la interpretación literaria. Nueva introducción ensayística al Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (2015), *El hundimiento de la Teoría de la Literatura. Gnoseología de la Literatura. El conocimiento científico de la Literatura: crítica de las formas y materiales literarios*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (2017), *El origen de la Literatura. ¿Cómo y por qué nació la Literatura?*, Barcelona · México, Anthropos · Siglo XXI.
- MAESTRO, Jesús G. (ed.) (2000a), *Tragedia, comedia y canon*, Vigo, Universidad de Vigo.
- MAESTRO, Jesús G. (ed.) (2003), *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario*, en *Theatralia*, 5, Pontevedra, Mirabel Editorial.
- MAESTRO, Jesús G. (ed.) (2012), *Teatro y religión*, en *Theatralia*, 14, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (ed.) (2016), *Necrosis de la posmodernidad. Sobre el estado actual de la interpretación de la Filosofía y la Literatura en España*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. y ENKVIST, Inger (eds.) (2010), *Contra los mitos y sofismas de las «teorías literarias» posmodernas (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americentrismo, Minoría, Otredad)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. y RUANO DE LA HAZA, José María (eds.) (2008), *La dramaturgia de La Celestina*, en *Theatralia*, 10, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MAGGI, Vincenzo: vid. MADIUS, Vincentius.
- MAGRIS, Claudio (1993), *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Ediciones Península.
- MAINER, José Carlos (1988), *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Instituto de España y Espasa Calpe.

- MAJUMDAR, Swapan (1987), *Comparative Literature: Indian Dimensions*, Calcuta, Papyrus.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1923), «The Problem of Meaning in Primitive Languages», en C. K. Ogden y I. A. Richards *et altera* (eds.), *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon thought and of the Science of Symbolism*, London, K. Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd; New York, Harcourt, Brace & Co., 1953 (296-336).
- MALINOWSKI, Bronislaw (1926), *Myth in Primitive Psychology*, London. Trad. esp.: *Estudios de psicología primitiva*, Barcelona, Paidós, 1982.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1969), «Theories of Myth», *Man*, 4 (337-353).
- MALONE, David H. (1954), «The 'Comparative' in Comparative Literature», *Yearbook of Comparative and General Literature*, 3 (13-20).
- MANCHO DUQUE, María Jesús (1993), *Palabras y símbolos en san Juan de la Cruz*, Madrid, FUE-UPS.
- MANCING, Howard (1987), «Jacinto María Delgado and Cide Hamete Benengeli: A Semi-Classic Recovered and A Bibliographical Labyrinth Explored», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7.1 (13-43).
- MANDEL, Oscar (ed.) (1963), *The Theatre of Don Juan: A Collection of Plays and Views, 1630-1963*, Lincoln, Nebraska University Press.
- MANN, Thomas (1935), «Meerfahrt mit Don Quijote», *Adel des Geistes*, Bermann-Fischer Verlag, Stockholm, 1948. Trad. esp.: Ramón de la Serna Espina y Felipe Jiménez de Asúa: «A bordo con don Quijote», en *Cervantes. Goethe. Freud*, Buenos Aires, Losada, 2004 (66-67).
- MANNHEIM, Karl (1929), *Ideologie und Utopie*, Bonn, Cohen. Trad. esp. de Salvador Echevarría: *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1997.
- MANSILLA, H. C. F. (1999), «La abdicación del pensamiento ante el horizonte del presente», *Revista de Estudios Políticos*, 103 (89-128).
- MANZINI, Guido (1955), *Gli entremeses nell'arte di Quevedo*, Pisa, Librería Goliardica.
- MAQUIAVELO, Nicolás (1513), *El Príncipe*, Madrid, Aguilar, 1976. Trad. esp. y notas de Juan G. de Luaces. Nota preliminar de Federico Carlos Sáinz de Robles.
- MARANISS, James E. (1978), *On Calderón*, University of Missouri Press.
- MARAVALL, José Antonio (1961), *Teoría del saber histórico*, Madrid, Revista de Occidente.
- MARAVALL, José Antonio (1966), *Antiguos y modernos*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- MARAVALL, José Antonio (1972), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones. Reed. corregida y aumentada al cuidado de F. Abad en Barcelona, Crítica, 1990.
- MARAVALL, José Antonio (1975), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986.
- MARCIALES, Miguel (ed.) (1985), *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Urbana, University of Illinois Press, Illinois Medieval Monographs (2 vols.) Ed. al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow.
- MARCUSE, Herbert (1954), *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Bacon Press. Trad. esp. de Antonio Elorza: *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Planeta, 1985.
- MARIN, D. (1958), *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, University of Toronto Press.
- MARINO, Adrián (1975), «Où situer la littérature universelle», *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, 3 (64-81).
- MARINO, Adrián (1988), *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1973), *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos.

- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1975), *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1982), «Nueva visión de la leyenda de Don Juan», en K. H. Körner y D. Briesemeister (eds.), *Aurerum Saeculum Hispanum [...] Festschrift für Hans Flasche*, Wiesbaden, Steiner (203-216).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1987), «*La Celestina* as Hispano-Semitic Anthropology», *Revue de Littérature Comparée*, 4 (425-453).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1993), *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1994), «*Nasçer e morir como bestas* (Criptojudaismo y criptoaverroísmo)», en F. Díaz Esteban (ed.), *Los judaizantes en Europa*, Madrid, Letrúmero (273-293).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1996), *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1997), «El caso del averroísmo popular español. (Hacia *La Celestina*)», en R. Beltrán y J. L. Canet (eds.), *Cinco siglos de La Celestina. Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad de Valencia (121-132).
- MÁRQUEZ, Antonio (1980), *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus.
- MÁRQUEZ, Antonio (1985), «La ideología de Cervantes: el paradigma *Persiles*», *Ínsula*, 467 (1 y 12-13).
- MÁRQUEZ, Antonio (1989), «La Inquisición y Cervantes», *Anthropos*, 98-99 (5-58).
- MARRAST, Robert (ed.) (1961), *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes, Salamanca, Anaya. Reed. en Madrid, Cátedra, 1984 (2ª ed. de 1990), y en México, Rei, 1987. Edición, prólogo y notas.
- MARSILLACH, Adolfo (1992), «Nuestro Cervantes», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (201-202).
- MARTÍN BAÑOS, Pedro (2005), «Familiar, retórica, cortesana: disfraces de la carta en los tratados epistolares renacentistas», en Fernando Bouza (ed.), *Cultura epistolar en la alta Edad Moderna. Usos de la carta y de la correspondencia entre el manuscrito y el impreso*, *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo 4, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (15-30).
- MARTÍN BAÑOS, Pedro (2005a), *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*, Universidad de Deusto.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern, Peter Lang.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1986), «Los escenarios teatrales del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 24 (27-46).
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1992), «La función del narrador múltiple en el *Quijote* de 1615», *Anales Cervantinos*, 30 (9-65).
- MARTINENCHE, Ernest (1900), *La comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, Paris, Hachette.
- MARTINENCHE, Ernest (1906), *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, Hachette.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1977), «Cervantes y las regiones de la imaginación», *Dispositio*, 2, 1 (28-53).
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1977a), «La unidad del *Quijote*», en G. Haley (ed.), *El Quijote. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1984 (349-372).
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1978), «El acto de escribir ficciones», *Dispositio*, 3 (137-144). Reed. en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (159-179).
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1980), «Representation and Fiction», *Dispositio*, 5 (19-33).

- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1981), *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*, Cornell University Press.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1992), *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología)*, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1995), *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Alejo (ed.) (1996), *Antología española de literatura fantástica*, Madrid, Valdemar.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio (2008), *Cervantes comenta el Quijote*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego y DIETZ, Bernd (eds.) (2005), *Cervantes y el ámbito anglosajón*, Madrid, SIAL Ediciones.
- MARTÍNEZ-GÓNGORA, Mar (2000), «Un unicornio en la corte de una reina virgen: «Ginecocracia» y ansiedades masculinas en *La española inglesa*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1 (27-46).
- MARTY, Anton (1908), *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, Halle, Niemeyer.
- MARTZ, Louis L. (1991), *From Renaissance to Baroque: Essays on Literature and Art*, Columbia, University of Missouri Press.
- MARX, Karl (1844), *Manuscritos de París. Anuarios francoalemanes*, Barcelona, Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, 1978.
- MASINI, F. (1966), *Federico García Lorca e La Barraca*, Rocca San Casciano, Cappelli.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2005), «Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Miguel de Cervantes», *Mapocho. Revista de Humanidades*, 57 (55-88).
- MATA INDURÁIN, Carlos (2007), «Los dos poemas de don Luis (*Quijote*, I, 43) y el tema de la navegación amorosa en la poesía de Cervantes», en Carlos Romero Muñoz (ed.), *Por sendas del Quijote innumerable*, Madrid, Visor (129-154).
- MATA INDURÁIN, Carlos (2007a), «Los dos sonetos a la pérdida de La Goleta (*Quijote*, I, 40) en el contexto de la historia del Capitán cautivo», en Miguel Zugasti (ed.), «*Calamo corriente*»: homenaje a Juan Bautista de Avalle-Arce. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, Pamplona, Universidad de Navarra (169-184).
- MATZAT, Wolfgang (1986), «Die ausweglose Komödie. Ehrenkodex und Situationskomik in Calderóns *comedia de capa y espada*», *Romanische Forschungen*, 98 (58-80).
- MATZAT, Wolfgang (2006), «Der gesellschaftliche Raum in *La ilustre fregona*», en G. Poppenberg y H. Ehrlicher (eds.), *Cervantes' Novelas Ejemplares im Streitfeld der Interpretationen. Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin, Ed. Tranvía (201-216).
- MAURON, Charles (1964), *Psycocritique du genre comique. Aristophane. Plaute. Térence. Molière*, Paris, Corti, 1985². Trad. esp. en Madrid, Arco-Libros, 1998.
- MAY, Georges (1979), *L'Autobiographie*, Paris, PUF. Trad. esp. de Danubio Torres Fierro: *La autobiografía*, México, FCE, 1982.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio (1738), *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972. Edición, prólogo y notas de Antonio Mestre.
- MAZZUCATO, Tiziana (2010), *El arte de la puesta en escena*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MCKENDRICK, Melveena (1986), *Cervantes*, Barcelona, Salvat.
- MCKENDRICK, Melveena (2002), «Writings for the Stage», en Anthony Cascardi (ed.), *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge University Press (131-159).
- MCPHEETERS, D. W. (1954), «The Element of Fatality in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Symposium*, 8 (331-335).

- MEDICUS, F. (1930), «Das Probleme einer vergleichenden Geschichte des Kunst», en E. Ermatinger (ed.), *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag. Trad. esp. de C. Silva: «El problema de una historia comparada de las artes», *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE, 1946 (195-250) (1ª reimpr. en España, 1984).
- MEDICUS, Fritz (1930), «Das Probleme einer vergleichenden Geschichte des Kunts», en E. Ermatinger (ed.), *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag. Trad. esp. de C. Silva: «El problema de una historia comparada de las artes», *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE, 1946 (195-250) (1ª reimpr. en Madrid, 1984).
- MÉEUS, Nicholas (1967), *Federico Mompou: influénces populaires et technique savante dans son oeuvre*, Université Catholique de Louvain.
- MÉNARD, Philippe (1969), *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1881), *Calderón y su teatro*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1883), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, csic, 1974⁴ (2 vols.).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1906), *Estudios poéticos*, Madrid, Imprenta de la viuda e hijos de M. Tello, en <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=1433>> (03.09.2012).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1935), «Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía», *Revista de Filología Española*, 22 (337-398). Reed. en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega. El teatro*, 1, Madrid, Taurus, 1989 (89-144).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963), *El Padre Las Casas. Su doble personalidad*, Madrid, Espasa Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1974), *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1989), «Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía», *Revista de Filología Española*, 22 (337-398). Reed. en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega. El teatro*, 1, Madrid, Taurus (89-144).
- MEREGALLI, Franco (1976), «La littérature comparée en Italie», *Neohelicon*, 4 (303-314).
- MEREGALLI, Franco (1980), «Sur la réception littéraire», *Revue de Littérature Comparée*, 54 (133-149).
- MEREGALLI, Franco (1987-1988), «Relectura del *Persiles*», *Anales Cervantinos*, 25-26 (327-337).
- MEREGALLI, Franco (1989), *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam y Atlanta, Rodopi.
- MEREGALLI, Franco (1992), «Las ocho comedias», *Introducción a Cervantes*, Barcelona, Ariel (133-152).
- MERIAN-GENAST, E. W. (1927), «Voltaire's *Essai sur la poésie épique* und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur», *Romanische Forschungen*, 40 (1-226).
- MERMIER, G. (1967), «Cervantes' *El rufián dichoso* and Sartre's *Le Diable et le Bon Dieu*», *Modern Languages*, 48 (143-147).
- MERTON, Robert King (1973), *The Sociology of Science. Theoretical and Empirical Investigations*, Chicago, University of Chicago Press. Trad. esp. de Néstor Alberto Míguez: *La sociología de la ciencia. Investigaciones teóricas y empíricas*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- MEYERHOLD, Vsevolod (1905), *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- MICHAEL, Ian (2004), «Fantasía versus maravilla en el *Libro de Alexandre* y otros textos», en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasía*

- y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert (283-288).
- MICHALSKI, Andre Stanislaw (1964), *Description in Mediaeval Spanish Poetry*, Princeton, Princeton University Press.
- MICHEL, L. (1971), «Die Möglichkeiten einer christlichen Tragödie», en V. Sander (ed.), *Tragik und Tragödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (177-208).
- MILCH, Werner (1949), *Europäische Literaturgeschichte: ein Arbeitsprogramm*, Wiesbaden, UNA Europäische Verlagsgesellschaft.
- MILL, John Stuart (1873), *Autobiography*, Boston, Houghton Mifflin, 1969.
- MILLER, J. H. (1963), «The Literary Criticism of Georges Poulet», *Modern Language Notes*, 78 (471-488).
- MILLER, J. H. (1966), «The Antithesis of Criticism: Reflections on the Yale Colloquium», *Modern Language Notes*, 81 (557-571).
- MILLER, J. H. (1992), *Ariadne's Thread. Story Lines*, Yale University Press.
- MINNIS, Alistair J. (1984), *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, London, Scholar Press.
- MINTURNO, Antonio (1559), *De Poeta*, Venetia. Ed. facsímil moderno al cuidado de Bernhard Fabian, München, 1970.
- MINTURNO, Antonio (1564), *L'arte poetica del Signor Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia*, Venetia, A. G. Andrea Valvassori.
- MIROLLO, James V. (1984), *Mannerism and Renaissance Poetry*, Concept, New Haven, Yale University Press.
- MOISÉS, Massaud (1967), *A criação literária: introdução à problemática da literatura*, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1968².
- MOLHO, Maurice (1968), *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard. trad. esp. de Augusto Gálvez-Cañero: *Introducción al pensamiento picaresco*, Madrid, Anaya, 1972.
- MOLHO, Maurice (1970), «Remarques sur le *Mariage trompeur* et *Colloque des chiens*», en M. Molho (ed.), *Cervantes. Le mariage trompeur et Colloque des chiens*, Paris, Aubier-Flammarion (15-95). Reed. en «Observaciones sobre *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*», *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques, 2005 (233- 305).
- MOLHO, Maurice (1976), *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos.
- MOLHO, Maurice (1983), «Antroponimia y cinonimia del *Casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*», en José Luis de Bustos Tovar (ed.), *Lenguaje, ideología y or-ganización textual en las Novelas ejemplares*, Madrid, Editorial Complutense (81-92). Reed. en *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques, 2005 (307- 320).
- MOLHO, Maurice (1985), «En torno a *La cueva de Salamanca*», en A. Egido (ed.), *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros (31-48).
- MOLHO, Maurice (1988), «Porquoi / de quoi Don Quichotte est-il fou?», *Hommage à Pierre Heugas. Bulletin Hispanique*, 90, 1-2 (147-154). Trad. esp.: «¿Por qué se vuelve loco don Quijote?», *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques, 2005 (349-356).
- MOLHO, Maurice (1990), «Aproximación al *Celoso extremeño*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (743-792). Reed. en *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques, 2005 (179-232).
- MOLHO, Maurice (1992), «*El sagaz perturbador del género humano*: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», *Cervantes*, 12, 2 (21-32).
- MOLHO, Maurice (1993), «Yo, Cervantes autobiográfico», *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques, 2005 (601-616).

- MOLHO, Maurice (1995), «Algunas observaciones sobre la religión en Cervantes», en C. Romero, D. Pini Moro y A. Cancellier (eds.), *Atti delle Giornate Cervantine*, Padua, Uni-press (11-24).
- MOLHO, Maurice (1995a), «Una dama de todo rumbo y manejo. Para una lectura de *El licenciado Vidriera*», en L. López Baralt y F. Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México, El Colegio de México (387-406). Reed. en *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques, 2005 (157-177).
- MOLHO, Maurice (1995b), *Mythologiques. Don Juan – la vie est un songe*, Paris, José Corti.
- MOLHO, Maurice (2005), *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques.
- MOLHO, Maurice (2005a), «Sobre la estructura de las *Novelas ejemplares*: el caso de *Rinconete y Cortadillo*, *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques (147-156).
- MOLHO, Maurice (2005b), «Para levantar un teatro», *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques (95-144).
- MOLL, Jaime (1974), «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla, 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (97-103)
- MOLL, Jaime (1994), *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco-Libros.
- MOMIGLIANO, Arnaldo (1995), «Note sulla leggenda del cristianesimo di Seneca», en *Contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura (13-32).
- MÖNCH, Walter (1954), *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, Kerle.
- MONCUNILL BERNET, Ramón (2011), *Antropología y teología en los autos sacramentales de Calderón*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MONDOLFO, Rodolfo (1971), *Verum Factum. Desde antes de Vico hasta Marx*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- MONTESINOS, José (1951), «La paradoja del *Arte nuevo*», *Estudios sobre Lope de Vega*, México, El Colegio de México. Reed. en *Revista de Occidente*, 2, 1964 (302-330); en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969 (1-20); y en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro*, 1, Madrid, Taurus, 1989 (145-167).
- MONTERRAT, Víctor J. (2011), «Sobre los artrópodos en *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes», *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S. E. A.)*, 49 (435-463).
- MORADIELLOS, Enrique (2001), *Las caras de Clío. Una introducción a la Historia*, Madrid, Siglo XXI.
- MORALES OLIVER, L. (1972), *La novela morisca de tema granadino*, Madrid, Fundación Valdecilla y Universidad Complutense.
- MORÁN, Gregorio (1998), *El maestro en el erial: Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Barcelona, Tusquets.
- MOREL-FATIO, Alfred (1925), *Études sur l'Espagne*, Paris, Champion.
- MORELLI, Gabriele (ed.), *Pasión de la Tierra [1935]* de Vicente Aleixandre, Madrid, Cátedra, 2000.
- MORENO GARCÍA, Isabel (1999), *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro español*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- MORGAN, Lewis Harry (1877), *Ancient Society*, New York, H. Holt. Reed. en Tucson, University of Arizona Press, 1985. Foreword by Elisabeth Tooker. Trad. esp.: *La sociedad primitiva*, Madrid, Ediciones Endymion, 1987.
- MORITZ, Karl Philipp (1962), *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Tübingen, Niemeyer.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1973), «Sobre el diálogo y sus funciones literarias», *Hispanic Review*, 41 (275-284).
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1982), *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

- MORRIS, Charles (1938), *Foundations of Theory of Signs*, Chicago University Press. Trad. esp. R. Grasa: *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1985.
- MORRIS, Charles (1946), *Sings, Language, and Behaviour*, New York, Prentices-Hall. Trad. esp.: *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962. Reed. en *Writings of the General Theory of Signs*, The Hague · Paris, Mouton, 1971 (72-397).
- MORROS MESTRES, Bienvenido (1998), *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: A propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema.
- MOSTERÍN, Jesús (1993), *Teoría de la escritura*, Barcelona, Icaria Editorial.
- MOSTERÍN, Jesús (2006), *El pensamiento arcaico. Historia del pensamiento*, Madrid, Alianza, 2012.
- MOSTERÍN, Jesús (2006a), *Los judíos. Historia del pensamiento*, Madrid, Alianza, 2011.
- MOTA CAMPOS, Eugenio (2007), «Das Lied von der Erde por Daniel Barenboim», *Crítica de Conciertos*, en <<http://www.gustav-mahler.es/conciertos.17.htm>> (18.09.2009).
- MUIR, Edwin (1929), *The Structure of the Novel*, London, Hogarth Press, 1967.
- MUKAROVSKI, Jan (1936), *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1970. Trad. ing. de Mark E. Suino. Trad. esp.: «Función, norma y valor estético como hechos sociales», en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (35-43). Compilación de J. Llovet.
- MUKAROVSKI, Jan (1936a), «L'Art comme fait sémiologique», en *Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague, 2-7 Septembre 1934*, Praga, Orbis, Comité de Organización del Congreso (1065-1072). También en *Poétique*, 3, 1970 (387-392). Trad. esp.: «El arte como hecho semiológico», *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (35-43). Compilación de Jordi Llovet.
- MUKAROVSKI, Jan (1977), *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili. Compilación de J. Llovet.
- MUKAROVSKI, Jan (1977a), *The Word and Verbal Art. Selected Essays by Jan Mukarovsky*, Yale University Press. Ed. de John Burbank and Peter Steiner.
- MUKAROVSKI, Jan (1978), *Structure, Sign and Function. Selected Essays by Jan Mukarovsky*, Yale University Press. Ed. de John Burbank and Peter Steiner.
- MUKAROVSKI, Jan (1982), *The Prague School. Selected Writings, 1929-1946*, Texas University Press. Ed. de Peter Steiner.
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix (1999), *Mythos Don Juan*, Leipzig, Reclam Leipzig.
- MUÑOZ CARABANTES, M. (1990), «Cincuenta años de teatro cervantino», *Anales Cervantinos*, 28 (155-190).
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2012), *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MÜNSTERER, Hans Otto (1963), *Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922*, Zürich, Der Arche.
- MUSCHG, Walter (1948), *Tragische Literaturgeschichte*, Bern, Francke Verlag, 1955². Trad. esp. de Joaquín Gutiérrez Heras: *Historia trágica de la literatura*, México, FCE, 1965, 1996².
- NADLER, Josef (1912-1918), *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, J. Habel (3 vols.), 2^a ed., en 4 vols., 1923-1928. Una versión nazi se publicó con el título de *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, Berlin, Im Propyläen-Verlag, 1938-1941 (4 vols.).
- NAGEL, Thomas (1987), *What Does It All Mean? A Very Short Introduction to Philosophy*, New York, Oxford University Press.
- NAGY, Peter (1983), «National Literature. World Literature. Comparative Literature», *Neohelicon*, 10 (97-106).

- NARDORFY, Martha y RUANO DE LA HAZA, José María (1984), «Bibliografía básica sobre la tragedia calderoniana», *Ottawa Hispánica*, 6 (97-108).
- NAVARETE, Ignacio Enrique (1994), *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley, University of California Press.
- NAVARRO DURÁN, ROSA (2003), «El discurso poético de Jaime Siles», *Salina*, 17 (173-178).
- NAVARRO DURÁN, ROSA (2003a), *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Gredos, 2004².
- NAVARRO DURÁN, ROSA (2004), *Escenas cervantinas*, Madrid, Alianza.
- NAVARRO DURÁN, ROSA (2008), «*Suplico a vuestra merced*». *Invitación a la lectura del Lazarillo de Tormes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- NAVARRO GONZÁLEZ, ALBERTO (1981), *Cervantes entre el Persiles y el Quijote*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- NAVARRO GONZÁLEZ, ALBERTO (1984), *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberger.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS (1956), *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1972; reed. en Barcelona, Labor, 1986.
- NEPAULSING, C. I. (1980), «La aventura de los narradores del Quijote», *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Toronto University Press (515-518).
- NEUSCHÄFER, HANS JÖRG, *La ética del Quijote*, Madrid, Gredos, 1999.
- NEWELS, MARGARETE (1956), *Die dramatischen Gattungen des Siglo de Oro*, Wiesbaden, F. Steiner. Trad. de A. Sole-Leris: *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática del Siglo de Oro*, London, Tâmesis Books, 1974.
- NEWTON, ISAAC (1687), *Principios matemáticos de la Filosofía natural*, Barcelona, Ediciones Altaya, 1993. Estudio preliminar y traducción Antonio Escotado.
- NEWTON-SMITH, W. H. (1987), *La racionalidad de la ciencia*, Barcelona, Paidós.
- NIEVA, FRANCISCO (1957), «García Lorca metteur en scène: les intermèdes de Cervantes», *La mise en scène des oeuvres du passé*, CNSR, Paris (81-90).
- NIEVA, FRANCISCO (1979), «El teatro de Cervantes: una frustración genial», *Primer Acto*, 182 (97-102).
- NISIN, ARTHUR (1959), *La littérature et le lecteur*, Paris, Éditions Universitaires. Trad. esp.: *La literatura y el lector*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1962.
- NOËL, FRANÇOIS y LA PLACE, G. F. M. J. de (1822), *Lecçons françaises de littérature et de morale*, Paris, Le Normant, 1836.
- NORVAL, MARIA (1973), «Another Look at Calderón's *El príncipe constante*», *Bulletin of the Comediantes*, 25 (18-28).
- NOVO, YOLANDA (1980), *Vicente Aleixandre. Poeta surrealista*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.
- NUNBERG, GEOFFREY (ed.) (1998), *El futuro del libro*, Barcelona, Paidós.
- OLIVA, CÉSAR y TORRES MONTEAL, FRANCISCO (1990), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1992².
- OLIVER, ANTONIO (1953), «La filosofía cínica y *El coloquio de los perros*», *Anales Cervantinos*, 3 (293-307).
- OLMO LETE, GREGORIO del (2012), «La Biblia y sus materias dramáticas», en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (941-962). Prólogo de Claudio García Turza.
- OLMOS GARCÍA, FRANCISCO (1960), «García Lorca y el teatro clásico», *Les Langues Néolatines*, 54 (36-67).

- OLSON, David R. (1998), *El mundo sobre papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*, Barcelona, Gedisa.
- ONFRAY, Michel (2010), *Le crépuscule d'une idole*, Paris, Grasset. Trad. esp. de Horacio Óscar Pons: *Freud: el crepúsculo de un ídolo*, Madrid Taurus, 2011.
- ONGAY, Íñigo (2012), «Enseñar a pensar... contra alguien: el papel del profesor de filosofía crítica en la educación secundaria», *El Catoblepas*, 129 (1), en <<http://www.nodulo.org/ec/2012/n129p01.htm>> (18.11.2012).
- ONÍS, José de (1962), «Literatura Comparada como disciplina literaria», *Cuadernos*, 56 (63-69).
- ONÍS, José de (1974), *Melville y el mundo hispánico. Nueve conferencias y un prólogo*, Río Piedras, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico.
- OOSTENDORP, Enrique (1981), «Evolución de algunas teorías en torno a las tragedias de Calderón», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2 (65-76).
- OOSTENDORP, Enrique (1983), «Estructura de la tragedia calderoniana», *Criticón*, 23 (177-195).
- ORDÓÑEZ DAS SELJAS Y TOVAR, Alonso (1626), *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua Castellana por Alonso Ordóñez, añádesse nuevamente el texto Griego, la versión Latina y notas de Daniel Heinsio, y las del Abad Batteux traducidas del Francés, y se ha suplido y corregido la traducción Castellana por Casimiro Flórez*, Madrid, Sancha, 1778.
- OROZCO, Emilio (1978), *¿Qué es el «Are nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ORTEGA GASSET, José (1914), *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1984. Ed. de Julián Marías.
- ORTEGA GASSET, José (1925), *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 1983.
- ORTEGA GASSET, José (1930), *La rebelión de las masas*, Madrid, Orbis, 1983.
- ORTEGA GASSET, José (2004-2010), *Obras completas*, Madrid, Editorial Taurus, Santillana Ediciones Generales y Fundación José Ortega y Gasset (10 vols.).
- ORTIGOZA VIEYRA, Carlos (1957), *Los móviles de la comedia: El príncipe constante de Calderón de la Barca*, México.
- ORTIZ OSÉS, A. (1976), «Hans-Georg Gadamer», en M. A. Quintanilla (ed.), *Diccionario de filosofía contemporánea*, Salamanca, Sígueme (189-190).
- ORTIZ OSÉS, A. (1986), *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica moderna*, Barcelona, Anthropos.
- OSUNA CABEZAS, María José (2008), *Las Soledades caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- OTERO Y PIMENTEL, Luís (1886), *Semblanzas caballerescas o las nuevas aventuras de Don Quijote de la Mancha*, Habana, Tipografía de «El eco militar».
- OTTO, Rudolf (1917), *Das Heilige: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München, C. H. Beck, 1963. Trad. esp. de Fernando Vela: *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, 1965².
- PABST, Walter (1967), *Luis de Góngora im Spiegel der deutschen Dichtung und Kritik (17. bis 20. Jahrhundert)*, Heidelberg, Winter.
- PADGEN, Anthony (2002), *La Ilustración y sus enemigos*, Barcelona, Península. Trad. esp. de J. M. Hernández.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (ed.) (1983), *La recherche en Littérature Générale et Comparée en France*, Paris, SFLGC.
- PAGIS, Dan (1991), *Hebrew Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley, University of California Press.

- PALOMO, Pilar (1976), *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta.
- PARDO, José Luis (2010), *Nunca fue tan hermosa la basura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- PARÍS, Carlos (2001), *Fantasia y razón moderna en Don Quijote, Odiseo y Fausto*, Madrid, Alianza Editorial.
- PARKER, Alexander A. (1948), «El concepto de la verdad en el *Quijote*», *Revista de Filología Española*, 32 (287-305).
- PARKER, Alexander A. (1962), «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (222-237). Trad. esp. de Manuel Durán: «Hacia una definición de la tragedia calderoniana», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Itsmo, 2000 (327-350).
- PARKER, Alexander A. (1973), «Christian Values and Drama: *El príncipe constante*», en K. H. Körner y K. Rühl (eds.), *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern · München, Francke Verlag (441-458).
- PARKER, Alexander A. (1983), *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel.
- PARKER, Alexander A. (1991), «Religión y guerra: *El príncipe constante*», *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra (349-378). Reproduce en parte un artículo de 1973, titulado «Christian Values and Drama: *El príncipe constante*», en K. H. Körner y K. Rühl (eds.), *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern · München, Francke Verlag (441-458).
- PARR, James A. (1986), «*El príncipe constante* and the Issue of Christian Tragedy», *Studies in Honor of William C. McCrary*, Lincoln, Nebraska University Press (165-175).
- PARR, James A. (1988), *An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark, Juan de la Cuesta.
- PARRY, Milman (ed.) (1971), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press.
- PASCAL, Blaise (1670), *Pensées*, en *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998. Ed. de Michel Le Guern.
- PASTOR COMÍN, Juan José (2007), *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- PASTOR COMÍN, Juan José (2009), *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- PATER, Walter (1992), *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Oxford · New York, Oxford University Press. Edited with an introduction by Adam Phillips, 1986.
- PATERSON, A. K. (1976), «El local no determinado en *El príncipe constante*», en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. III Coloquio Anglogermánico*, Berlin · New York, Gruyter Verlag (171-184).
- PATRIZI, F. (1586-1587), *Della Poetica*, en D. Aguzzi-Barbagli (ed.), Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969.
- PAVEL, Thomas G. (1975), «Possible Worlds in Literary Semantics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34. 2 (165-176).
- PAVEL, Thomas G. (1986), *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press. Trad. fr.: *Univers de fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- PAZ GAGO, José María (1989), «El *Quijote*: Narratología», *Anthropos*, 100 (43-48).
- PEASE, D. E. (1990), «Author», en F. Lentricchia y Th. McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, The University of Chicago Press (105-117) (2ª ed. 1995).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1999), «Introducción», *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, Barcelona, Octaedro (9-68).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2007), *Sexo, justicia y poder en la comedia española. Cuatro calas*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.) (1994), «Introducción» a *El arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* [1609], en *Edición crítica de las «Rimas» de Lope de Vega*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2 (37-64).
- PEIRCE, Charles S. (1857-1914), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, 1931-1935 (tomos 1-6) y 1958 (tomos 7-8).
- PEIRCE, Charles S. (1868-1907), *Schriften*, Frankfurt, 1967-1970 (2 vols.). Ed. de K. O. Appel.
- PEIRCE, Charles S. (1987), *Obra lógico semiótica*, Madrid, Taurus. Trad. esp. de R. Alcalde y M. Prelooker.
- PELC, Jerzy (2000), «To What Degree Is Semiotics Bridging Nature and Culture?», en Adrián S. Gimete-Welsh (ed.), *Ensayos semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce la naturaleza y la cultura*, México, Editorial Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma de Puebla y Asociación Mexicana de Estudios Semióticos. Trad. esp. de Jesús G. Maestro: «¿En qué medida la semiótica es puente de unión entre la naturaleza y la cultura?», en Jesús G. Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco Libros, 2002 (249-266).
- PEÑA, Vidal (1974), *El materialismo de Spinoza*, Madrid, Revista de Occidente.
- PEÑA, Vidal (1976), «Ontología», en Miguel Ángel Quintanilla (ed.), *Diccionario de Filosofía Contemporánea*, Salamanca, Sígueme, 1985 (348-362).
- PENGLASE, Charles (1994), *Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod*, London & New York, Routledge.
- PENNEY, Clara Louisa (1954), *The book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (1975), *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos.
- PEREDNIK, Gustavo D. (2006), «Sapiencia psicológica a partir de Eichmann», *El Catoblepas*, 52 (5), en <<http://www.nodulo.org/ec/2006/no52po5.htm>> (13.05.2010).
- PEREDNIK, Gustavo D. (2011), «Jacques Derrida y el contraste helénico-judaico», *El Catoblepas*, 110 (5), en <<http://www.nodulo.org/ec/2011/n110.htm>> (11.04.2011).
- PÉREZ ÁLVAREZ, Marino (2011), *El mito del cerebro creador. Cuerpo, conducta y cultura*, Madrid, Alianza.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2006), *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*, Pontevedra, Mirabel Editorial.
- PÉREZ DE HITA, Ginés (1595), *Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes (Primera parte de Las guerras civiles de Granada)*, ed. fac. de *Guerras civiles de Granada. Primera Parte (Madrid, 1913)*, Granada, Universidad de Granada, 1999.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente (2002), «El carnaval imposible en los entremeses de Calderón», en I. Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, Kassel, Universidad de Navarra y Edition Reichenberger (1089-1106).
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente (2005), *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Miguel (2012), «La escenificación de textos del Antiguo Testamento en los Evangelios», en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (963-972). Prólogo de Claudio García Turza.
- PÉREZ GALLEGO, Cándido (1985), «Poética de lo imaginario», en J. M. Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus (391-415).
- PÉREZ HERRÁNZ, Fernando (1999), «La filosofía de la ciencia de Gustavo Bueno», *El Basilisco*, 26 (15-42).

- PÉREZ NAVARRO, Daniel (2005), «Séptima de Mahler: a los cien años de una sinfonía desconcertante», *Filomúsica*, 68, en <<http://www.filomusica.com/filo68/mahler.html>> (18.09.2009).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1999), «Descendencia teatral de *La Celestina*», *Ínsula*, 633 (24-25).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (1986), *Teatro renacentista*, Barcelona, Plaza y Janés.
- PÉREZ VIDAL, Alejandro (1997), «Prólogo», *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres* de Mariano José de Larra, «Fígaro», Barcelona, Crítica (xxix-xciii). Edición de Alejandro Pérez Vidal.
- PERUZZI, Emilio (1973), *Origini di Roma, II. Le lettere*, Firenze, Valmartina.
- PETER, Antonio (1992), *Das Spanienbild in den Massenmedien des Dritten Reichs 1933-1945*, Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris, Peter Lang Verlag.
- PETÖFI, János S. y GARCÍA BERRIO, Antonio (1979), *Lingüística del texto y crítica literaria*, con la colaboración de H. Rieser y T. Albaladejo, Madrid, A. Corazón.
- PETRICONI, H. (1953), *Die verführte Unschuld*, Hamburg, Cram, de Gruyter.
- PETROVSKI, M. A. (1925), «Morfologija puskinskogo *Vystrcla*» [«Morfología del cuento *El disparo* de Pushkin»], en V. J. Brjusov (ed.), *Problemy poetiki*, Leningrad (173-204).
- PETROVSKI, M. A. (1927), «Morfologija novelly» [«Morfología de la novela»], *Ars poetica*, 1 (69-100). Trad. ingl. de Ph. E. Franz and R. Parrott, *Essays in Poetics*, 12, 2, 1987 (22-50).
- PFANDL, Ludwig (1924), *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts: eine Einführung in die Blütezeit der spanischen Literatur und Kunst*, Kempten, Kösel und Pustet. Trad. esp.: *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Araluce, 1929. Reed. en Madrid, Visor, 1994.
- PHILLIPS, Katherine K. (1974), «Ironic Foreshadowing in *La Celestina*», *Kentucky Romance Quarterly*, 21 (469-482).
- PIAGET, Jean (1968), *Le structuralisme*, Paris, PUF.
- PICCOLOMINI, Alessandro (1575), *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini nel Libro della Poetica d'Aristotele con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare*. In Vinegia, presso Giovanni Guarisco & Compagni.
- PICHOIS, Cl. y ROUSSEAU, A. M. (1967): vid. BRUNEL, Pierre (1983).
- PICHOIS, Claude (1965), *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du Romantisme*, Paris, Colin.
- PICHOIS, Claude y ROUSSEAU, André M. (1967), *La littérature comparée*, Paris, Colin. Versión actualizada en 1983 por Pierre Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin Editeur, 1983. Trad. esp. de la ed. de 1967 por Germán Colón Doménech: *Literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.
- PIKE, Kenneth L. (1954), *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Glendale, Summer Institute of Linguistic. Reed. en The Hague, Mouton, 1971 (2ª ed. revisada).
- PIKE, Kenneth L. (1982), *Linguistic Concepts: An Introduction to Tagmemics*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- PIÑERO SÁEZ, Antonio (ed.) (2001), *En la frontera de lo imposible. Magos, médicos y taumaturgos en el Mediterráneo antiguo en tiempos del Nuevo Testamento*, Madrid y Córdoba, El Almendro y Universidad Complutense.
- PIZZARI, Serafino (1986), *Le mythe de Don Juan et la comédie de Molière*, Paris, Nizet.
- PLATÓN (1981), *La República*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales. Ed. bilingüe de J. M Pavón y M. Fernández Galiano.
- PLATÓN (1987), *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, Madrid, Gredos (1ª ed., 1ª reimpr.). Traducciones, introducciones y notas por J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Oliveri y J. L. Calvo.

- PLATÓN (1992), *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hípias Menor, Hípias Mayor, Laques, Protágoras*, Madrid, Gredos (3ª reimpr.). Introducción general de Emilio Lledó. Traducción y notas por J. Calonge Ruiz, E. Lledó y C. García Gual.
- PLATÓN (1992), *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos (2ª reimpr., 1ª ed.). Traducciones, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo.
- PLATÓN (1992), *Diálogos IV. República*, Madrid, Gredos, 1992 (2ª reimpr., 1ª ed.). Traducciones, introducciones y notas por Conrado Eggers Lan.
- PLATÓN (1992), *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos (1ª reimpr., 1ª ed.). Traducciones, introducciones y notas por María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero.
- PLATÓN (1992), *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992. Traducciones, introducciones y notas por María Ángeles Durán y Francisco Lisi.
- PLATÓN (1992), *Diálogos VII. Dudosos, Apócrifos, Cartas*, Madrid, Gredos. Traducciones, introducciones y notas por Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cardó.
- PLETT, Heinrich F. (1995), *English Renaissance Rhetoric and Poetics: a Systematic Bibliography of Primary and Secondary Sources*, Leiden, New York, E. J. Brill.
- PLETT, Heinrich F. (ed.) (1994), *Renaissance-Poetik*, Berlin · New York, W. de Gruyter.
- PLOTINO (1985), *Enéadas III-IV*, Madrid, Gredos, 2006. Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal.
- PLOTINO (1998), *Enéadas V-VI*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de Jesús Igal.
- PLOTINO y PORFIRIO (1992), *Vida de Plotino. Enéadas I-II*, Madrid, Gredos, 2001. Trad. de Jesús Igal.
- PLUTARCO (1986), *Obras morales y de costumbres (moralia)*, Madrid, Gredos. Introducciones, traducciones y notas de Concepción Morales Otal y José García López.
- PONTE, Lorenzo da (1787), *Libretto de Don Giovanni* de W. A. Mozart, Hamburg, Deutsche Grammophon GmbH, 1992.
- POPPER, Karl R. (1934), *Logik der Forschung*, Wien, Springer, 1935. Trad. esp. de V. Sánchez de Zavala: *Lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1977.
- POPPER, Karl R. (1964), *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge*, London, Routledge and Kegan. Trad. esp.: *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*, Barcelona, Paidós, 1991.
- POPPER, Karl R. (1972), *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*, Oxford, The Clarendon Press. Trad. esp. de Carlos Solís Santos: *El conocimiento objetivo. Un enfoque evolucionista*, Madrid, Tecnos, 1992.
- PÖPPINGHAUS, Ernst-Wolfgang (1999), «*Moralische Eroberungen*»? *Kultur und Politik in den deutsch-spanischen Beziehungen der Jahre 1919 bis 1933*, Frankfurt am Main, Vervuert.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1982), «Función y significado de Muley en *El príncipe constante*», en M. D. McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*, Washington, University Press of America (157-173).
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1983), «En torno al manuscrito del siglo XVII de *El príncipe constante*», en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSC (235-248).
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1990), «Edición crítica del diálogo tercero, párrafos 1-6 [doctrina teatral] del *Cisne de Apolo* [1602] de L. A. de Carvallo», *Homenaje a Alberto Navarro González. Teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger (505-531).
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1994), «Impacto de *El príncipe constante* en la crítica hispanística (1972-1992)», en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. X Coloquio Anglogermano*, Stuttgart, Steiner Verlag (213-222).

- PORQUERAS MAYO, Alberto (ed.) (1986), *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill.
- POSNER, Richard A. (2001), *Public Intellectuals: A Study of Decline*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- POSNETT, Macaulay Posnett (1886), *Comparative Literature*, New York, D. Appleton and Co.
- POUILLON, Jean et al. (1966), *Problèmes du structuralisme*, Paris, Les Temps Modernes. Trad. esp.: *Problemas del estructuralismo*, Madrid, Siglo XXI, 1969.
- POUPENEY HART, Catherine, HERMENEGILDO, Alfredo y OLIVA, César (1998) (eds.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo* (Actas del Coloquio de Montreal, 1997), Murcia, Universidad de Murcia.
- POYAN DIAZ, D. (1966), «Burla y convite de Don Juan. Constitución y destitución de un mito», en F. Jost (ed.), *Proceeding of the IVth Congress of the International Comparative Literature Assotiation / Actes*, The Hague, Mouton, 1 (488-494).
- POZUELO YVANCOS, José María (1978), «El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*», *Anales cervantinos*, 17 (147-176). Reproducido en *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988 (83-117).
- POZUELO YVANCOS, José María (1981), «Enunciación y recepción en el *Casamiento-Coloquio*», en Manuel Criado del Val (ed.), *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI (423-435).
- POZUELO YVANCOS, José María (1985), «Teoría de los géneros y poética normativa», *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, 1 (393-403). Reproducido en *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988 (69-80).
- POZUELO YVANCOS, José María (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- PRADO PARDO, Fernando de (2013), «Muerte y enterramiento de don Miguel de Cervantes. Proyecto de localización e identificación de sus restos», en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Cervantes y sus enemigos. Anuario de Estudios Cervantinos*, 9, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (323-335).
- PRADO, Enrique (2010), «A vueltas con la teoría literaria. Reseña de *El pensamiento literario de Hans-Robert Jauss*», *El Catoblepas*, 102 (18), en <<http://www.nodulo.org/ec/2010/n102p18.htm>> (21.02.2012).
- PRAATT, M. L. (1981), «The Short Story: The Long and the Short of It», en M. L. Ryan (ed.), *Genre*, Amsterdam, North Holland (175-194).
- PRAWER, Siegbert Salomon (1973), *Comparative Literary Studies. An Introduction*, London, Duckworth.
- PRAZ, M. (1930), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni. Trad. esp. de J. Cruz: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Avila, 1969.
- PRAZ, M. (1970), *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Princeton University Press. Trad. esp. de R. Pochtar: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979.
- PREISENDANZ, Wolfgang (1963), *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzaählkunst des poetischen Realismus*, München, Eidos Verlag.
- PRIETO, Antonio (1984-1987), *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra (2 vols.).
- PRIGOGINE, Ilya y STENGERS, Isabelle (1979), *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1986². Trad. esp. de M. García Velarde y M. C. Martín Sanz: *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Madrid, Alianza, 1986, 1990².
- PRING-MILL, R. D. F. (1976), «Estructuras lógico-retóricas. Un discurso de *El príncipe constante* (segunda parte). Hermosa compostura y piedad real», en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. III Coloquio Anglogermano*, Berlin · New York, W. de Gruyter (47-74).

- PRITCHARD, James B. (ed.) (1958), *The Ancient Near East. An Anthology of Texts and Pictures*, Princeton, Princeton University Press, 1969³.
- PROFETI, Maria Grazia (1998), «Il raccordo politestuale e gli *entremeses* di Cervantes», en Donatella Pini y José Pérez Navarro (eds.), *Atti della VI Giornata Cervantina*, Padova, Unipress (27-37).
- PROPP, Vladimir (1928), *Morfologija skazki*, San Petersburgo. Trad. esp. del francés de L. Ortiz: *Morfología del cuento*, seguido de *Las transformaciones de los cuentos maravillosos. El estudio estructural y tipológico del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977. Ed. de E. Meletenski.
- PUCCINI, Darío (1979), *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Barcelona, Ariel.
- PUJANTE SÁNCHEZ, J. D. (1990), «Matizaciones a los orígenes y el concepto de imaginación», *Revista de Literatura*, 52 (179-191).
- PUTHERBEUS, Gabriel (1549), *Theotimus sive de tollendis et expungendis malis libris, iis praecipue quos vix incolumi fide ac pietate plerique legere queant libri tres* (1549), edición al cuidado de María José Vega y Lara Vilà, con la colaboración de Albert Carerach y Donatella Gagliardi. Madrid-Barcelona, Publicaciones del Semi-nario de Poética Europea del Renacimiento (Universitat Autònoma de Barcelona) y del Instituto Séneca (Universidad Carlos III); Mirabel, Bibliotheca Sphaerica, Serie Poética y Política, 1, 2005.
- QUINE, W. O., (1960), *Word and Object*, Cambridge, Mass., MIT P. Trad. esp.: *Palabra y objeto*, Barcelona, Labor, 1968.
- QUINTILIANO, M. F. (1970), *Institutio Oratoria*, Oxford University Press (2 vols.). Ed. de W. Winterbottom. Trad. esp. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier: *Instituciones oratorias*, Buenos Aires, Joaquín Gil, 1944, basada en la edición de 1887, Madrid, Viuda de Hernando.
- QUIRICONI, G. (1998), *Luoghi dell'immaginario contemporaneo*, Roma, Bulzoni.
- RAJNA, Pio (1876), *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1900. Reed. de Francesco Mazzoni, 1975.
- RAMOS DE CASTRO, E. (1972), «El Retablo de Cervantes y Prévert», *Anales Cervantinos*, 11 (169-190).
- RAMOS ESCOBAR, J. Luis (1992), «Que trata de la teatralidad en el *Quijote* así como de otros sucesos de felice recordación», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU (671-678).
- RAMOS-GIL, C. (1960), «Hacia una revisión del teatro lorquiano», *Revista de Literatura*, 42 (140-146).
- RANK, Jerry R. (1980-1981), «The Use of *Dios* and the Concept of God in *La Celestina*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5 (75-91).
- RANK, Otto (1914), *Don Juan et le Double. Etudes psychanalytiques*, Paris, Payot, 1992; hubo una segunda ed. en 1932. Trad. esp. *El doble*, Buenos Aires, Orión, 1976.
- RANSOM, John Crowe (1941), *The New Criticism*, Norfolk, Conn., New Directions.
- RAPPAPORT, Roy A. (1968), *Pigs for the Ancestors*, New Haven, Yale University Press. Trad. esp. de Carlos Caranci: *Cerdos para los antepasados: el ritual en la ecología de un pueblo en Nueva Guinea*, Madrid, Siglo XXI, 1987.
- RECK, Hans Ulrich (1993), «Sign Conceptions in Every Day Culture from the Renaissance to the Present», *Semiotica*, 96, 3-4 (199-230). Trad. esp. de Jesús G. Maestro: «Concepciones del signo en la cultura cotidiana desde el Renacimiento hasta nuestros días», en Jesús G. Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco Libros, 2002 (43-84).
- REDONDO, Augustin (1978), «Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la Ínsula Barataria en el *Quijote*», *Bulletin Hispanique*, 80, (39-70). La primera parte de este trabajo puede leerse en *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997 (191-203).
- REDONDO, Augustin (1989), «De las terceras al alcahuete del episodio de los galeotes en el *Quijote* (I, 22). Algunos rasgos de la parodia cervantina», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (135-148).

- REDONDO, Augustin (1989a), «El Quijote y la tradición carnavalesca», *Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna. Anthropos*, 98-99 (93-98).
- REDONDO, Augustin (1989b), «Floklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de Pedro de Urdemalas al Viaje de Turquía y al Lazarillo de Tormes», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt (65-88).
- REDONDO, Augustin (1998), *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia.
- REED, Cory A. (1991), «Cervantes and the Novelization of Drama: Tradition and Innovation in the Entremeses», *Cervantes*, 11, 1 (61-86).
- REED, Cory A. (1993), *The Novelist As Playwright. Cervantes and the 'Entremés nuevo'*, New York, Peter Lang.
- REGALADO, Antonio (1995), *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino.
- REGALADO, Antonio (1999), «Cervantes y Calderón: El gran teatro del mundo», *Anales Cervantinos*, 35 (407-417).
- REICHENBACH, Hans (1938), *Experience and Prediction. An Analysis of the Foundations and the Structure of Knowledge*, Chicago, University of Chicago Press.
- REICHENBERGER, Arnold G. (1960), «Calderón' El príncipe constante, a Tragedy?», *Modern Language Notes*, 75 (668-670).
- REICHENBERGER, Kurt (2000), «Hamlet, Don Juan, Faust und das Beharrungsvermögen», en Martine Guillle y Reinhard Kiesler (eds.), *Romania una et diversa. Philologische Studien für Theodor Berchem zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Gunter Narr Verlag (839-845).
- REINHOLD, Karl Leonhard (1789), *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, Praga & Jena, Widtmann & Mauke. Trad. ing. de Timothy J. Mehigan y Barry Empson: *Essay on a New Theory of the Human Capacity for Representation*, Berlin & New York, De Gruyter, 2011.
- REIS, Carlos (1995), *O conhecimento da literatura. Introdução os estudos literários*, Coimbra, Livraria Almedina.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1979), «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria», *Lexis*, 3, 2 (99-170).
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette.
- REMAK, Henry H. (1961), *Comparative Literature: Method and Perspective*, Illinois University Press, Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Trad. esp. parcial en María José Vega y Neus Carbonell (eds.), *La literatura comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998 (89-99).
- REMAK, Henry H. (1980), «The Future of Comparative Literature», en Béla Köpeczi y György Mihály Vajda (eds.), *Proceeding of the VIIIth Congress of the International Comparative Literature Assotiation / Actes*, Stuttgart, Kunst und Wissen, Erich Bieber, 2 (429-437).
- REMAK, Henry H. (1980a), *Der Weg zur Weltliteratur*, Postdam, Theodor Fontane Archiv. d. Dt. Staatsbibliothek.
- RESNICK, I. M. (1987), «Risus monasticus: Laughter and Medieval Monastic Culture», *Revue Benedictine*, 97 (90-100).
- REVEL, Jean François (1988), *Le connaissance inutile*, Paris, Éditions Grasset and Fasquelle. Trad. esp. de J. Bochaca, *El conocimiento inútil*, Barcelona, Planeta, 1989.
- REVILLA, Manuel (1884), *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, Madrid, Librería de Francisco Yravedra.
- REVIV, Hanok (1975), «La Biblia y la historia», en *Sagrada Biblia*, versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego por Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, Madrid,

- Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, 3ª edición, 2ª impresión (xxxix-iii). Versión del hebreo de Carlos Carrete Parrondo.
- REY HAZAS, Antonio (1982), «Introducción a la novela del Siglo de Oro (formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, 1 (43-106).
- REY HAZAS, Antonio (ed.) (2006), *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del Entremés de los romances*, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote. Con la colaboración de Mariano de la Campa.
- REYES CANO, Rogelio (1973), *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- REYNOLDS, Leighton D. y WILSON, Nigel G. (1968), *Scribes and Scholars*, Oxford, Clarendon Press; 2ª ed. revisada y ampliada de 1974. Trad. esp. de Manuel Sánchez Mariana: *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, Madrid, Gredos, 1986.
- RIBERO Y LARREA, Alonso Bernardo (1792), *Historia fabulosa del distinguido caballero Don Pelayo Infanzón de la Vega, Quixote de la Cantabria*, Madrid, En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. Reed. de Luciano Castañón en Gijón, Silverio Cañada, 1979.
- RICAPITO, Joseph V. (2009), «Cervantes subvierte el neoplatonismo», en Jesús G. Maestro y Eduardo Urbina (eds.), *Anuario de Estudios Cervantinos*, 5 (125-146).
- RICCOBONUS, Antonius (1587), *Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono Latine conversa; eiusdem Riccoboni Paraphrasis in Poeticam Aristotelis; eiusdem Ars Comica ex Aristotele, Patavii, apud Paulum Meietum*.
- RICHARD, J. P. (1954), *Littérature et sensation*, Paris, Seuil.
- RICHARD, J. P. (1955), *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil.
- RICHARD, J. P. (1961), *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.
- RICHARD, J. P. (1964), *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil.
- RICHARDS, I. A. (1924), *Principles of Literary Criticism*, London, Kegan Paul. Trad. esp. de E. Sinnot: *Fundamentos de crítica literaria*, Buenos Aires, Huemul, 1976.
- RICHARDS, I. A. (1929), *Practical Criticism*, London, Routledge and Kegan Paul. Trad. esp. de H. Valentí: *Lectura y crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1967; también, con la misma traductora, Madrid, Visor, 1991.
- RICHARDS, I. A. (1936), *The Philosophy of Rhetoric*, Nueva York, Oxford University Press, 1965.
- RICHARDSON, Robert D. (1972), *The Rise of Modern Mythology: 1680-1860*, Bloomington, Indiana University Press.
- RICHTER, Jean Paul (1804), *Vorschule der Ästhetik*, Darmstadt, Wiss. Buchges, 2000. Trad. esp.: *Introducción a la estética*, Madrid, Verbum, 1991. Ed. de P. Aullón de Haro.
- RICKERT, Heinrich (1899), *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft. Ein Vortrag*, Freiburg i. B. · Leipzig · Tuebingen, Mohr. Trad. esp.: *Ciencia cultural y ciencia natural*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- RICO, Francisco (1970), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982²; ed. ampliada y corregida, 2003.
- RICO, Francisco (1975), «Brujería y literatura», *Brujología: Ponencias y comunicaciones del I Congreso Español de Brujología*, Madrid, Seminarios y Ediciones (97-117).
- RICO, Francisco (1988), «Introducción» a *El Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra.
- RICO, Francisco (1988a), *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra.
- RICO, Francisco (1990), «El teatro es sueño», *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix-Barral (201-234). Reed. en en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Itsmo, 2000 (440-473).
- RICO, Francisco (1993), *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza.
- RICO, Francisco (2007), «La barretina de Sancho, o don Quijote en Barcelona», en Guillermo Serés y Carme Riera (eds.), *Cervantes, el Quijote y Barcelona*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona (207-211).

- RICO, Francisco (ed.) (1998), *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, Barcelona, Crítica (2 vols.).
- RICOEUR, Paul (1970), «Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et comprendre», en R. Bubner, K. Cramer y R. Wiehl (eds.), *Hermeneutik und Dialektik*, Mohr, Tübingen, II (181-200).
- RICOEUR, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil. Trad. esp. A. Neira: *La metáfora viva*, Madrid, Europa, 1980.
- RICOEUR, Paul (1983-1985), *Temps et récit*, Paris, Seuil. Trad. esp. de Agustín Neira: *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987 (3 vols.).
- RIFFATERRE, Michel (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion. Trad. esp.: *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- RIFFATERRE, Michel (1979), *La production du texte*, Paris, Seuil.
- RILEY, Edward C. (1962), *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford University Press. Trad. esp. de C. Sahagún: *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- RILEY, Edward C. (1962a), «El recurso a los autores ficticios», *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971 (316-327).
- RILEY, Edward C. (1965), *Puntos de vista narrativos en Don Quijote*, conferencia pronunciada en la Asociación de Lenguas Modernas.
- RILEY, Edward C. (1971), «The 'Pensamientos escondidos' and 'Figuras morales' of Cervantes», A. David Kossoff y J. Amor y Vázquez (eds), *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia (623-631).
- RILEY, Edward C. (1973), «Three Versions of Don Quixote», *Modern Language Review*, 68 (807-819).
- RILEY, Edward C. (1976), «Cervantes and the Cynics (*El licenciado vidriera* and *El coloquio de los perros*)», *Bulletin of Hispanic Society*, 53 (189-199). Reed. en «Cervantes y los cínicos (*El licenciado vidriera* y *El coloquio de los perros*)», *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001 (209-238). Trad. esp. de Mari Carmen Llerena.
- RILEY, Edward C. (1986), *Introducción al Quijote*, Crítica, Barcelona, 1990.
- RILEY, Edward C. (1990), «La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)», *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, en J. M. Casasayas (ed.), Barcelona, Anthropos (83-94).
- RILEY, Edward C. (1993), «Cervantes, Freud, and Psychoanalytic Narrative Theory», *Modern Language Review*, 88 (1-14). Reed. en «Cervantes, Freud y la teoría narrativa psicoanalítica», *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001 (255-276). Trad. esp. de Mari Carmen Llerena.
- RILEY, Edward C. (1994), «El Viaje del Parnaso como narración», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Edition Reichenberger (491-507).
- RILEY, Edward C. (1996), «The Antecedents of the *Coloquio de los perros*», *Negotiating Past and Present: Readings in Spanish Literature Presented to Javier Herrero*, Charlottesville, Rookwood Press. Reed. en «Los antecedentes del *Coloquio de los perros*», *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001 (239-253). Trad. esp. de Mari Carmen Llerena.
- RILEY, Edward C. (1998), «Cervantes: teoría literaria», en F. Rico (ed.), *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, Barcelona, Crítica, I (cxxix-cxli).
- RILEY, Edward C. (2001), *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica. Trad. esp. de Mari Carmen Llerena.
- RILEY, Edward C. (2001a), «Una cuestión de género», *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica (185-202). Trad. esp. de Mari Carmen Llerena.

- RIPOLL, Carlos (1969), «El planto de Pleberio: aproximación estilística», *La Celestina a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro*, New York, Las Américas (167-187).
- RÍQUER, Martín de (1973), «Cervantes y la caballerescas», en E. C. Riley y J. B. Avalu-Arce (eds.), *Suma cervantina*, London, Támesis (273-292).
- RIVERS, Elias L. (1954), «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, 22 (175-194).
- RIVERS, Elias L. (ed.) (1972), *Renaissance and Baroque Poetry of Spain, with English Prose Translations*, New York, Scribner. Introduced and edited by Elias L. Rivers.
- RIVERS, Elias L. (ed.) (1993), *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal.
- ROAS, David (2006), *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mirabel Editorial.
- ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- ROBLEDO, Julen (2015), «La influencia del formalismo secundario (M2) en el fundamentalismo revolucionario contracapitalista de Slavoj Žižek», *El Catoblepas*, 165 (9), en <<http://www.nodulo.org/ec/2015/n165p09.htm>> (09. 11. 2015).
- ROBLES ORTEGA, Antonio (1997), *La teoría del conocimiento en la tradición aristotélica (siglos IV a. C. - XIII d. C. Una contribución a la arqueología del método científico)*, Granada, Universidad de Granada.
- ROCA BAREA, María Elvira (2016), *Imperiofobia y la leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*, Madrid, Siruela.
- ROBERTELLUS, Franciscus (1548), *Francisci Robortelli Utinensis, in librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*, Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi; reed. en Ioannem Hervahium Iunioiorem, Basileae, 1555 (contiene esta edición como apéndice la *Paraphrasis in librum Horatii qui vulgo de Arte poetica ad Pisones inscribitur*, y la *Explicatio eorum omnium quæ ad Comœdia artificium pertinent*). Ed. esp. en M. J. Vega Ramos (ed.), *La formación de la teoría de la comedia. Francesco Robortello*, Universidad de Extremadura, 1997 (incluye esta edición la *Explicatio eorum omnium quæ ad comoediæ artificium pertinent* de F. Robortello).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1967), «Komos, Komoidía, Tragoidía. Sobre los orígenes del teatro», *Emérita*, 35 (249-294).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1972), *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza, 1983².
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1976), *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Revista de Occidente.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1976a), «El Libro de Buen Amor y la Vida de Esopo», *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 2 (427-434).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1976b), «La Vida de Esopo y la vida de Lazarillo de Tormes», *Revista de Filología Española*, 58 (35-45).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1999), *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (2001), *Modelos griegos de la sabiduría castellana y europea*, Madrid, Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (2004), «De la Vida de Esopo al Lazarillo y Cervantes», *Charisterion Francisco Martín García oblatum*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (21-33).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (2005), «Cervantes y los antiguos», *La España y el Cervantes del primer Quijote*, Madrid, Real Academia Española (45-70).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (2005a), *De Esopo al Lazarillo*, Huelva, Universidad de Huelva.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (2013), *El río de la literatura. De Sumeria y Homero a Shakespeare y Cervantes*, Barcelona, Ariel.
- RODRÍGUEZ CASCANTE, Francisco (2002), «La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss», *Comunicación*, vol. 11, núm. 202 (1-9), en <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/166/16611202/16611202.html>> (7.09.2009).
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2002), *Calderón*, Madrid, Síntesis.
- RODRÍGUEZ GENOVÉS, Fernando (2008), «Ni pipa ni cuadro», *El Catoblepas*, 81 (7), en <<http://www.nodulo.org/ec/2008/no81po7.htm>> (14.12.2008).
- RODRÍGUEZ GENOVÉS, Fernando (2013), «Una sociedad de opinantes», *El Catoblepas*, 131 (7), en <<http://www.nodulo.org/ec/2013/n131po7.htm>> (07.08.2014).
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (ed.) (1923), *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Real Academia Española, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, vol. VII.
- RODRÍGUEZ PARDO, José Manuel (2010), «Contra las filosofías «centradas» de la literatura», *El Catoblepas*, 105 (18), en <<http://www.nodulo.org/ec/2010/n105p18.htm>> (21.02.2012).
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (1991), *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Madrid, Júcar.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1999), «Luces y sombras en *La Celestina*», *Ínsula*, 633 (11-13).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (ed.) (1996), *La Celestina* de Fernando de Rojas, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ, Luciano (1996), «Ramiro Fonte, escenarios poéticos», *Ambito dos pasos (Antología poética)*, Pontedeume, Concello de Pontedeume (9-19).
- ROHLAND DE LANGBEHN, R. (1986), «Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental de los siglos XV y XVI», *Filología*, 21 (57-76).
- ROHLAND DE LANGBEHN, R. (1999), *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, London, Queen Mary and Westfield College.
- ROJAS, Ricardo (1916), *Poesías de Cervantes*, Buenos Aires, Universidad de La Plata.
- ROLLIN, B. E. (1981), «Nature, Convention, and Genre Theory», *Poétique*, 10 (121-143). Trad. esp. de E. Contreras: «Naturaleza, convención y teoría del género», en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco-Libros, 1988 (129-153).
- ROMÁN, C. (1993), «Citas bíblicas de Cervantes en latín», *Anales cervantinos*, 31 (39-50).
- ROMERA PINTOR, Irene (2001), «Reminiscencias italianas en una Comedia de Cervantes: *La casa de los Celos y Selvas de Ardenia*», en A. Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2 (1015-1020).
- ROMERO DE SOLÍS, Diego (1981), *Poiesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*, Madrid, Taurus.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (ed.) (1998), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco-Libros.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (ed.) (2002), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda [1617]* de Miguel de Cervantes, Madrid, Cátedra.
- ROMERO SARRACHAGA, Federico (1959), *Salamanca, teatro de La Celestina, con algunos apuntamientos sobre la identidad de sus autores*, Madrid, Escélicer.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1997), «Estudio preliminar», *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres* de Mariano José de Larra, «Fígaro», Barcelona, Crítica (i-xxv). Edición de Alejandro Pérez Vidal.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire (1970), *De la littérature au cinéma; genèse d'une écriture*, Paris, A. Colin.
- ROSALES, Luis (1960), *Cervantes y la libertad*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1985.

- ROSENMEYER, Thomas G. (1982), *The Art of Aeschylus*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- ROSSI, Rosa (1987), *Ascoltare Cervantes*, Milano, Riuniti. Trad. esp.: *Escuchar a Cervantes*, Valladolid, Ámbito.
- ROSSI, Rosa (1993), «*El retablo de las maravillas* como texto meta-teatral», B. Periñan y F. Guazzelli (eds.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini (515-525).
- ROUBAUD, Sylvia (1998), «Los libros de caballerías», en F. Rico (ed.), *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, Barcelona, Crítica, I (cv-cxxviii).
- ROUSSEAU, Jean Jacques (1758), *Lettre à Monsieur d'Alembert*, Paris, Garnier, 1960.
- ROZAS, Juan Manuel (1981), «*Fuenteovejuna* desde la segunda acción», *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Universidad de Salamanca (173-192).
- ROZAS, Juan Manuel (1987), «Texto y contexto de *El castigo sin venganza*», *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990 (355-383).
- RUANO DE LA HAZA, José María (1983), «Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana», *Bulletin of the Comediantes*, 35 (165-180).
- RUANO DE LA HAZA, José María (1985), «Más sobre la 'tragedia mixta' calderoniana», *Bulletin of the Comediantes*, 37 (263-266).
- RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John Jay (1994), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2005), *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2009), *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- RUBINAT PARELLADA, Ramón (2014), *Crítica de la obra literaria de Javier Cercas. Una execración razonada de la figura del intelectual*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- RUBINAT PARELLADA, Ramón (2015), *La erudición chiflada de Javier Cercas. Crítica, desde la teoría de la literatura del Materialismo Filosófico, de 135 aporías cercasianas*, Barcelona, Editorial Irreductible.
- RUBIO MARTÍN, M. (1987), «Fantasía creadora y componente imaginario en la obra literaria», *Estudios de Lingüística*, 4 (63-76).
- RUBIO MARTÍN, M. (1988), «Imaginario y texto», *Revista de Occidente*, 85 (144-150).
- RÜDIGER, Horst (1972), «Literatur und Weltliteratur in der modernen Komparatistik», en A. Schäffer (ed.), *Weltliteratur und Volksliteratur*, München, Beck (36-54).
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1985), «El manierismo en la poesía de Cervantes», *Edad de Oro* 4 (165-177).
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1991), «Dramaturgia, teatralidad y sentido en *La casa de los celos*», en J. M. Casasayas (ed.), *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos (657-672).
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1997), «Contexto crítico de la poesía cervantina», *Cervantes*, 17, 1 (62-86).
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2006), *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2007), *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009), *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2011), «Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma», en Manfred Tietz, Marcela Trambaioli y Gero Arnscheidt (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (361-377).

- RUIZ PÉREZ, Pedro (ed.) (2005), «El Parnaso se desplaza: entre el autor y el canon», en B. López Bueno (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla (197-232).
- RUIZ PÉREZ, Pedro (ed.) (2008), *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1984), *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2000), «Presentación», en J. Alcalá Zamora y J. M. Díez Borque (eds.), *Obras maestras de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Castalia (5-7).
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2000), *Calderón, nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia.
- RUSSELL, Bertrand (1903), *The Principles of Mathematics*, Ann Arbor, Mich., Scholarly Publishing Office, University of Michigan, University Library, 2008. Trad. esp.: *Los principios de la matemática*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- RUSSELL, Peter E. (1963), «La magia como tema integral de *La Celestina*», *Studia Philologica Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 3 (337-354). Reed. en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978 (241-276).
- RUTA, Maria Caterina (1979), «Aspetti della composizione del *Quijote*». *Codici sociali e codici culturali. Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano*, 9 (19-30).
- RUTA, Maria Caterina (1989), «Strategie teatrali nella diegesi chiciottesca», *La memoria. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo*, 5 (109-122).
- RUTA, Maria Caterina (1992), «La escena del *Quijote*: apuntes de un lector-espectador», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, en Antonio Vilanova (ed.), Barcelona, PPU (703-712).
- RYAN, M. L. (1979), «Toward a Competence Theory of Genre», *Poetics*, 8, 3 (307-337). Trad. esp. de E. Contreras: «Hacia una teoría de la competencia genérica», en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco-Libros, 1988 (253-301).
- RYAN, M. L. (1981), «On the Why, What and How of Generic Taxonomy», en M. L. Ryan (ed.), *Genre*, Amsterdam, North Holland (109-126).
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis (1976), *La Barraca: Teatro Universitario*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.
- SÁEZ, Ricardo (1999), «De l'image au théâtre ou la perméabilité des genres et des langages. Lecture du *Retable des Merveilles* de Cervantès», *Le théâtre en Espagne: permeabilité du genre*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines et Éditions Codevi (35-46).
- SAGAN, Carl (1980), *Cosmos*, New York, Random House. Trad. esp. de Miguel Muntaner y María del Mar Moya: *Cosmos*, Barcelona, Planeta, 1992.
- SAGE, Jack (1973), «The Constant Phoenix», en K. H. Körner y K. Rühl (eds.), *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern · München, Francke Verlag (561-574).
- SALAS, Jaime de y BRIESEMEISTER, Dietrich (eds.) (2000), *Las influencias de las culturas académicas alemana y española*, Frankfurt, Vervuert.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, LÓPEZ RÍOS, Santiago y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (eds.) (2004), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert.
- SAMONÀ, Carmelo (1987), «Foucault e le follie di don Chisciotte», en Giovanna Calabró (ed.), *Identità e metamorfosi nel barocco hispanico. Acta Neapolitana*, 10, Napoli, Guide (149-157).
- SAN MIGUEL HEVIA, José Ramón (2005), «La evocación», *El Catoblepas*, 35 (10), en <<http://www.nodulo.org/ec/2005/no35p10.htm>> (20.01.2010).
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1986), «Introducción. La obra poética de Juan Ramón Jiménez», en Juan Ramón Jiménez, *Antología comentada*, Madrid, Ediciones de la Torre (13-99). Selección, introducción y notas de A. Sánchez Barbudo. Ilustraciones de John Rosenfeldt.

- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel (1580), *El arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, Iuan Iníquez de Lequerica.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto (1965), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1972².
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis (2000), «“Dice Aristóteles”»: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro», *Criticón*, 79 (9-36).
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo (1984), *La fenomenología de la verdad: Husserl*, Oviedo, Pentalfa. Prólogo de Gustavo Bueno.
- SÁNCHEZ TORTOSA, José (2010), «Lengua común contra idiotéz lingüística», *El Catoblepas*, 97 (14) <<http://www.nodulo.org/ec/2010/n097p14.htm>> (10.05.2015).
- SANTIAGO SÁNCHEZ, José Antonio (2010), «El fundamento luterano de la obediencia en dos películas del cine alemán: *El Experimento* y *La Ola*», *El Catoblepas*, 97 (17), en <<http://www.nodulo.org/ec/2010/n097p17.htm>> (13.05.2010).
- SANTOS-ESCUADERO, Ceferino (1975), *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez: (el influjo oriental en Dios deseado y deseante)*, Madrid, Gredos.
- SANVISENTI, Bernardo (1931), «Ariosto, Cervantes, Manzoni», *Bolletino della Regia Università Italiana per Stranieri*, 10, 21 (481-483). Reproducido en *Convivium*, 4, 1932 (641-674).
- SANZ HERMIDA, Jacobo (ed.) (1998), *Entremeses de Miguel de Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe. Edición, introducción y notas.
- SARTRE, Jean Paul (1943), *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard. Trad. esp. de Juan Volmar: *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, en *Obras completas*, III, Barcelona, Altaya, 1993.
- SARTRE, Jean Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1985. Trad. esp.: ¿Qué es la literatura?, Buenos Aires, Losada, 1976.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916), *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris, Payot; ed. de Ch. Bally y A. Sechehaye (Genève, 1922²). Trad. esp., introducción y prólogo de A. Alonso: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1959³.
- SAZ OROZCO, Carlos del (1963), *Dios en Juan Ramón. Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1966.
- SCALIGER, Julius Caesar (1561), *Poetices Libri Septem*, Lugduni. Ed. facsímil de A. Buck, de la ed. de 1561, Stuttgart, Bad Cannstatt, 1964.
- SCARAMUZZA VIDONI, M. (1998), *Deseo, imaginación, utopía en Cervantes*, Milano, Bulzoni.
- SCARANO, L. R. (1986), «La perspectiva metatextual en el *Quijote* de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 24 (47-65 y 123-136).
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Le Seuil. Trad. esp.: ¿Qué es un género literario?, Madrid, Akal, 2006.
- SCHÄFFER, Albert (ed.) (1972), *Weltliteratur und Volksliteratur*, München, Beck.
- SCHELER, Max (1954), *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus*, Bonn, Bouvier Verlag, 2000. Ed. de Manfred S. Frings. Trad. esp.: *El formalismo en la ética y la ética material de los valores*, Madrid, Caparrós, 2001.
- SCHELLING, Friedrich (1785), *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, Hauptwerke der Philosophie in originalgetreuen Nachdrucken, vol. 3, Leipzig, 1914. Trad. esp. de J. L. Villacañas y M. Ramos: *Cartas sobre criticismo y dogmatismo*, Valencia, Gules, 1984. Trad. esp., e introducción, de V. Careaga: *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*, Madrid, Tecnos, 1993.
- SCHELLING, Friedrich (1802-1803), *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, en K. F. A. Schelling (ed.), *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Cotta, 1856-1861, vol. 5 (de 14 vols.). También en M. Schröter (ed.), *Schellings Werke. Münchner Jubiläumsdruck*, München, Beck und

- Oldenbourg, 1927-1954 (6 vols. principales y 6 vols. complementarios, que reproducen la paginación de la ed. de 1856-1861. Trad. esp., con estudio preliminar y notas, de Virginia López Domínguez: *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.
- SCHEVILL, Rodolfo y BONILLA, Adolfo (eds.) (1915-1922), *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, Madrid, Asociación de la Librería de España (6 vols.) Edición y notas.
- SCHILLER, Friedrich (1795), *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart, Reclam, 1966. Trad. esp. de Pedro Aullón de Haro: *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Madrid, Verbum, 1994.
- SCHISSEL VON FLESCHENBERG, Othmar (1910), *Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmans 'Elixieren des Teufels'*, Halle an der Saale, Niemeyer.
- SCHISSEL VON FLESCHENBERG, Othmar (1912), *Novellenkränze Lukians*, Halle an der Saale, Niemeyer.
- SCHISSEL VON FLESCHENBERG, Othmar (1913), «Die griechische Novelle. Rekonstruktion ihrer literarischen Form», Hrg. von Othmar Schissel von Fleschenberg und Joseph A. Glonar, *Rhetorische Forschungen*, Halle an der Saale, Niemeyer (77-87).
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1809-1811), *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg (3 vols.); ed., Edgar Lohner, *Kritische Schriften und Briefe*, Stuttgart · Berlin · Köhl · Mainz, Kohlhammer, 1966. Trad. fr. de Necker de Saussure, en ed. revisada y anotada por Eugène van Bommel: *Cours de littérature dramatique*, Genève, Slatkine, 1971 (2 vols.). [Sobre la *Numancia*, vid. vol. II, pp. 139-140]. Trad. it. con note di G. Gherardini: *Corso di letteratura drammatica*, Milano, Giusti Editore, 1817 [sobre Cervantes, vid. III, 262-267 y 279]; nueva ed. a cura di M. Puppo, Genova, Salvatore Monferrato, 1977 [sobre Cervantes, vid. pp. 456-458 y 465].
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1811), *Über den Standhaften Prinzen des Don Pedro Calderón de la Barca*, Weimar.
- SCHLEGEL, Friedrich von (1797), «Über das Studium der griechischen Poesie», *Die Griechen und Römer; historische und kritische Versuche über das Klassische Alterthum*, Neustrelitz, Michaelis. Reed. en *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Paderborn, Schöningh, 1995 (217-367). Reed. en *Sämmlische Werke*, Wien, 1823, vol. 5. Trad. esp. de Berta Raposo: *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid, Akal, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich von (1797-1800), *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1994. Estudio preliminar de Diego Sánchez Meca y trad. esp. de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó.
- SCHLEGEL, Friedrich von (1800), «Gespräch über die Poesie», *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas, 1967 (284-290). Trad. esp.: *Conversación sobre la poesía*, Buenos Aires, Biblos, 2005.
- SCHLEGEL, Friedrich von (1815), *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Wien (1822²); reed. en München, F. Schöningh, 1961. Trad. esp. de Miguel Ángel Vega Cernuda, con edición, introducción, estudios y notas de Hans Juretschke, *Historia de la literatura antigua y moderna*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- SCHLEGEL, Johan Elias (1747), *Vergleichung Shakespears and Andreas Gryphs und andere dramentheoretische Schriften*, Stuttgart, Reclam, 1984.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel (1959), *Hermeneutik*, en Heinz Kimmerle (ed.), Heidelberg, Winter.
- SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte (1975), *Linguistische Pragmatik*, Stuttgart, Kohlhammer. Trad. esp.: *Pragmática lingüística*, Madrid, Gredos, 1987.
- SCHLOCKER-SCHMIDT, Hildegard (1961), *Jean-Jacques Ampère, ein Begründer des Komparatismus in Frankreich*, München, Mikrokopie.

- SCHMELING, Manfred (ed.) (1995), *Weltliteratur Heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1972), «Ist Fiktionalität eine linguistische oder testtheoretische Kategorie?», in E. Gülich and W. Raible (eds.), *Textsorten*, Frankfurt am Main, Athenäum (59-80).
- SCHMIDT, Siegfried J. (1976), «Towards a Pragmatic Interpretation of Fictionality», en T. A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company (161-178).
- SCHMIDT, Siegfried J. (1980), *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig, Vieweg und Sohn Verlagsgesellschaft. Trad. esp. de F. Chico Rico: *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1980a), «Fictionality in Literary and non-literary Discourse», *Poetics*, 9 (525-546).
- SCHMIDT, Siegfried J. (1984), «The Fiction is that Reality Exist. A Constructivist Model of Reality, Fiction and Literature», *Poetics Today*, 5, 2 (253-274). Trad. esp. de Paloma Tejada Caller: «La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura», en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (207-238).
- SCHOLBERG, Kenneth (1954), «Las obras cortas de Calderón», *Clavileño*, 25 (13-19).
- SCHOLES, R. y KELLOG, R. (1966), *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press. Trad. it.: *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1819), *Die Welt als Will und als Vorstellung*, en *Sämtliche Werke*, I, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. Trad. esp.: *El mundo como voluntad y como representación*, Barcelona, Orbis, 1985 (2 vols).
- SCHOPENHAUER, Arthur (1986), «Über Lesen und Bücher», *Paralipomena* [cap. 24], en *Sämtliche Werke*, Stuttgart · Frankfurt, Suhrkamp, 5 (651-662).
- SCHRADER, Ludwig (1989), «Bouterweks Urteile. Zur Literaturgeschichtsschreibung zwischen Rationalismus und Romantik», in M. Tietz (Hg.), *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, Frankfurt am Main, Vervuert (60-78).
- SCHRADER, Ludwig (1991), «El interés por el mundo ibérico y los orígenes del hispanismo científico en los países de lengua alemana (siglo XX)», en Chr. Strosetzki, J. F. Botrel y M. Tietz (eds.), *Actas del I Encuentro Franco-Alemán de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert (1-18).
- SCHRAMM, Edmund (1960-1962), «Die Einwirkung der spanischen Literatur auf die deutsche», in Wolfgang Stammer (Hg.), *Deutsche Philologie im Aufriss*, 3, Berlin, Erich Schmidt (147-200).
- SCHRIMPF, Hans Joachim (1968), *Goethes Begriff der Weltliteratur*, Stuttgart, Metzler.
- SCHRÖDER, Theodor (1912), *Die dramatische Bearbeitungen der Don Juan-Sage in Spanien, Italien und Frankreich bis auf Molière einschließlich*, Halle a. S., Max Niemeyer. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, XXXVI.
- SCHÜCKING, Levin Ludwig (1923), *The Sociology of Literary Taste*, Chicago, University of Chicago Press, 1966.
- SCHULZ, Hans-Joachim y RHEIN, Phillip H. (1973) (eds.), *Comparative Literature: The Early Years*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- SCHWEIKLE, Günther (ed.) (1984), *Stichwörter zur Weltliteratur*, Stuttgart, Metzler.
- SCOTT, C. (1976), «The Limit of the Sonnet: Towards a Proper Contemporary Approach», *Revue de Littérature Comparée*, 50 (237-250).
- SEARLE, John R. (1969), *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press. Trad. esp. de L. M. Valdés Villanueva: *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1986.

- SEARLE, John R. (1975), «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, 6 (319-332). Trad. esp.: «El estatuto lógico del discurso de ficción», en R. Prada Oropeza (ed.), *Lingüística y Literatura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978 (37-50).
- SEARLE, John R. (2001), *La Universidad desafiada: el ataque posmodernista en las Humanidades y las Ciencias Sociales*, Santiago de Chile, Bravo y Allende Editores, Universidad Central de Chile, 2003. Trad. esp. de Edison Otero Bello.
- SEBEOK, Thomas A. (ed.) (1955), *Myth*, Bloomington, Indiana University Press.
- SEGRE, C. (1985), «Ficción», *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica (247-267). Trad. esp. de M. Prado de Santayana. Edición original: *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SEGRE, Cesare (1975), «La función del lenguaje en el *Acte sans paroles* de Samuel Beckett», en J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta (193-216).
- SEGRE, Cesare (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi. Trad. esp. de M. Prado de Santayana: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SEGRE, Cesare (1985a), «A modo de conclusión: hacia una semiótica integradora», en J. M. Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus (655-681).
- SEGRE, Cesare (1998), «Critica e testualità», *Lettere Italiane*, 3/98 (333-343). Trad. esp. de Jesús G. Maestro: «Crítica y textualidad», en Jesús G. Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco Libros, 2002 (159-171).
- SEGURA, Juan de (1553), *Proceso de cartas de amores*, Madrid, Librería y Ed. Pueyo, 1956. Según la edición veneciana de Gabriele Giolito.
- SELBMANN, Rolf (1994), *Dichter-Beruf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SENGHOR, Léopold Sédar (1968), *Ansprachen anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels*, Frankfurt am Main, Börsenverein des Deutschen Buchhandels.
- SEOANE, María Cruz (1968), *El primer lenguaje constitucional español: las Cortes de Cádiz*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito.
- SERNA, Enrique (2014), *Genealogía de la soberbia intelectual*, Madrid, Taurus.
- SEUFFERT, Bernard (1909-1911), «Beobachtungen über dichterische Komposition», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, I (599-617) y III (569-584 y 617-632).
- SEVERIN, Dorothy S. (1978-1979), «Humour in *La Celestina*», *Romance Philology*, 32 (274-291).
- SEVERIN, Dorothy S. (1995), *Witchcraft in Celestina*, London, Queen Mary and Westfield, 1997².
- SEVERIN, Dorothy S. (1997): vid. ROJAS, Fernando de.
- SEVERIN, Dorothy S. (1999), «Pármeno, Lazarillo y las novelas ejemplares», *Ínsula*, 633 (26).
- SEVERINO, Emanuele (1991), *Esencia del nihilismo*, Madrid, Taurus Ediciones.
- SEVILLA ARROYO, F. y REY HAZAS, A. (eds.) (1987), *Teatro completo* de Miguel de Cervantes, Barcelona, Planeta. Edición, introducción y notas.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (1986), «Del *Quijote* al *Rufián dichoso*: capítulos de teoría dramática cervantina», *Edad de Oro*, 5 (217-245).
- SEVILLA ARROYO, Florencio (ed.) (1997), *El rufián dichoso* [1615] de Miguel de Cervantes, Madrid, Castalia. Edición, introducción y notas.
- SEVILLA ARROYO, Florencio y REY HAZAS, Antonio (eds.) (1996), *La Galatea*, en *Obra completa* de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza Editorial, vol. I. Edición, introducción y notas.
- SEVILLA, Florencio y REY, Antonio (1996-2000), *Obra completa* de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza Editorial, 21 vols.
- SEZNEC, Jean (1972), «Art and Literature: A Plea for Humility», *New Literary History*, 3 (563-574).

- SHACK, Adolf von (1845), «Zwischenspiele», en *Spanische Theater*, Herausgegeben von Adolf von Shack, I, Frankfurt am Main, J. D. Pauerlander, reed. en 1886.
- SHACK, Adolf von (1854), *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Frankfurt am Main, J. Baer, I. [Sobre Cervantes: pp. 218-230 y 364-365].
- SHAFTESBURY, Anthony (1790), *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1840), *Defensa de la Poesía. A Defence of Poetry*, Barcelona, Península, 1986. Ed. bilingüe de José Vicente Selma.
- SHEPARD, Sanford (1962), *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos; 2ª ed. revisada y aumentada, 1970.
- SHEPARD, Sanford (1964), «Las huellas de Escaligero en la *Philosophía Antigua Poética* de Alonso López Pinciano», *Revista de Filología Española*, 45 (311-317).
- SHERGOLD, Norman David (1967), *A History of the Spanish Stage, from Medieval Times until the End of the XVIIth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- SHIPLEY, George A. (1985), «Authority and Experience in *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Society*, 62 (95-111).
- SILVERA GUILLÉN, Francisco (2008), *Copérnico y Juan Ramón Jiménez. Crisis de un paradigma*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- SILVERA GUILLÉN, Francisco (2010), *El materialismo de Juan Ramón Jiménez (J.R.J. excavado: alma y belleza, 1900-1949)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- SILVERA GUILLÉN, Francisco (2012), *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional, Vol. 2: Monumento de amor, Ornato y Ellos*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- SIMMEL, Georg (1910), *Hauptprobleme der Philosophie*, Leipzig, Göschen. Trad. esp. de Fernando Vela: *Problemas fundamentales de la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1946.
- SIMÓN DÍAZ, José (1950-1994), *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, csic.
- SIMPSON, William Kelly et al. (1972), *The Literature of Ancient Egypt. An Anthology of Stories, Instructions, Stelae, Autobiographies, and Poetry*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- SINNIGEN, John (1969), «Themes and Structures in the *Bodas de Camacho*», *Modern Language Notes*, 84 (157-170).
- SKLOVSKI, Viktor (1917), «El arte como artificio», en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970 (55-70). Versión fr.: *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- SKLOVSKI, Viktor (1929), *Una teoría della prosa*, Bari, De Donato, 1966. Trad. fr.: *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973. Trad. esp. de C. Laín González: *Sobre la prosa literaria (Reflexiones y análisis)*, Barcelona, Planeta, 1971.
- SKLOVSKI, Viktor (1973), *La disimilitud de lo similar. (Los orígenes del formalismo)*, Madrid, Alberto Corazón.
- SKLOVSKI, Viktor (ed.) (1970), *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil*, 1975, Barcelona, Planeta. Trad. esp. de Victoriano Imbert.
- SLATER, N. W. (1985), *Plautus in Performance. The Theater of the Mind*, Princeton, Princeton University Press.
- SLETSJÖE, Leif (1962), «Sobre el tópico de los ojos verdes», en *Strenae: estudios de filología e historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Salamanca, Universidad de Salamanca (445-449).
- SLOAN, Robert (1970), «Action and Role in *El príncipe constante*», *Modern Language Notes*, 85, 2 (167-183).
- SLOMAN, Albert E. (1950), *The Sources of Calderón's El príncipe constante. With a Critical Edition of its Immediate Source, La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal. A Play Attributed to Lope de Vega*, Oxford, Dolphin.

- SLOMAN, Albert E. (1958), *The Dramatic Craftmanship of Calderón: His Use of Earlier Plays*, Oxford, Dolphin.
- SNELL, Ana María (1994), «El lenguaje de los 'bailes' en Quevedo», *Edad de Oro*, 13 (171-179).
- SNOW, Charles Percy (1959), *The two Cultures and the Scientific Revolution*, London · New York, Cambridge University Press, 1993. With introduction by Stefan Collini. Trad. esp. de Salustiano Masó: *Las dos culturas y un segundo enfoque*, Madrid, Alianza, 1977.
- SNOW, Joseph T. (1999), «Alisa, Melibea, Celestina y la magia», *Ínsula*, 633 (15-18).
- SOBEJANO, Gonzalo (1967), *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos.
- SOBERANO, Gonzalo (1979), «*Sombra del paraíso*, ayer y hoy», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 352-354 (370-383).
- SOKAL, Alan (1996), «Transgressing the Boundaries. Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity», *Social Text*, 46-47 (217-252).
- SOKAL, Alan D. (2008), *Beyond the Hoax: Science, Philosophy and Culture*, Oxford, Oxford University Press. Trad. esp. de Miguel Candel: *Más allá de las imposturas intelectuales. Ciencia, filosofía y cultura*, Barcelona, Paidós, 2009.
- SOKAL, Alan D. y BRICMONT, Jean (1997), *Impostures intellectuelles*, Paris, O. Jacob. Trad. esp. Joan Carles Guix: *Imposturas intelectuales*, Barcelona, Paidós, 2002.
- SONTAG, Susan (1966), *Against Interpretation and other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. esp.: *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996. También en Barcelona, Seix-Barral, 1984. Trad. esp. de Horacio Vázquez Rial.
- SOONS, A. (1970), «Los entremeses de Quevedo: Ingeniosidad lingüística y fuerza cómica», *Filología e letteratura*, 16 (424-456).
- SOPEÑA, Federico (1958), *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp.
- SÓRBOM, Göran (1966), *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, New York, Humanities.
- SORRENTINO, Andrea (1927), *La retorica e la poetica di Vico; ossia, La prima concezione estetica del linguaggio*, Torino, Bocca. Trad. esp. *La retórica y la poética de Vico: o sea la primera concepción estética del lenguaje*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1946.
- SOURIAU, Étienne (1950), *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.
- SOUTO ALABARCE, Arturo (ed.) (1968), *Entremeses de Miguel de Cervantes*, México, Editorial Porrúa, 1975², 2003¹⁴. Edición, prólogo y notas. [Incluye cinco entremeses atribuidos: *Los habladores*, *La cárcel de Sevilla*, *El hospital de los podridos*, *Famoso de los romances*, *Los mirones*].
- SPADACCINI, Nicholas (ed.) (1994), *Entremeses de Miguel de Cervantes*, Madrid, Cátedra.
- SPARIOSU, Mihai (ed.) (1984), *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach*, Amsterdam, John Benjamins Publishing.
- SPINGARN, Joel Elias (1899), *A History of Literary Criticism in the Renaissance with Special Reference to the Influence of Italy in the Formation and Development of Modern Classicism*, New York, Macmillan Co.; reed. en New York, Harcourt, Brace & World, 1963. Trad. it.: *La Critica Letteraria nel Rinascimento. Saggio sulle origini dello spirito classico nella letteratura moderna*, Bari, Laterza, 1905.
- SPINOZA, Baruch (1656-1661), *Tratado breve [Korte Verhandeling]*, Madrid, Alianza, 1990. Traducción, prólogo y notas de Atilano Domínguez. [Obra redactada entre 1656 y 1661, y hallada y publicada en 1862].
- SPINOZA, Baruch (1670), *Tratado Teológico-Político*, Madrid, Alianza Editorial, 1986. Introducción, traducción, notas e índices de Atilano Domínguez.
- SPINOZA, Baruch (1675-1677), *Tratado Político*, Madrid, Alianza Editorial, 1986. Introducción, traducción, notas e índices de Atilano Domínguez.

- SPINOZA, Baruch (1677), *Ética*, Madrid, Alianza Editorial, 2004. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña.
- SPINOZA, Baruch (1677a), *Tratado de la reforma del entendimiento. Principios de filosofía de Descartes. Pensamientos metafísicos*, Madrid, Alianza Editorial, 2014. Traducción, introducción, índice analítico y notas de Atilano Domínguez.
- SPINOZA, Baruch (1924), *Spinoza Opera. Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, herausgegeben von Carl Gebhardt, Heidelberg, Carl Winter Verlag.
- SPITZER, Leo (1955), «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos (135-187).
- SPITZER, Leo (1959), «Die Figur der Fénix in Calderóns *Standhaftem Prinzen*», *Romanistisches Jahrbuch*, 10 (305-335). Trad. ingl. en B. Wardropper, *Critical Essays on the Theater of Calderón*, New York, 1965 (137-160).
- STAËL, Madame de [Anne-Louise Germaine Necker] (1800), *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Genève, Droz, 1959, en ed. de Paul Van Tieghem; también en Paris, Flammarion, 1991, en ed. de G. Gegenbre y J. Goldzink.
- STAËL, Madame de [Anne-Louise Germaine Necker] (1813), *Alemania*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. Prólogo de Guido Brunner y traducción de Manuel Granell. Obra redactada en 1810 y publicada por vez primera en Londres en 1813.
- STAGG, G. (1956), «El sabio Hamete Benengeli», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (218-225).
- STAIGER, Emil (1946), *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis Verlag, 1968^s. Trad. esp. de J. Ferreiro: *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp, 1966.
- STARKIE, Walter (1958), *Spain: a Musician's Journey through Time and Space*, Geneva, EDISLI.
- STEGMANN, Tilbert D. (1971), *Cervantes Musterroman Persiles: Epen theories und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, Don Quijote)*, Hamburg, Hartmut Lüdke Verlag.
- STEINER, George (1961), *The Death of Tragedy*, New York, Knopf. Reeditado en Oxford University Press, 1981. Trad. esp. de E. L. Revol: *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Avila, 1991.
- STEINER, George (1989), *Real Presences*, Chicago, University of Chicago Press. Trad. esp. de Juan Gabriel López Guix: *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 1991.
- STEINER, George (1994), «¿Qué es literatura comparada?», *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, Madrid, Siruela, 1997 (121-146). Trad. esp. de M. Gutiérrez y E. Castejón.
- STEINER, George (1996), «Una lectura contra Shakespeare», *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, Madrid, Siruela, 1997 (73-101). Trad. esp. de M. Gutiérrez y E. Castejón.
- STEINER, George (1999), «¿El ocaso de las humanidades?», *Revista de Occidente*, 223 (132-158).
- STEMPEL, W. D. (1971), «Pour une description des genres littéraires», en Alexandru Rosetti (ed.), *Actes du XIIe Congrès International de Linguistique Romane*, Bucarest, 2 (565-570).
- STENDHAL (1823), *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970. Ed. de R. Fayolle.
- STEPTOE, Andrew (1988), *The Mozart-Da Ponte Operas*, Oxford, Oxford University Press.
- STIENNON, Jacques (1973), «Réflexions sur l'étude comparée des arts plastiques et littéraires», *Approches de l'art. Mélanges d'esthétique et de sciences de l'art offerts à Arsène Soreil*, Bruxelles, Renaissance du Livre (115-124).
- STIERLE, Karlheinz (1975), «Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?», *Poetica*, 7 (345-387). Trad. esp.: «¿Qué significa recepción en los textos de ficción?», en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco-Libros, 1987 (87-143).
- STIERLE, Karlheinz (1975a), «Reception et fiction», *Poétique*, 39 (299-320).
- STOETZER, Otto Carlos (1982), *Las raíces escolásticas de la emancipación de la América Española*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.

- STOLL, David Stoll (2002), *Rigoberta Menchú y la historia de todos los guatemaltecos pobres*, Madrid, Nódulo Materialista, en <<http://www.nodulo.org/bib/stoll/rmg.htm>> (12.03.2016). Trad. esp. de Sara Martínez Juan, de la obra publicada originalmente en inglés, en Westview Press, Boulder, Colorado, 1999.
- STRAWSON, P. F. (1959), *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, London, Methuen.
- STRAWSON, P. F. (1964), «Intention and Convention in Speech Acts», *Philosophical Review*, 73 (439-460).
- STRICH, Fritz (1946), *Goethe und die Weltliteratur*, Bern, Francke, 1957.
- STROSETZKI, Christoph (1987), *Literatur als Beruf. Zum Selbstverständnis gelehrter und schriftstellerischer Existenz im spanischen Siglo de Oro*, Düsseldorf, Droste.
- SUÁREZ ARDURA, Marcelino Javier (2008), «El viaje y la aventura en el Quijote», *El Catoblepas*, 79 (1), en <<http://nodulo.org/ec/2008/no79p01.htm>> (10.11.2015).
- SUÁREZ ARDURA, Marcelino (2009), «Materialismo filosófico y Literatura», *El Catoblepas*, 88 (1), en <<http://www.nodulo.org/ec/2009/no88p01.htm>> (22.02.2012).
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel (2010), *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- SUÁREZ ROCA, José Luis (1992), *Lingüística misionera española*, Oviedo, Pentalfa Ediciones.
- SULLIVAN, Henry W. (1983), *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his Reception and Influence, 1654-1980*, Cambridge University Press; trad. esp. de Milena Grass: *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1997.
- SULLIVAN, Henry W. (1999), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis.
- SULLIVAN, Henry W. y RAGLAND-SULLIVAN, Ellie (1981), «Las tres justicias en una of Calderón and the Christian Catharsis», en Frederick A. de Armas, David Giltitz y José A. Madrigal (eds.), *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, Nebraska (118-140).
- SÜPFLE, Theodor (1886-1890), *Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich mit besonderer Berücksichtigung der litterarischen Einwirkung*, Gotha, C. F. Thienemann.
- SYVERSON-STORK, Jill (1986), *Theatrical Aspects of the Novel: a Study of Don Quixote*, Valencia, Albatros.
- SZAROTA, Elida Maria (1967), *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Martyrerdrama des 17. Jahrhunderts*, Bern · München, Francke.
- SZONDI, Peter (1956), *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. esp.: *Teoría del drama moderno*, Barcelona, Destino, 1994.
- SZONDI, Peter (1968), «La teoria dei generi poetici in Frídrieh Schlegel», *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1974. Trad. fr. de Jean Bollack: «La théorie des genres poétiques chez F. Schlegel», *Poesie et Poétique de l'idealisme allemand*, Paris, Minuit, 1975; reed. en Paris, Gallimard, 1991 (117-145).
- SZONDI, Peter (1975), *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Studienansgabe der Vorlesungen, Band 5, Frankfurt, Suhrkamp Verlag. Trad. it.: *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Parma, Pratiche, 1979. Trad. esp. de Cristina Naupert: «Introducción a la hermenéutica literaria», en José Domínguez Caparrós (ed.), *Hermenéutica*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (59-74).
- TÁCITO, Cornelio (1988), *Agrícola. Germania. Diálogo sobre los oradores*, Madrid, Gredos. Introducciones, traducción y notas de J. M. Requejo.
- TALENS, Jenaro y SPADACCINI, Nicholas (eds.) (1983), *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas de Miguel de Cervantes*, Madrid, Cátedra, 1994.
- TARSKI, Alfred (1936), *O logice matematycznej i metodzie dedukcyjnej*, Lwów, Książnica-Atlas. Trad. esp.: *Introducción a la lógica y a la metodología de las ciencias deductivas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

- TASSO, Torcuato (1587), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, en *Opere di Torquato Tasso*, Firenze, Tartini e Franchi, 1724. Ed. de Luigi Poma en Bari, Laterza, 1964.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (1970), *History of Aesthetics*, La Haya-París, Mouton-Varsovia, PWN. Trad. esp.: *Historia de la estética*, Madrid, Akal, 1987.
- TATE, Allen (ed.) (1942), *The Language of Poetry*, Princeton, Princeton University Press. Reed. en New York, Russell and Russell, 1960.
- TATLOCK, J. S. P. (1946), «Mediaeval Laughter», *Speculum*, 22 (251-253).
- TER HORST, R. (1972), «The Economic Parable of Time in Calderón's *El príncipe constante*», *Romanistisches Jahrbuch*, 23 (294-306).
- TERNAUX, Jean-Claude (ed.) (1998), *La naissance du monde et l'invention du poème: mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Yvonne Bellenger*, Paris, Champion.
- TERRACINI, Lore (1988), «Le invarianti e le variabili dell'inganno (Don Juan Manuel, Cervantes, Andersen)», *Codici del Silencio*, Torino, Dell'Orso (73-88).
- TESNIÈRE, Lucien (1959), *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1976.
- TEXTE, Joseph (1893), «Les études de littérature comparée à l'étranger et en France», *Revue sur l'enseignement*, 13 (253-269). Trad. esp. de María José Vega Ramos: «Los estudios de literatura comparada en el extranjero y en Francia», en María José Vega y Neus Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998 (20-25).
- TEXTE, Joseph (1895), *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. Étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette.
- TEXTE, Joseph (1898), *Études de littérature européenne*, Paris, Collin.
- TEXTE, Joseph (1900), «La littérature comparée», en Louis Paul Betz, *La Littérature comparée. Essai bibliographique*, Strasbourg, Trübner (xxiii-xxvi). Trad. esp. de María José Vega Ramos: «La literatura comparada», en María José Vega y Neus Carbonell (eds.), *Literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998 (26-31).
- THOMPSON, D. (1967), «The Possible Hittite Sources for Hesiod's *Theogony*», *Parola del Pasato*, 22 (241-251).
- THOMSON, Philip (1972), *The Grotesque*, London, Methuen.
- THORPE, James Ernest (ed.) (1967), *Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributions*, New York, MLA.
- THUASNE, Louis (1969), *Études sur Rabelais*, Paris, Champion.
- TIEGHEM, Paul van (1917), *Ossian en France*, Paris, Rieder.
- TIEGHEM, Paul van (1925), *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la renaissance*, Paris, Alcan. Trad. esp. de José María Quiroga Plá: *Compendio de historia literaria europea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1925.
- TIEGHEM, Paul van (1931), *La littérature comparée*, Paris, Colin, 1951.
- TIETZ, Manfred (1998), «Tirso de Molina und Andrés de Claramonte: zur Debatte um den Schöpfer des Don Juan-Mythos und den wahren Autor des *Burlador de Sevilla*», en Hans-Jürgen Diller, Uwe Ketelsen y Hans Ulrich Seeber (eds.), *Gewalt im Drama und auf der Bühne. Festschrift für Günther Ahrends zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Gunter Narr (189-206).
- TIETZ, Manfred (1999), «Die Debatte um die 'moralische Zulässigkeit des Theaters' im spanischen 17. Jahrhundert und ihre Folgen», en S. Große y A. Schönberger (eds.), *Culce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin, Domus Editora Europaea (705-732).
- TIETZ, Manfred (2001), «Comedia y tragedia», en J. M. Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000*, Madrid, Ollero & Ramos (155-183).
- TIETZ, Manfred (2002), «Descontextualización histórica y mitificación de Calderón: la creación de un poeta teólogo», en Jesús G. Maestro (ed.), *Teatro hispánico y literatura europea. Theatralia*, 4 (49-79).

- TIETZ, Manfred *et al.* (eds.) (2011), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- TIGERSTEDT, Eugène Napoleon (1968), «Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West», *Studies in the Renaissance*, 15 (7-24).
- TIGERSTEDT, Eugène Napoleon (1974), *The Decline and Fall of the Neoplatonic Interpretation of Plato: an Outline and Some Observations*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica.
- TINIANOV, Iuri (1923), «La notion de construction», en Tzvetan Todorov (ed.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965 (115-119). Trad. esp. de Ana María Nethol: «La noción de construcción», *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970 (85-88).
- TINIANOV, Iuri (1924), *Problema stixotvornogo jazyka*, Leningrado. Trad. esp. A. L. Poljak: *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- TINIANOV, Iuri (1927), «De l'évolution littéraire», en Tzvetan Todorov (ed.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965 (120-137). Trad. esp. de Ana María Nethol: «Sobre la evolución literaria», *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970 (89-101).
- TINIANOV, Iuri (1929), *Kiukhlia: povest' o dekabrists*, Berlin, Petropolis, 1929. Trad. esp.: *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- TINIANOV, Iuri (1929a), *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968. Trad. it. de S. Leone.
- TINIANOV, Iuri (1973), *Formalismo e storia letteraria*, Torino, Einaudi. Trad. it. de M. di Salvo. Trad. fr. de C. Depretto-Genty: *Formalisme e histoire littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1991.
- TINIANOV, Iuri (1973), *Formalismo e storia letteraria*, Torino, Einaudi, 1973. Trad. it. de M. di Salvo. Trad. fr. de C. Depretto-Genty: *Formalisme e histoire littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1991.
- TINIANOV, Iuri y EICHENBAUM, Boris (1927), «A Contextual Glossary of Formalist Terminology», en L. M. O'Toole y A. Shukman, (eds.), *Russian Poetics in Translation*, Essex University Press, 1977, 4 (13-48).
- TODOROV, Tzvetan (1965), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil. Trad. esp.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970.
- TODOROV, Tzvetan (1968), *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil. Trad. esp. de R. Pochtar: *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975.
- TODOROV, Tzvetan (1969), *Grammaire du Décaméron*, La Haye, Mouton. Trad. esp. de D. Echeverría: *Gramática del Decamerón*, Madrid, J. Bethancourt, 1973.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, Seuil. Trad. esp.: *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- TODOROV, Tzvetan (1972), «Genres littéraires», en O. Ducrot et T. Todorov (eds.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil. Trad. esp.: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
- TODOROV, Tzvetan (1976), «The Origin of Genres», *New Literary History*, 8 (159-170). Trad. esp.: «El origen de los géneros», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco-Libros, 1988 (31-48).
- TODOROV, Tzvetan (1978), *Les genres du discours*, Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1998), *Le jardin imparfait. La pensée humaniste en France*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle. Trad. esp. de Enrique Folch González: *El jardín imperfecto*, Barcelona, Paidós, 1999.
- TODOROV, Tzvetan (2007), *La littérature en péril*, Paris, Flammarion. Trad. esp. de Noemí Sobregués: *La literatura en peligro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.

- TOMACHEVSKI, Boris (1928), *Teorija literatury (Poetika)*, Leningrado. Trad. esp. de M. Suárez: *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982. Prólogo de F. Lázaro Carreter.
- TOMACHEVSKI, Boris (1929), «Thématique», en Tzvetan Todorov (ed.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965 (263-397). Trad. esp. de Ana María Nethol: «Temática», *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970 (199-232).
- TORO, Alfonso de (1984), «Observaciones para una definición de los términos ‘Tragoedia’, ‘Comoedia’ y ‘Tragicomedia’ en los dramas de honor de Calderón», en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. VII Congreso Anglo Germano*, Stuttgart, Franz Steiner (17-53).
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1957), *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968². (La mayoría de estos trabajos fueron reeditados nuevamente en *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982, con la excepción de los siguientes: «Introducción al teatro español contemporáneo», «La materia dramática social», «Teatro de evasión», y «Juicios de urgencia sobre comedias y autores contemporáneos», que constiuye una colección de artículos referidos a los siguientes autores: José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, José López Rubio, Edgar Neville, Joaquín Calvo Sotelo, Miguel Mihura, Víctor Ruiz Iriarte, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre).
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1975), *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama. Reed. *El Quijote como juego y otros ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1984.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1981), «Currículum en cierto modo», *Triunfo*, 8 (39-47). Reed. en *Gonzalo Torrente Ballester: la literatura como placer*, en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 66-67 (22-28). Volumen monográfico coordinado por Isabel Criado.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1982), *Dafne y ensueños*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (2009), *Escritos de teoría y crítica teatral*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo. Edición, introducción y notas de José Antonio Pérez Bowie.
- TOYNBEE, Arnold (1934), *A Study of History*, London, Oxford University Press.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2000), *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*, Madrid, CSIC.
- TRAPIELLO, Andrés (1997), *Las vidas de Cervantes. Una biografía distinta*, Barcelona, Península.
- TREBOLLE BARRERA, Julio (1993), *La Biblia judía y la Biblia cristiana. Introducción a la historia de la Biblia*, Madrid, Trotta.
- TREBOLLE BARRERA, Julio (2008), *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo*, Madrid, Trotta.
- TRÉPANIÉ, Estelle (1966), «García Lorca et La Barraca», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 18 (163-181).
- TRIAL, Jesper (1972), *Ancient Paper of Nepal. Results of Ethno-Technological Field Work on its Manufacture, Uses and History. With Technical Analysis of Bast, Paper and Manuscript*, Copenhagen, Jutland Archaeological Society.
- TRÍAS, Eugenio (2007), *El canto de las sirenas: argumentos musicales*, Madrid, Círculo de Lectores.
- TRIER, Jesper (1972), *Ancient Paper of Nepal: Results of Ethno-Technological Field Work on its Manufacture, Uses and History, with Technical Analyses of Bast, Paper and Manuscripts*, Copenhagen, Gyldendal.
- TRUMAN, R. W. (1964), «The Theme of Justice in Calderón's *El príncipe constante*», *Modern Language Review*, 59 (43-52).
- TURNER, E. G. (1968), *Greek Papyri. An introduction*, Princeton, N. J., Princeton University Press. Reed. Oxford, Clarendon Press y New York, Oxford University Press, 1980.
- TURNER, E. G., Tönnes KLEBERG y Guglielmo CAVALLO (1975), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica a e critica*, Bari, Laterza, 1977².

- TYLOR, Edward B. (1871), *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, London, J. Murray. Trad. esp.: *Cultura primitiva*, Madrid, Ayuso, 1977.
- UNAMUNO, Miguel de (1900), «La fe», en *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1970 (261-274). Prólogo y notas de Bernardo G. de Candamo.
- UNAMUNO, Miguel de (1905), *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1988. Ed. de Alberto Navarro González.
- UNAMUNO, Miguel de (1914), «Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea», *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Sarpe, 1983 (301-330).
- URBINA, Eduardo (1989), «Tres aspectos de lo grotesco en el *Quijote*», en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1 (673-679).
- URBINA, Eduardo (1991), *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona, Anthropos.
- URBINA, Eduardo (2007), *La ficción que no cesa. Paul Auster y Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- URBINA, Eduardo (2016), *Cervantes Project 2001*, College Station, Texas A&M University, en <<http://csdl.tamu.edu/cervantes/>> (20.12.2016).
- VAJDA, György Mihály (1964), «Essai d'une histoire de la littérature comparée en Hongrie», en István Sötér y Ottó Söpek (ed.), *Littérature hongroise, Littérature européenne*, Budapest, Akadémiai Kiadó (525-588).
- VAJDA, György Mihály (1985), «Goethe's Understanding of European Literature», en A. Balakian (ed.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, New York and London, Gaarland Publishing Inc (513-516).
- VALBUENA PRAT, Ángel (1969), *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1969a), «Cervantes», *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta (9-58).
- VALENTE, José Ángel (1973), «El poder de la serpiente», *Las palabras de la tribu*, México, Siglo XXI (171-194).
- VALLA, Lorenzo (1440), *On the Donation of Constantine*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2007. Ed. de G. W. Bowersock.
- VAREY, John E. (1977), «Social Criticism in *El burlador de Sevilla*», *Theatre Research International*, 2 (197-221).
- VAREY, John E. (1985), «El teatro en la época de Cervantes», A. Egido (ed.), *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros (15-28). Reed. en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987 (205-216).
- VAREY, John E. (1987a), «Sobre el tema de la cárcel en *El príncipe constante*», *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia (177-187).
- VAREY, John Earl y SHERGOLD, Norman David (1960), «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)», *Bulletin Hispanique*, 62 (286-325).
- VAREY, John Earl y Shergold, Norman David (1971), *Fuentes para la historia del teatro en España III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis.
- VARGAS LLOSA, Mario (1990), *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- VARGAS LLOSA, Mario (2012), *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara.
- VARO ZAFRA, Juan (2011), *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional: Vol. 1. Bonanza*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- VATTIMO, Gianni y ROVATTI, Pier Aldo (eds.) (1983), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli. Trad. esp. de L. de Santiago: *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1988.

- VAUTHIER, Gabriel Marie François (1913), *Villemain, 1790-1870. Essai sur sa vie, son rôle et ses ouvrages*, Paris, Perrin.
- VEGA RAMOS, María José (1994), «Julio César Escalígero y los antecedentes de la literatura comparada», *Anuario de Estudios Filológicos*, 17 (469-483).
- VEGA RAMOS, María José (1997), *La formación de la teoría de la comedia. Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura (incluye la edición de la *Explicatio eorum omnium queae ad comoediae artificium pertinent* de F. Robortello).
- VEGA RAMOS, María José (1998), «La teoría musical humanista y la poética del renacimiento», en Pedro Cátedra (ed.), *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca (217-240).
- VEGA RAMOS, María José (2002), *Los libros de prodigios en el Renacimiento*, Bellaterra, Seminario de Literatura Medieval y Humanística, Universidad Autónoma de Barcelona.
- VEGA RAMOS, María José (2003), *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*, Barcelona, Crítica.
- VEGA RAMOS, María José (2003a), «La unión de poesía y música en el Renacimiento: breve historia de una idea», en M. Dolores Rincón et al. (eds.), *Actas del Congreso Humanismo y Renacimiento*, Jaén, Universidad de Jaén.
- VEGA RAMOS, María José (2003b), «Música retórica y música poética en el Renacimiento tardío», *Edad de Oro*, 22 (425-450).
- VEGA RAMOS, María José (2004), «Calibán sin Próspero. Contraescrituras de *La Tempestad* en la literatura y la crítica postcoloniales», en Jesús G. Maestro (ed.), *Theatralia. Teatro colonial y América Latina*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 6 (315-338).
- VEGA RAMOS, María José (2005), «Música y furor poético en el Renacimiento: la fantasía de los orígenes», *Res Publica Litterarum*, 4, 9 (1-25).
- VEGA RAMOS, María José (2006), «La unión de música y poesía en cultura nobiliaria del Renacimiento: la fantasía aristocrática», *Res Publica Litterarum*, 3, 4 (4-25).
- VEGA RAMOS, María José (ed.) (2003), *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación.
- VEGA RAMOS, María José (ed.) (2004), *Idea de la lírica en el Renacimiento. (Entre Italia y España)*, Pontevedra, Mirabel Editorial.
- VEGA RAMOS, María José y CARBONELL, Neus (1998), *La literatura comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos.
- VEGA, Ángel Custodio, OCD (1957), «En torno a los orígenes de la poesía de San Juan de la Cruz», *La Ciudad de Dios*, 170 (625-664).
- VEGA, María José, Julian WEISS y Cesc ESTEVE (eds.) (2010), *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, Studia Aurea Monográfica, 2, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.
- VELARDE LOMBRAÑA, Julián (1982), *Lógica formal*, Oviedo, Pentalfa.
- VELARDE LOMBRAÑA, Julián (1993), *Conocimiento y verdad*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- VÉLEZ, Iván (2009), «Francis Bacon y el retrato», *El Catoblepas*, 88 (17), en <<http://www.nodulo.org/ec/2009/no88p17.htm>> (20.01.2010).
- VÉLEZ, Iván (2014), *Sobre la Leyenda Negra*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- VERENE, Donald Phillip (1981), *Vico's Science of Imagination*, Ithaca, Cornell University Press.
- VERNANT, J. P. (1973), *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 2001. Trad. de Juan Diego López Bonillo.
- VESELOVSKI, A. N. (1913), *Poetica storica*, Roma, Edizioni e/o, 1981.
- VEYRAT, Miguel (1999), «Jaime Siles: *Himnos tardíos*», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 65 (167-171).

- VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit.
- VIAN HERRERO, Ana (1990), «El pensamiento mágico en *Celestina*, instrumento de lid o contienda», *Celestinesca*, 14, 2 (41-91).
- VICKERY, J. B. (ed.) (1966), *Myth and Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- VICO, Giambattista (1725, 1730 y 1744), *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Napoli, Stamperia Muziana. Reed. en Andrea Battistini (ed.), Milano, Mondadori, 1990 (2 vols.). Trad. esp.: *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos, 1995. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa.
- VIGIER, F. (1984), «Fiction épistolaire et *novela sentimental* en Espagne au XV^e et XVI^e siècles», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20 (229-259).
- VILANOVA, Antonio (1949), «El peregrino andante en el *Persiles*», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22 (97-156).
- VILANOVA, Antonio (1953), «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en G. Díaz Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, 3 (565-592); 2^a ed. de 1968.
- VILAVEDRA, Dolores (1999), *Historia da literatura galega*, Vigo, Galaxia.
- VILLALÓN, Cristóbal (1539), *Ingeniosa comparacion entre lo antiguo y lo presente*, Vallalodid, Impresa por maestre Nicholas Tyerri impressos. Reed. en Madrid, Est. tip. de la viuda é hijos de Tello, 1898.
- VILLANUEVA, Darío (1984), «Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca», en L. T. González del Valle y D. Villanueva (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, New York, Society of Spanish (343-368). Reproducido en *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991 (131-160).
- VILLEMMAIN, Abel François (1828), *Cours de littérature française. (Examen des ouvrages de Thompson, Young, Hume, Robertson, Gibbon, Ossian, Beccaria, Filangieri, Alfieri)*, Paris, Didier, 1846.
- VILLENA, Luis Antonio de (1976), *Vicente Aleixandre. Pasión de la Tierra*, Madrid, Narcea, 1977. Estudio, notas y comentarios de texto.
- VILLENA, Luis Antonio de (1984), «Luis Cernuda, entre el exilio y sus metáforas», en Luis Cernuda, *Las nubes. Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra, 2009 (11-57). Ed. de Luis Antonio de Villena.
- VINCENT, Karen Dalhquist, *A Critique of Concepts of Tragedy and El príncipe constante as Christian Tragedy*, tesis doctoral presentada en la University of Southern California en 1976. [Dirigida por James A. Parr, considera esta obra como ejemplo de la tragedia cristiana].
- VINOGRADOV, V. V. (1922), *Stilística e poetica*, Milán, U. Mursia, 1972.
- VITORIA, Francisco de Vitoria (1539), *Relecciones sobre los indios y el derecho de guerra*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.
- VITSE, Marc (1983), «Notas sobre la tragedia áurea», *Criticón*, 23 (15-33).
- VITSE, Marc (1995), «La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia», en J. Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez (273-289).
- VITSE, Marc (1997), «Calderón trágico», en I. Arellano y A. Cardona (eds.), *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthropos*, número extraordinario 1 (61-64).
- VIVAR, Francisco (2002), «Las bodas de Camacho y la sociedad del espectáculo», *Cervantes*, 22, 1 (83-109).
- VIVAR, Francisco (2004), *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- VODICKA, Felix (1964), «The History of the Echo of Literary Works», en P. Gavin (ed.), *A Prague School Reader in Esthetics, Literary Structure and Style*, Georgetown University Press.
- VODICKA, Felix (1976), *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, München, Fink. Hrsg. von d. Forschungsgruppe für strukturelle Methoden in der Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz.
- VOLLI, U. (1978), «Mondi possibili, logica, semiotica», *Versus*, 19-20 (123-148).
- VOLTAIRE (1763), *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas*, Paris, Gallimard, 2003. Édition de Jacques Van den Heuvel. Trad. esp. de Carlos Chies: *Tratado de la tolerancia*, Barcelona, Crítica, 1992.
- VORETZSCH, Karl (1930), «Die spanische Sprache und Literatur in der deutschen Romanistik der Frühzeit», in *Estudios eruditos in memoriam de A. Bonilla y San Martín*, Madrid, 2 (332-339).
- VOSSLER, Karl (1900), *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin, E. Felber.
- VOSSLER, Karl (1928), «Nationalliteratur und Weltliteratur», *Zeitwende*, 4, 1 (193-204).
- VOSSLER, Karl (1960), *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, Losada.
- WAGNER, Richard (1851), «Einleitung zu *Oper und Drama*», *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1974.
- WAHNÓN BENSUSAN, Sultana (2000), «Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana», *La balsa de la Medusa*, 55-56 (77-105).
- WAHNÓN BENSUSÁN, Sultana (2008), *Teoría de la literatura e interpretación literaria. Ensayos y reflexiones*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- WALCOT, Peter (1966), *Hesiod and the Near East*, Cardiff, University of Wales Press.
- WALKER, C. B. F. (1990), «Cuneiforme», en T. J. Hooker (ed.), *Leyendo el pasado. Antiguas escrituras del cuneiforme al alfabeto*, Madrid, Akal, 2003 (15-81). Trad. esp. de José Luis Rozas López.
- WALTON, K. L. (1978), «How Remote Art Fictional Worlds from the Real World?», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37 (11-23).
- WALTON, K. L. (1980), «Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?», *Dispositio*, 5 (1-18).
- WARDROPPER, Bruce W. (1955), «Cervantes' Theory of the Drama», *Modern Philology*, 52 (217-221).
- WARDROPPER, Bruce W. (1958), «Christian and Moor in Calderón's *El príncipe constante*», *Modern Language Review*, 53 (512-520).
- WARDROPPER, Bruce W. (1964), «Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition», *Modern Language Notes*, 79 (140-152).
- WARDROPPER, Bruce W. (1973), «Comedias», *Suma Cervantina*, en J. B. Avallé-Arce & E. C. Riley (eds.), London, Tamesis (147-169).
- WARDROPPER, Bruce W. (1981), «Ambiguity in *El viejo celoso*», *Cervantes*, 1 (19-27).
- WATT, Ian (1996), *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press. Trad. esp. de Miguel Martínez Lage: *Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1999.
- WATTENBACH, Wilhelm (1871), *Das Schriftwesen im Mittelalter*, Leipzig, Hirzel, 1896³. Reed. en Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1958.
- WEERAKODY, D. P. M (2006), «Comedia», en N. Wilson (ed.), *Encyclopedia of Ancient Greece*, Routledge, Taylor and Francis Group, New York and London (178-181).
- WEHRLI, Max (1951), *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern, A. Francke. Trad. esp.: *Introducción a la ciencia literaria*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1966.

- WEINBERG, Bernard (1952), «Robortello on the Poetics», en R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, Chicago University Press (319-348).
- WEINBERG, Bernard (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago University Press (2 vols.).
- WEINBERG, Bernard (ed.) (1970-1973), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza.
- WEINFELD, Moseh (1975), «La literatura bíblica y el antiguo oriente», en *Sagrada Biblia*, versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego por Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, 3ª edición, 2ª impresión (liii-lxx). Versión del hebreo de Carlos Carrete Parrondo.
- WEINRICH, H. (1970), «Structures narratives du mythe», *Poétique*, 1 (36-48).
- WEINSTEIN, Leo (1959), *The Metamorphoses of Don Juan*, New York, AMS, 1967².
- WEISGERBER, Jean (1985), «How to Describe Change in Literary History», en A. Balakian (eds.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association / Actes*, New York and London, Garland Publishing Inc (169-176).
- WEISSTEIN, Ulrich (1968), *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer. Trad. esp. de María Teresa Piñel López, *Introducción a la Literatura Comparada*, Madrid, Planeta, 1975.
- WEISSTEIN, Ulrich (1982), «Bibliography of Literature and the Visual Arts», *Comparative Criticism*, 4 (324-334).
- WELLEK, Rene (1953), «The Concept of Comparative Literature», *Yearbook of Comparative Literature*, 2 (1-5).
- WELLEK, Rene (1959), «The Crisis of Comparative Literature», en P. Werner (ed.), *Proceeding of the IIIrd Congress of the International Comparative Literature Association / Actes*, University of Carolina Press. Reimpr. en *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1963 (282-298). Edited and with an introduction by Stephen G. Nichols. Trad. esp.: «La crisis de la literatura comparada», *Conceptos de crítica literaria*, Universidad Central de Venezuela, 1968 (211-220). Trad. esp. parcial de M. J. Vega Ramos: «La crisis de la literatura comparada», en M. J. Vega y N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998 (79-88).
- WELLEK, Rene (1965), «The Term and Concept of 'Classicism' in Literary History», en R. Earl (ed.), *Aspects of the Eighteenth Century*, Wasserman, Baltimore, Johns Hopkins University Press (105-120).
- WELLEK, Rene (1965-1986), *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, Yale University Press. Trad. esp.: *Historia de la crítica literaria moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 1969-1988 (6 vols.).
- WELLEK, Rene (1967), «Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*», en Herbert Singer, Benno von Wiese, Richard Alewyn (eds.), *Festschrift für Richard Alewyn*, Köln · Graz, Böhlau (392-412).
- WELLEK, Rene (1970), *Discriminations. Further Concepts of Literature*, Yale University Press.
- WELLEK, Rene y WARREN, Austin (1948), *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace, 1956. Trad. esp. J. M. Jimeno Capela: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985.
- WELLS, Henry Willis (1940), *New Poets from Old*, New York, Russell & Russell, 1964.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald y WANSCH, Doris (1999), *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*, Madrid, Iberoamericana · Vervuert.
- WERTHEIMER, Jürgen (1999), *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*, München, C. H. Beck.
- WEST, Martin L. (1997), *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford & New York, Clarendon Press.

- WETZ, Wilhelm (1890), *Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte*, Worms, Reiss.
- WHEELWRIGHT, Ph. (1954), *The Burning Fountain. A Study in the Language of Symbolism*, Indiana University Press, 1968².
- WHEELWRIGHT, Philip E. (1962), *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University Press. Trad. esp. de C. A. Gómez: *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- WHEWELL, William (1840), *The Philosophy of the Inductive Sciences*, en Richard R Yeo & I. Todhunter (eds.), *Collected works of William Whewell*, Bristol, Thoemmes, 2001.
- WHITBY, W. M. (1956), «Calderón's *El príncipe constante*: Fenix's Role in the Ransom of Fernando's Body», *Bulletin of the Comediantes*, 8, 1 (1-4).
- WHITBY, W. M. (1982), «Calderón's *El príncipe constante*: Structure and Ending», en M. McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*, Wahsington D. C., University Press of America (143-155). [Discute los trabajos de Entwistle sobre si *El príncipe constante* es o no es un auto sacramental]
- WHITE, Hayden (1981), «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», W. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press (13-23).
- WHORF, Benjamin Lee (1956), *Language, Thought, and Reality*, New York, Willey and Sons. Trad. esp. de J. M. Pomares: *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona, Seix-Barral, 1971.
- WILD, Francine (ed.) (1997), *Regards sur le passé dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, Bern, Peter Lang.
- WILLIAMSEN, Amy R. (1988), «Comic Subversion: Humor and Irony in the *Persiles*», *Neophilologus*, 77, 2 (218-226).
- WILLIAMSEN, Amy R. (1994), *Co(s)mic Chaos: Exploring Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Newark, Juan de la Cuesta.
- WILLIAMSON, Edwin (1984), *The Half-way House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford, Clarendon Press. Trad. esp. de María Jesús Fernández Prieto: *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.
- WILSON, Diana De Armas (1991), *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press.
- WILSON, Edward M. (1961), «An Early Rehash of Calderón's *El príncipe constante*», *Modern Language Notes*, 76, 8 (785-991).
- WILSON, Edward M. y ENTWISTLE, William J. (1939), «Calderón's *Príncipe constante*: Two Appreciations», *Modern Language Review*, 34 (207-222).
- WIMSATT, William K. (ed.) (1974), *Literary Criticism. Idea and Act. The English Institute, 1939-1977. Selected Essays*, The University of California Press.
- WIMSATT, William K. y BEARDSLEY, Monroe (1954), *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, London, Methuen, 1970.
- WIMSATT, William K. y BROOKS, Cleanth (1957), *Literary Criticism: A Short History*, New York, Knopf.
- WINCKELMANN, Johann Joachim (1755), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, Reclam, 1982. Hrsrg. von Ludwig Uhlig. Trad. esp.: *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Península, 1998.
- WINCKELMANN, Johann Joachim (1764), *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. Trad. esp.: *Historia del arte en la Antigüedad, seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*, Madrid, Aguilar, 1989.
- WINDELBAND, Wilhelm (1892), *Geschichte der Philosophie*, Freiburg, Mohr. Trad. esp. de Francisco Larroyo: *Historia general de la filosofía*, Barcelona, Ateneo, 1970.

- WINTERS, YVOR (1957), *The Function of Criticism. Problems and Exercises*, Denver, A. Swallow.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1921), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial. Introducción de B. Russerl. Versión de E. Tierno Galván, 1973³.
- WITTIG, Monique (1985), *Le voyage sans fin*, en *Vlasta*, supplément 4. Volumen especial dedicado a Monique Wittig.
- WITTMANN, Brigitte (ed.) (1976), *Don Juan · Darstellung und Deutung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- WOLFF, E. (1971), «Der intendierte Leser», *Poetica*, 4 (141-151).
- WOODWARD, L. J. (1959), «El casamiento engañoso y El coloquio de los perros», *Bulletin of Hispanic Studies*, 36 (80-87).
- WU, Duncan (ed.) (2002), *Renaissance Poetry*, Malden, MA, Blackwell Publishers.
- WUNDT, Wilhelm (1889), *System der Philosophie*, Leipzig, W. Engelmann. Trad. esp. de Luis de Zulueta: *Principios de filosofía: objeto y sistema de la filosofía, su evolución histórica, sus principales direcciones*, Madrid, La España Moderna, 1922.
- WUNDT, Wilhelm (1900), *Völkerpsychologie: eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, Leipzig, Engelmann. Reed. en Aalen, Scientia-Verlag, 1975. Trad. esp. de Santos Rubiano: *Elementos de psicología de los pueblos*, Madrid, Jorro, 1926.
- WYGOTSKI, Lew S. (1965), «Kunst als Katharsis», en W. Dehn (ed.), *Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen*, Frankfurt am Main, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1974 (81-89).
- YAGÜE, Pilar (2002), «Jaime Siles: *Himnos tardíos*. Una lectura», *Ínsula*, 652 (29-30).
- YAMAGUCHI, Hajime (2000), «Torrente y su teatro», en J. Paulino y C. Becerra (eds.), *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Complutense (149-161).
- YARKHO, B. I. (1978), «Methodology for a Precise Science of Literature», en L. M. O'Toole y A. Shukman, (eds.), *Russian Poetics in Translation*, Essex University Press, 4 (52-70).
- YARKHO, B. I. (1978), «Methodology for a Precise Science of Literature», *Russian Poetics in Translation*, 4 (52-70).
- YNDURÁIN, Francisco (ed.) (1962), *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, vol. II, *Obras dramáticas*, Madrid, BAE, tomo CLVI. Estudio preliminar y edición.
- YOUNG, R. A. (1974), «The *Farsa del Mundo y Moral* of Fernán López de Yanguas and the Auto Sacramental», *Segismundo*, 19-20 (9-16).
- ZANGRILLI, Franco (1996), *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino, Società Editrice Internazionale.
- ZAPPALA, M. (1979), «Cervantes and Lucian», *Symposium*, 33 (65-82).
- ZIMA, Peter V. (1978), *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union générale d'éditions.
- ZIMA, Peter V. (1991), *Literarische Ästhetik: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen, Francke.
- ZIMA, Peter V. (1992), *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen, Francke Verlag.
- ZIMA, Peter V. (1994), *La déconstruction: une critique*, Paris, PUF.
- ZIMA, Peter V. (1999), *The Philosophy of Modern Literary Theory*, London, Athlone Press.
- ZIMIC, S. (1964), «El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas (*El trato de Argel, Los baños de Argel*)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 40 (362-387).
- ZIMIC, Stanislav (1970), «El *Persiles* como crítica de la novela bizantina», *Acta Neophilologica*, 3 (49-64).

- ZIMIC, Stanislav (1989), «Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*», *Anales Cervantinos*, 27 (139-165).
- ZIMIC, Stanislav (1992), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.
- ZIMIC, Stanislav (1994), «*El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 60 (55-125).
- ZIMIC, Stanislav (2006), «Algunos comentarios acerca de los poemas preliminares del *Quijote*», *Guanajuato en la geografía del Quijote. XVI Coloquio Cervantino Internacional en el IV Centenario del Quijote*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, Fundación Cervantina de México, Universidad de Guanajuato (261-297).
- ZIMMERMANN, B. (1974), «Der Leser als Produzent: Zur Problematik der rezeptionsästhetischen Methode», *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 4, 15 (12-26). Trad. esp.: «El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción», en José A. Mayoral (ed.), *La estética de la recepción*, Madrid, Arco-Libros, 1987 (39-58).
- ZIMMERMANN, Christian von (1997), *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.
- ZIMMERMANN, Hans Dieter (1977), *Vom Nutzen der Literatur - Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der literarischen Kommunikation*, Frankfurt, Edition Suhrkamp.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire (2003), «Jaime Siles: *Himnos tardíos*. Nuevas formas de una identidad poética», *Canente*, 5-6 (397-420).
- ZIMMERMANN, Marie-Claire (2009), «Lecturas de la obra poética de Jaime Siles: evidente manipulación, nunca mentira», en Philippe Merlo (ed.), *Le créateur et sa critique. I. Manipuler. Mentir*, Saint-Étienne, Université Lumière Lyon-Publicaciones de l'Université de Saint-Étienne (171-196).
- ZWEIG, Stefan (1921-1928), *Baumeister der Welt*, Leipzig. [Obra formada por la trilogía de ensayos titulados *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)* (1921), *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)* (1925), *Tres poetas de sus vidas (Casanova, Stendhal, Tolstoi)* (1928)]. Trad. esp. de Joaquín Verdaguer: *La lucha contra el demonio (Hölderlin. Kleist, Nietzsche)*, Barcelona, El Acanalado, 1999.

3

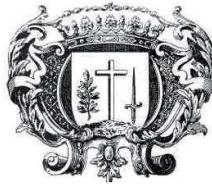
BIBLIOGRAFÍA ABERRANTE

- BARTHES, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*. Suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972. Trad. esp. de N. Rosa: *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973.
- BARTHES, Roland (1968), «La mort de l'auteur», *Le bruissement de la langue*, Du Seuil, Paris, 1984 (61-67). Trad. esp. C. Fernández Medrano: «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987 (65-71).
- BARTHES, Roland (1980), «Texte (Théorie du)», *Enciclopedia Universalis*, Paris, France S. A., XXII (370-374).
- BARTHES, Roland (1982), *L'obvie et l'obtuse*, Paris, Seuil.
- CHAITIN, Gilbert (1989-1997), «Otreidad. La Literatura comparada y la diferencia», en María José Vega y Neus Carbonell (eds.), *La literatura comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998 (145-165). Trad. esp. de Neus Carbonell.
- CHILDERS, William (2006), *Transnational Cervantes*, Toronto, University of Toronto Press.
- DE MAN, Paul (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press. Trad. esp. de Enrique Lynch: *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Lumen, 1990.
- DE MAN, Paul (1979a), «Autobiography as De-Facement», *Modern Language Notes*, 94 (919-930). Trad. esp.: «La autobiografía como des-figuración», *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, en *Suplementos Anthropos*, 29, 1991 (113-117).
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Minuit. Trad. esp. de Óscar del Barco, Conrado Ceretti y Ricardo Potschart: *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- DERRIDA, Jacques (1971), «La Mythologie blanche. (La métaphore dans le texte philosophique)», *Poétique*, 5 (1-52). Reproducido en *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972 (247-324). Trad. esp.: «La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico», *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989 (247-311).
- DERRIDA, Jacques (1972), *La dissémination*, Paris, Seuil. Trad. esp. de José Martín Arancibia: *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- DERRIDA, Jacques (1972a), *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit. Trad. esp. de Carmen González Marín: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- DERRIDA, Jacques (1984), *Autobiographies L'enseignement de Nietzsche et la politique du nombre propre*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1989), *Del espíritu. Heidegger y la pregunta*, Valencia, Pre-Textos.
- EAGLETON, Terry (1983), *Literature Theory. An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell. Trad. esp.: *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988.

- FOUCAULT, Michel (1967), *Nietzsche, Freud, Marx*, Paris, Minuit. Trad. esp.: Barcelona, Anagrama, 1970.
- FOUCAULT, Michel (1969), «Qu'est-ce qu'un auteur», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63. 3 (73-104). Reimpreso en *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I (789-821). Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange.
- FOUCAULT, Michel (1969a), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard. Trad. esp.: *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- FOUCAULT, Michel (1986), «Consideraciones inéditas y póstumas sobre literatura», *El País*, 11 de setiembre de 1986.
- FOUCAULT, Michel (1996), *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós. Trad. de Isidro Herrera Baquero. Introd. de Ángel Gabilondo.
- GILLESPIE, Gerald (1992), «Rhinceros, Unicorn, or Chimera? A Polisystemic View of Possible Kinds of Comparative Literature in the New Century», *Journal of Intercultural Studies*, 19 (14-21). Trad. esp. de Cristina Garrigós: «¿Rinoceronte, unicornio o quimera? Visión polisistémica de una posible tipología de la literatura comparada en el próximo siglo», en Dolores Romero López (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998 (173-186).
- GNISCI, Armando (1996), «La littérature comparée comme discipline de décolonisation», *Canadian Review of Comparative Literature*, 23 (67-73). Trad. esp. de Pilar Álvaro: «La literatura comparada como disciplina de descolonización», en María José Vega y Neus Carbonell (eds.), *La literatura comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998 (188-194).
- HABERMAS, Jürgen (1982), *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp. Trad. esp. M. Jiménez Redondo: *Teoría de la acción comunicativa II. Crítica de la razón funcionalista*, Madrid, Taurus, 1988.
- HEIDEGGER, Martin (1957), *Identität und Differenz*, Pfullingen, Günther Neske. Trad. esp. de A. Leyte y H. Cortés: *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- LACAN, Jacques (1966), *Écrits I. Écrits II*, Paris, Seuil. Trad. esp.: *Escritos I y II*, Madrid, Siglo XXI, 1985.
- MIGNOLO, Walter (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Grijalbo.
- MINER, Earl (1989), «Études comparées interculturelles», en M. Angenot et al. (eds.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, PUF (161-179).
- MINER, Earl (1990), *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton University Press.

Este libro
se acabó de imprimir
el día
1 de diciembre de 2017,
al cumplirse el 50 aniversario del nacimiento del autor.

En los talleres gráficos de
Tórculo Artes Gráficas, S.A.,
Santiago de Compostela, Galicia.
España



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

Platón
· (Sofista, 249c) ·

